

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINI BESLEYEN ROMANLAR (1922-1946)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖZLEM KALE

İSTANBUL 2009

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINI BESLEYEN ROMANLAR (1922-1946)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: ÖZLEM KALE

Tez Danışmanı: Doç. Dr. ENVER TÖRE

İSTANBUL 2009



MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans öğrencisi Özlem Kale "Türk Sinemasını Besleyen Romanlar (1922-1946)" konulu tez çalışması jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans tezi olarak oy birliği / oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Tez Danışmanı : Doç.Dr. Enver Töre
Üniversitesi Marmara

Üye : Prof.Dr. Sema Uğurcan
Üniversitesi Marmara

Üye : Prof.Dr. Emel Kefeli
Üniversitesi Marmara

İmza

ONAY

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu' nun ..06../07../ 2009 tarih ve 2889/13-4 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof.Dr. Emel KEFELİ
Müdür

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	II
ÖZET.....	V
KISALTMALAR.....	VII
1. BÖLÜM: GİRİŞ.....	1
2. BÖLÜM: ÖRNEK ROMANLARLA BU ROMANLARDAN UYARLANAN FİLMLEİN MUKAYESESİ.....	18
2.1. Bir Millet Uyanıyor.....	19
2.2. Vurun Kahpeye	29
2.3. Kızıltuğ.....	48
2.4. Hıçkırık.....	73
2.5.Küçük Hanımefendi	92
2.6. Sinekli Bakkal	121
2.7. Yaprak Dökümü	149
2.8. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu	172
2.9. Sözde Kızlar	197
2.10. Üvey Ana.....	221
2.11. Kuyucaklı Yusuf	250
3. BÖLÜM: DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	279
BİBLİYOGRAFYA	286
EK 1: TERİMLER SÖZLÜĞÜ.....	299
EK 2: ÇÖZÜMLENİMİŞ RÖPORTAJLAR.....	303

ÖN SÖZ

Sinema, ortaya çıktığı ilk andan itibaren edebiyattan etkilenmiştir. Türk ve dünya edebiyatından birçok roman ve hikâye sinemaya uyarlanmıştır. “Türk Sinemasını Besleyen Romanlar (1922-1946)” konulu tezin amacı; sinemaya uyarlanan romanlarda meydana gelen değişikliklerin sebepleriyle beraber incelenmesi; romanların edebî, estetik değerleri ve işlevsellikleriyle ilgili kazanç ve kayıpların belirlenmesi; Türk romanlarının sinemaya kattığı değerlerin irdelenmesi ve sinema yapımcılarının hangi ölçüleri esas alarak edebiyata yöneldiklerinin tespit edilmesidir. Bu tezi hazırlamamızdaki önemli gerekçelerden birisi de; edebiyat – sinema ilişkisi hakkında daha önce yapılmış çalışmaların büyük bir kısmının, sinemacılar tarafından yapılmış olmasıdır. Bu konuya bir edebiyatçı gözüyle bakılması ve konunun tek taraflı değerlendirmelerden kurtulması gerektiği kanaatindeyiz. Çalışmamız aynı zamanda; edebî eserlerin diğer sanat dallarına kaynak olduğu zaman, bundan ne şekilde etkilendiğinin de bir araştırması olacaktır.

Bu çalışma için seçilen romanlar yazar - metin - okur merkezli okunarak; içerik (anlambilim) bağlamında değerlendirilmiştir. Üzerinde çalışılan roman ve filmler: “Olay örgüsü, zaman, mekân, karakterler, kurgusal anlatım, motivasyon, tem, ton, dil ve üslûp” bakımından karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmada; Gerard Genette’in *Narrative Discourse* (Anlatı Söylemi), Ayşe Eziler/Zeynel Kıran’ın *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Kubilay Aktulum’un *Parçacılık-Metinlerarasılık / Metinlerarası İlişkiler*, Halûk Harun Duman’ın *Metin Çözümleme Yöntemleri*, Şerif Aktaş’ın *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, James Monaco’nun *Bir Film Nasıl Okunur*, Oğuz Adanır’ın *Sinemada Anlam ve Anlatım* adlı kitaplarından yararlanılmıştır. Edebî eserin, sinemaya hangi yöntemle dönüştürüldüğü konusunda; Cemal Aykın’ın *Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri* adlı makalesi esas alınmıştır.

Bazı filmlerin senaryolarına ulaşılmıştır ancak; filmle senaryo arasında da farklar olduğu tespit edilmiştir. Türler arası ilişkilerde yapının son hâli önemli olduğundan; roman-senaryo-film arasındaki benzerlik ve farklar dikkatle incelenmiştir. Edebî eserler ile filmler arasında; tarihî, sosyolojik ve estetik bağlamda karşılaştırma yapılmıştır. Seçilen filmlerle ilgili olarak hazırlanan sorular filmlerin yönetmenleri, senaristleri ve oyuncularına yöneltilerek; uyarlandığı edebiyat eserleriyle etkileşimi

hakkında bir sonuç belirlenmesine çalışılmıştır. Ayrıca edebiyatçılar, sinemacılar ve akademisyenlerle görüşülerek; uyarlamalar konusundaki fikirleri alınmıştır.¹

Çalışmamızda Cumhuriyet Dönemi romanlarından² başlanarak; Türkiye ve dünya için bir dönüm noktası sayılabilecek 1946 yılına kadar yazılmış romanlar esas alınmıştır.³ 1922-1946 döneminde yazılmış ve daha sonra sinemaya uyarlanmış olan 71 tane eser tespit edilmiştir. Romanlar, İnci Engün'ün *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Orhan Okay'ın *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* ve Mehmet Kaplan'ın *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* kitapları esas alınarak tematik olarak gruplandırılmış; filmlerse Giovanni Scognamillo'nun *Türk Sinema Tarihi*, Nijad Özön'ün *Türk Sineması Tarihi*, Âlim Şerif Onaran'ın *Türk Sineması* adlı kitaplarından faydalanılarak türlerine göre sınıflandırılmıştır. Çoğu Türk roman klâsikleri arasında değerlendirilebilecek ve Millî Eğitim Bakanlığı tarafından "100 Temel Eser" kapsamında tavsiye edilen romanlar arasından; her konuyu temsil eden örnekler alınarak bir seçki oluşturulmuştur. Okuyucularının fikir dünyalarını büyük ölçüde etkileyen bu eserler; gerek eğitim sistemi içinde gerekse halk arasında ilgi görmüş, üzerinde konuşulmuş, tartışılmış ve cazibe merkezi oluşturmuşlardır. Biz bu çalışmada; 1922-1946 yılları arasında yazılmış ve 1932-1985 yılları arasında sinemaya uyarlanmış olan (çoğu 1950 ve 1960'larda çekilmiş) on bir romanın; filme aktarılmadan önceki değerleriyle aktarıldıktan sonraki değerlerini mukayese edeceğiz.

Üzerinde çalışılan uyarlama filmlerin bulunabilmesi için TRT arşivi; başta Mimar Sinan Üniversitesi olmak üzere çeşitli üniversitelerin arşivleri; sinema tarihçilerinin, yönetmenlerinin, eleştirmenlerinin ve Türk filmi severlerin arşivlerine

¹ Tez için görüşülen kişiler: Agâh Özgüç (sinema yazarı ve arşivcisi), Giovanni Scognamillo (sinema tarihçisi, yazar), Ayşe Şasa (senaryo yazarı), Mustafa Kutlu (yazar), Engin Ayça (sinema eleştirmeni, yönetmen), Mehmet Dinler (*Sinekli Bakkal* filminin yönetmeni), Halit Refiğ (*Yaprak Dökümü* filminin senaristi), Memduh Ün (*Yaprak Dökümü* filminin yönetmeni), Feyzi Tuna (*Kuyucaklı Yusuf* filminin yönetmeni), Ülkü Erakalın (*Üvey Ana* filminin yönetmeni), Şeref Gür (*Hıçkırık* filminin yapımcısı), Sezer Sezin (*Vurun Kahpeye* filminin başrol oyuncusu), Ediz Hun (*Sözde Kızlar* ve *Sinekli Bakkal* filmlerinin başrol oyuncusu), Fuat Erman (film yapımcısı, akademisyen), Zeynep Çetin Erus (Marmara Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde öğretim üyesi), Nebahat Akgün Çomak (Galatasaray Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nde öğretim üyesi), Aysel Korkmaz (Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü başkanı), Cengiz Asiltürk (Beykent Üniversitesi Sinema-TV Bölümü başkanı), Müşfik Kenter (oyuncu), İrfan Tözüm (yönetmen), Zafer Par (yönetmen)'dir.

² Bkz. "Terimler Sözlüğü".

³ 1946 yılının yurttan ve dünyada dönüm noktası olarak kabul edilmesinin sebepleri arasında; Türkiye'deki çok partili hayata geçiş (Demokrat Parti'nin kurulması), 2. Dünya Savaşı'nın bitmesi ve ırkçı rejimlerin yıkılması (Almanya, İtalya, Japonya), dünya ticaretinin gelişmesi, Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'nin kurulması vs. sayılabilir.

başvurulmuştur. 1948 yılında, Mimar Sinan Üniversitesi'nin arşivinde çıkan yangın sebebiyle eski Türk filmlerinin birçoğu yandığından; ancak eldeki filmlere ulaşılabilmektedir. Tüm filmlerin senaryolarına ulaşma imkânı olmadığından⁴; bulunan altı film senaryosu değerlendirilmiş ve bunlar roman-senaryo-film esas alınarak karşılaştırılmıştır. Diğer uyarlamalarsa; roman-film üzerinden çalışılmıştır.

Senaryosu bulunan filmler: *Yaprak Dökümü* (Yönetmeni Memduh Ün'den izin alınarak, Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü'nden kopyalanmıştır), *Kuyucaklı Yusuf* (Yönetmeni Feyzi Tuna'dan alınmıştır), *Sinekli Bakkal* (Yönetmeni Mehmet Dinler'den alınmıştır), *Üvey Ana* (Yönetmeni Ülkü Erakalın'dan alınmıştır), *Küçük Hanımefendi* (Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Bölümü başkanı Prof. Dr. Aysel Korkmaz'dan izin alınarak; bölümün sinema arşivinden kopyalanmıştır) ve *Bir Millet Uyanıyor* (Senaryosu roman olarak basılmıştır; eldeki yegâne senaryo-film çalışmasıdır. Baskısı bulunmadığından sinema arşivcisi Agah Özgüç'ten temin edilmiştir) adlı filmlerdir.

Tezim için gereken malzemeleri bulmamda katkı sağlayan, ve önerileriyle yolumu aydınlatan Agâh Özgüç, Giovanni Scognamillo, Ayşe Şasa, Sezer Sezin, Ediz Hun, Fuat Erman, Prof. Dr. Aysel Korkmaz, Cengiz Asiltürk, Müşfik Kenter ve bana emeği geçen Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ndeki bütün hocalarıma çok teşekkür ederim. Uyarlandıkları eserlerle karşılaştırdığım filmlerin yönetmenleri; yıllar boyunca titizlikle sakladıkları senaryolarını bilimsel bir çalışma için bana emanet ettiler. Senaryolarının yanı sıra değerli fikirlerini de benimle paylaşan Mehmet Dinler, Halit Refiğ, Feyzi Tuna, Ülkü Erakalın ve Memduh Ün'e bu önemli katkılarından dolayı binlerce teşekkürler. Tezim süresince beni anlayışla karşılayan, bana her konuda destek olan aileme; bu tezi yapmama zemin hazırlayan, derslerinden ve fikirlerinden çok istifade ettiğim değerli hocalarım Prof. Dr. Sema Uğurcan ve Prof. Dr. Emel Kefeli'ye; eleştirileriyle bana ışık tutan ve hep yanımda olan tez danışmanım Doç. Dr. Enver Töre'ye minnettarım.

⁴ Senaryoların bulunabilmesi için; Kültür Bakanlığı'na, sinema tarihçilerine, çalışılan filmlerin yönetmenlerine, film şirketlerine, "Senaristler Birliği"ne, "Film Yönetmenleri Derneği"ne, "Sinema Eserleri Sahipleri Meslek Birliği"ne, Millî Kütüphane'ye ve çeşitli üniversitelerin iletişim fakültelerine başvurulmuştur.

ÖZET

Bu tez, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde edebiyat – sinema ilişkisi üzerine teorik bilgiler verilecek; ikinci bölümde seçilen eserlerin ilk sinema uyarlamalarıyla karşılaştırmalı incelemeleri yapılacaktır; üçüncü bölümde ise sinemaya uyarlanan romanların kazanç ve kayıplarının neler olduğunun belirlenmesine çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Edebiyat, roman, sinema, film, uyarlama, edebiyat ve sinema dili, anlatı bilimi.

ABSTRACT

This thesis called “The novels that enrich the cinema” aims at finding reasons behind changes between novel and movie, figuring out the earns and loses of esthetic values of novels while adaptation, values added to the Turkish cinema by novels, and also reasons that guided moviemakers towards novels by which criteria.

In this work, novels of the Republican period up to 1946 which is presumed the turning point for not only Turkish but also world cinema. There are seventy one novels looked into and these books were written between 1922 - 1946 and adapted to the cinema. These novels are thematically sorted out and one out of each subject is comperatively analyzed with a film to set a sample.

This thesis is consisted of 3 volumes, first of which deals with theoretical information on the matter of fiction-movie. The second holds analysis of a sample fiction and a movie. The third chapter concludes the values earned and lost during adaptation.

Key words: Literature, novel, fiction, cinema, film, adaptation, language of novel and movie, narration.

KISALTMALAR

Bkz.	Bakınız.
C.	Cilt.
Çev.	Çeviren.
Haz.	Hazırlayan.
Nr.	Numara.
S.	Sayı.
s.	Sayfa.
TDK	Türk Dil Kurumu.
YKY	Yapı Kredi Yayınları.
MEB	Millî Eğitim Bakanlığı.
Vb.	Ve benzeri / Ve bunun gibi.
Vd.	Ve diğeri / Ve diğerleri.
Age.	Adı geçen eser.
Agm.	Adı geçen makale.

1. BÖLÜM: GİRİŞ

Türk Romanının Türk Toplumundaki Yeri ve Önemi:

Roman, temel nitelik olarak “kurmaca” bir özellik taşır. Bir anlamda hayattan aldığını kendi mantığına göre kurar, kurgular. Bu bağlamda romanın; hayata ve edebiyata açılan kapıları vardır. Roman, bu iki değer sentezinden doğar. Bu sentezde en önemli görev edebiyata düşmektedir. Çünkü ortada “sanat” varsa, estetik bir oluşum var demektir. Sanat, hayata bakar ve onu estetize eder. Hayatı canlı kılan ve onu kendi mantığına yeniden canlandıran sanat, edebiyattır. Roman, hayata kattığı yorumlarla roman olur. Bu açıdan roman, hayatı anlatmak değildir; hayatı yeniden yorumlamaktır. Romandaki hayatın dili, zamanı, mekânı farklıdır; çünkü roman kurmaca bir türdür ve belirli değerlerin desteğiyle “inşa edilen bir yapı”dır.⁵

Romanın, destanın gölgesinden kurtulması ve “roman” olarak kabulü 17. yüzyıla rastlar. Ancak, romanın kendini kabul ettirmesi kolay olmamıştır. İlk zamanlar sakıncalı, hatta lanetli bulunur. Kilisenin, cizvitlerin hışmına uğrar; aforoz edilir; gençleri yoldan çıkaran zararlı bir tür olarak kabul edilir. E. A. Poe’nun “Akıl almaz bir tür” diye tasvir ettiği roman, bazı eleştirmenler tarafından “Batı emperyalizminin vasıtası” olmakla suçlanmıştır. Buna karşılık, romanın dünden bugüne uzanan süreçte yararlı hizmetler yaptığını, romancının “kutsal” bir görevi yerine getirdiğini iddia eden eleştirmenler de vardır.⁶ Sonuç olarak, modern zamanların en geçerli anlatım biçimi olan roman, geçen zaman içinde geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır. Roman, gerek estetik yapılanması ve gerekse toplumsal karakteri itibarıyla anılan zamana denk düşmekte ve bu zamanın sorunlarını anlatmada, irdelemede ideal bir tarz olarak kendini göstermektedir.⁷

Divan Edebiyatı’nın *Leyla ile Mecnun*, *Hüsrev ile Şirin*, *Yusuf ile Züleyha* vb. mesnevileri; Halk Edebiyatı’nın *Kerem ile Aslı*, *Tahir ile Zühre*, *Arzu ile Kanber* vb. hikâyeleri; meddah hikâyeleri; *Battal Gazi*, *Hayber Kalesi* vb. gibi dinî ve tarihî hikâyeler bir tarafa konularak, Batılı anlamıyla değerlendirilecek olunursa; Türk

⁵ Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 6. b., İstanbul, 2005, s. 12.

⁶ Bkz. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, 13. b., İstanbul, 2005, s. 9-24.

⁷ Bkz. Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, Ötüken Yayınları, 4. b., İstanbul, 2004, s. 8.

Edebiyatı'na roman, Tanzimat Edebiyatı ile girmiştir. Çeviri ile başlayan bu süreç, öykünmelerle devam etmiş ve özgün kimliğini kazanarak bugüne ulaşmıştır.⁸

I. Dönem Tanzimat Edebiyatı sanatçıları “toplum için sanat” görüşünü benimsemiş, bunun sonucunda halkın anlayabileceği bir dilin kullanılmasını savunarak, toplumsal konulan işlemişlerdir. Vatan, millet, özgürlük, hak, uygarlık, adalet, eşitlik gibi kavramlar Türk edebiyatına Tanzimat'la girmiştir. Ayrıca bu dönem sanatçıları, halkın eğitim görevini de üstlenmişlerdir.⁹ II. Abdülhamit'in, 1878'de Meclis-i Mebusan'ı kapatarak koyu bir baskı rejimini başlatması sonucunda edebiyatta toplumsal konulardan ve kavramlardan uzaklaşmıştır. II. Dönem Tanzimat Edebiyatı sanatçıları bu baskılar sonucu “sanat için sanat” görüşünü benimsemişler, yeni bir edebiyat anlayışı geliştirerek Edebiyat-ı Cedide'nin hazırlayıcıları olmuşlardır.¹⁰ Edebiyat-ı Cedide yazarları gözleme önem vermişler, eserlerinde Realizm ve Natüralizm akımlarını benimsemişlerdir. Batı uygarlığından etkilendikleri için; Batılı hayat örneklerini romanlarına yansıtmışlardır. Roman ve hikâye türlerinde Edebiyat-ı Cedideciler gibi “sanat için sanat” görüşünü benimseyen Fecr-i Ati topluluğu; edebiyatı araç değil, amaç olarak görmüştür.¹¹

XX. yüzyılın başları, “Osmanlıcılık”, “İslâmcılık”, “Türkçülük” vb. ideolojilerin olduğu bir dönemdir. Osmanlı-Rus savaşı ile Balkan savaşı yenilgileri; milliyetçilik düşüncesinin Türk aydınları arasında hızla yayılmasına neden olur. Yıkılmakta olan imparatorluğu ayakta tutmak için “Türkçülük” ülküsü önem kazanır. Ömer Seyfettin; Balkan Savaşı'nın acılarını *Bomba, Beyaz Lale*; tarihî kişi ve olayları *Topuz, Pembe İncili Kaftan, Forsa* vb. kitaplarında dile getirmiştir. Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* (1922) romanı, Millî Mücadele döneminde verdiği ulusal mesajlarla Türk halkına idealizm aşılamıştır. Halide Edip Adıvar; Turancılık düşüncesini *Yeni Turan* (1912),

⁸ Türk edebiyatında görülen roman biçimindeki ilk eser, Yusuf Kamil Paşa'nın Fénelon'dan çevirdiği *Telemak*'tır. (1859). Daha sonra Victor Hugo'nun *Les Misérables* (Sefiller) adlı romanı *Ruzname Gazetesi*'nde *Mağdur'un Hikâyesi* adıyla (1862); Daniel Defoe'nun *Robenson Crusoe* adlı romanı, Ahmet Lütfi tarafından tercüme edilerek *Robenson Hikâye-i Garibesi* adıyla yayımlanmıştır. İlk Türk romanı Şemseddin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı eseridir. (1872) Bunu Ahmet Midhat Efendi'nin 1874'te yayımlanan *Hasan Mellâh* adlı romanı izler. Bkz. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 5. b., İstanbul, 2004, s. 243. ; Mustafa Nihat Özön, “Türk Romanı Üzerine”, *Türk Dili – Roman Özel Sayısı*, S. 2, Ankara, 1964, s. 577-591. ; Ahmet Hamdi Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 10. b., İstanbul, 2003, s. 285.

⁹ Bkz. Attila Özkırmı, *Türk Edebiyatı Tarihi 1*, İnkılâp Kitapları, 2. b., İstanbul, Ocak 2005, s. 102.

¹⁰ Bkz. İnci Enginün, Ahmet Hamdi Tanpınar, Attila Özkırmı, age.

¹¹ Bkz. Mustafa Nihat Özön, agm., s. 577-591.

Kurtuluş Savaşı yıllarını *Ateşten Gömlek*, *Vurun Kahpeye*, *Dağa Çıkan Kurt* (1922) gibi romanlarında işlemiştir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ise; Tanzimat Dönemi'nden Birinci Dünya Savaşı'na kadar yetişen üç kuşak arasındaki anlayış farklılığını *Kıralık Konak* (1922) romanında ele alır. Millî Edebiyat döneminde hikâye ve romanlar gözleme dayandığı için; gerçekçilik ve doğalcılık akımının ilkeleri benimsenmiştir.¹²

Cumhuriyet döneminde toplumsal ve sosyal gelişmeleri konu alan romanlar yazılmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay gibi yazarlar İkinci Meşrutiyet döneminde adlarını duyurmuş, bu dönemde olgunluk çağlarını yaşamışlardır. 1923-1946 dönemi romanlarında; eskiye ve İstanbul'a karşı yeni değerlerin ve Ankara'nın yüceltilmesi, zaferle sonuçlanan Millî Mücadele ve vatanın kurtulması, maziyle hesaplaşma, ahlâk çöküntüsü, işçi-işveren ilişkisi, psikolojik eserlerle ferde dönüş ve sıradan insanların hikâyeleri anlatılmıştır. 1946-1980 arasında ise; maziye özlemle anış, İkinci Dünya Savaşı'nın izleri, demokratikleşme süreci, ihmal edilen ve unutilan köy, tarih, kadın, din, medeniyet değiştirme ve Almanya'daki Türklerin maceralarını işleyen konular ele alınmıştır. 1980 sonrasında ise bu temaların yanı sıra; Avrupa'da yaşayan yazarların siyasî hesaplaşmaları ve eski İstanbul'a özlem anlatılmıştır. Ayrıca bahsedilen bütün temalar birleştirilerek; günlük hayatın karmaşıklığını veren "postmodernist" yöntemle anlatım yaygınlaşmıştır.¹³

Tezimizde incelenen Cumhuriyet Dönemi'ne ait Türk romanları, kurgusal yapılarının özelliklerinden ziyade; Türk milleti için ifade ettikleri değerlerle ön plâdadırlar. Bu romanlar, Türklerin yaşayışını topyekün ele almaları itibarıyla; Türk milletini geçmişten geleceğe taşıyan bir köprü olmuşlardır. Bu romanlar; doğru ve yanlışlarıyla geçmişi irdelerken, gelecek günlerin yeni insan tipini arama hususunda öne sürdükleri fikirler bakımından büyük önem taşımaktadırlar. Bugün için Türk edebiyatının klâsik romanları diyebileceğimiz pek çok roman bu dönemde yazılmıştır. Türk milleti eski yapıdan yeni yapıya geçerken; eski yapının aksayan yönleriyle kurulması amaçlanan yeni yapı yapının değerler manzumesi bu romanlarda ortaya

¹² Mustafa Nihat Özön, agm., s. 577-591.

¹³ İnci Enginün, age., s. 243-245.

serilmiştir. Bu bakımdan, sonraki yıllarda da gelişmesini sürdüren Türk romanı dünyaya açılma sırasını beklerken; dünyaya açılan romanlardan hiçbir zaman geri kalmamıştır.

Sinemanın Türk Toplumundaki Yeri ve Önemi:

Edebiyat, resim, müzik, tiyatro gibi sanatların; matematik, fizik, kimya gibi fen bilimlerinin; toplumbilim, ruhbilim, yöntembilim gibi toplumsal bilimlerin varoluş tarihlerini bilimsel bilgi olarak saptamak olanaksızdır. Sanatların ve bilimlerin varoluş tarihlerinin bilinmezliğine karşın; sinema sanatının ve biliminin varoluş tarihi bilinir. Fransız kardeşler Louis Lumiere (1864-1948) ve Auguste Lumiere (1862-1954), 28 Aralık 1895'te Paris, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de bir sinema-film gösterisi yapmışlardır. Lumiere kardeşlerin yaptığı bu gösteri, sinemanın varoluşunun başlangıcı olarak kabul edilir.¹⁴

Sinematografin Türkiye'ye gelişi konusunda çeşitli kaynaklarda bilgiler mevcuttur.¹⁵ Konulu ilk Türk filmi, Weinberg tarafından çekimine başlanan; ancak daha sonra bir oyuncunun vefatı üzerine yarım kalan *Leblebici Horhor* adlı filmidir. Tamamlanan ilk Türk filmi ise, 1916 yılında yine Weinberg tarafından çekimine başlanan; 1918'de Fuat Uzkınay tarafından tamamlanan *Himmet Ağa'nın İzdivacı* adlı filmidir. Fuat Uzkınay aynı zamanda; 14 Kasım 1914 günü, "Ayastefanos'taki Rus abidesinin yıkılışı"nın 150 metrelik bir filmini çeken ilk Türk sinemacısı ve belgeselcisidir.¹⁶

¹⁴ Metin Erksan, "Sinema Yüz Yaşında", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayınları, 1. b., Ankara, 1996, s. 155.

¹⁵ 2. Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoğlu'nun anılarında belirtildiğine göre; Bertrand adlı bir Fransız, padişahın izniyle 1896 sonları ya da 1897 başlarında, sarayda bir film gösterimi yapmıştır. Gazeteci-yazar Rakım Çalapala'ya göreyse; sinema yurda, bir Fransız ressam tarafından getirilmiştir. Yazar ve sinema eleştirmeni Ali Özuyar; Babiâli'nin sinematograf adlı icattan haberdar olmasını, Mösyö Jamin adlı bir Fransız vatandaşının, sefareti aracılığıyla gönderdiği yazıyla ilişkilendirir. Özuyar'ın bildirdiğine göre; Fransız Sefareti'nden Osmanlı Hariciye Nezareti'ne gönderilen 17 Haziran 1896 tarihli yazıda, Mösyö Jamin'in sinematografi için gerekli olan lambanın, gümrükten geçirilmesine izin verilmesi istenmektedir. 2. Abdülhamid'in elektrikli ve manivelalı aletlere karşı hassasiyetini bilen Sadrazam Halil Rifat Paşa, Hariciye Nezareti'nin kendisine iletildiği bu yazı üzerine, adı geçen aletin ne olduğunun araştırılması için gerekli çalışmaları başlatmıştır. Sonuç, 20 Eylül 1896 tarihli bir raporla sadrazama bildirilmiştir. Raporda; "Sinematograf adı verilen aletin ilmi yönden insanlık için faydalı" olduğu belirtilmiştir. Özuyar, bu raporun ülkedeki sinema faaliyetlerinin erken dönemde başlamasında etkili olduğunu ifade eder. Bkz. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, *Kabalcı Yayınları*, 2. b., İstanbul, 2003, s. 15; Rakım Çalapala, *Türkiye'de Filmcilik-Filmlerimiz*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 1. b., İstanbul, 1947, s. 21; Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, De Ki Yayınları, 1. b., İstanbul, 2008, s. 11.

¹⁶ Giovanni Scognamillo, age., s. 23.

Harbiye nazırı ve başkumandan vekili Enver Paşa'nın emriyle kurulan "Merkez Ordu Sinema Dairesi", Türkiye'deki sinema denemelerine ortam hazırlayan ilk kurum olmuştur.¹⁷ Türkiye'de sinemaya uyarlanan ilk tiyatro eseri ve konulu ilk film; Mehmet Rauf'un *Pençe* adlı oyunudur. Bu eser, 1917'de Sedat Simavi tarafından, İstanbul'da Alemdar ve Beyoğlu'nda (Skating Palas) gösterilmiş; hatta ünü Berlin'e kadar ulaşmıştır. Edebiyattan yapılan ilk uyarlama ise, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* adlı romanıdır. Bu roman, sinemaya 1919 yılında Ahmet Fehim tarafından uyarlanmıştır.¹⁸ Filmle ilgili ilk eleştirilerden biri, dönemin münekkidi ve tiyatro sanatçısı İ. Galip Arcan'dan gelir:

"Bizde her sınıf halk tarafından büyük zevk ile okunmuş, takdir edilmiş olan yegâne romancımız Hüseyin Rahmi Bey'in bu eseri ekseriyetçe okunmamış meçhul bir roman olsaydı senaryo hakkında biraz daha şedit bir tenkit yapmak haklı olabilirdi... Dört kısamlık büyük bir mevzu olarak imal edilen film, Hüseyin Rahmi Bey'in *Mürebbiye* romanı ile mukayese edilirse, bir hayli sönük ve küçük kalır..."¹⁹

Sinema, özellikle 1950'den itibaren Türk halkının meylettiği bir sanat dalı olmuştur. Yaşadıkları hayatın dışında, yeni yaşayış şekilleri ve farklı mekânlar görmek isteyen halk; aynı zamanda hoşça vakit geçirme amacıyla da sinemaya gitmiştir. Sinemacılar; Türk toplumunu bilgilendirmekten ziyade; toplumun bazı katı kurallarını yumuşatmayı hedeflemişlerdir. Sinema; halkın üzerindeki gelenek ve töre ağırlığını azaltmak için "göstererek alıştırma" yöntemini kullanmış; bunda da büyük ölçüde başarılı olmuştur. İlk zamanlarda yapılan başarısız roman uyarlamalarına karşın; son yıllarda, daha ehil ellerde yapılan uyarlamaların roman kalitesini yakaladığı örneklerle rastlanmaktadır.

Roman ve Sinema Arasındaki Benzerlik ve Farklar:

Sinema, kendisinden önce var olan; edebiyat, resim, müzik, tiyatro, heykel, dans gibi sanat dallarının hepsiyle iletişim içindedir. Ancak "Yedinci Sanat"²⁰, en güçlü bağını edebiyatla kurmuştur. Edebiyat eski çağlardan beri, insanlar arasında sözlü ve/ya

¹⁷ Mustafa Gökmen, *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi*, Denetim Ajans Basımevi, 1. b., İstanbul, 1989, s. 23.

¹⁸ Giovanni Scognamiglio, age., s. 28-30.

¹⁹ Ali Özuyar, age., s. 14.

²⁰ Bkz. "Terimler Sözlüğü".

yazılı iletişim sağlayan araçlardan biridir. Sinemanın da bir kitle iletişim aracı olması, temelde bir ortaklık oluşturur. Bu iki iletişim aracı da kültürün gelişmesine katkıda bulunurken; insanları bilgilendirir, eğlendirir, olup bitenden haberdar eder, onların estetik zevkine hitap eder, bakış açılarını geliştirir ve zaman zaman da onları tartışmaya sevk eder.

Film; yazılı tasvirler, hareketli görüntü, söz, gürültü ve müzik gibi beş ayrı anlatım boyutunu -bunların hepsini ya da bir kısmını- içerir. Yazıda ise, sadece kâğıt üzerinde siyah harflerden oluşan bir malzeme vardır. Bu doku farklılığı, sadece iki sanat dalı arasındaki farka değil; benzerliklere de işarettir.²¹ Farklı malzemelerle yola çıkıp özgün ürünlerini yaratan sanatlar, zamanla kaçınılmaz bir etkileşime girerler. Özellikle, anlatım teknikleri, sanatlar arasında ortaklık meydana getiren unsurlardandır. Örneğin: Bertolucci, şiir ve sinemayı birbirine yaklaştırmış; Salvador Dali, plastik fikirlerini sinemaya taşımış; Andre Breton, Mayakovski, Boris Vian, M. Duras gibi şair ve yazarlar kendilerini sinemada ifade etmeye çalışmışlardır. James Joyce ve Virginia Woolf'un bilinç akışı tekniği de, sinemada kullanılan bir tekniktir.²²

Sinemanın en sık karşılaştırıldığı ve benzetildiği sanat türü, anlatıdır. Bu benzetmenin kökeni eskiye dayanır. Edebiyat – sinema etkileşiminden ilk kez bahseden yönetmenlerden biri olan D. W. Griffith; film çekerken Dickens'la aynı şeyi yaptığını, tek farkının “resimle bir öykü anlatmak” olduğunu söyler.²³ O zamandan bu yana; eleştirmenler, yazarlar, yönetmenler ve araştırmacılar, film ile roman arasındaki ilişkiyi çözümlemeye çalışmışlardır.

Edebiyat ve sinemanın amaçları benzer olsa da araçları farklıdır. Roman, amacına ulaşmak için “dil”i malzeme seçerken; sinema “görüntü”yü kullanır. Her ikisinin de anlatı dilleri farklıdır. Roman, “yazı dili” kullanırken; sinema

21 Oğuz Adanır, “Christian Metz ile Söyleşi”, *Çağdaş Eleştiri*, S. 2., İstanbul, Mart 1983, s. 50-54.

22 Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yayınları, 1. b., İstanbul, 2003, s. 54.

23 Nijad Özön, sinema dilinin kuruluşundaki en büyük rolün romana ait olduğunu söyler. Bu tezini desteklemek adına da Eisenstein'ın “*Dickens, Griffith ve Bugünkü Sinema*” adlı uzun yazısını örnek gösterir. Eisenstein bu yazıda, sinema sanatının temellerini atan Griffith'in; zincirleme, bindirme, çevrinme, koşut gelişme, baş çekimi gibi birçok sinema öğelerini, Dickens'ın romanlarında bulduğunu söyler. Griffith, 1913'te kendi sanat kolu için; “Başarmak istediğim şey, her şeyden önce, size göstermektir” der. Joseph Conrad ise; Griffith'ten on altı yıl önce, *Nigger of the Narcissus* romanının önsözünde şunları söylemiştir: “Başarmak istediğim şey, sözcüklerin gücüyle, size işittirmek, duyurmak, her şeyden önce de göstermektir”. Bkz. Nijad Özön, “Roman ve Sinema”, *Türk Dili – Roman Özel Sayısı*, S. 154, İstanbul, Temmuz 1964, s. 797-800.

“sinematografik dil” kullanır. Romandaki sözcükler, sinemada görüntüye dönüşür ve romanın sözcükleri aynı kalırken; perdedeki görüntü sürekli değişir. Roman, okuyucunun isteğine bağlı olarak değişen bir sürede bitirilirken; film gerçek zaman kesitiyle sınırlıdır. Her ikisinde de anlatıcı olabilir; ancak aralarında farklar vardır. Roman sanatı esas karakteri itibarıyla; anlatılacak bir hikaye ile bu hikayeyi sunacak bir anlatıcıya dayanır. Anlatıcı, romanın temel unsuru ve en etkili figürüdür. Roman, onun etrafında kurulur, kurgulanır. O olmadan hikayeyi nakletmek ve olayların akışında yer alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz.²⁴ Sinemadaki anlatıcı ise, romandakinden farklıdır. Ses, müzik, dekor, oyuncu, ışık, kurgu, kamera açısı ve hareketi gibi görsel ve işitsel teknik özelliklerin birleşiminden oluşur. Saf anlatıda roman okuyucusu; olayları, anlatan kişinin bulunduğu mekân ve zaman açısından, belli bir mesafeden öğrenir. Olaylar, okuyucunun zihninde geçmiş zamanda olup biter. Filmde ise “gösterme” söz konusudur; olay, ayrıntılarıyla izleyicinin gözünün önünde canlandırılır.²⁵ Sinema ve edebiyat aynı şeyden bahsetseler bile; izleyicinin anladığı şey tekken, okuyucu bunu istediği kadar şekillendirip çeşitlendirebilir. Örneğin, roman, güzel bir kadından bahsediyorsa, okuyucu yüzlerce güzel kadın düşünebilir. İzleyici içinse bu sadece perdede gördüğü kadındır.²⁶

Roman daha çok zamana; film ise mekâna dayalıdır.²⁷ Kullandıkları zaman kipi de birbirinden farklıdır. Sinema, zamanı ve mekânı kullanarak yeni bir gerçeklik yaratır ve genelde şimdiki zamanı anlatır. İzlenen her kare o an oluyormuş gibidir, geçmiş de gelecek de izlenildiği anda vardır. Ancak, geriye dönüşlerle ve zamanda sıçramalarla, zaman konusunu esnek bir hale getirebilir. Romanda ise geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman iç içe geçerek kullanılabilir. Üretim şekilleri konusunda da, iki sanat dalı farklılıklar gösterir. Edebiyatın bireysel bir üretim olmasına karşın; sinema bir ekip çalışmasıdır. Maliyeti yüksek bir sanat dalı olan sinemanın zamanı kısıtlıdır; romanda

²⁴ Mehmet Tekin, age., s.142.

²⁵ Luigi Chiarini, “Film Deyiş Sanatı”, Çev. Bilge Karasu, *Türk Dili Degisi – Sinema Özel Sayısı*, S. 53, İstanbul, Ocak 1968, s. 355-356.

²⁶ Aylin Sayın, *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul, 2005, s. 67.

²⁷ Reyhan Tutumlu, *Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul, 2002, s. 45.

ise böyle bir durum söz konusu değildir. Yazarın tasvir ettiği mekânın sınırları ise, okuyucunun hayaline bağlıdır.

Edebiyat ve sinema, aralarındaki farklara karşın birbiriyle iletişim içindedir ve; “Sinema, en güçlü bağı romanla kurmuştur”²⁸. Edebiyat ve sinema dillerinin temel benzeşme ölçütü yapısal ve kurgusaldır. Her iki sanatta da, en küçük birimlerden büyük birimlere doğru gelişme söz konusudur. Romanda genel olarak; harfler sözcükleri, sözcükler cümleleri, cümleler paragrafları, paragraflar bölümleri, bölümlerse romanı oluşturur. Sinemada da; fotoğraflar çekimleri, çekimler sahneleri, sahneler ayrımları, ayrımlar bölümleri, bölümlerse filmi oluşturur. Her iki sanat dalı da bir iletim işi gerçekleştirir ve iletim sırasında çeşitli yöntemlere gereksinim duyar. Örneğin; sinema, yazı dilinde var olan “kurgulama, kesme, eksiltme”, gibi teknikleri kendi bünyesine uyarlayarak zaman içinde dilini oluşturmuş ve başka tekniklerle de gelişimini sürdürmüştür. Cemal Aykın, “*Batı Toplumlarında Roman ve Sinema ilişkileri*” adlı makalesinde;

“Aynı bakış (kamera) açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin (çekimlerin) zincirleşmesi, betimleme açısının (alıcının) devingenliği, kaydırılması (travelling) yöntemleri de gerçekte sinemaya olanaklar sağlayan roman teknikleri arasındadır” diyerek bu teknikleri açıklar.²⁹

Edebiyat-sinema etkileşimi çoğunlukla tek taraflı bir ilişkidir. Roman ve hikâyeler başta olmak üzere, pek çok edebî yapıt sinema sektörüne “senaryo hammadresi” olarak görülerek beyaz perdeye aktarılmıştır.³⁰ Özellikle Hollywood, çok satan edebî yapıtları işleyerek sinema sektöründe “edebî yapıtların sinemaya

28 James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev. Ertan Güngör, Oğlak Yayınları, 2. b., İstanbul, 2002, s. 47.

29 Cemal Aykın’a göre, uyarlama konusunda üç ayrı tutum söz konusudur:

1. *Romanın, sinema yararına bir senaryo hammadresi olarak kullanılması ve sinema boyutlarına indirgenmesi*: Bu tip uyarlamada kaynak metin esin kaynağıdır, yorumlama büyük bir serbestlik içindedir. Kimi zaman kişiler ve öykünün konusu dış çizgileriyle korunsun da; kaynak yapıtın dilsel özellikleri bozulur, temel yapısal özelliği yitirilebilir ve bildirileri değişikliğe uğrar.

2. *Romanın, sinemaya egemen kılındığı tutum*: Kaynak metnin özellikleri ön plana çıkar. Sinema öğeleri sözlü bir anlatının yapısına bağlandığından, sinema dili kurulamaz. Görsel dil kurudur ve şiirsellikten uzaktır.

3. *Romandaki nitelikleriyle yaratıcılığın sinema dilinde gerçekleştirilmeye çalışılması*: Kaynak yapıtın temel niteliklerine sadık kalarak, onu sinema dilinde yeniden üretmektir. Bu tip uyarlamalar en başarılı uyarlama örnekleridir ve romanı bir malzeme olmaktan çıkarıp sinema estetiğine göre yeniden yorumlanmasını sağlarlar. Burada hedef romanın konusunu almanın ötesinde; ruhunu, anlatım tekniklerini ve yapısını sinemaya aktarmaktır. Bkz. Cemal Aykın, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema ilişkileri 2”, *Türk Dili*, S. 383, İstanbul, Kasım 1983, s. 495, 496.

30 Ertekin Akpınar, *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, Agora Kitaplığı, 1. b., İstanbul, 2005, s. 39.

uyarlanması” alanında çığır açmıştır. Dünya geneline bakıldığında, yapıtları sinemaya en çok uyarlanan isimlerin başında Shakespeare’in geldiği görülür. Üç yüz civarında yapıtı filmlere konu olmuştur. Bunun dışında; Dostoyevski, Ernest Hemingway, Gabriel Garcia Marquez, Flaubert, Proust, Alexander Dumas, John Steinbeck gibi yazarların yapıtları da defalarca sinemaya uyarlanmıştır.³¹ Türk sinema tarihinde, Batı’dakinden farklı olarak, sinemaya uyarlanan ilk yapıtlar Türk klâsikleri olmamıştır. Sinema sektörü ilk yıllarda daha çok piyasa romanlarıyla beslenmiş, gereksinimini melodrama konu olabilecek romanlardan karşılamıştır. Nijad Özön, bu konuda şunları söyler:

“1950 ve 60’lı yıllarda Türk sineması için geçim derdi yoktur, ev sıkıntısı yoktur, gecekondu yoktur, karaborsa yoktur, evli bir çiftin karşılaşacağı sorunlar yoktur. İnsanlar, yaşadıkları yer, çevre ve zaman ne olursa olsun; Mükerrrem Kâmil romanına göre tanışır, Esat Mahmut romanına göre sevişir, Kerime Nadir romanına göre verem olup ölürlerdi.”³²

Bu kategorideki romanlardan sinemaya uyarlanan eserlerin başında gelenler şunlardır³³: Muazzez Tahsin Berkand: *Bülbül Yuvası, Küçük Hanımefendi, Mağrur Kadın, Çiçeksiz Bahçe, Kezban, Gençlik Rüzgarı, Mualla, Aşk ve İntikam, Bir Garip İzdivaç, Sevgim ve Gururum, İftira, Sabah Yıldızı, Sarmaşık Gülleri, Saadet Güneşi, Aşk Fırtınası, Bir Genç Kızın Romanı, Günah Bende mi?, Sönen Yıldız*. Kerime Nadir Azrak: *Boş Yuva, Şahane Kadın, Aşk Bekliyor, Esir Kuş, Aşka Tövbe, Hıçkırık, Posta Güvercini, Samanyolu, Funda, Uykusuz Geceler, Son Hıçkırık, Suyu Düşen Hayal, Günah Bende mi?, Dert Bende, Güller ve Dikenler, Seven Ne Yapmaz, Sisli Hatıralar*. Esat Mahmut Karakurt: *Sokaktan Gelen Kadın, Son Tren, Kadın İsterse, Allahaismarladık, Son Gece, Dağları Bekleyen Kız, İlk ve Son, Kadın Severse, Ömrümiün Tek Gecesi, Ankara Ekspresi, Bir Kadın Kayboldu, Vahşi Bir Kız Sevdim, Ölünceye Kadar, Çölde Bir İstanbul Kızı, Kocamı Aldatacağım*.

Sonraki yıllarda, piyasa romanları sinemaya kaynak teşkil etmeye devam ederken bazı yönetmenler Türk klâsiklerini filme çekmeye başlarlar. Ömer Seyfettin’den *Kara Peçe*; Halide Edip Adıvar’dan *Döner Ayna, Vurun Kahpeye, Sinekli*

³¹ Tuncay Yüce, “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 1, S. 2, İstanbul, 2005, s. 67-74.

³² Nijad Özön, *Karagözden Sinemaya 1*, Kitle Yayınları, 1. b., Ankara, Mart 1995, s. 211.

³³ Ağâh Özgüç, “Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları”, *Varlık*, S. 1060, İstanbul, Ocak 1996, s. 6-7.

Bakkal; Reşat Nuri Güntekin'den *Dudaktan Kalbe*, *Akşam Güneşi*, *Çalıkuşu*, *Bir Dağ Masalı*, *Yaprak Dökümü*, *Değirmen*; Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan *İç Güveysi*; Halid Ziya Uşaklıgil'den *Kırık Hayatlar*, *Aşk-ı Memnu*; Orhan Kemal'den *Avare Mustafa*, *Murtaza*, *Vukuat Var*, *Mahpus*, *El Kızı*; Fakir Baykurt'tan *Yılanların Öcü*; Necati Cumalı'dan *Susuz Yaz*, *Boş Beşik*; Yaşar Kemal'den *Urfa İstanbul*, *Alageyik*, *Ağrı Dağı Efsanesi*, *Yılanı Öldürseler*; Yusuf Atılgan'dan *Anayurt Otel*i vb. bu kategoride sinemaya uyarlanan eserlerden bazılarıdır.³⁴

Romanın Filme Uyarlanması:

Edebiyat ve sinema amaçları aynı, anlatma biçimleri farklı olan iki sanat dalıdır. Sinemanın en önemli ögesi olan senaryo, iki şekilde meydana getirilir. Bunlardan birincisi film yapmak isteyen kişinin tasarladığı konuyu, yalnızca sinema diliyle ifade edilecek şekilde vücuda getirdiği “özgün senaryo”; diğeri ise daha önce yazılmış bir metni senaryo biçimine dönüştürme işlemi olan “uyarlama”dır.³⁵ Çalışmamızın konusunu oluşturan, romandan sinemaya uyarlamada; uyarlanmak amacıyla üretilmemiş olan roman, sinema sanatına uygun şekilde ele alınıp, senaryo biçimine sokulmaktadır.

Türk sinemasında üç çeşit uyarlama görülür: “Gerçek uyarlamalar”, “Türkçeleştirilen konular”, ve “yerlileştirilen konular”.³⁶ Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar genel olarak üç türde gerçekleşir. Bunların ilki, romandan farklı bir seyir izleyen sinema örneklerini kapsar. Bu tür uyarlamada sanatçı, başarılı olmuş bir ürünün; biçimini, malzemesini ya da fikrini ödünç alır ve kendi yapıtı için kullanır. Bu türün en tipik örnekleri, Shakespeare metinlerinden ya da bazı destanlardan hareketle yapılan filmlerdir. Bu tür uyarlamalar, yönetmene serbest hareket etme olanağı tanır. İkinci tür uyarlamalar, romanın aslına sadık kalan sinema örnekleridir. Kaynak alınan metne sadakat önem taşır. Sinemacı, romancının yaptığını sinema diliyle yapmayı hedefler. Romanın dilinden uzaklaşmadan yapılan bu tür uyarlamalar, zaman zaman kuru bir anlatımı olduğuna dair eleştiri alır. Bondarcuk'un, *Savaş ve Barış* romanından yaptığı

³⁴ Agâh Özgüç, agm., s. 6-7.

³⁵ Semir Aslanyürek, *Senaryo Kuramı*, Pan Yayınları, 3. b., İstanbul, Mayıs 2007, s. 210.

³⁶ Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar”, 7. *Sanat*, S. 9, İstanbul, Kasım 1973, s. 69.

uyarlama, bu türe örnek gösterilebilir. Üçüncü tarzda ise bir dönüştürme söz konusudur. Burada, edebî metnin iskeleti olduğu gibi korunabilir. Ancak, sinemacılar bu iskeletten yepyeni bir sanat yapıtı ortaya çıkarırlar. Bu aktarma biçiminde, romanın sinema diliyle tekrar yazılması söz konusudur.³⁷

Sanat yapıtları; biçimsel öğelerin (ses, renk, ritm, simetri vb.), içeriksel öğelerle (anlatım, konu, tema vb.) iç içe geçmesiyle oluşur. Birbirinin tamamlayıcısı olan bu iki öğe, sinema ile edebiyatın birlikteliğini de başlatır. Bir edebî eseri filme uyarlamak, yaratıcılık gerektirir. Eserin ruhunu anlamak kadar, eseri yorumlayabilmek de önemlidir. Yönetmen, kendisine yakın bulduğu yazarların dünyasını izleyiciye aktarmak ve ortak dünyalarını çoğaltmak amacıyla uyarlama yapmalıdır.

“Bir romanı bölüm bölüm, sadakatle aktarmak iyi bir sinema-roman ilişkisi olmayabilir. Romandan birçok bölüm, birçok sahne yok edilerek de özgün esere birincisinden daha sadık bir film yapılabilir. Bu yazarın dünyasını, yönetmenin çok iyi tanımasıyla olabilir ancak. Benim romanımı filme çekecek olan yönetmen, bütün kitaplarımı ve hayatta duruşumu bilmelidir. Bilmesi yetmez, bu yazarla kendini sıkı sıkıya kenetlenmiş bir dost olarak bulmalıdır. İlişki bu temele oturmazsa, yönetmen el attığı edebiyat eserini sadece kötüye kullanmış olur. Sinema edebiyatın kapısını çalacaksa; yazarın seçimlerine, hayatta duruşuna, sanat anlayışına, duyarlıklarına saygılı olmak zorundadır. Tersî, manevî hakların ihlali kapsamına girer”³⁸

diyen Ağaoğlu; romanı uyarlanacak olan yazarın dünyasının iyi bilinmesi gerektiğinin altını çizerken, eserin özünden uzaklaşmamanın önemini de vurgular.

Edebiyat eseri; filmde doğru bir sıralamayla ve doğru hızda anlatılmalıdır. Zaman kısıtlamaları, uyarlama olanaklarını etkileyeceğinden; yönetmen, bazı bölümleri ve karakterleri kısaltma ya da çıkartma gibi yöntemlere başvurabilir. Bu eksiltmeler; bilgi kaybına veya dramatik yapıyı bozarak hikâyeyi özünden uzaklaştırmaya sebep olmamalıdır. Eserin orijinal hikâyesinin bozulmadan aktarılabilmesi için; “dramatik eylem”, açık ve anlaşılır biçimde sunulmalıdır.³⁹ Sinema, görüntüye dayanan bir sanat olduğuna göre, romanda sözcüklerle ifade edilen eylem; sinemada bir zamana ve mekâna dayalı olarak görüntü (davranış) ve/ya diyalog (söz) vasıtasıyla ifade edilir.

³⁷ Cevahir Kayım, “Uyarlama Biçimleri”, *Cinemascope*, S. 10, İstanbul, Ekim 2006, s. 1-3.

³⁸ Adalet Ağaoğlu, “Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa”, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, age., s. 311.

³⁹ Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

Romandaki dramatik eylem, sinemaya aktarılırken göz önünde bulundurulması gereken noktalar şunlardır:

- **Dil, Üslûp ve Kurgusal Anlatım:** Anlatımın ilk biçimi olan sözlü dil, yazılı dilden önce gelir. Sözlü dil de, yazılı dil gibi duygu, düşünce, istek vb. oluşların bildirilmesi, zihinde tasarlanan konunun söz aracılığıyla karşı tarafa iletilmesi amacıyla kullanılır. Yazılı dildeki cümle kuruluşlarının özenli olmasına karşın, sözlü dildeki cümle kuruluşları gelişigüzel seçilir. Sözlü dilin söz dağarcığı yazılı dilden daha dardır; ancak ses vurguları aracılığıyla canlı bir anlatım gücüne sahiptir. Örneğin, “Ordu” kelimesi, iki farklı vurgulama ile iki değişik kavrama (düzenli silahlı birliğe, **ordu**; şehre, **Ordu**) göndermede bulunur. Bir konuşmacı özel bir çaba göstermezse; “ğ” sesini yutar ve *öğrendiğimiz* şeklinde yazılan kelimeyi *örendiimiz* şeklinde telaffuz eder. Yazılı dildeki kelimelerin, özensizlik ve şive farkları nedeniyle de bozulduğu olur. *Galatasaray* kelimesi *gassaray*; *üniversite* kelimesi *ünverste*; *gazete* kelimesi *gaste* şeklinde telaffuz edilebilir.

Yazı dili; anlatımın daha özenli olması, cümle kuruluşu, zengin kelime dağarcığı ve deyiş biçimleri açısından sözlü dilden ayrılır. Sözlü dilse doğallık, konuşmaya vurguyla kattığı canlılık ve telaffuz (Türkçe’nin yazıldığı gibi okunmaması) bakımından yazı dilinden farklıdır. İki farklı dilde meydana getirilen iki ayrı sanat yapıtı da kuşkusuz birbirinden farklıdır. Sinema edebî eserden uyarlama yaparken; yazılı dili eğip bükmek ve sözlü dile adapte etmek zorunda kalır. Bu değişim; en önemli aracı dil olan edebî eserin özünün bozulması ihtimalini kuvvetlendirir.

Bazen yazılı dildeki özellikler, zorlanılmadan sözlü dile dönüştürülebilir; zaman zaman da bunun tersi olur. Örneğin; yazılı metinde kullanılan “benzetme, eğretilme ve eksiltme” metodlarının sinemada kolayca karşılık bulduğu görülür. Yazı dilinde “sen bir aslansın” cümlesi cesareti vurgulamak için söylendiğinde; bir eğretilme yaratılmış olur. Sinemada ise, görüntüyle eğretilme yapılır. Buna, sinema kuramcısı Eisenstein’in “*kükreyen halk*” eğretilmesi örnek gösterilebilir.⁴⁰ Eisenstein; uzanan, yarı doğrulmuş ve saldıran üç taş aslan yontusunun çok kısa çekimlerini birleştirerek bu eğretilmeyi yaratmıştır. Romanlarda kullanılan “temel eksilti” de, sinemada karşılığını bulan bir

40

James Monaco, age., s. 89.

özelliştir. Hikâyenin odağındaki kahramanın herhangi bir hareket ya da düşüncesinin, anlatıcı tarafından bilindiği ama okura aktarılmadığı durumlarla gerilim sağlanır. Böylece, anlatılması gereksiz olan şeyler atlanarak fazlalıklardan arınmış bir hikâye meydana gelir. Bu yöntem filmelerde de başvurulur. Hikâyenin bir parçası, ânı ya da ayrıntısı bilinçli olarak atlanır ve seyircinin bu eksik parçaları aklından birleştirmesi beklenir. Yazı ve görüntü dilinde eksiltiye başvurulacaksa; dizimde yer alan birimlerden bazılarının, anlam eksikliğine yol açmayacak şekilde dizimden çıkarılmasına özen gösterilmelidir.⁴¹

Sözcük, somut bir varlığı gösterdiğinde bile soyut bir kavramdır. Görüntü ise, her zaman somuttur. Romanda geçen “kuş” sözcüğünün uyandırdığı kavramla sinemacının ortaya koyduğu “kuş” görüntüsü aynı değildir. Romancının bahsettiği kuş, okurun aklına çeşitli kuşlar getirirken; sinemacının gösterdiği kuş bir tanedir. Romancı, okurun aklına belli bir kuşu (kendisi hayâlindeki kuşu) getirmek isterse, çeşitli sıfatlar kullanır (küçük, yaşlı, hızlı, sarı...) ya da kuş tasvirine girer. Bu tasvir birkaç sayfa sürebilir. Sinemacı ise, kuşun kendisini göstererek bunu bir sahnede halleder. Romancı, aynı kuşu sevimli ya da sevimsiz göstermek isterse, sıfatlarla yetinmez ve kuşun değişik yönlerini belirtir. Sinemacı ise, açıyı ve ışığı uygun şekilde ayarlayarak, tek görüntüyle kuşu sevimli veya sevimsiz gösterebilir. Bunlar görüntünün üstünlükleridir; ancak sözcüklerin de görüntülere göre üstün olduğu taraflar vardır. Tek sözcüğün ortaya koyabildiği soyut kavramı aynı güçle verebilmek için sinemacı birtakım görüntü düzenlemelerine, eğretileme, benzetme, karşılaştırma gibi söz sanatlarına başvurmak zorunda kalır. Bu durum, insanların iç dünyalarının ve psikolojilerinin sinemaya yansımalarını zorlaştırır. Romancı ele aldığı kişiyi dıştan tasvir eder, davranışlarını anlatır, üçüncü veya birinci tekil şahıs ağzıyla kişinin iç dünyasını ortaya koyar. Sinemacı ise, kahramanlarını dış görünüşleri ve davranışlarıyla tanıtmaya çalışır. Bu da, kişinin iç dünyasını anlamak için yeterli açılımı sağlamaz.⁴² Sinemacı bu konuda bazı hilelere başvurabilir. Örneğin, “dıştan ses”le; yani görüntü dışındaki bir kaynağın sözleriyle görüntü içindeki bir varlığı tanıtabilir. “iç konuşma” yöntemiyle, görüntüdeki

⁴¹ Emin Özdemir, *Okuma ve Metin İnceleme*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1. b., Eskişehir, 1991, s. 115-116.

⁴² Nijad Özön, agm., s. 797-800.

kişinin aklından geçenleri duyurabilir. Sinemanın zayıf olduğu nokta “anlatıcının kişiliği”dir. Romanda, son derece yararlı olan birinci tekil şahıs anlatımını deneyen tek film, Robert Montgomery’nin *Göldeki Kadın* (Lady in the Lake, 1946) filmi olmuştur. Filmde yalnızca kahramanın gördüğü görülmüş; yönetmen, kahramanı göstermek için ayna hilesine başvurmuştur. Sonuçta ortaya çıkarsa, sinemacılara göre; “sıkıcı ve klostrofobik bir film”dir.⁴³

Romanda, sanatçı duygu ve düşüncelerini ortaya koyarken; dil, imla, noktalama, cümle, konu, zaman, vak’a, mekan vb. birimleri ele alıp işler. Bunların işlevsel bir özellik kazanması üslûpla mümkün olabilir.⁴⁴ Filmde ise bu duygu görüntüyle sağlanır. Işıklandırma, müzik, efekt, dekor, kostüm, renk gibi öğelerden yararlanılır. Romanın üslûbunun filmle örtüşmesi her zaman mümkün olmasa da; filmdeki söylemin, hikâyeyi etkili bir biçimde dile getirmesine çalışılmalıdır.

Göstergebilim ve anlambilim iç içe geçmiş araştırma dallarıdır. Yönetmenin sinematografik dil düzeyinde imgeler aracılığıyla yürüteceği akıl; romanın teması, üslûbu ve mesajlarıyla bütünleşmelidir. Prof Dr. Emel Kefeli, romanın sinemaya uyarlanmasında, “kelimeden resme” geçişin söz konusu olduğunu belirtir ve bu noktada uyarlayıcı yazarın, metnin göstergesel teknoloji ile nasıl görsel hâle getirileceği hususunda düşündüğünü ifade eder. Kefeli’ye göre, resmin teknolojisi ile romansı anlatım arasında kurulan ilişki, kelimenin en etkileyici biçimde resimleştirilmesini sağlar. Yazarın üslûbu burada yerini, kullanılan çekim tekniğine bırakır.⁴⁵ Bunun için de yönetmenin edebî donanımına sahip olması gerekir. Çünkü, roman ve şiir okumak; yazılı bir hikâyeyi, görüntüye dönüştürecek olan yönetmenin düş dünyasını zenginleştirecek ve okuduğu şeyi zihinde görsel olarak canlandırma gücünü (imge) geliştirecektir.⁴⁶

Sinema dili, dilin normal algılayışının dışındadır. Kurgu sanatının (montaj) doğması sonucu oluşmuştur. Bir sahnenin bir başka sahneyle ilişkisi bilinçli olarak kurulduğunda; sinema yeni bir dile sahip, yeni bir sanat olmuştur. Bu ilişkinin

⁴³ Italo Calvino, “Sinema ve Roman: Anlatı Sorunları”, *Kitaplık*, S. 27, İstanbul, Mayıs-Haziran 1997, s. 6-8.

⁴⁴ Mehmet Tekin, age., s.156.

⁴⁵ Emel Kefeli, age., s. 22-23.

⁴⁶ Cengis T. Asiltürk, *Sinemada Diyalektik Kurgu*, Beykent Üniversitesi Yayınları, 1. b., İstanbul, Eylül 2008, s. 78.

kurulması, şöyle bir örnekle açıklanabilir: Birinci görüntüde; bir odanın penceresinden dışarı bakan bir adam olsun. İkinci görüntüde; sokakta iki insan duruyor. Biri adamın eşi ve diğeri onun sevgilisi olabilir. Bu iki görüntü sırayla (ya da tersinden) göz önüne geldiğinde; adamın, odanın penceresinden eşini ve onun sevgilisini gördüğünü bildirir. Adam “bakma” eylemi sırasında görüldüğü için; üst üste gelen bu görüntülerin dili kolayca çözülür. Oysa, anlatım tekniklerinin bilinmediği zamanlarda (doksan yıl önce) basit gibi görünen bu algılama için; perdenin kıyısında bulunan bir adamın bunları açıklaması gerekmektedir. Anlatım teknikleri sayesinde, romanda ifade edilen duygu ve hareketler filme yansır. Sadece görüntüyle, ikinci sahne bir öncekini iptal edebilir. Pencereden bakan öfkeli eşin görüntüsünün hemen ardından, eşini boğarak öldüren bir adam görülürse; adamın eşini öldürdüğü düşünülebilir. Bu cinayet sahnesinden sonra, aynı adam pencereden bakar ve aynı insanları görmeye devam ederse; öldürme sahnesinin gerçek olmadığı düşünülür. Görüntünün, yaşanan gerçekle ilgisi olmadığını anlatmak için “görüntü titretme”, “görüntüyü sis perdesiyle kaplama” gibi yollar da vardır.⁴⁷ Geçmişte yaşanan bir olayın anımsandığını ifade etmek için de çeşitli yollar mevcuttur. Örneğin; pencereden eşini ve onun sevgilisini gören adamın gözünde bir damla yaş belirir. Ardından eşiyle diğer adam birden bire ortadan kaybolurlar. Kamera tekrar adamın yüzüne döner ve anlaşılır ki; penceredeki adam, sokakta çok önce olup bitmiş bir olaya bakmaktadır. Bu anlatım dili defalarca değişerek sürebilir.⁴⁸

Yukarıda verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi; sinemanın, yazın dilini görüntü diline aktarabilmesi için çeşitli anlatım teknikleri vardır. Ancak bu ifade şekilleri konuyu ana hatlarıyla ortaya koyarken; eserin dilini, üslûbunu ve sözcüklerin yarattığı çağrışımları aktarmaya yetmeyebilir. Sinema kuramcısı Andre Bazin, iyi bir uyarlamamanın asıl eserin “özünü ve sözünü yeniden kurabilmek” olduğunu ifade eder.⁴⁹ Bunun sağlanması için de sinemacı, gerçekliği yeniden kurarken, yazarın dünyasını derinlemesine kavrayabilmelidir. Ancak; romanın ve sinemanın algılama süreçleri farklıdır. Araştırmalara göre, bir filmin ilk seyrinde ancak yüzde otuzu

47 Oğuz Adanır, age., s. 39-41.

48 Cengis Asiltürk, *Sinemada Şiirsel Anlatım*, Nobel Yayınları, 1. b., İstanbul, Aralık 2006, s. 55.

49 Andre Bazin, age., s. 124.

algılanabilmektedir.⁵⁰ İlk bakışta yüzde otuzu görülüp algılanan bir sanatla Dostoyevski'yi, Proust'u, Faulkner'i, Fitzgerald'ı sinemaya aktarmak çok güçtür. Bu bağlamda sinema, çok yoğun şeyleri anlatmada romana göre zayıf ve yüzeysel kalır.

- **Karakterler:** Romanda çok sayıda karakter olabilir ve roman bu karakterleri tasvir etmek için istediği kadar zaman ayırabilir. Film, her zaman bunu sağlayamaz. Bu durumda; ana karakterleri tespit edip izleyiciyi daha az karakter üzerinde yoğunlaştırır ve sinema formuna aktarır.

Başlangıcından 1980'e kadar Türk Sineması'nda, karakterlerden çok tiplere yer verilir. Bunun nedenleri arasında; Türkiye'de sanayileşmenin geç oluşması ve sinemadaki “yıldız”⁵¹ olgusu gösterilebilir. 1960'larda; Türkan Şoray, Belgin Doruk, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Ayhan Işık, İzzet Günay, Ediz Hun, Filiz Akın, Ekrem Bora vs. oyuncular dönemin önemli yıldızlarıdır. Bu oyuncular, belli tiplerle kendilerini seyirciye sevdirmiş ve bu kalıplara bağlı kalmışlardır. Yıldız oyuncuların, halkın gözündeki imajları değiştirilmek istenmediğinden; bu oyuncular sinemada çoğunlukla aynı tipleri canlandırmışlar ve rolleri ne olursa olsun, “aynı kişi” olmuşlardır.⁵² Oysa, romanın dramatik yapısının önemli unsurlarından biri olan roman karakterleri, sinemaya uyarlanırken “klişe tipler”e dönüşürse; romanın, karakterler üzerinden vermeye çalıştığı mesajlar değişikliğe uğrar. Dolayısıyla da, romanın teması büyük ölçüde bozulmuş olur. Bu nedenle, roman karakterlerinin, sinemaya doğru aktarılması çok önemlidir.

- **Tema:** Romanın da filmin de bir teması vardır. Roman, temayı ortaya koymak adına daha fazla zamana sahiptir; hikâyenin ne anlatmak istediğini uzun uzun irdeleyebilir. Filmde ise tema, hikâyenin hizmetindedir ve onu güçlendirir. Uyarlama yapılırken, orijinal eserin temasından uzaklaşmamak çok önemlidir. Romanın içeriği; olay örgüsünün düzenini, söze dökülen ideolojik amaçları ve yazarın felsefi düşüncesini de kapsar. Romanı yüzeysel olarak sinemaya aktarmak isteyen biri, bütün malzemeyi göstermeye çalışmakla yetinecektir. Böylece romanın dokusu korunmuş olur; ancak

⁵⁰ Mahmut Tali Öngören, “Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi”, *Varlık*, S. 1060, İstanbul, Ocak 1996, s. 13.

⁵¹ Yönetmen Engin Ayça'yla 18.08.08 tarihinde yapılan görüşme.

⁵² İbrahim Türk, *Senaryo Bülent Oran*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, Mart, 2004s. 287.

sembolik ve örtük anlamlar olayın dışında kalabilir. Örneğin; tarihsel bir romanda, anlatımcı bir olay örgüsü vardır ve bu roman sinemaya uyarlanırken dekor, kostüm vb. görsel öğeler, filmin inandırıcılığı bakımından büyük önem taşır. Bunları uygun şekilde bir araya getirmek bir bütünlük oluşturur; fakat anlamın ikinci düzeyi olan “sembolik” anlamı (filmin mesajını) vermek için yeterli olmayabilir. Ayrıca; romanda göndermelerle ifade edilen ve hemen ortaya çıkmayan örtük anlamı da açığa çıkarmayabilir.⁵³

Sinema, edebiyata salt “konu” düzeyinde bakarsa; edebî eserlerin ana fikirlerinin korunması konusunda sıkıntılar yaşanır. Bu nedenle; sinemacının, eser sahibiyle ve eserle ruh akrabalığı kurması; görünenin ardındaki gizemi yakalaması açısından büyük bir önem taşır.

53

Mario Pezzella, *Sinemada Estetik*, Dost Kitabevi, 1. b., İstanbul, 2006, s. 85.

2. BÖLÜM: ÖRNEK ROMANLARLA BU ROMANLARDAN UYARLANAN FİMLERİN MUKAYESESİ

Bu tezin konusu olan 1922 ve 1946 yılları arasında yazılmış romanlardan, sinemaya uyarlanan 71 adet roman tespit edilmiştir.⁵⁴ Romanlar İnci Engün'ün *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* ve Mehmet Kaplan'ın *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* kitapları esas alınarak tematik olarak gruplandırılmış; filmlerse Nijad Özön'ün *Türk Sineması Tarihi* ve Âlim Şerif Onaran'ın *Türk Sineması* adlı kitaplarından faydalanılarak, türlerine göre sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma sonrasında; her konuyu temsil eden birer roman örneği alınarak sinema uyarlamasıyla karşılaştırılmıştır.⁵⁵ Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun *Bir Millet Uyaniyor* adlı eseri, çalışmamızın yegâne “sine-roman” örneğidir ve senaryo-film üzerinden değerlendirilecektir. Roman ve filmlerin karşılaştırılmasında; filmlerin çekildikleri tarihler esas alınarak kronolojik sıra takip edilecektir.

54

1922 Halide Edip Adıvar: *Ateşten Gömlek*, 1922 Reşat Nuri Güntekin: *Çalıkuşu*, 1922 Yakup Kadri Karaosmanoğlu: *Nur Baba* (Boğaziçi Esrarı), 1922 Peyami Safa: *SözdeKızlar*, 1924 Reşat Nuri Güntekin: *Damga*, 1924 Halit Ziya UŞAKLIGİL: *Kırık Hayatlar*, 1924 Hüseyin Rahmi GÜRPINAR: *Efsuncu Baba*, 1925 Reşat Nuri Güntekin: *Dudaktan Kalbe*, 1925, Abdullah Ziya Kozanoğlu: *Kızıltuğ*, 1925 Mahmut Yesari: *Çoban Yıldızı*, 1926 Halide Edip Adıvar: *Vurun Kahpeye*, 1926 Reşat Nuri Güntekin: *Akşam Güneşi*, 1926 Esat Mahmut Karakurt: *Çölde Bir İstanbul Kızı*, *Vahşi Bir Kız Sevdim*; 1926 Selâhattin Enis (Ataabeyoğlu): *Aşkım Günahımdı*, *Gönül Avcısı*; 1926 Güzide Sabri: *Yaban Gülü*, 1927 Ethem İzzet Benice: *Yakılacak Kitap*, 1927 Reşat Nuri Güntekin: *Bir Kadın Düşmanı*, 1928 Aka Gündüz: *Dikmen Yıldızı*, 1928 Aka Gündüz: *Bir Şoförün Gizli Defteri*, 1928 Reşat Nuri Güntekin: *Acımak*, 1928 Abdullah Ziya Kozanoğlu: *Gültekin*, 1928 Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu: *Kara Davut, Köroğlu*, 1929 Aka Gündüz: *İki Süngü Arasında*, 1930 Reşat Nuri Güntekin: *Yaprak Dökümü*, 1930 Peyami Safa: *9'uncu Hariciye Koşusu*, 1930 Güzide Sabri Aygün: *Hicran Gecesi*, 1930 Abdullah Ziya Kozanoğlu: *Kolsuz Kahraman*, 1932 Ethem İzzet Benice: *Beş Hasta Var*, 1932 Yakup Kadri Karaosmanoğlu: *Yaban*, 1932 Mahmut Yesari: *Su Sinekleri*, 1932 Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu: *Bir Millet Uyaniyor*, 1932 Sabahattin ALİ: *Kuyucaklı Yusuf*, 1933 Aka Gündüz: *Üç Kızın Hikayesi* (Liseli Kızlar), *Üvey Ana*, 1933 Sermet Muhtar Alus: *Kıvrıkcık Paşa*, 1933 Abdullah Ziya Kozanoğlu: *Malkoçoğlu*, 1935 Muazzez Tahsin Berkand: *Aşk Fırtınası*, 1936 Halide Edip Adıvar: *Sinekli Bakkal*, 1936 Mevrure Alevok: *Leylaklar Altında*, 1936 Esat Mahmut Karakurt: *Allahaismarladık, Dağları Bekleyen Kız*, 1937 Esat Mahmut Karakurt: *Ölünceye Kadar*, 1937 Abdullah Ziya Kozanoğlu: *Battal Gazi Destanı*, 1937 Kerime Nadir Azrak: *Hiçkırık*, 1938 Abdullah Ziya Kozanoğlu: *Son Gece*, 1939 Şakir Ziya, *Allah'ın Cenneti*, 1939 Kerime Nadir Azrak: *Günah Bende mi?*, 1939 Refik Halit Karay: *Çete*, 1939 Oğuz Özdeş: *Aşk İstiraptır*, 1940 Kerime Nadir Azrak: *Seven Ne Yapmaz?*, 1940 Esat Mahmut Karakurt: *Kocamı Aldatacağım, İlk ve Son*, 1940 Kerime Nadir Azrak: *Samanyolu*, 1941 Kerime Nadir Azrak: *Funda*, 1941 Muazzez Tahsin Berkand: *Kezban, Mualla*, 1941 Peride Celâl: *Kızıl Vazo*, 1941 Refik Halit Karay: *Sürgün*, 1942 Mükerrrem Kâmil Su: *Ateşten Damla*, 1943 Muazzez Tahsin Berkand: *Bir Genç Kızın Romanı, Bülbül Yuvası*, 1944 Muazzez Tahsin Berkand: *Bir Garip İzdivaç*, 1945 Kerime Nadir Azrak: *Aşka Tövbe, Uykusuz Geceler, Küçük Hanımefendi*, 1945 Peride Celâl: *Yıldız Tepe*, 1945 Esat Mahmut Karakurt: *Sokaktan Gelen Kadın*, 1946 Esat Mahmut Karakurt: *Ankara Ekspresi*.

55

Millî Mücadele (Kurtuluş Savaşı Edebiyatı Uyarlamaları): Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu - *Bir Millet Uyaniyor* (sine-film), **2. Abdülhamit Dönemi; Doğu-Batı Karşıtlığı ve Maziye Bakış:** Halide Edip Adıvar - *Sinekli Bakkal*, **Yanlış Batılılaşma; Ahlâkî Yozlaşma ve Ailenin Çöküşü:** Reşat Nuri Güntekin - *Yaprak Dökümü*, **Din İstismarı; Cumhuriyet Kadını:** Halide Edip Adıvar - *Vurun Kahpeye*, **Lirik-Aşk (Popüler roman):** Kerime Nadir Azrak - *Hiçkırık*, **Hastalık Psikolojisi; Osmanlı İmparatorluğu'nun Çöküşü:** Peyami Safa - *Dokuzuncu Hariciye Koşusu*, **Savaş Sonrasının Getirdiği Ahlâk Çöküntüsü ve Maddî İmkânsızlıklar:** Peyami Safa - *Sözde Kızlar*, **İşçi-İşveren İlişkisi (Ezilen Köylü ile Bürokrasinin Çatışması):** Sabahattin Ali - *Kuyucaklı Yusuf*, **Tarihî Macera Romanları (Türkçülük ve Kahramanlık) -** Abdullah Ziya Kozanoğlu - *Kızıltuğ*, **Melodram:** Aka Gündüz - *Üvey Ana*, **Popüler Roman (Salon Komedi):** Muazzez Tahsin Berkand - *Küçük Hanımefendi*.

2.1. BİR MİLLET UYANIYOR⁵⁶

2.1.1. Senaryonun Konusu	2.1.2. Filmin Konusu: ⁵⁷
Senaryo, “<i>Filmin ana hatları</i>” bölümüyle başlar. Bu bölümde, 1918-1919 senelerinde Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşanan olaylar kronolojik sırayla anlatılır. (s. 5) Son yüz sene zarfında birçok toprak kaybı yaşayan ve o günlerde savaş mağlûpları arasında olan Osmanlı’nın içinde bulunduğu kötü durumdan bahsedilir. Memleketi savaşa sürükleyenler, kendi hayatlarının endişesine düşerek kaçmışlardır. Padişah Vahdettin, kendi hayatını ve tahtını koruyacak tedbirler almaya çalışır. İtilâf devletlerinin anlaşma koşullarına uymamaları sebebiyle Mondros Mütarekesi anlamını kaybetmektedir. 15 Mayıs 1919’da Yunan ordusu, İzmir’i işgal eder. Vatanperverlerin “reddi ilhak” fikrini ortaya atmalarına karşın; Hürriyet ve İtilâf fırkası düşmanla işbirliği yapar. Bazı kişiler İngiltere veya Amerikan	Film, senaryonun ikinci bölümü olan “<i>Romans</i>”tan başlar. Anadolu’da bulunan Kuvâ-yı Millîye’ye mensup yüzbaşı Davut ve emireri Tilki, aldıkları gizli bir emirle önce Akbaş cephaneliğini basarlar sonra da yeni bir görevle İstanbul’a gönderilirler. Davud’la Tilki, İstanbul’da bir çocuğun öldürülmesine ve işgal kuvveti mensuplarının kadınlara saldırmasına tanık olurlar. Vatan hainleri Sait Molla ve yaveri Feridun’un düşmanla işbirliği yapmasına karşılık halk Kuvâ-yı Millîyecilere yardım etmektedir. Simitçi kılığındaki bir ajan, İstanbul’daki Kuvâ-yı Millîyecilere haber getirerek; Davut ve emirerinin hayatını kurtarır. Davud ve Tilki, kendilerine verilen gizli adrese ulaşmak üzere Erenköy’e giderler. Aynı gün okuldan çıkan Nesrin

⁵⁶ Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, *Bir Millet Uyanıyor*, 1. b., Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1932, s.s. 84. (Senaryo, roman hâlinde basılmıştır.)

⁵⁷ **Bir Millet Uyanıyor Filminin Yapım Kadrosu** (Siyah beyaz, 1932): Yönetmen: Muhsin Ertuğrul; yönetmen yardımcısı: Kemal Necati Çakus; senaryo: Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu; görüntü yönetmeni: Cezmi Ar; dekorlar: Vedat Ar; ses düzeni: Wilhelm Morhenn; ses sistemi: Tobis-Klang; film-kurgu: Muhsin Ertuğrul / İclâl Ar; yapımcı: İpek Film (İhsan İpekçi); çekim yeri: İstanbul (stüdyo, Maltepe ve Kâğıthane), Çanakkale; ilk gösterim: 7 Aralık 1932, Elhamra ve Melek Sinemaları; oynayanlar:ERCÜMENT Behzat Lav = Yüzbaşı Davut, Emel Rıza = Nesrin öğretmen, Emin Belig Belli = Hamdi Bey, Naşit Özcan = Tilki, Ferdi Tayfur = Feridun, Mahmut Morali = Gizli ajan, Atıf Terzioğlu (Kaptan) = Yahya Kaptan, Sait Köknar = Çeteci Recep, Hadi Hün = Yabancı subay, Muammer Gözalan = Zaptiye.

mandasını talep ederler. Bu sırada Mustafa Kemal, ordu müfettişi sıfatıyla Samsun'a gelir. Senaryo, Gazi'nin o günleri bizzat anlatmasıyla sürer.

Mustafa Kemal; "Yeni ve müstakil bir Türk devleti tesis etmek" kararındadır. (s. 14) Damat Ferit hükümeti düşman devletlerle iyi geçinmek için, halkın milli heyecanını söndürmeye çalışır ve ilk hedefleri, silahlı Anadolu kuvvetlerine şuur verebilecek olan Mustafa Kemal'dir. İngiltere sefaretinin eski papazı olan Mister Fro ile şeyhülislâmın oğlu Sait Molla İstanbul'da İngiliz Muhipleri Cemiyeti'ni kurmuşlardır. Bu cemiyet, İngiliz casus teşkilatı olan Intelicens Servis'in Türkiye şubesidir. Filmin ilk planda tespit ettiği safhalar üç başlık altında toplanır: Mütareke; İzmir'in işgali; Gazi'nin Samsun'dan Erzurum'a gitmesi, Erzurum - Sivas Kongreleri ve İstanbul'da Mebusan Meclisi'nin açılması. Gazi'nin emriyle mebus olanlar, İstanbul'a gidince ona ihanet etmişlerdir. Bu olayla ilgili olarak Gazi'nin, Mazhar Müfit Bey'e hitaben yazdığı ve *Büyük Nutuk*'ta yayınladığı mektubun önemine dikkat çekilir.

Senaryonun ikinci bölümü "*Romans*" başlığıyla verilir. Bu bölümdeki olaylar, filmdekiyle aynıdır.

öğretmen, kendisini çaya davet eden Feridun'un saldırısına uğrar. Davut'la Tilki, tesadüfen şahit oldukları bu olayı önlerler. Nesrin'i kurtarıp evine götürürler. Davut, Nesrin'i götürdüğü evin, annesi tarafından kiralanan ve kendisinin de misafir kalacağı ev olduğunu öğrenir. Nesrin de burada annesiyle oturmaktadır ve çocukluğundan beri görmediği teyzesinin kızıdır. Davut, Feridun'la kavga ederken nüfus kâğıdını düşürmüştür. Feridun, bu belge ile içindeki izin kâğıdından Davut'un kim olduğunu öğrenir ve bunu kullanmaya karar verir. Nesrin'e, tehdit mektupları göndererek kendisiyle buluşmaya zorlar. Ancak teyzesi durumu anlamıştır ve Nesrin'i takip eder. Nesrin'e saldırmaya teşebbüs eden Feridun'u tabancasıyla öldürür. Feridun ve Sait Molla'nın adamı olan çeteci Recep, Davut'un evini basar ve Davut'la Tilki'yi götürür. Yahya Kaptan ve adamları gelerek onları kurtarırlar. Davut'la Tilki, Yahya Kaptan'ın Adapazarı'ndaki evinde misafir olurlar. Simitçi ajan, yaralı bir durumda köye gelerek baskın yapılacağını söyler. Kuvâ-yı İnzibatiyeciler köyü sararlar. Tilki, gizli bir belgeyle köyden uzaklaşırken Recep ve adamları tarafından görülür. Bir el bombası atarak kendisini izleyenleri öldürür.

Senaryonun son bölümü, “<i>Vesikalar</i>” başlığını taşır. Bu bölümde; Yahya Kaptan’ın Mustafa Kemal’e çektiği telgraflar, Mustafa Kemal’in Yahya Kaptan’a çektiği telgraflar, Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti’nden binbaşı Ahmet Necati’nin ve İzmit birinci fırka kumandanı Rüştü Bey’in Mustafa Kemal’e çektiği telgraflar yer alır. Son sayfalarda, İzmir’in alındığı ve zaferin kesinleştiği vurgulanır.	Adapazarı’ndaki Kuvâ-yı Millîyeciler hapsedilmişlerdir ve Yahya Kaptan düşmanlarca öldürülür. Davut ve arkadaşları, kurşuna dizilmek üzereyken “Yaşasın istiklâl” diye bağırlar. Bunu duyan görevli müfreze de onlara katılır. Artık her taraftan asker toplanmakta ve millî ordu kuvvetlenmektedir. Davut’la Tilki de bu ordunun erleri olarak cephede savaşırlar. Filmin sonunda, Büyük Taarruz ile ilgili belgesellere yer verilir. İzmir’in alınışı ile zaferin kesinleştiği vurgulanır ve Davut’la Nesrin’in zaferden sonra mutluluk içinde birbirlerine sarılmaları gösterilir.

2.1.3. Film Hakkında Notlar:

Film, senaryodaki olay örgüsüne bağlı kalmıştır. Filmin sonuna eklenen Kurtuluş Savaşı’na ait belge filmleri, Muhsin Ertuğrul’un⁵⁸ daha önce çektiği *Zafer Yolları* filminin dökümanterlerinden alınmıştır. Sonradan çekilen, Kurtuluş Savaşı konulu Türk filmlerinin hemen hepsinde son bölümün belge filmleriyle donatılması yöntemi, ilk kez *Bir Millet Uyanıyor* filminde uygulanmıştır.⁵⁹

58

Muhsin Ertuğrul: Doğum: 28 Şubat 1892 – ölüm: 29 Nisan 1979, İstanbul. Yönetmen, oyuncu, yapımcı. Tiyatro ve sinema alanında Türkiye’de ilk önemli çalışmaları gerçekleştirmiştir; Enver Töre, *Meşrutiyet Tiyatrosu*, 1. b., Duyap Yayınları, İstanbul, s. 174-176.

59

Âlim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, 1. b., Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981, s. 201.

Senaryo filme aktarılırken; başarılı olduğu tarafların yanı sıra, bazı tutarsızlık ve aksaklıklar da göze çarpar. Bu olumlu ve olumsuz yönlerden kısaca bahsetmek gerekirse:

- Dış mekân çekimlerindeki hareketlilik, filmi teatral olmaktan kurtarır. Ancak oyuncuların diyalogları, ezbere okunan bir tiyatro repliği gibi telaffuz edildiğinden; film zaman zaman doğallığını yitirmiş bir tiyatro oyunu gibi algılanır.
- Filmin genelinde diyalog azdır ve filmde bir belgesel atmosferi hakimdir. Buna karşılık, Fransız karargâhı basıldığı sırada Tilki'nin, Fransızca konuşan bir subaya: "Kes köseyi mes köseyi kes, yürü!" demesi, filme mizahî bir unsur olarak yansımaktan ziyade; zoraki yapılmış bir espiri havası verir.
- Dekorlu sahnelerde tiyatro havası daha çok egemendir. Özellikle, Davut'la Tilki'nin misafir olduğu Adapazarı'ndaki evde, dekorlar eğreti olmalarından dolayı sallanır ve yazılı metnin inandırıcılığı kaybolur. (s. 64)
- Senaryoda Lâpseki yelkenlisinin Akbaş'a geçişini anlatan olay (s. 41), filme güzel görüntülerle yansımıştır. Hamdi Bey'le arkadaşlarının arkadan verilen görüntüleri, yamaçların siluet halinde gösterilişi ve sahilin üstündeki tepede nöbet tutan yabancı askerin gölgesi, yazın dilinin görsel dile aktarılabilirdiği güzel örneklerdir.
- Senaryoda, Feridun'un Nesrin'e saldırdığı bölüm (s. 63); filmde, ekrandaki görüntü çarpıtılarak gösterilir. Bu çarpık görüntüler, kızın duygularını sembolik mânâda ifade etmek bakımından doğru bir seçimdir.
- Eski yazıyla savaş haberi veren bir gazete üzerine savaş sahnelerinin eklenmesi ve filmin sonunda, Atatürk'ün büyüyerek yaklaşan resminin üzerinde Türk bayrağının dalgalanması, filme zenginlik katmıştır.
- Filmin, senaryonun ikinci kısmı olan "*Romans*"tan (s. 36) başlaması; filmin ağırlığını düşmanla işbirliği yapan Said Molla ve Feridun gibi vatan hainleri ile padişah yanlısı kişilerin Kuvâ-yı Millîyecilerle yaşadıkları iç çatışmaya kaydırır. Bu çatışmalar sürerken, araya yüzbaşı Davut'la Nesrin öğretmenin aşk öyküsü eklenir. İç çatışmalar ve aşk öyküsü üzerine gelişen film, doyurucu bir Millî Mücadele filmi

olmaktan uzaklaşır.⁶⁰ Oysa senaryo, sadece bir serüven filmi yapısına göre kurulmamıştır.

- Filmin yönetmen yardımcısı, Nazım Hikmet Ran'dır.⁶¹

Film, gösterime girdiği dönemde, “En iyi Kurtuluş Savaşı filmi ve Muhsin Ertuğrul’un en başarılı filmi” olarak nitelendirilir.⁶² Atatürk’ün, filme eklenmek üzere Çankaya köşkünde okuduğu *Büyük Nutuk* büyük ilgi toplar ve “Atatürk Film Çeviriyor” başlıklı yazıyla halka duyurulur.⁶³ Aradan zaman geçtikten sonra filmi değerlendiren sinema yazarları ise; “filmin senaryosunun kısa zamanda ve ayrıntılı biçimde yazılmasından kaynaklanan tutarsızlıklar taşıdığını”⁶⁴ ve “iddialı adına rağmen zayıf olduğunu”⁶⁵ yazarlar. Nijad Özön, *Türk Sinema Tarihi*’nde film için;

“Senaryo olarak sağlam olmasa bile, hiç olmazsa Ertuğrul’un öbür filmleri gibi sahne eserlerine dayanmamaktan ileri gelen bir üstünlük taşıyordu. Atatürk’ün Büyük Nutuk’unun ilk sayfalarındaki birçok olaylar ve kişileri ele alması, İstanbul’un işgali, kışlada uyuyan askerlerin şehit edilişi, telgrafçı Manastırlı Hamdi Efendi’nin durumu Ankara’ya bildirmesi, Rahip Frew, Sait Molla ve Yahya Kaptan’a yer vermesi önemliydi”⁶⁶ diye yorum yapar.

2.1.4. Senaryonun Yazılış Öyküsü:⁶⁷

Nizamettin Nazif, *Bir Millet Uyanıyor*’un senaryosunu yazıp Ankara’ya gitmiş ve eserini Atatürk’e ulaştırmıştır. Kurtuluş Savaşı filmlerine önem veren Atatürk, senaryoyu incelemek üzere alıkoyar. Bir süre sonra maarif vekili Reşit Galip, Nizamettin Nazif’i arayarak; Atatürk’ün senaryoyu beğendiğini ve bazı sahnelerde rol almayı kabul ettiğini söyler. Ayrıca, İsmet İnönü ve Kâzım Özalp de filmde rol almayı kabul etmişlerdir. Ancak film çekileceği zaman, İnönü’nün İstanbul’da işi çıkar. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*’nde; İnönü’nün kilo aldığını ve eski

⁶⁰ Bkz. Ağâh Özgüç *Türlerle Türk Sineması*, 1. b., Dünya Kitapları, İstanbul, 2005, s. 85.

⁶¹ Cengis Asiltürk, *Sinemada Şiirsel Anlatım*, 1. b., Nobel Yayınları, İstanbul, 2006, s. 278.

⁶² Vâ-Nû, “Türk Film Yıldızı”, *Akşam*, S. 5, İstanbul, 7 Aralık 1932, s. 14 ; Vasfi Rıza Zobu, “Bizde Film Nasıl Yapılır?”, *Akşam*, S. 8, İstanbul, 25 Aralık 1933, s. 22.

⁶³ Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, “Atatürk Film Çeviriyor”, *Yeni Gün Dergisi*, S: 9, İstanbul, 6 Mayıs 1939, s. 30.

⁶⁴ Âlim Şerif Onaran, age., s. 201 ; Atıf Kaptan’ın 02.09.1971 tarihinde yaptığı konuşmadan alıntıdır.

⁶⁵ Rakım Çalapala, “Ateşten Gömlek Tekrar Çevrilmelidir”, *Yıldız*, S. 129, İstanbul, 15 Haziran, 1944, s. 30.

⁶⁶ Nijad Özön, *Türk Sineması Tarihi*, 1. b., Artist Yayınları, İstanbul, 1962, s. 95-97.

⁶⁷ Geniş bilgi için bkz. *Devrin Yazarlarının Kalemile Milli Mücadele ve Gazi Mustafa Kemal*, C. 1, 2, Haz. İnci Enginün, Mehmet Kaplan, Necat Birinci, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2. b., Ankara 1992.

elbisesine sığamadığı için filmde görünmekten vazgeçtiğini ifade eder.⁶⁸ Atatürk'ün de sesi kısılmıştır ve filmde rol alamayacaktır. Buna karşın Atatürk, filme eklenmesi için mecliste söyleyeceği nutku kamera önünde tekrar edeceğini söyler. Birkaç hafta sonra Atatürk film ekibini Çankaya'da kabul edip, fon olarak getirilen kara örtünün önüne geçer ve nutkunu okur.⁶⁹

Araştırmacı Orhan Ünser, *Bir Millet Uyaniyor*'un senaryosunun Tepedelenlioğlu tarafından yazılmış özgün bir senaryo (sine-roman) olduğunu söyler. Bazı kaynaklarda senaryonun Tepedelenlioğlu'nun eserinden uyarlandığı yazsa da, böyle bir eser olmadığını; doğrudan film hikayesi olarak yazıldığını belirtir.⁷⁰

2.1.5. Senaryo – Film Arasındaki Bakış Açısı Farklılıkları:

Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, senaryoyu yazarken ticarî bir fikirle hareket etmediğinin altını çizer ve senaryoyla ilgili olarak şunları söyler:

“Masamın başına geçmiş ve inkılâbın mushafı olacak bir film yaratabileceğimi sanmışım. Başta Atatürk ve İnönü olmak üzere birçok simalar, o tarihte Büyük Millet Meclisi'nin reisi bulunan General Kâzım, kahraman bir halk çocuğu olan Yahya Kaptan, Türk düşmanlığının en bariz vasıflarını hayâlatlarında sezdiğimiz mollalar, Papaz Frau'lar filmde görülecek ve ben yakın tarihin heyecanlarını tattırmak zevkine ulaşacaktım. Bazı dostlarım bu fikri açınca gülmüşlerdi: ‘Hiç Atatürk objektifin karşısına geçer mi?’ dediler. Ben de: ‘Niçin geçmesin? Ben onun böyle bir muvafakatını ticarî bir emelle istismar etmek niyetinde değilim ki.. Kaldı ki film sesli çekileceği için⁷¹ Atatürk'ün sesini zapt etmek ve yüksek tarihî şahsiyetin sesini ebediyyen muhafaza etmek de mümkün olacaktır’ dedim.”⁷² Nizamettin Nazif, filmdeki karakterler içinse şunları söyler: “Rollerin hemen hepsi, benim İstiklâl Harbi'ndeki hatıralarım arasından seçilmişti. Mesela Ercüment Behzat'ın rolünü hayatta ve hakikatte, benim çok temiz arkadaşım mülâzım Halil Nuri (sonradan Niğde milletvekili olan Albay Halil Nuri Yurdakul), İstiklâl Savaşı sırasında oynamıştı”.⁷³

68 Bkz. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, 2. b., Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 54.

69 Bkz. Erman Şener, *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, 1. b., Dizi Yayınları, İstanbul, Ocak 1970, s. 56.

70 Bkz. Orhan Ünser, *Kelimelerden Görüntüye*, 1. b., Es Yayınları, İstanbul, 2005, s. 43.

71 *İstanbul Sokaklarında* adlı filmle birlikte Türkiye'de sesli çekim çağı başlamıştır ve 1943 yılına kadar filmler sesli olarak çekilmiştir. Ancak 1943 yılında *Taş Parçası* filmi sessiz çekilip, sonradan seslendirilmiştir; bkz. Erman Şener, age., s. 44.

72 Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, agm., s. 11.

73 Giovanni Scognamillo, age., s. 54.

Nizamettin Nazif'in senaryoyu yazarken idealist duygular taşımasına karşın; sinemadaki durum biraz farklıdır. Nijad Özön, bir ulusun tarihinde dönüm noktası sayılan bir olayı beyazperdede canlandırmak için iki yol olduğunu söyler. Bunlardan biri, anonim kahramanlarla geniş bir destan çerçevesi içinde olayı anlatmak; diğeri ise, bu yığından seçilmiş birkaç kişinin davranışlarıyla bu gelişmenin dönüm noktasını ortaya koymaktır. Özön, bu iki yolun dışında ulusal bir olayı anlatmak değil de; "bir beyazperde mamulü" gerçekleştirmek isteyen sinemacılar için çeşitli "kaçamak yolları" olduğunu ileri sürer. Sinemacının araçları zenginse ve olanakları bolsa, Özön'ün deyişiyle; "destanı bir panayır eğlencesine çevirmesi işten bile değildir". Olanakları az, araçları sayılıysa; bir "bireysel kahramanlık öyküsü" yaratır ve sıradan bir serüven filmi ortaya koyar. Özön, her üç durumda da ulusun yaşayışına yön veren olayın bir bahane olarak kullanıldığını ve asıl amacın ticarî başarı olduğunu ifade eder.⁷⁴ *Bir Millet Uyanıyor*'un senaryosu, ticarî kaygıyla değil; tarihe tanıklık edecek bir film olması için yazılmıştır ve gerçek olaylarla kişilerden yola çıkılmıştır. İlk bölümde (bkz. "senaryonun konusu" bölümü), memleketin içinde bulunduğu vahim tablo gözler önüne serilmiş, memleketin yararına ve zararına çalışan cemiyetlerden, padişahın ve Damat Ferit hükümetinin işgal devletleriyle iyi geçinme politikalarından, uyanmaya başlayan Kuvâ-yı Millîye ruhundan, İzmir'in işgali ve Atatürk'ün düzenlediği kongrelerden bahsedilmiştir. Film ise, senaryonun ikinci bölümünden başlatılarak; bireysel bir kahramanlık öyküsünün Kurtuluş Savaşı fonu üzerine yerleştirildiği, daha çok iç çatışmaların ve aşkın anlatıldığı bir serüven filmine dönüştürülmüştür. Kişiler; iyiler ve kötüler olarak ikiye ayrılan kalıp tiplerden oluşur ve Scognamillo'ya göre film, "gerçek olay ve kişilere dayanmasına karşın heyecan taşımıyor gibidir."⁷⁵

Tarık Dursun K., özgün ve doğrudan doğruya sinema olarak düşünülmüş bir hikâyeden yola çıkılarak yazılan senaryonun, sinema adına daha olumlu olduğunu söyler. Böylece seyirci önyargılı olmayacak ve daha önce okuyup kendi kafasında biçimlendirdiği romanla perdede gördüğü film arasında çelişkiye düşmeyecektir.⁷⁶ Ancak bu çalışmanın amacı gereği; yazın - sinema ilişkisinin incelenmesi, dil ve üslup

74

Nijad Özön, *Karagözden Sinemaya* 1, 4. b., Kitle Yayınları, Ankara, 1984, s. 104.

75

Giovanni Scognamillo, age., s. 54.

76

Bkz. Tarık Dursun K., "Edebiyatın Sinema ve TV ile Tehlikeli İlişkileri", *Sanat Dergisi*, S. 134, İstanbul, 15 Aralık 1985, s. 31.

farklarının belirlenmesi gerekmektedir. Muhsin Ertuğrul, kuşkusuz tarihsel bir yapıt meydana getirmek için ciddiyetle çalışmıştır ve ortaya bir prototip koymuştur.⁷⁷ Ancak filmde, bazı olaylarla ayrıntıların karanlıkta kaldığı ve tarihî gerçeklerin bir macera havası içinde yansıtıldığı göz ardı edilemez. Senaryoda detaylıca anlatılan savaş sırasındaki genel durumun filmde çok kısıtlı bir biçimde yansıtılması, filmi bütünlükten yoksun bırakmıştır.

Senaryo ve film arasında; olay örgüsü bakımından bazı farklar vardır. Bunlardan kısaca bahsetmek faydalı olacaktır.

Senaryonun başından sonuna dek, Kuvâ-yı Millîyecilere yardım eden gizli bir el vardır. “Esrarengiz bir gölge” olarak tasvir edilen bu kişi, İngiliz neferinin küfeci bir çocuğu kovalayarak ölümüne sebep olduğu sırada ortaya çıkar ve neferi öldürür. (s. 43) Daha sonra, Türk kızlarını rahatsız eden üç Fransız neferini de bu “geniş kalpaklı, esrarengiz adam” öldürür. (s. 50) Üçüncü kez sahneye çıkan adam, bir simitçiye verdiği notu Davut ve Tilki’ye ulaştırmasını ister. Notta, evin basılacağı ve tehlikede oldukları yazmaktadır. Yahya Kaptan onları, Beyoğlu’ndaki Sırp meyhanesine gönderir. Meyhaneye giden Davut ve Tilki Fransızların saldırısına uğrarlar; ancak esrarengiz adam onları kurtarır. (s. 54) Davut’la Tilki, kendilerini meyhaneye çağıran kişi tarafından “emin bir yer” olan Erenköyü’ne götürülürler ve o sırada Feridun’un saldırısına maruz kalan Nesrin öğretmeni görürler. Nesrin öğretmeni kurtaran Davut, hem bilmeden teyzesinin kızını kurtarmış olur hem de annesine (Nesrin’in teyzesi, Davut’un annesidir) kavuşur. (s. 57) Feridun’dan emir alan Recep ve çetesi, Davut’la Tilki’yi öldürmek üzere eve gelerek onları esir alırlar. (s. 63) Senaryoya göre;

“Millî inkılâpçıların hamisi olan geniş kalpaklı adam; Türkiye üzerinde gerilmiş Ankara radyosunun antenidir. Her şeyi duyar, her zaman hazır ve nazırdır” (s. 63)

Recep’in çetesini baskına uğratarak Davut’la Yahya’yı kurtaran bu adamın, senaryoya göre Atatürk’ü sembolize ettiği düşünülebilir. Filmde ise bu gizli güç belirgin bir şekilde yer almaz. Davut’la Tilki’nin tehlikede olduğunu belirten notu simitçiye veren adamın yüzü gösterilmez. Esrarengiz adamın varlığı bu şekilde ortaya konmuş olur. Ancak romanda olduğu gibi, İngiliz ve Fransız neferlerinin ölümünde bu gölgenin

77

Giovanni Scognamillo, age., s. 55.

varlığı hissedilmez. Küfeci çocuğun ölümüne sebep olan İngiliz neferin ve Sırp meyhanesinde Davut’a saldıran Fransız neferin öldürölme sahnelerinde, kim tarafından ateş edildiğı anlaşılmaz. Senaryonun izleğı olan esrarengiz kişinin, filme net bir şekilde yansımaması film adına bir eksiklikler.

Senaryonun sonunda hakkında idam kararı çıkmış olan Davut, Kuvâ-yı İnzibatiyeye mensup olan zabiti öldürerek dağa çıkar. Bunun ardından Türk ordusu düşmanı ezmeye başlar ve İnönü muharebeleriyle Sakarya ve Dumlupınar muharebeleri kazanılır. (s. 68) Bu muharebelerde kahramanca savaşan binbaşı Davud, göğsünde on bir yara ve bir madalya taşımaktadır. Türk öğretmeni Nesrin ise Hilâliahmer madalyası almıştır. Davud ve Nesrin evlenirler. İstanbul’dakli itilâf orduları, yurdu terk ederler. (s. 70) Filmin sonu ise senaryodan farklıdır. İdama mahkum edilen Davut ve arkadaşları, askerler tarafından gözleri bağılı olarak kurşuna dizilmeye götürölürler. Komutan ateş emri vermesine rağmen, askerler ateş edemezler. Davut; “Yaşasın istiklâl!” diye bağırır. Askerler; Davut ve arkadaşlarına yönelmiş olan silâhları indirir ve hep birlikte Kuvâ-yı Millîye birliklerine doğru koşmaya başlarlar. Halkın ve Kuvâ-yı Millîyecileri vuracak olan askerlerin birdenbire Millî Mücadele’ye katılmaya karar vermeleri, inandırıcılıktan uzaktır. Bu sahneden sonra anlatıcı devreye girer ve savaşa giden Türk gençlerinin aileleriyle vedalaşma görüntöleri eşliğinde;

“Ankara’dan yapılan mukaddes davete icabet etmek için, herkes çarığını giydi. Artık küçük kuvvetler, efeler, sivil çeteler; Mustafa Kemal’in emrinde, Türk ordusunu kurmak için toplanıyorlardı” der.

Mustafa Kemal’in savaş sırasındaki görüntöleri ekranda belirirken anlatıcı;

“Gazi başkomutanlığında, ‘Ya istiklâl ya ölüm’ savaşı başladı. Mehmetçik, zaferden zafere koşuyor. Yüreğı iman dolu Mehmetçik, düşmanı kaçırdı. 9 Eylül’de, Akdeniz’den yükselen zafer teraneleri vatan kurtuluşunun müjdecisi oldu” diyerek anlatımını sürdürölür.

Zafer kazanıldıktan sonra, düğün hazırlıkları yapılır ve Davut’la Nesrin evlenirler. Filmin son sahnelerinde, tarihî resimler, Atatürk’ün, *Büyük Nutuk*’u okuduğı sırada çekilen görüntölür (bkz. senaryonun yazılış öyküsü) ve yurdu terk eden düşmanların görüntölür yer alır. Anlatıcı:

“Düşmanlar, İstanbul’u asıl sahiplerine terk edip gidiyorlar. Gazi’nin, Türk askerlerine başka hedefler göstermesinden korkuyorlar. Güle güle gitsinler, bir daha mukaddes toprağımıza

düşmanca ayak basmasınlar. Türkiye, Türklerindir. Türk milletinin yeni parolası ‘Yurtta sulh cihanda sulh’ tur” der.

“Yaslı gittim, şen geldim. Aç koynunu ben geldim” şarkısı eşliğinde Türk ordusu yürür. 19 Mayıs ve 29 Ekim’i kutlama görüntüleriyle film biter.

2.4. VURUN KAHPEYE⁷⁸

2.4.1. Romanın Konusu:	2.4.2. Filmin Konusu: ⁷⁹
Annesi ölen Aliye, babasının izini Kafkaslarda kaybetmiştir. Aliye vatansever bir genç kızdır ve Dârümuallimât'ı bitirince bir Anadolu kasabasına gönüllü öğretmen olarak atanır. Okulun hademesi Ömer Efendi'yle eşi Gülsüm Hanım, Aliye'yi kızları gibi görürler ve yanlarına alırlar. Aliye, güzelliği ve meslek onuruna düşkünlüğü dolayısıyla kasabanın imamı Hacı Fettah ve eşraftan Uzun Hüseyin Efendi'nin düşmanlıklarını kazanır. Yobaz bir imam olan Hacı Fettah; Aliye'nin başı açık dolaşmasından, öğrencilerini ellerinde bayraklarla dolaştırıp onlara marş söyletmesinden rahatsız olur. Uzun Hüseyin Efendi ise Aliye'den hoşlanmış; ancak Aliye tarafından sert bir şekilde reddedilmiştir. Bu sebeple her ikisi de ona kin beslemekte ve kasaba halkını ona karşı kışkırtırlar.	Film, ana hatlarıyla romana sadıktır. Detaylar, “mukayese” bölümünde açıklanacaktır. Filmin son sahnesi, romandan farklı kurgulanmıştır. Kasabaya dönen Tosun Bey, Aliye'nin cansız bedeniyle karşılaşır. Tosun, Aliye'nin öğrencisi Durmuş'la birlikte Aliye'yi gömer. Düşman kasabayı tek ettikten sonra, İstiklâl Mahkemesi'nde yargılanan Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin asılırlar.

⁷⁸

Halide Edip Adıvar, *Vurun Kahpeye*, Özgür Yayınları, 10. b., İstanbul, Nisan 2005, s.s. 185. Roman ilk olarak 16 Aralık 1923-29 Ocak 1924 tarihleri arasında *Akşam Gazetesi*'nde tefrika edildikten sonra 1926'da kitap halinde basılmıştır; İnci Enginün, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, Kasım 2000, s. 522.

⁷⁹

Vurun Kahpeye Filminin Yapım Kadrosu: (Siyah-beyaz, 1949)

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad, senaryo: Lütfi Ömer Akad ve Selâhattin Küçük, görüntü yönetmeni: Lâzar Yazıcıoğlu, ses: Yorgo İlyadis, müzik: Sadi İşıl, şarkılar: Mustafa Çağlar, kurgu: Lütfi Ömer Akad, stüdyo: İpek Film, yapımcı: Erman Kardeşler (Hürrem ve Hasan Erman), oynayanlar: Sezer Sezin = Aliye, Kemal Tanrıöver = Tosun Bey, Settar Körmükçü = Hacı Fettah, Arşevir Ayanak = Ömer Efendi, Mahmure Handan = Gülsüm, Vedat Örfi Bengü = Uzun Hüseyin, Temel Karamahmut = Düşman Kumandanı, Nurdoğan Öztürk = Durmuş.

Kasaba, düşmanın işgal bölgesinin yakınındadır. Diğer taraftan, ulusal güçleri oluşturmaya başlayan Kuvâ-yı Millîye birliklerinin de uğrak yeridir. Bu birliklerden birinin kumandanı olan Tosun Bey, bir gün kasabaya uğrar. Tosun Bey, öğrencilerine milli duygular aşıl原因 Aliye’den çok etkilenir ve iki genç nişanlanırlar.

Uzun Hüseyin, Aliye’yi elde etmek; Hacı Fettah da kasabalının malına el koyabilmek umuduyla düşman komutanını gizlice görmeye giderler ve kendi kasabalarını işgal etmesi için onu kışkırtırlar.

Düşman kumandanı kısa bir süre sonra kasabayı işgal eder. Aliye’yi çok beğenen kumandan onunla ilişki kurmaya çalışır. Bir gün Hacı Fettah, düşman kumandanına giderek Tosun’un, Aliye’nin evinde olduğunu ihbar eder. Aliye’nin evi Yunan askerleriyle sarılır. Düşman cephaneliğini uçurmakla görevlendirilmiş Tosun Bey’in evden çıkmasına imkân kalmamıştır. Bunun üzerine Aliye, düşman karargâhına giderek kumandana, evlilik teklifini bazı şartlarla kabul edeceğini söyler. Bu şartlara uyan kumandan, kuşatmayı kaldırır. Tosun Bey cephaneliği havaya uçurur ve ertesi sabah düşman kasabayı terk eder. Geceyi düşman karargâhında geçirmek zorunda kalan Aliye; Hacı Fettah’ın iftirasına uğrar ve kasabalılar tarafından linç edilir.

Yunanlılar bölgeyi terk ettikten sonra, İstiklâl Mahkemesi’nde yargılanan Hacı Fettah ve Hüseyin Efendiler idama mahkum edilerek Aliye’nin öldürüldüğü meydanda asılırlar. Bir müddet Tosun Bey kasabaya gelir. Aliye’nin öğrencisi küçük Durmuş, onu mezarlığa götürür. Romanın sonunda Tosun Bey’in, Kuvâ-yı Millîye kumandanı Âli Bey’e yazdığı mektup yer alır. Tosun Bey bu mektupta; “Memleket mücadelesinde daha içten, daha çok iman ve fedakarlığa dayanan bir savaş açabilmek için, kuvvet ve sıhhat toplamaya gittiğini” yazmıştır.

2.4.3. Roman ve Filmin Konu Bakımından Mukayesesi:

Roman:	Film:
Aliye'nin; “Toprağınız toprağım, eviniz evim. Burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi” yeminini etmesiyle başlar. Aliye'nin kendi isteğiyle düşmanın işgal bölgesine yakın bir Anadolu kasabasına öğretmen olarak tayin edildiği belirtilir. Daha sonra ailesinden bahsedilerek; Yemen'den Kafkas'a ve Suriye'ye geçip kaybolan bir yüzbaşı ile hassas bir kadının çocuğu olduğu ifade edilir. Aliye'nin görünüşü tasvir edilir ve kısaca İstanbul'daki hayatından söz edilir. Bazı kasabalılar Kuvâ-yı Millîye'yi bir nev'i Bolşeviklik olarak algırlar ve mallarının alınıp halka dağıtılmasından korkarlar. Yunan karargâhına giden Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin, kumandan Damyanos'la pazarlık yaparlar. Kasabalarını işgal eden Damyanos'a yardım edecekler ve Kuvâ-yı Millîye askerlerinin	Aliye'nin; “Toprağınız toprağım, eviniz evim. Burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi” yeminini etmesiyle başlar. Aliye, atlı bir arabayla Maarif Dairesi'ne gider. Maarif müdürünün odasına giren Aliye, müdürün yanı sıra meclis-i idare âzâsından Ömer Efendi'yle tanışır. Kuvâ-yı Millîye taraftarları üzerinde daha çok durulur ve kahvedeki erkekler; “Düşman ilerliyor ama Tosun Bey bizi bırakmaz, onun çetesine iltihak edelim” şeklinde konuşmalar yaparak Kuvâ-yı Millîye'nin yanında olduklarını ifade ederler. Düşmanın Yunanlı olduğu belirtilmez. Fettah ve Hüseyin düşman karargâhına giderler; adı zikredilmeyen kumandan arkası dönük olarak gösterilir. Bu sahnede sadece görüntüler vardır, konuşulanlar işitilmez.

plânlarını anlatacaklardır. Bunun karşılığında da Ömer Efendi'nin mallarına Hacı Fettah el koyacak; Aliye de, Hüseyin'in olacaktır. Yalnız Aliye'nin herkesi baştan çıkaracak kadar güzel olduğundan bahseden Fettah; Damyanos'un	Fettah ve Hüseyin'in karargâhtan ayrıldıktan sonra aralarında geçen diyalogdan, karargâhta neler olduğu anlaşılır. Nijat Özön filmde, düşmanın Yunanlı olduğunun belirtilmemesi konusunda; Kurtuluş Savaşı üzerine yapılan filmlerin Türkiye'nin iç ve dış siyasetini gözeterek yapıldığını ve 1923'ten 1950'ye dek uzanan dönemde Kurtuluş Savaşı'nın beyazperdede az yer tutmasının sebebinin, yeni kurulan cumhuriyetin Yunanistan ile dost geçinmek kaygısıyla alakalı olduğunu söyler⁸⁰. Halit Refiğ de bu konuda; “O günün şartları içinde düşmanın açık seçik Yunan olduğu bile belli değildir. Çünkü o günün şartlarında, biz eski düşmanlarımızla dost olmaya çalışıyorduk. Benim filmi çektiğim 1973 yılında ise işler kopma noktasındaydı ve düşman Yunanlı olarak yansıtıldı”⁸¹ diyerek, aynı nedenin altını çizer. <i>Vurun Kahpeye</i> romanının sinemaya uyarlanmasını sağlayan ve filmde Aliye rolünü canlandıran Sezer Sezin: “Romanda Yunanlı olan düşmanın tâbiyeti, filmde belirtilmedi; çünkü biz dünyada herkesin farklı diller konuştuğuna ama neticede kardeş olduğuna inanırız” yorumunu yapar.⁸² Oysa Yunan mezalimine bizzat tanık olan

80

Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*, Artist Yayınları, 1. b., İstanbul, 1961, s. 86.

81

Halit Refiğ'le 18.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

82

Filmin başrol oyuncusu Sezer Sezin'le 17.10.2008 tarihinde yapılan görüşme.

Beyaz camide okutulan mevlitten çok etkilenen Aliye ağlar ve Hz. Âmine'nin ıstırabını âdetâ yüreğinde hisseder: “Hazreti Âmine'nin asırlardan beri halka en tatlı bir musiki ve şiirle nakledilen ve yine bu asırlardan beri biriken heyecanlarla takdis olunan bu velâdet hikayesini, Aliye de öteki Anadolu kadınları gibi kalbinden gelen sıcak yaşlar yanaklarından döküle döküle dinledi.” (s. 61) Aliye, evine döndükten sonra yatısı namazını kılar ve dua eder.	Halide Edib, bu romanda gözlemlerini yansıtmıştır.⁸³ Millî Mücadele sırasındaki Yunan zulmünün belgesi konumunda olan <i>Vurun Kahpeye</i>; romanı sinemaya uyarlayan yönetmenin şahsi görüşleri doğrultusunda ve yukarıda bahsedilen dengelerin korunması adına değişikliğe uğratılmıştır. Aliye mevlidi dikkatle dinler; ancak etkilenmiş görünmez ve ağlamaz. Aliye, evine döndükten sonra da namaz kılarken gösterilmez. Filmin uyarlandığı yıllardaki toplumsal koşullara bakılacak olursa; yönetmenin bu konudaki tercihi anlam kazanabilir. 1946'da genel seçim yapılmış ve CHP yeniden iktidara gelmiştir. 1947 yılında İmam Hatip

83

İnci Enginün, “Edebiyatımızda Yunanlılar”, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, 2. b., İstanbul, 1999, s. 233.

Romanın sonlarına doğru kasabalılar tarafından linç edilen Aliye'nin kulaklarında ölmeden önce çınlayan son ses, mevlit sesidir: “Dedi gördüm ol Habîbin ânesi / Bir acep nûr kim güneş pervânesi / Berk urup çıktı evimden nâgehân / Göklere dek nûr ile doldu cihan.” (s. 169)	Okulları'nın açılmasıyla din dersi seçmeli olarak okullara girmiştir.⁸⁴ 1949'da çekilen <i>Vurun Kahpeye</i> filminin yönetmeni Lütfi Ömer Akad, sol görüşlü olması nedeniyle dönemin dine yakınlaşma çabalarına karşı çıkar.⁸⁵ Filmin başrol oyuncusu Sezer Sezin; sinemayla din arasında ilgi kurmanın doğru olmadığını belirterek şunları söyler: “İnsan evinde namazını kılar, duasını eder; bunları sinemada göstermenin anlamı yok. Atatürk'ün bıraktığı Türkiye demokrattır, dini âlet edip para kazanmak yanlıştır. Yönetmenin ideolojisiyle bağlantı kuran, tepkisel olduğunu söyleyen yazılar çıktı. Bunlara itibar etmeyin.”⁸⁶ Filmin sonunda ise, Aliye'nin mevlidi hatırlaması söz konusu değildir. Filmin üçüncü uyarlamasını yapan Halit Refiğ⁸⁷; bu sahneyi filme yansıtmamanın zor olduğunu söyler. Refiğ kendi uyarlamasında, Aliye'nin eline küçük bir Kur'ân vererek bu sahneyi aktarmaya çalışmıştır. Aliye öldükten sonra elinde bulunan Kur'ân; Aliye'nin imanlı bir kadın olduğunu ve iyi Müslüman tipini temsil ettiğini ortaya koymuştur.⁸⁸

84 Necdet Ekinci, “İnönü Dönemi ve II. Dünya Savaşı Yılları”, *Türkler*, C. 16, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s. 121.

85 Aylin Sayın, “Vurun Kahpeye: Birbirinden Farklı Uyarlamalar”, *Yeni Film*, S.3, İstanbul, Ekim-Aralık 2003, s. 42.

86 Filmin başrol oyuncusu Sezer Sezin'le 17.10.2008 tarihinde yapılan görüşme.

87 Halit Refiğ, *Vurun Kahpeye* filminin ikinci uyarlamasını 1973'te çekmiştir.

88 Halit Refiğ'le 18.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

Kasabanın yobazı Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in galeyana getirdiği kasaba halkı, Aliye'yi kasabada linç eder.	Linç sahnesi kasaba dışında gerçekleşir. Âlim Şerif Onaran'a göre yönetmen, genel planda aldığı linç olayını kişisel bir hınçtan çok toplumsal bir olgu olarak görür. Bu yüzden de kişilerin kahramana tek tek vurmasını göstermez. Akad, meselenin vahşet tarafından çok toplumsal yönüyle ilgilenmiştir.⁸⁹
Romanın sonunda, Tosun Bey'in Âli Bey'e yazdığı mektup yer alır. Tosun Bey bu mektupta Âli Bey'den, Aliye'nin mezarını yaptırmasını ve temiz ismini ona iade etmesini rica eder. (s. 175)	Film, Tosun Bey'in kasabaya dönmesi ve Durmuş'la birlikte Aliye'nin mezarı başında dua etmesiyle biter.

2.4.4. Roman ve Filmin Zaman Bakımından Mukayesesi:

Romandaki vak'a zamanı: İzmir'in ve Batı Anadolu'nun Yunanlılar tarafından işgal edilmesiyle Millî Mücadele ruhunun uyandığı zamanı kapsar. Filmin vak'a zamanı da aynıdır. Romanın anlatma zamanı (yazıldığı zaman): 1923, filmin anlatma zamanı (gösterime girdiği zaman) ise: 1949 yılıdır. Romanın anlatım süresi: 15 Mayıs 1919'daki İzmir işgalinden önce başlar, 1920 Nisan'ından sonra Yunan ordusunun İzmir'den harekete geçerek; Bursa, Eskişehir, Kütahya ve Afyon'a kadar Batı Anadolu'nun büyük bir bölümünü işgal etmesiyle devam eder ve yaklaşık iki yıllık bir zaman dilimini kapsar. Filmin anlatım süresi de aynıdır.

⁸⁹

Âlim Şerif Onaran, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1. b., İzmir, 1977, s. 39.

Romanda olayın yaşanma zamanı, anlatılma zamanından öncedir (artsüremsel anlatım). Yer yer şimdiki ve geniş zaman kipleri kullanılmasına karşın; daha çok görülen geçmiş zaman kipi kullanılır. Kurmacada, olayların diziliş sırasıyla öykü içinde anlatılış sırası çakıştığından süredizimsel sıra söz konusudur. Kullanılan kozmik zaman ifadeleri ise; gün, hafta, ay ve yıldır. “Yunanlılar geleli iki haftayı geçti.” (s. 74) “Bu siyah ve kapalı örtüler arasındaki genç yüz, bir sene evvel bir gonca hicabı ve çekingenliğiyle kasabaya gelen pembe genç kız yüzü değildi.” (s. 84) Film de romanda olduğu gibi çizgisel bir anlatıyla ve şimdiki zamanda devam eder.

Roman ve film düşmanın kasabayı terk etmesi, Aliye’nin linç edilmesi ve Tosun Bey’in kasabaya dönerek Aliye’nin mezarını ziyaret etmesiyle biter. Romanda 176 sayfada anlatılan hikâye; filmde 1.40 saatte anlatılır. Bu hesaba göre anlatının ritmi; filmdeki bir dakikaya karşılık, romanda yaklaşık bir buçuk sayfadır.

2.4.5. Roman ve Filmin Mekân Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan iç mekânlar: Maarif müdürlüğü, Ömer Efendi’nin evi, Uzun Hüseyin’in evi, kahve, Aliye’nin öğretmenlik yaptığı okul, beyaz cami ve düşman karargâhıdır. Filmde bu mekânların hepsi yer alır.

Filmdeki Maarif Müdürlüğü, romandaki tasvire uygundur. Önce cepheden gösterilen betonarme bina çok yıpranmıştır. Binanın içindeki müdür odası da; duvar boyları yer yer dökülmüş, eski bir masa ve tahta iskemlelerden oluşan mütevazı bir odadır.

Ömer Efendi’nin evi romanda olduğu gibi iki katlı, taş bir binadır. Ekili bir bahçesi ve tahta çitleri olan tipik bir köy evidir. Aliye’nin odasında aynalı bir konsol, duvar saati, duvara asılı bir seccade, yatak ve masa bulunmaktadır.

Aliye’nin okulu da romandaki diğer iç mekânlar gibi, aslına uygun bir biçimde filme yansıtılmıştır. Dıştan köhne taş bir bina olan okulun içine merdivenlerden çıkılarak girilir. Sınıfta; kara tahta, üzerinde örtü olan bir öğretmen masası, tahta sıralar, tahta bir dolap ve basma perdeler vardır.

Romanda, “narın minaresiyle, güzel ve ezeli gök altında hülyalı ve yumuşak hatlarla beliren” beyaz cami (s. 58), filmde daha çok içinin görkemiyle yansıtılır.

Dışarıdan gösterilense boyaları dökülmüş, viran bir yapı olması sebebiyle romandaki beyaz camiye aykırıdır.

Romandaki Anadolu kasabası; “Çok güzel bir kasaba idi. Tozu bile altın bir bulut gibi; altın ay, her şey çok güzeldi” (s. 27) cümleleriyle anlatılır. Millî Mücadele devrini anlatan romanlarda; vatanı kurtarma mücadelesinin merkezi Anadolu’dur. Anadolu; İstanbul’un ve medeniyet merkezlerinin uzağında, tecrid edilmiş, vahşi bir diyardır. İnci Enginün; çok güç hayat koşulları içinde bulunan bu diyarda, Türklüğün yeniden kendini bulduğunu ifade eder. Enginün’e göre, Anadolu; “yeni bir ruhun yeşerdiği, sıhhî havasıyla kendisine koşanlara şifa dağıtır” ve “Millî Mücadele devri yazarlarında ortak bir motif olarak kullanılır”.⁹⁰ Filmde de bahçeli, tek ya da iki katlı taş evleriyle, ağaçları ve çiçekleriyle yemyeşil olan kasabanın genel görüntüsü romandaki tasvire uygundur.

Kurtuluş Savaşı dönemi romanlarında kurtuluşun İstanbul dışında olacağına dair umutlarla köy idealize edilmeye başlanmıştır. Dönemin edebiyatçıları romanlarında, köye giderek halkı aydınlatan subay ve öğretmenleri işlemişlerdir. Bu durum, 1930’lar ve sonrasında da devam eder; çünkü köylünün Millî Mücadele yıllarındaki katkısı herkesin hayranlığını kazanmıştır. Atatürk’ün İzmir’de toplanan İktisat Kongresi (1923)’nde artık kılıcın yerini sabanın alması gerektiğini belirtmesi ve “Köylü efendimizdir” demesi; ülkenin kalkınmasında gözlerin köye ve köylüye çevrildiğinin ifadesidir.⁹¹

Vurun Kahpeye filminin mekânları, romandaki mekânlarla büyük ölçüde örtüşür. Film, Lütfi Ömer Akad ve çalışma arkadaşlarıyla birlikte Adapazarı’nda çekilmiştir. Laboratuvar ve kurgu işlemleri, Erman kardeşlerin Adapazarı’ndaki sinemalarının üst katında tamamlanmış; yüksek iskeleler üstüne yerleştirilen spotlarla mevlit ve yangın

⁹⁰ İnci Enginün, “Millî Mücadele Devrinin Edebiyata Aksı”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, 3., b., İstanbul, 1998, s. 500.

⁹¹ Bkz. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, Eylül 1998, s. 283.

gecesi sahneleri gerçekleştirilmiştir. Film için, Adapazarı itfaiyesinin yardımıyla yapay olarak yağmur yağdırılmıştır.⁹²

2.4.6. Roman ve Filmin Karakterler Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan karakterler: Aliye, Ömer Efendi, Tosun Bey, Gülsüm Hala, Kantarcıların Uzun Hüseyin, Hacı Fettah, düşman kumandanı Binbaşı Damyanos, maarif müdürü, Hatice (okuldaki diğer muallime), Sabri, Hidayet, Selim ve Haydar Kaptanlar (Tosun'un emir zabitleri), bakkal Salim'in karısı, Lâtif Ağa, binbaşı Âli Bey ve küçük Durmuş'tur. Filmde, Selim ve Haydar Kaptanlar, bakkal Salim'in karısı ve Lâtif Ağa'nın dışında bütün karakterler yer alır.

Aliye ve Tosun Bey romanda; çocukları eğitmek ve vatani düşmanlardan kurtarmak gibi ideallere sahip olmaları itibarıyla, "aydın tip"e yakındırlar.⁹³ Milli Mücadele sonrasında, memleketi yeniden yapılandıran öğretmen ve subay tiplerini temsil ederler. Aliye'nin en büyük dileği köy çocuklarına bir umut ışığı olmaktır. Bu nedenle romanın başında ve sonunda, Aliye'nin okuldan mezun olurken ettiği "Toprağınız toprağım, eviniz evim. Burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi" yemini tekrarlanır. Aliye'nin kişiliği, Halide Edip Adıvar romanlarının diğer aydın kadın karakterleriyle benzerlikler gösterir. Adıvar'ın kadın karakterleri Berna Moran tarafından şöyle yorumlanır:

"Adıvar'ın ilk yapıtlarında Türk okuruna sunduğu bir yenilik, yarattığı bu kadın imgesidir. Bu imge, toplumda birbirine karşıt olarak algılanan bazı değerleri uzlaştırdığı için önemlidir. İslâm-Osmanlı geleneklerine göre ev kadını olarak yetiştirilmiş, kapalı, basit ve cahil kadın, aydın kesimin gözünde geri kalmış bir uygarlığın simgesi gibiydi. Diğer yandan Batılılaşmış 'asrî' kadın da köklerinden kopmuş, değerlerini şaşırmış, serbest davranışları kuşku uyandıran bir kadındı. Adıvar'ın kahramanları işte bu çelişkiyi kendilerinde uzlaştırmakla bir özleme cevap veriyorlardı. Çünkü bunlar hem Batılılaşmış hem de ulusal değerlerine bağlı kalmış, hem okumuş ve serbest hem de namus konusunda çok titiz, ahlaki sağlam kadınlardı. Gerektiğinde

92 Erman Film'in sahibi Fuat Erman'la (filmin yapımcılarından Hürrem Erman'ın oğlu) 05.09.08 tarihli görüşme.

93 Mustafa Reşid Paşa ve Şinasi ile başlayan "yeni aydın tipi"nin özellikleri şunlardır: Tanzimat'la beraber yeni aydın tipi düşüncelerinde Batı'yı örnek alır. Akla, tabiata ve insan iradesine inanır, bâtıl inançlara yer vermez. Halkın vazifeleri olduğu gibi hakları olduğuna da inanır. Çalışmayı, birleşmeyi, yardımı önemser. Dış âleme açık olmakla beraber, vatanına sınıksız bağlıdır; Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 6. b., İstanbul, 2005, s. 157.

bir erkek gibi spor yapan, ata binen bu kadınlar dişiliklerini de korumayı başarmışlardı üstelik.”⁹⁴

Moran’ın bu görüşleri doğrultusunda Halide Edib’in kadın karakterlerinin, Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre* adlı tiyatro oyunundaki Zekiye karakterinin devamı olduğu düşünülebilir.⁹⁵ Mehmet Kaplan;

“Yeni Türk Edebiyatı’nın en olumlu taraflarından birisi, erkek kahramanlar kadar kadın kahramanlara da çağa uygun bir kimlik vermeye çalışmasıdır”

der. Kaplan, bunun ilk örneği olarak *Vatan Yahut Silistre*’deki Zekiye’yi görür. İslâm Bey’in ardından gizlice cepheye giden Zekiye, devrin tenkitçileri tarafından Türk örf ve âdetlerine aykırı bulunarak yadırganmıştır. Namık Kemal, bu eseri sahneye koyduktan elli yıl sonra Halide Edib, Türk ordusunda bir çavuş olarak yerini alır ve Kaplan’ın deyişiyle; “Efsane sanılan şeyi gerçekleştirerek Türk kadınına asırlardan sonra kendi ilk örneğine döndürmüş olur”; zira Türk kadını eskiden de cephede görev almıştır.⁹⁶

Kenan Akyüz, Halide Edib’in kadın karakterlerinin, erkekleri hızla etkisi altına aldıklarını ve “normal-üstü” bir yapıda olduklarını söyler. Akyüz’e göre yazar, onların bu “normal-üstü” şahsiyetlerini daha kuvvetli belirtmek için; yanı başlarına normal vasıfta kadınlar yerleştirir ve okuyucuya karşılaştırma yaptırır.⁹⁷ *Vurun Kahpeye*’deki Gülsüm Hala, Hatice ve Hacı Fettah’ın eşi bu “normal vasıflı” kadınlara örnek gösterilebilir. Mehmet Kaplan, Halide Edib’in; her şeyden önce kadın, yani bir sevgili, bir anne, C. G. Jung’un “Anima” adını verdiği büyük “archetpye”in bir “incarnation”u olduğunu söyler. Yazar, bütün eserlerinde kendisinin çok güzel temsil ettiği bu “archetype”i canlandırmaktadır.⁹⁸

Film, roman kişilerini aslına uygun bir şekilde yansıtır. Filmdeki karakterleri canlandıran sanatçılar oldukça başarılıdır. Özellikle Aliye’yi canlandıran Sezer Sezin, kendinden emin ve net tavırlarıyla, romandaki Aliye’ye uygun kişilik özellikleri sergiler. Sezer Sezin, rolüne hazırlanırken, *Vurun Kahpeye* romanını defalarca

94 Berna Moran, age., s. 156

95 Bkz. Mehmet Kaplan, age., s. 166-173.

96 Mehmet Kaplan, “Halide Edib Hanım”, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, 2004, s. 111.

97 Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, 4. b., İstanbul, 1982, s. 181.

98 Mehmet Kaplan, age., s. 110.

okuduğunu ve Aliye karakterinin tüm özelliklerinin romanda ayrıntılı bir biçimde yazılı olduğunu söyler. Senaryo aşamasında Halide Edib'in fikri alınmamıştır; ancak Sezer Sezin, Lütfi Ömer Akad ve Selâhattin Küçük senaryo üzerinde büyük bir titizlikle çalışmışlardır. Sezer Sezin'e göre, role uygun olmayan insanların filmde oynatılmaması gerekir; çünkü filme başarı kazandıran olmazsa olmaz koşullardan biri iyi oyunculuktur. Sezin'in Aliye rolünü başarıyla canlandırması, kendi deyişiyle "role uygun olması ve eseri iyi etüt etmesi"yle ilgilidir. Nitekim, gösterime girdiği gün filmi izleyen Halide Edip Adıvar, onu boynuna sarılarak öpmüş ve "Bana çok benziyorsun, seni görünce gençliğimi hatırladım" demiştir. O günden sonra da, eserlerinin sinemaya uyarlanmasını; "filmde, Sezer Sezin'in oynaması koşuluna" bağlamıştır.⁹⁹

Film, gösterime girdiği dönemde iyi eleştiriler almıştır. Sinema eleştirmeni Atillâ Tokatlı:

"Gerçekten, iyi bir karakter oyuncusu olan Hazım Körmükçü'nün oğlu Settar Körmükçü ile ona karşı bir kişiliği canlandıran şaşırtıcı bir kadın oyuncu Sezer Sezin'in rol aldığı film, Kurtuluş Savaşı sırasında hoşgörüsüz bir imamın körükörüne kötülüğe sürüklediği küçük bir Anadolu kasabasının havasını ortaya koymakta tam anlamıyla başarılı olmuştur. Filmde, duygusallığa düşülmeden bir ilkokul öğretmeninin Kurtuluş Savaşı sırasında yiğitçe uğraşları ve ölümü kutsallaştırılmıştır"¹⁰⁰

diyerek, filmde rol alan oyuncularını över. Selçuk K. Emre filmi, "Muvaffak olmuş tek milli film" olarak değerlendirirken¹⁰¹; Ahmet Hisarlı, Sezer Sezin, Settar Körmükçü, Vedat Örfi Bengü, Temel Karamahmut ve küçük oyuncu Nurdoğan Öztürk'ün oyunlarını över ve filmin yönetmeni Lütfi Ömer Akad'la görüntü yönetmeni Lâzar Yazıcıoğlu'nun ince buluşlarının filmin başarıya ulaşmasındaki katkısını vurgular.¹⁰²

2.4.7. Roman ve Filmin Kurgusal Anlatım Bakımından Mukayesesi:

Romanda, olayların gerçekleşme sırasıyla anlatılış sırasının aynı olduğu çizgisel anlatı yapılır. Hikâye, üçüncü kişi adıyla konuşan dışöyküsel anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı, olayların dışında bir gözlemcidir; her zaman her yerde bulunur ve her

⁹⁹ Filmin başrol oyuncusu Sezer Sezin'le 17.10.2008 tarihinde yapılan görüşme.

¹⁰⁰ Atillâ Tokatlı, *Regards Sur Le Cinema Turc*, Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü Yayını, 1. b., Ankara, 1966, s. 13.

¹⁰¹ Selçuk K. Emre, "Vurun Kahpeye", *Halk Dergisi*, S. 21, İstanbul, Mart 1949, s. 20.

¹⁰² Ahmet Hisarlı, "Vurun Kahpeye", *Yıldız*, S. 235, İstanbul, Şubat.1949, s. 13.

şeyi görür. Olayları aktarır yorumlarken, sınırsız bakış açısına sahiptir. Kahramanların içinden geçenleri okura aktarır, onların birbirleri hakkında bilmediklerini okur bilir:

“Bu, yalnız uçsuz saharlarda vahşi kaplanları birbirlerine cinsiyetlerinin incizabıyla kasırgasıyla sevk eden, çiftleştiren, maddi bir iptilâ değildi. Bu, daha ziyade dünyada insanlara tarih yaptıran, insanları işkenceye, ölüme tebessüm ve vecd içinde götüren ezeli aşklardan birine benziyordu.” (s. 44) Romandaki anlatıda gören de, tasvir eden de anlatıcıdır: “Kafesin arkasından camiin içi sarı ve müphem nurlar ve gölgeler içinde görünüyordu. Top kandilin altında başları önlerinde, yıpranmış, parça parça olmuş, rengârenk mintanları, poturları, başlıkları ile ahali, buhurdanlardan yükselen dumanlar, kandillerden inen uzun, titrek ışık huzmelerinin içinde büyük ve daimi bir eserin ahenk ve rengini hatırlatıyorlardı.” (s. 59)

Filmde, anlatıcı yoktur. Hikâye şimdiki zamanda yaşanır ve izleyici aracısız bir şekilde olaylara tanık olur. Bu anlamda film, klasik anlatım sinemasının¹⁰³ tipik bir örneğidir. Öyküleme teknikleri görünmez, izleyici kamerayı ve sinematografik anlatımı hissetmez, hikâye kendi kendini anlatır.

Romanda durağan bir başlangıç yapılarak, Aliye’nin dış görünüşüyle ve ailesiyle ilgili bilgi verilir. Filmde ise, devingen başlangıç¹⁰⁴ söz konusudur ve izleyici kendini daha önce başlamış bir olayın içinde bulur. Aliye, atlı bir arabayla kasabaya gelir ve maarif müdürüyle görüşür. Romanda anlatıcı tarafından Aliye hakkında verilen bilgiler, filmde Aliye’nin kendisi tarafından Gülsüm Hala’ya anlatır.

Roman, Tosun Bey tarafından Âli Bey’e yazılmış bir mektupla; filmse Tosun Bey’in, Aliye’nin mezarını ziyaret etmesiyle biter. Her ikisinde de acıklı ama umutlu son¹⁰⁵ kullanılmıştır. Aliye ölmeden önce vatan savunmasında kutsal bir görevi yerine getirmiş, kasabada düşmanla işbirliği yapanlar cezalandırılmış ve vatan toprağı düşmanların elinden kurtulmuştur. Romanda, anlatım tekniği olarak mektup¹⁰⁶ kullanılır ve Tosun’un iç dünyası okura ulaştırılır. Romanın sonundaki mektup sayesinde; roman boyunca duygularından bahsedilen Aliye’ye karşılık, Tosun’a da kendini açıklama fırsatı verilir.

103 Bkz. Andre Bazin, *Sinema Nedir*, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., 3. b., İstanbul, 2000, s. 208.

104 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

105 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

106 Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, 1. b., İstanbul, 2002, s. 168, 169.

2.4.8. Roman ve Filmin Motivasyon, Tem ve Ton Bakımından Mukayesesi:

İdealist bir öğretmen olan Aliye, Dârülmuallimât'ta yetişmiş ve memleketinin her köşesinde faydalı olmayı amaçlamıştır. Bu amacı doğrultusunda, kimsenin gitmek istemediği bir Anadolu kasabasına gider ve halkı bilinçlendirmeye çalışır. *Vurun Kahpeye* yazılana kadar Türk edebiyatı, İstanbul sınırları dışına pek fazla çıkmamıştır. Bu romanda Anadolu'ya giden Aliye, daha önce *Çalılıkusu* romanında Anadolu'ya giden Feride gibi, Türk okuyucusuna yeni bir ufuk açmıştır.¹⁰⁷

Roman; Anadolu'nun yoksulluğu, geriliği, halkın çaresizlikten dolayı düşman işgalinden bile medet umar hâle gelmesi, Meşrutiyet devrinde iş hayatına atılan kadının karşılaştığı güçlükler gibi toplumsal sorunları realist bir bakışla irdeler. Aliye'nin şahsında ideal Cumhuriyet kadını anlatan roman, kadın özgürlüğünün önemini vurgular ve Türk kadınına iyi bir örnek sunar. Halide Edip kendi hayatında da, kadınların özgürlüklerini kazanmaları adına mücadele vermiştir. 1919 yılında kurduğu Teâli-i Nisvan cemiyeti ve bu cemiyetin bünyesinde açtığı kurslarla kadınların farklı alanlarda gelişmesini sağlamıştır.¹⁰⁸ Mehmet Kaplan, Halide Edib'in Türk medeniyet ve edebiyat tarihindeki rolünün, Tanzimat'tan sonra Batı etkisi ile özenilen ve edebî eserlerde tasvir edilen yeni çağa uygun, ideal kadın tipini kendi şahsında gerçekleştirmesi olduğunu söyler. Halide Edip bu suretle Cumhuriyet'ten sonra Atatürk tarafından yapılan inkılâpları fiilen gerçekleştirmiş ve Türk kadınının sosyal hayata karışmasını sağlamıştır.¹⁰⁹

Film, romana sadık kalınarak dönüştürüldüğü için; teması ve mesajları büyük ölçüde romanla örtüşür. Roman, Lütfi Akad'dan sonra iki kez daha sinemaya uyarlanmıştır. Romanı üçüncü kez sinemaya uyarlayan Halit Refiğ, romanda Halide Edib'in Müslümanlığı istismar edenleri ve gericiliği eleştirdiğini söyler. Refiğ'e göre, filmin yönetmeni Lütfi Ömer Akad, bu eleştiriye doğru biçimde iletmiştir ve filmin

¹⁰⁷ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 2*, Dünya Yayınları, 1. b., İstanbul, 2004, s. 271, 272.

¹⁰⁸ Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1. b., İstanbul 2001, s. 1225-1231.

¹⁰⁹ Mehmet Kaplan, age., s. 112-113.

seyircisiyle yönetmenin görüşlerinin örtüştüğü de, filmin başarısından bellidir.¹¹⁰
Eleştirmen Cevat Rifat Atilhan;

“Vurun Kahpeye filminde, Müslüman Türk din ehli, ağır ve yalan iftiralarla sinemalarda rezil ediliyor. Müslüman Türk şeref ve haysiyetini koruyacak bir adalet yok mudur?”

diyerek; ilgilileri eleştirir.¹¹¹ Filmin yapımcılarından Hasan Erman bu yazıya verdiği yanıtta, *Vurun Kahpeye* filminin, bütün Türk ulusunun duygularına tercüman olan bir yapıt olduğunu; ayrıca, Ankara’da filmi gören Harp Okulu öğrencilerinin Lütfi Ömer Akad’ı coşkuyla kutlamalarının da, bu suçlamayı gülünç hale getirdiğini öne sürer.¹¹²

Filmin aynı adla uyarlandığı *Vurun Kahpeye* romanında anlatılmak istenen; bölge halkının, Millî Mücadele’nin sembolü konumuna gelmiş Kuvâ-yı Millîye oluşumunu algılayışı ve çözülen Osmanlı devlet mekanizmasının temsilcileriyle eski düzen karşıtlarının durumudur.¹¹³ Daha önce “*Sinekli Bakkal* romanının konusu” bölümünde bahsedildiği gibi, hayatı boyunca İslâm dinine önem veren ve onun yüceliğine inanmış olan¹¹⁴ Halide Edib’in, Müslüman din adamını karalamak gibi bir düşüncesi olamaz. O, geçmişin dinî taassubunu devam ettiren sözde bir din adamı ve onun yandaşlarını eleştirir. *Vurun Kahpeye* romanı hakkında, yazarını İslâm aleyhtarı gösteren birkaç yazı yayımlanmıştır. Oysa Halide Edip, dine değil; dini kendi menfaatleri uğruna kullanan ve yanlış yorumlayan sahte din adamlarına karşıdır.

Halide Edip “*Otuz Üç Yıl Önce*” adlı yazısında; Millî Mücadele günlerinin hafızasında derin izler bıraktığını ifade eder ve

“Otuz üç yıl önce o büyük tarihî dramda rol almış olanların yaşayanlarından, isimsiz kahramanlarından başlayarak rahmete kavuşmuşların ve bütün bu muazzam dramın büyük bir sembolü olan Mustafa Kemal Paşa’nın önünde eğilmek gerekir” der.¹¹⁵

¹¹⁰ Halit Refiğ’le 18.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

¹¹¹ Cevat Rifat Atilhan, “Vurun Kahpeye”, *Sebilürreşat*, C. 2, S. 41, İstanbul, Nisan 1949, s. 17.

¹¹² Âlim Şerif Onaran, *Lütfi Ömer Akad’ın Sineması*, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1. b., İzmir 1977, s. 19; Lütfi Ömer Akad’la 18.02.1975 tarihindeki konuşmadan alıntıdır.

¹¹³ Bkz. Âlim Şerif Onaran, “Kurtuluş Savaşı’nın Sinemaya Uyarlanması”, *Gelişim Sinema*, S. 4, İstanbul, Ocak 1985.

¹¹⁴ İnci Enginün, “Halide Edib ve Mevlevîlik”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, Eylül 1998, s. 570.

¹¹⁵ İnci Enginün, *Halide Edib Adıvar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yayınları, 4. b., İstanbul, 2007, s. 231-233.

Filmin sonunda gösterilen Kurtuluş Savaşı ve Atatürk görüntüleri bu bağlamda romanın motivasyonuna uygundur.¹¹⁶

İnci Enginün'e göre *Vurun Kahpeye*, Halide Edib'in en çok tepki alan eserlerinden biridir.¹¹⁷ Romanı okuyanlar, mesleğine ve ülkesine bağlı Aliye'nin linç edilmesinden olumsuz etkilenmişlerdir. Örneğin, Hilmi Celâlettin adındaki bir okuyucuyu bu durumdan öyle mustarip olmuştur ki; 1 Şubat 1924 tarihli mektubunda: "Ne olurdu Aliye'yi o canavarların elinde parçalatmasaydınız" diyerek, Halide Edib'e teessüflerini bildirmiştir.¹¹⁸

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun deyişiyle; "Millî Mücadele'nin büyük rüzgârının, memleket gerçeklerinin ortasına sürüklediği Halide Edib"¹¹⁹ *Vurun Kahpeye* romanında, bizzat gözlemlediği bu gerçeklerden yola çıkar. Karamsar bir tonla başlayan roman, iyimser bir tonla son bulur. Aliye ölmüştür; ancak ölmeden önce vatan savunmasına dair çok önemli görevleri başarıyla yerine getirmiştir. Düşmanın cephanelik haritasını Tosun Bey'e teslim etmiş, kasabanın çocuklarına millî duygular aşılamış ve kasaba halkını Kuvâ-yı Millîye konusunda elinden geldiğince bilinçlendirmeye çalışmıştır. Düşmanlar kasabayı terk etmiş ve düşmanla işbirliği yapanlar cezalandırılmıştır. Bu bağlamda, filmin motivasyonunun ve tonunun romanla örtüştüğü söylenebilir.

2.4.9. Roman ve Filmin Dil ve Üslûp Bakımından Mukayesesi:

Vurun Kahpeye, ilk olarak 1923 yılında *Akşam Gazetesi*'nde tefrika edilmiş, 1926'da da roman olarak (eski harflerle) basılmıştır. Lâtin harfleriyle ilk baskısı 1943 yılında yapılmıştır. Bu çalışmada kullanılan baskı, 1926 baskısına göre hazırlanmış;

¹¹⁶ Halide Edib, Atatürk'ün yaygınlaştırdığı bazı ortak duygu ve fikirleri eserlerinde aksettirir. Bunların başında millet olma şuuruna ulaşma, millî hakimiyete inanma, kötümserlikten sıyrılma ve Anadolu insanında yeni bir mânâ bulma sayılabilir; İnci Enginün, "Edebî Eser Kahramanı Olarak Atatürk", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, Eylül 1998, s. 453.

¹¹⁷ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, 1998, s. 250-252.

¹¹⁸ İnci Enginün, "Halide Edib ve Okuyucuları", *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 2000 s. 522-523; İnci Enginün, "Halide Edib ve Okuyucuları", *Hisar*, S. 133, İstanbul, Ocak 1975, s. 16-18'den alıntıdır.

¹¹⁹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Halide Edib Adivar", *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, 3. b., İstanbul, 2003, s. 267.

yazarın kendisinin yaptığı sadeleştirme ve düzeltmeler dışında değişikliğe uğramamıştır.¹²⁰

Romanın dili, dönemine bağlı olarak çok miktarda kullanılan Arapça ve Farsça kelimelere karşın; oldukça anlaşılır ve akıcıdır:

“Binbaşı Damyanos, müfrit bir milliyetperverlik istilâ şeklinde tecelli ettiği zamanlarda yetişen çok umumî ve bütün ruhun ifadesi olan bir insan örneğiydi.” (s. 51)

Cümleler genellikle kısa ve kurallıdır:

“Tosun, onun için yegâne şeydi. Fakat Aliye, Tosun’un hayatını sarsan bütün ihtiras içinde sadece bir parça, bir zerre idi. Zavallı küçük kız bilmiyordu ki, aynı kudretle birbirine bağlı olan bütün aşkların hepsi masallardadır”. (s. 129)

Romanın bazı yerlerinde süslü ve şairâne tasvirler yapılmıştır:

“Birdenbire kalabalığın ortasında Ömer Efendi’nin temiz ve toparlak yüzünü gördü, onda endişe ve elem büyük hatlarla yazılmıştı. Tebessüm etti. Menekşe gözlerinde halkı yumuşatan, fakat Fettah Efendi’yi çıldırtan bir ziya çaktı sonra bir sahne tertibatı gibi bu mavi ışıkla ufukları çevrilmiş olan bu tozlu meydanın beyaz camiinin önünde duran siyah kütle evvelâ sallanmaya, sonra tereddütle sağa sola gidip gelmeye başladılar.” (s. 24)

Roman büyük ölçüde sade ve konuşma diline yakın cümlelerden meydana gelir.¹²¹ “Evet, galiba azıcık eziyet ediyorlar, itip kakıyorlardı. Hele Hacı Fettah Efendi bir iki defa yumruğunu kaldırmış, bir şeyler söylemişti.” (s. 78) Diyalogların bir kısmı yöresel konuşma diliyle yazılmıştır. “ – Benim güzel gızım, bubanı o kâfirin elinden sen gurtar” (s. 112) Filmdeki diyalogların romana sadık olduğu söylenebilir. Ancak roman tasvirlerindeki güçlü ifadeler filmde tam karşılığını bulmaz. Romanda, dış dünyaya ait görüşler, anlatıcı vasıtasıyla tespit edilir. Anlatıcı (yazar), gördüklerini kendi zevkine göre ve kendi seçtiği kelimelerle anlatır. “Yine sarı bir sonbahar ayı, ılık ve berrak mavi boşluktan kasabanın damlarına bakıyordu.” (s. 134) Anlatıcısı olmayan filmde, izleyici olaylara aracasız bir şekilde tanık olur. Romandaki tasvirleri karşılayacak görsel olanaklar yeterince kullanılmadığından; görüntü dili, romana göre eksik kalır.

120

Halide Edip Adivar, *Vurun Kahpeye - Sunuş*, Özgür Yayınları, 10. b., İstanbul, Nisan 2005.

121

Bkz. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005, s. 202.

Dönemine göre sade bir dille yazılan roman, Lütfi Ömer Akad tarafından sinemaya uyarlanırken aslına sadık kalınmasına özen gösterilmiştir. Klâsik sinema dilini kendine özgü yorumlamasıyla uygulayan Akad; filmde pek fazla yakın çekim yapmaz, romandaki hareketliliği takip eder, romanın diyaloglarına ve yöresel konuşma diline büyük ölçüde sadık kalır. Oyuncuyu yarı genel planda vererek, çevreden soyutlamayan Akad, baş çekimine çok fazla yer vermez.¹²² Halide Edib, roman kahramanlarının içinde bulundukları sosyal çevre ile ilgilerini kesmeyen ve onları sosyal çevreden soyutlamayan bir yazardır. Bu nedenle, filmin yönetmeninin oyuncularını genel plânda çekmesi yerinde bir davranıştır. Ancak, romandaki tasvirlerin karşılığını bulması adına; bazı sahnelerde oyuncuların mimiklerinin yakından görülmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, Hacı Fettah'ın halka vaaz verdiği sahnede baş çekimi yapılması doğru bir seçimdir. Bu sahnede Hacı Fettah, Kuvâ-yı Millîye aleyhine konuşmaktadır ve söyledikleri romandakiyle aynıdır:

“Bıyıksızları, gâvurlar gibi yakalılık takanları, din düşmanı olanları istemeyiniz! Onlar ki ellerine kudret geçer geçmez mukaddesatı çiğner, kadınlarımızın örtülerini kaldırır, sünnet ve farzı inkâr ederler. Onları istemeyiniz! Ey ahali onların kanı kâfirlerin kanı gibi helâldir. Hatta derim ki, herhangi bir kuvvet ve hükûmet, nereden gelir ve kim olursa olsun, camilerimizi, dinimizi sıyanet ederse ona biat ediniz.” (s. 20)

Filmde, kameranın Hacı Fettah'ın yüzüne yaklaşması (zoom); onun iki yüzlü ifadesinin net bir şekilde görülmesini sağlar. Aynı tarzda yakın çekimlerin birkaç sahnede daha yapılması gerektiği gözden kaçırılmıştır. Tosun Bey'in Aliye'ye evlenme teklif ettiği sahne buna örnek gösterilebilir. Romanda Aliye, Tosun Bey'le konuşmaya gittiği zaman, Tosun Bey ve Aliye'nin yaklaşması şöyle tasvir edilir:

“Aliye'nin beyaz perdelerden fırtınalı ve güzel yüzü, yeşil çardaktan süzülen sarışın ziyanın içinde, bir an birbirlerinin gözlerinin içine daldılar, kaldılar. Her şeyi ikisi de unutmuş gibiydi, yalnız gözleriyle değil, bütün genç vücutlarının zerratıyla birbirlerini parçalayacak gibi çekiyor, canları gözlerinden birbirine uzanan ışıktaki birbirlerine kenetleniyordu.” (s. 44)

Filmin bu sahnesinde, kameranın oyuncuların yüzlerine yaklaşması sahneyi daha gerçekçi kılabilirdi. Ancak, oyuncular uzaktan çekildikleri için; Tosun ve Aliye'nin yüz

122

Bkz. Lütfi Ömer Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, İş Bankası Kültür Yayınları, 1. b., İstanbul 2004, s. 165.

ifadeleri anlaşılır. Romandaki tasvire uygun bir bakış ya da mimik görülmez. Tosun, ansızın Aliye'den "eşi olmasını" ister ve bunu bir görevi yerine getirir gibi söyler.

Lütfi Ömer Akad'ın sinema çalışmaları için, "yazamadığı romanların sinemasını yaptığı" biçiminde bir benzetme yapılmıştır.¹²³ Akad, sinemanın bir gösteri sanatı olmadığına ve zamanla romanın yerini alacağına inanır. Sinemanın "bazı davranışları ortaya koyan birtakım resimlerin, arka arkaya gelişinden oluşmuş bir edebiyat" olduğunu ileri sürer. Ona göre, hem yapı hem de içerik bakımından sinema ve roman birbirine benzer iki sanat dalıdır. Hatta, gösterimi bir buçuk saatle sınırlanmış bir filmin, hızlı ve özetleyici kurgusal yapısı, çağdaş romanı derinden etkilemiş ve kurgusuna yeni bir dinamizm getirmiştir. Bu bağlamda, hiçbir değişiklik yapılmadan hemen sinemaya aktarılabilecek romanlar yazılmıştır.¹²⁴ Ancak, filmin romana sadık kalması adına harcanan çabalar, yukarıda bahsedilen nedenlerden ötürü romanın tam karşılığını veremeyebilir. *Vurun Kahpeye* filminde, yazın dili ana hatlarıyla görüntüye aktarılmış olsa da; üzerinde durulmayan ayrıntılar filmi romana göre farklı kılmıştır. Yazarın, Millî Mücadele sırasındaki gözlemlerine dayanarak yazdığı; dönemin ruhunu kendi kültürü, mîzacı ve ruhuyla harmanlayarak yansıttığı *Vurun Kahpeye* romanı, salt dramatik yapısı esas alınarak filme aktarılmıştır. Bu nedenle filmin; dil ve üslûp bakımından romana sadık kaldığı söylenemez. Bu durum da, roman yazarının üslûbunda gizli, özel anlamların filmde karşılığını bulamamasına ve dolayısıyla eserin "düz anlamıyla" algılanmasına sebep olur.¹²⁵

¹²³ "Haftanın Filmleri", *Milliyet Sanat*, S. 115, İstanbul, Ocak 1975, s. 12.

¹²⁴ Bu görüş, Lütfi Ömer Akad'ın ortaya çıkardığı özgün bir görüş değildir. Visconti ve Antonioni gibi İtalyan ustalarının sinema-roman yapımlarının ötesinde, Amerika'da George Stevens, Dalton Trumbo; Fransa'da Louis Bunuel, Andre Malraux, Jacques Daniol-Valcroze gibi, bazıları roman ve senaryo yazarı olan edebiyat ve sinema adamları, anlatmak istediklerini yazı diliyle gereğince anlatamadıklarını ifade etmişler ve bunları görüntü diliyle anlatma zorunluluğu duyarak, sinemayı, romanın uzantısı saymışlar ve filmlerini böyle yapmışlardır. Örneğin: Dalton Trumbo, Cannes, Belgrad, Karlovy-Vary film festivallerinde birincilik ödülü kazanan "*Johnny Got His Gun*" adlı romanının filmini yapmıştır. Fransa'da Andre Malraux, İspanyol iç savaşı üstüne olan ünlü romanı, *Umut (L'Espoir)*'un filmini de yapmıştır. (Bu iki yapıtın Türkçe'ye çevirileri için bkz: *Savaş Bitti*, çev: Mehmet Harmancı, Koza Yayınları, İstanbul 1973; *Umut*, çev: Atilla İlhan, Ağaoğlu Yayınları, İstanbul 1967) **Kaynak:** Zeynep Çetin, "Roman Sinema Etkileşimi: Yeni Roman ve Yeni Dalga", *Marmara İletişim Dergisi*, S. 11, İstanbul, Ocak 2001, s. 9.

¹²⁵ Bkz. Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, 4. b., Ankara, 2002, s. 93.

2.9. KIZILTUĞ¹²⁶

2.9.1. Romanın Konusu:	2.9.2. Filmin Konusu: ^{*127}
Kıyat Börçigin avulundan Timuçin Noyan, Göktürk Hakanlığı'nı diriltmek; Moğol, Türk ve Tatarları tek bayrak altında toplamak istemektedir. Bir gün, yiğit bir cengaver olan Otsukarcı ile karşılaşır. Otsukarcı; kardeşinin saldırısına uğrayan Timuçin'e yardım ederek onun takdirini kazanır. Timuçin, Otsukarcı'dan Horasan'daki Alamut Kalesi'ne gitmesini ve Şeyhülcebel'den; Bekter için hazırladığı parayı almasını ister. Otsukarcı, Timuçin'in bu isteğini kabul eder ve onun hediye ettiği Payaza adındaki atla yola çıkar. Şeyhülcebel, Talmaç Beyi'nin kızını oğlu Hâlid'e almak istemektedir; ancak Hâlid narin bir çocuktur ve Talmaç	Film, Otsukarcı ve Çakır'ın, Şeyhülcebel'in sarayından ayrıldıkları sahneye kadar romanı takip eder; ancak bu sahneden sonra romana bağlı kalmaz: Otsukarcı, görevini tamamladıktan sonra Timuçin'in yanına gider. Timuçin, Mehmet Töküş'e sefer yapmaya hazırlandıklarını söyler. Otsukarcı, bu akına öncü tayin edilmiştir. Otsukarcı yola çıkmak üzereyken; Ömer ve Ali Mervan, "İslâm halifesinin gönderdiği elçi" sıfatıyla Timuçin'in kalesine gelirler. Çakır, onları gizlice sorgulayarak Timuçin'i öldürmeye geldiklerini öğrenir. Bunun üzerine Ömer ve Ali Mervan kaleden uzaklaştırılırlar. Otsukarcı ve Çakır, yanlarına aldıkları iki adamla birlikte Mehmet

¹²⁶

Abdullah Ziya Kozanoğlu, *Kızıltuğ*, Türkiye Yayınevi, 2. b., İstanbul, 1944, s. s. 224. Tahsin Demiray, 1925 yılında *Resimli Mecmua*'yı çıkarırken; derginin resimlerini yapan Abdullah Ziya Kozanoğlu, on üçüncü sayının kapağına konulmak üzere bir resim getirmiştir. Bu resimde doludizgin giden iki Türk atlısı görülmektedir. Resim beğenilmiştir ve Kozanoğlu, bir saat içinde bu resme uygun bir hikâye yazmıştır. Adı "*Semerkand'dan Ölüme*" olan bu hikâye, dergide yayınlandığı gün, *Kızıltuğ* başlamıştır. Hikâyenin sonuna, "*Devamı, gelecek sayıdaki Türk romanında*" yazılmış ve kitap, 1925 yılında Türkiye Yayınevi tarafından eski harflerle basılmıştır. Bunun yanı sıra hikâye, bir dergide yeni harflerle tefrika edilmiştir; Tahsin Demiray, "*Kızıltuğ Nasıl Yazıldı?*", Türkiye Yayınevi, 2. b., İstanbul, 1944 s. 1-2.

¹²⁷

Kızıltuğ Filminin Yapım Kadrosu: (1952, siyah-beyaz) Yönetmen: Aydın Arakon, senaryo: Aydın Arakon, yapımcı: Atlas Film (Nazif Duru), görüntü yönetmeni: İlhan Arakon, müzik: Orhan Barlas, oyuncular: Turan Seyfioğlu = Otsukarcı, Hâlid; Mesiha Yelda = Sabiha, Cahit Irgat = Timuçin, Rauf Ulukut = Çakır, Atif Kaptan = Şeyhülcebel, Mücap Ofluoğlu = Ömer, Nubar Terziyan = Ali Mervan, Eşref Vural = Celme, Müfit Kiper = Mehmet Töküş.

beyinin şartlarını yerine getirmeye uygun değildir. Alamut Kalesi'ne ulaşan Otsukarcı, şaşılacak derecede Hâlid'e benzemektedir. Şeyhülcebel, kuvvetli görünen bu delikanlıyı, oğlunun yerine Talmaç beyinin adamlarıyla dövüştürmeye karar verir ve Otsukarcı'yı oğlunun yerine mahzene kapattırır. Otsukarcı mahzende, Deligün Buldaklı bir Türk olan Çakır ile tanışır. Çakır ona, uzun bir mızrağa takılı kızıl renkli at kıllarından yapılmış ve üstünde koyu kırmızı renkli bir kurt başı olan “Kızıltuğ”u gösterir. Şeyhülcebel'in, Türkistan'dan gelirken kaçırmış olduğu bu tuğun hikâyesini de anlatır. Otsukarcı, Talmaç Beyi'nin adamlarıyla dövüşürken Ömer ve Ali Mervan tarafından, Talmaç Beyi'ne ihbar edilir. Hâlid olmadığı anlaşılan Otsukarcı'nın öldürülmesine karar verilir. Fakat Çakır bunu duyar ve Otsukarcı'yı zindandan kaçıtır. Onun yerine Hâlid'in öldürülmesini sağlar. Otsukarcı, şeyhin kızı Sabiha'ya âşık olmuştur; ancak onun tarafından reddedilir. Yoluna devam eden Otsukarcı, daha önce Çutkan yaylasında dövüş öğrettiği İrteş'le karşılaşır. İrteş ona, Timuçin'in adının, artık “Çingiz Han” olduğunu; Deligün Buldak'taki başbuğların onun buyruğu altına girdiğini	Töküş'ün kalesine giderler. Onlardan biri gibi davranarak içeri girmek üzerelerken, yanlarındaki iki adamın Uygurca konuşmaları üzerine; Mehmet Töküş'ün muhafızları tarafından yakalanıp zindana atılırlar. Çakır, Otsukarcı ve yanlarındaki iki adam, sağır ve dilsiz olan Türk zindancının kendilerine yardım etmesi sayesinde hapisten kurtulurlar. Bu arada Otsukarcı, Sabiha'nın da Mehmet Töküş'ün sarayında olduğunu öğrenmiştir. Otsukarcı saraya giderek Mehmet Töküş'le konuşur ve Sabiha'yı kendisine vermesini ister. Mehmet Töküş, bir ipe asılarak tavandaki ağır avizeyi Otsukarcı'nın başına düşürür ve sarayı ateşe verir. Çakır, odada kilitli kalan Otsukarcı'yı kurtarmak isterse de, başarılı olamaz. Kısa bir süre sonra Gök Moğollar şehri kuşatırlar. Harzemlileri tutsak ederler. Sabiha da, bu tutsakların arasındadır ve Timuçin tarafından sorgulanır. Sabiha, Timuçin'in şehri kuşatacağını haber vermek için Mehmet Töküş'e gittiğini söyler. Timuçin buna çok öfkelenir ve kızın başının vurulmasını emreder. O sırada Çakır gelir ve kızın, Otsukarcı'nın sevgilisi olduğunu söyler. Timuçin bunu umursamaz. Bu arada, saraydaki yangından kurtulan Otsukarcı, Timuçin'in mekânına gelir. Sabiha'nın

ve Çin'e akın ederek eski Göktürk Hakanlığı'nı dirilteceklerini söyler. İrteş, Otsukarcı'dan; Buhara'daki Harzem şahı Mehmet Töküş'ün bölgeden geçecek Moğollara ilişmemesini sağlamasını ister. Otsukarcı, bu isteği yerine getireceğini söyleyerek yola çıkar. Semerkand'a vardıklarında, silahlı, üç kervan haydutunun elinden; Mehmet Töküş'ün annesi Türken Hatun'u kurtarırlar. Daha sonra Çakır'la Otsukarcı bir kahvehaneye girerler ve orada, daha önce tanıştıkları Âşık Kasım'la karşılaşırlar. "Moğol elçisi" sıfatıyla saraya alınmayan Otsukarcı; âşıkların yardımıyla saraya girer. O da âşıklardan biri gibi davranır ve türküler söyler. Fakat kendisine verilen altını almayınca; âşık olmadığı anlaşılır ve Kasım'la birlikte tutuklanır. İki gün zindanda kalan Otsukarcı, Türken Hatun'u görür ve onun, haydutların elinden kurtardığı kadın olduğunu anlar. Türken de Otsukarcı'yı tanır ve torunu Celâleddin Mengüberti'yi onunla tanıştırır. Otsukarcı, Timuçin'in elçisi olduğunu ve Mehmet Töküş'e verilecek haberleri olduğunu söyler. Türken Hatun, muhafızların başbuğu Aslan Bey'i çağırarak; Otsukarcı'nın, şahın karşısına çıkarılmasını sağlar. Otsukarcı, şaha Moğollara dokunmamasını istediklerini söyledikten sonra; Mehmet Töküş, ondan

orada olduğunu görünce; Timuçin'den, onu serbest bırakmasını ister. Ancak Timuçin, Gök Moğolların yasalarından ayrılmayacağını söyleyerek bu isteği geri çevirir. Otsukarcı: "Birgün karşına çıkacağım" diyerek öfkeyle oradan ayrılır.

Filmin son bölümünde, bir savaş meydanıyla karşılaşılır. Otsukarcı, Çakır ve yanlarındaki adamlar; Timuçin'in ordusunun üzerine atılırlar. Otsukarcı, Timuçin'in oğlunu canlı olarak yakalayıp esir almak isterken; adamlarından biri, çocuğu öldürür. Bunun üzerine Timuçin çok kızar. Otsukarcı, olayın kendi iradesi dışında gerçekleştiğini ve üzgün olduğunu söyler. Savaş, Timuçin'in yenilmesiyle sona erer. Timuçin, Celme'ye; tepede tutsak olan Sabiha'yı getirmesini söyler. Son sahnede, Otsukarcı ve Sabiha, mutlulukla birbirlerine sarılırlar.

birkaç gün düşünme süresi ister. Kendisi karar verene dek, Otsukarcı'yı misafir etmeyi önerir. Bu teklifi kabul eden Otsukarcı, üç ay boyunca sarayda kalır ve sultanın oğlu Celâleddin'le dost olur.

Bu sırada Çin'den gelen elçiler, Timuçin'e, Çin tahtına Tung-Hay (Altın Hakan)'ın çıktığını söyleyerek vergi talebinde bulunurlar. Timuçin, bunu reddeder ve artık herkesin “Kara Tuğ” altında çarpışacağını bildirir. Otsukarcı, Çin akınına öncü tayin edilmiştir.

Otsukarcı ve Çakır, Han Balık (Pekin) şehrine giderler. Çinliler, onları yakalayıp zindana atarlar. Çakır'la Otsukarcı, sağır ve dilsiz olan Çinli zindancı sayesinde hapisten kurtulurlar. Otsukarcı, Şeyhülcebel'in kızı Sabiha'nın da Altın Hakan'ın sarayında olduğunu öğrenir. Otsukarcı, oraya giderek Altın Hakan'la konuşur ve Sabiha'yı, kendisine vermesini ister. Altın Hakan, zehir içer ve sarayı ateşe verir. Çakır, odada kilitli kalan Otsukarcı'yı kurtarmak istese de, bunu başaramaz.

Gök Moğollar şehri kuşatırlar ve Çinlileri tutsak ederler. Sarayda bulunan Sabiha da bu tutsakların arasındadır ve Timuçin, kızın başının vurulmasını ister. O sırada Çakır gelir ve kızın, Otsukarcı'nın sevgilisi olduğunu söyler. Timuçin, bunu umursamaz; fakat Çakır, bir hileyle kızı kurtarır ve oradan uzaklaşırlar. Bu arada Altın Hakan'ın yanan sarayından kurtulan Otsukarcı, Timuçin'in yanına gelir. Sabiha'nın öldürüldüğünü duyunca çok öfkelenir. Daha sonra tesadüf eseri Sabiha'nın, Çakır tarafından kurtarıldığını öğrenince; onların peşinden gider. Sabiha'yı bulan Otsukarcı, onunla evlenir. Semerkand'da, Mehmet Töküş'ün onlara hediye ettiği bahçeli köşke yerleşirler.

Mehmet Töküş'ün oğlu Celâleddin Mengüberti ve Timuçin'in oğlu Coçı arasında savaş çıkar. İlk savaşı Celâleddin kazanınca, Timuçin öfkelenir ve Harzem üzerine saldırır. Mehmet Töküş'ün orduları yenilmeye başlar. Otsukarcı ve Çakır'sa, Timuçin'in ordularını darmadağın eden yegâne birliklerdir. Timuçin ile oğlu Tuluy, Celâleddin'i yenerler, Buhara'yla Semerkand'ı yağmalarlar ve Sabiha'yı esir alırlar. Horasan'ı da aldıktan sonra, Otsukarcı'ya savaş açarlar. Otsukarcı, Timuçin'in ordusunun üzerine atılır ve oğlu Tuluy'u, canlı olarak yakalayıp esir almak isterken; Harzemlilerden bir başbuğ, çocuğu öldürür. Bunun üzerine Timuçin çok kızar. Otsukarcı, olayın kendi iradesi dışında gerçekleştiğini ve üzgün olduğunu söyler. Savaş,

Timuçin'in yenilmesiyle sona erer. Celme, tutsak olan Sabiha'yı getirir. Otsukarcı ve Sabiha, mutlulukla birbirlerine sarılırlar. Çakır da onlardan ayrılarak atını dağlara doğru sürer.

2.9.3. Roman ve Filmin Konu Bakımından Mukayesesi:

Roman:	Film:
1199 yılında, Cayan ırmağı kıyısındaki konağın önünde Celme ve Timuçin'in sohbet etmeleriyle başlar. Timuçin, Celme'ye; avuçlarının içinde kanla dünyaya geldiğini ve bunu gören kâhinlerin, ileride büyük bir hakan olacağını söylediklerini anlatır. Timuçin'in en büyük amacı; Çinlilerden atalarının öcünü almaktır. Otsukarcı, Timuçin'den ayrılırken ona, gün doğusuna gitmemesini; zira oraya giden atalarının Çinlilerden etkilenip onların törelerini benimsediklerini söyler. "Bizim yolumuz gün batısıdır. Türkleri ardına al ve gün batısına doğru git" (s. 17) diyerek Timuçin'i uyarır. Alamut Kalesi'ne giden Otsukarcı, Şeyhülcebel'e: "Sen Moğol musun, Türk müsün?" diye sorar. Şeyhülcebel, bu soruya "Müslümanım" diye yanıt verir. Buna karşılık Otsukarcı: "Müslüman ne demek? Okumuş adama benzersin. Bir adamın, önce bağlı	Cayan ırmağı kıyısına gelirler; ancak aralarında romandaki gibi bir diyalog geçmez. Bu nedenle romanda olmasına rağmen; filmin başında Timuçin'in geçmişine ve gelecekte yapmak istediklerine dair herhangi bir bilgi yer almaz. Çinlilerle ilgili hiçbir sahneye yer verilmediği için; böyle bir uyarı da söz konusu olmaz. Filmde, böyle bir diyaloga yer verilmez.

olduğu bir bayrağı, bir avulu, bir obası olur. Din, gönülleri birleştiren bir bağıdır... Ne korkuyorsun? Türküm diye bağır!” (s. 36) der. Alamut Kalesi’nde zindana atılan Otsukarcı’ya yardım eden Çakır, ona Börte Çine’nin “Kızıltuğ” hikâyesinin aslını anlatır. Çakır, Şeyhülcebel’in yanında bulunma sebebini, Otsukarcı’ya anlatır. Çakır’ın âşık olduğu kadın, Şeyhülcebel tarafından büyülenerek ona kaçmıştır. Bunun üzerine Şeyhülcebel’den intikam almaya karar veren Çakır, şeyhin yanına uşak olarak girmiştir. Çakır, Otsukarcı’nın yerine şeyhin oğlu Hâlid’i öldürterek ondan intikamını almış olur. Otsukarcı; Timuçin adına Şeyhülcebel’den bir miktar para ister. Bunun üzerine Şeyhülcebel, Otsukarcı’yı hipnotize ederek uyutur. Şeyhülcebel’in hipnoz yeteneği, kızı Sabiha’da da vardır. Otsukarcı’yı uyurken bulan ve kalenin dışına çıkaran Sabiha, hipnozla onu hayata döndürür. At ve silâhın Türkler için önemi, romanın birçok yerinde vurgulanır. Otsukarcı’nın evlenme teklifi karşısında Sabiha; “Eğer ben yalnız yaşamağa and içmemiş	Filmde, Kızıltuğ hikâyesine yer verilmez. Filmde, Çakır’ın bu önemli açıklamasına yer verilmez. Bu nedenle, Çakır’ın Otsukarcı’ya neden yardım ettiği ve kendisine hiçbir zararı dokunmamış olan Hâlid’i, Talmaç Beyi’nin adamlarına öldürtme sebebi tam olarak anlaşılmaz. Şeyhülcebel ve Sabiha’nın sihir yapma özelliğinden bahsedilmez. Şeyhülcebel, Otsukarcı’nın başına tavandaki avizeyi düşürerek onu etkisiz hâle getirir. Sabiha da, onu dudaklarından öperek uyandırır. Şeyhülcebel’in hipnoz yapma özelliğine yer verilmemesi film adına önemli bir eksikliktir. Türkler için çok önemli olan atın ve silahın üzerinde durulmaz ve atın güçlü güçlü sezgilerinden bahsedilmez.

olsaydım, şimdi arkandan gelir sana cariye olurum... Senin belinde taşıdığın kılıç dünyada her şeyden daha zengin pahalı! Üzerinde gezdiğin at, dünyadaki bütün kalelerle saraylardan daha süslü ve üstündür” diye cevap verir. (s. 86-87) Sabiha tarafından reddedilen Otsukarcı’yı atı Payaza teselli eder. (s. 87) Otsukarcı’nın oğlu Kaan’ın hayatta en çok sevdiği üç şey; kılıç, Kızıltuğ ve attır. (s. 223) Şeyhülcebel’in sarayından dönen Otsukarcı, eski bir arkadaşı olan İrteş’le karşılaşır. İrteş, Otsukarcı’ya; Timuçin’in Çin’e akın edeceğini ve eski Göktürk Hakanlığı’nı dirilteceğini söyler. “Konuşmalarında, giyinmelerinde ve tanrılarında Çinlilerden ayrılmaya başladıklarını” belirtir. (s. 89) İrteş, Timuçin’in kendisine vermiş olduğu; “Buhara, Semerkant ve Örgenç’ten geçen Moğol arkışlarına, Harzem şahı Mehmet Töküş’ün ilişmemesini sağlama” görevini, Otsukarcı’ya devreder. (s. 92) Çakır’ın zindandan kaçtıktan sonra sığındığı dükkânda Şeyhülcebel’den öğrendiği telkin gücüyle yaptığı	Filmde İrteş karakteri yer almaz ve Çin’e akın yapılacağından bahsedilmez. Timuçin; herhangi bir gerekçe göstermeden Harzemşahlar üzerine sefer yapılacağını söyler. Bu durum tarihî bir macera romanı olan <i>Kızıltuğ</i>’da; Çin’le ilgili olarak dile getirilen tarihî gerçeklerin göz ardı edilmesine sebep olur. Bu noktadan itibaren filmdeki kurgu tamamıyla değişir; romandaki olayların aynısı, farklı kişilerle ve farklı mekânlarda yaşanmış gibi gösterilir. Çakır’ın ve diğerlerinin telkin gücünden hiçbir şekilde bahsedilmez. Çakır, Mehmet Töküş’ün zindanından kaçtıktan sonra, sarayda çıkan yangına

numaralar, halk tarafından büyük bir ilgiyle karşılanır. Halk onu görmeye gelir ve Çakır'ın ünü saraya dek gider. Çakır'ın, Mehmet Töküş'ün sarayına çağırılması, Otsukarcı'yla tekrar bir araya gelmelerine vesile olur. Böylece Şeyhülcebel'den; kızı Sabiha'ya ve yardımcısı Çakır'a geçen telkin gücü, roman boyunca çeşitli sebeplerle gündeme gelen bir izlek hâline gelir. (Otsukarcı'nın sihirle etkisiz hâle getirilmesi, yine sihirle hayata döndürülmesi ve sihir vasıtasıyla Çakır'ın saraya gelip Otsukarcı'yla karşılaşması). Filmde düşman gibi gösterilen Mehmet Töküş; Buhara'ya giden Otsukarcı ve Çakır'a çok iyi davranır. Otsukarcı, Mehmet Töküş'ün oğlu Celâleddin'le iyi dost olur ve sarayda üç ay kalır. (s. 123) Otsukarcı ve Çakır, Mehmet Töküş'ün sarayında üç ay kaldıktan sonra, Timuçin için verilen armağanlarla birlikte saraydan ayrılırlar. Çakır, daha önce kaldıkları hana giderek Kızıltuğu ve Payaza'yı alır. Otsukarcı ve Çakır, Timuçin'in adamı Celme'ye; görevlerini yerine getirdiklerini söylerler ve Timuçin'in armağanlarını verirler. Celme; Timuçin'in eşi Börte Coçın'ın, Kireyitlerden Tokta Beğ tarafından kaçırıldığını söyler ve onlardan yardım	maruz kalan Otsukarcı'yı kurtarmaya çalışır; ancak başarılı olamaz. (Romanda ise aynı olay Çin sarayında gerçekleşecektir.) Mehmet Töküş'ün sarayındaki yangından kurtulan Çakır; Timuçin'in yanına gider ve diğer esirlerin yanında Sabiha'yı görür. Timuçin, Sabiha'nın başının vurulmasını emreder. O sırada, yangından kurtulmayı başaran Otsukarcı da Timuçin'in karargâhına gelir ve ondan Sabiha'yı bırakmasını ister. Timuçin, Gök Moğolların yasalarından ayrılmayacağını söyleyerek bu isteği geri çevirir. Otsukarcı öfkeyle karargâhtan ayrılır.

ister. Otsukarcı'yla Çakır, Tokta Beğ'in elinden Börte Coçın'ı kurtarırlar ve Çin'e akın ederler. Bu arada Börte Coçın, bir çocuk doğurur. Timuçin, kendi çocuğu olmadığını düşündüğü Coçı'yı önce öldürmek ister ama sonra kendi oğlu gibi kabullenir. Otsukarcı'nın Pekin'e gittiği sırada olanlar; filmde Mehmet Töküş'ün sarayına girerken yaşananlarla hemen hemen aynıdır. Çinli muhafızlar, Otsukarcı'yla Çakır'ın yanlarındaki adamlar Uyгурca konuşunca, onların Türk olduklarını anlarlar. Zindana atılan Otsukarcı ve arkadaşları, dilsiz bir Çinli zindancı sayesinde kurtulurlar.. Otsukarcı, Sabiha'nın Çin Hakanı'nın yanında olduğunu öğrenir. Timuçin'in saldırısına uğrayan Çin Hakanı Tung Hay, zehir içer ve sarayı yakar. Timuçin, esir aldığı Sabiha'yı öldürmek ister. Çakır, Sabiha'yı Timuçin'in karargâhından kaçıtır. Sonunda, Otsukarcı, Sabiha'ya kavuşur ve evlenirler. Roman, Otsukarcı'yla Sabiha'nın evlenmelerinden sonra devam eder.	Nerede ve kimler arasında olduğu anlaşılmayan bir savaş meydanıyla karşılaşılır. Romandaki savaş kurgusunun önceden hazırlanmış bir altyapıyla sebep sonuç ilişkisi çerçevesinde aşamalı bir şekilde gerçekleştirilmesine karşılık; filmdeki savaş ansızın çıkar. Filmde, Mehmet Töküş farklı gösterildiği ve oğlu Celâleddin ile ilgili bölümlere yer verilmediği için; olay örgüsünde bir kopukluk meydana gelmiştir. Film; Otsukarcı ve Sabiha'nın kavuşmalarıyla biter.

2.9.4. Roman ve Filmin Zaman Bakımından Mukayesesi:

Romandaki vak'a zamanı: Roman, 1199 yılının baharında başlar; 1220 yılına kadar sürer. Filmdeki vak'a zamanı: 1199'da başlar; 1210 yılına dek sürer. Romanın anlatma zamanı: 1925 yılıdır. Filmin anlatma zamanı (gösterime girdiği zaman): 1952 yılıdır. Romanın anlatım süresi: Yaklaşık yirmi yıldır. Filmin anlatım süresi: Yaklaşık on yıldır.

Romanda, olayın yaşanma zamanının anlatılma zamanından öncedir. Hikâye anlatılırken görülen geçmiş zaman kipi kullanılır. Kurmacada, olayların diziliş sırasıyla anlatılış sırasının aynı olduğu süredizimsel sıra söz konusudur. Ancak zaman zaman flashback'e (geriye dönüş) başvurulur. Olaylar ilerlerken anlatıcı araya girerek; kahramanların hikâye devam ederken yaşadıkları ancak okuyucuya iletilmeyen özet bilgiler sunar;

“Şimdi sırası geldi, size şeyhin, kızı Sabiha'ya anlattıklarını söyleyebilirim.” (s. 39),
“Otsukarcı'nın başından geçenleri anlatalım: Altın Hakan, sarayı ateşe verdikten sonra onu orada bırakıp perdelerden bir ip yaparak bahçeye inmişti...” (s. 203)

Romanda kullanılan kozmik zaman ifadeleri; saat, gün, hafta, ay ve yıl'dır: “Üç gün geçmişti.” (s. 27)

“Fakat saatler geçip de Otsukarcı gözükmeyince, içine bir kurt düştü.” (s. 102) “Otsukarcı bu sarayda tam üç ay kaldı.” (s. 121) “Dört yıl böyle geçti... 1216 yılının bir bahar gecesi, bir atlı dörtünalla Semerkant'ın sokaklarından geçerek Otsukarcı'nın evinin önünde yere atlayıp kapıyı hızlı hızlı vurdu.” (s. 205)

Film, çizgisel bir anlatıyla ve şimdiki zamanda devam eder. Romandaki geriye dönüşler, filmde yer almaz.

Romanda 224 sayfada anlatılan hikâye; filmde 1 saatte anlatılır. Bu hesaba göre anlatının ritmi; filmdeki bir dakikaya karşılık, romanda yaklaşık üç buçuk sayfadır.

2.9.5. Roman ve Filmin Mekân Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan iç mekânlar: Cayan ırmağı kenarındaki konak (Otsukarcı'nın konakladığı han), Timuçin'in adamlarını topladığı çadır (karargâh), Horasan'daki Alamut Kalesi, Alamut Kalesi'nin mahzeni, Hasan Sabbah'ın odası, Semerkant'taki âşıklar kahvesi, Mehmet Töküş'ün sarayı, Çakır'ın Semerkant'ta misafir olduğu dükkân, Çin zindanları, Altın Hakan'ın sarayı, Mehmet Töküş'ün Otsukarcı ve

Sabiha'ya hediye ettiği bahçeli köşk (Semerkant'ta) ve Hocend Kalesi'dir. Filmde yer alan iç mekânlar: Cayan ırmağı kenarındaki konak, Horasan'daki Alamut Kalesi, Alamut Kalesi'nin mahzeni, Hasan Sabbah'ın odası, Hâlid'in ve Ömer Hayyam'ın eğlendikleri mekân, Timuçin'in adamlarını topladığı çadır (karargâh), Mehmet Töküş'ün Semerkant'taki sarayı ve saraydaki zindanlardır.

Romanda yer alan dış mekânlar: Deligün Buldak (Türkistan'da Cengiz Han'ın doğduğu yer), Cayan ırmağı kenarındaki konağın avlusu, Çutkan yaylası, Buhara, Semerkant, Örgenç, Baykal gölü, Han Balık (Pekin), Gazne ve Kabil'dir. Filmde yer alan dış mekânlar: Han Balık (Pekin), Gazne ve Kabil hariç, romandaki dış mekânlarla aynıdır.

Romanda Alamut Kalesi; burçları göğe doğru yükselen, ihtişamlı bir yapı olarak tasvir edilir. Hasan Sabbah'ın odası;

“İran halılarıyla süslü, Şam'ın sedef kakmalı işleriyle bezenmiş görkemli bir odadır.” (s. 20)

“Bu odaya, geniş sofalardan geçilerek ulaşılır.” (s. 70)

Filmde ise, Alamut Kalesi'nin dış cephesi uzaktan gösterilir ve maket olduğu bellidir. Kalenin dışındaki yakın plân çekimler ise, büyük ve taş bir duvarın önünde yapılmıştır. Bu duvarın bir kale duvarı olması ihtimal dahilindedir; ancak bütün olarak gösterilmediği için, romanda betimlenen kaleyle örtüşmez. Hasan Sabbah'ın odası ise; kartondan yapılmış gibi görünen eğreti bir dekorla sunulur. Romanda, “İran halıları ve sedef işlemeleriyle” zenginlik sembolü olan oda; filmde, maddî imkânsızlıklardan dolayı basit malzemelerle ve özensizce hazırlanmış bir dekor olarak algılanır.¹²⁸

Romanda Otsukarcı;

“Türkistan'da doğan, Cayan ırmağı kıyısında büyüyen, nice bahadırlar yenen, Celme gibi sırtı yere gelmemiş bahadırları yere vuran bir Türk'e 'Korkuyor musun?' diye sormak itliğini kim ederse, kafasını koparırm”

128

Yönetmen Feyzi Tuna, 24. 12. 2008 tarihinde yapılan görüşmede; 1950 ve 70'li yıllar arasında, dekor ve kostüm için gidilen yegane yerin “Niyazi'nin dükkânı” olduğunu ve orada olanları değerlendirdiklerini söyler. Dükkânda çoğu zaman aranan şeyler bulunamaz; fakat sınırlı bütçe ve zaman daha fazlasını araştırmaya yetmemektedir.

diyerek; mekân-milliyet-kuvvet bağlantısı kurar. (s. 43) Filmde ise böyle bir bağlantı yer almaz ve hikâyenin Türkistan coğrafyasında geçtiği yeteri kadar vurgulanmaz. Filmdeki dış çekimlerin hepsi aynı yerde yapılmış gibidir.

Romanda Mehmet Töküş'ü görmek için Semerkant'a giden Otsukarcı; saraya alınmayınca âşıklar kahvesine gider. Orada, âşık Kasım ve arkadaşlarıyla buluşur. Daha sonra hep birlikte Mehmet Töküş'ün sarayına giderler.

“Geniş, süslü sofalardan geçerek; sonunda büyük, tavanı yıldızlı, ipek kumaşlarla kaplı bir odaya girerler. Yerdeki minderlere sıralanırlar. Oda, sarı yıldızlı, şık bir kafesle ikiye ayrılmıştır.” (s. 99)

Filmde, âşıklar kahvesi yer almaz. Yörenin örf ve âdetlerini yansıtan ve zengin halk kültürünün ifadesi olan bu otantik mekânın görüntüye yansımaması, film adına büyük eksikliklerdir. Filmde Mehmet Töküş'ün sarayıyla ilgili gösterilen tek detay zindanlardır. Bu zindanlar, daha önce gösterilen Alamut Kalesi zindanlarıyla aynıdır. Mehmet Töküş'ün odası ise, birkaç saniyeliğine gösterilir. Bu oda da, Hasan Sabbah'ın odası gibi eğreti dekorlarla canlandırılmıştır ve romanda tasvir edilen odayla örtüşmez. Aradaki benzerliklere dayanılarak; bu iki mekânın aynı yerde çekildiği söylenebilir.

Romanda Otsukarcı, Timuçin'in eşini kaçıran Tokta Bey'in peşinden Hazar Denizi'ne doğru giderken; “derin boğazlardan, kurak çöllerden, yeşil ovalardan, kızıl dağlardan geçer”. (s. 132) Filmde, Tokta Bey yer almaz ve romanda detaylı bir şekilde tasvir edilen bu mekânlar görülmez. Romanda, Türklerin yaşadığı geniş coğrafyaya büyük bir yer verilir ve olaylarla kişiler; mekân belirtilerek anlatılır.

“Otsukarcı'nın uçuruma savurdukları, iki adam boyu olmayan alçak bir derenin içine düşmüşlerdi... Bu sırada Tokta Bey, epey yol alacağını sandığından geniş bir çayırılıkta mola veriyordu” (s. 140); “Ay, nuru altın parıltılarını gümüş ırmağın içine düşürürken, Otsukarcı korunun kenarında tek başına düşünür gibi duran bir adam gördü” (s. 151)

Filmde ise, mekânlarla ilgili ayrıntılara yer verilmez ve kişi-mekân bağlantısı kurulmaz.

Romanda, Çin'deki Altın Hakan'ın sarayındaki zindanlar detaylı bir şekilde anlatılır:

“Bu zindanlar hep böyle iç içe on yedi tanedir. Her birinde dört oda var. Demek altmış sekiz hapis var...” (s. 174)

Romanda Çin’de geçen olaylar; filmde Mehmet Töküş’ün Buhara’daki sarayında geçmiş gibi gösterilir. Buradaki zindansa, sadece Otsukarcı ve arkadaşlarının kaldığı tek odadan ibarettir. Bu nedenle, romanda önemli bir yeri olan zindanlar da, filmde karşılığını bulamamış mekânlar arasındadır.

Kızıltuğ romanında zaman ve mesafe kavramı yok gibidir. Örneğin Timuçin, Orta Asya’da karşılaştığı Otsukarcı’nın yola çıkacağını öğrenince ona; “Sen Horasan’dan geçecek misin” diye sorar. (s. 17) Otsukarcı da, geçeceğini söyleyerek Timuçin’in verdiği görevi üstlenir. Romandaki karakterler, bugün bile motorlu taşıtlarla aşılması güç olan mesafeleri kısa zamanda atla geçerler. Alamut Kalesi’nde olan Otsukarcı, çok kısa bir süre sonra Çin Sarayı’nda okuyucunun karşısına çıkar. Kozanoğlu’nun kullandığı roman tekniği filmde uygulanamamıştır. Romandaki mekânlar daraltılarak ve bazıları tamamen çıkarılarak filme yansıtılmıştır. Film, romandaki mekânlara sadık kalmamıştır.

Roman ve Filmin Karakterler Bakımından Mukayesesi:

Romandaki karakterler: Timuçin (Cengiz Han), Pars Parçalayan Celme, Otsukarcı, Çakır, hancı Utacı, Bekter (Timuçin’in kardeşi), Şeyhülcebel (Hasan Sabbah), zenci köle Cafer, Hâlid ve Sabiha (Şeyhin çocukları), Talmaç Beyi, Ömer, Ali Mervan, Coçı Kasar (Timuçin’in kardeşi), Buğurçın, hancı Kadri, Timuçin’in buyruğu altındaki başbuğlar: Bay Sunkur, Kurtcebe, Sobutay ve Alak; İrteş, Harzem şahı Mehmet Töküş, Kerbelâlı Kasım Ebülhevl (Semerkant’taki kervan haydutu), Arslan Bey (Mehmet Töküş’ün muhafızı), Türken hatun (Mehmet Töküş’ün annesi), Şeyh Mecdettin (Türken hanımın arkadaşı), Âşık Kasım, Celâleddin Mengüberti (Mehmet Töküş’ün oğlu), Tokta Bey (Timuçin’in eşi Börte Coçın’ı kaçıran bey), Börte Coçın, Coçı (Timuçin’in oğlu), Gökçe (Timuçin’in üvey kardeşi), Çin imparatoru Tung-Hay (Altın Hakan) ve Tuluy (Timuçin’in oğlu)’dur. Filmdeki karakterler: Timuçin (Cengiz Han), Pars Parçalayan Celme, Otsukarcı, Çakır, hancı Utacı, Bekter (Timuçin’in kardeşi), Şeyhülcebel (Hasan Sabbah), zenci köle Cafer, Hâlid ve Sabiha (Şeyhin çocukları), Talmaç Beyi, Ömer, Ali Mervan, Harzem şahı Mehmet Töküş, Tuluy (Timuçin’in oğlu) ve romandan farklı olarak Ömer Hayyam.

Tarihî kahramanlık olaylarını işleyen filmler, epik sinema örneği olarak algılanabilir.¹²⁹ Bu tarz filmlerde, kahramanların karakterleri detaylı bir şekilde işlenmez ve olayların akışı gereği kahramanlar çoğu zaman bir yerden bir yere savrulurlar. Semir Arslanyürek;

“Eposun yapısı gereği; kahramanların istem ve iradeleri ne kadar güçlü olursa olsun, olayların seyrini tayin edemezler”

diyerek tarihî film karakterlerinin belli bir misyonu yerine getirmek üzere filmde yer aldıklarının ve olayı bilinen bir sona doğru götürdüklerinin altını çizer.¹³⁰

Bir ulusun tarihinde dönüm noktası sayılan bir olayı beyazperdede canlandırmak için, başlıca iki yol vardır. Bu yollardan birincisi, anonim kahramanlarla geniş bir destan çerçevesi içinde olayı anlatmak; ikincisi ise, seçilmiş birkaç kişinin davranışları üzerinde yoğunlaşarak bu dönüm noktasını ortaya koymaktır.¹³¹ Nijad Özön’e göre; üçüncü bir durum daha vardır. Sinemacı, “bir ulusal olayı yeniden kurmak yerine herhangi bir beyazperde mamulü gerçekleştirmek istiyorsa, üçüncü yola başvurur”. Bu üçüncü yol Özön’ün deyişiyle; “olanakları az ve araçları sınırlı olan sinemacının bireysel bir kahramanlık hikâyesi anlatmasıdır”.¹³²

Kızıltuğ filmi, bu bilgi ve görüşler ışığında değerlendirilirse; bir epik sinema örneği olarak kabul edilebilir. Ancak, Cengiz Han’ın doğuşu ve Gök Moğolların kuruluşunu anlatan bu tarihî hikâye; maddî imkânsızlıklar sebebiyle bireysel kahramanlıklar üzerinde durmuş ve sıradan bir serüven filmine dönüşmüştür. *Kızıltuğ* romanının geniş bir coğrafyada, birçok anonim kahramanı içine alarak ve olayları kronolojik sırayla takip ederek anlattığı olaylar; filmde bir fon olarak kullanılmıştır. Mekân daraltılarak, karakterler azaltılarak ve olaylar tarihî akışının dışına çıkılarak anlatılmıştır. Kişiler, romanda olduğu gibi iyi ve kötü yanlarıyla yansıtılmamış; iyiler ve kötüler olarak keskin çizgilerle ikiye ayrılmış, kalıp tipler haline getirilmişlerdir.

129 Bkz. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınları, 4. b., İstanbul, 2003.

130 Semir Arslanyürek, *Senaryo Kuramı*, Pan Yayınları, 3. b., İstanbul, 2007, s. 22-23.

131 Agâh Özgüç, age., s. 34.

132 Nijad Özön, *Karagözden Sinemaya 1*, Kitle Yayınları, 2. b., İstanbul, 1993, s. 104-105.

Örneğin romandaki Timuçin, Sabiha'yı serbest bırakmasını isteyen Otsukarcı'ya herkesi dışarı çıkardıktan sonra şöyle der:

“Sana karşı çok borçluyum. Bana belki öz komutanlarımdan çok iyiliğin dokundu. Gün oldu benim bir sözümle, gün oldu kendi dileğinle benim için kendini nice ateşlere attın. Sen buyur, şimdi binlerce asker buyruğuna girsin, ardından dört tuğ gelsin, istediğin kadar yarlık, payaza al! Sen buyur, orduyu şimdi Han Balık şarından dışarı çıkarayım, istediğin bir ülkeye saldırtayım. Sen buyur, kendi elimle senin için cenk edeyim. Yalnız Gök Moğolların yasalarından çıkmaklığımı isteme. Ben kardeşimi öldürdüm, bana tanrının kuvvetiyle birlikte yardım eden Gökçe'yi öldürttüm. Bunlar hep, küçükten beri sinemde yaşattığım büyük ülkünün yerine gelmesi içindir. Ben and içtim. Bütün acunu bayrağıma iğdireceğim.” (s. 200-201)

Filmde ise, Timuçin, böyle bir açıklama yapmaz ve dolaylı da olsa özür dilemez. Sabiha'yı bırakamayışının kendine göre haklı sebepleri olduğunu ifade etmez. Bu nedenle, romandaki karakterlerin doğru bir biçimde filme aktarıldığı söylenemez.

2.9.8. Roman ve Filmin Kurgusal Anlatım Bakımından Mukayesesi:

Romanın genelinde çizgisel bir anlatı söz konusudur. Olayların gerçekleşme sırasıyla anlatılış sırası aynıdır. Ancak bazı yerlerde flashback'e (geriye dönüş) başvurularak çizgisel anlatının dışına çıkılır. Hikâye, üçüncü tekil şahıs anlatımıyla dışöyküsel anlatıcı tarafından anlatılır. Zaman zaman anlatıcı-yazar araya girerek; hikâyeyi benöyküsel anlatıcı çerçevesinde, birinci çoğul şahıs anlatımıyla devam ettirir. “Çakır'ın Alamut Kalesi'ne nasıl girdiğini anlayabilmek için Kadir'in hanına kadar gidelim.” (s. 75) Romanın anlatıcısı tanrısal bakış açısına sahiptir; her zaman her yerde bulunur. Olayları anlatıp yorumlarken, sınırsız bakış açısına (sıfır odaklayım) sahiptir. Kahramanların içinden geçenleri okura aktarır; böylece onların birbirleri hakkında bilmediklerini okur öğrenmiş olur:

“Bu adamın, herkesin yabancı olduğu, oldukça kuvvetli, cenkçi olduğu da gözüküyordu. Yarın meydanda yapılacak bayramda oğlu Hâlid yerine bu genci çıkarırlarsa kendileri için kazanç çoktu. Bu adam üst gelirse, herkes kendi oğlu üst gelmiş sanacaktı.” (s. 39)

Anlatıcı, üçüncü tekil şahıs anlatımıyla hikâyeyi anlatırken, zaman zaman içöyküsel anlatıcıya dönüşür ve olayların içinde olduğunu hissettirir.

“Payaza bir kere şahlandı. Sonra kendini bir yıldırım gibi yamaçlardan aşağı koyuverdi. Sanki uçuyordu. Bu sırada, olduğu yerde donup kalmış, ne yapacağını şaşırdığından hiç sesini çıkarmayan Çakır, Otsukarcı'yı gidiyor görünce arkasından atıldı. Acaba koşmakla büyük bir

sevgi ile bağladığı bu koca cılasına yetişebilecek mi idi? Onu kimse tutamayacak, onu hiçbir bağ artık hiçbir yurda bağlayamayacaktı. Otsukarcı, bir serseri gibi dağdan dağa koşup kalbindeki hayalin canısını arayacaktı.” (s. 88)

Filmde ise anlatıcı yoktur. Olaylar şimdiki zamanda yaşanır ve izleyici aracısız bir şekilde olaylara tanık olur.

Romanda, postmodernizm¹³³ çağrışımı yapan bazı özellikler mevcuttur. Örneğin; yazar üstkurmaca tekniği¹³⁴ ile anlatıcısını belirginleştirmiştir ve anlatıcı, yazarın kendisidir;

“Beş, on dakika sonra içeri uzun boylu, esmer renkli bir delikanlı girdi. Okuyucularım eğer Otsukarcı’yı tanımış olsalardı, içeri giren bu gencin o olduğuna yemin ederlerdi.” “Uzun söze ne lüzum var? Altınlar nasıl alınmış, Otsukarcı ne yapmış? Fazla tafsilât vererek canınızı sıkamak istemediğimizden bir aylık geçen işleri toplayarak Semerkand yollarına gideceğiz.” (s. 92)

Anlatıcı böylece romanın etkin bir figürü hâline gelir. Yazdıklarının içinde yaşar, okurla iletişim kurar ve hatta okuyucuya görev verir:

“Okuyucularıma sadece Sabiha ile Otsukarcı buluştular, ağlaştılar, sevindiler deyip kesiyorum. Bilenler bilmeyenlere anlatsın.” (s. 204)

Eserde, metnin parçalanmış olması da postmodernizmle örtüşen bir özelliktir. Hikâye, bölüm başlıkları altında anlatılır. “Çingiz Kaan”, “Otsukarcı”, “Alamut Kalesi”, “Ömer ile Ali Mervan” vb. isimli bölümlerin içeriği, bölüm başlıklarıyla örtüşür. Romandaki bir başka postmodernist özellik de; metinlerarası ilişkilere yer verilmesidir. Otsukarcı, Âşık Kasım’la beraber saraya gider ve saz çalarak türkü söyler:

“Arkışlar kışa kaldı. / Acı bağrımı yaldı. / Gidemem ben Çaydama, / Yüreğimi yar aldı.” (s. 100)

Roman boyunca, Ercüment Kalmık imzalı ilüstrasyonlara yer verilir. Romanın sonunda bir şiir vardır:

“Râyete meylederiz kamet-i dîlcû yerine, / Tuğa dil bağlamışız zülf-ü semenbû yerine. / Severiz esb-i hünermend-i sabâ-reftârı / Bir perî-şekl sanem, bir gözü âhû yerine.” (s. 223)

¹³³ Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

¹³⁴ Roman anlatıcısının, yazdıklarının içinde yaşaması ve bunu okuruyla paylaşması. Romanda anlatılan hikâyenin yazılış sürecinin yazarca anlatılması; bkz. Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak*, Gerçek Yayınları, 1. b., İstanbul, 1996.

Romanda, masalımsı anlatılara ve efsanelere de yer verilir. Cengiz Han'ın doğumunda yaşanan olağanüstü olaylar (s. 5), Ergenekon destanı (s. 47) ve Gökçe efsanesi (s. 129) bunlardan bazılarıdır. Filmde ise bir anlatıcı yoktur; üstkurmaca ve metinlerarasılıktan faydalanılmaz. Romanda olan masal, efsane, türkü ve şiirlere de filmde yer verilmez.

Romanda dolaysız anlatım yöntemi kullanılır; anlatıcı, kahramanların sözlerini hiçbir değişikliğe uğratmadan aktarır: “Hâlid sordu: – Ne o? Ne düşünüyorsun? – Hiç!” (s.59) Filmdeki diyalogların çoğu romandakilerle aynıdır. Romanda ve filmde devingen bir başlangıç söz konusudur. İzleyici kendini daha önceden başlamış olayların içinde bulur. Romanın “Son söz” bölümünde anlatıcı-yazar; “Kitap burada bitmeliydi. Fakat içimizde öbür kahramanlarımız ne oldu diye soranlar var” (s. 222) diyerek, romandaki kahramanların akıbetleri hakkında bilgi verir. Filmde ise devamı olanaklı son kullanılarak; Timuçin, Celme, Sabiha, Otsukarcı ve diğer kahramanların hayatlarının devam edeceği izlenimi yaratılır.

Romandaki anlatıda gören de, betimleyen de anlatıcıdır;

“Konak şimdi çok değişmişti. Çardak genişlemiş, büyümüş, önünde Pazar yerini andıran kalabalık, böklü, tugalı cılasınlar gidip geliyor...” (s. 126)

Filmde ise hikâye kendi kendini anlatır. İzleyici, bazen kahramanların bazen de yönetmenin gözünden etrafta bakar. Fakat hangi bakış açısıyla olursa olsun; romandaki doğa, mekân ve karakter betimlemeleri tam karşılığını bulamaz. Dekorlar ve kostümlerin yetersizliği ile filmin çekildiği coğrafyanın sınırlı olması; romanda anlatılanları eksik ve yer yer farklı biçimde filme yansıtır.

Roman ve Filmin Motivasyon, Tem ve Ton Bakımından Mukayesesi:

Savaş, idare, anlaşma, diplomatik ilişki, ihtilâl, darbe, devlet kurulması ve yıkılması, tabiat afetleri, göç gibi; toplumların kaderinde rol oynayan önemli olaylar, sonra yaşayanların öğrenmesi için yazıya geçirilir. Tarih, birbiri ardınca akan bu olayların incelenmesinden doğar. Tarihî edebiyat, geçmişteki gerçeğin hayal edilmesi ve edebî olarak yeniden inşa edilmesidir. Tarihî olayların insan hayatını etkilemesi, edebî eserlerde daha özel taraflarıyla sunulur. Tanzimat'tan sonra gelişen Türk edebiyatında şiir, roman-hikâye, tiyatro ve hatıralarda tarihî konuların ağırlık kazandığı görülür. Tarihten ders ve moral almak, çağında söyleyemediklerini tarih vasıtasıyla söylemek, Batı'nın İslâm ve Osmanlı'ya karşı menfi bakışına tarih ile cevap vermek bu edebiyatın

genel problematiğini teşkil eder.¹³⁵ Tarihî roman ile tarih arasında benzerlikler olduğu kadar farklılıklar da vardır. İtalyan filozof Benedetto Croce, *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik* adlı kitabında;

“Sanat, tarih değildir. Çünkü tarihî gerçeklikle gerçeksizlik arasında, olgusal gerçeklikle düşgücü gerçeklik arasında, eylem gerçekliği ile istek gerçekliği arasında eleştirel ayrımı gerektirir”¹³⁶

diyerek bu farklara dikkat çeker. Tarihçi, olanla meşgûldür; ancak tarihî kurgu-roman yazarı; “tarihin söylediğine yeni aydınlıklar getirmek için” değişiklik ve yorum yapabilir.¹³⁷ Bu bağlamda, tarihteki olaylarla *Kızıltuğ*’un kurgusu arasındaki benzerlik ve farklılıklara değinmekte fayda vardır.

Cengiz Han’ın doğum efsanesiyle ilgili çeşitli kaynaklardan edinilen bilgiler; romanda anlatılanla örtüşür. Efsaneye göre; Timuçin elinde pıhtılaşmış kan parçası ile doğar ve babası Yesugey onun; “kendi soylarından gelen en gaddar adam olacağını” belirtir.¹³⁸ Filmde ise Cengiz Han’ın doğum efsanesinden bahsedilmez.

Romanda ve filmde Göktürk Hakanlığı’nı dirilterek Moğol, Türk ve Tatarları tek bayrak altında toplamak isteyen Timuçin; kardeşi Bekter’in saldırısına uğrar. Bekter, ağabeyi Timuçin’in avulun başına geçmesini istememektedir ve yirmi bahadırı yanına alarak ona saldırır. Timuçin’le adamları onlarla dövüşürler ve Bekter ölür. Bazı tarihî kaynaklarda Timuçin’in; üvey kardeşi Bekter’i “bir hiç yüzünden” öldürdüğü söylenir.¹³⁹ Avladıkları bir hayvanı paylaşamamaları yüzünden Timuçin’in, kardeşini öldürdüğünü yazan kaynaklar da vardır.¹⁴⁰

Kaynakların belirttiğine göre Cengiz Han’ın; Coçı Kasar, Kaçıun, Temüge, Temulun adlı dört öz kardeşi ile Bekter ve Belgütey adlı iki üvey kardeşi vardır. İlk

135 Bkz. Sema Uğurcan, *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi, 1. b., İzmir, 2002, s. 9-15.

136 Sema Uğurcan, age, s. 241.

137 Sema Uğurcan, age, s. 253-254.

138 Bkz. Orhan Söylemez, *Türk Dünyası Edebiyatları – Roman*, Akçağ Yayınları, 1. b., Ankara, 2005, s. 118.

139 Bkz. Orhan Söylemez, age., s. 29.

140 Bkz. *Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*, Kültür Bakanlığı, 1. b., Ankara, 1997; Mike Edwards, “Moğolların Efendisi Cengiz Han”, *National Geographic Türkiye*, S. 7, İstanbul, Ağustos 2001, s.66-101.

karısı Börte'den; Coçı, Çağatay, Ögeday, Tuluy adlı dört oğlu vardır.¹⁴¹ Romanda Cengiz Han'ın aile fertlerinden; Coçı Kasar, Bekter, Börte, Coçı ve Tuluy yer alır. Ayrıca Timuçin'in üvey kardeşi Gökçe; Timuçin'in annesi Ulun Eke'nin, Eçiğ Baba'dan olan oğlu olarak gösterilir. Romanda anlatıldığına göre, Gökçe doğaüstü güçlere sahiptir ve Cengiz Han'a yardım eder. Filmde ise Cengiz Han'ın aile fertlerinden, sadece üvey kardeşi Bekter ve oğlu Tuluy yer alır.

Tarihten edinilen bilgiye göre; Cengiz Han'ın Türk halklarından Konırat boyundan aldığı eşi Börte, Merkitler tarafından kaçırlır. Dört aylık esaretten sonra han, önce arkadaşı sonra can düşmanı olan Camuha'nın yardımıyla eşini kurtarır. Börte, Merkit Kabilesi tarafından kaçırıldıktan dokuz ay sonra, bir erkek çocuk doğurur. Cengiz Han, kendisinden doğduğuna emin olmadığı bu çocuğa, Moğolca "konuk" manasına gelen Cuçı ismini koyar ve ona öz oğlu gibi davranır.¹⁴² Romanda bu olaya yer verilir. Yalnız Merkitlerin kaçırdığı Börte'yi kurtaran Camuha'nın adı Otsukarcı olarak değiştirilmiştir. Ayrıca Börte'nin doğurduğu çocuk, romanda Coçı olarak geçerken; çeşitli kaynaklarda "Yuçı, Cuçı ve Cuçı"¹⁴³ olarak da yer alır. Filmde ise, bu olaydan bahsedilmez.

Kaynaklardaki bilgiye göre; Tangutları himayesine alan Cengiz Han, daha sonra Kuzey Çin'deki Jin Hanedanı'na savaş açarak 1211 yılında Pekin'i kuşatır. Çin hükümdarı barış için Çinli prenseslerden birini Cengiz Han'la evlendirdiyse de; barış uzun sürmez. Cengiz Han, 1215 yılında oldukça kanlı geçen bir savaş sonrasında Çin'i himayesi altına alır.¹⁴⁴ *Kızılтуğ* romanında anlatılan Çin seferi, tarihî kaynaklardaki bilgiye büyük ölçüde sadıktır. Pekin'i kuşatan Timuçin'e, Çin hükümdarı Altın Hakan (Tung-Hay) kızını verir. Fakat Timuçin buna rağmen şehri terk etmez. Aradan zaman geçer ve Timuçin'le adamları, Çinlilerce bozguna uğratılmaya başlarlar. Timuçin'in ümidinin kaybolduğu bir anda, karşısına Otsukarcı'nın dostu Çakır çıkar. Timuçin'e, göğre bakmasını ve az sonra büyük bir fırtına kopacağını söyler. Çakır, Çin'e şimdi

141 Bkz. "Cengiz Han" maddesi, *Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi*, C. 4, İstanbul, 1995, s. 265. ; Zeki Velidi Togan, *Çingiz Moğollar ve Türklük*, Haz. Reha Oğuz Türkkan, Bozkurt Yayınları, İstanbul, 1940, s.18.

142 Bkz. Orhan Söylemez, age., s. 115.

143 Bkz. *Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi*, agm, s. 265; Orhan Söylemez, age., s. 115.

144 Bkz., Wolfram Eberhard, *Çin Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1986; *Moğollar'ın Gizli Tarihi*, Çev. Prof. Dr. Mehmet Temür, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2.b., Ankara, 1980.

saldırırlarsa kazanacaklarından emindir. Gerçekten Çakır'ın dediği gibi olur ve Gök Moğollar şehri kuşatarak Çinlileri tutsak ederler. Filmde ise Çin seferinden hiç bahsedilmez.

Harzemşahlar konusunda ise; tarihî bilgilerle romanda ve filmde anlatılanlar arasında büyük farklar vardır. Tarih kaynaklarından edinilen bilgilere göre; Harzemşah hükümdarı Alaaddin Muhammed Harezmşah; Cengiz Han'ın, Çin'i ele geçirdiğinden emin olmak için Seyyid Bahaüddin-i Razi yönetiminde bir heyet gönderir. Gelen heyetle barış görüşmeleri yapan Cengiz Han, Alaaddin Muhammed'e kendi elçilerini gönderir. Anlaşma doğrultusunda hazırlanan kervan, 1218 yılında Harzemşahlar Devleti'nin Otrar şehrinde saldırıya uğrar. Bunun üzerine Cengiz Han, Otrar valisi Kayır Han'ın teslim olmasını ister. Alaaddin Muhammed, Cengiz Han'ın bu teklifini ileten elçilerini öldürterek devletin sonunu hazırlamış olur.¹⁴⁵ 1220 yılında Harzemşahlılar Devleti yıkılır. Alaaddin Muhammed'in ölümü üzerine; yerine oğlu Celâleddin Mengüberti geçer. Celâleddin, Moğollar'dan kaçarak önce Hindistan'a, üç yıl sonra da İran'a ulaşır. 1225'te Tebriz'i alarak başkent yapar ve Harzemşahlılar Devleti'ni yeniden kurar.¹⁴⁶ Romanda Çin'e akın ederek eski Göktürk Hakanlığı'nı diriltmek isteyen Timuçin'in, Otsukarcı'dan bir isteği vardır; “Buhara'daki Harzem Şahı Mehmet Töküş'ün oradan geçecek Moğollara ilişmemesini sağlaması.” (s. 32) Otsukarcı, bu isteği yerine getireceğini söyleyerek yola çıkar. Mehmet Töküş bir müddet düşündükten sonra Timuçin'in isteğini kabul eder ve Otsukarcı'ya, Timuçin'e götürmesi için armağanlar verir. Yıllar sonra, Otsukarcı ve Timuçin'in arası bozulur. Bir gün Mehmet Töküş'ün oğlu Celâleddin Mengüberti, Otsukarcı'ya gelerek Timuçin'in, kendilerine saldıracağını söyler. Celâleddin Mengüberti ile Timuçin'in oğlu Coçi'nin askerleri savaşırlar. İlk savaşı Celâleddin kazanınca, Timuçin öfkelenir ve Harzem üzerine saldırır. Bu saldırıya dayanamayan Mehmet Töküş'ün orduları yenilmeye başlar. Timuçin ile oğlu Tuluy; Mehmet Töküş'ün oğlu Celâleddin'i yendikten sonra Buhara'yla Semerkand'ı yağmalarlar ve Otsukarcı'nın sevgilisi Sabiha'yı esir alırlar. Horasan'ı da alan Timuçin; Otsukarcı'ya savaş açar. Otsukarcı,

¹⁴⁵ Bkz. V.V. Barthold, *Moğol İstilasına Kadar Türkistan*, Haz., Hakkı Dursun Yıldız, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1990. ; Zeki Velidi Togan, *Umumi Türk Tarihine Giriş*, Enderun Kitabevi, 1. b., İstanbul, 1946, s. 66.

¹⁴⁶ Bkz., Mehmet Temür, age, s. 79.

Timuçin'in oğlu Tuluy'u canlı olarak yakalayıp esir almak isterken; Harzemlilerden bir başbuğ, çocuğu öldürür. Bunun üzerine Timuçin çok kızar. Otsukarcı, olayın kendi iradesi dışında gerçekleştiğini ve üzgün olduğunu söyler. Savaş, Timuçin'in yenilmesiyle sona erer. Filmde ise Timuçin, Harzemşahlara sefer yapar. Romanda Çin seferi sırasında yaşanan olaylar; filmde Harzemşahlara yapılan sefer sırasında yaşanır. Mehmet Töküş'ün muhafızları tarafından yakalanıp zindana atılan Otsukarcı, sağır ve dilsiz olan Türk zindancı sayesinde hapisten kurtulur. Sabiha'nın da Mehmet Töküş'ün sarayında olduğunu öğrenen Otsukarcı, oraya giderek Mehmet Töküş'ten Sabiha'yı, kendisine vermesini ister. Mehmet Töküş, bir ipe asılarak tavandaki ağır avizeyi Otsukarcı'nın başına düşürür ve sarayı ateşe verir. Daha sonra, Gök Moğollar şehri kuşatırlar ve Harzemlileri tutsak ederler. Romanda ve filmde Harzemşahlarla ilgili bölüm, tarihî gerçeklere dayanmayan bir kurgusal anlatımdır.

Romanda Ergenekon destanı, Çakır tarafından şöyle anlatılır: Altay'da, Tanrı dağlarında oturan Türkler, bir düşman saldırısında katledilirler. Yalnız, on üç yaşındaki bir çocuk hayatta kalır ve bir kurt tarafından bakılır. Kurt, bu Türk çocuğundan gebe kalır ve on çocuk doğurur. Bu çocuklardan “bozkurt” anlamına gelen Börte Çine, at kılından bir tuğ yapar, kurdun başını üstüne takar ve ailesini Altındağ'a götürür. Atalarının öcünü alırlar ve düşmanlarının kanıyla tuğlarını kızıla boyarlar. Bu tuğ, Börte Çine'nin Kızıl tuğu'dur. Ergenekon destanı, bazı kaynaklarda şöyle yer alır:

“Türk illerinde Türk oku ötmeyen, Türk kolu yetmeyen, Türk'e boyun eğmeyen bir yer yoktu. Bu durum yabancı kavimleri kıskandıırıyordu. Yabancı kavimler birleştiler, Türkler'in üzerine yürüdüler. Bunun üzerine Türkler çadırlarını, sürülerini bir araya topladılar; çevresine hendek kazıp beklediler. Düşman gelince vuruşma da başladı. On gün savaştılar. Sonuçta Türkler üstün geldi. Bu yenilgileri üzerine düşman kavimlerin hanları, beğleri av yerinde toplanıp konuştuılar. Dediler ki: ‘Türklere hile yapmazsak halimiz yaman olur!’ Tan ağaranda, baskına uğramış gibi, ağırlıklarını bırakıp kaçtıılar. Türkler: ‘Bunların gücü tükendi, kaçıyorlar’ deyip artlarına düştüler. Düşman, Türkleri görünce birden döndü. Vuruşma başladı. Türkler yenildi. Düşman, Türkleri öldüre öldüre çadırlarına geldi. Çadırlarını, mallarını öyle bir yağmaladıılar ki tek kara kıl çadır bile kalmadı. Büyüklerin hepsini kılıçtan geçirdiler, küçükleri tutsak ettiler. O çağda Türkler'in başında İl Kagan vardı. İl Kagan'ın da birçok oğlu vardı. Ancak, bu savaşta biri dışında tüm çocukları öldü. Kayı (Kayan) adlı bu oğlunu o yıl evlendirmişti. İl Kagan'ın bir de Tokuz Oguz (Dokuz Oğuz) adlı bir yeğeni vardı; o da sağ kalmıştı. Kayı ile Tokuz Oguz tutsak olmuşlardı. On gün sonra ikisi de karılarını aldılar, atlarına atlayarak kaçtıılar. Türk yurduna döndüler. Burada düşmandan kaçıp gelen develer, atlar, öküzler, koyunlar buldular. Oturup

düşündüler: ‘Dört bir yan düşman dolu. Dağların içinde kişi yolu düşmez bir yer izleyip yurt turalım, oturalım.’ Sürülerini alıp dağa doğru göç ettiler. Geldikleri yoldan başka yolu olmayan bir yere vardılar. Bu tek yol da öylesine sarp bir yoldu ki deve olsun, at olsun güçlükle yürürdü; ayağını yanlış yere bassa, yuvarlanıp paramparça olurdu. Türkler’in vardıkları ülkede akarsular, kaynaklar, türlü bitkiler, yemişler, avlar vardı. Böyle bir yeri görünce, ulu Tanrı’ya şükrettiler. Kışın hayvanlarının etini yediler, yazın sütünü içtiler. Derisini giydiler. Bu ülkeye ‘Egenekon’ dediler. Zaman geçti, çağlar aktı; Kayı ile Tokuz Oguz’un birçok çocukları oldu. Kayı’nın çok çocuğu oldu, Tokuz Oguz’un daha az oldu. Kayı’dan olma çocuklara Kayat dediler. Tokuz’dan olma çocukların bir bölümüne Tokuzlar dediler, bir bölümüne de Türülken. Yıllar yılı bu iki yiğidin çocukları Ergenekon’da kaldılar; çoğaldılar, çoğaldılar, çoğaldılar. Aradan dört yüz yıl geçti. Dört yüz yıl sonra kendileri ve süreleri o denli çoğaldı ki Ergenekon’a sığamaz oldular. Çare bulmak için kurultay topladılar. Dediler ki: ‘Atalarımızdan işittik; Ergenekon dışında geniş ülkeler, güzel yurtlar varmış. Bizim yurdumuz da eskiden o yerlerde imiş. Dağların arasını araştırıp yol bulalım. Göçüp Ergenekon’dan çıkalım. Ergenekon dışında kim bize dost olursa biz de onunla dost olalım, kim bize düşman olursa biz de onunla düşman olalım.’ Türkler, kurultayın bu kararı üzerine, Ergenekon’dan çıkmak için yol aradılar; bulamadılar. O zaman bir demirci dedi ki: ‘Bu dağda bir demir madeni var. Yalın kat demire benzer. Demirini eritsek, belki dağ bize geçit verir.’ Gidip demir madenini gördüler. Dağın geniş yerine bir kat odun, bir kat kömür dizdiler. Dağın altını, üstünü, yanını, yönünü odun-kömürle doldurdular. Yetmiş deriden yetmiş büyük körük yapıp, yetmiş yere koydular. Odun kömürü ateşleyip körüklediler. Tanrı’nın yardımıyla demir dağ kızdı, eridi, akıverdi. Bir yüklü deve çıkacak denli yol oldu. Sonra gök yeleli bir Bozkurt çıktı ortaya; nereden geldiği bilinmeyen. Bozkurt geldi, Türk’ün önünde dikildi, durdu. Herkes anladı ki yolu o gösterecek. Bozkurt yürüdü; ardından da Türk milleti. Ve Türkler, Bozkurt’un önderliğinde, o kutsal yılın, kutsal ayının, kutsal gününde Ergenekon’dan çıktılar. Ergenekon’dan çıktıklarında Türkler’in kaganı, Kayı Han soyundan gelen Börteçine (Bozkurt) idi. Börteçine bütün illere elçiler gönderdi; Türkler’in Ergenekon’dan çıktıklarını bildirdi. Ta ki, eskisi gibi, bütün iller Türklerin buyruğu altına gire. Bunu kimi iyi karşıladı, Börteçine’yi kagan bildi; kimi iyi karşılamadı, karşı çıktı. Karşı çıkanlarla savaşıldı ve Türkler hepsini yendiler. Türk Devleti’ni dört bir yana egemen kıldılar.”¹⁴⁷

Gazeteci-yazar Halil Berktaş, *Taraf Gazetesi*’nde yazdığı yazıda Kozanoğlu’nun *Kızıltuğ* romanı ile ilgili şunları söyler:

¹⁴⁷ *Türk Destanları*, “Ergenekon Destanı”, Zambak Yayınları, 2. b., İstanbul, 1998.; *Ergenekon Destanı ve Demirci Kava*, Kemalist Atılım Derneği, 1. b., Ankara, 1992.; Suat Karadağ, *Büyük Türk Destanları Serisi 2*, “Ergenekon Destanı”, Damla Yayınları 2. b., İstanbul, 2001.

“Murat Belge *Taraf*’ın 26.10.08 tarihli ekinde, Abdullah Ziya Kozanoğlu’nu yazdı. Ama Gök Bayrak ile Kızıl Tuğ arasındaki bağlantıya değinmedi. Leon Cahun (1841-1900), dönemin Türk milliyetçileri için son derece önemliydi. 1876’da yayınladığı, hemen 1877’de İngilizceye de çevrilen La Bannière Bleu, bu francophone nesil için âdetâ bir başucu kitabıydı; ironik olarak, ilk ve en büyük Türk romanıydı. Kozanoğlu 1926’daki Kızıltuğ’unda, La Bannière Bleu’den esinlenmekte beis görmedi. Bütün kurguyu, temel strüktürü, ‘Türk-Moğol’ bağlamını, Timuçin-Cengiz ile bayraktarı arasındaki hem sadakat, hem çatışma ilişkisini korudu. İsimleri ve ayrıntıları değiştirdi; örneğin Djani’yi (Can Beg) Otsokarcı yaptı. Cahun’un romanının orijinalinde, Djani Müslümandır. Oysa 20. yüzyılın ilk yarısındaki Türk milliyetçiliğinin İttihatçı, Kemalist ve Orta Asyacı varyantlarının hepsi anti-İslâmcı kesilmişti. Belki onun için, Gök Bayrak’ın Türkçede tam çevirisinden önce ‘adaptasyon’ları çıktı. Örneğin Galip Bahtiyar’ın versiyonunda Gök Bayrak esrarengiz bir şekilde yıkanmış ve kısalmış; zira İslâmiyetten arındırılmıştır. Fakat ilginçtir; daha Galip Bahtiyar ‘uyarlama’sının ortada olmadığı 1926’da, Abdullah Ziya Kozanoğlu da bize, belirtik biçimde paganize edilmiş bir Gök Bayrak intihali sunar. Kızıltuğ’un Otsokarcı’sı İslâmiyete kesinlikle karşıdır; göçebeliliği terk edip şehirlerde oturan, Müslümanlaşmış Türkleri, her iki açıdan özlerinden uzaklaşmakla suçlar.”¹⁴⁸

İnsanın, kök salabilmesi için, geçmişi iyi bilmesi gerekir. Tarihî romanlar, ortak bir değer olan toplumsal yaşayışı inceler ve evrimin nedenlerini anlatırlar. Dün, bugün, yarın ekseninde; tarihin yorumlanmasını sağlar ve geleceğe ışık tutarlar. Kelime hazinesini zenginleştirir, fikrî yapıyı geliştirir ve duyguları, sıradan insanların duygularından farklı kılarlar.¹⁴⁹ Tarihî romanlar vasıtasıyla insanlar, geçmişten ders almayı öğrenirler. *Kızıltuğ* da; tarih bilincinin gelişmesini sağlayan, dile zenginlik katan ve bilgi seviyesini yükselten bir romandır. Ancak tarihsel gerçeklere yakın olan ve yukarıda bahsedilen tekniklerle kaleme alınan roman kurgusuna karşın; filmin kurgusunda eksiltmelere, değişikliklere ve yer değiştirmelere¹⁵⁰ başvurulması; filmin inandırıcılığını azaltmıştır.

2.9.9. Roman ve Filmin Dil ve Üslûp Bakımından Mukayesesi:

Tarihî romanın dili, olayın geçtiği dönemin özelliklerine uygun olmalıdır. *Kızıltuğ* bu bakımdan başarılı bir romandır. İnsanlara millî şuur aşılama amacıyla

¹⁴⁸ Halil Berktaş, “Kenan’ın gelişme yönleri: Radko ve Primo”, *Taraf Gazetesi*, 22.11.2008.

¹⁴⁹ Doç Dr. Enver Töre’nin “tiyatro ve tarih” ders notlarından alıntıdır.

¹⁵⁰ Bkz. “Roman ve filmin konu bakımından mukayesesi” bölümü.

yazılan roman, bol miktarda öz Türkçe kelime içerir. Bu öz Türkçe kelimelerin anlamları, bulundukları sayfalara düşülen dipnotlarla açıklanır:

“İstedğini yapmak için sungur olur uçarım, od olur yakarım. Başında ister misin gün, otak, ay, ağıl olsun.” (s. 86); “Sen oradan ayrıldıktan sonra çok şeyler oldu; Timuçin Balcunabuldağ’ta kendini hakan eyledi. Dokuz kere dokuz avul onun katında tapuksamağa and içti.” (s. 89)

Yazar Türkçe’ye verdiği önemi, kahramanların diyalogları vasıtasıyla vurgular: “- Nereden anlayacağım? Dil, bir anlamadığım dil. Ses, bir bilmediğim ses. - Dil İran dilidir. Ömer Hayyam’ı okuyor. - Bilmem, ne diye buralarda Türkler, Farsça gazel okurlar.”

Filmde ise öz Türkçe kelimelere nadiren yer verilir. Filmdeki dekor ve kostümler de zayıf olduğundan; *Kızıltuğ*, tarihî bir film olma özelliğini büyük ölçüde yitirir.

Romanın anlatıcısı, yazarın kendisidir ve zaman zaman araya girerek okuyucularına seslenir:

“Okuyucularım eğer ‘Otsukarcı’yı tanımış olsalardı, içeri giren bu gencin o olduğuna yemin ederlerdi.” (s. 20) “Okuyucularıma sadece Sabiha ile Otsukarcı buluştular, ağlaştılar, sevindiler deyip kesiyorum. Bilenler bilmeyenlere anlatsın.” (s. 204)

Anlatıcı-yazarın, okurla konuşması, bir sohbet havasında gelişir: “Şimdi sırası geldi, size şeyhin, kızı Sabiha’ya anlattıklarını söyleyebilirim.” (s. 39) Filmde anlatıcı olmadığından; izleyiciyle özel bir bağ kurulması söz konusu değildir. İzleyici, aracısız bir şekilde olaya tanık olur; ancak bu durum zaman zaman kopukluklar meydana getirir. Romanı okumamış birisi, bazı sahneleri anlamakta güçlük çekebilir. Buna örnek olarak, Mehmet Töküş’ün sarayına gelindiği sahne ve filmin sonundaki savaş sahnesi gösterilebilir.¹⁵¹

Romandaki anlatıcı, bazı bölümlerde okuyucuya sorular sorarak ve bunların cevabını vererek konu hakkındaki düşüncelerini onaylatır;

“Zaten insanlar da böyle değil midir? Kendi karınları doyunca aç arkadaşlarını unuturlar. Fakat biz, âşıkların sonunu öğrenmek isteriz. Şimdilik Çakır’ı, derviş olarak ihtiyarın önünde, Otsukarcı’yı da odada uyurken bırakıp âşıklara gelemim.” (s. 113) “Kadınlar, sevilmeğe dayanamazlar. Onları elde etmek için tek yol onları sevmemektir. Bir kadını seviyor musun? Ama sevmek sözündeki tüm acılar, bütün ateşlerle seviyor musun? O kadını sen artık elden kaçırdın demektir.” (s. 153)

151

Bkz. “Roman ve filmin konu bakımından mukayesesi” bölümü.

Anlatıcı romanın bir yerinde, roman kahramanlarından birisinin ettiği küfürü telaffuz etmeden okuyucuya hissettirmeye çalışır; “Sobutay, kitapta yeri olmayan bir küfür savurdu.” Romanda, hikâyenin bir kurgu olduğu sık sık hatırlatılır ve olay, bir masal havasında okuyucuya aktararak üslûbun akıcı olması sağlanır. Filmde ise bir anlatıcı olmadığından ve imkânların kısıtlı olması sebebiyle; romanın dili görüntüye tam anlamıyla aktarılamamıştır. Olay örgüsünde yer yer kopukluklar vardır ve açıklama gerektiren bazı sahne geçişlerinin izleyici tarafından anlaşılamadığı olur. Filmin sonundaki savaş sahnesi buna örnektir.¹⁵² Buna karşın, görüntü dilinin başarılı olduğu sahneler de vardır. Zaman geçişlerinde ekranın karartılması ve oyuncuların mimiklerini iyi kullanarak sıkıntılı ruh hallerini ifade edebilmeleri buna örnek gösterilebilir.

Romanın cümleleri genellikle kısa ve kurallıdır;

“Sabiha’yı bir köşeye çekti. Kulağına on, on beş dakika süren şeyler anlattı. Her ikisi de çok memnun görünüyorlardı.” (s. 33)

Romandaki diyaloglar, dönemin konuşma diline yakın doğallıktadır:

“- Haydi!... Çık bakalım Timuçin’in yoldaşı. – Çık mı diyorsun? – Haydi çık bahadır Otsukarcı. – Tez savul! Savul ordan!”

Filmdeki diyalogların romandaki diyaloglara büyük ölçüde sadık kaldığı söylenebilir.

152

Bkz. “Roman ve filmin konu bakımından mukayesesı” bölümü.

2.5.HIÇKIRIK¹⁵³

2.5.1. Romanın Konusu:	2.5.2. Filmin Konusu: ¹⁵⁴
Kenan, yedi yaşındayken annesini kaybetmiş; bundan birkaç ay sonra da babası bildiği Sâfi Bey'in gerçek babası olmadığını öğrenmiştir. Başka bir kadınla evlenen Sâfi Bey, Kenan'a kötü davranmaya başlar. Sâfi Bey'in notlarını karıştırırken annesinin ve gerçek babasının fotoğraflarını bulan Kenan, Sâfi Bey'den dayak yer. Kenan'ın okuluna gelen müfettişin arkadaşı olan ve bir iş için Sivas'ta bulunan Muhip Azmi Bey, onu evlatlık edinerek İstanbul'a götürür. Kenan ve Azmi Bey'in kızı Nalân, birbirlerini ilk gördükleri andan itibaren çok severler ve derin bir bağla birbirlerine bağlanırlar. Nalân sık sık hastalanan zayıf bir çocuktur. Kenan'ın ilgisine kardeşçe karşılık vermekle yetinir. Nalân'ı tedavi eden doktor İlhami, Nalân'la evlenmek ister ve Kenan'ın karşı çıkmasına rağmen bu evlilik gerçekleşir. Harbiye'yi bitiren Kenan subay olmuştur ve Doğu'ya tayin	Kenan, annesinin ölümünden sonra babası bildiği Sâfi Bey'in gerçek babası olmadığını öğrenir. Annesinin ve gerçek babasının fotoğraflarını, Sâfi Bey'in masasından aldığı için dayak yer. Öğretmeninin akrabası olan ve tesadüfen Adapazarı'nda bulunan Muhip Azmi Bey tarafından evlatlık edinilerek İstanbul'a götürülür. Kenan, Azmi Bey'in kızı Nalân'a âşık olur; ancak Nalân bu aşka karşılık vermeyerek kendisini tedavi eden doktor İlhami'yle evlenir. Nalân'ın Handan isminde bir kızı olur. Bu arada Kenan Mülkiye'yi bitirerek Roma'daki büyükelçiliğe tayin edilmiştir. Oradan Nalân'a kardeşçe mektuplar yazar. Bir gün duygularına yenilerek Nalân'a yazdığı aşk mektubunu, yanlışlıkla postaya verir. Mektup, Nalân'ın kocası İlhami'nin eline geçer. Aldatıldığını düşünen İlhami, veremden dolayı ölüm döşeginde olan

¹⁵³

Kerime Nadir, *Hiçkırık*, 22. b., İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1974, s.s. 176. Roman ilk kez 1937'de tefrika edilip yayınlanmıştır; Murat Uraz, *Kadın Şair ve Muharrirlerimiz*, Tefeyyüz Kitaphanesi, 1. b., İstanbul, 1940, s. 387.

¹⁵⁴

Hiçkırık Filminin Yapım Kadrosu: (Siyah-beyaz, 1953) Yönetmen: Atıf Yılmaz, senaryo: Atıf Yılmaz, yapımcı: Hürrem Erman, görüntü yönetmeni: Mike Rafaelyan, müzik: Sadi Işıl, montaj: Yılmaz Atadeniz, İtalya çekimleri: Franco Lazaretti, oyuncular: Muzaffer Tema = Kenan, Nedret Arıburnu = Nalân, Reşit Gürzap = İlhami, Settar Körmükçü = Muhip Azmi Bey, Muazzez Arçay = Dadi, Feridun Çölgeçen = Sâfi Bey.

olur. Bu arada Nalân ve İlhami'nin bir kızları olur ve Kenan'ın isteğiyle adını Handan koyarlar. Kenan, Doğu'ya giderken Nalan'a, kardeşçe mektuplar yazacağı konusunda söz vermiştir. Ancak bir gün, duygularına hakim olamayarak yazdığı bir aşk mektubunu bir karışıklık sonucu Nalân'a gönderir. Hastalığı ilerleyen Nalân verem olmuştur ve onun yorulmaması için mektubu kocası İlhami okur. Mektubu okuduktan sonra aldatıldığını düşünen İlhami hırçınlaşır ve kızı Handan'ı annesinden uzaklaştırır. Nalân, ömrünün son günlerini kızından ayrı geçirmek zorunda kalır. Son nefesinde Kenan'ı görmek isteyen Nalân bir telgrafla onu yanına çağırır. Doğu'dan İstanbul'a gelmesi uzun süren Kenan, o ölmeden önce yetişemez. Evin emektârı Vesime kalfa Kenan'a, Nalân'ın kendisine yazdığı ama yollamadığı mektupları verir. Mektupları okuyan Kenan, Nalân'a karşı hissettiklerinin karşılıksız olmadığını öğrenir. Nalân, bir mektup da kızı için bırakmıştır. Kenan, on sekiz yaşına gelen Handan'a; annesinin mektubunu verir. Mektubu okuyan Handan; annesinin vasiyetine ve kalbinin sesine kulak vererek Kenan'la evlenir.	Nalân'ı kızından ayırır. Nalân, son nefesinde Kenan'ı çağırır. Kenan, Roma'dan gelir ve ölmek üzere olan Nalân'ı kucağına alarak balkona çıkarır. Nalân son nefesini onun kollarında verir. Karısının masum olduğunu daha önce Kenan'dan öğrenen İlhami de, kızı Handan'ı getirmiştir. Fakat Handan, annesi ölmeden önce yetişemez ve onu son bir kez göremez.

2.5.3. Roman ve Filmin Konu Bakımından Mukayesesi:

Roman:	Film:
Roman, emekli bir yarbayın, her sabah kapısının önünden elinde bir demet leylâkla geçen subayı ve yanındaki genç hanımı merak etmesiyle başlar. Genç subayı takip ederek Karacaahmet mezarlığına gittiğini gören yarbay, onunla tanışır ve hikâyesini öğrenmek ister. Kenan, Eskişehir’de görev yapan bir binbaşdır ve rahatsızlığı sebebiyle üç aylığına İstanbul’a gelmiştir. Kıt’asına dönmeden önce yarbaya; “Size hayatımın sırrını veriyorum” yazılı bir notla beraber hâtıra defterini gönderir. Yarbayın hatıra defterini okumaya başlamasıyla olay örgüsü gelişir: Kenan, yedi yaşında annesini kaybetmiştir. Babası olarak tanıdığı Sâfi Bey’in gerçek babası olmadığını; kahvede konuşan iki adamın konuşmalarına tesadüfen şahit olunca öğrenir. Kenan, annesi ile gerçek babasının fotoğraflarını Sâfi Bey’in çalışma masasında bulur. Fotoğrafi saklayan Kenan, bu nedenle Sâfi Bey’den dayak yer. Perişan bir şekilde okula giden Kenan, bir toprak meselesi için Sivas’ta bulunan Muhip Azmi Bey tarafından evlât edinilir. Kenan’ın okuluna gelen	Kenan’ın annesini kaybettiği sahneyle başlar. Kısa bir süre sonra Kenan’ın babası bildiği Sâfi Bey, başka bir kadınla evlenir. Kenan, Sâfi Bey’in gerçek babası olmadığını, üvey annesiyle Sâfi Bey’in konuşmalarından öğrenir. Kenan, annesi ile gerçek babasının fotoğraflarını Sâfi Bey’in çalışma masasında bulur. Fotoğrafi saklayan Kenan, bu nedenle Sâfi Bey’den dayak yer. Kenan’ı evlât edinen Muhip Azmi Bey filmde, Kenan’ın ilkokul öğretmeninin bir akrabası olarak gösterilir. Ne iş yaptığı söylenmez ve Adapazarı’nda olma nedeni belirtilmez.

müfettişin akrabası olan Muhip Azmi Bey, Babîâli’de önemli bir mevkiye sahiptir. Muhip Azmi Bey ve evlâtlığı Kenan, İstanbul – Çamlıca’daki köşke geldiklerinde, onları Azmi Bey’in yaşlı annesiyle köşkün hizmetçisi Vesime karşılar. Okula gönderilmeyen Nalân; haftada üç gün eve gelen bir öğretmenden ders alır. Nalân’ın büyüyüp genç kız olması, romanın geçtiği dönemin	Birdenbire ortaya çıkar ve Kenan’la ilgilenmeye başlar. Muhip Azmi Bey ve evlâtlığı Kenan, İstanbul – Çamlıca’daki köşke geldiklerinde, onları şişman bahçıvan Şaban ve Arap Bacı Dilber karşılar. Romanda yer almayan Şaban ve Dilber; Türk filmlerinin “komik bahçıvan ve Arap Bacı Dilber karşılar. Romanda yer almayan Şaban ve Dilber; Türk filmlerinin “komik bahçıvan ve Arap Bacı” tiplerini temsil ederler. Halit Refiğ; Türk filmlerine mizahî bir unsur olarak katılan bahçıvan ve Arap Bacı tiplerinin, <i>Hiçkırık</i> filminin yönetmeni Atıf Yılmaz¹⁵⁵ tarafından yaratıldığını ifade eder.¹⁵⁶ Filmin yapımcısı Şeref Gür¹⁵⁷ ise, Şaban ve Arap Bacı Dilber tiplerini köşk yaşantısını gerçekçi kılmak için filme eklediklerini belirtir.¹⁵⁸ Nalân’ın eğitimi ve büyüme süreci hakkında hiçbir bilgi yoktur. Yapımcı Şeref Gür, filmin devamını <i>Son Hiçkırık</i> adıyla çekmeyi düşündükleri için; genç

155

Atıf Yılmaz Batıbeki: (1925, Mersin ; Mayıs, 2006, İstanbul) Türk film yönetmeni, yapımcı ve senarist. "Tavanarası Ressamlar Topluluğu"na katıldı. *Beş Sanat* dergisinde sinemayla ilgili yazıları yayınladı. Semih Ev’in asistanı olarak sinemaya geçti. *Kanlı Feryat* adlı filmle 1952’de yönetmen oldu; Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, 2. b. Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 139.

156

İbrahim Türk, *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, 1. b., Kabalcı Yayınları, İstanbul 2003, s. 61.

157

Şeref Gür: 1932, Samsun, Ladik doğumlu. İktisadi Ticari İlimler Akademisi mezunu. Yapımcı, yönetmen. Erman Film’in eski müdürü, Şeref Film’in sahibi.

158

Filmin yapımcısı Şeref Gür’le 06.10.2008 tarihli görüşme.

özelliklerine uygun şekilde anlatılır. Nalân on dört yaşına geldiğinde çarşaf giymeye ve “bahçeye bile başörtüsü olmadan çıkmamaya başlar”. (s.39) Romandaki hikâye, 1800’lü yılların sonu ile 1900’lü yılların başında geçer. Hikâyede, dönemin yaşayışıyla ilgili bilgiler verilir. Örneğin; vapurda kadın ve erkek bir arada oturmazlar. Kadın ve erkeğin birlikte eğlenmesi de yadırganacak bir durumdur. Bu nedenle Kenan, Nalân’ın Madam Janet’in partisine gitmesini hoş karşılamaz. Romanda aradan geçen zaman, Kenan’ın hâtıra defteri aracılığıyla belirtilir. Bu arada Kenan, Harbiye’de okumaya başlamıştır ve üç yıl sonra bir süvari subayı olarak buradan mezun olur. Önce, bir Doğu şehri olan K’ya (Kars olabilir) atanan Kenan; daha sonra tümen karargâhı olan DR kasabasına gider ve Çamaltı bölgesinde bir oda kiralar. Burayı uzun uzun anlatan Kenan, okuyucunun Doğu’daki yaşam hakkında bilgi edinmesini sağlar:	kız eğitimi ve gelişimiyle ilgili bilgileri bu filme sakladıklarını ifade eder. Handan’ı anlatacakları bu film başkası tarafından çekildiği için, Erman film şirketinin hayâlî yarım kalmıştır.¹⁵⁹ Filmde ise Kenan, kocası yanında olmadığı için Nalân’ın partiye gitmesini doğru bulmaz. Bunun sebebi, filmin farklı bir dönemi yansıtmasıdır. Romanın kendi çağı içinde ele alınmayıp filmin çekildiği döneme aktarılması; yapıtın kendi dönemini yansıtmı özelliğini ortadan kaldırır. 1950’lerde geçen filmde, kendi döneminin özelliklerini taşıyan fazla bir şeyin de bulunmayışı, roman uyarlamasını dayanaksız bırakır.¹⁶⁰ Kenan ve Nalân çocukluk halleriyle salıncakta sallanırlarken; zaman birdenbire ilerler ve Kenan’la Nalân yetişkin insanlar olarak sallanmaya devam ederler. Kenan, Mülkiye’yi bitirmiş ve Roma sefâretine atanmıştır. Bu bağlamda, romandaki Doğu Anadolu tasvirlerinin yerini; filmde İtalya görüntüleri alır.

159

Şeref Gür’le 06.10.2008 tarihli görüşme.

160

Bkz. Nijat Özön, “Çağından Ayrı Düşününce”, *Akıs*, S. 604, İstanbul, 15 Ocak 1966, s. 18.

“Burada yerli erkeklerin çoğu iki üç karılıdır” (s. 127) “Kışlar çok şiddetlidir ve kar bir kere başlayınca ilkbahara kadar yağar. Orada herkes, yazdan itibaren kışa hazırlanmaya başlar. Ambarlarını zahire ile doldururlar ve karınca gibi çalışırlar.” (s. 128, 129)

Doğu şehri K’daki görevine devam eden Kenan; Balkan devletleriyle Türkiye arasında savaş çıkma ihtimalinden söz eder. Siyasî gerginlik tırmanmıştır ve Eylül ayında Balkanlarda savaş çıkmıştır. O sırada Nalân’ın; “Ölüyorum, çabuk gel” yazan telgrafı gelir. (s. 135) Kenan atla yola çıkmadan önce uğrayacağı yerleri ve konaklayacağı hanları tespit ederek; İstanbul’a on altı günde ulaşmayı plânlar. Kenan, hedeflediği zamanda İstanbul’a ulaşır; ancak Nalân ölmeden önce yetişemez.

Romanın sonuna doğru Azmi Beylerin hizmetçisi Vesime; Nalân’ın ölmeden önce yazdığı ama göndermediği mektupları Kenan’a verir ve ona: “Nalân, seni bir kardeş gibi değil; seven bir kadın gibi severdi” der. Mektupları okuyan Kenan, Nalân’ın kendisini ne kadar çok sevdiğini ve çektiği acıları daha iyi anlar. Nalân, Kenan’a; kızı Handan on sekiz yaşına geldiğinde, ona verilmek üzere bir mektup bırakmıştır. Kenan, mezarlığa giderek Nalân’ı

Romandan kırk beş yıl sonraki bir dönemi anlatan filmde, Balkan Savaşı söz konusu değildir. Telgrafı Roma’daki büyükelçilikte alan Kenan, ertesi gün uçağa binerek İstanbul’a gelir ve Nalân ölmeden önce onu görür.

Kenan’a bırakılan mektuplar ve aşk itirafları yoktur. Kenan, Roma’dan gelir, Nalân’ın odasına çıkmadan önce İlhami’yle konuşur ve Nalân’ın suçsuz olduğunu anlatır. Daha sonra Nalân’ın odasına gider ve Nalân’ın isteği üzerine onu balkona çıkarır. İlhami suçsuz olduğuna kanaat ettiği Nalân’a, son bir kez görebilmesi için kızını getirir. Ancak Nalân, kızını göremeden ölür. Romanda

ziyaret eder. Eve döndüğü zaman İlhami'ye, Nalân'ın günahsız olduğunu söyler ve mektupları ona verir. Romanın devamı şöyledir: Trablusgarp muharebesi sonuçsuz kalmış ve Trablusgarp'la Bingazi İtalyanlara teslim edilmiştir. Kenan, beyin humması geçirmiş ve Gülhane hastanesine yatırılmıştır. Ayağa kalkabilir duruma geldiğinde, Çamlıca'daki köşke gider. Bu arada, 1. Dünya Savaşı başlamıştır ve Kenan Kafkas cephesine gider. Orada savaşırken, omzundan ve bacağından yaralanır. İstiklal Savaşı'ndan sonra, 6 Ekim 1923'te İstanbul'a döner ve tekrar köşke gider. Onu, Vesime karşılar. Nalân'ın kızı Handan büyümüştür ve Kenan ondan etkilenir. Handan, bir maden mühendisiyle nişanlıdır ama annesinin kendisine bıraktığı mektubu okuyunca fikri değişir. Çünkü annesi: “... Acele etme! Sevdğin ve istediğin adama elini uzat. Bu adam, uzun boylu, sarışın ve güzel bir subay olursa ruhum rahata kavuşacaktır” (s. 174) diye yazmış ve açıkça Kenan'ı tarif etmiştir. Handan, nişanlısından ayrılır ve Kenan'la evlenir.	Nalân'ın Kenan'a olan aşkı mektuplar sayesinde daha net bir şekilde ortaya çıkarken; filmde belirsiz kalmıştır. Şeref Gür, romanda Nalân'ın Kenan'a yazdığı mektuplara filmde yer vermeme nedenlerini şöyle açıklar: “Nalân fedakar bir kadındır ve bu mektuplarda yer alan aşk itirafı ona yakışmaz. Seyirci; ‘Nalân madem ki Kenan'ı seviyordu, bunu onun yüzüne karşı söylemeliydi; ona acı çektirmemeliydi’ şeklinde düşünür ve durumu yadırgar. Bu sebeple Hürrem Erman, mektupların filmde yer almaması gerektiğine karar vermiştir.”¹⁶¹

2.5.4. Roman ve Filmin Zaman Bakımından Mukayesesi:

Romadaki vak'a zamanı: Osmanlı İmparatorluğu döneminden başlayarak, Balkan Savaşı, 1. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilânı dönemlerini kapsar. Filmin vak'a zamanı ise; Demokrat Parti ve ardından Adalet Partisi'nin iktidarda olduğu 50'li ve 60'lı yıllardır. Romanın anlatma zamanı: 1937; filmin anlatma zamanı ise; 1953 yılıdır. Romanın anlatım süresi: 1890 yılından başlayarak 1925 yılına dek süren, otuz beş yıllık bir zaman dilimini kapsar. Filmin anlatım süresi ise; 1953 yılında başlayan ve yaklaşık on beş yıl devam eden bir süreci kapsar.

Romanda, olayın yaşanma zamanı anlatılma zamanından öncedir. Olaylar, bir hâtıra defteri aracılığıyla ve görülen geçmiş zaman kipi kullanılarak okuyucuya aktarılır. Kurmacada, olayların diziliş sırasıyla, anlatılış sırası çakıştığından süredizimsel sıra söz konusudur. Kullanılan kozmik zaman ifadeleri; gün, hafta, ay ve yıl'dır. "Kenan, İstanbul'a geleli altı sene olmuştur." (s. 45); "6 Ekim 1923'te Kenan İstanbul'a döner." (s. 163) Roman başladığında, Kenan otuz beş yaşındadır ve Handan'la evlidir. Başından geçenleri öğrenmek isteyen emekli yarbaya hâtıra defterini verir. Emekli yarbayın hâtıra defterini okumaya başlamasıyla yirmi sekiz yıl geriye gidilir ve Kenan'ın hikâyesi, kendi ağzından anlatılmaya başlanır. Film ise, Kenan'ın küçük bir çocukken annesini kaybetmesiyle başlar ve şimdiki zamanda, çizgisel anlatıyla devam eder.

Roman, Nalân'ın ölümünden sonra olanları anlatırken; film Nalân'ın ölümüyle biter. Romanda 176 sayfada anlatılan hikâye; filmde 1.40 saatte anlatılır. Buna göre anlatının ritmi: Filmdeki 1 dakikaya karşılık, romanda yaklaşık 1.2 sayfadır.

2.5.5. Roman ve Filmin Mekân Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan iç mekânlar: Sâfi Bey'in Sivas'taki evi, Kenan'ın okuduğu ilkokul, Azmi Bey'in Çamlıca'daki köşkü, Kudsi Efendi'nin kulübesi, Nalân ve İlhami'nin Paşalimanı'ndaki yalısı, iki kızkardeşin Çiftecevizler'deki konağı, Nalân ve İlhami'nin Ada'daki köşkü, Kuleli Askerî Lisesi, ve Kenan'ın DR Kasabası'nda kiraladığı odadır. Filmde ise: Sâfi Bey'in Adapazarı'ndaki evi, Kenan'ın ilkokulu, Azmi Bey'in Çamlıca'daki köşkü ve Kudsi Baba'nın kulübeleri yer alırken; diğer mekânlar kullanılmaz. Bunun yerine romanda olmayan: Nalân'la İlhami'nin evlendikten sonra kaldıkları apartman dairesi, Kenan ve Fazıl'ın iki kızkardeşle birlikte eğlendikleri

mekân, Kenan'ın Ankara sefâretinde bulunan odası ve Roma'daki Türkiye sefâreti binası yer alır.

Romandaki dış mekânlar: Karacaahmet mezarlığı, Sivas (Kenan'ın oturduğu mahalle), Çamlıca (Azmi Bey'in köşkünün bahçesi), Madam Janet'in köşkünün bahçesi, Galata'dan Üsküdar'a vapurla geçiş (Azmi Bey ve Kenan İstanbul'a geldiklerinde bu güzergâhı takip ederler), Harbiye-Taksim (Kenan'ın okuldan çıktığında yürüdüğü yol), Yoğurtçu çayırı, Kenan'ın tayin olduğu Doğu şehri K (muhtemelen Kars) ve tümen karargâhının bulunduğu DR kasabasının Çamaltı bölgesidir. Filmde ise; Madam Janet'in bahçesi ve Çamlıca dışındaki bütün dış mekânlar farklıdır. Sâfi Bey'in evi romandaki gibi Sivas'ta değil; Adapazarı'ndadır. Kenan, iş seyahatlerini trenle yaptığı için sık sık Haydarpaşa tren istasyonu gösterilir. Kenan, romanda olduğu gibi subay değil; memurdur ve Roma'daki büyükelçiliğe atanır. Bu nedenle filmde bol bol İtalya ve özellikle de Roma görüntüleri yer alır. Romanda ve filmde yer alan mekânlardan kısaca bahsetmek faydalı olacaktır.

Romanda; “Sivas'taki evimiz küçük bir bahçenin ortasındaydı” (s. 17) cümlesiyle tasvir edilen Sâfi Bey'in evi; filmde Adapazarı'ndadır. Filmin başında, yağmurlu bir gecede arnavut kaldırımlı sokaktan geçen atlı bir araba görünür. Bu araba büyük bir ahşap evin önünde durur. İki adam, köhne bir bahçe kapısından geçerek eve girerler. Evin içinden yukarı kata çıkan iki ayrı merdiven vardır. Sâfi Bey'in evi, eski ama sade ve zevkli döşenmiş bir evdir. Kenan'ın annesinin odasında büyük, pirinç bir karyola vardır ve oda, sobayla ısıtılmaktadır. Bu ev, romanda tasvir edilen eve uygundur.

Azmi Bey'in filmdeki köşkü de, romanda anlatıldığı gibi; “yüksek ağaçlar arasından görünen beyaz bir yapıdır”. (s. 33) Çifte kanatlı, görkemli bir kapısı ve kocaman bir bahçesi vardır. Evin içi gösterişlidir; fakat ince bir zevkle döşendiği bellidir. Salonun ortasında duran kuyruklu piyano, duvardaki büyük guguklu saat ve tablolar ilk bakışta göze çarpan aksesuarlardır. Filmde görülen köşk, romanda anlatılan köşkle örtüşür. Bu ev; aşkın, ayrılığın, ölümün yaşandığı önemli bir mekândır. Nalân için de, hayatını geçirdiği iki mekândan birisi olma nedeniyle ayrı bir önem taşır. Kerime Nadir, köşk sahnelerinin Çubuklu'daki Hıdiv köşkünde çekildiğini söyler. Çalışmaları yakından izleyebilmesi için Hürrem Erman, onu da köşke davet etmiştir.

Nadir, Emirgan’da oturduğu yıllarda, uzaktan yüksek kulesini gördüğü görkemli köşkün ve geniş bahçesinin; eserinin sinemaya aktarılmasında mekân olarak seçilmesinden çok memnun olmuştur.¹⁶²

Filmdeki dış mekânların çoğu romandan farklıdır. Romanda bir Doğu kasabasına atanınca; tümen karagâhının bulunduğu DR kasabasının Çamaltı bölgesinde bir oda tutan Kenan, burayı Çamlıca’ya benzetir:

“Burası Çamlıca’ya benziyordu. Yalnız bir farkla. Uzaktan bakınca Boğaziçi ve Marmara görünmüyor, onların yerine gayet sık ve yeşil ağaçlardan bir kuru uzanıp gidiyordu”. (s. 127)

Filmde Roma’ya trenle¹⁶³ giden Kenan, arabayla büyükelçilik binasına giderken, Roma caddeleri detaylı bir şekilde gösterilir. Kenan ve iş arkadaşı Sedat Roma’nın tarihî yerlerini dolaşırlar, yorulduklarında havuzlu parklarda mola verirler. Böylece şehrin tarihî ve turistik mekânları sergilenmiş olur. Yapımcı Şeref Gür, Doğu yerine İtalya çekimleri yapılmasının sebebini şöyle açıklar:

“Hürrem Bey yurt dışına çıkmayı severdi. İnsanlara umut vermek, bizim de Avrupa’ya gidebileceğimizi göstermek açısından bu önemliydi. Ayrıca, Doğulu insanlar bile filmlerde Doğu’yu görmek istemezlerdi. Çünkü, Doğu’da yoksulluk vardı; insanlara İtalya görüntüleri daha cazip gelecekti”.¹⁶⁴

Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım* kitabında, melodram filmlerindeki zaman ve uzam kullanımının, hikâyenin dramatik kurgusu açısından hiçbir önem taşımadığını söyler. Adanır’a göre bu iki kavram, başlangıçtan bu yana film kahramanlarının çevresinde dönüp durmaktadır. Bu kahramanların başına gelen olaylar, zamanın ve mekânın ötesindedir.¹⁶⁵ Romanda Doğu’da geçen sahneler, filmde İtalya’da geçmektedir. Romanda ve filmde Kenan’la Nalân’ın ümitsiz aşkları ön plâna çıktığından; mekân farklılıkları dramatik yapıyı bozmamıştır. Ancak, “roman ve filmin konu bakımından mukayesesi” bölümünde bahsedildiği gibi; yapıtın “döneme tanıklık

¹⁶² Kerime Nadir, age., s. 134.

¹⁶³ Savaş sonrasında, ülkeyi yabancı ideolojilerden koruma arzusuyla sansür kurulu aşırı duyarlı bir hâle gelmiştir. Bir bölümü İtalya’da çekilen *Hıçkırık*, filmin birkaç sahnesinin geçtiği tren garının Mussolini tarafından yaptırılmış olması ve filmde Mussolini heykellerinin görünmesi sebebiyle, sansüre uğramıştır; bkz. *Türk Sinemasında Sansür*, 1. b., Haz. Agah Özgüç, Metin Erksan, Ahmet Boyacıoğlu, Atilla Dorsay, Burçak Evren, Hasan Bülent Kahraman, Aziz Nesin, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Kitle Yayınları, İstanbul, 2000, s. 98.

¹⁶⁴ Filmin yapımcısı Şeref Gür’le 06.10.2008 tarihli görüşme.

¹⁶⁵ Bkz. Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, 2. b., Alfa Yayınları, İstanbul, 2003, s. 140.

etme” niteliğini ortadan kaldırmıştır. 1910’ların Türkiyesinin Doğusunu anlatan romana karşılık, film de 1950’lerin Türkiyesinin Doğusunu yansıtsaydı, kendi döneminin yaşayışını anlatması bakımından daha anlamlı olabilirdi.

2.5.6. Roman ve Filmin Karakterler Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan karakterler: Emekli yarbay (romanın başındaki anlatıcı), Kenan, Nalân, Susamzâde Sâfi Bey (Kenan’ın üvey babası), Perver (Sâfi Bey’in hizmetçisi), Leylâ (Kenan’ın üvey annesi), Muhip Azmi Bey (Nalân’ın babası), Azmi Bey’in anne ve babası, Vesime (Azmi Bey’in hizmetçisi), Kudsi Efendi, doktor İlhami Bey (Nalân’ın kocası), Handan (Nalân’ın kızı), doktor Afif Bey (Nalân’ı hastalığının son dönemlerinde tedavi eden doktor), Fazıl (Kenan’ın sınıf arkadaşı), iki kızkardeş, Sırrı Paşa (Kenan’ın komutanı) ve Rıdvan (Kenan’ın emireri)’dir. Filmde bu karakterlerden; emekli yarbay, Sırrı Paşa ve Rıdvan dışındakilerin hepsi yer alır. Bunun dışında romanda olmayıp filmde olan karakterler: bahçıvan Şaban (Azmi Bey’in çalışanı), Arap Bacı Dilber (Azmi Bey’in hizmetçisi) ve Sedat (Kenan’ın iş arkadaşı)’tır. Filmdeki yan karakterler büyük ölçüde romandakilere sadık kalınarak sinemaya aktarılmıştır; ancak romanın ve filmin baş kahramanları olan Nalân ve Kenan’dan bahsetmek faydalı olacaktır.

Romandaki Nalân; sarışın, yeşil gözlü, ince yapılı, hassas, muzip, müziği çok seven ve iyi piyano çalan bir kızdır. Bünyesinin zayıflığından dolayı sık sık hastalanır ve sonunda verem olur. Filmde ise Nalân’ı canlandıran Nedret Arıburnu; kumral, kahverengi gözlü ve atletik yapılı bir aktristtir. Bu nedenle, zayıflıktan dolayı “ince hastalığa” yakalanması pek inandırıcı değildir.

Romanda ve filmde Nalân’ın hayata bakışını özetleyen sözler: “Gönlümün arzularından ziyade, bağlı olduğum hüküm ve nizamların çerçevesi içinde yaşadım” sözleridir. Nalân’ın bu çifte kimlik ikilemi; aşk için yaratılmış ama sadık bir eş ve iyi bir anne olmaktan ibaret kalmış kadının ikilemidir.¹⁶⁶ Nalân, içinde bulunduğu koşullara karşı çıkma gücüne sahip değildir; başına gelenlere kaderci bir yaklaşımla boyun eğer. Romandaki Nalân karakteri, toplumsal cinsiyet rolüne uygun bir kadın tipi olarak çizilmiştir. Aşk, evliliği, çocuk büyütmeyi yaşam amacı olarak görür ve ne pahasına

166

Bkz. Ahmet Oktay, age., s. 166

olursa olsun ailesinin selameti için var olmayı bilir. Filmdeki Nalân ise, daha modern, alaycı ve cüretkârdır. Bu bağlamda zaman zaman kendisiyle çelişir ve romandaki rol modele aykırı bir tutum sergiler.¹⁶⁷

Filmde Nalân'ı canlandıran Nedret Arıburnu (Güvenç), *Nokta* dergisindeki röportajında, *Hıçkırık* romanını ilk kez on iki yaşındayken okuduğunu ve çok etkilendiğini söyler. 1952 yılında Erman Film'in, *Hıçkırık*'ı filme alacağını öğrendiğinde heyecanlanmış ve rol kendisine verildiğinde çok mutlu olmuştur. Arıburnu, film için otuz iki gün çalıştığını ve üç bin lira aldığını da belirtir.¹⁶⁸ Kerime Nadir ise Nedret Arıburnu'nu, tiyatro kökenli bir sanatçı olduğu için “fazla teatral ve yapmacık” bulmuştur.¹⁶⁹

Romandaki Kenan, duygusal ve vefalı bir gençtir.

“Aradan iki yıl daha geçti. Çocukluğumun talihsiz, kara günlerinden sonra sürdürdüğüm bu refahlı hayat yüreğimde sonsuz şükran duygularını günden güne kuvvetlendiriyordu.” (s. 39)

Filmdeki Kenan ise, Muhip Azmi Bey'e borçlu olduğu sevgi dolu ve mutlu hayatın farkında değil gibidir. Kendini, tamamıyla Nalân'a olan hislerine kaptırmıştır ve bu durum zaman zaman küstahlaşmasına sebep olur. Romanda, çevresine karşı çok duyarlı olan Kenan; duyduğu ve gördüğü birçok şeyi kendi ruh hâliyle özdeşleştirir.

“Genzim leylâk kokusuyla dolarak uyuşmuştu. Nefesim, ciğerlerimden dudaklarıma doğru bir alev parçası gibi içimi yakarak çıkıyordu.” (s. 80)

Filmde ise, Kenan'ın Nalân dışında hiçbir şeye karşı duyarlı olduğu söylenemez. Gördüğü, dokunduğu, duyduğu her şeyi Nalân'la bağlantılı olarak algılar. Tek başına olduğu zamanlarda doğayla ilgilenmez, enstrüman çalmaz ve arkadaşlarıyla görüşmez.

Romandaki Kenan hayatın içindedir ve yaşayan bir karakterdir. İdealine uygun hareket ederek babası gibi subay olur ve kendi isteğiyle Doğu'ya atanarak zor hayat koşullarıyla mücadele etmeyi öğrenir. Nalân'a karşı hissettiği şehvanî duyguları açıklamaktan çekinmeyecek kadar yüreklidir.

¹⁶⁷ Özlem Polat Atan, *Muazzaz Tahsin Berkand ve Kerime Nadir'in Romanlarından Sinemaya Kadın İmgesi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış doktora tezi) İstanbul, 2008, s. 20.

¹⁶⁸ “45 Yıllık Hıçkırık”, *Nokta Dergisi*, S. 17, İstanbul, 20-26 Haziran 1983, s. 37.

¹⁶⁹ Kerime Nadir, age., s. 135.

“Nalân! Seni ben öyle sade bir aşkla sevmiyorum. Senin sevgin yalnız gönlümde değil, vücudumun her parçasında... Sen benim bütün varlığımda yaşıyorsun...” (s. 81)

Filmdeki Kenan ise, âdetâ sırça köşkünde yaşayan ve Nalân ne isterse onu yapan bir gençtir. Meslekî bir ideale, çevre duyarlılığına, veya musiki gibi bir ilgi alanına sahip değildir. Nalân’ı fizikî mânâda istediğini tek bir sahnede gösterir. Diğer zamanlarda duyguları hakkında hiçbir açılım vermeyen Kenan, birdenbire Nalân’la birlikte olmak ister ve istediği olmayınca saldırganlaşır. Bu sahne, Kenan’ın o âna dek belirlenen kişilik özelliklerinden çok farklı bir tablo ortaya çıkarır.

Kenan filmde Mülkiye’den mezun olduktan sonra Roma sefâretine atanır. Mesleği konusunda herhangi bir bilgi verilmez. Sadece İtalya görüntüleri ve Kenan’ın büyük elçilikteki odası, iş hayatı konusunda verilen ipuçlarıdır. Kenan’ın mesleğinin romandakinden farklı olması, filmin yapımcısı Şeref Gür’e göre filmin çekildiği dönemle alâkalıdır. Roman, 1900’lü yılların başında geçer ve o yıllarda subaylık imrenilecek bir meslektir. Filmin çekildiği 50’li yıllarda ise, Hariciye’de görev almak çok daha önemlidir. Bu nedenle filmin senaristi, o dönem için en popüler olan mesleği Kenan’a uygun görmüştür.¹⁷⁰

2.5.7. Roman ve Filmin Kurgusal Anlatım Bakımından Mukayesesi:

Romanda bir hâtıra defteri vasıtasıyla geçmişe dönülerek anlatılan hikâye, filmde çizgisel bir anlatıyla ilerler. Romanın başında, bahçesinin önünden geçen bir subayla onun yanındaki genç hanımı merak eden emekli yarbaya, 1. tekil şahıs anlatımıyla Kenan ve Handan’la tanışmasını anlatır. İlk bölümdeki benöyküsel anlatıcı, olayların hem kahramanı hem anlatıcısıdır. Diyaloglara da yer verilerek hikâyeye giriş yapılır:

“Bu dokunuş onu, elektrik çarpmış gibi, yerinden sıçratmıştı. Perişan bir şaşkınlıkla beni süzerek: - Siz... siz... dedi, kimsiniz siz?” (s. 6)

Birinci bölümün sonunda Kenan, emekli yarbaya “Size hayatımın sırrını veriyorum” (s. 16) yazılı bir notla beraber, hâtıra defterini gönderir. Bundan sonra hikâye, Kenan’ın hâtıra defterinin okuyucuya dolaysız bir şekilde sunumuyla anlatılır.

¹⁷⁰

Filmin yapımcısı Şeref Gür’le 06.10.2008 tarihli görüşme.

İkinci bölümden itibaren hikâye, “Binbaşı Kenan’ın hâtıra defteri” başlığı altında, Kenan’ın ağzından 1. tekil şahıs anlatımıyla ve görülen geçmiş zaman kipiyle okuyucuya aktarılır. Diyaloglara da yer veren anlatıda, çizgisel sıra takip edilir:

“Annem öldüğü zaman ben yedi yaşında bir çocuktum. Babam, bu felâketli günün akşamında, beni kollarının arasına aldı. Gözyaşlarından ıslanan yanaklarımı öperek: - Kenan, dedi, sen çok talihsiz bir çocuksun, yavrum...” (s. 17)

Romanın (hâtıra defterinin) ilerleyen bölümlerinde Nalân’ın Kenan’a yazdığı ve yolladığı bir mektuba (s. 117); bir telgrafa (s. 135); Kenan’ın Nalân’a yazdığı ve gönderdiği bir mektuba (s. 133) ve romanın sonlarına doğru da Nalân’ın Kenan’a yazdığı fakat göndermediği mektuplara (s. 140-156) yer verilir. Bu mektuplar, yazıldıkları şekilde hâtıra defterine geçirilmişlerdir. Nalân’ın Kenan’a yazdığı ama göndermediği mektuplar, Kenan tarafından Nalân öldükten sonra okunur. Bu mektuplar; “birinci kâğıt”, “ikinci kâğıt” vs. başlıkları altında, Nalân’ın Kenan’a karşı hissettiklerini anlatırlar: “Dünyada senin bana yaptığın kötülüğü hiç kimse kimseye yapmamıştır Kenan!...” (s. 140) Bu mektuplar aracılığıyla Nalân’ın iç dünyası ve bilinçaltı okura ulaşır. Böylece Kerime Nadir, mektuptan bir anlatım tekniği¹⁷¹ olarak yararlanır ve roman boyunca kendini anlatan Kenan’a karşılık; Nalân’a da kendini açıklama fırsatı verir.

Film ise Kenan’ın; “Hikâyem, yağmurlu ve soğuk bir kış gecesi başlar” sözleriyle başlar. Kenan, film boyunca kendi hayat hikâyesini 1. tekil şahıs anlatımıyla izleyiciye aktarır. Film şimdiki zamanda ilerlerken; zaman zaman anlatıcı araya girer ve izleyiciyi kötü olaylara hazırlar. Madam Janet’in partisinde olanlar buna örnek gösterilebilir. Nalân, Madam Janet’in partisine Kenan’ı da davet eder. Anlatıcı (Kenan) araya girer ve; “Böyle saadet anları da olmasa, sonradan gelecek felâketlere nasıl dayanılırdı” diyerek izleyiciye, partide kötü şeyler olacağını haber verir. Nitekim, Nalân partide rahatsızlanır ve o günden sonra tam anlamıyla iyileşemez. Bu da, filmde anlatılanların önceden yaşanmış olduğunu gösterir. Anlatıcı, bazen kendi yaşadığı olaylarla ilgili yorumlar da yapar. Örneğin; Kenan, Nalân’a kendisiyle beraber olmasını

171

Edebî eserlerde mektubun anlatım tekniği olarak kullanılması konusunda geniş bilgi için; bkz. Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, 1. b., Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2002, s. 168. 169.

teklif edince, Nalân onu evden kovar. Bunun üzerine anlatıcı (Kenan) “Neden bu rezalete meydan verdin sefil!” diyerek kendisini yargılar.

Hıçkırık, melodik bir roman ismidir. *Hıçkırık*’ın kahramanları, alaturka ve alafranga musikiyle uğraşırlar; piyano, keman ve ud çalarlar. Eserde, musiki aşkın ve acının dışavurumudur. Romanda Kenan, “bayati araban”¹⁷² bir şarkı okuyarak Nalân’a olan aşkını ifade eder:

“Nimeti vaslın için ey gonce leb / Terk-i cân etmek de bir şey mi acep? / İftiraka olmasa ey mah sebep / Terk-i cân etmek de bir şey mi acep?” (s. 14)

Bu şarkı Kenan için öylesine önemlidir ki; başka birisinin onu söylemesine tahammül edemez ve şarkıyı okumak isteyen Sacide’ye tepki göstererek mekânı terk eder. Filmde ise bu şarkıya değinilmez.

Roman, kahramanın ağzından kaleme alınan bir anı olarak kurgulanmıştır. Bu nedenle sadece kahramanın bilebileceği, düşündüğü ve yaşadığı şeyler romanda anlatılmıştır. Bunun filme uyarlanması ise, hemen hemen her sahnede Kenan’ın (erkek kahramanın) bulunmasıyla halledilmiştir. Roman durağan bir şekilde başlar ve başlangıç durumuna dönülerek biter; filmde ise devingen başlangıç yapılı ve umutsuz acıklı son kullanılır.¹⁷³

2.5.8. Roman ve Filmin Motivasyon, Tem ve Ton Bakımından Mukayesesi:

Roman 1937’de yayınlanmıştır. Dönemin kadınları, sosyolog Nilüfer Göle’ye göre; “Kemalist ideolojinin ve medeniyet değişiminin baş aktörleridir”¹⁷⁴ Göle, 1930’lu yıllarda Kemalizmin kadınlara toplumsal kimlik kazandırmak istediğini kaydeder. Oysa *Hıçkırık* romanında, kadın henüz toplumsal bir kimliğe sahip değildir ve evin içindedir. Bu durum, Kerime Nadir’in Cumhuriyet ideolojisine karşı olduğunu değil; Kemalizmin kadına kazandırmak istediği toplumsal kimliğin henüz geniş bir uygulama alanı bulamadığını gösterir. Nadir, belli bir yazın anlayışı benimsemiştir ve geleneksel yargılara önem verir. Kendi deyişiyle, kadına bakışı ve aşk anlayışı da onu tutucu

¹⁷² Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

¹⁷³ Bkz. Ayşe Eziler-Zeynel Kıran, age., s. 85-94.

¹⁷⁴ Nilüfer Göle, *Modern Mahrem*, 1. b., Metis Yayınları, İstanbul, 1991, s. 56.

kılmaktadır.¹⁷⁵ “Romanın konusu” bölümünde bahsedilen; “Sanatın mayası ıstıraptır” görüşü, Nadir’in kadın kahramanlarını mutsuz aşklara ve büyük yıkımlara mahkûm eder. Nalân karakterinde olduğu gibi, “bastırılan cinsellik ve töreye boyun eğiş”¹⁷⁶ ister istemez mutsuzluk getirir. Bu nedenle de, Nalân iffetli ama mutsuz bir kadın olarak ölür.

Filmde, sinema yazarı Agâh Özgüç’e göre; “kaderci ve teslimiyetçi bir bakış” vardır.¹⁷⁷ Birbirini izleyen acıklı sahneler Kenan’ın evlâtlık verilmesinden önce başlar, Nalân’a duyduğu ümitsiz aşkla devam eder ve sevdiği kadının ölümüyle son bulur. Bu nedenle Özgüç, *Hıçkırık* romanını ve filmini “arabesk motiflerle bezenmiş tipik bir örnek” olarak değerlendirir. Nilgün Abisel de bu konuda,

“Kadın karakterlerin başına gelenler –ister töreler, ister kötüler, ister kader yüzünden olsun- çok korkunçtur; bu yüzden kadınlara acımamak elde değildir, ama işte kadını kadın yapan tam da budur, bütün bu korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmeyi bilmesidir”

diyerek, bu tür filmlerin kaderci ve acıklı tonunu vurgular. Abisel’e göre Yeşilçam filmlerinde kadın; başarı, yenilgi, dayanışma ve düşmanlığın kol gezdiği erkek dünyasında duyguların, sevginin ve düzenin temsilcisidir. Kadının görevi; evini sıcak bir aile ortamına dönüştürmektir ve bunu evin içinde gerçekleştirmeye çalışır.¹⁷⁸ Kerime Nadir’in yarattığı Nalân karakteri de böyle bir kadındır ve kendi duygularını hiçe sayarak kutsal yuvasının devamı için çalışır. Çocuğuna olan sevgisini her şeyin üstünde tutar ve sonunda kendi yaşayamadıklarını onun yaşamasını dileyerek; kızına, kendi sevdiği adam olan Kenan’la yasal bir mutluluk yaşamasını vasiyet eder. *Hıçkırık* filmindeki Nalân da, romanın kadına biçtiği; “kültür ve geleneği muhafaza etme, aile düzeninin temsilcisi olma” rolünü büyük ölçüde yerine getirir.¹⁷⁹

Romanda ve filmde, önce hasta olduğu için sevdiği adamı kendinden uzaklaştıran Nalân, sonra da ailenin kutsallığına hâlel getirmemek adına duygularını bastırır. *Hıçkırık*’ın motivasyonu; ailenin ne pahasına olursa olsun bir araya getirilmesi

¹⁷⁵ Bkz. Kerime Nadir, age., s. 140.

¹⁷⁶ Ahmet Oktay, age., s. 161.

¹⁷⁷ Agâh Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, 1. b., Dünya Kitaplığı, İstanbul, 2005, s. 110.

¹⁷⁸ Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, 1. B., Phoenix Yayınları, İstanbul, 2005, s. 137.

¹⁷⁹ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 5. b., İstanbul, 2004, s. 291.

ve korunmasıdır. *Hiçkırık*'a acı çekme imgesi hakimdir; bu nedenle romanın ve filmin tonu hem hüznü hem de karamsardır. Film; tema, ton ve motivasyon açısından romana sadık kalınarak dönüştürülmüştür. Ancak filmdeki Nalân karakterinin, romana göre daha alaycı ve rahat tavırlar sergilemesi; romanda güçlü bir rol-model olan Nalân'ın gücünü azaltmıştır.

2.5.9. Roman ve Filmin Dil ve Üslûp Bakımından Mukayesesi:

Romanın akıcı bir dili ve şairâne bir üslubu vardır:

“Evet her şey kızıl kıpkızıldı. Bütün kâinat, ağaçlar, çimenler, gök, deniz, her şey, her şey aynı renge boyanmıştı.” (s. 76)

Filmdeki görüntülerse romana göre sıradan ve özensizdir. Buna karşın; romandaki diyalogların çoğunun hiç değiştirilmeden filme aktarılması söz ve görüntü arasında uyumsuzluk meydana getirir.

“Kenan; seninle bu gece iki arkadaş, iki dost ve hatta bir kardeş ve bir abla gibi konuşacağız. Ben manâsız ve adsız bir hâle giren durumumuzun böyle sürüp gitmesine razı olamam...” (s. 77)

vb. roman diyaloglarının, doğrudan sinema perdesine taşınması sun'î bir etki yaratır.¹⁸⁰ Filmin yapımcısı Şeref Gür; “romanın olay örgüsü, mekânları ve karakterleri konusunda yönetmenin istediği değişiklikleri yapabileceğini” ifade etmesine karşın; romanın dilini değiştirmek konusunda hassastır. Ona göre, romandaki diyalogları değiştirmek, romanın dilini baştan aşağı değiştirmeyi gerektirir. Çünkü, şairâne bir üslûpla yazılan romanın diyaloglarını günlük konuşma diline çevirmek, romandaki edebiyat dilini bozmak anlamına gelir. Gür'e göre; romandaki dile sadık kalmak aynı zamanda da izleyiciye “bu bir uyarlamadır” mesajı verir. Romanı okuyanlar, beğendikleri diyalogu filmde duymazlarsa, filmin başarısız olduğunu düşünürler. Bu nedenle seyircinin begeneceği umulan diyaloglar, filme aynen yansıtılmalıdır.¹⁸¹ Filme bakılacak olursa; Gür'ün bu konudaki açıklamalarının tam olarak uygulanmadığı görülür. Romanın Kerime Nadir'e özgü süslü üslûbuna ve zengin tasvirlerine karşın; filmdeki görüntüler sıradan ve yavan kalır. Bu durum da, yönetmenin değiştirilmesi kolay olan şeyleri değiştirip zor olanları

¹⁸⁰ Agâh Özgüç'le 05.09.08 tarihli görüşme.

¹⁸¹ Filmin yapımcısı Şeref Gür'le 06.10.2008 tarihli görüşme.

koruduğunu gösterir. Örneğin; romanda yer alan; leylâklarla ilgili tasvirler, kanlı buse (s. 76) ve “akşam güneşinin kızıl rengiyle boyanmış nefis tablosu” (s. 124) filmde yer almaz. Romanın anlam zenginliğini arttıran tasvirlerin filme yansıtılmaması, romanın güçlü anlatımını örseler. Nijat Özön görsel özelliğin ustaca kullanılmasının, zengin bir resim sanatı geleneğine; dramatik özelliğin başarıyla kullanılmasının da zengin bir dram sanatı geleneğine bağlı olduğunu ifade eder. Özön’e göre; Türk sineması bu iki gelenekten de yoksundur.¹⁸² Filmin yönetmeni Atıf Yılmaz, aynı zamanda resim yapan bir yönetmen olarak, görüntü dilinden daha fazla yararlanabilir ve romanı güçlendiren bu önemli sahneleri beyaz perdeye aktarabilirdi. Filmin bu eksikliği, dönemin sinema eleştirmenlerinin de gözünden kaçmamıştır ve bazıları tarafından; “Romanın hakkını verememiş, yerli malı dekorlarla işlenmiş, aşırı melodrama boğulmuş bir salon filmi”¹⁸³ olarak nitelendirilmiştir.

Filmde, çoğunlukla Kenan’la Nalân arasında geçen diyaloglar sırasında kamera, oyuncularını profillerinden çeker ve hareketsizdir. Bu nedenle film bir tiyatro oyunu gibi algılanır ve aynı şeyler konuşulmasına rağmen; romanda yaratılan hüznü atmosfer filme yansımaz. Örneğin; romanda hasta ve endişeli olan Nalân, Kenan’a sık sık “Hasta mısın?” diye sorar. Bu soru okuyucuda bir acıma duygusu uyandırır; çünkü kendisi hasta olan Nalân, Kenan’ın sağlıklı olmasını ve öyle kalmasını istemektedir. Filmde ise bu soru Kenan’ın yüzü asıldığı zamanlarda sorulduğu için, sembolik anlamını ve inceliğini yitirerek düz anlamıyla algılanır.

Popüler roman, başlangıçtan bu yana ticarî sinema için büyük bir malzeme deposu olmuştur.¹⁸⁴ Ticarî sinema endüstrisinin kâr sağlama fikri çerçevesinde, sıkça popüler roman uyarlamalarına yönelinmiştir. Eserleri beyazperdeye en çok aktarılması nedeniyle rekor kıran ve filmleri geniş halk kitlelerine en çok ulaşan Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt ve Muazzez Tahsin Berkand, Agâh Özgüç’e göre; “sinema-edebiyat ilişkilerinin bestseller üçlüsüdür”.¹⁸⁵ Sinema tarihçisi Giovanni Scognamiglio; Atıf Yılmaz’ın, Kerime Nadir’den uyarladığı *Hıçkırık* filmi sayesinde, piyasa romanları

182 Nijat Özön, “Türk Sinemasının Sorunları”, *Yeni Sinema*, S. 17, İstanbul, Nisan 1968, s. 10-13.

183 “Hıçkırık”, *Yeni Yıldız*, Sayı. 596, İstanbul, Şubat 1954, s. 22.

184 Bkz. Âlâ Sivas, “Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi Çerçevesinde Bir Uyarlama Örneği: Bridget Jones’un Günlüğü”, *İstanbul Ticaret Odası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 7, İstanbul, Bahar 2005, s.41 – 48.

185 Agâh Özgüç, age., s. 43.

sinemasının en güvenilir temsilcisi hâline geldiğini söyler.¹⁸⁶ Araştırmacı Orhan Ünser; Kerime Nadir’in sinema için çok verimli bir kaynak olduğunu ve on dokuz romanından yirmi dört film yapıldığını ifade eder.¹⁸⁷ Levent Yılmazok’a göre; yerli uyarlamalarda daha çok popüler romanların tercih edilme sebebi para kazanmaktır.¹⁸⁸ Bu anlamda Selim İleri de, Kerime Nadir romanlarının yapımcı için büyük bir garanti olduğunu, onun romanlarından iyi iş filmi çıktığını ve hesapların boşa gitmeyeceğini vurgulayarak; “Kerime Nadir adı teminattır” der.¹⁸⁹ Ancak sadece maddî kazanç gayesiyle yapılan bu uyarlamalar; romandan uzaklaşmış, “Yeşilçam klişeleri”yle dolu popüler aşk ve/ya melodram filmleri hâline gelir. Bu durum, Türk romanlarının (popüler romanlar da dahil) satır aralarında verilen; gerek dönemin yaşayışı ve kültürü gerekse dönem insanların giyiniş ve eğlence tarzlarıyla ilgili bilgilerin, yazarın dünya görüşünün ve iletmek istediklerinin göz ardı edilmesine sebep olur.

¹⁸⁶ Giovanni Scognamillo, age., s. 139.

¹⁸⁷ Orhan Ünser, *Kelimelerden Görüntüye*, 1. b., Es Yayınları, İstanbul, 2005, s. 70.

¹⁸⁸ Levent Yılmazok, “Türk Sinemasının Ulusal Karakterini Etkileyen Ögeler ve Seyirci-Sinema İlişkisi”, Mimar Sinan Üniversitesi, Haziran 2007, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

¹⁸⁹ Selim İleri, “Kerime Nadir Adı Teminattır”, *Yedinci Sanat*, S. 2, İstanbul, Nisan 1973, s. 10-13.

2.11. KÜÇÜK HANİMEFENDİ¹⁹⁰

2.11.1. Romanın Konusu:	2.11.2. Filmin Konusu: ¹⁹¹
İstanbullu Gelgeç ailesinin büyük oğlu Münir; babasından kalan tüm serveti petrol araştırmaları uğruna sarf etmiştir. Münir'in kardeşi Ömer; ailesini, kardeşinin sebep olduğu bu güç durumdan kurtarma yüküyle karşı karşıya kalır. Anne Şaziye Hanım; Ömer'i, zengin bir kız olan Neriman'la evlendirmek istemektedir. Neriman, babasını kaybettikten sonra üvey annesinin kötü muamelesine maruz kalan ve tavanarasındaki bir odada deli muamelesi görerek yaşayan bir genç kızdır. Ömer bu kızla evlenirse hem Gelgeç ailesinin atalarından kalma konaklarının satılmasını önleyerek aile şereflerini kurtaracak hem de kardeşinin petrol araştırmalarına devam etmesini sağlayacaktır. Bu evliliğin gerçekleşmesi Neriman için de önemlidir; zira Neriman da bu sayede, babasından kalan servetin hepsine sahip olmak için	Eskiden çok varlıklı olan Eskişehirli Şahinoğlu ailesi; ailenin büyük oğlu Nazım'ın bütün servetlerini kumarda kaybedip intihar etmesinden sonra, maddî sıkıntıya düşmüştür. Şaziment Hanım, küçük oğlu Ömer'in; aile avukatları Feridun Bey'in dostu Hikmet Bey'in kızıyla evlenmesini ister. Böylece hacizli olan köşkleri ve çiftlikleri kurtulacaktır. Babası Hikmet Bey öldükten sonra, üvey annesinin zulmüne maruz kalıp deli muamelesi gören Neriman da; bu evlilik sayesinde babasından kalan mirasa ve daha da önemlisi özgürlüğüne kavuşacaktır. Nikahlarının kıyılacağı gün Neriman'ı gören Ömer; yıllar boyunca kapatıldığı odada hapis hayatı yaşamış olan perişan haldeki genç kızı beğenmez ve ona kırıcı sözler söyler. Nikahtan hemen sonra da, eşiyle aynı çatı altında

¹⁹⁰

Muazzez Tahsin Berkand, *Küçük Hanımefendi*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 6. b., İstanbul, 1974, s.s. 376. Roman 1945 yılında yazılmıştır; bkz. Özlem Polat Atan, "Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin'in Romanlarından Sinemaya Kadın İmgesi", Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul, 2008.

¹⁹¹

Küçük Hanımefendi Filminin Yapım Kadrosu: (1961, siyah-beyaz) Yönetmen: Nejat Saydam, senaryo: Nejat Saydam, yapımcı: Özdemir Bırsel, görüntü yönetmeni: Mike Rafaelyan, müzik: Metin Bükey, yapımcı: Bırsel Film, oyuncular: Belgin Doruk = Neriman, Ayhan Işık = Ömer, Sadri Alışık = Bülent, Ahmet Tarık Tekçe = Rasim, Avni Dilligil = Feridun, Aliye Rona = Fehime, Şaziye Moral = Şaziment, Nubar Terziyan = Ekrem dayı, Osman Türkoğlu = Hayri, Dursune Şirin = Şetaret bacı.

kendisine deli damgası vuran üvey annesinden kurtulacaktır. Ömer'in ilk eşi Nüveyre ölmüştür. Onu hâlâ çok seven ve kendini ona bağlı hisseden Ömer; hiç tanımadığı bir kadınla, üstelik de para için evlenmek istememektedir. Ancak, annesinin ve aile avukatları Feridun Bey'in ısrarlarına dayanamayarak bu evliliğe razı olur. İlk kez evlendikleri gün Neriman'ı gören Ömer; uzun zamandır bir odada hapsedilmiş vaziyette yaşayan ve çok bakımsız görünen genç kızı beğenmez. Evlilik akdi gerçekleştikten sonra Ömer; Neriman'a ağır sözler söyler ve onunla aynı çatı altında yaşamamak için Mısır'a gider. Ömer'in annesi Şaziye Hanım da; Neriman'ı, Ömer'in eski mürebbiyesi Sürpik'le beraber Avrupa'ya gönderir. Ömer'in, dış görünüşü hakkında söylediği acı sözleri hazmedemeyen Neriman; kendisini toparlamaya ve güzelleşmeye karar verir. Kısa bir süre sonra etrafında bir sürü hayranı olan; şık, alımlı ve neşeli bir kadına dönüşmüştür. Neriman, Sürpikle birlikte İtalya'da bulunduğu sırada; Nezihe Hanım ve torunu Bülend'le tanışır. Bülend, Neriman'dan hoşlanmaktadır; ancak Neriman eşiyle ayrı yaşamalarına rağmen evliliğine çok önem verdiği için Bülend'in	yaşamamak için evi terk eder. Ömer evi tek ettikten sonra Şaziment Hanım; kendini toplaması için Neriman'ı, Ömer'in dadısı Şetaret bacı ile sayfiyeye (İstanbul'a) gönderir. Ömer'in ağır sözlerinden çok etkilenen Neriman, kendine bakıp güzelleşmeye ve Ömer'den intikam almaya karar verir. Kısa zamanda düşündüklerini hayata geçiren Neriman; güzel ve zarif bir genç kıza dönüşür. Etrafında, onu beğenen birçok insan olur. Bunlardan birisi olan Bülend, Neriman'dan çok hoşlanmaktadır. Neriman Bülend'le başbaşa vakit geçirmesine karşın; evli olduğunu söyler ve onun ilgisine karşılık vermez. Neriman, Eskişehir'e döndükten kısa bir süre sonra, Ömer'in annesi Şaziment Hanım ölür. Vasiyetinde, oturduğu evi Neriman'la birleştiği takdirde Ömer'e; oğlu bunu reddederse Neriman'a bıraktığını yazmıştır. Ömer, aylar sonra ilk kez Neriman'la karşılaşır; ancak onu tanıyamaz. Ömer'in dayısı Ekrem; Neriman'ı “komşu kızı” olarak Ömer'e tanıtır. Şaziment Hanım'ın ölümünden sonra İstanbul'a giden Neriman; kendisine bir ev tutar. Ömer'in dayısı Ekrem Bey, Neriman'a yardım etmeye karar vermiştir ve ikisi birlikte Ömer'i kışkandırma

ilgisine karşılık vermez. Avrupa’da geçirdikleri birkaç aylık seyahat sonrasında, bambaşka biri olarak İstanbul’a dönen Neriman; kendisine bir ev tutar ve eğlenceli bir hayat sürmeye başlar. Ömer’in annesi Şaziye Hanım’la Neriman’ın arası çok iyidir ve sık sık görüşürler. Şaziye Hanım, oğlu Ömer’e yazdığı mektuplarda Neriman’ın güzelliğinden ve meziyetlerinden bahseder. Ancak Ömer bununla ilgilenmemekte ve karısını yok saymaya devam etmektedir. Yaklaşık iki yıl sonra Şaziye Hanım ölür. Vasiyetinde, oturduğu evi Neriman’la birleştiği takdirde Ömer’e; bunu reddederse Neriman’a bıraktığını yazmıştır. Annesinin cenazesine gelen Ömer, yıllar sonra ilk kez Neriman’la karşılaşır. Önce onu tanıyamaz ve ağabeyi Münir’in büyük kızı sanır. Daha sonra onun kim olduğunu öğrenir ve ondan af diler. Neriman da, Ömer’i içten içe çok sevmektedir ve onu affeder. Bir daha ayrılmayacaklarına dair birbirlerine söz vermeleriyle roman sona erer.	plânlarını yürürlüğe koyarlar. Neriman ve Ekrem Bey, yaptıkları plân icabı; danslı partilere giderler ve eğlenceli vakit geçirirler. Neriman, bu davetlerin birinde Bülend’le karşılaşır ve onunla dans eder. Büyük bir rastlantı sonucu Bülend’in, Ömer’in arkadaşı olduğu ortaya çıkar. Bu arada Bülend, Neriman’la evlenmek istemektedir. Bülend tarafından Neriman’la tanıştırılan Ömer, onun eşi olduğunu anlamaz ve genç kıza âşık olur. Neriman, Ömer’le pek fazla ilgilenmeyince Ömer, onun sevgisini kazanmak için Bülend’le yarışmaya başlar. Neriman’a evlenme teklif eden Ömer; diğer taraftan eşine (aynı kişiye) boşanma davası açar. Neriman, mirası elinden almak isteyen üvey annesi tarafından kaçırılır. Ömer, avukat Feridun’un isteğiyle Neriman’ı kurtarır; ancak hâlâ kim olduğunu bilmemektedir. Sonunda mahkeme salonuna gelen çift boşanmak üzereyken; Ömer, Neriman’ı tanır ve ondan af diler. İki genç barışırlar ve balayına çıkarlar.

2.11.3. Roman ve Filmin Konu Bakımından Mukayesesi:

Roman:	Film:
Roman, İstanbullu Gelgeç ailesinin annesi Şaziye Hanım'ın; küçük oğlu Ömer'e maddî açıdan zor durumda olduklarını ve noter Yusuf Numan Bey'in bahsettiği milyoner kızla evlenmesi gerektiğini söylemesiyle başlar. Ömer'in ağabeyi Münir, aile servetlerini petrol araştırmalarında tüketmiş; Yakacık'taki bağ ve Edremit'teki çiftlik satıldıktan sonra, ailenin oturduğu köşk de, Emniyet Sandığı tarafından satılma tehlikesiyle karşı karşıya gelmiştir. Ömer, para için evlenmeyi şiddetle reddetse de; annesinin ısrarları karşısında çaresizce kabul etmek zorunda kalır. Ömer'in evleneceği kız olan Neriman, Bursalı Hikmet Bey'in kızıdır. Hikmet Bey öldükten sonra, oturdukları konakta üvey annesi Fehime ve onun kızı Nezahat'le kalan Neriman; bir odaya hapsedilmiştir ve deli muamelesi görerek yaşamaktadır. Fehime Hanım, kocasından kalan servete tek başına sahip olabilmek için, Neriman'ı akıl hastanesine kapatmayı planlamaktadır. Ancak, Hikmet Bey'in çocukluk arkadaşı Feridun'un ziyaretiyle işler değişir. Avukat Feridun Bey, Hikmet	Film, bir kumar masası etrafında oturan dört kişinin gösterilmesiyle başlar. Eskişehirli Şahinoğlu ailesinin büyük oğlu; "Her şeyimi kaybettim. Babam, annem ve kardeşimin olanları da kaybettim, mahvoldum" der ve ardından elinde tabancayla görünür. Bir sonraki sahnede, elindeki telgrafla beyaz bir köşke doğru koşan Arap bacı görünür. Bacı, kapıda duran kadına; oğlundan telgraf geldiğini söyler. Telgrafı okuyan kadının bayılmasından; bir önceki sahnede elinde tabancayla görünen genç adamın intihar ettiği anlaşılır. Bundan sonra gelişen olaylar, romandakine daha yakındır. Ömer, aile avukatları Feridun Bey'in bürosuna gelir. Feridun: "Ağabeyin intihar etmekle sadece kendini kurtardı, siz müşkül durumdasınız" der. (Sen. s. 3, plan 3) Ömer, çiftliklerinin Eskişehir'in en meşhur çiftliği olduğunu ve kimsenin onu ellerinden alamayacağını söyler. O sırada Feridun Bey'in bürosuna gelen Bursalı köylü şunları anlatır: "Bizim oracıkta ipek fabrikatörü Hikmet Bey'in köşkü vardır. O köşkün önünden ne zaman geçsem içerden kadın çılgınlıkları gelirdi. Bir gece taş sarıllı bir zarf düştü önüme. Bir adam buldum

Bey'in kendisine emanet ettiği kızı Neriman'ı görmeye gelmiştir. Kendisine deli diye tanıtılan kızın, üvey annesinin işkencesine maruz kaldığını anlayan Feridun; evin sadık uşağı ve Neriman'ın bakıcısı Hayri'nin yardımıyla onu konaktan kaçırır.	okuttum 'bu mektubu bulan, insaniyet namına Eskişehir'deki avukat Feridun Üstün Bey'e götürsün' diye yazıyordu.” (Sen. s. 4-5) Köylünün, Feridun Bey'e verdiği zarftan; “Feridun amca, beni kurtarın. Neriman” yazılı bir kâğıt çıkar. (Sen. s. 5, plan 11) Sonraki sahnede, Feridun Bey ve Neriman'ın üvey annesi Fehime'nin diyaloglarına yer verilir. Fehime Hanım, Neriman'ı tavanarasındaki odaya hapsetmek zorunda kaldığını; çünkü onun saldırgan bir kız olduğunu söyler. Köşkün en üst katına çıkan Fehime Hanım ve Feridun Bey, evin hizmetkârı Hayri'yle karşılaşırlar. Duvarda asılı duran kamçı, Feridun Bey'in dikkatini çeker. Neriman'ın odasına giren Feridun Bey, korkunç bir manzarayla karşılaşır. Sadece bir yatak bulunan küçük odada, üstü başı kirli ve yırtık olan Neriman yerde oturmuş; bir yastığın içinden çıkardığı süngerleri küçük parçalara ayırmaktadır. Bu görüntü ve sonrasında yaşanan olaylar, romandaki tasvirlerle uygundur. Neriman, üvey annesinin üzerine saldırır ve onu boğmaya çalışır. Hayri ve Feridun; Fehime Hanım'ı, Neriman'ın elinden kurtarırlar. Filmin bu bölümünde romandan farklı olan şeyler; Hayri'nin, Neriman hakkında konuşmak için, Feridun Bey'i

Neriman’la Ömer evlenirler. Nikâh töreni Bilecik’te yapılır ve nikâhta Şaziye Hanım, Yusuf Numan Bey, dadı Sürpik ile Feridun Bey bulunurlar. Neriman, bir buçuk milyon liralık servetinin kullanım hakkını, iki yüz binini kendisine ayırmak kaydıyla kocasına devreder. Nikâhtan sonra karısını ilk kez gören Ömer, onun perişan hâli karşısında şaşkınlığa düşer ve; “Bana verdiğiniz karı bu mudur? Ne cesaretle böyle bir kadını benim karşıma çıkarıyorsunuz?” der. (s. 79) Bu sözler, roman boyunca tekrarlanan bir leitmotiv¹⁹² olarak kullanılır ve sık sık	çağırdığı yer ve Ömer’e, Neriman’la evlenmesini öneren kişilerdir. Hayri, Feridun Bey’i romanda Şaban Ağa’nın döner dükkânına davet ederken (s. 39); filmde Yeşiltürbe’deki çay bahçesine çağırır. (Sen. s. 14) Romanda, Gelgeç ailesinin geliriyle ilgilenen noter Yusuf Numan Bey, Neriman’la Ömer’in evlenmelerine vesile olurken; filmde, avukat Feridun Bey bu işi organize eder. (Roman s. 5; sen. s. 19, plan 20) Ayrıca, Neriman’ın babası Hikmet Bey’den kızına intikal eden miras, romanda bir buçuk; filmde ise yedi milyon liradır. Neriman’la Ömer evlenirler. Nikâh töreni Eskişehir’deki köşkte yapılır. Neriman’ın üvey annesi, töreni bozmak için gelir; ancak geç kalmıştır. (Sen. s. 36, plan 50) Nikâhtan sonra Ömer, eşine romandakiyle aynı sözleri söyler ve bilinmeyen bir yere doğru yola çıkar. Neriman ise kayınvalidesinin isteği üzerine; Arap bacı Şetaret’le birlikte İstanbul’a sayfiyeye gider. (Sen. s. 43, plan 56)

192

Edebiyatta, özellikle roman türünde rağbet gören bir teknik olarak “leitmotiv”, türlü vesilelerle tekrarlanan bir ifade kalıbıdır. Özellikle natüralist romancıların başvurduğu bu teknik, roman şahıslarını belirleyen tipik özellikleri vermede kullanılır; Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken yayınları, 5. b., İstanbul, 2006, s. 251.

Neriman'ın aklından geçer. Nikâhtan sonra Ömer, eşinden uzaklaşmak için Mısır'a gider. Şaziye Hanım da gelini Neriman'ı, Ömer'in dadısı madam Sürpik'le beraber İsviçre'ye gönderir. İsviçre, Leysen'deki tedavi merkezine giden Neriman; madam Sürpik'le klinikte kalmaya başlar. Zamanla kilo alır, modayı takip etmeye başlar ve yeni insanlarla tanışır. İzlediği bir piyeste oyuncu olan Rose Marie ile arkadaş olurlar. Rose Marie, Neriman'a güzelleşmesi konusunda yardım eder. Onu bir güzellik enstitüsüne götürerek saçlarını yaptırır ve ona makyaj yapmayı öğretir. Daha sonra, Neriman ve madam Sürpik İtalya'ya giderek; Venedik'i, Floransa'yı, Roma'yı, Napoli'yi, Milano'yu gezerler. İsviçre, Montreux'ye döndüklerinde artık şık ve alımlı bir kadın olan Neriman'ın etrafında, ona hayranlık duyan gençler vardır. Bunlardan birisi, hukuk öğrencisi olan Bülend Demirel'dir. Bülend'in babaannesi Nezihe Hanım'la Neriman çok iyi anlaşırlar ve madam Sürpik'i İstanbul'a gönderip Hayri Efendi'yi yanlarına alarak birlikte seyahat etmeye başlarlar. Neriman ve Bülend'in arkadaşlıkları; Nezihe Hanım'ın	Şetaret bacıyla birlikte Büyükkada'daki bir dinlenme evine giden Neriman; zaman zaman İstanbul'a inerek defile izler, Beyoğlu'nda alışveriş yapar, kuaföre gider, başına kitap koyarak düzgün yürümeyi öğrenir ve kendi deyişiyle “kendi kendini yetiştirir.” (Sen. s. 44, plan 61) Kısa bir süre sonra etrafında bir hayran kitlesi oluşturan Neriman; Bülend isminde bir gençle tanışır. (Sen. s. 46, plan 66) Filmde, Bülend'in babaannesi Nezihe Hanım ve aktrist Rose Marie yer almadığından; Neriman'a “kendini yetiştirme” konusunda yardım edecek kimse yoktur. Ancak; yedi yıl boyunca tavanarasındaki bir odada hapsedilmiş vaziyette, dünyadan bihaber yaşayan Neriman'ın, profesyonel bir şekilde kendisini yetiştirmesi, filmdeki bir mantık hatasıdır. Neriman'ın evli olduğunu söylediği âna dek; Bülend ve Neriman flört eder gibi davranırlar. Birlikte dans

nezaretinde masumâne bir şekilde sürer. Bülend bir kez Neriman'a olan duygularını dile getirme teşebbüsünde bulunur; ancak Neriman'ın eşine sadık kalmakta kararlı olduğunu görünce onu bir dost olarak kabul eder. Neriman, Ömer'e mektup yazarak ondan bir fotoğrafını ister. Ömer kendi fotoğrafı yerine; Neriman'a bir maymun fotoğrafı gönderir. Neriman, bu fotoğrafı bir madalyonun içine koyarak boynuna asar. Romanın sonuna dek bir izlek olarak kullanılan bu fotoğraf; çeşitli vesilelerle gündeme gelir. Nezihe Hanım ve Bülend'e, boynundaki fotoğrafı göstererek kocasına ait olduğunu söyler. (s. 161) Fotoğrafi kayınvalidesi Şaziye Hanıma göstererek; Ömer'le bir araya gelmelerinin mümkün olmadığını ifade eder. (s. 187) En sonunda da Neriman, kendisinden af dilemek için evine gelen eşine, bu fotoğrafı göstererek serzenişte bulunur. (s. 271) Neriman, Nezihe Hanım ve Bülend'le; İtalya, Almanya ve Fransa'dan oluşan beş aylık bir Avrupa turuna çıkar. Seyahat dönüşü Nezihe Hanım'ın Manisa'daki çiftliğine giden Neriman, burada üç ay kalır. Kayınvalidesi Şaziye	ederler; Bülend, Neriman'a çiçek gönderir; Büyükada'da gezinti yaparlar ve bir kır lokantasında yemek yerler. Bu durum romandaki “evlilik kutsaldır” mesajına aykırıdır. Neriman, Ömer'e mektup yazarak ondan bir fotoğrafını ister. Bu fotoğraf, birtakım komik olayların yaşanmasına sebep olur. Neriman'ı, üzerinde “İnsan nesli maymundan gelmiştir, Darwin” yazan bir kitapla gören Bülend maymun taklidi yapar. Ömer, Neriman'ın evinde beslediği maymunu kucağına alır ve onun saldırısına maruz kalır. Neriman'ı elde etmek için birbirleriyle yarışan Ömer ve Bülend, maymun sütü içerler. (Sen. s. 72, plan 97) Birlikte maskeli baloya gittiklerinde iki erkek de maymun maskesi takar. (Sen. s. 73, plan 98) Filmin sonlarına doğru, Neriman'ın taşıdığı madalyonun içindeki maymun fotoğrafını gören Ömer bayılır. (Sen. s. 88, plan 121) Nezihe Hanım'a ve Avrupa seyahatine yer verilmez. İstanbul'dan Eskişehir'e dönen Neriman ve Şetaret Bacı köşke yerleşirler. Hasta olan Şaziment Hanım, Neriman'dan Ömer'i

Hanım, çiftliğe gelerek Neriman’la görüşür. Neriman, Şaziye Hanım’dan; Ömer’e mektup yazmasını ve açacağı boşanma davasından ona söz etmesini ister. Şaziye Hanım İstanbul’a gittikten on beş gün sonra Neriman da İstanbul’a döner ve kayınvalidesinin Yakacak’taki evine gider. Ömer’in annesine cevaben yolladığı mektubu okur. Ömer, Neriman’ın boşanma isteğini; “Gelgeçzade Ömer’in birinci karısını öldürdüğü, ikincisini boşadığı dedikodularının ortaya çıkması hoş bir şey mi olur? Hayır anne, ne dersiniz deyin, ben mahkemelerde sürüklenemem, ismimi de sürükleyemem” diyerek reddetmiştir. (s. 211) Bunun üzerine Neriman, İstanbul’da küçük bir apartman dairesi kiralayıp; “genç bir dul gibi serbest yaşamaya” karar verir. (s. 214) Daha sonra da bu kararını, kocasına bir mektupla bildirir. Taksim’deki bir apartman dairesine taşınan Neriman, evinde Nezihe ve Şaziye Hanımları konuk eder. Neriman, danslı partilere ve balolara giderken yanında Şaziye Hanım’ı da götürür. Şaziye Hanım, Neriman’ın oğlunu aldatmayacağından iyice emin olduktan sonra; evine döner. Kısa bir süre sonra Şaziye Hanım’ın kardeşi Ekrem Bey’den bir telgraf gelir. Telgrafta, Şaziye Hanım’ın hasta olduğu	affetmesini ister ve kısa bir süre sonra vefat eder. Ömer annesi öldükten sonra gelir ve köşkte gördüğü Neriman’ı tanıyamaz. Ekrem Dayı Neriman’ı; “komşu köşkün hanımı Nemika” olarak tanıtır. (Sen. s. 57, plan 81)

yazmaktadır. Neriman, haberi alır almaz telâş içinde köşke gider. Şaziye Hanım son nefesinde, Neriman’dan Ömer’i affetmesini ister ve ölür. Annesi ölmeden önce yetişemeyen Ömer, o öldükten sonra gelir ve tanıyamadığı Neriman’ı, ağabeyi Münir’in büyük kızı sanır.

Şaziye Hanım’ın vasiyetini Yusuf Numan Bey okur. Yakacık’taki köşk ve çiftliği Neriman’a bırakan Şaziye Hanım; eşiyle normal bir evlilik hayatı yaşadığı takdirde oğlu Ömer’in de köşk üzerinde hak iddia edebileceğini ifade eder. Şehzadebaşı’ndaki konağı ise, oğulları Ömer ve Münir arasında paylaştırır. Eşiyle birleşmeyi reddeden Ömer; dayısı Ekrem’le birlikte köşkten ayrılan Neriman’ı yeğeni sanarak uğurlar. Ayrılmadan önce, Neriman’dan bahseden ve ona övgüler yağdıran dayısına;

“Karım olan o kadından öyle arzuyla bahsediyorsunuz ki... Bekâr bir erkek olduğunuza göre... Onu size terk ediyorum” der. (Roman s. 283).

Yakacık’taki köşkte yalnız kalan Ömer, Nezaket kalfadan; yeğeni sandığı kızın, eşi Neriman olduğunu öğrenir. Gerçeği öğrenen Ömer, büyük bir

Şaziye Hanım’ın vasiyetini Feridun Bey okur. Eskişehir’deki köşk ve çiftliği Neriman’a bırakan Şaziment Hanım; oğlu Ömer’in de köşkte hak iddia edebilmesi için romandaki şartın aynısını ileri sürer. Eşiyle birleşmeyi reddeden Ömer; dayısı Ekrem’le birlikte köşkten ayrılan Neriman’ı, komşuları Nemika Hanım sanarak uğurlar. Ayrılmadan önce, Neriman’dan bahseden ve ona övgüler yağdıran dayısına;

“Karım olan o kadından öyle arzuyla bahsediyorsunuz ki... Bekâr bir erkek olduğunuza göre... Onu size terk ediyorum” der. (Sen. s. 63).

Şaziment Hanım’ın vefatından sonra İstanbul’da bir ev kiralayan Neriman, Ekrem Dayı’yla birlikte danslı partilere ve gece eğlencelerine gider. Bir

pişmanlıkla karısını aramaya başlar. Nezaket kalfa da, Neriman'ın evine giderek; onu, olanlardan haberdâr eder ve Ömer'i affetmesini rica eder. Neriman, Ömer'in İstanbul'da kalması için elinden geleni yapacağını söyler. Önce madam Sürpik'in evine giden Ömer; onun, eşini kötülemek için söylediği şeyleri bile “çok şirin” bulur ve eşiyle barışmak için daha büyük bir istek duyar. (s. 252) Sürpik'ten sonra Nezihe Hanım'ın köşküne giden Ömer, orada Neriman'ın fotoğraflarını görür ve kendisinden bahseden mektuplarını okur. Eşi hakkında yeni şeyler öğrenen Ömer, ona daha büyük bir sevgi duyar ve Nezihe Hanım'dan adresini aldığı Neriman'ın evine gider.	partide Bülend'le karşılaşan Neriman, onunla dans eder ve arkadaşlığını sürdürür. Bir sonraki sahnede, Bülend, Haydarpaşa Garı'nda Ömer'i karşılar. Böylece iki gencin eski arkadaş oldukları ortaya çıkar. Bülend; Ömer'e Neriman'dan bahsederek onunla evlenmek istediğini söyler. Ömer, Bülend'in kendi eşinden bahsettiğini bilmeden; onunla eğlenir. Bülend'le Ömer, bir tesadüf eseri Neriman'la yolda karşılaşırlar. Ömer, Neriman'ı çok beğenir ve onu elde etmek için Bülend'le yarışmaya başlar. Neriman, iki erkeğe aynı yerde ve zamanda randevu verir ve üçü birlikte maskeli baloya giderler. Maskeli baloda, Neriman'ı etkilemek için içki içme yarışı yapan iki arkadaştan Ömer yarışı kazanır ve Neriman ilk dansı onunla eder. Bundan sonra Ömer ve Neriman'ın flört dönemi başlar. Çay bahçesinde buluşan ve muhtelif yerlerde dolaşan iki genç, evlenmeye karar verirler. Halâ kendi karısına evlenme teklif ettiğinin farkında olmayan Ömer; onunla evlenebilmek için ona (Neriman'a) boşanma davası açar. Gazetede çıkan bir haberden Ömer'le Neriman'ın boşanacağını öğrenen Fehime Hanım (Neriman'ın üvey annesi) ve bahçıvan Rasim, Neriman'ı kaçıırırlar. Fehime; mahkemeye kendi avukatlarını çıkararak;

Nezihe Hanım'dan aldığı adresle Neriman'ın evine gelen Ömer; ondan af diler ve ona âşık olmasının güzelliğiyle değil; iyiliği, sevecenliği ve zekâsıyla ilgili olduğunu söyler. Başlangıçta ona söylediği kötü sözlerin, onun bakımsızlığı	Neriman'ı eşinden ayıracağını ve mirasa tek başına sahip olacağını söyler. Ancak; zaten eşinden ayrılmak üzere olan bir kadını, bu sebeple kaçırmaması bir mantık hatasıdır. Bu kaçırma sahnesinden sonra avukat Feridun, Ömer'i arayarak eşinin kaçırıldığını ve onu kurtarması gerektiğini söyler. Ömer, bunu istemeyerek de olsa kabul eder ve Fehime Hanım'ın köşküne gidip, karısını kurtarır. Feridun Bey'in, Neriman'ın kaçırıldığını nasıl öğrendiği; onu kurtarması için polis yerine Ömer'i aramasının nedeni; Ömer'in birkaç dakika içinde Eskişehir'den Bursa'ya gitmeyi nasıl başardığı ve Fehime Hanım'ın, kaçırdığı kızı neden evinde sakladığı filmin anlaşılamayan yerlerindendir. Bütün bunların sonucunda, karısını kurtaran Ömer'in; hâlâ onun yüzünü görmemiş ve dolayısıyla tanımamış olması da mantıksızlıklar zincirinin bir halkasıdır. Bu sebeple; romanda masalsi olmasına karşın kendi içinde tutarlı bir şekilde gerçekleşen olaylar, filme abartılı mantık hataları olarak yansır. Eşinden boşanmak üzere mahkemeye gelen Ömer; boşanmak istediği kadının, evlenmek istediği kadınla aynı kişi olduğunu görür. Ömer, bu durumu öğrenince kısa süreli bir baygınlık

yüzünden değil; para için yaptığı bir evliliğe saygı duymaması sebebiyle söylendiğini itiraf eder. Neriman’a, maymun fotoğrafı göndermesini ise; “Sevmediği bir kadına ümit vermeme dürüstlüğü göstermek” olarak açıklayan Ömer, Neriman’ı ikna etmek için bir hayli çaba sarf eder. Sonunda da “bir daha ayrılmamak üzere birleşirler”. (s. 376)	geçirir. Kendine geldiğinde; “Beni affet Neriman. Sana karşı çok haksızlık ettim” sözlerine; “Haydi, derhal köşke gidiyoruz. Seni daha ilk günden sevmiştim” sözleriyle karşılık alan Ömer’in, affedilmek için çaba harcaması gerekmez. İki genç barışır ve Bülend’in şaşkın bakışları eşliğinde balayına çıkarlar. (Sen. s. 89, plan 122)

2.11.4. Roman ve Filmin Zaman Bakımından Mukayesesi:

Romandaki vak’a zamanı:

“Birkaç sene evvel olsaydı sizin Arap harflerini okuyamayacaktım. Allah bu yeni harflerden razı olsun”

sözlerine dayanılarak; hikâyenin 1930’lu yıllarda geçtiği söylenebilir. (s. 101) Filmdeki vak’a zamanı: Romanla aynı dönemde geçtiğine dair hiçbir ipucu yoktur. Bu nedenle, filmin vak’a zamanı tam olarak saptanamaz. Romanın anlatma zamanı; 1945 yılıdır. Filmin anlatma zamanı; 1961 yılıdır. Romanın anlatım süresi: 1930 ve 35 arasında yaklaşık dört yıllık bir zaman dilimini kapsar. Filmin anlatım süresi ise; yaklaşık bir yıldır.

Romanda, artsüremsel zaman söz konusudur. Olayın yaşanma zamanı, anlatılma zamanından öncedir. Hikâye anlatılırken, görülen geçmiş zaman kipi kullanılır.

“Manisa’daki çiftliğe yerleştikten on beş gün sonra Nezihe Hanım’la aramızda şöyle bir konuşma geçti: - Avrupa’yı arıyor musun Neriman?” (s. 169)

Kurmacada, olayların diziliş sırasıyla anlatılış sırasının çakıştığı süredizimsel sıra söz konusudur. Kullanılan kozmik zaman ifadeleri; yaz, kış, gece, gündüz, saat, gün, hafta, ay ve yıl’dır. “Halbuki birkaç ay sonra burasını haraç mezat satacaklar.” (s. 7) “Sabahın saat dokuzu...” (s. 17) “Yedi seneden beri Bursa’ya bir defa bile gelmedim.” (s. 21) Film; romanda olduğu gibi çizgisel bir anlatıyla ve şimdiki zamanda devam eder.

Romanda hâtıra defteri ve mektuplara yer verilmiştir. Mektuplarda kullanılan zaman kipleri; görülen geçmiş, geniş, şimdiki ve gelecek zaman kipleridir.

“Mektubuna pek sevindim... Neriman âlemin bakışları karşısında lâkayt tavrını muhafaza edecek kadar kendi iradesine hâkim bulunuyor... Senin sadakatine büyük emniyetim vardır... İnşallah mükâfatımı bulacağım...” (s. 106)

“*Neriman’ın Hâtıra Defteri*” başlıklı bölümde, Neriman’ın ağzından kendi yaşadıkları anlatılır. Bu bölümde, görülen geçmiş zamanın yanı sıra geniş ve şimdiki zaman kipleri de kullanılır. Böylece Neriman’ın o anki duygularıyla daha önce yaşadıkları eş zamanlı olarak aktarılmış olur.

“Bunlar, belki de tabîî bir ömür geçirmiş olan insanlar için olağan şeylerdir, amma benim gibi yedi sene dört duvar arasında tehlikeli bir hayvan hayatı süren bir kadın için her şey yeni, her şey harikulâde görünüyor. Bu sebepten bunları arka arkaya dizmek ve tekrarlamak ihtiyacını duyuyorum. Artık dünyanın bir köşesine dikilen tek bir ağaç gibi yapayalnız değilim, bir ailem var... Fakat evvelâ vaziyetimi izah edeyim de sonra bundan bahsederim...” (s. 141)

Filmde hâtıra defteri yoktur; ancak zaman zaman mektuplara yer verilir. Bir anlatıcı olmadığından her şey göz önünde yaşanır ve şimdiki zamanda cereyan eder görünür.

Romanda, geçen zamanla ilgili ipuçları yer alır:

“İki ay sürecek yerde seyahatimiz beş ay devam etti.” (s. 165) “Üç sene evvel, evlendiğim zaman, tecrübesiz bir kızdım; fakat kalbim hayata karşı ümit ve hülyalarla dolu idi.” (s. 204)

Filmde ise, hikâyenin hangi dönemde geçtiğine dair bir ibare yer almaz. Çekildiği dönemin özelliklerini taşıdığı göz önünde bulundurulacak olursa; filmdeki hikâyenin 1970’li yıllarda geçtiği söylenebilir. Geçen zamana dair herhangi bir ipucu olmamasına karşın; filmin anlatım süresi tahminen bir yıldır.

Romanda 376 sayfada anlatılan hikâye; filmde 1.35 saatte anlatılır. Bu hesaba göre anlatının ritmi; filmdeki bir dakikaya karşılık, romanda yaklaşık üç sayfadır.

2.11.5. Roman ve Filmin Mekân Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan iç mekânlar: Şehzadebaşı’ndaki konak ve Yakacık’taki ev (Gelgeç ailesine ait mekânlar), Bursa’daki kozahane ve ipek fabrikası (Hikmet Bey’e ait mekânlardır, sadece adları geçer), Bursa’daki köşk (Neriman ve üvey annesi Fehime Hanım’ın oturdukları mekân), Neriman’ın odası, Şaban Ağa’nın aşçı dükkânı (Hayri ile Feridun Bey’in buluştukları mekân), Bilecik’teki ahşap ev (Neriman ve Ömer’in

evlendikleri mekân), İsviçre'deki sanatoryum (Neriman'ın muayene ve tedavi olduğu yer), Leysen'deki otel (Neriman ve madam Sürpik'in kaldıkları mekân), Manisa'daki çiftlik (Nezihe Hanım'ın oturduğu mekân), Nezihe Hanım'ın Bakırköy'deki evi, Neriman'ın Taksim'deki apartman dairesi, balo salonları ve eğlence mekânlarıdır. Filmde yer alan iç mekânlar: Eskişehir'deki konak (Şahinoğlu ailesinin oturduğu mekân), Feridun Bey'in avukatlık bürosu, Bursa'daki köşk (Neriman ve üvey annesi Fehime Hanım'ın oturdukları mekân), Neriman'ın odası, Ömer'in odası, kuaför dükkânı, defile salonu, Neriman'ın Büyükkada'da kaldığı otel odası, Lion mağazası (Neriman'ın kendine yeni giysiler aldığı, Beyoğlu'ndaki bir dükkân), Yeşil Türbe'deki çay bahçesi (Hayri ve Feridun Bey'in Bursa'da buluştukları yer), konsolosluk binası (Ömer ve Neriman'ın evlendikleri mekân), Neriman'ın İstanbul'daki evi, kır gazinosu (Neriman ve Ömer'in buluştukları yer), Feridun Bey'in evi ve maskeli balonun yapıldığı salondur.

Romanda yer alan dış mekânlar: Edremit'teki çiftlik ve Yakacık'taki bağ (Münir tarafından satılan mekânlardır), Şehzadebaşı'ndaki konağın bahçesi; Neriman, Hayri Efendi, Nezihe Hanım ve Bülend'in Avrupa seyahatleri sırasında dolaştıkları ülkeler: İtalya, Almanya, Fransa, İsviçre (Leysen kasabası, Montreux, Lozan) ve İstanbul (Kartal, Bakırköy, Şehzadebaşı)'dur. Filmde yer alan dış mekânlar: Bursa şehrinden genel görüntüler (Yeşil Türbe, sokak ve caddeler, Mudanya), Eskişehir'deki köşkün bahçesi, İstanbul (Beyoğlu, Büyükkada, Emirgân korusu, Haydarpaşa garı, Tarabya'daki Şale bahçesi, Çamlıca tepesi) ve Eskişehir'dir.

Roman ve filmin ortak mekânlarından birisi olan Hikmet Bey'in köşkü, Bursa'nın önemli köşklerinden biridir. Romanda, zenginlik sembolü olarak tanımlanan köşk; aynı zamanda Neriman'ın hapsedildiği ve işkence gördüğü bir mekân olması itibarıyla ikili karşıtlığa sahne olur. Köşk, sonbahar mevsiminin özellikleri ve çevresindeki doğal güzelliklerden bahsedilerek şu cümlelerle tasvir edilir:

“Solgun bir sonbahar güneşi, Bursa'ya hâkim tepelerden birinin üzerinde bulunan büyük bir evin beyaz duvarlarını parlatıyordu. Yeşil ağaçların arasında saklanmış gibi duran bu evin arkasında ve yanlarında, küçük pavyonlar vardı. Yüksekçe bir duvar bütün bu binaları ve ağaçları ihata ediyor, hepsinin aynı kimseye ait olduğuna şüphe bırakmıyordu.” (s. 17)

Filmdeki köşk, romandaki tasvire uygundur. Üç katlı, beyaz, büyük bahçeli ve ihtişamlı görüntüsüyle zenginlik sembolü olan bu köşkte Neriman; altın kafese hapsedilmiş yaralı

bir kuş gibidir. Filmde, Neriman'ın odasına çıkan Feridun Bey'in karşılaştığı manzara, romandakiyle örtüşür;

“Odanın içinde, tarifi kabil olmayan bir intizamsızlık vardı: Kumaş parçaları, kitap sayfaları, didik didik edilmiş mukavva ve kâğıtlar yerlerde sürünüyordu. Bir köşeye bir şilte serilmişti. Odanın öteki köşesinde bir iskelet kadar zayıf kız çömelmiş duruyordu.” (Roman s. 28; sen. s. 11, plan 33)

Diğer taraftan, romanda Neriman ile Ömer'in evlendikleri Bilecik'teki ahşap evin filmde yer almayışı; romanın mekân zıtlıklarıyla ortaya koyduğu zengin – fakir karşıtlığının filme yansımamasına sebep olur.

“Fakir eşyalarla döşenmiş bir oda: Duvarları beyaz badanalı, döşemesi çıplak tahta, kapı ve pencereler boyasız... Bursa'daki büyük köşke alışkın olduğu için bu küçük ve fakir ev onda acayip bir tesir yapıyordu” (s. 59; 65)

cümleleriyle betimlenen mütevazı ev; Neriman'da karmaşık bir ruh hâli yaratır.

“Filhakika senelerden beri yaşadığı pis odaya nazaran burası bir saray gibiydi amma, geçmişte yaşadığı bu dakikaların o köşkün tavan arasını değil, babasının büyük bir zevkle döşettiği odaları hatırlıyordu.” (s. 60)

Romandaki bu mekân tasviri, zenginlik kavramının göreceli olduğunu ifade etmesi bakımından önemlidir. Neriman için zenginlik ve fakirlik iç içe geçmiş olgulardır. Zengin bir ailenin kızıdır, görkemli bir evde yaşar; ancak varlık içinde yokluk çeker. Üvey annesi tarafından tavan arasındaki pis bir odaya hapsedilmiş ve açlığa mahkum edilmiştir. Ömer'le evlendiği bu mütevazı evde; ne anlama geldiğini bilmediği servetini, kocasına devredecektir. (s. 67) Romana zenginlik katan bu ironik anlatımın filmde yer almaması; romanın anlam katmanlarının filme geçmemesine neden olur.

Romandaki bazı mekân tasvirleri, kişilerin ruh halleriyle özdeşleştirilir;

“Odanın ortasına konmuş olan yeşil örtülü dört köşe bir masanın önünde Gelgeçzade ailesinin iyi ve kötü gün dostu Yusuf Numan Bey oturmuştu. Bu yeşil örtülü masa, pencereden odaya dolan ve halıların, kanapelerin üzerinde oynayan şakrak ve neşeli güneşin getirdiği sevimli düşünceleri yok edecek kadar ciddi ve ağırdı.” (s. 272)

Filmdeki mekânlarsa çoğunlukla şarkılarla özdeşleştirilmiştir. Bursa şehrinin genel görüntüleri, “Bursa'nın ufak tefek taşları” türküsü eşliğinde verilir. Neriman Beyoğlu'nda alışveriş yaparken, fonda “Beyoğlu'nda gezersin” şarkısı çalmaktadır. Neriman, Emirgân korusunda Bülent'le gezinti yaparken “O Sole Mio”; Büyükkada'daki

lokantada yemek yerken ‘Torna a Surriento’ melodileri duyulur. Klâsik Yeşilçam klişelerine¹⁹³ uygun olarak arka planlarındaki müzik eşliğinde sunulan film mekânları gelişigüzel seçilmiştir; romandaki gibi zaman-mekân-kişi uyumu taşımazlar. Bu nedenle filmin mekânları, romana göre sıradan ve yüzeyseldir.

2.11.6. Roman ve Filmin Karakterler Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan karakterler: Neriman Kozacı, Ömer Gelgeçzade, Şaziye Hanım (Ömer’in annesi), Münir (Ömer’in ağabeyi), Hikmet Bey (Neriman’ın rahmetli babası), Fehime Hanım (Neriman’ın üvey annesi), Nezahat (Neriman’ın üvey kardeşi), Yusuf Numan Bey (noter), Feridun Kâmil Bey (avukat), Hayri Efendi (Neriman’a bakan uşak), Şaban Ağa, madam Sürpik Agopyan (Ömer’in dadısı), Nezaket Kalfa (Gelgeç ailesinin evinde çalışan hizmetçi), Nüveyre (Ömer’in ölen eşi), Rose Marie (Neriman’a yardım eden aktrist), Bülend Demirel (Neriman’a âşık bir hukuk öğrencisi), Nezihe Hanım (Ömer’in büyükannesi), nikâh memuru ve Ekrem Baykal (Ömer’in dayısı)’dır.

Filmde yer alan karakterler: Nezahat, Yusuf Numan Bey, Sürpik Agopyan, Rose Marie ve Nezihe Hanım hariç bütün karakterler filmde yer alır. Bazı karakterlerin isimleri değiştirilmiştir. Neriman Kozacı’nın soyadı Özar, Ömer Gelgeçzade’nin soyadı Şahinoğlu olmuştur. Şaziye Hanım’ın adı, Şaziment; Münir’in adı, Nazım ve Nezaket Kalfa’nın adı, Şetaret Bacı olarak değiştirilmiştir. Filmde bazı roman karakterleri tek kişide birleştirilirken; romanda olmayan bazı karakterler de filme eklenmiştir. Romanda, Gelgeçzade ailesinin hesap işleriyle ilgilenen Yusuf Numan Bey’le aile avukatı Feridun Kâmil Bey’in üstlendikleri görevi; filmde Feridun Bey tek başına yapar. Romandaki Sürpik Dadı ve Nezaket Kalfa; filmde Şetaret Bacı olur. Filme eklenen karakterler ise: Bursalı köylü (Feridun Bey’e Neriman’dan mektup getiren adam), polisler (Fehime Hanım, Neriman’ın evlenmesine engel olmak için getirmiştir), Ekrem (Neriman kaçırılırken arabayı kullanan şoför) ve bahçıvan Rasim (Fehime Hanım’a, Neriman’ı kaçırmada yardım eden adam)’dır.

Romandaki Neriman karakteri iyi eğitim almış, birkaç yabancı dil bilen, kıvrak bir zekâyâ sahip, dirayetli, vefalı ve hayat dolu bir genç kızdır. Babasının ölümünden

¹⁹³

Bkz. Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005, s. 217-218..

sonra yedi yıl boyunca bir odaya hapsedilerek açlık, dayak ve yalnızlığa mahkûm edilen Neriman, büyük bir sabırla kurtarılmayı beklemiştir. Babasının eski dostu olan Feridun Bey, onu üvey annesinden kurtarmak için Ömer’le evlendirmeye karar verir. Genç kız, yaşadığı zulümden kurtulmak için her şeye razı olduğundan, bu teklifi hiç düşünmeden kabul eder. Yıllar boyunca onunla ilgilenmiş olan Hayri Efendi, Neriman’a; evlilik sözleşmesini imzalamadan önce bir miktar parayı kendisine saklamasını söyler. Neriman, buna bir anlam veremese de; Hayri Efendi’nin öğüdünü tutar. Evlendiği gün, bakımsızlığı sebebiyle kocasının hakaretlerine maruz kalan Neriman; yine kendini bırakmaz ve parasını güzelleşmek için kullanarak kocasından intikam alır. Neriman, teorik olarak bir şeylerin değişmesi gerektiğinin farkındadır; ancak bunu nasıl yapacağını bilmemektedir. Seneler boyunca dünyadan bihaber yaşadığı için; normal insanlar gibi giyinmeyi ve kendine bakmayı bilmemektedir. Bunları öğrenmek için, tiyatro oyuncusu Rose Marie’den ve eski bir İstanbul hanımefendisi olan Nezahat Hanım’dan yardım alır. Neriman, babası hayattayken aldığı eğitim sayesinde güçlü bir kültür altyapısına sahiptir. İki tane yabancı dil konuşur, dans etmeye ve güzel giyinmeye meyyaldır. Bu nedenle kendisine öğretilen şeyleri çabuk anlar ve uygulamakta zorluk çekmez. Eşi, nikâhtan hemen sonra onu terk etmiştir; ancak Neriman, ilk gördüğü anda âşık olduğu eşine ve kutsal evlilik bağına ihanet etmeyerek sabırla kocasını bekler. Kendisiyle ilgilenen erkekleri net bir dille reddederek yanlış anlamalara imkân vermeden eşinin dikkatini çekmeyi başarır. Romanda çizilen Neriman karakteri, Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki ideal kadın tipine uygundur. İyi eğitim almış olan Neriman; bilgisini ve kültürünü evliliğini kurtarmak için kullanır. Hayata karşı direnci yüksektir ve çözüm odaklı davranmayı bilir. Babası ölen Neriman, mirası kendisiyle paylaşmak istemeyen üvey annesinin gözünde zararsız biri gibi görünebilmek için deli numarası yapar. Hatta zaman zaman kendini role fazlaca kaptırıp üvey annesine saldırır ve böylece öfkesini bir nebze dindirmiş olur. Zekî ve iyi niyetli bir kız olan Neriman, yaşadığı kötü tecrübelerle rağmen umudunu kaybetmez ve hayata dört elle sarılır. Sabrı ve akıllıca davranışları sayesinde, evliliğini zedelemeyen eşini kendine âşık eder ve onu affederek evliliğini kurtarır.

Romandaki akıllı ve masum Neriman’a karşılık; filmde kurnaz ve fettan bir Neriman’la karşılaşılır. Romanda, Hayri’nin önerisi olan “bir miktar parayı kendi hesabına yatırma” fikri; filmde Neriman’a aittir. Yıllar boyunca tüketimden uzak

yaşamalarına karşın; parayı bu kadar önemsemesi ve sonrasında da hiç yardım almaksızın ustalıklarla kullanması şaşırtıcıdır. Şetaret Bacı'yla Büyükkada'ya giden Neriman; kuaföre, defileye ve giysi mağazalarına giderek çok kısa bir sürede güzel ve modern bir kadına dönüşür. Romandaki gibi iyi bir eğitim altyapısı olmamasına rağmen; bu süreçte hiç bocalamaz, başından beri ne yapacağını bilir görünür. Romanda altı çizilen mutlak sadakat ve bağlılık; filmde değişikliğe uğrar. Kendisine âşık olan Bülend'le başbaşa vakit geçirmekten çekinmeyen Neriman; ona evli olduğunu söyledikten sonra bile onunla görüşecek ve ondan çiçek alacak kadar cüretkârdır. Bülend'le Ömer'in arkadaş olduklarını anlayan Neriman; ikisine aynı yerde randevu verir ve onları evine davet eder. Filme mizahî yön katması adına eklenen sahneler; romandaki Neriman'ın iyi bir rol model olma durumunu ortadan kaldırır.

Filmin çekildiği 1960'lı yıllarda sanayileşme hızlanmış ve farklı toplumsal sınıflar oluşmaya başlamıştır. Bu yıllarda, sinema kadınlar üzerinde çok etkilidir. Kadınların belli süreçler içinde hukukî haklarını elde etmelerine ve toplumda önemli konumlara sahip olmalarına karşın; geleneksel anlayış, onları evin içinde kalmaya ve toplumun olumladığı anne rolünü üstlenmeye yöneltir. Siyasal ve ekonomik yapı tüketim toplumunu oluşturacak biçimde değişirken; kadınların böyle bir yapı içinde, daha çok tüketim alanında yer aldıkları görülür.¹⁹⁴ *Küçük Hanımefendi*'deki Neriman da; iyi bir eğitim almış olmasına rağmen çalışma hayatında yer almayı düşünmez. Romanın geçtiği 1930'lu yıllarda, zengin bir ailenin kızı olan Neriman'ın çalışma hayatında yer almaması makul bir gerekçeye dayanır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, kadının evin dışında çalışması yeni yerleşmeye başlayan bir olgudur. Film ise, çekildiği dönem olan 1960'lı yılları yansıttığı için; filmdeki Neriman'ın çalışmaması romandakiyle aynı nedenlere bağlanamaz. Sinemada böyle bir kadın tipi yaratılması Esra Biryıldız tarafından şöyle değerlendirilir:

“1961 yılında ülkemiz önemli dönüşümler yaşarken, kadına yeni bir tip, yeni bir imaj gelir. O günlerde özel sermaye güçlenmiş, yeni zenginler oluşmuş, tüketim alışkanlıkları oturmuştur. Kadının çalışmasına gerek yoktur. O, evinde oturmalı babasının ya da kocasının servetini sergilemeli, ‘hanım hanımcık’ olmalıdır. 1961’de çekilen ve halktan büyük ilgi gören *Küçük*

194

Neşe Kaplan, *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, Es Yayınları, 1. b., İstanbul, 2004, s. 170, 171.

Hanımefendi filmi, her ne kadar popüler kültüre yönelik olsa da, tipler ve konunun genel anlayışı açısından döneminin özelliklerini yansıtmaktadır.¹⁹⁵

Oysa, romandaki Neriman, bilinçli bir şekilde tüketmeyi seçen bir karakter değildir. Yaşadığı dönem, kadının çalışmamasının normal algılandığı bir dönem olduğundan; Neriman'ın çalışması gündeme gelmez. Buna rağmen Neriman, zengin olmaktan dolayı muzdariptir ve bunun yerine “basit bir aile kızı olmayı, tahsiline devam edip diplomasını aldıktan sonra, hayatını kazanmak için çalışmayı” arzular. Romandaki deyişle; “ancak mücadele ederek yaşadığını anlayacaktır”; aksi halde, “bütün müşküllerini parayla hallettiği için, içinde heyecan duymayacaktır.” (s. 223) Bu bağlamda, romandaki Neriman maneviyata önem veren ve hayatla mücadele etmekten çekinmeyen idealist Cumhuriyet kadını temsil ederken; filmdeki Neriman, 1960'lı yıllarda yaşamasına karşın, üretmek yerine tüketmeyi seçen, maddeci bir kadın figürü olarak algılanır ve romanın baş kahramanını olumsuz bir şekilde değiştirmiş olur.

2.11.7. Roman ve Filmin Kurgusal Anlatım Bakımından Mukayesesi:

Romanda, çizgisel bir anlatı söz konusudur. Olayların gerçekleşme sırasıyla anlatılış sırası aynıdır. Hikâyenin büyük bir bölümü, üçüncü tekil şahıs anlatımıyla dışöyküsel anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı, tanrısal bakış açısına sahiptir; her zaman her yerde bulunur.

“Sustular. Başka söyleyecek sözleri kalmamıştı. Şaziye Hanım örgüsünü eline aldı, pencerenin yanındaki koltuğa oturdu. Ömer'e gelince, gene dirseklerine dizlerine dayadı, başını iki eli arasına aldı ve gözlerini sobanın alevine dikerek derin ve hazin düşüncelerine daldı. Kendisine yavaş yavaş, işkenceli bir ölüme benzeyen bir hayat hazırlamakta olduğuna emindi.”

Anlatıcı, olayları aktarır yorumlarken sınırsız bakış açısına sahiptir. Kahramanların içinden geçenleri okura aktarır, onların birbirleri hakkında bilmediklerini okur bilir.

“Sözde Neriman'ın izini kaybettirmek; hakikatte ise kendisini bu alelacâyip kızın yanında İstanbul'da göstermemek için İzmit'te inip trenle İstanbul'a gitmeği muvaffak bulmuştu.” (s. 93)

195

Esra Biryıldız, “Kadın, Edebiyat ve Sinema”, *Marmara İletişim Dergisi*, S.7, İstanbul, Temmuz 1994, s. 21.

Hikâyenin bazı yerlerinde anlatıcı, okura sorular sorarak merak uyandırır. Bu bölümlerde anlatıcı, okurdan daha fazla bir şey bilmediğini belirtmek için “dış odaklayım”¹⁹⁶ kullanır:

“Bir yanda zekî ve kurnaz bir üvey ana, bir yanda sadık ve dost görünen emektar bir uşak... Bunlardan hangisi samimi idi? Oynadıkları oyun ne idi? Hangisi üstün gelecekti? Yoksa ikisi de el ele verip çalışmakta mıydılar? O halde?” (s. 40)

Zaman zaman okurla direk iletişime geçen anlatıcı-yazar, üst kurmaca tekniğinden faydalanır.

“O gece geç vakitlere kadar Feridun Bey’le emektar uşak Hayri Efendi baş başa verip neler konuştular? Ne gibi mühim kararlar verdiler? Geçen olaylar bunu size öğretecektir. Yalnız şimdiden ikisinin de bu konuşmadan fevkalâde memnun kaldıklarını ve her nokta üzerinde tamamıyla anlaştıklarını söyleyebiliriz.” (s. 43)

Anlatıcı hikâyenin birkaç yerinde, yaşananları kahramanın bakış açısından anlatarak “iç odaklayım”¹⁹⁷ (sınırlı bakış açısı) kullanır.

“Bu yorucu yolculukta Şaziye Hanım’a ancak becerikli ve işgüzar olan madam Sürpik yardım edebilirdi. Nitekim, Neriman’ın otomobilden ayrılmasıyla meşgul olan ve evvelden hazırladığı yastıklarla onun kısmen olsun istirahatini temin eden madam Sürpik’ti.” (s. 52)

Romanın 141 ve 286. sayfaları arasındaki ikinci kısmı, “*Neriman’ın Hâtıra Defteri*” başlığı altında verilir. Bu bölümdeki anlatıcı, Neriman’ın kendisidir. Neriman, bu bölümde birinci tekil şahıs anlatımı kullanan benöyküsel anlatıcı konumundadır ve hikâyeyi kendi bakış açısından (iç odaklayım) anlatır.

“O zaman bana bakan gözlerinde nasıl bir alay ve küçümseme görünürdü? Bütün vücudu nefretle geriye atılır, dudaklarından hakaret sözleri fişkirirdi. Onun için ben ne idim? Hayatını altüst eden, gençliğini mahveden bir mahlûk!” (s. 267)

Filmde ise anlatıcı yoktur. Olaylar, şimdiki zamanda yaşanır ve izleyici aracısız bir şekilde olaylara tanık olur. Kamera genellikle karşıdan çekim yapar ve izleyici,

¹⁹⁶ Dış odaklayımda olaylar ve varlıklar, dışarıdan birinin gözlemleyebildiği kadarıyla, tarafsız bir şekilde anlatılır. Anlatıcı, kahramanından daha az bilen, olayların dışında bir gözlemcidir. Bu bakış açısı, okurda ileriye dönük bir gerilim ve beklenti yaratması nedeniyle romanların başında sıklıkla kullanılır; Ayşe Eziler-Zeynel Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, 3. b., İstanbul, 2007, s. 45, 46.

¹⁹⁷ Anlatıcının, öyküdeki her şeyi bir kahramanın gözünden ve bakış açısından anlatmasıdır. Üçüncü tekil kişi adılı kullanılır. Anlatıcının aynı zamanda anlatının kahramanlarından biri olması durumunda “ben” adılı kullanılır; Ayşe Eziler-Zeynel Kıran, *age.*, s. 149.

olayları tiyatro sahnesinden izler gibidir. Filmin bazı yerlerinde (özellikle diyaloglar sırasında) kamera, oyuncunun bakış açısından çekim yapar:

“Perdelerden dışarısını üzgün sarı bir yüzle seyreden Neriman görülür. Yüzünde Ömer’i görmesi ile beliren tuhaf bir heyecan belirmiştir onun gözü ile Ömer, Ekrem’den ayrılır. Son hızla içeriye girer.” (Senaryo s. 56, plan 79)

Hikâye ilerlerken, izleyiciye aksettirilmeyen olay örgüsü detayları; açıklama diyalogları ve iç seslerden faydalanılarak aktarılır.

“Neriman (iç ses): Artık ben de kendi kendimi yetiştirmeye başladım. Sıhhatimi bulduktan sonra adeta kendi kendimle bir şıklaşma yani normal giyinme yarışına çıkmıştım.” (Senaryo s. 44, plan 60-A)

Romandaki anlatıda gören de, tasvir eden de anlatıcıdır:

“Odanın içinde, tarifi kabil olmayan bir intizamsızlık vardı: Kumaş parçaları, kitap sayfaları, didik didik edilmiş mukavva ve kâğıtlar yerlerde sürünüyordu. Bir köşeye bir şilte serilmişti. Odanın öteki köşesinde bir iskelet kadar zayıf kız çömelmiş duruyordu. Bu kızın içeriye çökmüş iri siyah gözleri ve bembeyaz bir yüzü vardı.” (s. 28)

Filmdeki karakter ve mekân tasvirleri görsel anlamda romandakilerle örtüşür; ancak eksiltilmiş kişiler, değiştirilen kişilik özellikleri ve filmin romanda olduğundan çok daha sınırlı bir coğrafyada geçmesi; romanın kurgusal anlatımını zayıflatır. Ayrıca Feridun Bey’in Bursa’da, Fehime Hanım’ın köşkünden ayrılırken bindiği ve Ömer’i nikahtan sonra Eskişehir’deki köşkten alan taksi plakalarının aynı olması (T. 4523), bir mantık hatası olarak algılanır.

Romanda dolaysız anlatım yapılır; anlatıcı, kahramanların sözlerini hiçbir değişikliğe uğratmadan aktarır:

“Neriman, vah yavrucuğum, karşımdaki cidden sen misin? Bu hale nasıl girdin çocuğum? Zavallı Nericiğim!..” (s. 29)

Filmde de, dolaysız bir anlatım söz konusudur.

Romanda mektuplara yer verilir. Neriman, madam Sürpik’le birlikte İsviçre’ye gittiğinde fiziksel anlamda değişir. Madam Sürpik, Neriman’ın güzel ve bakımlı bir kadına dönüşme safhalarını mektupla Şaziye Hanım’a bildirir. (s. 94) Şaziye Hanım da, madam Sürpik’e cevap yazar. (s. 106) “*Neriman’ın Hâtıra Defteri*” bölümünde, direk olarak aktarılan üç mektuba yer verilir. Bunlardan ilki; Nerimanın, Ömer’e yazdığı ve

ondan bir fotoğrafını istediği mektuptur. (s. 147) İkincisi; Ömer'in, Neriman'ın mektubuna cevap olarak yazdığı ve ona bir maymun fotoğrafı gönderdiği mektuptur. (s. 151) Üçüncüsü ise; Ömer'in, annesi Şaziye Hanım'a yazdığı mektuptur. (s. 209) Yazar, bu romanda mektubu; "istekleri, duyguları, teklifleri, yaşanan olayları ve kişilerin hayatındaki gelişmeleri" anlatan bir belge olarak sunar.¹⁹⁸ Filmde ise, Büyüka'da ya giderek "kendi kendini yetiştiren" Neriman, fiziksel değişim evrelerini Feridun Bey'e yazdığı bir mektupta anlatır. (Sen. s. 43, plan 56) Neriman'ın kocasından fotoğrafını istediği mektup ve Ömer'in maymun fotoğrafı gönderdiği cevabın içeriği romandakiyle aynıdır. (Sen. s. 51, plan 72)

Romanda ve filmde, devingen bir başlangıç yapılır. Roman, bir diyalogla başlarken; filmde de kumar oynayan dört kişinin gösterilmesiyle izleyici kendini daha önceden başlamış olayların içinde bulur. Her ikisi de Ömer'le Neriman'ın birleşmeleriyle mutlu sona ulaşır.

2.11.8. Roman ve Filmin Motivasyon, Tem ve Ton Bakımından Mukayesesi:

Muazzez Tahsin Berkand'ın romanlarında, Cumhuriyet ideolojisinin yaratmak istediği kadın tipinin inşasına katkıda bulunma çabası olduğu söylenebilir. Romanlarındaki genç kız ve kadın tipleri; kendilerine güvenli, namuslu, sadık ve iyi eğitim almış kadınlardır. Örneğin, *Saadet Güneşi* adlı romanında, yüksek öğrenim yapan genç kız, -babasının bütün zenginliğine ve engellemelerine rağmen- bir işe girip çalışmakta ısrar ederek, çağdaş Türk kadınının toplumsal yapıda yerini alması gerektiğinin altını çizer.¹⁹⁹ Dönemin kadın dergilerinde -özellikle *Cumhuriyet Kadını* dergisinde- tanımlanan;

"Cumhuriyet kadını fikri mücadelelere, edebiyat hareketlerine, spora ve aynı zamanda ev kadınlığına, anneliğe ve zevceliğe merbut, mükemmel kadındır"²⁰⁰

¹⁹⁸ Bkz. Emel Kefeli, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, 1. b., İstanbul, 2002, s. 46.

¹⁹⁹ Bkz. Özlem Polat Atan, *Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin'in Romanlarından Sinemaya Kadın İmgesi*, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış doktora tezi), İstanbul, 2008, s. 67.

²⁰⁰ 1934 yılında yayın yaşamına başlayan *Cumhuriyet Kadını Dergisi*'nin ilk sayısında yer alan tanıtım yazısı Cumhuriyet dönemi kadınının niteliklerini de iyi bir biçimde özetlemektedir: "Cumhuriyet devrinde yaşayan kadın bir cepheli kadın değildir. Bütün manası ile iş hayatında olduğu kadar eğlenceli cemiyet hayatında da kendisini gösteren kadındır. Fikir kadını olduğu kadar süs kadınıdır. Cumhuriyet kadını fikir mücadelelerine, edebiyat hareketlerine, spora, ve aynı zamanda ev kadınlığına, anneliğine ve zevceliğine merbut mükemmel kadındır." Bkz.

fikri; Muazzez Tahsin Berkand'ın romanlarında vücut bulmuş gibidir.

Küçük Hanımefendi romanındaki Neriman, eşinin kendisi hakkında beyan ettiği olumsuz fikirlere rağmen, ümitsizliğe kapılmaz. Ömer'in nikâhtan sonra sarf ettiği: “Bana verdiğiniz karı bu mudur? Ne cesaretle böyle bir kadını benim karşıma çıkarıyorsunuz?” sözleri; Neriman'ı âdetâ hayata döndüren sözler olur. (s. 79) Neriman, bu sözleri işittikten sonra incinmiş ve kendi varlığından şüphe ederek “bir insan ucubesi olduğuna” inanmıştır. (s. 230) Ancak, kendi deyişiyle “herkes gibi bir kadın olduğuna, yüzüne bakanların ondan iğrenmediklerine ve bir erkek tarafından sevilebileceğine” inanmaya ihtiyacı vardır. (s. 231) Bu arzusu, onu hırslandırır ve kocasından intikam almaya yöneltir. İntikam alma biçimi ise; kendine bakarak güzel bir fiziğe sahip olmak, değişik insanlarla tanışarak ufkunu genişletmek ve masumâne bir şekilde eşi tarafından seilmeyi beklemektir. Neriman, bütün bunları yaparken kişiliğinden ödün vermez, evliliğine ve kocasına olan sadakatini zedelemmez. Kendisini beğenen Bülend'e, evli olduğunu ve kocasına ihanet etmeyeceğini net bir biçimde söyler. Bülend, onunla ilgili izlenimlerini ninesine şu sözlerle anlatır:

“Oteldeki bütün kızlar ve kadınlar bu sözlerimi anlar ve bana ehemmiyet verirken yalnız Neriman anlamıyor, beliki de anlamıyor görünüyor. O âdetâ taştan ve tahtadan yapılmış bir kız!.. Sadece genç bir erkeğin genç bir kıza söyleyebileceği bazı sözler söylemek istedim. Onun bu sözlerime karşı tamamıyla ilgisiz kaldığını gördüm. Beni dinlerken tabî sükûnetini ve berraklığını kaybetmiyor, iri ve hüznü gözleri, uçuruma benzeyen derinliklerini muhafaza ediyordu...” (s. 127)

Romandaki Neriman'ın bir sadakat timsali olmasına karşın; filmdeki Neriman hafifmeşrep bir tutum sergiler. Bülend'in kendisine olan zaafını, eşini kıskandırmak için kullanır. Her ne kadar “Benimle konuşurken aşk lûgatını bir tarafa atın, benim ancak en iyi hislerle dostça ve arkadaşça konuşmalara sempatim vardır” diyerek Bülend'in ilgisini savuşturmaya çalışır gibi görünse de; onunla görüşmeye ve ironik bir tarzla konuşmaya devam eder.

“Çok yanlış bir devirde yaşıyorsunuz. Ortaçağda dünyaya gelmeliymişsiniz... Çünkü o zaman saraylarda ve balkonlarda, dantelalı koltuklar ve yakalar içinde ne maceralar yaşadınız. O zaman isminiz Don Juan veya Kazanova olurdu...” (Sen. s. 48)

Neriman'ın tutarsız ve esnek tavırları, Bülend'e gereksiz ümitler vermiş olur. Bülend, eski arkadaşı olan Ömer'e:

“Yaa böyle arkadaşım... Deliye divaneye döndüm. İlk önce gayem basit bir flörttü. Şimdi o evlenmek istese balıklama evlenirim”

diyerek Neriman'ı ne kadar ciddiye aldığını ifade eder. (Sen. s. 66, plan 89) Hatta filmin sonunda Neriman'la Ömer'in mutlulukla balayına çıktıklarını gören Bülend; üzüntü ve şaşkınlıktan bayılır. (Sen. s. 89, plan 122) Filmdeki bu farlılıklara dayanılarak; romandaki “masumiyet, kutsal evlilik bağı ve sadakat” temasının filmdeki temayla örtüşmediği söylenebilir.

Romanda, sadece zengin olmanın mutluluk getirmediğinin altı çizilirken; bir meslek sahibi olmanın ve çalışmanın önemi vurgulanır.

“Fakir olsaydım, üvey anam beni, paramı almak için, senelerce hapsedmez ve ben basit bir aile kızı gibi, tahsilime devam eder, diplomamı aldıktan sonra da hayatımı kazanmak için çalışırdım. O zaman ne iyi olurdu! Kendim için, saadetim için mücadele eder, yaşadığımı anlardım. Halbuki şimdi en büyük müşküllerimi para kuvvetiyle hallettiğim için içimde hiçbir heyecan duymıyorum.” (s. 233)

Neriman'ın bu serzenişi, bir anlamda kadın ve erkek ilişkisini eşit kılma gayretidir. Bu bağlamda Halide Edib'in de yakın arkadaşı olan Muazzez Tahsin'in, feminist hareketin öncülerinden olduğu söylenebilir. Cumhuriyetin ilk yıllarında, kız öğrenciler bir yandan yükseköğretime ve hayatın her alanına ilişkin mesleklere yöneltilirken; diğer yandan büyük bir kısmının bu hedefe erişemeyeceği bilinmektedir. Genel olarak kadınların toplumsal yaşama aktif olarak katılması amaçlanmış ve meslek sahibi, eğitilmiş bir kadın hedeflenmiştir. Ancak bu düşünülürken toplumun içinde bulunduğu şartların, bu kadın tipine ulaşmaya izin vermeme ihtimali de göz önünde bulundurulmuştur.²⁰¹ *Küçük Hanımefendi* romanındaki Neriman da, eğitilmiş ama çalışma hayatında yer almamış bir kadındır. Hikâyenin geçtiği dönemde; maddî bir gerekçe olmaksızın kadının aktif çalışma hayatında yer alması doğal karşılanabilir bir durum değildir. Neriman, kültürünü ve bilgi birikimini evliliğini kurtarmak, iyi bir eş ve ev hanımı olmak için kullanır. Filmin çekildiği dönemde ise, Türkiye'de kentsel nüfus önemli bir ağırlık

201

Suna Öztoprak, “Atatürk Dönemi Kadın Eğitimi”, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilgiler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1999, s. 71-73.

kazanmış ve orta sınıftaki kadınlar ev dışındaki işlerde çalışmaya başlamıştır. *Küçük Hanımefendi* filmindeki Neriman, zengin sınıfın bir temsilcisi olarak; tüketime dönük hareket etmektedir.²⁰² Neriman, romandaki gibi bir “zenginlik-fakirlik, üretim-tüketim” ikilemi yaşamaksızın varlıklı oluşunun tadını çıkarır. Filmdeki Neriman’ın hayatının tüm anlamı eşine duyduğu aşk üzerine kuruludur ve bunun dışındaki her şey değersizleştirilir. Neriman, eşinin yanında başka bir erkekle flört ederek eşinin onu kıskanmasını bekler. Neriman’ın, kadınlığını ön plana çıkararak ve başka bir erkeği kullanarak kocasını elde etmeye çalışması; romandaki düşünen, kendini eleştiren ve geliştiren Neriman’la örtüşmez. Bu sebeple, romandaki; “sabrın sonu selâmettir” ve “para mutluluk getirmez” mesajları da değiştirilmiş olur. Ön plandaki aşka karşılık; özünde “herkes gibi olmadığı” için dışlanan bir kadının dramını ve mücadelesini anlatan roman Belgin Doruk’un deyişiyle; “Nejat Saydam ve Özdemir Birsell’in romanı değiştirmeleriyle yarısı dram yarısı salon komedisi olan” bir çehreye bürünmüştür.²⁰³ Belgin Doruk, filmin bir hasılat rekoru kırdığını belirtir. İşletmecilerin ikinci filmin ne zaman yapılacağını sormalarıyla *Küçük Hanımefendi* serisi başlamıştır.²⁰⁴ Bundan sonraki filmlerse, Muazzez Tahsin Berkand’ın romanıyla isim benzerliği dışında hiçbir ortak özellik taşımaz.

2.11.9. Roman ve Filmin Dil ve Üslûp Bakımından Mukayesesi:

Roman dönemine göre sade bir dille yazılmıştır.

“Genç kız cevap vermeden eğildi, masanın üzerinde duran kalemi aldı ve kâğıdın aşağısına imzasını attı. Feridun Bey endişe ile onun hareketlerini takip ediyordu...” (s. 71)

Romanda az miktarda Arapça ve Farsça sözcük kullanılmıştır.

“Geçen gün gelen mektubunuz beni çok müteessir etti, âdeta vicdan azâbına uğradım.” (s. 21)

“Yoksa asıl o zaman herkesin nazarı dikkatini celbetmiş oluruz.” (s. 54)

Cümleler genellikle kısa ve kurallıdır. “Genç kız ses çıkartmadan tahta iskemleye oturdu. Yüzünde hislerini belli eden hiçbir manâ yoktu.” (s. 61) Romanın bir bölümünde Neriman’ın, Hayri’ye yazdığı mektuptan bahseden madam Sürpik; “Birkaç

²⁰² Nilgün Abisel, age., s. 173-193.

²⁰³ Bircan Usallı Silan, *Küçük Hanımefendi Belgin Doruk, Acı Dolu Yıllar*, AD Yayınları, 1. b., İstanbul, 1995, s. 98.

²⁰⁴ Bircan Usallı Silan, age., s. 99.

sene evvel olsaydı sizin Arap harflerini okuyamayacaktım. Allah bu yeni harflerden razı olsun” diyerek harf devrimine gönderme yapar. (s. 101) Sürpik’in bu sözleri; olayın geçtiği dönemin saptanmasına da yardımcı olur. 1 Kasım 1928’de yapılan harf devriminden birkaç sene sonra yaşanan olayın, 1930’lu yıllarda geçtiği söylenebilir. Romandaki diyaloglar günlük konuşma diline yakın bir doğallıkta ve samimi bir üslûpla yazılmıştır:

“- Günaydın küçük bey. - Sokağa mı çıkıyorsunuz? - Evet, bir yolculuğa... Lozan’a gidiyorum. - Sizinle beraber gelebilir miyim? - Orada yapılacak ufak tefek işlerim var, içiniz sıkılır. - Ne gibi? - Şunu bunu alacağım.” (s. 156)

Filmin dili 1960’lı yılları yansıtmaması sebebiyle romana göre daha sadedir.

“ - Karar verdim. İstanbul’un en güzel yerinde muazzam bir kat tutacağım dayayıp döşeyeceğim orasını. Tek kelime ile yaşayacağım...” (Sen. s. 64)

Romanda anlatıcı tarafından ifade edilen bilgiler; filmde kahramanların açıklama diyaloglarıyla özetlenir. Örneğin, Ömer’in ağabeyi Nazım’ın (romandaki adıyla Münir) aile servetini kumarda kaybettiği zaman söylediği sözler dramatik açıdan işlevseldir; ancak izleyicide zorla söyleniyormuş izlenimi uyandırır;

“Fakat nasıl olur? Bütün paramı, bütün servetimi kaybettim. Benim olanları, babamdan kalanları, annemin, kardeşimin hakkını da kaybettim. Alamazsınız bu paraları. Ben mahvoldum.” (Sen. s. 1)

Sinema kuramcısı Eugene Vale; romandan sinemaya aktarılan eserlerde romanın giriş bölümünde verilen ayrıntıların, sinemada bilgi formu niteliğine bürünmeden aktarılması gerektiğini söyler. Kişilerin kim oldukları, akrabalık ilişkileri, geçmişleri vb. konularda cevaplanması gereken sorular için şöyle bir dram tekniği önerir:

“Bir film kişisi, çok merak ettiği bir şeyi öğrenmek amacıyla bir adama sorular sorar. Ancak adam ya yeterince akıllı olmadığından ya da bilinçli olarak başka bir şeyden söz eder. İşte bu yanıt, seyircinin öğrenmek istediği şeyi kapsar. Senaryo yazarı da sonuçta bir yanlış anlamayı mükemmel bir dramatik etki olarak kullanmış olur.”²⁰⁵

205

Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak*, Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, Agora Kitaplığı, 3. b., İstanbul, 2003, s. 171.

Küçük Hanımefendi romanında anlatıcı tarafından aktarılan bilgilerin yanı sıra; kahramanlar arasındaki diyaloglar vasıtasıyla da olayın doğal akışı içerisinde okuyucu bilgilendirilir. Örneğin; romanın başlarında Ömer ve annesi arasında geçen konuşma sayesinde, Ömer’in yaptığı işler ve ailenin mal varlığıyla ilgili doğal bir sonuca varılır. Annesinin, Ömer’e sorduğu soru; hem Ömer hakkında bilgi verir hem de Ömer’in vereceği bilgiler için bir zemin hazırlamış olur:

“- Otuz yaşını geçmiş, ömründe bir vazife ile meşgul olmamış bir adam, hemen istediği gün iş bulur mu sanıyorsun? – Biraz güçlük çeker amma gene de ekmeğini çıkarabilir. Ben filhakika şimdiye kadar bir yazıhanede çalışmadım ama sonuç olarak ziraatle meşgul olduğumu, Yakacık’taki bağı İstanbul’un en güzel üzümlerini yetiştiren bir bağ haline soktuğumu, Manisa’daki çiftlikte senelerce toprakla uğraştığımı pekala biliyorsunuz.” (s. 7)

Filmde buna karşılık gelen diyalog şudur:

“- Maalesef Ömer Bey... Şunu üzümlere ifade etmeye mecburum ki, ağabeyiniz intihar etmekle kendini kurtarmış oluyor. Siz ve muhterem anneniz için Allah’a sığınmaktan başka çareniz yok... – Olamaz böyle şey Feridun Bey, olamaz... Bizim her şeyimizi elimizden alabilirler fakat çiftliğimizi alamazlar. Babamın vefatından sonra elime bir taş yığını halinde geldi. Şimdi Eskişehir’in hatta bütün bölgenin en meşhur çiftliğidir... Taşında, toprağında, tarlasında göz nurum el emeğim var... Haciz denen korkunç bir kabusla beni bu mesut uyumdan uyandıramazsınız.” (sen. s. 3)

Feridun Bey’in Ömer’e mal varlıklarını kaybettiğini haber verdiği bu konuşmada; Ömer’in, “çiftliklerinin ellerinden alınamayacağına” dair gösterdiği sebepler izleyiciye bilgi vermek içindir. Ancak; uygunsuz bir zamanda ve yanlış biçimde yapılan bu açıklama, konuşmayı yapay hâle getirir. Bu ve benzeri diyaloglar; filmi, doğal ve canlı roman dilinden uzaklaştırır.

Romanda dil bilmenin önemine değinilmiştir. Neriman’ın anlamaması için Fransızca konuşan madam Sürpik ve Şaziye Hanım; Neriman’ın bütün konuşmalarını anlamasına şaşırırlar: “- Siz Fransızca biliyor musunuz? – Evet, konuşur ve anlarım.” (s. 86) Sonraki bölümlerde Neriman’ın Almanca da bildiği anlaşılır:

“Yedi sekiz yaşlarında bir oğlan çocuk hüngür hüngür ağlıyordu. Yaklaştım, niçin ağladığını sordum. Cevap verecek yerde feryadını artırdı. Israr ettim. Nihayet ağzının içinden, Fransızca’dan başka bir lisanla bir şeyler söyledi. Tabii anlayamadım ve küçüğü teselli edemeyeceğim için üzüldüm... Neriman yüzüme baktı ve şu sözleri söyledi: - Mürebbiyesi bir erkekle konuşurken yanlarından uzaklaşmış, şimdi onu bulamıyormuş.” (s. 100)

Filmde ise, Neriman'ın yabancı dil bildiğinden bahsedilmez ve dil bilmenin önemi vurgulanmaz.

Küçük Hanımefendi filmi, olay örgüsü itibarıyla “romana sadık kalınarak dönüştürülmüş”²⁰⁶ gibi görünse de; zaman, mekân, karakterler, kurgusal anlatım, tema, dil ve üslup açısından, romandan büyük ölçüde farklıdır. Senaryo yazarı, bir komedi filmi gibi kurguladığı *Küçük Hanımefendi*'de anlatısal basitlik sağlamak adına romandaki mekân ve karakter betimlemelerinin çoğunu görüntü diline yansıtmamış; buna karşılık romanda olmayan “komik ama mantık dışı olayları” filme eklemiştir. Romanın, kadın eğitime ve aktif çalışma hayatına atılması gerektiğine vurgu yapan anlatımına karşılık²⁰⁷; film bir vodvil²⁰⁸ gibi kurgulanmıştır ve kadınları tüketime yöneltmeyi hedefler.²⁰⁹ Bu nedenle; romandaki dil ve üslûp özellikleri filmde karşılığını bulamaz.

²⁰⁶ Cemal Aykın, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri 2”, *Türk Dili*, S. 383, İstanbul, Kasım 1983, s. 495.

²⁰⁷ Bkz. Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, 4. b., Ankara, 2002, s. 131.

²⁰⁸ Kadının güvenilmezliği, kendisine ihanet eden cezalandıran kadının kindar cephesi, saadeti engellenen kadınlar vodvillerin önde gelen konularındandır; bkz. Enver Töre, *Hayattan Sahneye Kadınlar*, Duyap Yayınları, 1. b., İstanbul, 2006, s. 232.

²⁰⁹ Bkz. “Roman ve filmin motivasyon, tem ve ton bakımından mukayesesi” bölümü.

2.2. SİNEKLİ BAKKAL²¹⁰

2.2.1. Romanın Konusu:	2.2.2. Filmin Konusu: ²¹¹
II. Abdülhamid devrinde, Aksaray’da Sinekli Bakkal mahallesi imamının kızı Emine, babasının karşı çıkmasına rağmen, aynı mahalleden Ortaoyuncu Tevfik ile evlenir. Tevfik Ortaoyunu’nda “Zenne” rolüne çıktığı için “Kız Tevfik” diye tanınmaktadır. İmam, çok tutucu ve katı kurallı bir adamdır. İmamın eğitimi ile yetişmiş bulunan Emine, eşinin oyunculluğu bırakmasını ister. Oyunculluğu bırakan Tevfik, ölen dayısının bakkal dükkânını işletmeye ve taklitler yaparak mahalleliyi eğlendirmeye başlar. Emine, Tevfik’in kendi taklidini de yaptığını görünce eşinden ayrılır ve babasının evine döner. Emine, bu sırada hamiledir. Yalnız kalan Tevfik, bir süre Emine’yle barışmak için uğraşır. Bu çabasından bir netice alamayınca içki içmeye ve mahalleliye dert yanmaya başlar. Durumdan rahatsız olan mahalleli,	Peregrini, soylu ve dindar bir Hıristiyan ailenin oğludur. Ailesinin karşı çıkmasına rağmen, kiliseyi reddederek İspanya’dan ayrılır. İstanbul’a gelir ve zaptiye nazırı Selim Paşa’nın oğlu Hilmi’ye piyano dersi vermeye başlar. O sıralarda Selim Paşa’nın karısı Sabiha Hanım; güzel sesli Rabia’yı, camide mevlit okurken keşfetmiş ve konağa getirerek korumasına almıştır. Rabia’nın babası Tevfik’in mesai arkadaşı Kambur Râkım, camide mevlit okuyan Rabia’yı dinlerken sahne geriye dönüş (flashback) yapar ve Râkım, Rabia’nın annesiyle babasının evlenme hikâyelerini seyirciye anlatır: Aksaray’da Sinekli Bakkal mahallesi imamının kızı Emine, mahallenin bakkalı Tevfik’le babasının karşı çıkmasına rağmen evlenmiştir. Tevfik, Karagöz oynatan ve yaptığı taklitlerle mahalleliyi eğlendiren

210

Halide Edip Adivar, *Sinekli Bakkal*, Özgür Yayınları, 12. b., İstanbul, Ocak 2006, s.s. 458. Bu eser ilk kez İngilizce *The Clown and His Daughter*, “*Soytarının Kızı*” adıyla 1935 yılında Londra’da yayımlanmıştır. Türkçe olarak ilk defa 1935 yılında *Haber Gazetesi*’nde tefrika edilmiş, bir yıl sonra da kitap olarak basılmıştır. Roman, 1942’de CHP Roman Armağanı’nı kazanmıştır; Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman 2*, Dünya Kitapları, 1. b., İstanbul, Temmuz 2004, s. 82.

211

Sinekli Bakkal Filminin Yapım Kadrosu: (Siyah-beyaz, 1967) Yönetmen : Mehmet Dinler, senaryo yazarı: Osman F. Seden, yapımcı : Osman F. Seden, müzik : Metin Bükey, görüntü yönetmeni : Kenan Kurt, oyuncular: Türkan Şoray = Rabia, Ediz Hun = Peregrini, Erol Günaydın = Tevfik, Feridun Karakaya = Râkım, Kadir Savun = Vehbi Dede, Toygar Belevi = Hilmi, Çolpan İlhan = Emine, Mürüvvet Sim = Sabiha Hanım, AliŞen = Hacı İlhami, Nubar Terziyan = Selim Paşa, Feridun Çölgeçen = Peregrini’nin babası, Samiye Hün = Peregrini’nin annesi.

Tevfik'i karakola şikâyet ederler. Mahalle komiserinden bir daha içki içmemesi konusunda nasihat alan Tevfik, karısının taklidini de içeren "Bakkal Çırağı" isminde bir oyun oynamaya başlar. Bunun üzerine İmam İlhami, damadı Tevfik'i; kızının taklidini yaptığı için kadiya şikâyet eder. Tevfik, bu şikâyet üzerine sorgulanır ve İstanbul'dan Gelibolu'ya sürülür. Babasının evinde yaşamaya başlayan Emine'nin, Rabia isminde bir kızı olur. İmam, Rabia'yı dinî eğitimle yetiştirir ve hafız yapar.

Abdülhamit'in zaptiye nazırı Selim Paşa da Sinekli Bakkal'da oturmaktadır. Rabia; Selim Paşa ve karısı Sabiha Hanım tarafından himaye edilir. Olağanüstü güzel sesi olan Rabia'ya, Mevlevî şeyhi Vehbi Dede alaturka musiki dersi verir. Paşa'nın oğlu Hilmi'ye ders veren piyanist Peregrini, konakta gördüğü Rabia'nın sesine hayran olur ve ona da ders vermeye başlar.

Bir süre sonra Tevfik sürgünden döner, Sinekli Bakkal mahallesindeki eski bakkal dükkânını yeniden açar ve kızını yanına alır. Ancak çok geçmeden Avrupa'dan gelen ihtilâlcî gazeteleri kadın kılığına girerek Genç Türkler'e iletmediği için; Fransız postanesinde yakalanır ve Selim Paşa'nın emriyle Şam'a sürülür.

renkli bir kişidir. Kadın taklidi yaptığı için, "Kız Tevfik" diye tanınmaktadır. Babasının verdiği dinî eğitim ile yetişmiş bulunan Emine, kendi taklidini yapan eşini terk ederek babasının evine döner. Tevfik, imamın şikâyeti üzerine; karısının taklidini yaptığı gerekçesiyle İstanbul'dan sürülür. Babasının evine döndüğü sırada hamile olan Emine'nin, Rabia isminde bir kızı olur. İmam olan dedesi, Rabia'yı da dinî eğitim ve terbiyeyle yetiştirir, hafız yapar. Bu geçmiş hikâyeyi, seyirci Râkım'ın sunumuyla öğrenir ve sahne tekrar camide mevlit okuyan on iki yaşındaki hafız Rabia'nın görüntüsüne döner.

Sabiha Hanım ve Selim Paşa, Rabia'ya, Mevlevî şeyhi Vehbi Dede'den alaturka musiki dersi aldırılmaktadır. Hilmi'nin tavsiyesiyle konakta Rabia'nın sesini dinleyen Peregrini de kızın sesine hayran olur ve onunla ilgilenmeye başlar. Bir süre sonra Tevfik sürgünden döner, eski bakkal dükkânını yeniden açar ve kızını yanına alır. Ancak bu defa da Genç Türklerin Avrupa'dan gelen ihtilâlcî gazetelerini kadın kılığına girerek aldığı ve onlara iletmediği için; Fransız postanesinde yakalanır, Selim Paşa'nın emriyle Şam'a sürülür. Babasının kader arkadaşı Kambur Râkım'la yalnız kalan Rabia, bakkallık ve hafızlıkla geçinmeye

Babasının iş ortağı Cüce Rakım'la yalnız kalan Rabia, bakkallık ve hafızlıkla geçinmeye başlar. Rabia'ya duyduğu ilgi, her geçen gün artan Peregrini, annesinin ölümü üzerine; ondan kalan mirasla İtalya'dan İstanbul'a döner, Müslüman olur, Osman adını alır ve Rabia'yla evlenir. 1908'de Meşrutiyet ilan edilince Tevfik sürgünden döner. Tevfik'le birlikte sürgünden dönen herkes, hilafsız “hürriyet kahramanı” ilân edilmiştir. Bu arada Rabia'nın bir oğlu olur ve Sinekli Bakkal mahallesinde eski mutlu günlere dönülür.	başlar. Rabia'ya olan ilgisi günden güne artan Peregrini, İstanbul'a yerleşir. Rabia'yı sık sık ziyarete giden Peregrini; mahallede dedikodu çıkmasına sebep olur. Bir süre sonra Peregrini, Rabia'ya evlenme teklif eder. Rabia, onun teklifini ancak Müslüman olursa kabul edeceğini söyler. Peregrini Müslüman olur ve Osman adını alır. 1908'de Meşrutiyet ilân edilince Tevfik sürgünden döner. Aynı gün Peregrini, Rabia'nın evinde ilk namazını kılmaktadır. Yobazlar tarafından kışkırtılan mahalleli, Rabia'nın evini basar ve Peregrini'nin kendilerine verilmesini isterler. Onu almak için Rabia'nın odasına girdiklerinde ise, Peregrini'yi namaz kılarken görürler ve utanç içinde odayı terk ederler. Filmin sonunda Peregrini ve Rabia evlenirler.

Roman:	Film:
Roman, Sinekli Bakkal mahallesinin tanıtılmasıyla başlar. İmam İlhami'nin cemaate anlattığı cennet ve cehennem korkutucu tasviriyle devam eder. Peregrini'nin inançsızlığı, "Memleketini ve dinini terk etmiş olduğu söylenirdi" cümlesiyle ifade edilir. (s. 52) Tevfik ve Emine'nin ilişkisi şimdiki zamanda anlatılır. Dayısı bakkal Mustafa Efendi'nin bahçesinde Karagöz oynatan Tevfik, on dokuz yaşına geldiğinde zenne rolüne çıkan, meşhur bir Ortaoyuncu olmuştur. Tevfik, dayısını ve annesini kaybedince; onlardan miras kalan İstanbul bakkaliyesini işletmeye başlar. Hilmi'nin karısı Dürnev'in, Çerkes halayık Kanarya'nın dostu oluşu ve bu dostluğun Sabiha Hanım tarafından hoş karşılanmaması, Selim Paşa'nın Kanarya'ya duyduğu yakınlık ve Sabiha Hanım'ın kıskançlığı sonucu Kanarya'nın	Peregrini'nin kilisede Meryem Ana heykelinin karşısına geçip inanmadığını söylemesi ve kutsal kitapla haçı teslim ederek "Beni affet Meryem Ana" demesiyle başlar. Peregrini'nin inançsızlığının sebebi; "Seni, gençliğinin en güzel yıllarında manastırların karanlık dehlizlerine iten ben oldum" diyen babaya yüklenir. Şimdiki zaman, Rabia'nın camide mevlit okuduğu sahnedir. Rabia'yı mevlit okurken dinleyen Râkım geçmişe döner ve Emine'nin Tevfik'e kaçması, Tevfik'in yaptığı taklitler yüzünden ayrılmaları, Tevfik'in sürgüne gönderilmesi gibi olaylar, hatırlatan görüntüler eşliğinde sunulur. (sen. s. 5, sekans 12-20) Tevfik başından itibaren "Sinekli Bakkal'ın yegâne bakkalıdır". Mahalleliye Karagöz oynatır ve kadın kılığına girip, onları güldürür. (sen. s. 8, sekans 20) Selim Paşa'nın konağında cereyan eden olaylar yer almaz. Bu detayların yer almayışı, dönemin ruhunu anlamak açısından eksiklik meydana getirir ve filmi yazılı esere göre güçsüz kılar.

Kadın Efendi'ye verilmesi gibi, esere anlam zenginliği katan yan hikâyeler anlatılır.

Peregrini'nin şeytanı öven;

“O olmasa, insan sadece yiyen, içen, iki ayak üstünde dolaşan bir mahlûktan ibaret kalırdı. Tecessüs her bilginin anahtarı, bu anahtarın ilk sahibi ve bize ilk bu anahtarı veren de şeytandır”

sözleri Genç Türklerden Galip'in hoşuna gider. Vehbi Dede ise;

“Bence Şeytan ve Allah diye kâinata iki kuvvet yoktur. Hepsi, her şey bir tek hakikatin, bir tek kudretin görünüşü. Adı Allah, Rab, ne olursa olsun. Nûrunun en parlak, en ezelî olduğu bir yer, sırrının ma'kesi bir tek şey vardır: Aşk!” (s. 68)

diyerek tasavvuf felsefesini özetler:²¹²

Genç Türklerden Şevki, Vehbi Dede'nin sözlerinden rahatsız olarak:

“Bence imam, bizim memleketimiz için Dede'den daha az zararlıdır. Dervişin felsefesindeki uyuşturucu, uyutucu zehir; imamın cennet, cehennem masallarından daha çok tehlikeli. Bu itikat, insanları zulme ve zalimlere karşı müsamahakâr, lâkayt yapar. Mesela bizim Kızıl Sultan'ın hareketlerinin hepsini Allah isteyerek yaptırıyor, diye

Genç Türkler hakkında romanda beyan edilen fikirler filmin akışı içinde yer almaz. Filmde Peregrini, imam ve Vehbi Dede'ye eşit mesafede duran Genç Türklere göre tehlikeli olabilecek şeyler, cehalet ve tembelliktir. (sen. s. 17, sekans 46)

212

Bkz. İnci Enginün, age., s.575.

ahaliye bir itikat gelse. Bu istibdat rejimini devirmek için kaç adam buluruz?” (s. 83) der. Şevki, kendi kuracakları devlette zulüm ve mihnet bulunmayacağı için, “Dede gibi sırrîlerin muzır” felsefesine gerek kalmayacağını söyledikten sonra sözlerine şöyle devam eder: “Devletimizin sıhhatini, muvazenesini bozacak her kuvvetin kafasını ezeceğiz.” Bu sözler, yeni kurulacak devletin eskisinden pek farklı olmayacağını ifadesidir.²¹³ Yeni dahiliye nazırı Zâti Bey’in yıldızı parladıkça, zaptiye nazırı Selim Paşa’nın parlak istikbâli sönmeye yüz tutar. Padişah’tan maddî ve manevî iltifat görmemesi, Selim Paşa’nın Zâti Bey’e olan kıskançlığını körükler. Romanda savunulan Müslüman-Osmanlı’nın geleneksel değerleri, fakir bir semt olan Sinekli Bakkal’da yaşamaktadır.²¹⁴ Bir cemaat hayatı yaşayan ve Batılılaşmadan uzak kalan bu mahalle; bakkalı, kahvesi, çeşmesi, imamı, tulumbacıları ve yerli halkıyla ideal bir Türk mahallesi olarak anlatılır: “Hıdırellez günü! Göğün altında bugün	Filmde, Zati Bey’le Selim Paşalar üzerinde fazla durulmaz ve devlet adamlarının yükselme uğrunda göze aldıkları şeyler hakkında bilgi verilmez. (sen. s. 31, sekans 72-73) Filmde, görüntü olanakları olmasına karşın; romanda tasvir edilen mahalle ruhu bulunamaz.

²¹³

Bkz. Berna Moran, *age.*, s. 162.

²¹⁴

Bkz. Cevdet Kudret, *age.*, s. 82.

hiçbir şehir bu kadar cümbüşlü bir kalabalıkla kaynaşmaz, hiçbir sokak bu kadar başka sesleri birbirine karıştıran böyle bir uğultu çıkarmaz. Ahalisi bu kadar kuzu kızartıp helva pişirmez” (s.144)

Bahçıvanbaşı Bayram Ağa’nın yeğeni Bilâl, Rabia’dan hoşlanmaktadır. İki genç, öpüşecek kadar yakınlaşırlar. Bayram Ağa, Rabia’yı Bilâl’e layık görmez ve onu Selim Paşa’nın kızı Mihri’yle evlendirmek ister. Rabia, bunu öğrendiğinde incinir; ama aşkını ve hayal kırıklığını içine gömerek Bilâl’den vazgeçtiğini söyler. Rabia’nın Bilâl’i reddetmek için söylediği “Bilâl Oğlan” türküsü anlatıya mizahî bir yön katar.

Selim Paşa’nın oğlu Hilmi, Tefik’in işkence görmesine rağmen kendi adını zikretmediğini öğrenince, dünya ona “çirkin bir boğuşma meydanı” (s.208) gibi gelir. Padişaha isyan edenler ve ihtilâl yapmak isteyenlerin de aynı çirkin hamurdan yoğrulduklarını düşünür. Hilmi, bir zamanlar Garp’ta her şeyin adaletli bir şekilde gerçekleştiğine inanmıştır. Şimdi ise Fransız İhtilâli’nin

Filmde Bilâl karakterine yer verilmediğinden; Rabia’nın Peregrini’den önce başka bir erkeğe karşı bir hislenmesi söz konusu olmaz. Dolayısıyla Rabia’nın kadınlığının ön plana çıktığı ve duygusal yönünün irdelendiği bu bölüm, filmde eksik kalır.

Hilmi’nin ve diğer Genç Türkler’in çelişkisine yer verilmez. (sen. s. 28, sekans 61)

fertlerin hayatını alt üst ettiğini düşünmektedir. Hilmi'nin bu ikilemi, Halide Edib'in keskin geçişlere değil, aşamalı değişikliklere inanmasının sembolik anlatımı olarak düşünülebilir.²¹⁵ Hilmi, siyasî değişiklikleri sorgularken; Selim Paşa da Abdülhamid'in baskıcı rejimini sorgulamaktadır. Sonunda Hilmi ve babası Vehbi Dede'nin dünyayı "Allah'ın gelip geçen bir rüyası" telakki etme fikrinde birleşecek ve "manevî kuvvetlere içten bir teslimiyetin" verdiği huzura kavuşacaklardır. (s. 389) Romanda, saray çevresindeki insanların tembelliği ve yozlaşması detaylı bir şekilde anlatılır. Bu sınıfta yozlaşma, geleneklerden ve milli zevkten koparak Batılılaşma hevesine kapılmak şeklinde tezahür eder. Örneğin mabeyinci Saffet Bey'in akrabası Behire Hanım'ın Avrupa'da okumuş, mühendis kocasına göre, Avrupa'dan gelen her fikir yüzde yüz doğrudur. Fransız mürebbiyelerin yetiştirdiği kızları da babaları gibi yerli	Filmde, Selim Paşa ve Hilmi'nin ortak bir düşüncede birleşmeleri söz konusu değildir. Filmde saray çevresinden pek bahsedilmez.

215

Bkz. İnci Enginün, *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yayınları, 4. b., İstanbul, 2007.

olan her şeye dudak bükler; hatta annelerinin söylediği alaturka şarkıya bile tahammül edemezler. Şehzade Nejat Efendi'nin babasının, Çamlıca'daki köşkünün bahçesinde havuza iskeleler yaptırıp, bilet kesmesi ve amcazadesi Raif Efendi'nin de beyleriyle beraber tulumacı kıyafetleri giyip, hanımlardan gelen yangın işaretiyle sarayın bahçesinde koşmaları, saray çevresinin yozlaşması hakkında verilen çarpıcı örneklerdendir.

Tevfik, Kabasakal kıraathanesinde meddahlık yaparken; Rabia'nın konak ve camilerde mevlit okumasının yanı sıra bakkal dükkânını da idare etmesi üzerinde detaylıca durulur. Selim Paşa, Rabia'ya:

“Dükkana bazen ipsiz sapsızlar da gelir.
Bu civarda sen yaşıta, sen yüzde bir
kadının bakkallık etmesi doğru değil”
(s.139)

diyerek onun büyüdüğünü ve güzelleştiğini vurgular. Selim Paşa, mahallelinin ona kötü gözle bakmasından endişe etmektedir. Mahallenin kabadayısı Sabit'in Rabia'ya yaklaşması, onun bu endişesini haklı çıkarır. Romanda Sabit, Rabia tarafından geri çevrildikten sonra, onu kardeşi olarak görmeye başlamıştır. (s. 136)

Sabit, tanıştıkları andan itibaren Rabia'yı kardeşi olarak görür ve mahalleliye karşı korur. (sen. s. 38, sekans 80) Rabia'nın büyüüp güzel bir kız olması ise -Peregrini ve Râkım'ın ona olan beğenilerini ifade etmeleri dışında- vurgulanmaz.

Bilâl, Sabit ve Galip Bey, farklı zamanlarda Rabia'ya talip olurlar. Romanda Doğu-Batı alışverişinin en önemli parçası musikidir. Peregrini ve Rabia'yı bir araya getiren musiki, ikisinin de başından beri birbirlerinin ses ve müziklerine hayranlık duymaları suretiyle birleştirici misyonunu yerine getirir. Rabia, ikinci mabeyincinin konağında mevlit okuyacağı zaman, Peregrini'nin müziğini duyar ve farkında olmadan ondan etkilenir. Buna karşılık Peregrini'nin “Tılsımlı Kuyu” operasını bestelerken bir türlü bulamadığı ezgiyi, ona Rabia bulur. Böylece Batı müziğinde eksik olan ruhu Doğu müziği tamamlar. Romandaki Sinekli Bakkal halkı, Batılılaşmış çevrelerin terk ettiği eski usul bir yaşam sürer ve zenginlerin yitirdiği	Peregrini'den başka kimse Rabia'ya talip olmaz. Filmde ise, Peregrini piyano çalarken, kulağında Tekbir sesleri çınlar ve bunu kendi müziğiyle bastırmaya çalışsa da başarılı olamaz. (sen. s. 43, sekans 96) Zaman ilerledikçe, kendini Rabia'ya ve Müslümanlığa yakın hissetmeye başlayan Peregrini, Tekbir sesinden çok etkilenir; onu, dindar bir Hristiyan olan annesinin evinde çalacak kadar ileri gider. (sen. s. 52, sekans 127) Filmde Tılsımlı Kuyu operasından hiç bahsedilmez. Romanda Batı musikisine ruh veren Doğu musikisi; filmde Peregrini'nin: “Öyle bir musiki yaratıyor ki, benim gibi kâfirlerin ruhunda bile fırtınalar estiriyor” (sen. s. 27, sekans 59) sözleriyle dinin ön plâna çıkmasına hizmet eder.²¹⁷ Ancak romandaki “Batı'nın akli ile Doğu'nun duygularının sentezi” mesajını değişikliğe uğratır. Filmde ise Peregrini yaşlı olduğundan değil; Hristiyan olduğundan kabul görmez. Rabia'yı her ziyaret

²¹⁷

Filmin yönetmeni Mehmet Dinler'le 18.08.2008 tarihinde yapılan görüşme.

insanî değerlere sahiptirler. Bu insanlar bir bakıma Vehbi Dede'nin aşka dayanan tasavvuf felsefesini, bilinçli olmaksızın kendi yaşamlarında uygularlar.²¹⁶ Peregrini'nin Rabia'nın evine gelip gitmesi çevre tarafından çok fazla yadırganmaz. Rabia ve Peregrini'nin evleneceği haberi etrafta konuşulurken, mahallenin külhânileri Rabia'nın "Yüzü buruşuk, moruk bir herifle" evlenecek olmasından dolayı hasetlenirler. Buna mukabil Sabit Beyağabey, "Rabia ablanın kocasına hepimiz Osman amca diyeceğiz" diyerek bu tepkileri yatıştırır ve olaya son noktayı koyar. (s. 326) Mahalledeki gençler, onlara düğün hediyesi vermeyi bile kararlaştırırlar.	edişinde dedikodulara sebep olur. Mahallenin imamı ahaliyi kışkırtmaya çalışır; fakat Sabit bu tehlikeyi savuşturur. Filmin sonlarına doğru, Peregrini'nin Rabia'ya evlenme teklif ettiği sahnede, imam mahalleliye "Ey cemaat-i Müslümîn buna daha ne kadar tahammül edeceksiniz?" diyerek onları kıştırtır. (sen. s. 44, sekans 98) Mahalleli, kendilerine engel olmaya çalışan Sabit'in başına sandıkla vurarak onu etkisiz hale getirir ve Râkım'ı döverek yerlerde sürüklerler. (sen. s. 56-58, sekans 137-142) Mahalle âdetâ savaş alanına dönmüştür. En sonunda mahalleli Rabia'nın evini basar ve "O gavuru bize ver" diye haykırırlar. (sen. s. 59, sekans 147) O sırada Peregrini, Rabia'nın odasında namaz kılmaktadır. Rabia, önce onları kovalamaya çalışsa da, mahallelinin Peregrini'yi alma konusundaki ısrarları karşısında çaresiz "Buyrun, alın o zaman" der. Mahallenin imamıyla yanındaki birkaç kişi, sürgünden yeni dönen Tefvik ve onu karşılamış olan Vehbi Dede'yle aynı anda Rabia'nın odasına çıkarlar. Mahalleli Peregrini'yi namaz kılarken görünce, başları önlerinde utanç içinde odayı terk ederler. Bu tesadüf, Peregrini'yi linç edilmekten

Roman, Rabia ve Osman'ın evlendikten sonraki hayatlarından da bahseder.	kurtarmıştır. (sen. s. 60, sekans 149) Mahallelinin bu tavrı; romanda dostluk ve barış içinde yaşayan, insanî değerleri yüksek, Rabia'nın vazgeçemediği ve Peregrini'nin huzur bulduğu Sinekli Bakkal mahallesiyle örtüşmez. Film, Rabia ve Osman'ın evlenmeleriyle biter.

2.2.4. Roman ve Filmin Zaman Bakımından Mukayesesi:

Romandaki olayların hangi zamanda cereyan ettiği “vak’a zamanı; bu olayların kaleme alındığı zaman “anlatma zamanı”; sunulduğu ve anlatıldığı süre ise “anlatım süresi” olarak ifade edilir.²¹⁸ Roman ve filmin vak’a zamanları, 2. Abdülhamit dönemidir. Romanın anlatma zamanı, 1936; filminse 1967 yılıdır. Rabia'nın dünyaya gelmesinden birkaç yıl önce başlayan roman, Meşrutiyet'in ilan edildiği 23 Temmuz 1908 tarihinde sona erer ve yaklaşık yirmi beş yıllık bir anlatım süresini kapsar. Filmin anlatım süresi ise yirmi yıl civarındadır. Romanda, olayın yaşanma zamanı anlatılma zamanından öncedir; bu nedenle artsüremsel²¹⁹ bir zaman kullanımı söz konusudur. Yer yer şimdiki ve geniş zaman kipleri kullanılmasına karşın; romanın genelinde, görülen geçmiş zaman kipi kullanılır: “İkinci Mabeyinci, esasen sarayın çirkin safhasıyla doğrudan doğruya alâkadar değildi.” (s. 183)

Romandaki kurmacada, olayların diziliş sırasıyla hikâye edilme sırası çakıştığından süredizimsel sıra²²⁰ söz konusudur. Kullanılan kozmik zaman ifadeleri

²¹⁸ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı I*, Ötüken Yayınları, 5. b., İstanbul, 2006, s. 118.

²¹⁹ Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

²²⁰ Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

ise: gün, hafta, ay ve yıldır. “Nisan gelirse on sekizini bitiriyor” (s. 252); “Bu Ağustos’ta efendimizin otuz birinci senesi” (s. 325)...

Filmdeki zaman kategorileri, romandan farklıdır. Semir Aslanyürek, *Senaryo Kuramı*’nda zamanı dörde ayırır: Süjesel zaman (romandaki vak’a zamanına denk düşen, filmdeki olayların geçtiği zaman); kameranın film üzerinde kaydettiği zaman (kamerada, saniyede kaç kare çekildiğiyle ilgili olan zaman); izleyici tarafından algılanan zaman (filmde birkaç dakika süren bir yolculuğu seyircinin algıladığı süre) ve sinema izleyicisinin filmi izlerken, salonda tükettiği zaman. Filmin şimdiki zamanı: Rabia’nın 9-10 yaşlarındayken camide mevlit okuduğu zamandır. Râkım’ın görüntüler eşliğinde geçmişi hatırlamasıyla, on, on iki yıl civarındaki bir süre özetlenir. Film süresince geçen zaman (anlatım süresi) yaklaşık on yıl olmakla beraber; olayların başlama ânından itibaren geçen toplam süre, yani dramatik zaman yirmi yıl civarındadır. Filmin başındaki geriye dönüşle (flashback) o ânâ kadarki durum özetlendikten sonra hikâye, çizgisel bir anlatıyla ve şimdiki zamanda devam eder.

Film, Meşrutiyet’in ilan edilmesi ve Rabia’yla Peregrini’nin evlenmesiyle biter. Romanda, Rabia ve Peregrini’nin evlendikten sonraki hayatlarından da bahsedilir. Romanda 458 sayfada anlatılan hikâye; filmdeki eksilti (öyküde geçen bazı olayların zamanda sıçramalarla atlanması) ve özetlemelerle (anlatıcının olayları özetlediği hızlı anlatım) 1.36 saatte anlatılır. Bu hesaba göre anlatının ritmi²²¹: Filmdeki bir dakikaya karşılık, romanda yaklaşık üç buçuk sayfadır.

2.2.5. Roman ve Filmin Mekân Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan iç mekânlar: Tevfik’in “İstanbul Bakkaliyesi” adındaki bakkal dükkânı ve dükkânın üst katında bulunan evi, Hacı İlhami’nin evi, Kabasakal kıraathanesi, karakol, Selim Paşa, Zati Bey, Satvet Bey ve Nejat Bey’in konakları, Vehbi Dede’nin Galata Mevlevihânesi yakınındaki ahşap evi, Satvet Bey’in süt ninesi İkbâl Hanımların korularında bulunan beyaz ev ve Rabia’nın mevlit okuduğu camilerdir. Filmde Satvet Bey’in konağı ile Vehbi Dede’nin evi yer almaz; buna karşılık Peregrini’nin İspanya’daki konağı, kilise ve mahkeme, romanda olmayıp filmde yer alan mekanlar arasındadır.

221

Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

Romandaki dış mekânlar: İstanbul'un Aksaray, Bebek, Galata Köprüsü, Haliç, Beyoğlu gibi semtleri ile Satvet ve Nejat Beylerin konaklarını çevreleyen korulardır. Film, genellikle iç mekânlarda çekilmiştir. Dış mekân olarak, Tevfik'in Fransız postanesine giderken geçtiği sokağın görüntüleri, Tevfik'in sürgüne gönderildiği rıhtımın görüntüleri ve romanda yer almayan İspanya görüntüleridir. Filmde, geri plândaki mevlit eşliğinde gösterilen cami fotoğrafları da yer alır. Filmdeki iç ve dış mekânlar Kemal Film Stüdyosu'nda çekilmiştir. Peregrini'nin İspanya'daki evi, Kandilli'deki bir konakta çekilirken; kilise ve dış mekân görüntüleri, fotoğrafların art arda eklenmesiyle oluşturulmuştur.²²²

Romanın başında:

“Evler ahşap ve iki katlı. Köhne çatılar; karşıdan karşıya birbirinin üstüne abanır gibi uzanmış eski zaman saçakları. Ortada baştan başa uzanan bir aralık kalmış olmasa, sokak üstü kemerli karanlık bir geçit olacak”

cümleleriyle tasvir edilen evler filmde yer almaz. (s. 1) Filmdeki ahşap, iki katlı ve bahçesi çitli olan tek ev, Hacı İlhami'nin evidir. (sen. s. 6, sekans 16) Romanda anlatılan “kırmızı toprak saksılar, küpe çiçeği ve karanfiller, kararmış gaz sandıkları, sokağın köşesinde yer alan mor salkım çardağı ve sokağın arkasında görünen ince minare” filmde yer almaz. Bu sebeple, eser okunurken tahayyül edilen Sinekli Bakkal mahallesinden farklı bir görüntüyle karşılaşılır. Romanda bahsedilen, “camdan cama dedikodu yapan kadınlar ve kırık taşlar arasındaki su birikintisinde kâğıttan gemi yüzdüren çocuklar” da, filmde yer almayan görüntülerdendir. Filmdeki Sinekli Bakkal sokağını canlı kılan tek şey, Tevfik'in taklitlerine gülen çocuklar ve erkeklerdir. (sen. s. 10, sekans 28)

İnci Enginün, *Sinekli Bakkal*'da Halide Edib'in mekândan hareket ederek; İstanbul'da geniş bir alanı Sinekli Bakkal'ın sâkini Rabia vasıtasıyla dolaştığını ifade eder. *Sinekli Bakkal*'daki her şahıs, Sinekli Bakkal sokağı ile kurduğu ilgi dolayısıyla, bütün şehre ve devre yayılarak işlenmiştir.²²³ Filmde ise İstanbulla ilgili yegâne dış mekân; plâtodo çekilen Sinekli Bakkal sokağı görüntüsüdür. Filmdeki dış mekân

²²²

Filmin yönetmeni Mehmet Dinler'le 18.08.2008 tarihli görüşme.

²²³

İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 5. b., İstanbul, 2004, s. 254.

görüntülerinin eksik kalmasında, kuşkusuz “plâto çekimi” yapılmasının payı vardır. Bunun sebebi, filmin yönetmeni Mehmet Dinler’in²²⁴ deyişiyle “maddi imkânsızlıklardır”. Film, zamanın koşullarına göre bile çok düşük olan 736 liralık bir bütçeyle çekilmiştir; bu nedenle aynı sahneyi birkaç kez çekebilecek negatife sahip değildir ve dış çekim yapma riskine girememişlerdir. Mehmet Dinler, filmin dekorlarını portakal sandıklarıyla yapan ve karşılığında para almayan Saim Bilge’ye minnet duyduğunu da ifade eder.²²⁵

Romanda ikinci mabeyinci Satvet Bey’in, Robert Koleji kapısının sırasında olduğu beyan edilen yalısı; “Atalarından kalma, iki yüz yıllık bir bina” olarak, detaylı bir şekilde anlatılır. Satvet Bey’in yalısı, yerli mimarinin sadeliği içinde ince bir zevkle döşenmiş, çam ve çınar korusu arkasında yer alan güzel bir yalıdır. Filmde bu yalı gösterilmez, özentili-alafranga mekân örneği olarak Zâti ve Nejat Beylerin konakları; sade-alaturka mekân örneği olarak da Selim Paşa’nın özenle döşenmiş konağı gösterilir. (sen. s. 15, sekans 44)

Romanda Satvet Bey’in konağını çevreleyen koru, Nejat Bey’in evinin korusuna bitişik olarak tarif edilir. Nejat Bey’in konağı tepededir ve iki tarafı ağaçlık, uzun bir yokuştan tırmanılarak konağa ulaşılır. Filmde konak çevresindeki korular ve ağaçlı yollar yer almaz. Nejat Bey’in konağı, iç mekân olarak gösterilir. Değerli taşlarla süslü sandalyeler, abartılı desenli tafta perdeler, büyük, kristal avizeler ve gösterişli şamdanlar ilk bakışta dikkati çeken özelliklerdir. (sen. s. 48, sekans 108) Zâti Bey’in konağı da Nejat Bey’in konağı kadar gösterişlidir. Sırmalı perdeleri, taşlı koltukları, aşırı büyük avizeleri, abartılı bordür ve tavan süslemeleriyle pahalıya yapılmış bir zevksizlik abidesi gibidir. (sen. s. 31, sekans 72) Bu, millî zevkten kopuk ve Batılılaşma hevesi içindeki dekorasyon, romandaki anlatıma uyar. Buna karşılık; Selim Paşa’nın evi çok daha sade ve özenli bir şekilde döşenmiştir. Gösteriştan uzak ama şık koltukları, sade perdeleri, ortadaki büyük sehpa üzerine serilmiş olan ve Türk kültürünü simgeleyen nakışlı örtüleri, dantelleri ve gaz lambaları ile romanda tasvir edilen

²²⁴ **Mehmet Dinler:** 1928, Adana doğumludur. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nden mezun olmuştur. 1960’ta Osman F. Seden’e asistanlık yaparak sinemaya girmiş; 1961’de ustası Osman Seden’in senaryosunu yazdığı *Cilalı İbo Zoraki Baba*’yla yönetmenliğe başlamıştır. 1993’te *Sen Olsun Nuri Bey* ve 1994’te *Bekarlık Sultanlık mı* adlı TV dizilerini yönetmiştir; bkz. Agah Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, Agora Yayınları, 2. b., İstanbul, Ekim 2003, s. 53.

²²⁵ Filmin yönetmeni Mehmet Dinler’le 18.08.2008 tarihli görüşme.

görüntüyü, aslına uygun bir şekilde yansıtır. Bu konak, zenginliğine rağmen fakir Sinekli Bakkal mahallesindeki Osmanlı-İslâm değerlerini sürdürmektedir. Tevfik’in evi ve Rabia’nın odası da; karşılıklı konmuş sedirleri, duvara asılı seccadesi, ahşap çerçeveli aynası ve zarif mumluklarıyla tam bir Müslüman evidir. (sen. s. 41, sekans 88; romanda s. 144) Bu ev, filmde de romanda olduğu gibi merkezdir ve yerli âdetleri, sıcak insan ilişkilerini ve dayanışma duygusunu simgeler. Zati ve Nejat Beylerin, birden fazla oturma grubunun iç içe geçtiği zengin ama bunaltıcı salonlarına karşılık; Tevfik’in evi huzur vericidir.

Tevfik’in dükkânı da filme, romanda yazıldığı gibi yansır. Şeker kavanozları, pirinç terazisi, tavana asılı kurutulmuş kırmızı biberleriyle, mütevazı ama sıcak ve renkli bir dükkândır. (sen. s. 8, sekans 13; romanda s. 18-20); Romanda, detaylıca anlatılan Hacı İlhami’nin evi de filmde iç ve dış görünüşleriyle yer alır. İki katlı, ahşap, cumbalı, tahta çitlerle çevrili bahçesi olan, sade döşenmiş bir Müslüman evidir. (sen. s. 6, sekans 16; romanda s. 24-27) Filmin başlarında imam İlhami’yle torunu Rabia’nın, evin bir odasında Kuran okurlarken gösterildikleri sahne, filmin sonuna dek sık sık tekrarlanır. Fakat Rabia evden ayrıldıktan sonra, İlhami’nin evi bir daha gösterilmez. Romanda ise, Peregrini ve Rabia evlendikten kısa bir süre sonra ölen İlhami’nin evine taşındıklarından, evden daha çok bahsedilir. Bu evin bahçesinde bulunan kuyu, Peregrini’ye ilham verir ve operasının adını “Tılsımlı Kuyu” koymasına vesile olur. (s. 405) Peregrini’nin İspanya’daki ihtişamlı konağı, romanda yer almayıp filmde gösterilen mekanlar arasındadır. Romanda, zenginliğinden bahsedilen, hatta zaman zaman Rabia tarafından eleştiri sebebi olarak kullanılan bu konak; Meryem Ana tasvirli tabloları, ikonları, duvara asılı haçları ve masanın üzerinde duran İncil’iyle dindar bir Hıristiyan ailesinin konağı olarak dekore edilmiştir. (sen. s. 4, sekans 6)

Ahmet Hamdi Tanpınar;

“Sinekli Bakkal, edebiyatın ve resmin bize ait Şark olarak tanıdığı yerli bir dekor içinde, fantastik kahramanlarıyla kaybedilmemesi lâzım gelen değerlerin ve yeni, kurtarıcı düşüncelerin sentezini veren güzel, romanesk tarafı bol bir geçmiş zaman rüyasıdır” der.²²⁶

226

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Edebiyatın İstanbul’dan Çıkışı”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 7. b., İstanbul, 2005, s. 123.

Filmdeki mekânların, romanda anlatılan “yerli dekor”a sadık olduğu söylenebilir. Romana göre, Osmanlı-İslâm değerlerini temsil eden Sinekli Bakkal mahallesi ve Batılılaşma hevesinde olan yozlaşmış saray çevresi tezdâdî filme yansıtılmıştır. Sokağın genel görüntüsü, stüdyoda çekildiğinden ve detaylandırılmadığından, romanda tasvir edilenleri tam olarak karşılamaz.

2.2.6. Roman ve Filmin Karakterler Bakımından Mukayesesi:

Romandaki ana karakterlerden: Rabia, Tevfik, Cüce Râkım, Vehbi Dede, Peregrini, Emine, Hacı İlhami, Selim Paşa, Sabiha Hanım ve Hilmi Bey filmde de yer alırlar. Yan karakterlerden: Zati Bey, Nejat Bey, Galip Bey, Göz patlatan Muzaffer ve Sabit Beyağabey filmde yer alırken; Mihri, Dürnev, Kanarya, Çengi Penbe, Satvet Bey, İkbâl Hanım, Behire Hanım, Arif, Şükriye Hanım, Zehra Hanım, Bayram Ağa, Bilâl ve Şevki Bey filmde yer almazlar. Yönetmen, romanı 96 dakikalık filme sığdırabilmek için bazı karakterleri çıkarmıştır.²²⁷ Ancak bu kısaltmalar hikayeyi basitleştirmiş ve romandaki çok boyutlu anlatımın filme yansımamasına sebep olmuştur.

Sinekli Bakkal, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın deyişiyile her şeyden evvel “bir karakter romanıdır”. Halide Edib, Tanpınar’a göre; hiçbir romanda kahramanlarını kendi hayatlarında ve talihlerinde bu kadar serbest bırakmamıştır. Bu nedenle, *Sinekli Bakkal*’daki kahramanlar “canlı”dır.²²⁸

Rabia’nın annesi Emine, romanda; dindar fakat para hırsıyla dolu, sanata karşı hoşgörüsüz, öfkelendiğinde şirretleşmeye müsait bir karakter olarak yer alır. Paraya çok fazla önem veren Emine, Tevfik’in veresiye vermesine kızıp bakkalın yönetimini devralır. Hoşgörüsüz bir kadın olduğundan, Tevfik’in taklitler yapıp mahalleliyi güldürmesine öfkelenerek onu sopayla kovalar ve sonunda da ondan boşanır. Filmdeki Emine de, romanda olduğu gibi para hırsıyla doludur ve eğlenceden hoşlanmaz. Tevfik’e kaçtığı gece, bir daha oyunculuk yapmaması için ona Kuran’a el bastırarak yemin ettirir ve Tevfik’in oyunculuğa devam ettiğini görünce ondan boşanır. Emine, ana hatlarıyla romana sadık kalınarak filme aktarılmış bir karakterdir.

²²⁷ Filmin yönetmeni Mehmet Dinler’le 18.08.2008 tarihli görüşme.

²²⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Sinekli Bakkal”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 7. b., İstanbul, 2005, s. 373.

Romadaki cüce Râkım, filmde yine bir Ortaoyunu karakteri olan “kambur” olarak yer alır. Râkım, romanda Tevfik’in Ortaoyunu – zuhurî takımından arkadaşıdır ve sürgünden dönünce Tevfik onu yanına alır.²²⁹ Filmde ise Râkım, başından beri Tevfik’in yanındadır ve Tevfik’le nasıl tanıştıklarına değinilmez. Râkım, romanda da filmde de cahil ama iyi yürekli, sadık bir dosttur. Rabia’ya çok bağlıdır ve zaman zaman onu kıskanır. Filmin sonlarına doğru onu korumak için, kendini tehlikeye atarak Rabia’ya ve Peregrini’ye siper olur. Romanda, Rabia’nın mevlit okumaya başladığı zamana kadar yaşananları, filmde Râkım hatırlatan görüntüler eşliğinde geçmişe dönerek (flashback) anlatır. Böylece, roman okuyucusu kadar sabırlı olmayan seyircinin ilgisini uyandıracak bir başlangıç yapılmış olur.

Selim Paşa’nın karısı Sabiha, romanda neşeli, dalkavukluktan hoşlanan, eğlenceye ve menfaatlerine düşkün bir kadın olarak tanıtılır. (s.29) Filmde ise bu karakter derinlemesine işlenmez. Adı zikredilmeyen Sabiha Hanım’ın tek fonksiyonu Rabia’yı konağa davet etmek ve tartışan oğluyla kocasının arasına girmekten ibaret kalır. Romanın değindiği önemli noktalardan birisi olan, “konak yaşantısı, kadına bakış ve aile içi entrikalar”, bu karakterin üzerinde durulmaması sebebiyle gözden kaçırılmış olur. Bunun yanı sıra; Selim Paşa’nın bir buğday tüccarının kızıyla gizlice yaptığı evlilikten olan kızı Mihri, Sabiha Hanım’ın oğlu Hilmi’ye aldığı Çerkez kızı Dürnev, Sabiha Hanım’ın gelini Dürnev’e inat olsun diye aldığı ama daha sonra kendi başına dert olan ve Şehzade Nejat Bey’e verilen Kanarya’nın da filmde yer almaması, dönem yaşantısını anlamak bakımından eksiklik yaratır. Romanda, bu kadınların kostümleri detaylı bir şekilde tasvir edilir:

“... Allık, sürme yerli yerinde, küçük yüzünde açık bir ifade vardı. Gerdanlık, bilezikler, uzun küpeler, yüzükler hep zümrüt. Esvap da elmaslara uymak için yeşil kadife, farbala farbala üstüne... Etek uzun ve yüksek ökçeli, yeşil atlas iskarpinler giyiyor...” (s.43)

Filmde ise, saray çevresindeki kadınların yer almayışı sebebiyle, dönemin giysi ve aksesuarları hakkında bilgi edinilemez.

²²⁹ Halide Edib iyi bildiği halk seyirlik sanatlarından; özellikle Karagöz ve Ortaoyunu tiplerinden bu romanı yazarken yararlanmış. Böylece geleneksel sanatlardan modern eserlerde nasıl faydalanılması gerektiğini, uygulayarak göstermiştir; bkz. İnci Enginün, “Halide Edib ve Halk Kültürü”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2. b., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1991, s. 335-351.

Vehbi Dede, romandaki en önemli karakterlerden birisidir. Etrafına sevgi, barış ve kardeşlik duyguları yayan, tasavvufî derinliği olan bir dervıştır. Eserde, tekkesinde değil; hayatın içinde ve birbirinden farklı çevrelerde gösterilir. O, Selim Paşa konağında çocuklara ders verir, değerli bir yeteneğe sahip olan Rabia’yla ilgilenir, Hilmi Bey ve arkadaşlarıyla dünya meselelerini konuşur, Peregrini ile dinî felsefî tartışmalar yapar ve Tevfik’in oyunlarını izler. Vehbi Dede kendisinden farklı insanlarla beraberken, vakarını bozmadan ve kimseyi küçümsemeden etrafını aydınlatır. Rabia’nın kalbinde, büyükbabası İlhami’nin yarattığı “korku” hissini giderir ve İslâmiyeti sadece, “insanları cehennem hikayeleriyle korkutmak” sanan İlhami Efendi’yle tezat teşkil eder. Dede, aynı zamanda Mevlevî kültüründe büyük yer tutan musikiyi de temsil eder. Mevlevî bestekârların eserlerini Rabia’ya öğretir. Galip Dede’nin “Yine zevrak-ı derunum kırılıp kenare düştü” şarkısını Rabia’ya okutur.²³⁰ Filmde Vehbi Dede’nin üzerinde çok fazla durulmaz ve tasavvufî derinliği romanda olduğu gibi vurgulanmaz. Vehbi Dede, Peregrini’ye: “Allah bütün kulların Rabbi’dir, insanları sevmenin sonu olur mu?” diye sorunca; Peregrini: “Küçüklüğümden beri bu sevgi işlenseydi ben de inanırdım. Dininiz kardeşliği yaysa da hiçbir zaman inanmayacağım” diye cevap verir. (sen. s. 45, sekans 100) Buna karşılık Vehbi Dede ona; İspanyollar, Arapları yurtlarından kovarlarken Hristiyan edilmiş bir ailenin soyundan gelmiş olabileceğini ve sonunda aslına dönerek Müslüman olacağını söyler. Fakat Vehbi Dede’nin bu söylemi, romandaki:

“Her şey bir an nûr içinde, sonra daimî karanlık. İşte geldi işte gidiyor. İnsan ömrü kâinatın, hayatın nûr içinde bir an görünüp sönen hayali, bir gölge oyunu”

cümlelerinin ardından kurulmadığı için dayanaksız kalır ve Vehbi Dede’yi sadece Müslümanlık propagandası yapar bir konuma getirir. Romanda, savunduğu felsefeyle Selim Paşa ve Hilmi’yi ortak bir dünya görüşünde birleştiren Vehbi Dede’nin, filmde böyle bir misyonu yoktur.

Romanda “yaşlı ve çirkin” olarak betimlenen Peregrini’yi filmde, genç ve yakışıklı Ediz Hun canlandırır. Ediz Hun’a göre, bunun sebebi, “bölge işletmeleri”²³¹ dir. 1960’lı yıllarda, Türkiye’nin çeşitli bölgelerinde yapılan anketler sonucunda,

²³⁰ İnci Enginün, “Halide Edib ve Mevlevîlik”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, Eylül 1998, s.575.

²³¹ Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

seyircinin sinemada en çok Ediz Hun’u görmek istediği ortaya çıkmıştır. Ayrıca, filmin dinsel bir mesajı olduğunu da söyleyen Ediz Hun;

“Seyircinin görmek istediği, sevdiği kadın için Müslüman olan bir adamdır. Bunun yaşlı ve çirkin biri olmaması onları hayal kırıklığına uğratmaz”²³²

der. Romanda, on beş yıl önce papa tarafından aforoz edilen Peregrini; filmde kiliseyi terk ettikten hemen sonra İstanbul’a gelir. Filmde, Peregrini ile Rabia arasındaki yaş farkı, romana göre daha azdır ve bu da yönetmenin karaktere daha genç bir görünüm vermek istediğini düşündürür. Bunun sebebi yönetmenin, Peregrini’nin İslâm dinine duyduğu ilgiyi, kendisinden çok daha genç ve güzel bir kıza olan ilgisine bağlamak istememesidir.²³³ Romanda, önceleri “İtalyan piyanist” olarak bahsedilen Peregrini’nin, bir İspanyol soylusunun oğlu olduğu ve Madrit’te doğduğunu anlaşılır. Peregrini, musiki tahsili için annesiyle birlikte Milano’ya gitmiştir ve annesi orada daha büyük bir kilise muhiti edinince, İtalyan tâbiyetine geçmişlerdir. (s.229) Filmde ise, Peregrini başından itibaren İspanyol olarak bilinir.

Romanda anlatılan Rabia karakteri, dindarlığını annesinden, sanatsal yeteneklerini babasından almış bir kızıdır. Camilerdeki büyük mevlitlere aşır²³⁴ ve ilahi okumasının yanı sıra, Türk Sanat Musikisi icra eder. Babası kahvede Karagöz oynatırken Rabia da, ona tefiyle eşlik eder. Hoşgörülü, dirayetli ve çevresine karşı duyarlı bir genç kızıdır. Babasına çok bağlıdır; fakat onu çocukluğundan itibaren cehennem zebanileriyle korkutan büyükbabası ile ona haksız yere kötü davranan ve babasından ayırmaya çalışan annesine karşı acımasızdır. Onları, hayatlarının son günlerinde dahi görmek istemez. Büyüyüp genç kız olduğunda, kendisine yaklaşan erkeklere karşı net tavırlar sergiler. İyi bir kısmet gibi görünen Galip Bey’i kimseye danışmadan reddetmesi, Bilâl ve Sabit’i sert bir dille kendisinden uzaklaştırması; Rabia’nın erkeklere davranış şekline örnek gösterilebilir. Babası sürgündeyken, dükkânı tek başına çekip çevirir ve camilerde Kuran okumaya devam eder. Filmde ise Rabia karakteri biraz daha siliktir; eksiltelen kişiler ve olaylar, onun güçlü kişiliğinin ortaya çıkmasına engel olmuştur. Rabia’nın çocukluktan genç kızlığa geçişinin

232 Filmin başrol oyuncusu Ediz Hun’la 15.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

233 Filmin yönetmeni Mehmet Dinler’le 18.08.2008 tarihinde yapılan görüşme.

234 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

vurgulanmaması, Galip Bey ile Bilâl'in filmde yer almaması eksilen olay ve kişilere örnek gösterilebilir. Romandaki Rabia, hayatın içinde olan birisidir; filmde olduğu gibi aşırı kibar ve yumuşak başlı değildir. Romanın bir yerinde Peregrini'nin, Râkım'ın içki içip içmediği hakkındaki sorusuna:

“Tevfik varken içerdi. Şimdi nerede? Sigara bile içmiyor. Siz hele şu kepenklerin ucunu tutunuz da dükkânı kapayalım. Göz gözü görmüyor. Mutfağa bir kendimizi atalım bir kahve içelim”

diye cevap veren Rabia filmde; Peregrini'yi inançsızlığından dolayı yargıladığı bölümler dışında, (sen. s. 42, sekans 95) ona bakarken yüzü kızaran bir genç kız olarak tanıtılır. Romanda, gerektiğinde çok sert olabilen Rabia, zaman zaman argo sözcükler de kullanır. Kendisine hayranlıkla bakan Bilâl'e: “Ulan adın ne? Suratıma öküz gibi ne bed bed bakıyorsun? Çek arabanı...” (s.129) demekten çekinmez. Yine, kendisine yaklaşmaya çalışan Sabit'e:

“Bakayım, bakayım kim oluyor muşsun? Tulumbacıbaşı! Adama ne yapar mışsın? Ablan dün dükkana geldi, kolunu kırmışsın sargıyla geziyor. Daha ne yaparsın bakayım? Çeşme başında kızları ürkütürsün, köpek yavrusunu da çiğnersin...” (s.136)

diyerek gözdağı verir. Filmde ise buna benzer diyaloglar yer almaz. Rabia, kullandığı sözcükleri son derece dikkatli seçen, kibar ve utangaç bir karakter olarak belirlenir. Rabia'nın, film boyunca söylediği en sert sözler, Peregrini'nin inançsızlığına dair söylediği: “Yolunu bilmeyenlerin korkusu var sende, inanıyorsun ama ışığını bulamamışsın. Allah'tan kaçamazsın!” sözleridir. (sen. s. 42, sekans 95) Rabia'nın romandaki “yeşil mevceli, bal rengi gözleri”, filmde Türkan Şoray'ın iri, siyah gözleriyle karşılanır. Yönetmen Engin Ayça, Türk sinemasında karakterler değil; tipler olduğunu söyler, 1962'den itibaren “bölge işletmeleri” devreye girmiş ve izleyicinin sinemada görmek istediği oyuncuyu tespit ederek o oyuncunun karakterine uygun filmler yapılmasını istemişlerdir.²³⁵ Bu bağlamda anlatılan değil; anlatan önemlidir ve Ayça'nın deyişiyle, “Türkan Şoray'ın bu role uygun olup olmadığı çok önemli değildir”. Filmin yönetmeni Mehmet Dinler de, Rabia karakterine uygun olmamasına

235

Film yönetmeni Engin Ayça'yla 18.08.08 tarihli görüşme

rağmen; seyircinin sinemada görmek istediği bir aktrist olması sebebiyle, Türkan Şoray'ın filmde oynatıldığını ifade eder.²³⁶

2.2.7. Roman ve Filmin Kurgusal Anlatım Bakımından Mukayesesi:

Romandaki olayların gerçekleşme sırasıyla anlatılış sırası aynıdır.²³⁷ Filmde ise, Rabia'nın camilerde mevlit okumaya başladığı âna kadarki süreç; Râkım tarafından, hatırlatan görüntüler eşliğinde geçmişe dönülerek anlatılır. Filmde, geçmiş ve şimdiki zaman birleştiği andan itibaren, romana göre eksilteli bir çizgisel anlatı söz konusu olur. Öykülemeyi hızlandırmak ve gerilim yaratmak için, bazı ikinci derecedeki olaylarla kişiler atlanmıştır. (bkz. konu ve karakter karşılaştırması bölümleri) Romanda ve filmde, “birbirini izleyen dönüşümler”²³⁸ söz konusudur. Peregrini'nin aforoz edilmesi ve İstanbul'a gelmesi, Rabia'yla ilgilenmesi ve Müslümanlığa ilgi duyması, Tevfik'in Genç Türklere yardım etmesi ve sürgüne gönderilmesi vb. gibi dönüşümlerin sonucu, bir diğerrinin başlangıcını oluşturur.

Roman, üçüncü kişi adıyla konuşan dışöyküsel anlatıcı²³⁹ tarafından anlatılır. Anlatıcı, olayların dışında bir gözlemcidir ve her zaman her yerde bulunur. Olayları aktarır yorumlarken, sınırsız bakış açısı (sıfır odaklayım)'na sahiptir. Kahramanların içinden geçenleri okura aktarır, onların birbirleri hakkında bilmediklerini okur bilir.

“Rabia'ya gelince, onun Bilâl'e karşı beslediği his, geçici bir sevki tabîi tecellisi, bir ağaçtan bir ağaca koşan bir kuşun rabıtasıydı...” (s. 153)

Romandaki anlatıda gören de, tasvir eden de anlatıcıdır.

“Yeşil gron entarili, kuru ve ufacak bir ihtiyar kadın, genç hafız içeri girer girmez, elindeki dikişi yere bıraktı, oturduğu koltuktan kalktı, kapıya doğru yürüdü. Bu İkbâl Hanım'dı. Yüzü bumburuşuk, ağzında bir tek diş yok...” (s. 265)

Filmde, Rabia on yaşına gelinceye kadar geçen zamanı özetleyen anlatıcı, birinci kişi adıyla konuşan benöyküsel anlatıcıdır.²⁴⁰ Tevfik'ten “bir saniye bile ayrılmadığını” ifade eden Râkım, hem olayların kahramanı hem de anlatıcısıdır.

236 Filmin yönetmeni Mehmet Dinler'le 18.08.2008 tarihli görüşme.

237 Çizgisel Anlatı; bkz. Ayşe Eziler-Zeynel Kıran, *age.*, s. 104.

238 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

239 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

240 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

Olayların içinde olan Râkım; görülen geçmiş zaman kipiyle gözlemlediği her şeyi izleyiciye “dolaysız” bir şekilde (kahramanların sözlerini hiçbir değişikliğe uğratmadan) anlatır. İzleyici, olaylara Rakım’ın gözüyle tanık olduğundan tasvirler de onun bakış açısıyla yapılır. Özet kısmı bitip, şimdiki zamana dönüldüğünde ise olaylar; diyaloglar ve hareketli görüntülerle göz önünde canlandırılır. Romanda, durağan²⁴¹ başlangıç söz konusudur. Kurmaca bir evren oluşturulur ve olayın geçeceği Sinekli Bakkal sokağı tasvir edilir. Filmde ise, devingen²⁴² bir başlangıç yapılmıştır. İzleyici kendini daha önceden başlamış bir olayın içinde bulur. Peregrini kilisede Meryem Ana ikonunun önünde durmuş, inanmadığını söyleyerek ondan af dilemektedir. Filmlerde sıklıkla kullanılan bu başlangıç yöntemi, güçlü bir dramatik etki yaratır.²⁴³ Romanda ve filmde devamı olanaklı son²⁴⁴ kullanılarak, Rabia, Peregrini ve diğer kahramanların hayatlarının devam edeceği izlenimi yaratılır.

2.2.8. Roman ve Filmin Motivasyon, Tem ve Ton Bakımından Mukayesesi:

Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun ruhsal ve düşünsel yapısını ne kadar tanımış ve özümsemişse, ifade edeceği duygu ve düşünceler de o düzeyde olacaktır. Sanatçıların ve ürettikleri yapıtların, içinde var oldukları toplumun dinamiklerinden etkilenmeleri kaçınılmazdır. Her eser, içinde bulunduğu toplumsal, siyasî ve ekonomik koşullar tarafından şekillendirilen kültürel bir üründür. Her sanatçının yapıtında sahip olduğu zihniyet ve dünya görüşünün yansımalarını bulabilmek mümkündür.²⁴⁵ Bu bakımdan Halide Edib’in *Sinekli Bakkal* romanını yazdığı dönemdeki toplumsal, siyasî ve ekonomik koşulları göz ardı etmemek gerekir. II. Abdülhamit’in baskıcı idaresinden sonra hürriyet vaadiyle gelen İttihat ve Terakki, vaatlerini yerine getirememiştir. 1936 yılında yazılan *Sinekli Bakkal*, hem Abdülhamid’i hem de ondan daha iyisini yapmayan İttihat ve Terakki’ye tepki gösterir. Mistik bir görüş üzerine kurulan eser; evrende ayrı ayrı görünen şeylerin, bir tek varlığın hayali olduğu ve günün birinde aslına döneceğini beyan ederek tasavvuf felsefesini temel alır. Birbirinden ayrı gibi görünen Batı’nın aklı,

241 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

242 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

243 Bkz. Ayşe Eziler-Zeynel Kıran, age., s. 87.

244 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

245 Oğuz Adanır, “Sanatsal Üretim ve Zihniyet İlişkileri”, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yayınları, 2. b., İstanbul, 2003 s.17.

Doğu'nun kalbiyle birleştiği zaman mükemmel bir sentez oluşacak ve mükemmelliğe aşk, mistik ve sanat yoluyla ulaşılacaktır.²⁴⁶ Orhan Okay, Batı medeniyetinin sanat ve kültürünü Greko-Latin dairesinden; dünya görüşü, felsefe ve ahlâkını da Hristiyanlıktan aldığını söyler. Okay, bu iki kaynağın menşeyini Doğu'ya bağlar. Yunan medeniyetinin ilk kaynakları Mısır'a ve daha gerilere doğru Sümer medeniyetine dayanmaktadır. Gelişme alanı Avrupa olan Hristiyanlık, bütün semavî dinler gibi Orta-Doğu'da zuhur etmiştir. Avrupa'nın büyük fikir ve kültür hamlesi olan Rönesans'ın kaynakları da dolaylı olarak Doğu'ya bağlıdır. Çünkü bu “uyanış”ın dayandığı ekonomik kaynaklar; önce ticaret yollarıyla keşfedilen daha sonra da sömürge haline getirilen Asya'nın zengin kaynaklarına ve iş gücüne bağlıdır. Doğu, kendisinden beslenen Batı'ya; on sekizinci yüzyıldan itibaren artan ticaret ve bunun doğurduğu imkânlarla yaklaştırmaya başlamıştır. On dokuzuncu yüzyıldan sonra da Batı'yla teknik ve kültür ilişkileri kurulmuştur.²⁴⁷ Halide Edib'in *Sinekli Bakkal*'da irdelediği Doğu-Batı sentezinin ve Doğu'nun Batı'ya üstünlüğü düşüncesinin dayandığı temellerden birinin de bu tarihî gerçekler olduğu söylenebilir.

Romanda, devletin zorbalığının, halkı fiziksel mânâda zincire vurabileceğini ama manevi kuvvetlere içten bir teslimiyet gösteren bireyin ruhunu zincirleyemeyeceğini ve ezemeyeceğini²⁴⁸ anlatan Halide Edip; başlangıçta karamsar bir ton kullanır. İlerleyen bölümlerde ise; Hilmi, Selim Paşa, Peregrini, Tefik ve Rabia'yı; Vehbi Dede'nin felsefesinde uzlaştırmak iyimser tona döner. Romanın sonunda ise sürgünden dönenlerin hepsinin “hürriyet kahramanı” olarak karşılanmasıyla, roman pek de iyimser olmayan bir tonda biter. Ama Rabia ve Peregrini'nin yeni doğan çocukları mükemmel sentezin ürünüdür ve gelecek için bir ümit ışıdır. Filmde ise, devletin zulmü ve tasavvuf felsefesi romandaki gibi vurgulanmamıştır. Romanda, anlatının bir parçası olan ve geri plânda işlenen aşk, filmde fazlaca ön plana çıkarılmıştır. Filmin yönetmeni Mehmet Dinler'e göre; sinemanın “çehresini değiştiren” kadın seyirciler, duygusal özelliği olan aşk filmlerine

²⁴⁶ Bkz. İnci Enginün, age., s. 575.

²⁴⁷ Orhan Okay, “Batılılaşma Devri Fikir Hayatı Üzerine Bir Deneme”, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005, s. 14-15.

²⁴⁸ Bkz. Berna Moran, age., s. 165.

ilgi duyarlar ve filmde aşkı öne çıkarmak bir nevi “gişe garantisidir”.²⁴⁹ Romanın ve filmin motivasyonlarının farklı olmasının yanı sıra tonları da farklıdır. Film, roman gibi karamsar bir tonda başlamasına karşın; sonunun farklı olması nedeniyle iyimser bir tonda biter. Çünkü filmin esas aldığı şey, Rabia ve Peregrini’nin kavuşmalarıdır; bu nedenle sürgünden dönenlerden bahsedilmez.

Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* adlı çalışmasında, sinema yaratıcısının gördükleri ve yaşadıklarıyla ilgili değerlendirmelerine kendi dünya görüşünü ekleyerek tüketicisine aktardığını ifade eder. Metz’e göre sanatçı, düşüncesinin film olma sürecinde üç sansürün etkisi altında kalır. Bunlar: “politik sansür”, “ekonomik sansür” ve “ideolojik sansür”dür. Politik sansür, filmin dağıtımını, ekonomik sansür prodüksiyonunu, ideolojik sansür de yaratımını etkileyen faktörler arasındadır.²⁵⁰ Bunların dışında, film yapanların kendi kendilerini kısıtladıkları oto-sansürden de söz edilebilir. Sanatçı, film yapma aşamasında düşüncesini şekillendirirken, içinde bulunduğu dönemin tarihî, sosyal, siyasî ve ekonomik koşullarından etkilenir. Sinema-toplum ilişkisinde, seyirci faktörü de önemli bir yere sahiptir. Seyircinin, meydana getirdiği ekonomik güç; daha sonra üretilecek filmleri belirlemede yadsınamaz bir öneme sahiptir. Bu veriler göz önünde bulundurularak *Sinekli Bakkal* filminin en çok “ekonomik sansür” ve “seyirci faktörü” etkisi altında kaldığı söylenebilir²⁵¹; ancak romanın temasına sadık kaldığı söylenemez.

2.2.9. Roman ve Filmin Dil ve Üslûp Bakımından Mukayesesi:

Sanatçı duygu ve düşüncelerini ortaya koyarken; dil, imlâ, noktalama, cümle, konu, zaman, vak’a, mekân gibi birimleri ele alıp işler. Bunların işlevsel hâle gelmesi üslûpla mümkün olabilir. “Üslûp; dilin mecazî gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel beceriyle söze veya yazıya dökmektir.”²⁵² Yahya Kemal Beyatlı; “Üslûb-ı beyân aynıyla insandır” der.²⁵³ Dolayısıyla dilin,

249 Mehmet Dinler’le 18.08.2008 tarihli görüşme.

250 Gülseren Güçhan, “Sinema-Toplum İlişkileri”, *Kurgu-Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi*, S. 12, İstanbul, Aralık 1993, s. 52 ; Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*’den alıntıdır.

251 Filmin yönetmeni Mehmet Dinler’le 18.08.2008 tarihli görüşme.

252 Mehmet Tekin, age., s.168.

253 *Türkçe Sözlük 2*, Türk Dil Kurumu, 8. b., Ankara, 1998, s. 2313.

sanatçının mizacından, düşünce ve felsefesinden etkilenmesi kaçınılmazdır. Halide Edip, kişiliğini ve hayata bakışını *Sinekli Bakkal*'a yansıtmıştır.²⁵⁴

Filmde ise, üslûp görüntüyle sağlanır. Işıklandırma, müzik, efekt, dekor, kostüm, renk gibi öğelerden yararlanır. Filmin öyküsü, bir anlatıda tarif edilenin “ne” olduğunu; söylemi ise bunun “nasıl” yapıldığını gösterir. Filmin üslûbu; anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekân kullanımını, eksilteleri ve anlatıcıları kapsamanın ötesinde, tüm sinematografik tekniklerin kullanış tarzını da (aydınlatma, çekim ölçekleri, oyunculuk, müzik) içerir.²⁵⁵ Filmin üslûp özelliklerinde, yönetmen Mehmet Dinler'in ve ustası Osman F. Seden'in²⁵⁶ anlatım tarzları açık bir şekilde kendini gösterir. Buna; mekânları yok edercesine, yakın insan yüzleriyle çekim yapmaları örnek gösterilebilir. (sen. s. 46, sekans 102) Yönetmen Mehmet Dinler, kamerayla oyuncularını sürekli karşı karşıya getirip, hareketli ve akıcı bir üslûp kullanmıştır.²⁵⁷ Ancak, yönetmenin bu tercihi, romanın üslûbuyla uyumlu değildir. Halide Edib Adivar, roman karakterlerinin içinde bulundukları sosyal çevre ile ilgilerini hiç kesmez. *Sinekli Bakkal* da, yazarın her zaman sosyal bir kimlik taşıyan romanlarından. Karakter yaratmakta çok başarılı olan Halide Edib, roman kahramanlarını sosyal çevreden soyutlamaz.²⁵⁸ Sosyal çevre şartları konusundaki gözlem ve tahlillerini; büyük bir şehir olan İstanbul'un, fakir bir semti olan Sinekli Bakkal mahallesine yöneltir. Romanda şahıs ve çevre tasvirleri realist, doğa tasvirleri sübjektiftir.

“Cumaları bahçede buluştukça, kıza, kendisinin adı bir mektep talebesi olmadığını anlatmaya çalışıyordu. Koruda bülbüller öterken, dallarda bahar çiçekleri beyaz alevler gibi güneşle yanarken o, hep ciddi bahisler açmaya uğraşıyordu. Ciddî bahisler de, Bilâl'e göre, istikbalde sahip olacağı at, araba, konak, uşak, halayık...” (s. 153)

254 Bkz.” romanın konusu” bölümü.

255 Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınları, 1. b., Ankara, Aralık 2005, s. 205.206.

256 **Osman Seden:** (1925-1998) Türk sineması tarihinin ilk yapımcılarından ve ilk film şirketi sahibi Kemal Seden'in oğlu. İstanbul Alman Lisesi ve Hukuk Fakültesi'nde öğrenim gördü. 1950'li yılların başında yeniden faaliyete geçen Kemal film şirketinin yönetimini üstlenip, yapımcılığa başladı. Senaryo çalışmalarının ardından 1955'te ilk filmini yönetti. 1959'da Tarık Dursun K.'nin senaryosundan aktardığı *Düşman Yolları Kesti* ve ardından *Namus Uğruna* adlı filmlerle yükselişe geçti. 1990'lı yıllarda tümüyle TV dizilerine ağırlık verdi. *Çalıkuşu*, *Yeniden Doğmak* ve *İki Kızkardeş* bu dizilerden bazılarıdır; Agah, Özgüç, age., s. 191.

257 Gülşah Nezaket Maraşlı, *Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Düet*, Elips Kitap, 2. b., İstanbul, 2002, s. 251.

258 Bkz. Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, 4. b., İstanbul, 1982, s. 181.

Genellikle iç mekânlarda çekilen film; hem romandaki doğa tasvirlerini hem de onlardan bağımsız olmayan karakter tasvirlerini görüntü diline aktaramaz.

Birçok edebiyatçı ve sinemacı; edebiyattan sinemaya uyarlama yapılırken, söylemin hikâyeyi etkili bir biçimde dile getirmesi gerektiği konusunda birleşir.²⁵⁹ Bu bağlamda filmin, romanın söylemini yansıttığı söylenemez; çünkü yazar ve yönetmen dünyaya aynı pencereden bakmazlar ve sinemada kullanılan teknikler, yazılı metnin üslûbunu tam anlamıyla karşılamamıştır. Buna, Peregrini'nin inanç konusundaki çelişkilerinin, romanda ve filmde farklı yansıtılması örnek gösterilebilir. Romanda, Peregrini'nin inanç konusundaki ikilemi, Vehbi Dede ve Rabia'yla olan diyalogları vasıtasıyla yansıtılır. Filmde ise Peregrini, inanç konusundaki çelişkilerini piyano başındaki abartılı davranışlarıyla gösterir. Peregrini, piyanosuyla Batı müziği çaldığı sırada, kulağında tekbir sesleri çınlar ve kulaklarını kapatıp haykırarak bu sesi bastırmaya çalışır. Başarısız olunca da her şeyi kırıp dökmeye başlar. (sen. s. 43, sekans 96) Bunun sebebi, filmde duygu aktarımının daha çok, oyunculara ve onların hareketlerine dayandırılarak segilenmesidir. Uzun planda çekilen bu sahne, izleyicinin ilgisini uyanık tutmak için, gerilimli bir şekilde ortaya konmuştur; oysa romanda Peregrini'nin ruh hâli yumuşak bir üslûpla dile getirilmesine rağmen, son derece etkili ve akıcıdır.

Son devir Türk romanında üslûpçuluk genellikle ikinci plâna düşmüştür.²⁶⁰ Halide Edib, döneminin bu özelliğine uygun olarak; zaman zaman basit sentaks kurallarını dikkate almaz ve söz sanatlarına fazla yer vermez.

“Fakat bu akşam Osman konuşmayı tercih edecekti. Konuşmak onun kurtulamayacağı bir illet, âdeta bir tiryakilik; ve Sinekli Bakkal'da aradığı biricik şey bu.” (s. 335)

Arapça, Farsça tamlamalardan kaçınır ve konuşma diline bağlı kalmaya çalışır. Halide Edib'in, konuşma diline has edayı roman yazarken sürdürmesi, eserlerinde

²⁵⁹ Bkz. Recep Bilginer, “Uyarlamanın Aslına ve Cinsine Sadık Kalınmalı”, *Hürriyet Gösteri*, S. 15, İstanbul, Şubat 1982, s. 77; Necati Cumalı, “Bütün İyi Yönetmenlerin Temel Kültürü Edebiyatla Beslenir”, *Hürriyet Gösteri*, S. 15, Şubat 1982, s. 77; Selim İleri, “Ne Yazık ki Asıl Uğraşım Edebiyatçılık”, *Hürriyet Gösteri*, S. 15, Şubat 1982, s. 78; Selim İleri, “Eser Halid Ziya'nın mı?”, *Zaman Gazetesi Pazar eki*, 28 Eylül 2008, s. 3; Necati Sönmez, “Yazarın Kalemi Yönetmenin Gözü”, *Sinorama*, S. 3, Nisan 1998, s. 71; Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, De Ki Basım Yayım, 1. b., İstanbul, 2008, s. 127-128; Mahmut Tali Öngören, “Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi”, *Varlık*, S. 1060, İstanbul, Ocak 1996, s. 13.

²⁶⁰ Bkz. Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, 4. B., Ankara, 2002.

“devrin konuşma dilini norm olarak kabul ettiğini” gösterir.²⁶¹ “O sene Bilâl, mektebinde hayatı azıcık tadar gibi olmuş, kadın denilen sırra biraz temas etmişti.” (s. 152) Romanın yazılışından otuz iki yıl sonra çekilen filmde²⁶²; devrin dil özelliklerine ve Halide Edib’in kendi kültürü ve mîzacıyla birleştirdiği şahsî üslûp seçimine rastlanmaz. Filmin dil ve üslûp özellikleri; 1967 yılının Yeşilçam seyircisine göre seçilmiştir.²⁶³ Bu nedenle film; romanın dil ve üslûp özelliklerine sadık kalmaz.

Filmdeki diyaloglar, “roman ve filmin konu ve karakterler bakımından mukayesesi” bölümlerinde bahsedildiği gibi; romandan oldukça farklı ve eksiktir. Özellikle, Vehbi Dede ve Peregrini arasında geçen tasavvufî diyaloglar ve Rabia’ya özgü argo söylemler, filmde yer almadığından ve mevcut olanların çoğu değiştirildiğinden; romanın konu, kişi, tema ve mesajlarından büyük ölçüde uzaklaşmıştır. Halide Edib, romanının içeriğini ferdî biçimde ifade etmiştir; filmin yönetmeni ise, söylemden çok içerikle ilgilenmiş ve içeriği “Türk halkının beğenisine uygun şekilde” düzenlemiştir.²⁶⁴

261 Tasvirî üslûp incelemesinde, yazarın devrin standart dilini zorlayıp zorlamadığına bakılır. Yazar, roman yazdığının bilincinde olmasına karşın cümlelerini konuşma diline has özensizlikle kuruyorsa; bu onun niyetiyle ilgilidir; bkz. Şerif Aktaş, age., s. 133.

262 Bkz. “Roman ve filmin zaman bakımından mukayesesi” bölümü.

263 Filmin yönetmeni Mehmet Dinler’le 18.08.2008 tarihli görüşme.

264 Mehmet Dinler’le 18.08.2008 tarihli görüşme.

2.3. YAPRAK DÖKÜMÜ²⁶⁵

2.3.1. Romanın Konusu:	2.3.2. Filmin Konusu: ²⁶⁶
Suriye’de ve Anadolu’da yirmi beş yıl memurluk yaptıktan sonra, bir haksızlığa göz yummamak adına güçlüye karşı zayıfı savunan Ali Rıza Bey’in işine son verilir. Ali Rıza Bey; karısı, dört kızı ve bir oğlundan oluşan ailesiyle İstanbul’a gelerek Bağlarbaşı’ndaki babadan kalma konağa yerleşir. Geçim zorluğu içinde olan Ali Rıza Bey’in eski öğrencisi Muzaffer Bey, müdürü olduğu Altın Yaprak Şirketi’nde ona bir iş sağlar. Bir müddet sonra Muzaffer Bey, Ali Rıza Bey vasıtasıyla işe alınan bir genç kızla gayrimeşrû ilişkiye girerek Ali Rıza Bey’in istifa etmesine sebep olur. Ali Rıza Bey’in oğlu Şevket, bir bankanın memuriyet sınavını kazanarak aileye yeni bir ümit kapısı açar; ancak Şevket’in, düşük ahlâklı bir kadınla evlenmesi aileyi sarsar. Ali Rıza Bey’in kızları Neclâ ve Leylâ’nın,	Mutasarrıflıktan emekli Ali Rıza Bey; karısı, dört kızı ve bir oğlundan oluşan ailesiyle Salacak’ta, babadan kalma bir evde oturmaktadır. Ali Rıza Bey; Altın Yaprak Şirketi’nde, eski öğrencisi Muzaffer Bey’e bağlı olarak çalışmaktadır. Muzaffer Bey, Ali Rıza Bey tarafından işe alınan bir genç kızla gayrimeşrû ilişki kurunca; Ali Rıza Bey istifa eder. Ali Rıza Bey’in oğlu Şevket’in bir bankaya memur oluşu, aileyi geçim derdinden kurtarsa da; düşük ahlâklı bir kadınla evlenmesi Ali Rıza Bey’i üzüntüye boğar. Ali Rıza Bey’in kızları Neclâ ve Leylâ’nın eğlenceye olan düşkünlükleri, gelini Ferhunde’nin tükenmeyen istekleri ailenin geçim sıkıntısını daha da arttırır. Ali Rıza Bey’in karısı Hayriye Hanım, olanlara kayıtsız kalmakta ve kızlarının tarafını tutmaktadır. Evin büyük kızı Fikret,

²⁶⁵ Reşat Nuri Güntekin, *Yaprak Dökümü*, İnkılâp Yayınları, 12. b., İstanbul, 1978 s.s. 160. 1930 yılında yayımlanan ilk baskıdan yararlanılarak, aslına uygun şekilde yayına hazırlanmıştır.

²⁶⁶ **Yaprak Dökümü Filminin Yapım Kadrosu:** (Siyah-beyaz, 1967) Yönetmen: Memduh Ün; senaryo: Memduh Ün / Halit Refiğ; diyaloglar: Orhan Kemal; yapımcı: Memduh Ün; görüntü yönetmeni: Mustafa Yılmaz; müzik: Metin Bükey; yapım: Uğur Film; oyuncular: Cüneyt Gökçer = Ali Rıza Bey; Ediz Hun = Şevket; Fatma Girik = Leylâ; Semiramis Pekkan = Neclâ; Güzin Özipek = Hayriye Hanım; Nurhan Nur = Fikret; Funda Postacı = Ayşe; Senih Orkan = Kenan; Gürel Ünlüsoy = Muzaffer Bey; Esin Gülsoy = Ferhunde.

yengeleriyle birlikte evde düzenledikleri partiler ve eğlenceye olan düşkünlükleri, ailenin geçim sıkıntısını arttırır. Ali Rıza Bey'in karısı Hayriye Hanım, olanlara kayıtsız kalmakta ve kızlarının tarafını tutmaktadır. Evin büyük kızı Fikret, kendini evdeki huzursuz ortamdan kurtarmak için, iki çocuğu olan dul ve yaşlı bir adamla evlenip Adapazarı'na gider. Şevket, karısı Ferhunde'nin bitmeyen isteklerini karşılayabilmek için çalıştığı bankadan çektiği paraları yerine koyamaz ve hapse girer. Ferhunde de, Şevket'in hapiste olmasını bahane ederek kısa bir süre sonra evi terk eder.

Şevket'in hapse girmesiyle ailenin maddî sıkıntıları artar. Yoksulluktan bunalan Neclâ, önce ablası Leylâ'ya talip olan; fakat sonradan onu istemeyen zengin ve yaşlı bir adamla evlenerek Suriye'ye gider. Ali Rıza Bey, Bağlarbaşı'ndaki evini satarak daha küçük bir ev alır. Ailenin geri kalan fertleri; Leylâ, Ayşe, Hayriye Hanım ve Ali Rıza Bey bu eski eve taşınırlar. Neclâ'nın evlendiği Suriyelinin, yoksul ve çok eşli bir adam olduğu anlaşılır. Neclâ, babasına gönderdiği mektupta geri dönmek istediğini yazar; ancak Ali Rıza Bey,

ailesinden uzaklaşmak için iki çocuğu olan dul ve yaşlı bir adamla evlenip Adapazarı'na gider. Bu sırada Şevket, çalıştığı bankadan çektiği ve kumarda kaybettiği paralar yüzünden hapse girer. Çaresiz kalan Ali Rıza Bey, Salacak'taki evini satar ve daha küçük bir eve taşınırlar. Leylâ, daha önce babasıyla aynı şirkette çalışan Kenan'la nişanlanmıştır; ancak ahlâksız bir adam olan Kenan, Leylâ'nın kardeşi Neclâ'yla kaçır. İffetini kaybetmiş olan Leylâ, zengin bir avukatın metresi olunca Ali Rıza Bey'e inme iner. Adapazarı'na giderek büyük kızı Fikret'in yanına sığınan Ali Rıza Bey, damadının huzursuzluğu yüzünden ertesi gün evden ayrılır ve İstanbul'a döner.

Kocası hastanede olduğu sırada Hayriye Hanım, küçük kızı Ayşe'yle birlikte Leylâ'nın yanına taşınmıştır. Ali Rıza Bey bir tesadüf sonucu, kızı Neclâ'yı randevuevinde görür ve bayılarak hastaneye kaldırılır. Leylâ, babasını hastaneden çıkarır ve kendi evine götürür. Ali Rıza Bey konuşmakta güçlük çekmekte ve yürüyememektedir. Hafızasını büyük ölçüde yitirmiş olan Ali Rıza Bey, hapishaneden çıkıp kendisini ziyarete gelen oğlu Şevket'i bile tanımakta güçlük çeker.

durumlarının kötü olduğunu söyleyerek Neclâ'nın isteğini geri çevirir. Bu arada sık sık dışarıya çıkan ve sokaklarda dolaşan Leylâ da zengin ve evli bir avukatla tanışmıştır. Ali Rıza Bey, bir tanıdık vasıtasıyla kızının bu avukatla görüştüğünü öğrenir. Leylâ, başlarına gelen kötü şeylerin ve düştükleri yoksulluğun sorumlusu olarak Ali Rıza Bey'i görmektedir. Babasıyla tartışan Leylâ, evi terk ederek evli avukatla beraber yaşamaya başlar. Leylâ'nın evi terk etmesi karşısında, Ali Rıza Bey'e inme iner. Bir süre sonra Leylâ annesini görmeye gelir ve onları yanına almak istediğini söyler. Hayriye Hanım, kızının bu teklifini Ali Rıza Bey'e kabul ettirmeye çalışınca; Ali Rıza Bey Adapazarı'na gider ve büyük kızı Fikret'in yanına sığınır. Fikret'in yanında on beş gün kalan Ali Rıza bey, damadının huzursuzluğu yüzünden bu evde daha fazla barınamaz ve İstanbul'a döner.

Yalnız, hasta ve çaresiz olan Ali Rıza Bey, bir tanıdığı tarafından hastaneye yatırılır. Kocasını hastanede olduğu sırada, Hayriye Hanım küçük kızı Ayşe'yle birlikte Leylâ'nın yanına taşınmıştır. Leylâ, babasının hastanede olduğunu öğrenince; onu hastaneden çıkarır ve kendi evine götürür. Ali Rıza

ancak ahlâksız bir adam olan Kenan, Leylâ'nın kardeşi Neclâ'yla kaçır. İffetini kaybetmiş olan Leylâ, zengin bir avukatın metresi olunca Ali Rıza Bey'e inme iner. Adapazarı'na giderek büyük kızı Fikret'in yanına sığınan Ali Rıza Bey, damadının huzursuzluğu yüzünden ertesi gün evden ayrılır ve İstanbul'a döner.

Kocasını hastanede olduğu sırada Hayriye Hanım, küçük kızı Ayşe'yle birlikte Leylâ'nın yanına taşınmıştır. Ali Rıza Bey bir tesadüf sonucu, kızı Neclâ'yı randevuevinde görür ve bayılarak hastaneye kaldırılır. Leylâ, babasını hastaneden çıkarır ve kendi evine götürür. Ali Rıza Bey konuşmakta güçlük çekmekte ve yürüyememektedir. Hafızasını büyük ölçüde yitirmiş olan Ali Rıza Bey, hapishaneden çıkıp kendisini ziyarete gelen oğlu Şevket'i bile tanımakta güçlük çeker.

Bey utanç içinde olmasına karşın; olanları görmezlikten gelerek yaşamını sürdürmeye çalışır.	

2.3.3. Roman ve Filmin Konu Bakımından Mukayesesi:

Roman:	Film:
Roman, eski mutasarrıf Ali Rıza Bey hakkında bilgi verilmesiyle başlar. Ali Rıza Bey, Babıâli'den yetişen bir mülkiye memurudur. Otuz yaşına kadar dahiliye kalemlerinden birinde çalışmıştır. Kızkardeşiyle annesinin iki ay ara ile ölmesi onu İstanbul'dan soğutur ve Suriye'de bir kaza kaymakamlığı alarak gurbete çıkmasına sebep olur. Yirmi beş sene, muhtelif memuriyetlerle Anadolu'da dolaşır. Kırk yaşlarına doğru evlenir ve beş çocuk sahibi olur. Trabzon'un bir sancağında mutasarrıflık görevinde iken, haklı fakat zayıf bir kişiyi; kasaba eşrâfından güçlü birisine karşı koruyunca görevinden alınır. Bunun üzerine İstanbul'a döner. Bir müddet işsiz kaldıktan sonra, tesadüfen karşılaştığı eski bir öğrencisinin müdürü olduğu Altın	Film ise, Ali Rıza Bey'in; “28 Teşrinisani 1925'te Şapka Kanunu'nun kabulüyle ben de acele bir şapka temin etmişim. Bu, evde bir merasime sebep oldu” sözleri ve ailesini tanıtmalarıyla başlar. Ali Rıza Bey'in aile fertleri hakkında konuşması, sıkıcı ve gereksiz bir ayrıntıdır. Senaryo yazarı Jean Gruault; sinemada, romanın aksine bir şeyi anlamadığımızda geriye dönmenin olanaksız olduğuna dikkati çekerek sinemanın daha yalın bir yapıya sahip olması gerektiğini belirtir.²⁶⁷ Sinema kuramcısı Eugene Vale de: “Filmlerde kişinin karakteri anlatılmamalı, kanıtlanmalıdır. Karakteri hareketler aracılığıyla göstermeliyiz, onların özelliklerini ele

267

Eugene Vale, *Senaryo Yazma Tekniği: Filmin Dramatik Yapısı Üzerine Bir İnceleme*, Souvenir Press, Londra 1980, s. 108.

Yaprak Anonim Şirketi'ne mütercim olarak girer. Ali Rıza Bey, Altın Yaprak Şirketi'ne kendi referansıya alınan Belma'yla Muzaffer Bey'in evlilik dışı bir ilişkileri olduğunu öğrenince, işten ayrılır. Aynı gün, Ali Rıza Bey'in oğlu Şevket, bir bankada işe başlar. O günden sonra Ali Rıza Bey, evin yönetimini oğluna bırakır ve emeklilik hayatına başlar. Hayriye Hanım ve gözü yükseklerde olan kızları parasızlıklarının müsebbibi olarak Ali Rıza Bey'i görürler ve sürekli olarak durumlarından şikayet ederler. Ali Rıza	verecek küçük olaylar yaratmalıyız” diyerek, sinemanın “davranışçı bir sanat” olduğunu altını çizerek.²⁶⁸ Filmin senaryo yazarı Halit Refiğ, film kahramanlarını tanıtmanın, romanı özetlemek adına gerekli olduğunu söyler. Romanda olmamasına rağmen Şapka devriminden bahsetmesini ise şöyle açıklar: “Yaprak Dökümü, kendi dönemini anlatan bir romandır. Film 1967’de çekildi ve dönemle ilgili bir hatırlatma yapmak gerekiyordu; aksi takdirde 1925 yılı, dönemi bilmeyenler için bir şey ifade etmeyebilirdi. Ayrıca Şapka devrimi, şekli bir değişimin ifadesi olması itibarıyla romanda anlatılan Doğu-Batı zıtlığıyla örtüştü.”²⁶⁹ Filmde de aynı olaylar cereyan eder.

268

Eugene Vale, age., s. 110.

269

Filmin senaryo yazarı Halit Refiğ'le 18.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

Bey'in evdeki otoritesi büyük ölçüde sarsılmıştır. O da kahvehânelere giderek teselli bulmaya çalışır.

Roman Şevket'in, Ferhunde adındaki evli bir kadınla ilişkiye girmesiyle ve bu ilişkiyi öğrenen kocasının Ferhunde'yi boşaması üzerine; onunla evlenmesiyle devam eder. Bu arada evdeki durum iyice kontrolden çıkmış; Leylâ ve Neclâ kendilerini eğlenceye vermişlerdir. Evin yeni üyesi Ferhunde, zekâsı ve hilekârlığıyla bir süre sonra evin yeni hakimi haline gelir. Ferhunde, Leylâ ve Neclâ evde içkili davetler vermeye ve başka evlerdeki partilere de katılmaya başlarlar.

Filmde de Şevket, evli bir kadın olan Ferhunde'yle ilişki yaşamaya başlar. Ancak romandan farklı olarak Ferhunde'nin kocası; karısını ve Şevket'i kendi yatağında yakalayarak aldatıldığını öğrenir. (sen s. 33-34) Şevket, kocası tarafından sokağa atılan Ferhunde'yle evlenir. Evde yapılan düğün; filmdeki yegâne ev partisidir. (sen. s. 45) Düğün, insanların sarhoş olup aşırı derecede rahat davranmalarıyla ve kendilerinden geçercesine dans etmeleriyle çılgın bir partiye dönüşür. Ali Rıza Bey'in eski iş arkadaşı Kenan da düğüne gelmiştir ve gece boyunca Leylâ ile dans eder. Sarhoş olan Leylâ, babasının gözleri önünde Kenan'la öpüşmekten kaçınmaz. Ali Rıza Bey, olanları üzüntü ve şaşkınlıkla izlemektedir. Bir ara, sarhoş bir kadın tarafından zorla dansa kaldırılır ve herkes onunla alay eder. Fikret, öfkeyle gelerek babasını kalabalığın içinden çıkarır. (sen. s. 47-50) Bu sahne, romanda birçok kez tekrarlanan ev partilerini ve Ali Rıza Bey'in aşama aşama düşüşünü, bir tek geceye sığdırabilmek için yapılmıştır. Filmin senaristi Halit Refiğ, romandaki ev partilerinin filmde yer almamasının sebebini; romanı daha net ve izleyicinin

Zaman ilerledikçe değişen Ali Rıza Bey, eskisi gibi mahcup ve titiz Babiâli efendisi olmaktan çıkmış; birkaç kuruş için esnafla kavga eden, sözünü kimseden sakınmayan bir adam olmuştur. Evinde yapılan partilere gelen gençler arasından, kızlarına uygun kismetler arar. Bir gece evdeki bir parti sırasında, kızı Leylâ'ya talip olan komisyoncu Tahsin Bey'le konuşur. Maddi durumunun iyi olduğunu söyleyen adam; cebinden düşen bir borç pusulasıyla kendini ele verir. Bunun gibi bir kismet de Neclâ'ya çıkmıştır ve sonunda onun da Tahsin gibi sahtekar biri olduğu anlaşılır. Yoksulluklarına rağmen aşırı derecede müsrif davranan ev halkı, sonunda çok zor bir duruma düşer. Ali Rıza Bey'in Emekli Sandığı'ndan aldığı dört yüz lirayı ödeyemeyen Şevket, çalıştığı bankadan para alır. Bu para gerektiği şekilde kullanılmaz ve Şevket,	anlayacağı şekilde aktarma isteğine bağlar.²⁷⁰ Ancak Refiğ tarafından “sembolik” olarak nitelendirilen bu sahne, abartılı ve inandırıcılıktan uzaktır. Ev partilerinden ve kızlara talip olanlardan bahsedilmez. Leylâ, düğünde tanıştığı Kenan'la nişanlanır. Kenan, güvenilmez biridir ve aynı zamanda Neclâ'yla da ilgilenir. (sen s. 65) Filmde ise romandan farklı olarak, Şevket eşiyle birlikte gece gezmelerine çıkmakta ve kumar oynamaktadır. Kumarda yüklü bir miktar para kaybeden Şevket, çalıştığı bankadan aldığı paraları yerine koyamadığı için tutuklanır. (sen. s. 85) Leylâ ve Neclâ'nın yaşadıkları da romandan farklı gelişir. Nişanlısının evine

270

Filmin senaryo yazarı Halit Refiğ'le 18.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

bankadan aldığı parayı yerine koyamadığı için tutuklanarak bir buçuk yıl hapse mahkum olur. Bunu fırsat bilen Ferhunde evi terkeder. Bu arada Leylâ'ya yaşlı bir manifaturacı talip olur; ancak söz kesildiği gece Leylâ fenalaşır. Babasına öfke duyar ve bu yaşlı adamla onun yaşattığı sefalet yüzünden evlenmek zorunda olduğunu söyler. Ali Rıza Bey, sözü bozar.

Leylâ, Abdülvehhap adındaki yaşlı ve zengin bir Suriyeliyle nişanlanır. Leylâ nişanlısının hediye ettiği mantoyu Neclâ'ya verince kıskançlıklar ve kavgalar başlar. Bir gün Abdülvehhap ortadan kaybolur ve bir hafta sonra Ali Rıza Bey'e bir mektup yollar. Mektupta, Leylâ'nın uygunsuz insanlarla olan ilişkisi yüzünden nişanı bozduğunu; fakat kardeşi Neclâ'yı kendisine verirlerse kabul edebileceğini yazmıştır. Ali Rıza bey bu teklife karşı çıkar; ancak Neclâ içinde bulundukları sefaletten kurtulmaya kararlıdır ve on beş gün sonra Abdülvehhap'la birlikte Suriye'ye gider. Evde Leylâ, Ayşe, Hayriye Hanım ve Ali Rıza Bey kalmıştır. Ali Rıza Bey, Bağlarbaşı'ndaki evi satarak borçlarını temizler ve Dolap sokağında küçük bir ev alır. Ailenin yoksulluğu yeni evlerinde de devam eder. Leylâ, yaşadığı şoku atlamamıştır ve her

giden Leylâ; Kenan'ın Neclâ'yla yakınlaştığını görünce ağlayarak evine koşar. Kısa bir süre sonra Neclâ da eve döner. Leylâ'nın daha önce kendisine verdiği mantoyu onun yüzüne fırlatır. Kenan'ın kendisini sevdiğini ve evleneceklerini söyleyerek evi terk eder. (sen. s. 92)

Abdülvehhap yer almadığından; onunla ilgili olaylar hariç her şey romandaki gibidir. Aile küçük bir eve taşınır, Leylâ evli bir avukatın metresi olur ve evden ayrılır. (sen. s. 93-98)

gün Neclâ'nın verdiği mantoyu giyerek sokaklarda dolaşmaktadır. Bu arada Neclâ'dan mektup gelir ve evliliğinin iyi gitmediği anlaşılır. Abdülvehhap fakir bir adamdır ve iki eşi daha vardır. Ali Rıza Bey bu mektuba karşılık kızına; eskisinden daha kötü durumda olduklarını ve ne olursa olsun kocasıyla kalması gerektiğini yazar. Bir gün sokakta rastladığı bir tanıdık, Ali Rıza Bey'e, Leylâ'nın iki aydır evli bir avukatın metresi olduğunu söyler. Ali Rıza Bey, akşam eve gelen Leylâ'dan bunun doğru olduğunu öğrenir ve kızını evden kovar. Kızı evden gittikten sonra hastalanan Ali Rıza Bey'in sağ tarafına felç iner.

Leylâ bir gün eve gelerek annesine, Taksim'de bir evde oturduğunu ve rahatının yerinde olduğunu söyler. Ailesini de yanına almak istemektedir. Hayriye Hanım bu teklife sıcak bakar; fakat Ali Rıza Bey teklifi şiddetle reddederek Adapazarı'na, Fikret'in yanına gider. Fikret ve kocası onu soğuk karşılarlar. Ali Rıza Bey, Fikret'in yanında on beş gün kaldıktan sonra İstanbul'a döner. Bir süre etrafta dolaştıktan sonra iyice hastalanır ve bir tanıdığı vasıtasıyla hastaneye yatırılır. Kızı Leylâ ve karısı Hayriye durumu

Adapazarı'nda sadece bir gece geçiren Ali Rıza Bey ertesi gün İstanbul'a döner. (sen. s. 106) Aynı gün Neclâ'yı eski bir apartmana girerken görür ve takip eder. Neclâ'nın girdiği yer, randevuevidir. Ali Rıza Bey kızını burada görünce bayılır. Bir sonraki sahnede hastanede olan Ali Rıza Bey hareketsiz bir şekilde yatmaktadır. Bir hemşire, Leylâ ve Hayriye Hanım'a; Ali Rıza Bey'in kısmen hafızasını yitirdiğini ve bir çocuk gibi bakılması gerektiğini söyler. (sen. s. 111) Filmin son sahnesinde Ali Rıza Bey, kızının evinde otururken görülür. Leylâ'nın sevgilisi Hulûsi, evden çıkmak

öğrenince hastaneye koşarlar ve Ali Rıza Bey'i Taksim'deki eve götürürler. Ali Rıza Bey'in mücadele edecek gücü kalmamıştır. Evde yapılan partilerde içki servisi yapar ve yeni elbiseleriyle bayram sevinci yaşayan bir çocuk gibi ortada dolaşır. Roman böylece sona erer.	üzereyken kapı çalar ve hapishaneden yeni çıkmış olan Şevket gelir. Hulûsi Bey ona; Sivas demiryollarında iş bulduğunu söyler. Ali Rıza Bey'in Şevket'i tanıyıp tanıyamadığı belirsizdir. Oğluna, bir çocuk edasıyla kendisine pasta verilmediğinden yakınır. O sırada radyodaki spikerin sesi duyulur. Spiker, iktisat kongresi kararlarının CHP tarafından uygun görüldüğünü beyan etmektedir. Kamera, önce duvardaki Atatürk resmini gösterir sonra Ali Rıza Bey'e döner. Ali Rıza Bey çaresiz bir ifadeyle bakar, acı acı gülümser ve şuursuz bir şekilde: “İktisat, hiç anlamıyorum” der. Film böylece sona erer. Filmin senaristi Halit Refiğ, filmin sonunda Ali Rıza Bey'in iktisattan anlamadığını söylemesinin; iktisadî bir altyapı olmadan yapılan değişikliklerin sathi olacağının, maddî çöküntüye yol açacağının ve aileyi parçalayacağının sembolik ifadesi olduğunu belirtir.²⁷¹

271

Filmin senaryo yazarı Halit Refiğ'le 18.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

2.3.4. Roman ve Filmin Zaman Bakımından Mukayesesi:

Romandaki vak'a zamanı": Osmanlı döneminin sonlarıyla Cumhuriyet döneminin ilk yılları arasında geçer. (1920-1930 arası) Filmdeki vak'a zamanı: Cumhuriyet'in kurulmasından sonra Atatürk inkılâplarının gerçekleştiği yıllardır. (1925-1930 arası) Romanın anlatma zamanı: 1930 yılıdır. Filmin anlatma zamanı: 1967 yılıdır. Romanın anlatım süresi: Yaklaşık on yıldır. Filmin anlatım süresi ise: Yaklaşık beş yıldır.

Romandaki vak'anın yaşanma zamanı, anlatılma zamanından öncedir; bu nedenle artsüremsel bir zaman kullanımı vardır. Hikâye anlatılırken, görülen geçmiş zaman kipi kullanılır. Kurmacada, olayların diziliş sırasıyla, bunların öykü içinde anlatılış sırası çakıştığından süredizimsel sıra söz konusudur. Kullanılan kozmik zaman ifadeleri ise; gün, hafta, ay ve yıl'dır.

"İlkbahardı. Cuma, Pazar günleri evlerinin önünden alay alay insan geçiyordu." (s. 59)

"Şevket, yirmi yaşını iki ay evvel bitirmişti". (s. 30)

Film de romanda olduğu gibi çizgisel bir anlatıyla ve şimdiki zamanda devam eder.

Romanda 160 sayfada anlatılan hikâye; filmde bir saatte anlatılır. Bu hesaba göre anlatının ritmi: Filmdeki bir dakikaya karşılık, romanda iki buçuk sayfadır.

Filmin senaryosunda; vak'anın geçtiği dönemdeki önemli olaylar maddeleştirilmiş, filmde de bu önemli olaylar filmin kahramanlarına söylenmiştir. 1923, 1924 ve 1925 yılının önemli olayları, senaryonun 2. sayfasında anlatılmış; filmde Ali Rıza Bey ve Neclâ'ya söylenmiştir. (Şapka devrimi ve Türk kızlarına aktrist olma yolunun açılması). 1926 yılına ait önemli olaylar, senaryonun 88. sayfasında belirtilmiş; Leylâ'ya söylenmiştir. (Atatürk'e yapılan İzmir suikastı ve ilk Türk kadın dışçinin çalışma hayatına atılması). 1928 yılının olayları, senaryonun 95. sayfasında belirtilmiş; Ayşe'ye söylenmiştir. (Lâtin alfabesinin kabul edilmesi). 1930 yılına ait önemli olaylar, senaryonun 112. sayfasında belirtilmiş; Ayşe'ye söylenmiştir. (Ekonomik kriz, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin kuruluşu, Haydarpaşa limanının satın alınması, Ankara-Kayseri-Sivas demiryolunun İsmet İnönü tarafından açılması).

2.3.5. Roman ve Filmin Mekân Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan iç mekânlar: Altın Yaprak Anonim Şirketi, Ali Rıza Bey'in Bağlarbaşı'ndaki konağı, kahvehane, hapishane, Dolap sokağındaki küçük ev, Neclâ'nın Beyrut'taki evi, Leylâ'nın Taksim'deki apartman dairesi, Fikret'in Adapazarı'ndaki evi ve Ali Rıza Bey'in yattığı hastanedir. Filmde yer alan iç mekânlar: Altın Yaprak Anonim Şirketi, Ali Rıza Bey'in Salacak'taki konağı, Leylâ'nın Taksim'deki apartman dairesi, kahvehane, hapishane, Fikret'in Adapazarı'ndaki evi, hastane, banka, Ferhunde'nin evi, Sema Hanım'ın köşkü (Şevket'in kumar oynadığı yer), Kenan'ın evi, Ali Rıza Beylerin taşındığı harap ev ve Neclâ'nın çalıştığı randevuevidir.

Romanda yer alan dış mekânlar: Üsküdar iskelesi, Bağlarbaşı, Karacaahmet mezarlığı, Çamlıca'dan Üsküdar'a giden yol ve Haydarpaşa tren istasyonudur. Fimde yer alan dış mekânlar: Salacak, Üsküdar sahili, Çamlıca, Karacaahmet mezarlığı ve Haydarpaşa tren istasyonudur.

Romanda Ali Rıza Bey'in Bağlarbaşı'ndaki konağı; “harap ve karanlık pencereleriyle dışarıda kopan ve gittikçe şiddetlenen fırtınalara uzun seneler boyunca kahramanca dayanmış” bir evdir. (s. 69) İnci Enginün; Reşat Nuri'nin, romanlarındaki hikâyeleri iç içe geçen çerçevelere oturttuğunu belirtir.²⁷² Roman, bu bağlamda değerlendirilecek olursa; ana çerçeveyi, Osmanlı İmparatorluğu'nu sembolize eden konağın oluşturduğu söylenebilir. İmparatorluğun son dönemlerinde yaşayan Ali Rıza Bey'in konağı, tıpkı Osmanlı gibi “yıllarca süren fırtınalara dayanmış ama artık yorgun düşmüştür”. Harap konağın içinde yaşayanlar da hayata karşı dirençlerini kaybetmiş ve manevî değerlerini yitirmeye başlamış insanlardır. Millî inkılâp ve mücadele ruhunu Batılı metodla birleştirerek çağdaşlaşmak yerine; İnci Enginün'ün ifadesiyle “karikatür Batıcılık”²⁷³ anlayışında olan Leylâ ve Neclâ, sun'î şekilciliklerinden kurtulamazlar.

²⁷² İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 5. b., İstanbul, 2004, s. 261.

²⁷³ İnci Enginün, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, 2. b., İstanbul, 1999, s. 259.

Romanda, kahramanların ruh halleri ile mekân tasvirleri arasında ilişki kurulur.²⁷⁴ Reşat Nuri; teşhis (kişileştirme) ve teşbih (benzetme) gibi sanatlardan faydalanarak Ali Rıza Bey'in konağını tasvir eder:

“Bu zavallı eski evde, o hastalıklı vücutlar gibi dışarıdaki havanın değişmesine göre, her gün bir başka illet patlak vermektedir.” (s. 102)

Bu tasvir, hem Ali Rıza Bey'in günden güne kötüleşen ruh hâline uygundur hem de çöküş dönemine girmiş olan “hasta adam” Osmanlı'yı çağırıştırır. Ev, zaman geçtikçe, Ali Rıza Bey'in ruh hâline paralel bir şekilde yıpranır; yağmur yağdığı veya karlar erimeye başladığı zaman damlar akmaya, rüzgâr esince kaplama tahtaları dökülmeye başlar.

“Evin dört tarafındaki deliklerde, pencere kenarlarında, kapı aralıklarında türlü ısıklar ve düdükler çalar.” (s. 102)

Yoksulluk ve kavgalar yüzünden ev halkı tarafından “cehennem” diye nitelenen konak, Şevket'in düğününün yapılacağı gün bambaşka bir çehreye bürünmüştür. Evin eşyaları baştan başa değişmiş; eski kırık oda takımları, kerevetler, masalar, sandalyeler satılarak yerine yenileri alınmış ve bazı odaların duvarları kâğıtla kaplanmış. (s. 71) Düğünden sonra, evdeki danslı eğlenceler devam eder. Evin aşağısındaki sofa ile taşlık arasındaki camekân kaldırılmış, delik deşik olan duvarlar sarı yaldızlı kâğıtla kaplanmış. Davet verileceği akşamlar evdeki eşyalar, tıpkı bir tiyatro dekoru gibi değişmektedir. Taşıktaki su küpü, sofadaki yemek masası ve diğer hırdavatlar mutfığa taşınıp; yukarıdan kilimler, iskemleler, süslü yastıklar indirilerek kabul salonu dekoru kurulur. (s. 78) Eski ve harap evdeki bu dönüşüm, yüzeysel kalan Batılılaşmanın sembolüdür. Millî zevk bütünlüğü bozulmadan Türklüğe mâl edilmesi gereken yenilikler; görüntüden ibaret kalan bir tiyatro dekoruna benzetilir.²⁷⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deyişiyle;

274 Orhan Okay, “Bir Roman Dilinin Kuruluşu”, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005, s. 122.

275 Bkz. İnci Enginün, *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yayınları, 4. b., İstanbul, 2007.

“İmparatorluk, asırlardır içinde yaşadığı bir medeniyet dairesinden çıkarak, mücadele hâlinde olduğu başka bir medeniyetin dairesine girdiğini ilân etmekte, onun değerlerini açıkça kabullenmektedir.”²⁷⁶

Romanın başında geleneksel döşenmiş bir Türk evi olarak Doğu’yu temsil eden konak; zamanla alafranga aksesuarlarla donatılarak yarı Batılı bir çehreye bürünür. Filmdeki konak Salacak’tadır ve romandaki gibi babadan kalmıştır. Bahçe içerisinde olan bu beyaz boyalı, iki katlı, ahşap konak, eski ve yer yer dökülmüş boyasıyla bakımsız görünmektedir. Evin içi de, dışı gibi oldukça eski ve yoksul görünümlüdür. Kolçakları kırılmış sandalyeleri, döşemeleri eprimiş koltukları, yayı kopmuş divanı, duvara asılı eski moda resimleriyle romanda tasvir edilen yorgun ve perişan görüntüye uygundur. Ancak, filmin vak’a zamanı romaninkinden beş yıl sonradır.²⁷⁷ Ayrıca filmin zamanı ve mekânı, romandaki gibi vurgulanmaz. Bu nedenle romanda, zaman-kişi-mekân ilişkileri kurularak ve söz sanatlarından faydalanılarak yapılan sembolik anlatım, filme tam mânâsıyla geçmez.

Romanda ve filmde, mahalle kültürünün önemli unsurlarından birisi olan kahvehanelere yer verilir. Kahvehane; “işsizlikten ve aile dirliksizliğinden doğan ıstıraplara karşı sığınılacak yegâne mabed” olarak tasvir edilir. (Roman s. 47; sen. s. 32) Ali Rıza Bey, evinde kaybolan huzuru ve mutluluğu düşünmemek için kahveye giderek avunmaya çalışır. Burada yeni insanlar tanır ve onlardan çeşitli şeyler öğrenir. Oğluyla gelininden dayak yiyen zavallı bir ihtiyar ve para için kızlarının kötü yola düşmesine göz yuman adam, Ali Rıza Bey’in kahvede tanıdığı yeni insanlar arasındadır. Ali Rıza Bey onların hikâyelerini kendi durumuyla özdeşleştirir.

Romanda başarıyla kurulmuş olan karakter ve mekân uyumunun filme kısmî olarak yansıdığı söylenebilir.

2.3.6. Roman ve Filmin Karakterler Bakımından Mukayesesi:

Romandaki karakterler: Ali Rıza Bey, Hayriye Hanım, Şevket, Fikret, Leylâ, Neclâ, Ayşe, Ferhunde, Tahsin, Kenan, Abdülvehhap, avukat, Muzaffer Bey ve Leman’dır. Filmde, Abdülvehhap hariç romandaki bütün karakterler yer alır.

²⁷⁶

Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 10. b., İstanbul, 2003, s. 97.

²⁷⁷

Bkz. “Roman ve filmin zaman bakımından mukayesesi” bölümü.

Romanda Ali Rıza Bey, eski Türk âdetlerine göre yetişmiş, çalışkan ve ahlakî konularda titiz bir mülkiye memurudur. Yirmi beş sene, çeşitli memuriyetlerde Anadolu'yu dolaşmıştır. Arapça, Farsça, İngilizce ve Fransızca bilmektedir. Kitap okumayı seven, nazik ve mahçup birisidir. Ahlâk, namus ve şeref gibi konularda taviz vermeyen bir yapıya sahiptir. Ancak zaman içinde birtakım zaaf lar göstererek değişken bir karaktere dönüşür. (bkz. roman ve filmin konu bakımından mukayesesi bölümü) Filmdeki Ali Rıza Bey de aynı özellikleri taşır; fakat romandan farklı olarak filmin sonuna dek hiç zaaf göstermez ve yanlış bulduğu şeylerle savaşıma konusundaki istikrarını koruyan düz bir karakter olur. Romanda, işe alınmasına aracılık ettiği Leman'ın, şirketin müdürüyle evlilik dışı ilişki yaşaması karşısında istifa eden Ali Rıza Bey; romanın sonunda kızı Leylâ'nın evli bir avukatla oturduğu apartman dairesine sığır. Hatta, kızının ve avukat sevgilisinin evlerinde düzenledikleri eğlencelere katılarak içki servisi yapar. (s. 160) Filmde Leylâ'nın evine sığınan Ali Rıza Bey ise, kısmen hafızasını kaybetmiş ve çocuklaşmış birisidir. Dolayısıyla bu seçimi özgür iradesiyle yapmaz. Edebiyatçı ve eleştirmen Michel Chion'a göre bunun sebebi; seyircinin, kendisini kahramanla özdeşleştirmek istemesidir. Seyirciyle özdeşleştirilmek istenilen kahramanın eylemleri, film süresince haklı gösterilir. Ali Rıza Bey'in sonuna dek kendi değer yargılarını savunması olumlu özdeşleşme; ailesine karşı zaman zaman pasif bir tutum sergilemesi de karşıt özdeşleşme sağlar. Seyirci, istikrarlı bir şekilde namuslu kalan Ali Rıza'yı kendisiyle özdeşleştirip takdir eder; pasifliği yüzünden de ona acır ve kendisinin böyle davranmayacağını düşünür.²⁷⁸ İnci Enginün *Yaprak Dökümü*'nün; “Ali Rıza Bey'in şahsında, mutlak doğruların iflâsını” haber verdiğini söyler.²⁷⁹ Aslında bu iflâs, Ali Rıza Bey'in kendisi için de geçerlidir; çünkü o, zaman zaman inandığı değerlerden ödün vermek zorunda kalır.²⁸⁰ Filmde ise Ali Rıza Bey, yüzde yüz haklı görünen ve filmin başından sonuna dek değişmeyen bir karakter olarak yansıtılır. Kötüleşen koşullar karşısında hiçbir zaaf göstermeyen Ali Rıza Bey'in tek hatası, pasif olmasıdır. Bu nedenle izleyici onu hem çok sever hem de ona acır; fakat kendisiyle çelişen davranışlar sergilediğinden ötürü onu eleştirmez. Bu nedenle filmdeki

²⁷⁸ Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak*, Agora Kitaplığı, 3. b., İstanbul, 2003, s. 134-135.

²⁷⁹ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, 1998, s. 262.

²⁸⁰ Bkz. Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası 1*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1. b., İstanbul, 1984.

Ali Rıza Bey, romandaki gibi yaşayan bir karakter değildir; Türk filmi klişelerine uygun biçimde çizilmiştir.²⁸¹

Romanda Hayriye Hanım, Ali Rıza Bey'in maddi olarak güçlü olduğu günlerde anlayışlı bir tavır sergiler; ancak eşi işsiz kaldığında, kavgacı ve isyankar bir kadına dönüşür. Hayriye Hanım, çocuklarının istekleri karşılanmazsa; yoldan çıkabileceklerini düşünür. Bu konuda eşine, çok acı sözler söyler:

“Onların hatırı için ben her şeye katlanırdım. Çünkü ekmeksiz kalırsak onların namusu tehlikeye girer”. (s. 37)

İnci Enginün'e göre Reşat Nuri, ahlâksızlığın önlenmesinde olduğu gibi yaygınlaşmasında da kadının rolünün önemine dikkat çekmiştir.²⁸² Filmdeki Hayriye Hanım da, roman karakteriyle aynı özellikleri gösterir.

Romanda ve filmde Ali Rıza Bey'in kızları Leylâ ile Neclâ, “machimo”²⁸³ olgusunun sembolleri gibidirler. Hiçbir çaba harcamadan rahat bir hayat yaşamak isterler ve bunu zengin bir eş bularak gerçekleştirebileceklerini düşünürler. Zengin bir eş adayı bulduklarında da, bütün dişilikliklerini ortaya koyarak onları kendilerine bağlamaya çalışırlar. Önce erkekler tarafından cinsellik objesi olarak görülen kızlar, sonunda aldatılır ve terk edilirler. Romanda Suriyeli bir adamın üçüncü eşi olan Neclâ, filmde randevuevine düşerek daha ağır biçimde cezalandırılır. Değerlerini yitiren ve yozlaşan Leylâ ise, yasal olmayan bir ilişkiyle yetinmek zorunda kalmıştır.²⁸⁴

Romanda evin büyük kızı Fikret, on dokuz yaşında olmasına karşın ağırbaşlı bir kızdır ve kardeşleri için ikinci bir anne gibidir. Fazla güzel değildir ve sağ gözünde bir leke vardır. Filmde ise yirmi sekiz yaşında olan Fikret, romana göre daha asabî ve tahammülsüzdür. Romanda sadece babasının pasifliğine öfkelenen Fikret; filmde zaman zaman yoksulluktan da yakınır. Romana göre daha uyumsuzdur ve sürekli şikâyet etmesine karşın ne istediği konusunda net değildir. Bu nedenle, romana göre Doğu'nun

281 Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yayınları, 2. b., İstanbul, 2003, s.17.

282 İnci Enginün, age., s. 262.

283 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

284 Bkz. Reyhan Uygun Aytemiz, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Aşk İlişkileri*, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul, 2005, s. 59.

değerlerini temsil eden Fikret'in, kardeşleriyle arasında meydana gelen tezat filmde iyi yansıtılamamıştır.

2.3.7. Roman ve Filmin Kurgusal Anlatım Bakımından Mukayesesi:

Romanda, olayların gerçekleşme sırasıyla anlatılış sırasının aynı olduğu çizgisel anlatı yöntemi kullanılır. Romanın başındaki anlatıcı, Ali Rıza Bey'le aynı işyerinde çalışan ve daha sonra işten ayrılan Kenan'dır. Kenan'ın "Altın Yaprak Anonim Şirketi'nden niye mi istifa ettim?" sorusuyla başlayan romanda; birinci tekil şahıs anlatımıyla (benöyküsel anlatıcı) Kenan'ın hikâyesi anlatılır. Daha sonra üçüncü tekil şahıs anlatımına (dışöyküsel anlatıcı) geçilir. Her zaman her yerde bulunan anlatıcı, olayları aktarır yorumlarken sınırsız bakış açısına (sıfır odaklayım) sahiptir. Kahramanların içinden geçenleri okura aktarır, onların birbirleri hakkında bilmediklerini okur bilir.

"Hatta, Ali Rıza beye göre o leke bile kusur sayılmazdı. Bilâkis bu, çehreye getirdiği mazlumluk, yüreğe verdiği rikkatle bir ayrı güzellik bile teşkil ederdi. Ne çare herkes, bahusus evlenecek gençler onu kendi baba gözüyle göremezlerdi". (s. 40)

Film ise, Ali Rıza Bey'in benöyküsel anlatımıyla kendisi ve ailesi hakkında bilgi vermesiyle başlar. Daha sonra sırasıyla: Fikret, Şevket, Leylâ, Neclâ ve Ayşe anlatıcı olur. Olaylar şimdiki zamanda devam ederken; anlatıcı olan kişi araya girip açıklama yapar ve konuyla ilgili görüş beyanında bulunur. Örneğin;

"Ferhunde, birkaç gün içinde yönetimi eline aldı, bakalım bundan sonra ne olacak?... Babam, gölgeden farksızdı, Şevket sabahlara kadar çalışıyordu"

diyen Fikret, hem durumu özetler hem de kendi bakış açısını ifade eder. (sen. s. 58)

Film dramatize edilirken²⁸⁵ "yoğunlaşma"²⁸⁶ yönteminden faydalanılır. Seyirciye bilgi vermek ve romanın tamamını filme yansıtabilmek adına konu yoğunlaştırılır. Filmin başında hikâye kişileri hakkında verilen temel bilgilerin unutulma ihtimali göz ardı edilerek; izleyici âdetâ bilgi yağmuruna tutulur. Oysa, senaryo yazarı ve yönetmen Pascal Bonitzer'e göre; "Açıklama ne kadar az miktardaysa o kadar değerlidir."²⁸⁷

285 Bkz. "Terimler Sözlüğü".

286 Bkz. "Terimler Sözlüğü".

287 Michel Chion, age., s. 188-189.

Romanda dolaysız anlatım yöntemi kullanılır; anlatıcı, kahramanların sözlerini hiçbir değişikliğe uğratmadan aktarır. Filmdeki diyaloglar da, olay örgüsünün hemen hemen aynı olması sebebiyle romandaki diyaloglara benzer. Romanda ve filmde, devingen bir başlangıç söz konusudur. İzleyici kendini daha önceden başlamış olayların içinde bulur. Her ikisinde de devamı olanaklı son kullanılarak; Ali Rıza Bey, Hayriye Hanım, Fikret, Şevket, Leylâ, Neclâ, Ayşe ve diğer kahramanların hayatlarının devam edeceği izlenimi yaratılır.

2.3.8. Roman ve Filmin Motivasyon, Tem ve Ton Bakımından Mukayesesi:

Eser, Tanzimat'tan beri sık sık ele alınan; "Batılılaşmanın yanlış anlaşılması ve kaybolan milli değerler" teması üzerine kurulmuş, şeklî mânâda yürütülmeye çalışılan Batı özentisi hayatla gelir arasındaki dengesizlik yüzünden ailenin çözülüşü gösterilmiştir.²⁸⁸ Filmde ön plânda olan şeyse; zenginlik tutkusu ve meslek sahibi olmayan kadınların zengin eşler bularak rahat yaşama arzularıdır. Romanda aileyi yoksullaştıran unsurların başında; Leylâ, Neclâ ve Ferhunde'nin sosyete de moda olan danslı çay partileri düzenlemeleri gelir. Filmde ise asıl sorun, Ferhunde, Leylâ ve Neclâ'nın; giysi, aksesuar ve süs merakları yüzünden giderlerin artması ve bu isteklerini erkekleri kullanarak temin etmeye çalışmalarıdır. Halit Refiğ, filmdeki karakterlerin motivasyonunun Batı toplumlarını taklit etme isteğinden çok; zenginleşme hırsı oluşunu, çekildiği dönemin koşullarına bağlar. Refiğ'e göre; 1950'lerde başlayan kapitalistleşme süreci Türkiye'yi büyük ölçüde tüketim toplumuna dönüştürmüştür. Ekonomik bir temel olmaksızın Batılılaşmaya çalışmak maddî sıkıntıya yol açar. Dolayısıyla sanayi toplumuna dönüşmeden Batılı olmaya özenen bir ülke, ancak şeklî mânâda değişebilir. Filmin sonunda Ali Rıza Bey'in iktisattan anlamadığını söylemesi de bunun sembolüdür.²⁸⁹

Cumhuriyet'in ilânından sonra çağdaşlaşmak adına yapılan yenilikler, bazı insanlar tarafından sadece şeklî boyutta algılanmış ve içselleştirilmemiştir. Batılı anlayış; millî zevk, kültür, gelenek ve manevî değerlerle birleştirilirse yabancı olmaktan çıkar. Çağdaş ve refah seviyesi yüksek bir toplum olmak; iyi bir eğitim almak ve çok

²⁸⁸

Bkz. Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 2*, Dünya Yayınları, 1.b., İstanbul, 2004, s. 293.

²⁸⁹

Filmin senaryo yazarı Halit Refiğ'le 18.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

çalışmakla mümkündür. Batılı toplumları taklit ederek köklerden uzaklaşmak, kimliksizliğe ve yozlaşmaya yol açar. Halit Refiğ, filmin çekildiği 1960'lı yıllarda, değişen sosyo-ekonomik dengeler sebebiyle buna benzer şeylerin yaşandığını ifade eder. Refiğ'in deyişiyle film; 1925'leri yansıtmaya rağmen, çekildiği dönemle de uyumludur.²⁹⁰ Filmin konusunun romandaki gibi toplumsal olmak yerine, bireysel mânâda ele alınması ve zengin olma hayallerinin ön plana çıkarılması; filmi çekildiği günün koşullarıyla daha çok özdeşleştirme düşüncesiyle yapılmıştır. Ancak; *Yaprak Dökümü* romanındaki yozlaşma, 1950'lerden sonra kapitalizmin gelişmesi sonucu değişen ekonomik-toplumsal yapının ürünü değil; yanlış Batılılaşmanın sonucudur.²⁹¹ Bu nedenle filmin, romanın tema ve motivasyonuna sadık kaldığı söylenemez.

2.3.9. Roman ve Filmin Dil ve Üslûp Bakımından Mukayesesi:

Nihad Sami Banarlı'ya göre;

“Reşat Nuri Güntekin, Türkiye’de Milli Edebiyat cereyanı yıllarındaki şuurlu ve temiz Türkçe hareketlerinin en güzel örneklerini veren ve dilimizi hiçbir politika oyununa, hiçbir uydurma harekete kapılmadan, kendi tabii güzelliği içinde geliştirmeye muvaffak olan, sayılı Türk yazarlarındanır”²⁹².

Reşat Nuri, eserlerinde günlük konuşma dilinin doğallığını yakalamış bir yazardır. Güntekin, eserlerinde konuşma dilini benimseme nedenini şöyle açıklar:

“... Arada söyleyeyim ki; tiyatroya temas edişimin bir sebebi de dildi. Litte’nin dereye benzettiği zamanlarda çağlayana dönmüştü; durmadan değişiyordu. Bir yazarın yazdığı şeyin, kendinden hiç değilse on beş yirmi sene daha fazla yaşayacağını umması elbette onun hakkıdır. Halbuki biz daha kendimiz yaşarken onun değiştiğini görüyor, üç beş senede kendimizi tanımayacak hâle geliyorduk. Buna mukabil konuşma dili daha az gelişmelere tâbi idi. Onu taklit ederek, yani konuşan birinin ağzından yazılacak bir eserin, bir piyesin yaşama şansı bir parça daha fazla görünüyordu”²⁹³.

Yazar diğer eserlerinde olduğu gibi *Yaprak Dökümü*’nde de gündelik konuşma diline yakın cümleler seçmiş ve samimi bir üslûp yaratmıştır.

²⁹⁰ Filmin senaryo yazarı Halit Refiğ’le 18.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

²⁹¹ Bkz. Fethi Naci, *Reşat Nuri’nin Romancılığı*, Yapı Kredi Yayınları, 1. b., İstanbul, 2003, s. 133.

²⁹² Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, Milli Eğitim Basımevi, 1. b., İstanbul, 2001, s. 1213.

²⁹³ *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, Haz. Yaşar Nabi Nayır, Varlık Yayınları, 1. b., İstanbul, 1953, s. 156.

“Ali Rıza Bey, âdet yerini bulsun diye bu adamın bir iki dükkân komşusundan üstünkörü bir tahkikat yaptı ve ‘peki’ dedi” cümlesi; Ali Rıza Bey’in “durumu önemsemeyen” ruh hâlini ifade eder. Anlatılmak istenen asıl olaya gelindiğinde ise, ifade kıvraklık kazanır:

“Aylardan, belki senelerden beri kızlarına dargındı. Bu müddet esnasında bir kere bile yüzlerine bakmayı içi istememişti. Fakat bu gece onlar kucak kucağa ağlaşıırken dikkatle bakıyor, çocuklarını hayret verecek kadar güzel buluyordu.” (s. 117)

Son cümledeki “hayret verecek” ifadesi yerine; “çok, pek çok, çok fazla, olağanüstü, şaşırtıcı derecede” vb. ifadeler kullanılabilirdi. Bu ifadelerin kavram değerleri aynı olmasına rağmen; yazarın “hayret verici” ifadesini tercih etmesi, onun estetik bir kaygı duyduğunu gösterir.²⁹⁴ Ancak, yukarıdaki “âdet yerini bulsun diye yapılan üstünkörü tahkikat” (s. 117) tamlamasında olduğu gibi zaman zaman bu estetik endişe; yerini halk zevki içinde olgunlaşarak dilin tabîî bünyesine mâl olmuş ifadelere bırakır.

Filmdeki diyaloglar romandakilere büyük ölçüde sadıktır. Ancak; “okunmak için yazılmış sözlerle söylenmek için yazılmış sözlerin ayrı ayrı seçilmesi gerektiği” senaryo yazarlarının ortak düşüncelerindendir.²⁹⁵ *Yaprak Dökümü* romanındaki bazı diyalogların “ideolojik işlev”i²⁹⁶ olan açıklamalardan sonra gelmesine karşın; filmdeki diyalogların çoğunun romandakilere aynı olması ve olayın akışı içinde verilmesi sun’î bir etki yaratır. Şevket’in düğününden birkaç ay sonra olanlar buna örnek gösterilebilir. Konaktaki yoksulluğun artmasına karşın evde eğlenceler tertip edilmektedir. Ali Rıza Bey’in bu sıradaki hissiyatı şöyle ifade edilir:

“Ali Rıza Bey’in anlamadığı şeylerden biri de en acı sefalet içinde kıvranan birbirlerini yiyen bu insanların eğlence saati gelince birdenbire her şeyi unutmaları hiçbir şey olmamış gibi gülüp eğlenmeye başlamalarıydı. Demek çocukları hissiz, haysiyetsiz, çingene gibi bir şey olmuşlardı.” (s. 82)

Filmde ise yanmayan şöminenin başında, battaniyelere sarılmış vaziyette oturan Leylâ ve Neclâ pikap çalarak dans etmeye başlarlar. Onları gören Ali Rıza Bey gülerek;

²⁹⁴ Yazarın kavram değeri aynı olan kelimelerden hangisini seçtiği; estetik endişesi veya öğreticilik yönüyle ilgilidir. İfadeyi hareket noktası alan tasvirî üslûp incelemesinde buna “niyetle ilgili değerler” adı verilir. Bkz. Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, 4. b., Ankara, 2002, s. 70.

²⁹⁵ Michel Chion, age., s. 95.

²⁹⁶ Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

“Çingene gibi bir şey oldunuz siz” der. Romandaki gibi bir ruh tahlilinden sonra sarf edilmeyen bu sözün hangi maksatla söylendiği tam olarak anlaşılmaz. Romanın ifade aracının dil; sinemanın ise görüntü olduğu gerçeği bu noktada kendini daha çok gösterir ve romandaki diyalogları aynen sinemaya geçirmenin de, romanın özünü korumaya yetmediğini kanıtlar.

Yaprak Dökümü’nde, Reşat Nuri’nin güçlü gözlemciliğine dayanan realizmi ve canlı üslûbu vardır. Reşat Nuri’nin babası askerî doktordur. Kendisi de, edebiyat öğretmenliği ve bakanlık müfettişliği görevlerinde bulunmuştur. Güntekin bu sayede hem birçok gözlem yapmış hem de Anadolu’nun dört bir yanını gezerek Anadolu halkını yakından tanımıştır.²⁹⁷ İnci Enginün’e göre bu durum, Reşat Nuri’ye farklı bir tecrübe kazandırmış; “eserlerindeki kuvvetli tenkidi, tesirli bir ironi ile dile getirmesini sağlamıştır”.²⁹⁸ Romancı bu eserde, toplumsal yenileşme sıkıntılarını anlatırken; doğal ve canlı bir dil kullanmış, gerçek hayattaki insan tiplerini başarıyla yansıtmıştır.

“Zavallı ihtiyarlar sabah oldu mu, bir yangından kaçır gibi, kendilerini de evden dar atıyorlar, gece yarısına kadar kahvede oturuyorlar, kavga ediyorlar, uyukluyorlardı. Halbuki, onlar sıcak bir aile ocağına şimdi her zamandan ziyade muhtaçtırlar...” (s. 49)

Filmin senaryo yazarı Halit Refiğ, filmin çekildiği tarihlerde Türk toplumunun yapısıyla ilgilendiğini ve toplumsal gerçekçi sinema yaptığını ifade eder. Refiğ bu bağlamda kendisinin de Reşat Nuri Güntekin gibi; “Türkiye’nin gerçekleriyle ilgilenen birisinin üslûbuyla” yazdığını söyler.²⁹⁹ Ancak *Yaprak Dökümü*, Reşat Nuri’nin gözlemlerine, kültürüne ve mîzacına göre kaleme alınmış bir eserdir. Dilbilim malzemesinde görülen “ayırıcı faktörler”in³⁰⁰ onun ilham kaynağı ve psikolojik durumuyla bağlantılıdır. Bu nedenle aynı amacı taşıyabilir; roman ve senaryo yazarının olaylara aynı pencereden bakmadıkları açıktır.

Romanın üslûbunun, filme doğru bir biçimde yansıtıldığı bazı bölümler vardır. Şevket ve Ferhunde’nin düğünlerinin yapıldığı gecenin sabahında, mutfakta yığılmış kirli tabakların gösterilmesi ve bîtap düşmüş Hayriye Hanım’ın duvara yaslanarak

297 Behçet Necatigil, age., s. 197.

298 İnci Enginün, age., s. 261.

299 Filmin senaryo yazarı Halit Refiğ’le 18.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

300 Bkz. Şerif Aktaş, age., s. 139-140.

gözlerini kapaması; romanda tasvir edilen yorgunluğun, eksiksiz bir şekilde filme aktarılmasını sağlamıştır. (sen. s. 53) Reşat Nuri'nin, yazınsal dili yakalamak için kullandığı işlevsel ayrıntılardan biri olan “manto”, filme ustaca yerleştirilmiştir. Kenan tarafından önce Leylâ'ya hediye edilen sonra Neclâ'nın olan ve en sonunda yine Leylâ'ya geçen manto, romanda olduğu gibi filmde de başarıyla kullanılmış bir izlektir. (sen. s. 72-92-94) Yakın çekimlerle, oyuncuların mimiklerinin net olarak gösterilmesi, romandaki duygunun görsel anlamda yansıtılmasını sağlar.

Reşat Nuri Güntekin, bir Millî Edebiyat romancısıdır. Döneminin özelliklerine uygun olarak toplum ve fert problemlerini dengeli bir şekilde işler, memleket ve millet sevgisini didaktik değil; romantik duygularla besler. Yazar *Yaprak Dökümü* romanında dönemine özgü dil özelliklerini kullanır; açık, sade ve anlaşılır ifadelerde bulunur, kendi kültürüne uygun kelimeler seçer.³⁰¹

“Ali Rıza Bey'in Bağlarbaşı'ndaki kendi gibi ihtiyar ve çürük evi eski mahrumiyetlerin acısını çıkarmak ister gibi çılgın bir neşe ve şenlik içinde kalkıp kalkıp oturuyordu” (s. 78)

cümlesinde olduğu gibi söz sanatlarından faydalanır, canlı, esprili ve akıcı bir üslûp kullanır. Film, romandaki dramatik yapıyı ve ana karakterleri büyük ölçüde sinema diline aktarmıştır. Ancak romandaki her detay filme yansıtılmaya çalışılıp aynı zamanda üzerine bir şeyler de eklendiği için; romandaki akıcı üslûbun aksine, yer yer ağır bir üslûp filme hakim olmuştur. Romandaki gerilimi yumuşatan mizah duygusu³⁰² filme geçmemiştir.

Bir metnin şekli, iletişime katılan unsurların fonksiyonuna göre belirlenir. Romanda alıcı durumundaki insan okuyucu; filmde ise izleyicidir. Bu nedenle, romanın üslûbuna sadık kalabilmek adına; romanda estetik, öğretme, anlatma amacı taşıyan ifadeleri görsel olanaklardan olabildiğince faydalanarak filme yansıtmak gerekir.³⁰³ *Yaprak Dökümü* filminde görüntü dilinden yeterince faydalanılmadığı için, romandaki olaylar üst üste yığılmış gibi algılanır. Bu durum da, romanı okumadan filmi izlemiş

301 Bkz. Şerif Aktaş, age., s. 131.

302 Bkz. Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, 4. b., İstanbul, 1982, s. 188.

303 Nijad Özön, “Roman ve Sinema”, *Türk Dili – Roman Özel Sayısı*, S. 154, İstanbul, Temmuz 1964, s. 797-800.

olanların, roman hakkında doğru bir izlenim edinmelerine engel olur. Bu nedenle, filmin başarısızlığı aslında uyarlandığı roman adına da bir olumsuzluktur.

2.6. DOKUZUNCU HARİCİYE KOĞUŞU³⁰⁴

2.6.1. Romanın Konusu:	2.6.2. Filmin Konusu: ³⁰⁵
Roman on beş yaşında, hasta bir gencin notlarından oluşur. İstanbul'un kenar mahallelerinden birindeki küçük bir evde annesiyle yaşayan bu genç, bacağındaki iltihaplı kemik hastalığından (arthritis tuberculeuse) kurtulabilmek ümidiyle hastaneleri dolaşır. Birkaç ameliyat geçirmiş olmasına karşın; yarası devamlı ağrımakta ve akıntı yapmaktadır. Bu nedenle, pansuman yaptırmak için sık sık hastaneye gider. Doktorlar ona koltuk değneği kullanmasını, dinlenmesini ve bol gıda almasını önerirler. Hasta genç, Erenköy'de oturan ve uzaktan akrabaları olan emekli paşanın köşküne giderek orada istirahat etmeye karar verir. Köşke gitmesinin asıl nedeni, paşanın kızı Nüzhet'tir. Hasta genç, kendisinden yaşça büyük olan bu genç kızı sevmektedir. Nüzhet ise, genç adama	Dokuzuncu hariciye koğuşunda yatan Burhan, mafsalsal iltihabı tedavisi görmektedir. Burhan, çocukluğundan beri aynı dertten mustarıptır. Burhan'ın babası; oğlu çok küçükken ölmüştür. Yanında çalıştığı Nazım paşa, çok değer verdiği işçisinin ölümü üzerine; onun çocuğu olan Burhan'a sahip çıkarak vefa borcunu öder. Burhan hasta bir çocuktur ve paşanın kızı Nüzhet'e ümitsiz bir aşkla bağlıdır. Nüzhet, gezmeyi, eğlenmeyi seven bir genç kızdır. Sık sık arkadaşlarıyla toplanırlar ve çeşitli spor müsabakaları düzenlerler. Burhan da, Nüzhet'in gözüne girebilmek için kendisini bu hareketli ortama uyum sağlamak zorunda hisseder. O da, Nüzhet'in arkadaşları gibi koşar, yüzer ve top oynar. Ancak, kendini çok fazla yoran Burhan'ın hastalığı ilerler ve kemik

304

Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Alkım Yayınları, 37. b., İstanbul, Mart 2008, s. s. 128. Roman, 1930 yılında yazılmış ve ilk olarak 1937'de *Suhulet Matbaası*'nda basılmıştır; bkz. Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, 2. b., İstanbul, Ekim 2004, s. 125.

305

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu Filminin Yapım Kadrosu: (1967, siyah-beyaz) Yönetmen: Nejat Saydam, senaryo yazarı: Nejat Saydam, yönetmen yardımcısı: Ergun Köknar, yapımcı: Murat Köseoğlu, yapım: Acar film, müzik: Tuncer Aydınoğlu, görüntü yönetmeni: Melih Sertesene, oyuncular: Hülya Koçyiğit = Nüzhet, Kartal Tibet = Burhan, Muzaffer Tema = Doktor Ragıp, Aliye Rona = Aliye, İbrahim Delideniz = Nazım paşa, Müşerref Çapın = Sabiha, Asım Nipton = Doktor, Renan Fosforoğlu = Doktor, Yavuz Selekman = Orhan, Lamia Yal = Nurefşan.

yakınlık gösterir; ancak aşkına karşılık vermez. Nüzhet'ten on bir yaş büyük olan Ragıp adında bir doktor, Nüzhet'le evlenmek ister. Bu durum, hasta çocuğun rahatsızlığını ve acılarını daha da arttırır.

Paşanın eşi, kızının doktor Ragıp'a verilmesi taraftarıdır. Nüzhet ise bu konuda ne düşündüğünü belli etmeyerek hasta gencin duygularını incitir. Yengesinin; mikropların bulaşıcı olduğu ve kendisine dikkat etmesi konusunda Nüzhet'e verdiği öğütleri duyan genç adam, bu uyarının kendisiyle ilgili olduğunu düşünür ve evine dönmeye karar verir. Ağrıları ve manevî çöküntüsü artan hasta genç, arkadaşı ve doktoru olan Mithat'ın muayenehanesine sık sık gitmeye başlar. Doktor Mithat, en kötü zamanlarında yanında olarak; onun en büyük yardımcısı olmuştur.

İçinde bulunduğu manevî çöküntünün de etkisiyle hasta gencin ağrıları artar ve durumu ağırlaşır. Bunun üzerine doktor Mithat, çocuğu aynı zamanda kendi hocası olan ünlü bir cerraha götürür. Cerrah, çocuğu muayene eder ve hemen ameliyat olması gerektiğine karar verir. Bu arada; paşaya inme inmiş, Nüzhet de doktor Ragıp'la evlenerek Berlin'e gitmiştir. Ameliyat olan hasta genç; annesi, yakın bir arkadaşı

veremine dönüşür. Doktorlar, bacağı kesilmesi gerektiğine karar verirler.

Burhan, bu acı gerçeği kabullenmek istemez ve hastaneden kaçarak köşke gelir. Nüzhet'in doğum günü partisine katılır ve doktorların kendisine yasakladığı her şeyi yapar. Ağrıları artınca, Nazım paşa onu aile dostları olan doktor Ragıp'a göstermeye karar verir. Doktor Ragıp; on yıl Amerika'da kaldıktan sonra ülkesine dönmüş, orta yaşlı bir adamdır ve Nüzhet'le evlenmek istemektedir. Bu durumdan çok rahatsız olan Burhan; Nüzhet'in, Ragıp'la evlenmeyeceğini söylemesi üzerine rahatlar. Bir gün doktor Ragıp köşke gelir ve hep birlikte yemek yerler. Paşanın, Burhan'ın hastalığından bahsetmesi üzerine; masada soğuk bir hava eser. Yemekten sonra Nüzhet'le Ragıp bahçeye çıkarlar ve Ragıp, Nüzhet'e evlenme teklif eder. Nüzhet, ona net bir cevap vermez. Bu konuşmaya şahit olan Burhan, annesinin evine gider ve ona içini döker. Annesi, Nüzhet'le konuşur ve hasta oğlunun ondan ümidini kesmesi için; doktor Ragıp'la evlenmesini ister.

Nüzhet, Burhan'ın annesinin sözünü dinler ve ânî bir karar vererek Ragıp'la evlenir. Burhan bu evliliği bir türlü hazmedemez ve ağrıları gün geçtikçe

ve Mithat Bey tarafından hastaneden çıkarılır. Gencin bacağı kurtulmuştur; ancak kısalan bacak, bundan böyle yürüken aksamasına sebep olacaktır.	artmaya başlar. Nazım paşa, Burhan'ın hastalığının ilerlediğini öğrenince ona, köşkünü çevreleyen korunun içindeki av köşkünü tahsis eder. Burhan'ın, eşine âşık olduğunu bilmeyen doktor Ragıp, diğer doktorların aksine; Burhan'ın bacağını kesmeden kurtarabileceğini düşünmektedir. Ragıp, çok güç olan bu ameliyatı kendisi yapmaya karar verir. Ameliyata giren Burhan, narkozun etkisiyle Nüzhet'in adını sayıklayınca; Ragıp durumu anlar ve onu ameliyat etmekten vazgeçer. Öfkeyle evine dönen Ragıp, Nüzhet'i kendisini aldatmakla suçlar. Nüzhet, Ragıp'ın kıskançlığı yüzünden ameliyattan vazgeçtiğini öğrenince; babasının av tüfeğiyle onu vurur. Bu arada kendine gelen Burhan da; bacağının kesileceğini öğrenmiş ve hastaneden kaçmıştır. Köşke geldiğinde Ragıp'ı yerde yatarken, Nüzhet'i de yarı şuursuz bir halde onun başında dururken gören Burhan; Nüzhet'i oradan çıkarır. Bir ormanda nereye gideceklerini bilmeden yürürler. Polisin kendilerini takip ettiğini gören Burhan, aynı av tüfeğiyle önce Nüzhet'i sonra da kendisini vurur.

2.6.3. Roman ve Filmin Konu Bakımından Mukayesesi:

Roman:	Film:
Roman hasta çocuğun; hastaneyi ve muayene odasının önündeki kalabalığı tasvir etmesiyle başlar. Karanlık koridorda bekleyen insanlar ve annelerinin dizlerinde oturan hasta çocuklar onu çok etkilemiştir. Anlatıcı-yazar, hasta çocukların psikolojilerini iyi anlar; çünkü kendisi de yedi yıldır dizindeki kemik hastalığıyla mücadele etmektedir. Sekiz yaşından beri çektiği bu hastalık, birkaç kere ameliyat olmasını gerektirmiştir ve ağrıları onu çok yıpratmıştır. Çocuğun muayene sırası geldiğinde; doktor, tekrar ameliyat olması gerektiğini söyler. Bu seferki ameliyat bacağının kısılmasına yol açacaktır. Aksi halde bacağın kesilmesi gerekmektedir.	Film, kızlı erkekli bir grup gencin, iki tarafı ağaçlı bir yolda koşu yarışı yapmalarıyla başlar. Bahçe duvarlarından atlayan, dik yokuşlara tırmanan gençler neşe içindedirler. Genç erkeklerden birisi (Burhan), birdenbire yere düşer ve acı içinde kıvranmaya başlar. Bir sonraki sahnede hastane koridorları gösterilir ve Burhan; “Ben, bu hastanenin dokuzuncu hariciye koğuşunda yatan bir hastayım. Teşhis kat’i, mafsalsal iltihabı. Zavallı çocukluğumun hazin bir neticesi. O mukavemet yarışı benim neyimeydi. Çocukluğumdan beri bu hastalığın pençesindeyim” diyerek durumunu özetler. Burhan hastanede yatarken; koşu yarışındaki genç kızlardan biri olan Nüzhet, köşkte bir parti vermektedir. Arkadaşlarıyla dans eden Nüzhet, birdenbire; “Yeter!” diye bağırır ve Burhan hastanedeyken eğlenmemeleri gerektiğini söyler. Bunun ardından, Burhan’ın durumunu soran arkadaşlarına onun hikâyesini anlatmaya başlar.

Bir kenar mahalle semtinde bulunan evine giden Burhan; annesini üzmemek istemediği için, ona ameliyat kararının netleşmediğini söyler. Bacağını, güvendiği bir doktor olan Mithat Bey'e göstermeye karar vermiştir. Yemek yedikleri sırada annesinden; uzaktan akrabaları olan paşanın evine gitmek için izin ister. Ertesi gün, paşanın Erenköy'deki köşküne gider. Hasta çocuk küçüklüğünden beri paşanın kızı Nüzhet'i sevmektedir. Nüzhet uçarı ve alaycı bir genç kızdır. Hasta çocuğa, Ragıp adındaki bir doktorun kendisiyle evlenmek istediğini; ama henüz tanışmadığı bu adamın teklifini kabul etmeyi düşünmediğini söyler.	Paşa (Nazım), hasta çocuğun akrabası değil; babasının eski patronudur. Nüzhet, Burhan'ı soran arkadaşlarına; geçmişi hatırlatan görüntüler eşliğinde bilgi verir. Burhan'ın babası, o çok küçükken ölmüştür ve paşa, çok sevdiği işçisinin oğlu olan Burhan'ı himaye etmiştir. Nüzhet ve Burhan aynı evde, iki kardeş gibi büyümüşlerdir. Burhan büyüdüğünde; annesiyle birlikte başka bir eve taşınmıştır. Nüzhet'in bu açıklamalarından sonra şimdiki zamana dönülür. Nüzhet, arkadaşlarıyla hastaneye gider ve henüz gücünü toplayamamış olan Burhan'ı on gün sonra vereceği doğum günü partisine davet eder. Diğer taraftan, Burhan'ın hastalığıyla ilgili konsültasyon yapan doktorlar, durumunun iyi olmadığını ve fazla hareket ettirdiği takdirde bacağını kaybedebileceğini söylerler. On gün sonra Burhan, doktorundan izin alarak hastaneden çıkar ve köşke giderek Nüzhet'in partisine katılır. Partideki gençler önce yüzme yarışı yaparlar, sonra basketbol oynarlar ve güreşirler. Onların sürekli hareket halinde olmaları Burhan'ı öfkelenendirir ve Nüzhet'e kur yapan yüzme şampiyonu Orhan'ı kıskandığı için köşkü terk ederek annesinin evine gider. Birkaç gün sonra Nazım paşanın adamı gelir ve Burhan'ın

Nüzhet bir gece hasta çocuğun odasına girer. Duygularına hakim olamayan hasta çocuk, Nüzhet'i zorla öper. Nüzhet, hasta çocuğa kızarak odadan çıkar. Köşke akşam yemeğine gelen doktor Ragıp'la tanışmak, hasta çocuğu üzer. Yemek sırasında önemli konuşmalar yapılır. Doktor Ragıp, bazı gençlerin Beyoğlu'ndaki Fransızca yazıları, Alman hayranlığı sebebiyle siyaha boyamalarını eleştirir. Hasta çocuk, sebebi ne olursa olsun; "Türkçe dururken, sokak levhalarına Fransızca yazılar yazılmasının" karşısındadır. (s. 82-83) Hasta çocuğun Türkçe'yi ve millî değerleri koruma konusundaki fikirlerine sadece Ragıp değil; paşa ve Nüzhet de muhalefet ederler. Köşkte yenen bu akşam	on günlüğüne köşke davet edildiğini söyler. Annesinin itirazına rağmen Burhan bu teklifi kabul eder ve köşke gider. Paşa, romanda olduğu gibi, Burhan'ın kendisine roman okumasından hoşlanmaktadır. Bir gece Burhan'a doktor Ragıp'tan söz eder. Burhan'ın bacağını bir de onun görmesini istemektedir. Burhan daha sonra, doktor Ragıp'ın Nüzhet'le evlenmek istediğini öğrenir. Nüzhet romanda olduğu gibi; Burhan'a, Ragıp'la evlenmeyi düşünmediğini söyler. Nüzhet bir gece Burhan'ın odasına girer. Duygularına hakim olamayan Burhan, Nüzhet'i zorla öper. Nüzhet, Burhan'a kızarak odadan çıkar. Köşke akşam yemeğine gelen doktor Ragıp'la tanışmak, Burhan'ı üzer. Filmdeki akşam yemeğinde konuşulanlar, Burhan'ın hastalığından ibarettir ve bu durum film adına büyük bir eksiklikler. Film, bu sahneden sonra, romandan tamamıyla ayrılır.

yemeği, hasta çocuğun Nüzhet'e olan duyguları konusunda sukût-ı hayâle uğramasına ve sağlığının daha çok bozulmasına zemin hazırlar.

Hastalığı ağırlaşan çocuk, doktor Mithat'a muayene olur ve diğer doktorlarla yapılan istişare sonucunda, ameliyat olmasına karar verilir. Hasta çocuk, dokuzuncu hariciye koğuşuna yatar. Doktorlar çocuğun bacağıнын kesilmesi gerektiğini düşünmektedirler. Ancak doktor Mithat vasıtasıyla onu gören bir operatör; "Doktorluk bu bacağı ve bu gençliği kurtarmaktır" diyerek, çocuğu bir dizi ameliyattan geçirmeye karar verir. (s. 109) Çocuğun bacağı kurtulmuştur; ancak bir daha yere basamayacaktır. Yaraları kapanınca bacağı alçıya alınacak ve bir daha eklemi oynamayacaktır. Bu arada hasta çocuk, paşaya inme indiğini ve birkaç gün sonra Nüzhet'in Ragıp'la evleneceğini öğrenir. Çocuğun hastaneden taburcu olma zamanı gelmiştir; ancak hastaneye alışan çocuğa dışarıda yaşamak zor gelmektedir. Roman, hasta çocuğun kısalmış bacağıyla hastaneden çıkmasıyla sona erer. (s. 128)

Köşkteki akşam yemeğinden sonra bahçeye çıkan Ragıp ve Nüzhet'in konuşmalarına tanık olan Burhan; Nüzhet'in Ragıp'la evleneceğini anlar. Sancılar içinde annesinin evine koşan Burhan ağır bir nöbet geçirir. Ağrıları morfinle dindirilen Burhan'ı ziyarete gelen Nüzhet, Burhan'ın annesi tarafından azarlanır. Burhan'ın annesi; "Onu kendine oyuncak ettin, Ragıp'la evlen de senden ümidi kessin" der. Nüzhet ise, Burhan'a ümit vermenin onun sağlığı açısından daha iyi olacağını düşündüğünü itiraf eder. Ancak Burhan'ın annesine de hak verir ve onun sözünü dinleyerek Ragıp'la evlenir. Nüzhet'le Ragıp balayına gidince; Nazım paşa, kendi bahçesi içinde bulunan av köşkünü Burhan'a tahsis eder. Hastalığı ağırlaşan Burhan, paşanın isteğiyle doktor Ragıp'a muayene olur. Diğer doktorların aksine Ragıp, Burhan'ın bacağıнын kesilmeden kurtarılabilceğini düşünmektedir. Ancak zaman daralmıştır ve Ragıp, onu hemen ameliyat etmeye karar verir. Burhan, narkoz aldığı sırada Nüzhet'in adını sayıklayınca, Ragıp onu ameliyat etmekten vazgeçer. Öfkeyle köşke dönen Ragıp, Nüzhet'i kendisini

Romanda, hasta çocuğun hastane odasındaki izlenimleri ve hasta psikolojisiyle ilgili görüşleri uzun uzun anlatılmıştır. Doktorların ve hasta bakıcıların, hastaların ruh hallerini göz ardı etmeleri onu üzmektedir. Ağırlaştığı bir sırada doktorlardan birinin; “Bu bacağı tamamıyla feda edeceksiniz başka çare yok. Harp bitince bir güzel takma bacak yaptırırınız, rahat rahat...” diyecek kadar	aldatmakla itham eder. Nüzhet; “Onu kurtarmak için seninle evlendim. Burhan’ın beni unutması lazımdı. Bizimki, aşkın üstünde bir duygu. Şimdi git ve onu ameliyat et” der. Ragıp, Burhan’ın bacağındaki iltihabın ertesi gün tüm vücuduna yayılacağını ve ameliyat için çok geç olduğunu söyleyerek Nüzhet’in isteğini reddeder. Buna çok öfkelenen Nüzhet; paşa babasının av tüfeğiyle Ragıp’ı vurur. Bacağının kesileceğini öğrenince hastaneden kaçan Burhan köşke gelir ve şuurunu yarı yarıya kaybetmiş olan Nüzhet’i oradan çıkarır. Bir ormanda yürümeye başlayan Burhan ve Nüzhet, polis tarafından takip edilmektedirler. Yakalanacaklarını anlayan Burhan, elindeki av tüfeğiyle önce Nüzhet’i sonra da kendisini vurur. Hastane ve doktorlarla ilgili eleştiriler yer almaz. Hasta psikolojisinden anlamayan sadece Nüzhet’in arkadaşlarıdır. Sürekli koşarlar, yüzerler, dans ederler ve çeşitli yarışmalar düzenlerler. Burhan’ı incittiklerini düşünmeksizin hep hareket halindedirler. Burhan’ın iç sesiyle verilen birkaç ruh hali tasviri dışında; romandaki hastalık psikolojisine yer verilmez.

duyarsızlaşması, onu derinden yaralar. (s. 103) Hasta çocuk, dokuzuncu hariciye koğuşunda ameliyat sırası beklerken hasta bakıcılarından birisi; “Hep böyle tehlikeli hastalar gönderiyorlar. Burası morga döndü. Sonra da ödeneği kesiyorlar” der. (s. 121) Bu sözleri duyan hasta çocuğun ruhî dengesi alt üst olur ve hastaneden kaçmak ister.

Romanda yanlış Batılılaşma konusu irdelenir. Millî değerlerinden uzaklaşmış ve alafrangalık özentisi içinde olan doktor Ragıp, Fransız kültürüne hayrandır. Bu konuda önceleri kararsız olan Nüzhet, tercihini Batı’dan yana yapacak ve Ragıp’la evlenecektir. Hasta çocuk, romanın en önemli bölümlerinden biri olan köşkteki akşam yemeğinden sonra;

“Yabancı tesirler altında şahsiyetlerini kaybeden insanlarla münakaşaya mecbur olmanın küçüklüğünden muzdarip” olur ve “Yabancı mekteplerin kuvvetli silindirleri altında yamyassı olan bu kafaların kesilmesinden başka çare görmez.” (s. 84)

Hasta çocuk; “Yabancı mektepleri işgal suretiyle manevî kapitülasyonları kaldırdığı için, hükümeti beğendiğini” de ifade eder. (s. 84) Böylece, İttihat ve

Romandaki Batılı olma özentisi; filme, “Amerika hayranlığı” şeklinde yansır. Nazım paşa, doktor Ragıp’ın ne kadar iyi bir doktor olduğunu vurgulamak için; “on yıldır Amerika’da yaşadığının” altını çizerek. Nüzhet’in annesi de, Ragıp’ın cazip bir koca adayı olduğunu belirtmek için onun; “kızını Amerika’ya götüreceğini” ifade eder. Bunun, filmin çekildiği dönemle ilgili olduğu düşünülebilir.

Sonuç olarak filmde; “roman, sinema yararına bir senaryo hammaddesi

Terakki'ye açık bir gönderme yapılarak olayın geçtiği dönemin altı çizilmiş olur. Filmde ise, Doğu – Batı çatışmasıyla ilgili herhangi bir sahne yer almaz.	olarak kullanılmış ve sinema boyutlarına indirgenmiştir”. ³⁰⁶ Kaynak metin esin kaynağı olmuştur; ancak yorumlama büyük bir serbestlik içindedir.

6.2.4. Roman ve Filmin Zaman Bakımından Mukayesesi:

Romandaki vak'a zamanı: Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde ve Birinci Dünya Savaşı yıllarında geçer. Filmin vak'a zamanı da aynıdır. Romanın anlatma zamanı: 1930; filmin anlatma zamanı ise: 1967 yılıdır. Romanın anlatım süresi: 1915 yılında başlar ve yaklaşık dört aylık bir zaman dilimini kapsar. (İlk iki bölüm = 4 gün; “kozmopolitlerin hücumu” bölümü = 1 gün; “korkunç yarın” bölümü = 3 gün; sonraki on dört bölüm = 3.5 ay). Arka planda Birinci Dünya Savaşı vardır; İttihat ve Terakki Partisi yönetimdedir. Filmin anlatım süresi ise; yaklaşık bir yıldır.

Roman, bir anı defteri (günlük) şeklinde kaleme alındığından; olayın yaşanma zamanı, anlatılma zamanından öncedir.

“Asistanlar, ellerinde parlayan madenlerle yaklaştılar. Dişlerimi sıktım ve gözlerimi kapadım. Çırpınmamam için tımarcı kollarımı, hasta bakıcı kız kolumu tuttu. Gene kıvranıyordum.” (s. 11)

Yer yer şimdiki zaman kipi kullanılarak eşsüremsel anlatım yapılır ve olayların yaşandığı anda kaleme alındığı izlenimi yaratılır.

“Kendisine daima gıpta ettiğim bahçıvan, aynı nokta üstündeki ısrarından yorulmuyor ve isyansız gayretiyle bana bir bahçede uğraşmak sevgisini telkin ediyor.” (s. 85)

Romanın bazı yerlerinde bilinç akışı tekniği kullanılır ve anlatıcının içinden geçenler o anda yazılıyormuş gibi aktarılır.

“Son günlerde etrafımı çeviren, küçük hassas topluluğun galeyanı. Annemin gözyaşları. En uzak arkadaşlarımın ziyaretleri. Ümitler.” (s.104)

306

Cemal Aykın, Batı Topluluklarında Roman ve Sinema İlişkileri 2, *Türk Dili*, S. 383, Kasım 1983, s. 495.

Romanın genelinde, görülen geçmiş zaman kipi kullanılır. “Paşanın yatak odasının önünden geçerken, içerde hararetle bir konuşma duydum.” (s. 49) Kullanılan kozmik zaman ifadeleri; gün, hafta, ay ve yıl’dır. “Bugün sonbahar. Beni bahçede soğuk bir rüzgar karşıladı. Evvelki gün...” (s. 127) “1887... On üç, on beş, hatta yirmi sekiz yıl evvel.” (s. 55) Film, romanda olduğu gibi çizgisel bir anlatıyla ve şimdiki zamanda devam eder. Nüzhet, Burhan’ın çocukluğundan bahsederken; hatırlatan görüntüler eşliğinde geçmişe döner (flashback) ve izleyiciye on yıl öncesinden, birkaç günlük bir kesit sunar.

Romanda 128 sayfada anlatılan hikâye; filmde 1.36 saatte anlatılır. Buna göre anlatının ritmi; filmdeki bir dakikaya karşılık, romanda 1.3 sayfadır.

6.2.5. Roman ve Filmin Mekân Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan iç mekânlar: Haydarpaşa hastanesi (muayene odası, dokuzuncu hariciye koğuşu, dokuzuncu hariciye koğuşundaki özel oda ve ikinci hariciye polikliniği), hasta çocuğun annesiyle oturduğu ev, Erenköy’deki fakülte, paşanın köşkü, Nüzhet ve hasta çocuğun odalarıdır. Filmde yer alan iç mekânlar: Hastane (dokuzuncu hariciye koğuşu, koridor ve ameliyathane), paşanın köşkü, Burhan’ın ve Nüzhet’in odaları, Burhan’ın annesinin bir kenar mahalle semtinde bulunan ahşap evi ve paşanın av köşküdür.

Romanda yer alan dış mekânlar: Haydarpaşa tren garı, Haydarpaşa mezarlığı, hasta çocuğun annesinin evinin bulunduğu kenar mahallenin ara sokakları, Kadıköy, Erenköy. Filmde yer alan dış mekânlar: Köşkün bahçesi (koru), hastanenin deniz kıyısındaki bahçesi, Belgrad ormanları, Burhan’ın annesinin evinin bulunduğu kenar mahallenin ara sokakları ve köşkün civarındaki zengin semtlerin sokaklarıdır.

Romanda hasta çocuğun muayene olduğu hastane odası, karanlık bir koridorda bulunmaktadır. Anlatıcı-yazar (hasta çocuk) tarafından;

“Kapalı kapıların dikdörtgen, buzlu camlarından gelen soğuk ışıkların buğusu, yüksek ve çıplak duvarlara vurarak donar”

cümleleriyle tasvir edilen muayene odası filmde yer almaz. (s. 7) Romanda, dokuzuncu hariciye koğuşuna demir parmaklıklı kapıdan giren ve kendi deyişiyle “ağaçların sıhhatine imrenerek yürüyen” hasta çocuk; filmde sargılar içindeki hastaların yattığı bir koğuşta görünür. (s. 9) Oysa romandaki hasta çocuğun, dokuzuncu hariciye koğuşu adı

verilen bölümde kendine ait bir odası vardır. Hasta çocuk, “yedi yıl boyunca hastalık hayatının birçok zamanlarını geçirdiği ve havasında kendine ait çok şey bulduğu bu odayı” (s. 107) şöyle tanımlar:

“Bir demir karyola, başında bir küçük demir masa. Yerde kırmızı muşambalar. Çırçıplak mavi duvarlar.” (s. 113)

Hasta çocuk, bu odada tek başına o kadar fazla zaman geçirmiştir ki; kendini duvarlarla özdeşleştirir.

“Gözümün hiçbir görüş köşesi yok ki içine bir duvar parçası girmesin. Hep ve yalnız onları görüyorum. Onlardan kaçan gözlerim onlarla karşılaşıyor. Bakıldıkça uzuyorlar, yükseliyorlar, sertleşiyor ve korkak, yumuşak bakışlarıma kaskatı çarpıyorlar, gözlerimi ezecekler. Başım döndü. Deniz gibi yayılıyor ve beni çeviriyorlar. Serinliklerini hissediyorum. Denizde, çıplak vücudumu saran dalgaların birdenbire taş kesilmeleri gibi, duvarları giyiyorum.” (s. 115, 116)

Senaryo yazarı Eugene Vale “*The Technique Of Screenplay Writing*” (Senaryo Yazma Tekniği) adlı kitabında, bir mekânın özelliklerini; tür (çiftlik, hastane vb.), işlev (bir fabrikaysa bir şeyler üretmek vb.), konum (Paris’te bir çölde vb.), kişilerle olan ilişki (kişilerin bulunduğu bir barınak veya saklandıkları yer vb.) ve mekânın esinlendiği hava (sıkıntı verici, büyüleyici vb.) kategorilerine ayırarak tanımlar.³⁰⁷ Romandaki mekân tasvirleri; mekânın türünü, işlevini, konumunu ve kişilerle ilişkisini belirlerken mekânın esinlendiği havayı da vurgular.

“Kenar mahalleler. Birbirine cerahatli adaleler gibi geçmiş, yaslanmış tahta evler. Her yağmurda her küçük fırtınada sancılanan ve biraz daha eğrilip büğrülen bu evlerin önünden her geçişimde, çoğunun ayrı ayrı maceralarını takip ederdim” (s. 15)

tasvirinde mekân; teşhis sanatıyla kişileştirilir ve aynı zamanda hasta çocuğun ruh hâletini anlatır. Filmde ise hasta çocuk (Burhan), annesiyle oturduğu mahalleyi tanımlarken;

“Kenar mahalleler. Her fırtınada ihtiyarlayan hasta evler. Sizler tamir olmadan ben de ameliyat olmadan yaşayamam. Bir kader birliği yapmış gibiyiz”

diyerek eski evlerle kendisi arasında, teşbih sanatından faydalanarak bir benzerlik kurar. Ancak bu evlerle hasta çocuk arasındaki ayrım nettir; kişi ve mekânın romandaki gibi iç

307

Eugene Vale, *Technique Of Screenplay Writing*, Grasset ve Dunlap Souvenir Press Ltd., Londra, 1980, s.325.

içe geçmesi söz konusu değildir. Filmdeki mekânlar düz anlamıyla ve “alışılmış işleviyle” kullanılırlar.³⁰⁸ “Dokuzuncu hariciye koğuşu”, birçok hastayla beraber Burhan’ın da yattığı ve tedavi olduğu bir yer olarak gösterilir. Filmin sonlarına doğru, Burhan ve doktor Ragıp ameliyathanede görülür. Burhan’ın Nüzhet’i sayıkladığını duyan Ragıp, onu ameliyat etmekten vazgeçer. Böylece, ameliyathanenin işlevini yerine getirememesinden doğan bir gerilim yaşanır. Detaylı bir şekilde gösterilmeyen ve hasta çocuğun ruh haliyle özdeşleştirilmeyen hastanenin; filme ancak dramatik bağlamda katkısı olur. Filmdeki mekânların, romandakiler gibi mecazî anlamları söz konusu olmadığından; romandaki kişi – mekân ilişkisi filme geçmez ve yazarın mekânlardan yola çıkarak yaptığı psikolojik tahliller, filmde göz ardı edilmiş olur.

Romanda; “Bahçesinde büyük bir havuzu olan, bahçedeki ıhlamur ve gül ağaçlarının kokusunun rüzgarla birlikte içeriye dolduğu” köşk (s. 23); filmde beyaz boyalı, üç katlı, havuzlu ve büyük bir korunun içinde yer alan ihtişamlı bir köşk olarak görüntüye yansır. Görsel anlamda romandaki tasvirlerle uyan mekânlar; işlevsel olarak romandakileri karşılamaz. Film, romandaki;

“Sabah güneşinin parlattığı renkli bir boşluk ortasında kapkara, donuk ve geceden kurtulmamış bir tabiat parçası gibi duran mezarlığa ara sıra gözlerim kayıyordu ve acı sergüzeştikle bu manzara arasında gayri ihtiyari bir ilişki kurarak ürperiyordum”

tasvirinde olduğu gibi (s. 100); mekânın roman kahramanlarının ruh hallerine yansıma özelliğini kullanmaz.

Romanda, mekânlarla ilgili ikili karşıtlıklar kullanılarak tezatlarla dikkat çekilir. Örneğin; dokuzuncu hariciye koğuşu tanımlanırken çıplak, soğuk koridorlara, beyaz duvarlı geniş odalara ve insan yalnızlığını htırlatan yüksek tavanlara vurgu yapılır. Daha sonra ise bunlarla taban tabana zıt olan büyük, geniş, ağaçlı, güneşli bahçeden bahsedilir ve hasta çocuk; “ağaçların sıhhatine imrenerek yürür”. (s. 9) Mekânla ilgili bu zıtlık, anlatıcının ruh hallerine göre romanın bütününde kendini gösterir. Hastalık ve onunla ilgili mekân (hastane, ev, sokak vs.) hasta gencin; hayat ve huzur dolu mekân (konak, koru vs.) ise Nüzhet’in etrafını çevirir.³⁰⁹ Hastanın, kendi mahallesi ve evi hakkındaki

308 Bkz. Ayşe Eziler, Zeynel Kıran, age., s. 132.

309 Orhan Okay, age., s. 227.

tasvirle; Erenköy'deki köşke ve bahçesine ait tasvirler bu tezağı açıkça ortaya koyar. Fakat köşkün bahçesinin; hastalık ilerledikten ve Nüzhet, doktor Ragıp'la evlenmeye karar verdikten sonraki anlatımı farklıdır: "Taze ve canlı yeşilini kaybeden bütün tabiatta ilkbaharın uzaklaştığını görüyordum." (s. 85) Mekân tasvirindeki bu farklılık, mekânın kendisinden değil; ona bakan anlatıcının ruh halinin bozulmasından kaynaklanmaktadır. Romandaki bu sembolik anlatım, filmde karşılığını bulmaz ve mekân konusundaki tasvirler görüntü diline yansımaz.

2.6.6. Roman ve Filmin Karakterler Bakımından Mukayesesi:

Romandaki karakterler: Hasta çocuk, Nüzhet, paşa, paşanın eşi, doktor Ragıp, doktor Mithat, hasta çocuğun annesi, Ragıp'ın annesi, Nurefşan, çocuğu muayene eden doktorlar ve ameliyat eden operatör, hasta bakıcılar ve hasta çocuğun arkadaşıdır. Filmdeki karakterler: Burhan (hasta çocuk), Nüzhet, Nazım (paşa), Sabiha Hanım (paşanın eşi), doktor Ragıp, Aliye Hanım (hasta çocuğun annesi), Nurefşan, Orhan (sporcu, Nüzhet'in arkadaşı), çocuğu muayene eden doktorlar, hasta bakıcılar, polisler ve Nüzhet'in arkadaşlarıdır.

Berna Moran; Peyami Safa'nın romanlarında kadınların erkekten aşağıda olduklarını, görevlerinin de evde iyi bir eş ve anne olmaktan ibaret olduğunu söyler. Moran'a göre, yazarın kadın kahramanları geçimlerini temin etmek için değil; kocalarını iyi temsil edebilmek için eğitim alırlar.³¹⁰ *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'ndaki Nüzhet de, Moran'ın yorumuna uygun bir karakterdir. Nüzhet Batı terbiyesi ile büyümüş, piyano çalan bir genç kızdır; ama ekonomik olarak bağımsız değildir. Önceleri geçimi babası tarafından temin edilen Nüzhet, evlendikten sonra eşiyile birlikte Berlin'e gider. Filmdeki Nüzhet de romanda çizilen Nüzhet karakterine uygundur. Ancak romandaki Nüzhet'in, Doğu'yu temsil eden hasta çocukla Batı'yı temsil eden Ragıp arasındaki tereddütü filme yansımaz. Çünkü, romandaki hasta çocuk ve Ragıp karakterlerinin Doğu ile Batı'yı simgelemelerine karşılık; filmdeki karakterlerin arasındaki tek fark Burhan (hasta çocuk)'ın hasta, Ragıp'ın ise sağlıklı olmasıdır. Romandaki hasta çocuk, millî değerleri hiçe sayan tavırları şiddetle eleştirir ve yanlış Batılılaşmaya isyan eder. Filmdeki Burhan ise, Batı etkisindeki gençlerin

310

Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, 17. b., İstanbul, 2004, s. 229.

danslı, çılgın partilerine hastalığı dolayısıyla katılamadığı için mutsuzdur. Romandaki Ragıp karakterinin “kozmpolit fikirleri”, Amerika’da gittiği yabancı okulun etkisiyle şekillenmiştir ve paşanın düşünceleriyle paralellik gösterir. Filmde ise, Ragıp’ın Batılı düşüncelerine yer verilmez; o sadece Amerika’da eğitim almış bir doktordur ve Burhan’ın aşktaki rakibidir.

Romandaki hasta çocuk, Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından şöyle tasvir edilir: “On beş yaşında küçük bir adam, size etinin ve ruhunun acılarını anlatıyor. Ağırbaşlı lisanına ve olgun bir yaşta ancak tabî görülebilecek düşünce tarzına taaccüp etmemelidir. Bu çocuk ruhu, ilk ve esas terbiyeyi zaruret ve hastalık gibi iki keskin ve acı tecrübeden almıştır. Ölümün yıllarca küçücük uzviyetinin etrafında insafsız bir ısrarla dolaştığını, nihayet ayıklanmaz bağlarla ona yapıştığını görmüş, hastane koridorlarında nöbet beklemiş, beyaz duvarına ilaç ve yara kokusu sinmiş çıplak odalarda, sakat ve alil bir vücudu sürükleyen hazin bir istikbal düşüncesinin üstüne kapanmış, sevilen bir annenin üzüldüğünü görmemek için acılarını saklamayı, hatta onlardan yabancı bir şey gibi kayıtsız ve ehemmiyetsiz bahsetmeyi öğrenmiştir.”³¹¹

Romanda, yıllardır çektiği hastalık sebebiyle manevî anlamda olgunlaşmış olan on beş yaşındaki hasta çocuğa karşılık; filmde otuzlu yaşlarda görünen, ancak çocuksu tavırlar sergileyen Burhan vardır. Romanda çektiği acılardan dolayı ağır bir bunalım yaşayan, zaman zaman halüsinasyonlar gören, kendini duvarlarla özdeşleştiren, ağaçların sıhhatine imrenen ve ölümü düşünen hasta çocuk; filmde Nüzhet’ten başka her şeye karşı kayıtsız kalan, donuk ve duyarsız bir karaktere dönüşür. Burhan, filmin bir yerinde muziplik yapmak adına Nüzhet’le birlikte tanımadığı bir adamın kayığını çalar ve arabasını bozar. Film, bu bağlamda; “psikolojik bir romanın klâsik Yeşilçam kalıplarına uydurulduğuna” dair eleştiriler alır ve “on beş yaşındaki hasta çocuğun, yirmi dokuz yaşındaki Kartal Tibet; kendisinden büyük akraba kızı Nüzhet’in ise, yirmi yaşındaki Hülya Koçyiğit tarafından canlandırılmış” olması kınanır.³¹² Romanda isimsiz olan hasta çocuk, filmde Burhan adını alır ve romandakinin aksine, diğer kişilere üstünlük taslayan biri olur.

Romanda, bacağı hasta olan çocuğun fikirleri son derece sağlıklıdır. Manevî değerlerden, örf ve âdetlerden uzaklaşmış insanları eleştirir, millî değerlerine sahip

³¹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, age., s. 378.

³¹² Orhan Ünser, *Kelimelerden Görüntüye*, Es Yayınları, 1. b., İstanbul, 2004, s. 31.

çıkar ve Türk dilini savunur. Hasta çocuk; “Hasta adam Osmanlı İmparatorluğu içinde sağlam kalanların simgesidir ve bu nedenle ismi yoktur.”³¹³ Hastalık bir durumun ifadesidir ve hasta çocuğun etrafındaki insanların yanlış fikirlerine bir göndermedir. Nüzhet, paşa, paşanın eşi ve Ragıp zaman zaman yanlış düşerler.

“Paşa ve doktor, basit kozmopolit fikirleriyle bana hücum etmeye başladılar. Paşa, Fransızlara sevgisini toplumsal bir inanç seviyesine çıkarmak için nafîle yoruluyor. Fransa’nın bizim kültürümüz üzerindeki tesirlerine dair alelade Tanzimat fikirlerini sıralıyordu. Doktorun samimi olup olmadığını bilmiyordum, fakat onun bütün delili, Türkçe’nin yetersizliğini iddiadan ileri geçmiyordu. ‘Reçetelerimizi bile Fransızca yazıyoruz’ diyordu... Biraz Nüzhet’ten dayanışma bekliyordum. Aksi oldu. Nüzhet de şiddetle muhaliflerime katıldı.” (s. 83)

Filmdeki Burhan ise, Doğu’nun manevî değerlerinin ve sağlıklı düşüncenin sembolü değildir; o sadece kendisini temsil eder. Paşa, Nüzhet ve Ragıp’ın da; herhangi bir fikir beyan etmeyen Burhan’a antitez geliştirmeleri söz konusu olmadığından; Doğu-Batı karşıtlığı filmde yer almaz. Roman karakterleri Yeşilçam kalıplarına uydurulmuş şekilde filme yansılar. Romandakinin aksine, Nüzhet de Burhan’a aşiktir ve Burhan’ın hastalığı, Nüzhet’le bir araya gelmelerine engel teşkil eder. Romanın hasta çocuk üzerine kurulmasına karşılık; filmde paşa, Nüzhet, doktor, anne vb. karakterler; Burhan (hasta çocuk)’la eşit seviyede role sahiptirler.

Filmdeki karakterlerin romandaki karakterlerle örtüşmemesi; romanın temasını ve mesajlarını değişikliğe uğratmıştır.

2.6.7. Roman ve Filmin Kurgusal Anlatım Bakımından Mukayesesi:

Hikâye; birinci tekil şahısla benöyküsel anlatıcı tarafından anlatılan bir biyografidir.

“Fakat bu ışığa çok bakamıyordum, bu güneş bile gözlerimden içeriye girince, kendimden daha büyük bir karanlık denizine düşmüş gibi derhal sönüyor ve içimin rengini alıyordu.” (s. 15)

Benöyküsel anlatıcı, olayların hem kahramanı hem anlatıcısıdır. Romanın tahkiye (hikâye etme) tarzı, gün gün yazılmış bir hâtıra defteri görünümündedir. Roman; ismi konulmamış altı bölüme, her bölüm de isimlendirilmiş yedi kısma (yalnız üçüncü

313

Prof. Dr. Emel Kefeli’nin “Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü 4. sınıf roman tahlili, 2007” ders notlarından alıntıdır.

bölüm, dokuz kısımdır) ayrılmıştır. Her kısmın baş tarafında ayrıca birer epigram³¹⁴ vardır. Bu epigramlar, baş tarafına konulduğu metnin temasını işaret eder ve genellikle o metnin içinden çıkarılmış bir cümle veya ibaredir. Örneğin; “Onun birçok heyecanları otomatiktir.” (s. 29) Bu bölüm ve kısımlardan kısaca bahsetmek gerekirse:

1. Bölüm: Hastanede ve hasta çocuğun evinde geçer. “Çocuklar hastanesi, yalnız çocuğun azabı, içinde bir şeyler geçen oda” vb. başlıklar altında anlatılır. (s. 7 – 22)

2. Bölüm: Köşkte geçer. “Paşa, bir cinayet romanı, ciddi bir adam” vb. başlıklar altında anlatılır. (s. 23 – 42)

3. Bölüm: Hastanede ve büyük oranda köşkte geçer. “Zavallı Yorik, ilk lokma, beni karşılayan sükût” vb. başlıklar altında anlatılır. (s. 43 – 66)

4. Bölüm: Hastanede ve köşkte geçer. “Değişiyorum, doktor Ragıp, notlar” vb. başlıklar altında anlatılır. (s. 69 – 87)

5. Bölüm: Hastanede ve hasta çocuğun evinde geçer. “Tehlike, bir düstur; üçüncü durum” vb. başlıklar altında anlatılır. (s. 91 – 109)

6. Bölüm: Hastanede, dokuzuncu hariciye koğuşunda geçer. “Dokuzuncu hariciye koğuşu, duvarlar, Nüzhet kim?” vb. başlıklar altında anlatılır. (s. 113 – 128)

Romanda, hasta çocuğun ağzından anlatılan hikâye, zaman zaman 3. tekil şahıs anlatımına döner.

“Öğleye doğru muayene odasının önü doldu. Sıralarda oturacak yer kalmadığı için yeni gelenler ayakta durdular ve anneler, hasta çocuklarını dizlerine oturtabilmek için duvar diplerine çömeldiler.” (s. 7)

Romanın genelinde görülen geçmiş zaman kipi kullanılmasına karşın; yer yer şimdiki ve geniş zaman kullanımına da rastlanır.

“Paşa, kanepede, kendisini tanıdığım ve hatırladığım günden beri oturduğu tarafta oturuyordu.” (s. 23) “Saatlerce bekleyenler var. Fakat buna alışmışlar: Az kımıldanıyorlar, hiç konuşmuyorlar.” (s. 7)

Yazar, otobiyografi tarzını seçmekle hâkim (ilâhi) bakış açısını ortadan kaldırmıştır. Anlatıcı, olayları aktarıp yorumlarken, sınırlı bakış açısına sahiptir.

314

Epigram, yazarın, vurgulamak amacıyla seçtiği bir iktibas gösterir; bkz. Orhan Okay, age., s. 226.

“Havuzda yıldızların aksine bakıyoruz; fakat aynı şeyi hissettiğimizden emin olmamak azabı içindeyim. Onun ne düşündüğünü anlamak için ilk sözü ondan bekliyorum ve bunun alaycı bir cümle olmasından korkuyorum.” (s. 27)

Filmde ise, “Ben, bu hastanenin dokuzuncu hariciye koğuşunda yatan bir hastayım. Teşhis kat’i, mafsalsal iltihabı. Zavallı çocukluğumun hazin bir neticesi” diyen Burhan, romanın ilk sayfalarında anlatılan hastalık hikayesini, 1. tekil şahıs anlatımıyla izleyiciye özetlemiş olur. Film şimdiki zamanda ilerlerken; zaman zaman anlatıcı (Burhan) araya girerek eylemlerinin sebebini açıklar;

“O mukavemet yarışı benim neyimeydi? Çocukluğumdan beri bu hastalığın pençesindeyim. Bunu, etrafı sıhhatli insanlarla dolu Nüzhet için yaptım.”

Anlatıcı bazen iç sesiyle ruhsal durumundan bahseder;

“Nüzhet’le aynı yaştayız ama ben çabuk olgunlaştım, oysa o halâ çocuk. Bu, hoşuma gidiyor, kaybettiklerimi onda buluyorum.”

Burhan’ın geçmişi hatırlatan görüntüler eşliğinde yaptığı açıklamalar zaman zaman film kişilerini de tanıtır;

“Nazım paşa, Osmanlı’nın son yıllarından beri tekaüttür; bu köşkte oturur. Karısı Sabiha Hanım’la beni oğulları gibi severler.”

Burhan’ın bazı açıklamaları, izleyiciye kötü şeyler olacağının işaretini verir;

“Nüzhet, neşesini başkasının felâketi üzerine acımasızca boşaltır. Nadir olarak açtığı yaraya acır.”

Bu açıklamanın romandaki karşılığı şu cümledir:

“Ben Nüzhet’in kahkahalarından ürkerim; bir silahtır ki Nüzhet onu başkalarının zaafı üzerine merhametsizce boşaltır”. (s. 29)

Nitekim kısa bir süre sonra Burhan; romanda Nüzhet’le annesinin, filmde ise Ragıp’la Nüzhet’in konuşmalarına şahit olarak Nüzhet’in Ragıp’la evleneceğini anlayacaktır. Bu da; romanda ve filmde anlatılanların önceden yaşanmış olduğunu gösterir. Ancak, anlatıcının araya girmediği zamanlarda, doğal akışında devam eden ve şimdiki zamanda geliştirmiş izlenimi yaratan film hikâyesi; geriye dönüşle (flashback) aktarılmadığı için; bir anlam karmaşası yaşanır.

Romanda dolaysız anlatım yöntemi kullanılır; anlatıcı, kahramanların sözlerini hiçbir değişikliğe uğratmadan aktarır.

“- Sen neler söylüyorsun kuzum? Ben bir şey anlamıyorum ki... – Nüzhet! Beni hem dinlemeye hem anlamaya mecbursun.” (s. 62)

Romandaki anlatıda gören de, tasvir eden de anlatıcıdır;

“Havuz başındaki demir kanepeye oturduk. Başımızın ucunda, ta uzaklara kadar sıralanarak ötüşen ağustosböcekleri, bütün Erenköyü’nü uzun bir ses zinciriyle çeviriyordu. Sıcak bir rüzgâr. Sanki ilkbahardan yaza geçilen mevsim çizgisinin üstündeyiz, etrafımızda gizli bir coşkunluk var.” (s. 26)

Bilinç akışı ve üst kurmaca tekniklerine başvurulması, romanda göze çarpan postmodernist özelliklerindendir. Hasta çocuk, romanın birkaç yerinde anılarını (romanı) yazma sürecinden bahseder;

“Duvarda, karşıda adi bir ayna. Sol tarafımda, amfiteatrda yapılmış bir ameliyat resmi, yanında bir derece, arkamda bir takvim... Operatör bana doğru geldi: - Otur oğlum otur, ne yazıyorsun? – Yalnız canım sıkılmasın diye bu odada gördüklerimi.” (s. 75)

Bilinç akışı tekniği, çağdaş psikolojik romanların önemli özelliklerinden biridir; çünkü insanlar, klâsik romanlardaki gibi düzenli cümlelerle ve programlı bir şekilde düşünmezler. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’ndaki hasta çocuğun düşünceleri, zihni ve iç dünyası bu teknik sayesinde doğal bir şekilde ifade edilmiştir.³¹⁵ Dış dünyadan aldığı duyular ve şuuraltından gelen imajlar, bazen hasta çocuğun düşüncelerine karışır. Kahramanın iç dünyasındaki bu çok yönlü akış, romanın çeşitli yerlerinde ifade edilir. Hasta çocuğun farkında olduğu ve kontrol edebildiği şuurlu tavırları şu cümlelerle anlatır:

“Dikkatim her vakitki gibi ikiye ayrıldı: Bir taraftan dizimdeki sargının açılmasına, öte taraftan ellerini yıkayan operatöre bakıyordum” (s. 10). “Paşanın ağır ve yeknesak sesi, kendisine ayırdığım küçük dikkatimi yormuyor, içimdeki hayallerin serbest uzanışını bozmuyordu. Daha pek küçük yaştan beri, karşıdakini dinlediğim halde içimden başka şeyler düşünmeyi, zihnimi iki dikkatle çalıştırmayı öğrenmiştim” (s. 23)

Hasta çocuğun ifadelerine şuuraltının karıştığı da olur:

“Zaten hastaneden eve gelinceye kadar içimde bir deniz, bir vapur, bir şimendifer yolu, etrafında beyaz köşkler dizili bir yol hayali vardı; bu açık, berrak bir hayal değildi, birçok

315

Bkz. Cahit Sıtkı Tarancı, *Peyami Safa Hayatı ve Eserleri*, Tanıtma ve Turizm Derneği Yayınevi, 1.b., Ankara, 1940.

karışık tasavvurlarım arasında, çabucak çevrilen bir defterin yapraklarında görülen resimler gibi görünmesiyle kaybolması bir oluyordu: Deniz, vapur, uzun ve çıplak bir yol, bir toz dumanı, köşkler, çayırlar, bahçeler...” (s. 18)

Hasta çocuğun bahsettiği hayaller, daha sonraki bölümlerde görülecek olan; Erenköy'deki köşk, bahçe vs. ile ilgilidir. Çocuk, Nüzhet'i görmek istediği için, farkında olmadan şuurlatına bu hayalleri yerleştirmiştir. Çağdaş psikolojik romanlarda görülen bu tekniklerin, filme aktarılması zordur. Filmde zaman zaman hasta çocuğun iç sesinin duyulmasına karşın; bilinç akışı tekniği kullanılmamıştır. Roman tekniklerinin filme uyarlanamayışı; hasta çocuğun ruh durumunun romandaki gibi doğal, derinlikli ve gerçekçi bir biçimde aktarılamamasına yol açmıştır.

Romanda devingen bir başlangıç yapılır. Hasta çocuk, muayene odasının önündeki hastalardan bahseder ve okuyucuya daha önceden başlamış bir olaya dahil olduğu izlenimini verir. Filmde de bir grup gencin “mukavemet yarışı” gösterilerek; devingen bir başlangıç yapılır. Roman, acıklı ama umutlu sonla biter. Hasta çocuk, Nüzhet'le birleşememiştir ama bacağı kurtulmuştur ve önünde yeni bir hayat vardır. Filmde ise, umutsuz acıklı son kullanılır. Burhan, Nüzhet ve Ragıp ölürlür.

2.6.8. Roman ve Filmin Motivasyon, Tem ve Ton Bakımından Mukayesesi:

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, on beş yaşındaki hasta bir çocuğun ıstıraplarının hikâyesidir. Peyami Safa, kendisini (roman yazarını) hikâyeden silmek için; hasta çocuğa hem olay kahramanı hem de anlatıcılık görevlerini yüklemiştir. Bu anlatım tekniğiyle, yazar ortadan silinmiş ve hasta çocuk yansıtıcı merkez (ayna) olmuştur. Olayların içinde olan birinin hikâyeyi anlatması, romanı daha gerçekçi kılar. Ayrıca okur, hasta çocuğun iç dünyasına girerek ona yakınlık duyar ve yazarın yansıttığı dünya görüşünü benimsemesi kolaylaşır. Böylece yazar, kendi görüşünü roman kahramanı üzerinden ifade ederek tezli bir roman meydana getirmiş olur.³¹⁶ Yedi yıldan beri çektiği hastalık, roman kahramanını hasta benliğine karşı âdeta objektifleştirmiştir. Hasta çocuğun duyarlılığı, annesine duyduğu derin saygı ve sevgi, kendisini acınacak bir varlık olarak göstermekten çekinmesi okuyucuda saygı uyandırır.³¹⁷ Yazar, Doğu-

³¹⁶

Bkz. Fethi Naci, *100 Yılın 100 Türk Romanı*, İş Bankası Yayınları, 6. b., İstanbul, 2007, s. 108.

³¹⁷

İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 5. b., İstanbul, 2004, s. 269.

Batı sorununu irdelemeye başladığında; Doğu'yu temsil eden hasta çocuk zaten okuyucunun sevgi ve güvenini kazanmıştır. Batı'yı temsil eden Ragıp'sa, yazar tarafından eleştirilir;

“Doktorun samimi olup olmadığını bilmiyordum, fakat onun bütün delili, Türkçe'nin yetersizliğini iddiadan ileri geçmiyordu”. (s. 83)

Doğulu erkek (ruh) ile Batılı erkek (madde) arasında bocalayan Nüzhet; tematik bakımdan, Türk toplumunun iki uygarlık arasındaki ikilemini yansıtır.³¹⁸ Filmde ise, dünya görüşlerini ortaya koymayan bu iki adam arasındaki yegâne anlaşmazlık; Nüzhet'i paylaşamamalarıdır. Bu nedenle, romandaki sembolik anlatım filmde bir yana bırakılır, konu düz anlamıyla ele alınır ve romanın savunduğu tez ortadan kalkar.

Romanda, Doğu-Batı karşıtlığını vermek için arka plâna yerleştirilen aşk hikâyesi, filmde merkezdedir. Kolay anlaşılır olma çabasıyla baside indirgenen hikâye, hasta bir çocuğun umutsuz aşk hikâyesine indirgenmiştir. Üstelik bu ümitsiz aşk hikâyesi en uç noktalara götürülerek bir aşk cinayetiyle sonuçlanmıştır.³¹⁹

Romanın arka plânındaki savaş gerçeğine ise filmde hiç değinilmez. Oysa, ferdin acılarını önemsizleştiren ve toplumsal acıları ön plana çıkaran savaş; sembolik anlatımın bir parçasıdır. Düşünceleri sağlıklı olan hasta çocuk; millî değerlere verdiği önemle devleşir. Toplumu iyileştirecek olan şeyin; “yabancı tesirler altında şahsiyetini kaybeden insanların değişmesi ve millî kültüre sahip çıkan insanların yetişmesi” olduğunu vurgulayan hasta çocuk, Millî Mücadele'ye örtülü bir gönderme yapmış olur. (s. 84) Filmde savaştan bahsedilmediği ve hasta çocuğun toplumsal fikirlerine yer verilmediği için; romanın mesajları tamamıyla değişir.

Romanda üzerinde önemle durulmasına karşın; filmde yer verilmeyen diğer bir konu da hastalık psikolojisidir.

“O zaman bu tavsiyelerinden dolayı operatörü soğuk bulmuştum; mizacıma zıt ihtarlar yapan doktorlara kıyıyordum bile. Hepsinde aynı kusuru buluyordum: Tedavilerinde hastanın psikolojisine yer vermemek” (s. 108)

318

Bkz. Cevdet Kudret *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* 2, Dünya Yayınları, 1. b., İstanbul, 2004, s. 326.

319

Bkz. Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005, s. 240.

diyerek hasta psikolojisinin önemine dikkat çeken hasta çocuğun, filmde böyle bir sıkıntısı yoktur. Romanda, “görünmeyen bir kahraman olan hastalık”; çocuğun hayatını bir yandan mahvetmiş diğer taraftan da olgunlaşmasını ve kendi iç dünyasını tahlil edebilen birisi olmasını sağlamıştır. Bu sebeple hastalık; çocuğun “en eski ve ebedi yakını olmuştur ve onunla özdeşleşmiştir.”³²⁰ Filmde ise hastalığın ele alınış biçimi farklıdır. Burhan’ın hastalığı, önce onu Nüzhet’ten mahrum eder, sonra da gizli aşkının ortaya çıkmasına sebep olarak ölüme sürükler. Bunun dışında bir yan anlam taşımaz.

2.6.9. Roman ve Filmin Dil ve Üslûp Bakımından Mukayesesi:

Romanda duygusal ve samimi bir anlatım tarzı vardır. Bilinç akışı tekniğine yer verildiğinden; sık sık fiilsiz ve yarım kalmış cümleler kullanılır.

“Karanlık dehliz... Dehlizin sonlarında, görünmeden açılan bir kapının gıcirtısı. Muşambalara sürtünen bir ayak sesi...terkibi tamamıyla anlaşılmayan bir hastane kokusu” (s. 7)

Bu cümleler, hastanın (anlatıcının) zihninden geçen düşünceler olduğundan; devrik ve düzensiz kurulmuşlardır.

Yazar, romanda anlatmak istediği şeyle mekân arasında bir bağ kurar. Hastalığın sıkıcı atmosferiyle hastanenin ürpertici havasını birleştirmek için, özel çağrışımlı kelimeler kullanır.³²¹ “Dehliz, buzlu, soğuk, buğu” vb. kelimelerle tasvir edilen bu mekan; hem kelimelerin sözlük anlamları dışındaki çağrışımlarıyla hem de bu kelimelerde arka arkaya gelen “d, z, ğ, u” seslerinin ifadeye kazandırdığı uğultu ile, boğucu bir atmosfere bürünmüştür. Filmde ise bu tasvirler göz ardı edilerek; dokuzuncu hariciye koğuştur, çeşitli yerleri sargılı olan çok sayıdaki hastanın bir arada yattığı bir koğuş olarak gösterilir.

Romadaki hasta çocuk; nesne, davranış, konuşma vb. göstergelerden kişilerin iç dünyalarını ve yaptıklarını anlamaya çalışır.³²² Anlatıcı (hasta çocuk) bu özelliğini, okuyucuya örnekler vererek hissettirir;

“Ve baktım: Minderde üst üste konmuş iki yastık. (Demek annem biraz rahatsızlanmış ve buraya uzanmış.) Masanın yanında, rafın önüne çekilmiş bir sandalye. (Demek annem en üst

³²⁰ Orhan Okay, age., s. 233.

³²¹ Bkz. Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, 4. b., Ankara, 2002, s. 74.

³²² Bkz. Kubilay Aktulum, *Parçacılık, Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, 1. b., Ankara, 2004.

raftan bir ilaç şişesi almış.) Ha... İşte masanın üstünde bir şişe: Kordiyal. (Demek annem bir fenalık geçirmiş.) Minderin üstünde ıslak, buruşuk bir mendil. (Demek annem ağlamış.)” (s. 16, 17)

Hasta çocuk, paşanın doktor Ragıp’tan bahsettiği andaki ses tonundan, onun Nüzhet için iyi bir eş adayı olabileceğini düşündüğünü anlamıştır. Ayrıca; köşkün salonuna girdiğinde ev halkının susmasından, önemli bir şey konuşulduğunu hissetmiştir. Bunlar, hasta çocuğun dışa ait unsurlarla insanın iç dünyasını tanımaya çalışmasına örnek gösterilebilir. Ruh tahlili romanlarına özgü olan bu özelliğin görüntü diline yansımaması, romanın en can alıcı noktalarından birisinin göz ardı edilmesine sebep olmuştur.

1986 yılında TRT’de yayınlanan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* dizisinin senaristi Mehmet Taşdiken; romanın arka planındaki savaşı, İstanbul’dan kesitler göstererek ve halkın sefaletini gözler önüne sererek görüntü diline aktardığını belirtir. Taşdiken, romanın psikolojik özelliğini yansıtmak bakımından; diyalogları kısa tuttuğunu ve iç sese ağırlık verdiğini söyler. Nüzhet’in hareketliliğini jestlerle ifade ettiğini ve böylece hasta çocuğun hareketsizliğe mahkum oluşuna vurgu yaptığını anlatır.³²³ Senaryosunu Nejat Saydam’ın³²⁴ yazdığı *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* filminde ise; savaştan bahsedilmemiş, diyaloglar fazla tutulmuş ve iç sese ağırlık verilmemiştir. Filmde, Nüzhet’le arkadaşlarının hareketliliği çok fazla abartılmış ve bu devinim, hasta çocuğun hareketsizliğiyle zıtlık oluşturmaktan ziyade; hasta çocuğu kışkırtan bir anlam yüklenmiştir.

Romandaki tasvirlerde; teşbih, istiare, teşhis vb. söz sanatlarından faydalanılmıştır;

“Yaralı et, iki obur dudak gibi gazlıbezi emer, bırakmaz ve bu dudaklar kurumuş ifrazatın tutkalıyla birbirine yapışmıştır, kilitlemiştir.” (s. 10) “Kulak veriyorum. Erenköy mırıldanıyor.” (s. 97)

Filmde ise, söz sanatlarına yer verilmez.

³²³ “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”, *Sanat Olayı*, S. 45, İstanbul, Şubat 1986, s. 50-54.

³²⁴ **Nejat Saydam:** (1929-2000, İstanbul) Sinema yönetmeni, senarist, oyuncu. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nun yönetmeni ve senaryo yazarı; bkz. Agâh Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, Agora Yayınları, 2. b., İstanbul, 2003, s. 187.

Romanda, hasta çocuğun yaptığı tasvirlerde ikili karşıtlıklardan faydalanılır ve doğayla hastalık arasındaki tezada vurgu yapılır;

“Her gidişimde hastanenin bahçeleri bana hüzün verirdi. Bunun manasını şimdi bulmaya çalışıyorum ve hastalıkla tabiat arasındaki büyük tezadı anlıyorum.” (s. 13)

Filmde ise izleyici aracısız bir şekilde doğayı, mekânları ve kişileri görür. Ancak romandaki zengin doğa tasvirlerinin görsel karşılığı filmde yer almaz. Romanda hastane koridorları (dokuzuncu hariciye koğuşu) ile hastane bahçesi arasındaki fark; keskin bir çizgiyle belirlenmiştir. Filmde ise; hastanenin bahçesi en az hastane kadar sevimsizdir. Bu nedenle romanki doğa – hastalık zıtlığı ve bunun hasta çocuğun psikolojik durumuna yaptığı etkiler sinema diline yansımamıştır.

Romanda, hasta çocukla ilgili tıbbî terimler, doktorların orijinal ifadeleriyle yazılmıştır;

“Bu çocuğa anlatınız, mutlaka koltuk değneği kullanmalıdır, ‘halis arthrite’dir bu, şakaya gelmez; hastalık, ‘extra articulaire’ değil ki...” (s. 47) “O halde... içten olacak: Tumeur Blanche.” (s. 73) “Teşhis evvela kesinlikle Arthrite Tuberculeuse.” (s. 76) “Perioste’lar harap. Eklem harap. Osteoperiostite, Osteite, her şey var.” (s. 108-109)

Hastalığın, tıbbî adıyla ifade edilmesinin sebebi; doktor Ragıp’ın; “Reçetelerimizi bile Fransızca yazıyoruz” sözlerinde gizlidir. (s. 82) Doktor Ragıp, Türkçe’nin yetersiz bir dil olduğu iddiasındadır; ancak bu iddiasını kanıtlayacak başka delil bulamaz. Latince isimleriyle telaffuz edilen hastalık, çoğu insan tarafından anlaşılmaz. Hasta çocuk, bu hastalığı yıllardır çektiği için; bütün tıbbî terimleri ezberlemiştir. Romanda, hastalığın Türkçe ismi olan “kemik veremi” ifadesinin yer almaması; yabancı hayranlığının abartıldığını göstermek adına yapılmış bir ironidir. Filmde, böyle bir ikilem söz konusu olmadığı için hastalık; “mafsal iltihabı” ve “kemik veremi” şeklinde adlandırılır.

Romandaki diyaloglar sade bir dille yazılmıştır ve günlük konuşma dili doğallığındadır.

“– Yarın sen erkenden kalkacaksın değil mi? – Evet... Sekiz buçuk trenine yetişmeliyim. – Öyleyse uyumalısın. – Uykum da yok.” (s. 36)

Filmdeki diyalogların bir kısmı romandakilerle aynıdır; “– Korkma! Hepsi uyuyor!.. Periler bile duymadı geldiğimi...” (s. 34) Bazılarıysa geçmiş olayları özetlemek ve açıklama yapmak maksadını taşır. Köşkte verilen doğumgünü partisi sırasında geçen

diyaloglar; buna örnek gösterilebilir.³²⁵ Olayın akışı kesilerek yapılan bu diyalogların, pragmatik bir amaç taşıması; onları romandaki doğallığından uzaklaştırır.

Romanın “Zavallı Yorik” adını taşıyan kısmında anlatıcı (hasta çocuk), doktorlarla beraber teşrihhâneyi dolaşmaktadır. Doktor ona, masaların üstündeki insan kadavralarını gösterir, bir taraftan da konuşur. Hasta çocuk, gördüğü bir ölüyü tasvir ettikten sonra doktorun “taze bir kadavra” sözü üzerinde düşünür ve bu iki kelime arasındaki garip tezat onu ürpertir. (s. 44) Daha sonra doktor, cesedin teşrih için iyi bir kadavra olduğunu, yağsız olduğu için teşrih bıçağını yormayacağını söyler. Bu arada hasta çocuk; “Bir ki ay evvel okuduğum Hamlet’in mezarlık sahnesini hatırladım” (s. 45) diyerek, zihninin başka bir yere gittiğini ifade eder. Bu noktada doktorun konuşmalarıyla hastanın düşüncelerinin karıştığı bilinç akışı tekniği devreye girer. Bu teknik sayesinde; doktorun ve hasta çocuğun ölüye bakış açılarının farklılığı görülür. Doktor kadavraları, “anatomi dersi için bir malzeme” olarak görürken; hasta onun bir zaman insan olduğunu düşünerek; “kendisiyle onun arasında benzerlik” kurar.³²⁶ Filmde böyle bir sahne olmadığından; bu fark ortaya konmaz ve romanın anlam zenginliği filme yansımaz. Çağdaş bir psikolojik romanın tüm dil ve üslup özelliklerini taşıyan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*; hastalık psikolojisini bireysel anlamdaki bütün incelikleriyle ortaya koyarken; film, romanı Yeşilçam klişeleriyle anlatılan ümitsiz bir aşk hikâyesine indirgemıştır.

325

Bkz. “Roman ve filmin konu bakımından mukayesesi” bölümü.

326

Orhan Okay, age., 228.

2.7. SÖZDE KIZLAR³²⁷

2.7.1. Romanın Konusu:	2.7.2. Filmin Konusu: ³²⁸
Batı Anadolu'nun Yunanlılar tarafından işgal edilmesi sırasında babasını kaybeden Mebrure; onu bulmak ümidiyle Manisa'dan İstanbul'a gelir ve uzaktan akrabası olan Nafi Beylerin Şişli'deki köşküne misafir olur. Nafi Bey'in ölümünden sonra Nazmiye Hanım'ın idaresi altına giren köşk, sosyetenin eğlence mekânı olmuştur. Nafi Bey'in çocukları Behiç ve Nevin köşte sık sık içkili toplantılar yapmaktadırlar. Mebrure, elinden geldiğince bu hayattan uzak kalır. Bu arada, Behiç'in bir tanıdığı olan ve arada sırada köşke gelip giden Nadir Bey, Mebrure'yle ilgilenir. Dürüst ve güvenilir bir genç olan Nadir, Mebrure'ye babasını bulması konusunda yardım eder. Nadir ve Mebrure her gün muhâricîn idaresine giderek; Mebrure'nin Anadolu'da izini kaybettiği babasından haber almaya çalışırlar.	Mebrure, babası İhsan Efendi ölünce İskenderun'dan İstanbul'a gelir. İstanbul'daki tek akrabası olan Raif Dinçer'in evinde misafir olur. Fabrikatör Raif Bey iki sene önce ölmüştür. Raif Bey'in karısı Nazmiye Hanım, kızı Nevin ve oğlu Behiç, Kadıköy'deki köşklerinde yozlaşmış bir yaşam sürmektedirler. Evde kumar oynanır, morfin kullanılır ve içkili, çılgın partiler yapılır. Anlatıcı tarafından "sözde kızlar" olarak adlandırılan kenar mahalle kızları Hatice, Zehra, Nuriye, Ayşe ve Saliha; bu eve geldiklerinde Belma, Güzin, Aynur, Ayla ve Nur ismiyle çağırılırlar. Behiç; kumar oynayan, içki ve kadından başka bir şey düşünmeyen, ahlakî değerlerini yitirmiş bir gençtir. Her yolu denemesine karşın, çok hoşlandığı Mebrure'yi elde edemeyince ona tecavüz etmeyi dener. Behiç'in elinden güçlükle

³²⁷

Peyami Safa, *Sözde Kızlar*, Alkım Yayınevi, 6. b., İstanbul, 2007, s. s. 204. Roman ilk kez, 25 Eylül 1922'de *Sabah Gazetesi*'nde tefrika edilmeye başlanır; ancak tefrika yarım kalır. Roman olarak ilk basımı 1925 yılında yapılmıştır; Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 2*, Dünya Yayınları, 1. b., İstanbul, 2004, s. 319.

³²⁸

Sözde Kızlar Filminin Yapım Kadrosu: (1967, siyah-beyaz) Yönetmen: Nejat Saydam, senaryo yazarı: Nejat Saydam, yapımcı: Murat Köseoğlu, görüntü yönetmeni: Melih Serteser, dekor: Özdemir Arıtan, ses kayıt: Tuncer Aydınoglu, yapımcı: Acar Film, oyuncular: Filiz Akın = Mebrure, Ediz Hun = Fahri, Nahire Koşay = Nazmiye Hanım, Reha Yurdakul = Salih, Önder Somer = Behiç, Suzan Avcı = Nevin, Handan Adalı = Aleksandra, Mümtaz Alpaslan = Nadir, Funda Postacı = Hatice/Belma, Ergun Köknar = Siyret, Necabettin Yal = Polis müdürü.

Nafi Bey'in oğlu Behiç, her çeşit ahlâk bağlarından kopmuş, kumardan, içkiden ve kadından başka bir şey düşünmeyen, yakışıklı bir delikanlıdır. İlk geldiği günden itibaren Mebrure'yi baştan çıkarmaya çalışır ve bunun için birtakım vaatlerde bulunur. Mebrure, başlangıçta Behiç'i reddeder; ancak Behiç'in ısrarları sonucunda, evlenme teklifini düşüneceğini söyler. Diğer taraftan Behiç'in eski sevgilisi Belma; Behiç hakkındaki gerçekleri anlatarak Mebrure'nin tuzağa düşmesini önler. Geçmişte, Belma ve Behiç'in gayrimeşrû bir çocukları olmuştur. Çocuk, babası gibi frengili doğunca; Behiç tarafından diri diri gömülerek öldürülmüştür. Belma, Mebrure'ye bir mektup vererek bunu polise teslim etmesini ister. Bu mektupta Mebrure'ye anlattığı her şey yazılıdır. Bunun ardından Belma, zehir içerek hayatına son verir. Belma'nın ölümünden sonra Mebrure, Behiç'ten iyice uzaklaşır. Kendisine yardım eden ve içinde bulunduğu zor koşullara dayanmasını sağlayan Nadir Bey, Mebrure'yi Fahri adında bir gençle tanıştırır. Kısa zamanda dost olan Fahri ve Mebrure, birbirlerinden hoşlanmaya başlarlar. Mebrure, bir gün muhâcirîn	kurtulan Mebrure, sinir krizi geçirir. Yaşadığı şokun etkisiyle geçmiş hatırlar ve yıllar önce üç kişinin tecavüzüne uğradığını itiraf eder. Nazmiye Hanım'ın dostu Siyret, Mebrure'yi sakinleştirmek için ona uyku ilacı vereceğini söyler ancak; morfin iğnesi yapar. O günden sonra da sık sık bu iğnelerden yaparak Mebrure'yi morfine alıştırır. Evde yapılan içkili eğlencelerden birine, Nadir adında orta yaşlı bir adamla onun genç arkadaşı Fahri gelir. Nadir; hukuk fakültesinden atılmış, hiçbir şeyi umursamayan, "Kont" lâkaplı, eğlenceye düşkün bir adamdır. Fahri ise, stajyer hakim olmaya hazırlanan, fakir ama namuslu bir gençtir. "Gençlik nereye gidiyor" konulu bir doktora tezi hazırlamaktadır ve partide çılgınca eğlenen gençleri kınayarak onlara bir ahlak dersi verir. Başlangıçta, Mebrure'yi de diğer kızlar gibi sanan Fahri, bir süre sonra onun farklı olduğunu anlar ve genç kıza ilgi duymaya başlar. Bu arada Behiç ve Siyret, genç kızlara bir tuzak kurarak onları Doğu'daki bir otele pazarlamayı planlamaktadırlar. Siyret, köşke yapılan bir polis baskınında yakalanmış olan ve artık namuslu bir işte çalışmak isteyen genç kızları, hostes yapacağı bahanesiyle bir otobüse bindirir. Bu kızların arasında Mebrure ile Behiç'in eski sevgilisi Belma

idaresinden babasının hayatta olduğu haberini alır. Babası, Mebrure'ye bir mektup göndererek Amasya'da olduğunu bildirmiştir. Bunun üzerine Mebrure, kendisiyle evlenmek isteyen Fahri'yle birlikte Amasya'ya yola çıkar.	da vardır. Durumu anlayan Fahri, Belma'nın ağabeyi Salih'i de yanına alarak polise gider. Bir ekip arabasıyla yola çıkan polisler, Fahri ve Salih otobüsü durdurarak kızları kurtarırlar. Belma, ağabeyi Salih'le barışır; Mebrure ve Fahri mutlulukla birbirlerine sarılırlar. Film, herkesin neşe içinde el ele tutuşmasıyla sona erer.

2.7.3. Roman ve Filmin Konu Bakımından Mukayesesi:

Roman:	Film:
Roman, gece yarısı Pangaltı'daki bir sinemanın önünde bekleyen atlı arabaların tasvir edilmesiyle başlar. Ürkek adımlarla arabaların olduğu yere gelen Mebrure, arabacılara Nafi Bey'in adresini sorar. Arabacılardan biri, Nafi Bey'in adresini bildiğini ve kendisini oraya götürebileceğini söyler. Parası olmayan Mebrure, arabaya binmekte tereddüt eder. Arabacı parayı köşkte alabileceğini söyleyince; Mebrure arabaya biner ve Şişli'deki köşke giderler.	Film ise, ekranda gazete haberlerinin görünmesiyle başlar. Haberlerin içeriği gençliğin kötü gidişatıyla ilgilidir. “Küçük çocuklar geç saatlere kadar eğleniyorlardı”, “Polis gene baskın yaptı”, “Kızlı erkekli ye-ye’ci gençlik, orkestralar geçidine ıslık, düdük ve çığlıklarla katıldı”, “Âsi gençlik davası ele alındı” vb. başlıklı haberler, ekranı kaplayacak şekilde izleyiciye gösterilir. Daha sonra genel İstanbul manzarası çerçevesinde, kuşbakışı olarak gösterilen Boğaziçi yalıları ve şehrin içindeki gecekondu

Mebrure'nin Nafi Beylerin evine gelir ve Nafi Bey'in kızı Nevin tarafından gösterilen odada geceyi geçirir. Mebrure ertesi gün Nevin'e, babasının Manisa'da Yunanlılar tarafından casus sanılarak tutuklandığını, bunun üzerine Bursa'ya gittiğini ama orası da Yunan işgaline uğrayınca kaçmak zorunda kaldığını anlatır. Mebrure muhacirîn idaresine giderek; bir yıldır haber almadığı ve hayatta olduğundan şüphe ettiği babasını bulmalarını rica eder.	mahalleleri ekrana yansır. Ekranda yazılı olarak görünen; “Bu film, kenar mahallelerde yaşayan ve özledikleri yüksek hayatın sihrine kapılıp yoldan çıkan genç kızların gerçek hayatlarından alınmış hikâyeleri anlatır. Filmi, şerefli Türk kızlarına, onları yetiştiren anne babalara ve büyük fedakârlıklarla çalışan ahlâk zabıtasına ithaf ederiz. Acar Film” metni, anlatıcı tarafından seslendirilir. Filmin ilk sahnesinde genç bir kız, bir gecekondu mahallesindeki iki katlı, eski bir ahşap evden çıkar. Kapının önünde duran babasına okula gittiğini söyleyen genç kız, aslında diskoya gider. Diskoda, okuldan kaçtıkları anlaşılan bütün kızlar formalarını çıkarıp dans etmeye başlarlar. Anlatıcı: “Asıl adı Hatice ama buralarda ona Belma diyorlar. Beşiktaş, Şenlik Dede Çeşme Sokak, 33 numarada oturuyor. Babası emekli ihtiyar, annesi beş vakit namazında, ağabeyi de mahallenin bitirimlerinden. Sadece kardeşinin değil, mahallenin herhangi bir kızının tırnağına taş değse, dünyayı yerinden oynatır” diyerek, genç kızla ilgili bilgi verir. Anlatıcının “sözde kızlar” olarak tanımladığı diğer kızlar da çift isimlidir ve kenar mahallelerde otururlar. Kendi çevrelerinde Zehra, Nuriye, Ayşe ve

Sık sık evde kabul günleri yapan Nevin, Mebrure’yi de bu eğlencelere katılmaya zorlar. Öte yandan Mebrure’den hoşlanan Behiç, onu elde etmek için haince tuzaklar kurar. Bu arada Mebrure, ara sıra aileyi ziyarete gelen, fakat onlara hiç benzemeyen Nadir’le tanışmıştır. Babasını bulması için Mebrure’ye yardım eden Nadir; onu, kendisi gibi dürüst bir genç olan Fahri’yle tanıştır. Mebrure, Nadir’le birlikte sık sık muhacirîn idaresine giderek babasını arar.	Saliha olarak tanınan bu kızların sosyete semtlerindeki isimleri Güzin, Aynur, Ayla ve Nur’dur. Bu kızların hayatlarından kesitler gösterilirken; anlatıcı onlarla ilgili bilgi vermeye devam eder. Daha sonra dışından gösterilen zâbıta müdürlüğü binasının içine girilir ve zâbıta müdürü izleyiciye takdim edilir. Müdür, anlatıcının sesiyle; “Ahlâk zabıtası şefliği, 1967 yılı içinde şehirde önemli çalışmalarda bulunmuştur. Fuhuşu meslek edinen kadınlar ve muhabbet tellalları tespit edilip, onlara nasihat edilmiştir. Beyoğlu, Şişli ve Boğaz’daki fuhuş yuvalarına baskın yapılmış; yüz elli randevuevi, yirmi otel kapatılıp, burada çalışan kadınlar zührevî hastalıklar hastanesine gönderilmiştir” diyerek; izleyiciye istatistikî bilgiler verir. Babası ölen Mebrure, İskenderun’dan İstanbul’a gelir ve vapurdan iner inmez çantasını yankesicilere kaptırır. İstanbul’daki tek akrabası olan Raif Dinçer’i arayan Mebrure; polisin yardımıyla, iki sene önce ölmüş olan Raif Bey’in eski Bağdat Caddesi’ndeki evini bulur. Filmde ise Nadir, “Kont” lakabıyla anılan ve Nazmiye Hanım tayfasından pek

Bu arada köşkte partiler yapılmakta; Nazmiye Hanım, Nevin ve Behiç'in dostları olan Naciye Hanım, Güzin, Siyret, Belma, Salih ve Nizamettin Bey ahlâk kurallarını hiçe sayan eğlenceler düzenlemektedirler. Nazmiye Hanım, Belma (Hatice)'nın ağabeyi Salih'le; Naciye Hanım'ın kızı Güzin, Siyret'le; Nizamettin Bey de Naciye Hanım'la birlikte dir. Buna karşın Nevin, Siyret'e âşıktır ve Salih, Naciye Hanım'la da birlikte olmaktadır. Bu ahlâk dışı ilişkilere şahit olan Mebrure, kendisini bu karmaşadan ve Behiç'in tuzaklarından korumaya çalışmaktadır. En büyük desteği dünyunu umumiye de memur olan Nadir ve onun arkadaşı Fahri'dir.	farkı olmayan bir gençtir. Nevin'in partisine getirdiği Fahri, doktora öğrencisidir ve “gençlik nereye gidiyor” konulu bir tez hazırlamaktadır. Köşkteki partide gördükleri onu çok şaşırtır. Fahri, ilk kez gördüğü Mebrure'nin diğerleri gibi olduğunu düşünür; fakat daha sonra onun farklı olduğunu anlar ve iki genç yakınlaşırlar. Filmdeki “sözde kızlar” Güzin, Aynur, Ayla, Nur ve Belma, zengin erkekleri ayartıp; kumar oynamaları için köşke getirirler. Bu kızlardan birisi, baştan çıkardığı zengin gençle evlenmeyi hayâli kurarken; onunla birlikte geçirdiği trafik kazasında ölür. Bu haberdan çok etkilenen Fahri, “sözde kızlar”ı kurtarmaya karar verir. Bunun için Hatice (Belma)'nin ağabeyi Salih'ten yardım ister. Filmdeki “bitirim Salih”in, romandaki Salih'le hiç ilgisi yoktur. Romanda zengin kadınlarla para için beraber olan ve sahte ilmühaber düzenleterek başka bir adam namına han satıp parasını yiyen Salih; filmde namusuna son derece düşkün bir delikanlıdır. Salih'in babası Mustafa Efendi de romandakinden çok farklıdır. Romanda “açık fikirli, hovardalı, müsrifliği ve dik kafalılığıyla meşhur” (s. 76) olan Mustafa Efendi; filmde beş vakit namazında, çocuklarına düşkün ve namuslu bir adama dönüşür. Böylece

Önceleri Behiç'ten hoşlanmayan ve kendini ondan uzak tutmaya çalışan Mebrure; Behiç'in kendisini değişmiş gibi göstermesi üzerine ondan etkilenir. Mebrure, bir akşam odasına gelen ve elini öpen Behiç'e karşı kayıtsız kalamamaktan korkar. “Behiç, daimi ihtiyatla bu hisli eli dudaklarına götürdü, öptü ve genç kızın bütün kolunda bir titreme hissetti. Teşebbüsünü hemen tekrarladı, dudaklarını bileğe doğru gezdirerek elde dolaştırdı. Fakat Mebrure birdenbire kendini kurtararak kapıya koştu, kanadı açtı ve titreye titreye, ağlayacak gibi telaşla, heyecanla: ‘Çıkınız, çabuk, çıkınız, durmayınız, haydi...’ dedi ve yalvarmaya başladı.” (s. 57)	Hatice'nin “Belma” adıyla yaptığı rezillikler, romanda olduğu gibi ailesinin ilgisizliğine değil; fakirlikten bunalan bir genç kızın daha rahat bir hayata kavuşma arzusuna bağlanır. Bu durum, filmdeki diğer kızlar için de geçerlidir. Zehra/Güzin, Nazmiye Hanımların evinde yapılan bir âlem sırasında polis baskınına uğrayıp zührevî hastalıklar hastanesine götürülünce, kendisini merdiven boşluğuna atarak intihar eder. Ölmeden önceki son sözleri ise: “Evleniyorum anne, hem de milyoner bir gençle. Artık mangal yok, kalorifer var. Apartmanda oturacağız, hepimizin birer odası olacak” olur. Mebrure başından beri Behiç'ten hoşlanmaz ve sürekli ona karşı koyar. Bir gün Behiç ona zorla sahip olmak isteyince Mebrure çok öfkelenir ve kendini kaybederek yıllar önce uğradığı tecavüzden bahseder. Onu sakinleştirmek isteyen Siyret, uyku ilacı verme bahanesiyle Mebrure'yi morfine alıştıırır. Bu arada Fahri, Mebrure'ye evlenme teklif ermiştir. Mebrure, başından geçen tecavüz olayının yarattığı travma ve morfine alışmış olma sebebiyle Fahri'ye lâıyk bir eş olamayacağını düşünür ve bu teklifi reddeder. Filmin sonuna doğru Nazmiye Hanımların evine bir baskın

Romanda Fahri'yle yakınlaşmaya başlayan Mebrure, Behiç'in evlilik teklifi üzerine bir müddet bocalayacak ve "Behiç'in sihirbaz gözlerinin cazibesine kapılarak" (s. 61) onunla evlenmeyi kabul edecektir. Hatta Behiç'in zengin olması, Mebrure'yi kısa bir süre de olsa etkileyecektir. Çünkü Behiç'le olursa, babasını bulmak için Anadolu'ya gittiğinde kendini maddeten daha rahat hissedecektir. "Bu Anadolu seyahati, Mebrure için pek canlı bir vaatti. Behiç'i yalnız bunu düşündüğü için bile sevebilirdi, buna muktedirdi de, parası vardı, bütün Anadolu seyahatinde, her türlü vasıta eksikliğine rağmen, bir ecnebi gibi rahatça gezmek mümkündü. Halbuki... Fahri'ye. Ooo... imkân yok. Bazen bir günlük nafakasını bulamayan bu zavallı çocuktan, Behiç'in yapabileceği fedakarlıkların yarısı bile istenemez, beklenemezdi..." (s. 132) Mebrure, Behiç'i cinsel anlamda arzulamaktadır; ancak Fahri hakkında hissettikleri daha derindir. "Saçlarının dibinde ıslak nemler dolaştı. Vücuduna devamlı bir titreme geldi. O saniyelerinde Behiç'le evlenmeye birkaç defa karar verdi. Hatta, zaafını o kadar seçiyordu ki, o sırada, bir gece yaptığı gibi Behiç, yine odaya girmeye cesaret etseydi, kapıdan mağlup çıkmayacak, belki de ilk şafak ziyasının perdelerden süzüldüğünü görecekti.	düzenlenir ve fuhuş yapan bütün kızlar hastaneye sevk edilir. Hastanede kaldıkları sürede kendileriyle bir hesaplaşma içine giren kızlar, çıktıklarında namuslu yaşamaya karar verirler. Fakat Siret'le Behiç, onları tuzağa düşürerek orta Şark'taki bir otelde pazarlamak üzere otobüse bindirirler. Durumu öğrenen Fahri, "sözde kızlar"dan Hatice/Belma'nın ağabeyi Salih'i de yanına alarak polise gider. Uzun süren bir takip sahnesinden sonra, polis kızları kurtarır. Mebrure ve Fahri evlenirler. Filmin konusu, romana göre çok farklıdır. Romanda, Doğu-Batı karşıtlığı üzerine kurulan olay örgüsü; filmde, gözü yükseklerde olan kenar mahalle kızlarının hikâyeleri üzerine kurulmuştur. Bu kızların kendi mahallelerindeki ve zengin çevrelerdeki yaşamlarından kesitler verilir. Bir çay partisi sırasında kendilerine ahlâk dersi veren Fahri'ye oyun oynamaya karar veren kızlar; onun evine giderler ve evin çeşitli yerlerine gizlenerek Fahri'yi baştan çıkarmaya çalışırlar. Kızlar, "Doğduk öpüşeceğiz, yaşadık öpüşeceğiz, öldük öpüşeceğiz" diyerek Fahri'nin çevresinde dönerler. Fahri, gözlerini kapatıp "gidin buradan" diye bağırarak kendisini korumaya

Fakat Behiç'in hayaliyle mücadele eden bir başkası daha vardı, bir başkası ki hayali, genç kıza et raşesi vermiyor, derin, daha yüksek arzular uyandırıyor: Fahri..." (s. 137)

Romanın sonunda Behiç'in kandırdığı genç kızlardan biri olan Hatice/Belma; Behiç'in kendisi gibi frengili doğan öz çocuğunu gözünü kırpmadan nasıl öldürdüğünü Mebrure'ye anlatır. Gerçeği öğrenen Mebrure, Behiç'ten nefret eder ve Fahri'yle evlenerek Amasya'da olduğunu öğrendiği babasının yanına gider.

çalışınca ortaya komik görüntüler çıkar. Bu komik olaylar, Fahri'nin diskoya giderek; "gençlik nereye gidiyor" konulu tezi için bilgi toplamasıyla devam eder. Fahri, dans eden kadınların yanına gidip; "Bu yola nasıl düştünüz?" diye sorar. Kimse bu soruyu yadırgamaz ve ona; "Üvey babam beni evden kovdu, saldırıya uğradım, zenginliğe özendim" vb. tarzda cevaplar verirler. Fahri ilginç tavırlarına, Salih'le görüşmeye gittiği meyhanede de devam eder. Salih'e; "Kardeşin Hatice uçurumun eşiğinde, onu beraberce kurtaralım" diyen Fahri önce dayak yer, sonra "Dertler böyle meyhanede halledilmez, haydi öpüşüp barışalım ve polise gidelim" diyerek mahallelinin dostluğunu kazanmayı başarır. Bu olaydan sonra evine giden Fahri, Mebrure'yi kendisini beklerken bulur. Onun da diğerleri gibi olduğunu sanan Fahri, Mebrure'ye içki içirmeye ve onunla beraber olmaya çalışır. Mebrure, kendini balkondan aşağı atacağını söylediğinde ise Fahri; "Özür dilerim, onlardan biri olup olmadığını anlamak için seni sınadım" der. Filmin sonundaki takip sahnesi de iyi kurgulanmadığı için, gülünç ve tutarsız görüntüler yaratır. Siyret, otobüsteki kızları Orta Şark'a götürmektedir. Otobüsü durduran bir adam şoföre; arabadakilerin kötü niyetli olduklarını ve

	onları indirmesi gerektiğini söyler. Şoför bir süre sonra otobüsün bozulduğunu bahane ederek Siyret'i ve kızları arabadan indirir. Polis, oradan uzaklaşan otobüsü durdurur ve kızları indirdiğini söyleyen şoföre teşekkür eder. Fahri ve Salih, polislerle beraber yürüyerek Siyret'i ve kızları aramaya başlarlar. Polisin, kızları otobüsten indirip Siyret'i tutuklamak yerine; hepsini indirdikten sonra, onları yürüyerek aramaları bir mantık hatasıdır. O sırada Behiç birden bire ortaya çıkar ve kızları nereden geldiği belli olmayan bir minibüse bindirir. Kızlar, Behiç'i görünce aldatıldıklarını anlarlar; zira "sizi hostes yapacağım" diyen Siyret'e inanmışlardır. Polislerin yanında olan Fahri'yle Salih, kızları görür ve peşlerinden koşarak yakalarlar. Fahri, Mebrure'yle; Salih de kardeşi Hatice'yle kucaklaşır. El ele tutuşurlar ve mutlulukla koşarlar.

2.7.4. Roman ve Filmin Zaman Bakımından Mukayesesi:

Romandaki vak'a zamanı: İzmir'in ve Batı Anadolu'nun Yunanlılar tarafından işgal edilmesi ve Milli Mücadele ruhunun uyandığı zamanı kapsar. Filmin vak'a zamanı 1960'lı yıllardır. Romanın anlatma zamanı: 1922; filmin anlatma zamanı ise, 1967 yılıdır. Romanın anlatım süresi: Mebrure'nin 1919 yazında İstanbul'a gelmesiyle başlar ve yaklaşık iki yıllık bir zaman dilimini kapsar. Filmin anlatım süresi ise, yaklaşık bir yıldır.

Romanda olayın yaşanma zamanı, anlatılma zamanından öncedir. Yer yer şimdiki ve geniş zaman kipleri kullanılmasına karşın; daha çok görülen geçmiş zaman kipi kullanılır. Kurmacada, olayların diziliş sırasıyla anlatılış sırası çakıştığından süredizimsel sıra söz konusudur. Kullanılan kozmik zaman ifadeleri; gün, hafta, ay ve yıl'dır.

“Mebrure, babasından bir sene ve üç aydır haber alamamaktadır.” (s. 24) “Dışarıda güzel bir kış havası var. Devamlı bir güneş, iki gün evvelki yağmur birikintilerini kurutmuş, kaldırımları silmiş, mermer gibi parlatmıştı.” (s. 106)

Film, romanda olduğu gibi çizgisel bir anlatıyla ve şimdiki zamanda devam eder.

Romanda 204 sayfada anlatılan hikâye; filmde 1.40 saatte anlatılır. Anlatının ritmi: Filmdeki bir dakikaya karşılık, romanda 0.7 sayfadır.

2.7.5. Roman ve Filmin Mekân Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan iç mekânlar: Nafi Bey'in Şişli'deki köşkü (Behiç'in odası), muhacirîn idaresi, Nadir'in Şehzadebaşı'ndaki evi, Hatice/Belma'nın Cerrahpaşa'daki evi, Fahri'nin Vefa'daki evi, Vaniköy'de Behiç ve Belma'nın kaldıkları oda. Filmde yer alan iç mekânlar: Raif Bey'in Kadıköy'deki köşkü (Behiç'in odası), Hatice'nin evi, disko, ahlâk zabıtası şefliği, Fahri'nin evi, mehhane.

Romanda yer alan dış mekânlar: Şişli'deki köşkün bahçesi, Altınbakkal, Beyazıt, Harbiye, Beyoğlu, Cerrahpaşa, Cağaloğlu, Şehzadebaşı, Davutpaşa, Zeytinburnu, Galatasaray, Eminönü, Çamlıca, Yeniköy, Vaniköy'deki koru, Yunanlılar tarafından işgal edilen İzmir (Mebrure ve babası İzmir'e taşınmayı plânlarlarken, İzmir Yunanlılar tarafından işgal edilir), Manisa (Yunanlılar tarafından işgal edilir, Mebrure'nin babası burada tutuklanır), Bursa (Babası tutuklanan Mebrure, Bursa'ya gelir; fakat burası da Yunanlılar tarafından işgal edilince Bandırma'ya gider). Cephe gerisi konumunda yer alan İstanbul, belli bir kesimin dahil olduğu ahlâkî bozukluğu anlatmak için kullanılan mekândır. Filmde yer alan dış mekânlar: Kadıköy'deki köşkün bahçesi, Beşiktaş, Kasımpaşa, Gültepe, Kadıköy, Silivri.

Romanda, Nafi Bey'in köşkü Şişli'dedir. Zenginliğin sembolü olan bu köşk, ahlâk dışı toplantıların yapıldığı ve birçok genç kızın kandırılıp yanlış yollara sürüklendiği bir mekân olarak romanda yer alır. Mebrure'nin köşke geldiği ilk gece

kaldığı oda, “yeni mefruşatla döşenmiş, zarif bir yatak odasıdır”. (s. 10) Behiç’in odası ise âdeta genç kızları tuzağa düşürmek için hazırlanmıştır.

“Behiç’in odası en üst katta, sokak üstündeydi. Genç adam, içeri girdikleri zaman bir düğme çevirdi, odanın köşesindeki büyük saksının yaprakları arasında bir elektrik lambası yandı. Odayı yeşil ve tatlı bir ışık bürüdü.” (s. 30)

Behiç’in odasında, filmde de sık sık görülen yaylı bir koltuk vardır. Bu koltuk, Hatice/Belma’nın deyişiyle “genç kızların en kıymetli hazinelerini bıraktıkları koltuktur”. (s. 58) Köşkün diğer kızları büyüleyen havası, kısa bir süre Mebrure’yi de etkileyecek; o da “bu köşkteki refahı ve vasıta bolluğunu” bırakmak istemeyecektir. (s. 133) Filmdeki köşk ise fabrikatör Raif Dinçer’e aittir ve Kadıköy’dedir. Köşkün adresi: Eski Bağdat Caddesi, 36 numara olarak belirlenir. Beyaz ve üç katlı olan köşkün büyük bir bahçesi vardır. Evin içinde abartılı mobilyalar, parlak aksesuarlar, büyük avizeler, kuyruklu bir piyano ve zevksiz tablolar yer alır. Zengin ve gösterişli görünen ev, Batılı olma özentiyle döşenmiştir ve bu yönüyle romandaki köşkle örtüşür.

Romandaki “sözde kızlar”dan Hatice/Belma, Cerrahpaşa’da oturmaktadır. “Kenar mahalle” olarak anılan bu semt Behiç ve onun gibi zenginlerin uğramadığı bir yerdir. Behiç, bu durumu şöyle özetler:

“Ben seni Cerrahpaşa’da tanımadım, İstanbul’da Cerrahpaşa isminde bir yer var mıdır, varsa nerededir, bu yere şimendiferle mi, araba ile mi, tramvayla mı gidilir bilmem. Viyana’nın her sokağını tanırım, isimlerini ezber sayabilirim, fakat İstanbul’un semtlerini hiç görmedim, gezmedim.” (s. 59)

Hatice’nin evi romana göre yoksulluğu simgeler.

“Karanlık ve basık tavanları olan, inişli yokuşlu taşlıkta bir iki adım attı. Annesi ocağın başında, kırmızı çubuklu, soluk entarisinin bir eteğini beline sokmuş, elinde büyük tahta kaşığıyla soğan kavuruyordu.” (s. 72) “Yarı inik ve kirli muşamba perdelerin, sık delikli kafeslerin iyice kararttığı odanın köşesinde, hastanın demir karyolasını, yazma bir yorgan altında kıvrık vücudunu gördü.” (s. 151)

Filmde ise, Hatice/Belma’nın evi Beşiktaş’tadır. Dar bir sokakta bulunan, eski, iki katlı ahşap bir evdir. Evin adresi, anlatıcı tarafından: Beşiktaş, Şenlik Dede Çeşme Sokak, 33 numara olarak belirtilir. Evin içi romandaki gibi basık tavanlı, karanlık ve yıkık dökük bir haldedir.

Romanda Şehzadebaşı'nda bulunan Nadir'in evi; "Vefa'ya inen sokaklardan birinde, üç katlı, yüzü kararmış, pencereleri geniş, büyük bir eski Türk evi" olarak tasvir edilir. (s. 64) Evin geniş bir taşlığı vardır, tavanı yüksektir, biri sağda diğeri solda iki kalın tahta direk tavandan yere kadar uzanmaktadır. Harem tarafına geçen iki kanatlı büyük yapının üstünde yarım dairelik bir kemer vardır. Nadir'in odasında; uzun, siyah örtülü bir masa; üstünde lacivert abajurlu, parlak bir madenden lamba; dört sandalye; bir köşe minderi; içi kitaplarla dolu camekânlı bir hücre; sade, beyaz tül perdeler vardır ve duvarda, Nadir'in pastel boyayla yapılmış çerçevesiz bir portresi asılıdır. Bu oda romana göre; "çırçıplak, fakat pek temiz, yokluktaki huzura imrenen bir ruhu dinlendirebilecek bir oda"dır. (s. 64) Postahanede memur olan Fahri'nin evi ise, roman kahramanı Nadir'e göre; "bir ağaç kavuğundan farksız"dır. Kirli beyaz renkli, iki katlı, yer yer dökülmüş pencere sıvalarıyla; kırk yıllık, viran bir evdir.

"Tahta merdivenler, kuvvetli adımlara razı olmadıklarını boğuk, gıcırıltılı bir sesle ilan ediyorlar, bazen dipleri doğru çukurlaşarak, bazen bir adımın arkasından kamburlaşarak, kopmaya ve sökülmeye hazır tahtalardan son bir gayretle ayrılmamaya muvaffak oluyorlardı. Birinci katın görünüşü acıklı: Duvarlar, badanasızlığın ve kireç döküntülerinin azap verici manzarasını örtmek isteyen renkli gazeteler ve mukavvalarla kaplanmış, yamalı bir bohçaya benziyor. Tavan kambur, basık, kapkara ve yer yer çatlak." (s. 108)

Bu tasvir, Nadir ve Fahri'nin Doğu'yu simgeleyen mütevazı evlerinin; Hatice/Belma'nın evinden farklı olmadığını gösterir. Aradaki tek fark, Hatice'nin manevî değerlerden yoksun oluşudur; çünkü ailesi tarafından böyle yetiştirilmiştir. Millî duygulara sahip olmayan Hatice, ailesini ve ülkesini sevmez; Batılı aktristlere özenir, geleneksel değerlere önem vermez ve çaba harcamaksızın rahat yaşamayı hayal eder. Nadir ile Fahri ise, fakir ama manevî değerleri yüksek, vatansever ve dürüst gençlerdir. Geldikleri yerden utanmazlar, millî değerleri koruyarak ve eğitim alarak iyi yerlere gelineceğine inanırlar. Behiç gibi düşünen birisi için bile tehdit oluşturacak kadar doğru yoldadırlar.

"Bu; taşra genci, hareketli, okumuş bir adam... Mebrure üstünde tesir yapmayacağına nereden emin olabilirdi? Eskiden Rumeli, Anadolu, taşra, muhacir sözleri İstanbulluların sinirine dokunurdu... Bugün öyle değil, iş değişti. İstanbul'un hangi köşesinde kaynağını bilmediği birtakım fikirler, başta milliyetperverlik, mefkure, turancılık, halkçılık vesaire cereyanları âdeta moda oldu. Hele mütarekeden sonra, Anadolu'dan gelenler; Paris'ten, Berlin'den, Viyana'dan, Ekslebe'ten, Nis'ten, Venedik'ten gelenlerin itibarından fazlasını kazandılar. Gerçi Şişli muhitinde, bazı dalkavuk milliyetperverler müstesna tutulursa bu cereyanı sevenlerin sayısı

azdı; fakat Behiç pek iyi keşfediyordu ki, bu cereyan nihayet umumileşecektir, hele Mebrure gibi doğrudan doğruya düşman zulmü gördüğü için şiddetli vatansever bir kız taşrayı ve taşralıları elbette severdi; o halde Fahri'ye karşı zaafı olabilirdi.” (s. 116-117)

Behiç'in bu sözleri, kişi-mekân ilişkisini açık bir şekilde ortaya koyar. Filmde ise Nadir, “Kont Nadir” lakabıyla anılır ve Nazmiye Hanım'ın tayfasından farksızdır. Fahri, eski bir apartmanın çatı katındaki mütevazı evinde yaşar. Fakat bu ev, romandaki Doğu-Batı tezadını sergileyecek özellikler taşımaz.

Romanda, Şişli ve Beyoğlu; ahlâkî değerlerini yitirmiş, Batılı olmayı yanlış yorumlayıp dejenere olmuş insanların mekânıdır. Salih, kızkardeşine; “Bugünden itibaren Şişli, Beyoğlu yok... Sulukule'de dolaş, Beyoğlu'nda dolaşma. Çirkefe gir, Şişli'deki eve girme” der. (s. 73) Filmde ise, kötülüklerin kaynağı Kadıköy'deki köşktür. Kasımpaşa ve Gültepe gibi gecekondu semtlerinde oturan genç kızlar, evlerinden utanırlar ve refah içinde bir hayatı arzularlar. “Sözde kızlar”dan Zehra/Güzin, evlenmeyi düşlediği zengin adamı evine getirir ve; “Gerçek adım Zehra, bu evde oturuyorum” diyerek, âdetâ büyük bir sırrı ifşa eder. Özlemini çektiği hayatı ise şöyle özetler: “Artık mangal değil kalorifer olacak; musluklardan sıcak su akacak ve herkesin bir odası olacak”.

Film, romandaki iç mekânlara büyük ölçüde sadık kalmasına karşın; dış mekânlar bakımından tamamıyla farklıdır. Romandaki anlatı, Milli Mücadele ruhunun uyanmaya başladığı dönemi kapsar. Bu nedenle düşman işgali altında olan Batı Anadolu'dan bahsedilir. Mebrure ve babası, İzmir düşman işgaline uğrayınca Manisa'ya giderler. Mebrure'nin babası, Yunanlılar tarafından Manisa'da tutuklanır. Bursa'ya giden Mebrure, orası da işgal edilince Bandırma'ya ve oradan da İstanbul'a gelir. İstanbul'da birçok çirkinliğe şahit olan Mebrure, Anadolu'da kaybettiği babasını aramaktan vazgeçmez ve romanın sonunda onu bularak Amasya'ya gider. Anadolu, Türkler için başlangıçtan bu yana çok önemli bir yer tutar. Türklerin Asya'dan göçtüklerinde yerleştikleri ilk toprak Anadolu'dur. Daha sonra, genişleyen devlet coğrafyasının çekirdeği olma vasfını her zaman korumuştur.³²⁹ Milli Mücadele döneminde Anadolu, “yeni bir ruhun yeşerdiği bir mekândır ve Türklük burada âdetâ

329

Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005, s. 13.

yeniden dirilir”.³³⁰ Mebrure de millî değerlerine sahip çıkan, kökleri sağlam bir genç kız olduğu için; İstanbul’daki kötülüklerden korunmayı başarır ve sağ salim Anadolu’ya ulaşır. 1960’larda geçen filmde ise, olay örgüsünün farklılığı nedeniyle romandaki kişimekân ilişkisi tam anlamıyla kurulamaz. Romanda sembolik anlamlar taşıyan ve çok önemli olan mekân, filmde anlamını yitirir ve arka plânda kalır.

2.7.6. Roman ve Filmin Karakterler Bakımından Mukayesesi:

Romandaki karakterler: Mebrure, Nadir, Fahri, Nazmiye Hanım, Nevin, Behiç, Naciye Hanım, Güzide, Siyret, Hatice/Belma, Salih, Nizamettin Bey, Mustafa Efendi, Melike, Handan, İhsan Bey ve muhacirîn idaresi şefidir. Filmdeki karakterler: Mebrure, Nadir, Fahri, Nazmiye Hanım, Nevin, Behiç, Siyret, Hatice/Belma, Salih, Mustafa Efendi, Zehra/Güzin, Nuriye/Aynur ve zabıta müdürüdür.

Romandaki karakterler, filmdeki karakterlerden oldukça farklıdır. Bunlardan kısaca bahsetmek gerekirse:

Romandaki Mebrure iyi eğitim almış, ülkesini seven, Yunan mezalimiyle karşılaşmasına rağmen cesaretini ve dirayetini kaybetmemiş bir genç kızdır. Şişli’deki hayata zorunluluk yüzünden girer; fakat sıkı sıkıya bağlı olduğu milli ve manevi değerler sayesinde yozlaşmış insanların arasından en az hasarla kurtulur. Mebrure, kısa bir süreliğine de olsa tensel arzularına yenik düşerek Behiç’ten etkilenir; fakat Doğu’yu temsil eden Fahri, onda çok daha derin ve yüksek arzular uyandırır. Zengin bir tüccarın kızı olan Mebrure, kolejde okumuştur, yabancı dil bilir ve piyano çalar. Çağdaş; fakat geleneklere bağlı bir genç kızdır. Berna Moran’a göre; Peyami Safa romanlarına kahraman olarak Batı terbiyesi ve kültürü almış kızları seçer, eski tarz, cahil ailelerin kızlarını ilginç bulmaz. Hem Batılılaşmış yoz ailelere karşıdır, hem de yalnız o çevrenin kızlarına değer verir. Moran, yazarın bu ikilemden kurtulmak için bulduğu çözümü şöyle açıklar:

“Kızlar, ana babalarını kaybetmiş ve alafranga akrabalarının yanında büyümüş ya da onlara sığınmışlardır. Yazar böylece kızı hem açık fikirli, zarif ve az çok kültürlü yapmak hem de bozuk çevresinden ayrı tutmak olanağını bulur.”³³¹

330 İnci Enginün, *age.*, s. 500.

331 Berna Moran, *age.*, s. 224-225.

Sözde Kızlar'daki Mebrure de böyledir. Akrabalarının ahlâk anlayışını paylaşmaz, onlar gibi yurt sevgisinden yoksun değildir; fakat Batı uygarlığının bazı göz kamaştırıcı değerlerine kapılmaktan da kendini alamaz. Filmdeki Mebrure ise, farklı bir dönemde yaşadığından (1960'lar) bambaşka bir geçmişe sahiptir. Babası ölmüş ve kimsesiz kaldığı için İstanbul'daki akrabalarının yanına sığınmıştır. Zayıf bir karakteri vardır, başlangıçta Nevin'in partilerine uyum sağlamayı dener. Genç kız, Fahri'yle tanışıp ondan etkilenmemiş olsa; köşke uyum çalışmalarına devam edecek gibi görünür. Behiç'in saldırısına maruz kalan Mebrure, bu olayın şokuyla geçmişte üç kişinin tecavüzüne uğradığını itiraf eder. Filmin neredeyse yarısında ortaya çıkan bu olay, birdenbire çok önemli hale gelir. Mebrure, morfinle acılarını unutmaya çalışır ve kendisine evlenme teklif eden Fahri'yi reddeder. Polis baskını sırasında diğer kızlarla birlikte hastaneye götürülen Mebrure, artık onlardan biri gibi davranmaya başlar ve Siyret'in iş teklifini kabul eder. Böylece romana göre Anadolu'yu temsil eden; İstanbul'daki olumsuz koşullara rağmen kendini korumayı başaran, Batılı tarzda eğitim almasına karşın milli ve manevî duyguları güçlü olan Mebrure; filmde 1960'ların "sözde kızlar"ından birine dönüşür. Filmin sonunda, namuslu bir iş bulmak isteyen ama tuzağa düşen Mebrure, Fahri'nin yardımıyla kurtulur.

Romandaki Hatice/Belma karakteri; kenar mahallede oturan, fakir bir ailenin kızıdır. Daha iyi bir yaşam arzusuyla Behiç'in vaatlerine kanarak tuzağa düşer. Bu anlamda, filmdeki Hatice'yle paralellik gösterir. Ancak; romanın sonunda Mebrure'ye, Behiç hakkındaki gerçekleri anlatarak onun hayatını kurtaran Hatice'nin, filmde böyle önemli bir misyonu yoktur. Ayrıca filmde Hatice'nin sahip olduğu aile, romana göre çok farklıdır. Romandaki Hatice'nin, Belma'ya dönüşmesi yetiştirilme tarzına bağlıdır. Hatice'nin babası ve ağabeyi ahlâkî değerleri hiçe sayan, bulundukları çevreyi beğenmeyen, memlekette olup bitenlerle ilgilenmeyen, sadece paraya önem veren insanlardır. Dolayısıyla romandaki Hatice'nin, Behiç'in tuzağına düşmesi çok fazla yadırganmaz. Filmde ise bu dönüşümün sebebi olarak yoksulluk ön plâna çıkar ve rahat bir hayata özenen Hatice; dindar babasına ve namusuna düşkün ağabeyine rağmen, Nazmiye Hanım'ın köşküne gitmekten geri durmaz.

Romanda Hatice ve Salih'in babaları olan Mustafa Efendi, Batılı yaşama duyduğu yakınlık yüzünden, mahalleli tarafından "Con hoca" diye adlandırılır. Koyu bir İttihatçı olması, Jön Türklerden biri gibi görülmesine yol açmıştır. Mustafa Efendi,

kızının geceleri eve dönmeyişini umursamayan ve çalışmamasına rağmen getirdiği paranın kaynağını sorgulamayan baba modeli olarak; Hatice'yi Şişli'deki hayata iten etkenlerden biridir. Filmdeki Mustafa Efendi ise dinî duyguları kuvvetli, emekli bir ihtiyardır.

Romanda Doğu tipi erkeği simgeleyen Fahri, dürüstlüğü nedeniyle zar zor geçinen bir küçük burjuva aydınıdır; buna karşılık Batılı tipi simgeleyen Behiç, Osmanlı bürokrasisinin üst tabakasından zengin bir ailenin halktan kopmuş ve ahlâkî değer yargılarını yitirmiş oğludur. Mebrure, bir müddet Fahri ile Behiç arasında kalır. Behiç'le evlenmeye niyetlenirken hatasını anlar ve Fahri'ye döner. Behiç, züppe ve alafranga bir tiptir; fakat Batı zihniyetinin ürünü olan kişiliği dolayısıyla onu güçlü kılan yeteneklere sahiptir. Hırslı, atılgan, tuttuğunu koparan; aynı zamanda da bencil, çıkarıcı ve yalancı bir adamdır. Yazar, Mebrure'nin ağzından Behiç'i şöyle tanımlar:

“Gazetelerde karikatürü yapılan asri genç bu muydu? Hayır, gerçi kıyafeti o kıyafet, tuvaleti o tuvaletti, gerçi söz söyleyişi, yürüyüşü, bakışı, bütün halleri o hallerdi, fakat züppe ismi verilen gülünç Türk genci bu değildi; çünkü Behiç ne yaptığını bilmeyen, budala, tecrübesiz bir insan olmak şöyle dursun, etrafında herkesin zaafalarını çok iyi anlamış, herkesi gülünç ve manasız görebilmiş, kendi arzularına göre yaşamının sırrını keşfetmiş bir mahlûktu. Kendi aklına göre yaşamasını biliyor, harikulade zeki. Bu genç adam bir karikatür, gülünç bir insan değil, belki şaşkın ve tehlikeli zekâsıyla korkunç ve zararlı bir mahlûktu.” (s. 62)

Behiç'in kadınlardan beklediği tek şey bedensel hazdır. Kadınlara âşık olmaz ve onları kıskanmaz; şık giyimi, serbest davranışları ve atılgan kişiliğiyle kadınlar için çekicidir. Behiç'in rakibi olan Fahri ise; idealist, vatansever, dürüst, geleneklerine bağlı ve duyarlı bir gençtir. Fahri hırslı değildir, elindekiyle yetinir, hayalci ve içe dönüktür. Romana göre Fahri, Doğu'nun ruhunu temsil eder.³³² Mebrure'ye göre;

“Ebedî can yoldaşlığı vaat eden, tertemiz ve saf bir ruhtur. O sıcak, gözleri ısıtan ruhta; Behiç'in dessashlığı, Salih'in düşkünlüğü ve adiliği, Nadir'in müstehzi felsefesi, Siyret'in hoyrat çapkınlığı yoktur.” (s. 137)

Peyami Safa Doğu-Batı karşıtlığını, ruh ve madde karşıtlığı şeklinde görür. Kahramanlarının; aşk, para ve memleket meseleleri karşısındaki tutumlarını göstererek onların kişiliklerini belirler. Bu belirleme sırasında kahramanlarının psikolojik

332

Bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Şark İle Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 7. b., İstanbul, 2005, s. 130-132.

tahlillerini başarılı bir şekilde ortaya koyan yazar, Murat Belge'nin deyişiyle; "Hayat görüşünü ve felsefesini sunarken, romanındaki insanları yaşatmayı da başarır."³³³

Filmde, Doğu-Batı karşıtlığını simgeleyen karakterler başarılı bir biçimde çizilmemiştir ve romandaki karakterlerle örtüşmezler. Behiç, züppe ve alafranga bir tiptir; fakat romandaki gibi ne yaptığını bilen, zeki bir adam değildir. Kadınları baştan çıkarmak için özel bir şey yapması gerekmez; çünkü kadınlar onunla birlikte olmak için gönüllüdürler. Filmde Ediz Hun'un canlandığı Fahri karakteri de çok fazla değiştirilmiş ve romana göre bir hayli büyütülmüştür. Romanda sadece Mebrure'yle ilgilenen ve onun Şişli'deki çevreden kurtulmasına yardım eden Fahri, filmde bütün "sözde kızlar"ın kurtarıcılığını üstlenir; buna karşın onları her fırsatta aşağılar. Hatta Mebrure'nin de tuzağa düşmüş kızlardan biri olduğunu sandığı zaman, onu terk eder. Mebrure'nin masum olduğunu öğrendikten sonra, kendisiyle çeliştiğinin farkına varır; ama bundan sonra da mantıklı ve tutarlı davranmaz. Ediz Hun, Fahri karakterindeki bu değişimin sebebini "bölge işletmelerine" bağlar. Bölge işletmeleri, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde araştırmalar yaparak; seyircinin beyazperdede görmek istedikleri romanları ve oyuncularını tespit eder. O yıllarda; Göksel Arsoy, Ediz Hun, Cüneyt Arkın, Tarık Akan ve Kadir İnanır sinema izleyicilerinin en çok görmek istedikleri aktörler arasındadır. Bu listenin başlarında yer alan Ediz Hun'un, *Sözde Kızlar*'daki rolünü büyütme için; film Fahri karakteri üzerine kurulmuş ve Ediz Hun ön plana çıkarılmıştır.³³⁴

Romanda, karakterler vasıtasıyla anlatılmak istenen Doğu-Batı karşıtlığı, filme tam anlamıyla yansımaz. Romanda, Peyami Safa'nın "geniş kültürü, kuvvetli sezişi, duygu ve düşünce plânlarında yaptığı araştırmalarla yarattığı"³³⁵ karakterler, filmde yüzeysel, tutarsız ve "Yeşilçam kalıplarına" indirgenmiş karakterlere dönüşür.³³⁶

2.7.7. Roman ve Filmin Kurgusal Anlatım Bakımından Mukayesesi:

Romanda, olayların gerçekleşme sırasıyla sunulma sırasının aynı olduğu çizgisel anlatı söz konusudur. Babası Yunanlılar tarafından tutuklanan Mebrure'nin

³³³ Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, 2. b., İstanbul, 2006, s. 18.

³³⁴ Filmin başrol oyuncusu Ediz Hun'la 15.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

³³⁵ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 5. b., İstanbul, 2004, s. 267.

³³⁶ Bkz. Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005.

İstanbul'a gelmesi, bir akrabasının yanına sığınması, orada şahit olduğu ve içine çekilmeye çalışıldığı dejenere hayat, ahlâksızlığa karşı direnmesi ve sonunda babasını bularak kurtulması üçüncü tekil şahıs anlatımıyla nakledilir. Anlatıcı, olayları aktarıp yorumlarken sınırsız bakış açısına sahiptir. Kahramanların içinden geçenleri okura aktarır, onların birbirleri hakkında bilmediklerini okur bilir.

“Behiç sustu, ikisi de o uzun koltuğa bakıyorlardı. Odanın yeşil ziyası içinde Belma'nın bütün hatıraları diriliyor, altı senelik maziye bir fotoğraf kadar açık, keskin görüyordu. Hakikaten bu uzun koltuk onun Behiç'le bütün hatıralarına timsal olmuştu. Orada bir asırlık hayat geçmiş sandı.” (s. 60)

Romandaki anlatıda gören de, tasvir eden de anlatıcıdır.

“Bu viran taş evin kirli beyaz rengi otuz kırk seneden beri tabiatla mücadelesinin bütün yorgunluklarını haykırıyor, pencere kenarlarının parça parça dökülmüş sıvaları, yakın bir inkızazın kara haberini veriyordu.” (s. 108)

Filmde de romanda olduğu gibi, üçüncü tekil şahıs anlatımıyla olayları nakleden bir anlatıcı söz konusudur. Filmin başında ekranda görünen gazete haberlerinden sonra anlatıcı, filmi Türk kızlarına, onları yetiştiren anne babalara ve emniyet müdürlüğüne ithaf ettiklerini söyler. Bu sahneden sonra, ahlâk zabıtası şefi anlatıcı olur ve izleyiciye çalışmalarını hakkında bilgiler verir. Filmin sonunda da anlatıcı, *Sözde Kızlar*'ın yeni yetişen kızlara ibret olacağını söyler ve Türk polisine teşekkür eder. Bu anlatım tarzı, “epik anlatım”³³⁷ı çağırıştır. Yönetmen, klasik anlatım sinemasında³³⁸ olduğu gibi, izleyiciye kameranın ve sinematografik anlatımın varlığını unutturmak yerine; zabıta şefini kameraya doğru bakarak konuşturur ve bunun bir film olduğunu hatırlatır.

Romanda dolaysız anlatım yöntemi kullanılır; anlatıcı, kahramanların sözlerini hiçbir değişikliğe uğratmadan aktarır. Filmdeki diyaloglar ise, olay örgüsünün büyük ölçüde değiştirilmesi sebebiyle romandaki diyaloglardan farklıdır. Romanda ve filmde, devingen bir başlangıç söz konusudur. İzleyici kendini daha önceden başlamış olayların içinde bulur. Her ikisinde de devamı olanaklı son kullanılarak; Fahri, Mebrure ve diğer kahramanların hayatlarının devam edeceği izlenimi yaratılır. Romanda ayrıca, Fahri'den Mebrure'ye (s. 137); İhsan Bey'den Mebrure'ye (s. 195) ve Hatice/Belma'dan ahlâk

337

Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

338

Bkz. Melis Oktuğ, *Sinemada Anlatı: Senaryo*, Galata Yayınları, 1. b., İstanbul, 2008, s. 97-98.

zabıtası müdürüne yazılmış olan (s. 202) üç tane mektup yer alır. Filmde bu mektuplara yer verilmez.

2.7.8. Roman ve Filmin Motivasyon, Tem ve Ton Bakımından Mukayesesi:

Roman, Millî Mücadele döneminde cephe gerisi konumundaki İstanbul'da, belli bir kesimin dahil olduğu ahlâkî bozukluktan çeşitli boyutlarıyla söz eder. Romanda, Tanzimat'la başlayan yanlış Batılılaşma sonucunda, toplumda yer almaya başlayan ve özellikle savaş yıllarında sayıları artan dejenere tipler anlatılır.³³⁹ Edebiyat, aydınlar ve politika arasında Tanzimat'tan itibaren kurulan bağ, bu romanda da kendini gösterir. İnci Enginün'e göre;

“Ülke meselelerini düşünen her yazar gibi Peyami Safa da, Tanzimat'tan itibaren medeniyet değişmesi buhranını yaşayan toplumumuzda, Doğu-Batı çatışmasını işler.”³⁴⁰

Eserin yayınlandığı yıllarda entelektüel ürünlerin az olması sebebiyle, *Sözde Kızlar* fikir taşıyıcısı konumunda bir roman olmuştur. Roman, savaşın getirdiği maddi ve manevi olumsuzlukları gözler önüne serer. Savaş sonrasında görülen frengi hastalığı üzerinde durulması bu olumsuzluklara örnek gösterilebilir. Frengili olan Behiç'in bebeğinin de frengili doğması, bu sağlıklı ortamın geleceği nasıl tehdit ettiğine işaret eder.³⁴¹ Behiç'in hasta çocuğunun yaşamaması, yazarın sağlıklı neslin devamını istememesi şeklinde yorumlanabilir.

Filmin çekildiği 1967 yılında ise; piyasa ekonomisini benimsemiş, kalkınmacılığı ve büyümeyi hedef almış olan Adalet Partisi yönetimdedir. II. Dünya Savaşı'nın ardından başlayan tartışmalar ve DP hükümetinin başarısızlıkla sonuçlandığı iddia edilen kalkınma hamlesi; yeni kalkınma modelleri üzerine tartışmalar başlatmıştır.³⁴² Yönetmenin filmi ele alış tarzına bakılacak olursa, Batılı tarzda kalkınma hamlelerine eleştirel yaklaştığı düşünülebilir. Fakat diğer taraftan yönetmenin, romanı kendi dönemi içinde ele almayıp filmin çekildiği döneme aktarması, yapıtın “çağına tanıklık etme” niteliğini ortadan kaldırır. Film, zenginliğe özenen genç kızların

339 Bkz. Alev Sınar Çılgın, “Edebiyata Yansıyan Kriz: Sözde Kızlar ve Zaniyeler Örneği”, *Y.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 4, İstanbul, Mayıs, 2003, s. 1.

340 İnci Enginün, age., s. 267.

341 Bkz. Mehmet Tekin, *Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma*, 1. b., Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya, 1990, s. 43.

342 Bkz. Sina Akşin, *Kısa Türkiye Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 5. b., İstanbul, 2008, s. 267.

hayal kırıklığına uğramalarını magazin boyutuyla ele alır ve onları doğru yola sevk etmeye çalışan ahlâk zabıtasına teşekkür eder. Acar Film adına edilen teşekkür, Agâh Özgüç’ün deyişiyle; “Bir süre Acar Film’in memur yönetmeni olarak çalışan”³⁴³ Nejat Saydam’ın³⁴⁴, şirketinin reklâmını yapmasına vesile olur.

Berna Moran, Peyami Safa’nın romanlarında suçun maddeye yönelmek şeklinde belirttiğini söyler.³⁴⁵ Bu bağlamda; Mebrure’nin, Behiç ve Fahri arasındaki kararsızlığı bir çeşit suç olarak değerlendirilebilir. Romanın sonunda kültürlü, açık fikirli ve manevî değerlerine bağlı Mebrure, doğru kararı vererek Doğu’yu temsil eden Fahri’yi seçer. Film ise, Mebrure’nin bu çelişkisine yer vermez. Filmdeki Mebrure, başından beri Behiç’ten hoşlanmaz ve Fahri’yi ilk gördüğü andan itibaren sever.

Âlim Şerif Onaran *Sözde Kızlar* filminde, romanının konusunun bütünüyle değiştirildiğini ve o günün “sözde kızları”na dokunulduğunu ifade eder.³⁴⁶ Mehmet H. Doğan; *Sözde Kızlar* romanının, Peyami Safa’nın sonraki romanlarında olgunlaşıp bütün yaşamına yayılacak olan “ülkücü düşüncesinin tohumları” olduğunu söyler. Doğan’a göre Peyami Safa, Batı’dan gelen sahte değerlerin ahlâk düşüklüğüne yol açtığını ve toplumdaki bütün bozuklukların da bu ahlâk düşüklüğünden kaynaklandığını düşünmektedir. Buna karşı korunmanın yolu ise dine, aileye ve manevî değerlere bağlı kalmaktır. Doğan, *Sözde Kızlar*’ın film uyarlamasında da, romanın bu şekilde yorumlandığını söyler.³⁴⁷

2.7.9. Roman ve Filmin Dil ve Üslûp Bakımından Mukayesesi:

Millî Edebiyat hikâye ve romancılarının ortak tarafları, toplum ve fert problemlerini dengeli olarak işlemek, memleket ve millet sevgisini didaktik değil; romantik duygularla beslemektir.³⁴⁸ Millî Edebiyat, şuurlu olarak yeniden Anadolu’ya yönelen bir milletin; Batı kültürüne de yabancı kalmaksızın ahlâkta, dilde, dinde ve

343 Agâh Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, Agora Yayınları, 2. b., İstanbul, 2003, s. 187.

344 **Nejat Saydam:** (1929-2000, İstanbul). Sinema yönetmeni, senarist, oyuncu. 1946 yılında tiyatro oyunculuğu yapan sanatçı, 1950 yılında asistan olarak sinemaya girdi. 1957’de ise yönetmenliğe başladı. İki filmde rol aldı, seksen beş film senaryosu yazdı; Agâh Özgüç, age., s. 187.

345 Berna Moran, age., s. 225.

346 Âlim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul’un Sineması*, 1. b., Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981, s. 182.

347 Mehmet H. Doğan, “Peyami Safa’nın İki Romanı”, *Türk Dili Dergisi, Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı*, Sayı. 298, İstanbul, Temmuz 1976, s. 57-62.

348 Bkz. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005, s. 64.

millî duygularda yeni arayışlarının ifadesi olmuştur.³⁴⁹ Bir millî edebiyat romancısı olan Peyami Safa *Sözde Kızlar*'ın satır aralarında verdiği bilgiler ve roman kahramanlarının arasındaki diyaloglar vasıtasıyla Ankara'nın Türkiye için önemini vurgular.

“–Ah, ah Mebrure Hanım, bilmezsiniz ben Anadolu'yu ne kadar severim. Geceleri rüyama girer, gözlerim daldığı zaman onu düşünürüm, biraz açıklık, kır, dağ, taş görsem onu hatırlarım...”

Romanda, Mebrure'nin konuşmaları aracılığıyla Yunanlıların zulmüne de değinilir.³⁵⁰

“Pederim, beni İzmir'e tahsile gönderdi. Orada Amerikan mektebine leyli verdi, ayrıca Türkçe okumam için de hususi muallim tutturdu. Yedi sene İzmir'de kaldım. Mektebi bitirdim. Pederimin de Manisa'da ticareti yolundaydı. Oradan İzmir'e taşınacaktık. Ne güzel tasavvurlarımız vardı. Birdenbire İzmir işgal edildi. Projelerimiz yüzüstü kaldı. Sonra Yunanlılar Manisa'ya da girdiler.” (s. 66)

Roman kahramanlarından Nadir, Fahri ve Mebrure içinde yaşadıkları toplumun meselelerine yabancı değildirler. Peyami Safa, roman kahramanı Nadir vasıtasıyla, ülkenin içinde bulunduğu koşulları önemsemeyen ve hayatı eğlenceden ibaret gören insanlara sert bir üslûpla karşılık verir:

“Siz bizden değilsiniz, Türk ve Müslüman cemiyetinden değilsiniz. Bu memlekete, izini belli etmeyen kör yılanlar gibi sokulmuşsunuz. Siz bizden değilsiniz, siz hiçbir milletten değilsiniz.” (s. 183)

1967'de çekilen filmin kahramanları ise, romandan farklı bir dönemin toplumsal meseleleriyle ilgilidirler. Film; “kenar mahallelerde yaşayan ve özledikleri yüksek hayatın sihrine kapılıp yoldan çıkan genç kızların gerçek hayatlarından alınmış hikâyeleri anlatır”.³⁵¹

Romanın temel kompleksi, olması gerekenle mevcut arasındaki çatışmadır. Yazarın dilbilim malzemesinde görülen ayırıcı faktörler, yanlış Batılılaşma ile çağdaşlık arasındaki çatışmaya dikkat çeker.³⁵² Roman kahramanı Nadir;

349 Orhan Okay, age., s. 197.

350 Bkz. İnci Enginün, “Edebiyatımızda Yunanlılar”, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, 2. b., İstanbul, 1999, s. 231-241.

351 Bkz. Roman ve filmin konu bakımından mukayesesi bölümü.

352 Bkz. Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, 4. b., Ankara, 2002, s. 93.

“Tangolar, hâlis Türk, dini bütün Müslüman mahallelerinde yeni kadınlara verilen isimdi. Birkaç sene evvel, dekolte bir moda yüzünden işitilen bu isim, memleketin en kibar mahallelerine kadar her yere yayılmış, onlarca pek iğrenç bir zihniyete lakap yerinde kullanılmış, bugüne kadar unutulmamıştı. Onlarca tango demek, dinini, milliyetini sevmeyen; mahallesine, ailesine isyan eden; ırzını, namusunu satan, her günahı işleyen ve böyle Allah tarafından bin türlü hastalıklarla, hırıldaya hırıldaya gebertilen melun karı demekti. Onlarca bu memlekette muharebe ve açlık ölümüne kadar her felâketin: Yangınların, koleraların, İspanyol hastalıklarının, kuduzun bir tane sebebi bu tangolardı. Onlarca Allah gâvura acıyor, bu tangolar yüzünden Müslümanlara gazap ediyor, aman vermiyordu”

diyerek gerici zihniyetleri eleştirir; millî ve manevî değerlere sahip çıkmanın insanların görünüşleriyle değil ruhlarıyla ilgili olduğunu altını çizer. 1960’lı yılları anlatan filmin dil malzemesinin kullanılış amacıysa tamamıyla farklıdır.³⁵³

“Evleniyorum anne, hem de milyoner bir gençle. Artık mangal yok, kalorifer var. Apartmanda oturacağız, hepimizin birer odası olacak ”

diyen Zehra/Güzin; kenar mahallelerde oturan genç kızların yoksunluklarını ve kolay yoldan zengin olma arzularını dile getirir.

Nihad Sami Banarlı, Peyami Safa’nın “mevzuuna hâkim ve kuvvetli üslûba sahip bir romancı olduğunu”³⁵⁴ söyler. Yazarın kuvvetli bir üslûba sahip oluşu; zekâ ve yeteneğini, geniş kültürüyle birleştirmesi sayesinde. Peyami Safa, psikoloji ve felsefe konusundaengin bir bilgi birikimine sahiptir ve bu birikimini romanlarındaki karakterlerin ruh tahlillerine yansıtır.³⁵⁵ “Roman ve filmin karakterler bakımından mukayesesı” bölümünde bahsedilen Behiç tasviri, bu başarılı ruh çözümlemelerinden biridir. (s. 62) Film, romandaki dramatik yapıyı ve zengin ruh tahlillerini esere uygun bir şekilde sinema diline aktaramamıştır.³⁵⁶

Bir olayın dramatik nitelik kazanabilmesi için; belli bir gerilime sahip olması ya da söz konusu olayın belli bir durumda gelişmesi gerekir. Melis Oktuğ bu durumu şöyle açıklar:

353 Metnin şekli, önceden belirlenmiş kurallar bütününe göre değil; iletişime katılan unsurların fonksiyonuna göre belirlenir. Alıcı durumundaki insanın okuyucu ya da dinleyici olması da metnin şekline tesir eder. Estetik endişeyle vücut bulan bir metinle; öğretme, reklam vb. bir amaçla ortaya konulmuş bir metnin dil malzemesi aynı değildir; bkz. Şerif Aktaş, age., s. 95.

354 Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi 2*, Kabalcı Yayınları, 2. b., İstanbul, 2003, s. 1242.

355 Bkz. İnci Enginün, age., s. 266-268.

356 Bkz. Roman ve filmin karakterler bakımından mukayesesı bölümü.

“İki kişinin kahve içerek sanattan konuşması dramatik bir durum değildir; ancak kahvelerden birinin içinde zehir varsa dramatik bir duruma dönüşür.”³⁵⁷

Bu örnek doğrultusunda, romanın dramatik yapısının film için uygun olduğu söylenebilir. Eser dinamik bir yapıya sahiptir; ikili karşıtlıkları (zengin-fakir; Doğu-Batı; geleneksel-modern) ve entrikalarla dolu olay örgüsüyle başından sonuna dek gerilimi üst sınırdan tutar. Ancak film, romanın dramatik yapısından yola çıkarak olay örgüsünü Yeşilçam kalıplarına uydurmuş; dil ve üslup özelliklerini ise göz ardı etmiştir.³⁵⁸ Romandaki ve filmdeki diyaloglar buna örnek gösterilebilir. Peyami Safa, *Sözde Kızlar*’ın roman kişilerini konuştururken; dönemine özgü söyleyiş biçimlerini kullanmıştır.

“- İnsan tahayyül ettiği kadınlara ancak hayatında bir iki kere rastgelir. Mebrure Hanım’ı tanıdığım gün bu müstesna tesadüfı kazandım.” (s. 105)

Romandaki kelimelerin estetik kaygılar göz önünde bulundurularak seçilmesine karşın; filmdeki diyaloglar özensiz bir şekilde kurulmuştur.

“- Her gün seni görmeye geliyorum, evde yoksun. Bugün şekerle çiçek getirdim. Dün kolonya getirmiştin, evvelki gün de çiçek getirmiştin. Hem de kırlardan toplamıştım. Artık nüfus kâğıdını versen de nikâh muamelesine başlasak, he mi Ayşe? – Benim adım Ayşe değil, Ayla’dır. – Kırk yıllık Ayşe Ayla mı olurmuş? Hadi kulun kölen olayım, ver şu nüfus kâğıdını. – Sahi, ben senlen nişanlıydım değil mi? Al bakalım çiçeğini, bu da yüzüğün. – Benlen evlenmiyorsun yani. – Asla!..”

Filmin genelinde baş çekimine pek fazla yer verilmez. Yönetmen, oyuncuyu çevreden soyutlamaz ve onu yarı genel planda vererek; ruhsal durumunu çevresindekilerle birlikte belirler. Romandaki kahramanların ruh halleri birbiriyle etkileşim halinde olduğu için, bunun doğru bir tercih olduğu söylenebilir. Âlim Şerif Onaran; “filmde zaman zaman çok çarpıcı çekim açıları kullanılarak romanın dokusuna uygun fotoğraflar elde edilmiş olduğunu” ifade ederek bu tezi destekler.³⁵⁹ Ancak romanın sade ve akıcı üslûbuna karşın; filmin genelinde abartılı tesadüflere dayanan, inandırıcılıktan uzak, ağır bir hava hüküm sürer.

357 Melis Oktuğ, age., s. 69.

358 Filmin başrol oyuncusu Ediz Hun’la 15.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

359 Âlim Şerif Onaran, age., s. 182.

2.10. ÜVEY ANA³⁶⁰

2.10.1. Romanın Konusu:	2.10.2. Filmin Konusu: ³⁶¹
Ankara'nın Karataş köyünde yaşayan Lale ve Gül adlı ikiz kardeşler, kendilerini henüz yetim kalmadan önce tanıyan şoför Lobut Ağabey tarafından evlat edinilirler. Lobut Ağabey'le ablası, kendileri de öksüz büyüdüklerinden, bu çocukları öz evlatları gibi benimserler. Lobut Ağabey'in sevgilisi Pakize de, onlara kendi çocukları gibi davranır ve onları Türk âdetlerine uygun bir şekilde yetiştirmeye çalışır. Çocuklar evlat edinildikten kısa bir süre sonra, Gül verem olur ve tüm çabalara rağmen kurtarılamaz. Lale, İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nü başarıyla bitirerek mürebbiye olur. Vaktiyle Lobut Ağabey'in özel şoförlüğünü yapmış olan Emin Bey'in eşi de veremdir. Emin Bey; kızı Bibi (Binnaz)'nin mürebbiyesi olan matmazel Diyan'la gayrimeşrû bir ilişki yaşamaktadır. Diyan, Emin Bey'in eşine	Bir gazinoda şarkıcılık yapan Ayten'in, Lale isminde bir kızı vardır. Ayten'i her gece gazinoda dinleyen Şoför Osman onunla evlenerek; babasız büyüyen Lale için iyi bir baba olur. Aradan yıllar geçer; Lale büyümüş ve Kız Enstitüsü'nü birincilikle bitirmiştir. Şoför Osman, Lale'nin mezuniyet töreni sırasında kalp krizi geçirir ve doktor ona bir süre çalışmaması gerektiğini söyler. Ailenin geçimini temin etmek zorunda kalan Lale; ünlü bestekâr Emin Akın'ın gazeteye verdiği iş ilânına başvurarak kızı Gül'ün mürebbiyesi olur. Emin Bey, Lale'yi tanıdıkça ona karşı yakınlık duymaya başlar. Lale'nin, kızıyla da iyi anlaştığını gören Emin Bey, onunla evlenmek ister. Lale de, Emin Bey'e ilgi duymaktadır ve teklifini kabul ederek onunla evlenir. Bir süre sonra Gül rahatsızlanır ve birkaç kez bayılma nöbeti

360

Aka Gündüz, *Üvey Ana*, İnkılâp Yayınları, 2. b., İstanbul, 1939, s.s. 219. 1933 yılında yazılan roman, İnkılâp Kitabevi tarafından ilk kez 1935 yılında yayımlanmıştır; Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, 2. b., İstanbul, Ekim 2004, s. 25.

361

Üvey Ana Filminin Yapım Kadrosu: (01.12.1971 – renkli) Yönetmen: Ülkü Erakalın, senaryo: Bülent Oran, yapımcı: Ümit Utku, görüntü yönetmeni: Enver Burçkin, yapım: Kervan Film, oyuncular: Zeynep Aksu = Lale, Fatma Karanfil = Gül, Sadri Alışık = Emin, Fikret Hakan = Doktor Ergun, Aliye Rona = Aliye, Aysel Gürel = Aysel, Erol Taş = Şoför Osman, Cavidan Dora = Lale'nin annesi.

ilaç yerine uyuşturucu madde vererek hastalığının şiddetlenmesine ve annesinden uzak durması gereken Bibi'nin annesini öpmesine ses çıkarmayarak hastalığın ona da bulaşmasına sebep olur. Eşini tedavi ettirmek için bütün imkânlarını seferber eden Emin Bey, onu kurtarmayı başaramaz. Eşinin ölümünden sonra Diyan'la evlenmeyi düşünen Emin Bey; Diyan'ın evli olduğunu öğrenince onu evinden kovar. Kızına bir Türk mürebbiye aramak için gazeteye ilan verir. Okulunu bitiren Lale, Emin Bey'in gazeteye verdiği iş ilânına başvurarak Bibi'nin mürebbiyesi olur. Emin Bey, Lale'yi tanıdıkça ona karşı yakınlık duymaya başlar. Lale'nin, kızıyla da iyi anlaşmış olduğunu gören Emin Bey onunla evlenmek ister. Lale, bu teklifi düşüneceğini söyleyerek Emin Bey'den süre ister. Kısa bir süre sonra Lale, Bibi'nin verem olduğunu anlar. Bibi'nin teşhisini koyan doktor Ergun'a, bu durumundan kimseye bahsetmemesini söyler. Lale, veremden ölen kardeşi Gül'ün yerine koyduğu Bibi'yi çok sever ve ondan ayrılmak istemez. Bu nedenle de Emin Bey'le evlenir. Balayına çıkmayı bahane ederek; Bibi'yi Doktor Ergun'un tavsiye	geçirir. Lale, Gül'ü doktora götürür ve Gül'ün beyinde ur olduğu anlaşılır. Lale, Gül'ün doktoru Ergun'a; bu hastalıktan kimseye söz etmemesini tembihler. Doktor Ergun, Gül'ün Avrupa'ya götürülmesini önerince; Lale, balayına çıkma bahanesiyle Emin Bey'i de yanına alarak Gül'ü Avrupa'ya götürür. Avrupa'dan sık sık doktor Ergun'a mektup yazan Lale, Ergun'un tavsiyeleri doğrultusunda Gül'ü tedavi eder. Emin Bey, Lale ve Gül İstanbul'a döndüklerinde; doktor Ergun henüz tam olarak iyileşmemiş olan Gül'ün Sapanca'ya götürülmesini salık verir. Lale ve doktor Ergun Sapanca'da buluşarak, Gül'ün tedavisine devam ederler. Lale, Ergun'un Gül'le evlenmesini arzu etmektedir. Bir akşam hep birlikte diskoya giderler. Lale ve Ergun, Gül'ün isteği üzerine dans ettikleri sırada, Emin Bey'in arkadaşı Aliye tarafından görülürler. Aliye, Emin Bey'e mektup yazarak; karısının kendisini Ergun'la aldattığını yazar. Emin Bey, Sapanca'ya gidip onları bir arada görünce, mektupta yazılanların doğru olduğunu düşünür. Yanlış anlaşılmaya yol açan tesadüfler devam ettikçe; Emin Bey'in aldatıldığına dair şüpheleri artar ve sonunda Lale'yi evden kovar. Anne ve babasının yanına

ettiği gibi Avrupa'ya götürür. Lale, Ergun'la mektuplaşarak ondan tavsiyeler alır ve kimseye hissettirmeden Bibi'yi tedavi eder. Lale, Bibi ve Emin Bey Ankara'ya döndükten sonra; Emin Bey imzasız bir mektup alır. Mektupta, Lale'nin kendisini doktor Ergun'la aldattığı yazar. Bu sırada Lale, henüz tam olarak iyileşmemiş olan Bibi'yi Haymana'ya götürmüştür. Doktor Ergun'la birlikte, kendisine hissettirmeden Bibi'nin tedavisine devam etmektedirler. Lale; Bibi'yle doktor Ergun'un evlenmelerini çok istemekte ve Ergun'a; Bibi'ye evlenme teklif ettiği takdirde onun gerçekten iyileştiğine inanacağını söylemektedir. Emin Bey Haymana'ya gidip eşini ve Ergun'u bir arada görünce, kendisine gelen mektubu ciddiye almaya başlar. Yanlış anlamalar devam ettikçe Emin Bey'in şüpheleri artar ve sonunda Lale'yi evden kovar. Çaresiz kalan Lale, babasının evine sığınır. Ancak, babası ve annesi tarafından reddedilen Lale'ye, sadece Emin Bey'in şoförü Osman yardım eder. Bir gece Osman'ın annesinin evinde kalan Lale, ertesi gün çocukluk arkadaşı çoban Mehmet'in Karataş köyü yakınındaki Yeşil Ada'da açtığı otele gider. Eskiden Lale'yle aralarında duygusal bir yakınlık	giden Lale, kendisine inanmayan babası tarafından sokağa atılır. Lale, perişan bir vaziyette Beyoğlu sokaklarında dolaşmaya başlar. Önce bir pavyonda şarkıcı olur, ardından içki içmeye başlar ve kısa bir süre sonra alkolik olur. Bu arada Emin Bey'in yardımcısı Emine kalfa, Ergun'un Lale'ye yazdığı mektupları bulur. Böylece Lale'nin masum olduğu ortaya çıkar ve pişmanlık içindeki Emin Bey, ümitsizce Lale'yi aramaya başlar. Onu aradığı meyhanelerden birinde, yaşlanmış ve aşırı derecede yıpranmış görünen Lale'ye rastlar ama onu tanıyamaz. Bir gece alkol komasına giren Lale hastaneye kaldırılır. Hastanedeki bir doktor Lale'yi tanır ve Ergun'a haber verir. Emin Bey, Gül ve Ergun hastaneye gelirler. Ancak Lale'nin durumu ağırdır ve Gül'le Ergun'un evlenmesini vasiyet ederek hayata veda eder.

olan Mehmet evlenmiştir. Lale, Mehmet’e ve eşine rahatsızlık vermemek için kısa bir süre sonra oradan ayrılır. İstanbul’a giden Lale, Necibe adındaki iyi yürekli yaşlı kadının evinin bir odasını kiralar. Birçok iş başvurusu yapan Lale, bir tanesinden olumlu cevap alır ve Sivas’a giderek iki çocuğa mürebbiyelik yapmaya başlar. Çalışmaya başladıktan kısa bir süre sonra rahatsızlanan Lale’ye verem teşhisi konur. Çocukların sağlığını riske atmak istemeyen Lale, işten ayrılarak İstanbul’a döner ve tekrar Necibe Hanım’ın evine yerleşir.

Lale, bir yandan tedavi olmaya çalışmakta bir yandan da iş aramaktadır. Hemşirelik, terziilik, gazete yazarlığı gibi işler deneyen Lale; ya işverenlerce reddedilir ya da hayatını sürdürmesine yetmeyecek maaşlarla çalıştırılmak istenir. Parasızlıktan kendine bakamayan ve zaman geçtikçe hastalığı şiddetlenen Lale, hastaneye yatmak ister; fakat yer bulamaz. Bu sırada, Emin Bey’in emektarı Satı Hanım; Ergun’un Lale’ye yazdığı mektupları bulur. Böylece gerçek ortaya çıkar ve Emin Bey pişmanlık içinde Lale’yi aramaya başlar.

Kimsesiz ve parasız olduğuna dair mahalleden ilmühaber alan Lale, Antalya’daki bir sanatoryuma gönderilir. Antalya’ya giden Lale kendisini Fatma olarak tanıtır; onun kim olduğunu bilen bir doktor, arkadaşı Ergun’a haber verir. Ergun, Bibi, Emin Bey ve Lobut Ağabey; Lale’yi almaya gelirler. Ancak hastalığı iyice ilerleyen Lale, son nefesinde Ergun ve Bibi’nin evlenmelerini vasiyet ederek ruhunu teslim eder.

2.10.3. Roman ve Filmin Konu Bakımından Mukayesesi:

Roman:	Film:
Roman, Ankara – Dikmen’de dolmuş şoförlüğü yapan insanların hayatlarından kesitler sunulmasıyla başlar. Bu şoförlerden birisi olan Lobut Ağabey, öksüz kalan Lale’yle Gül’ü evlat edinir. Küçük kızları ablasının evine götüren Lobut Ağabey; onlara sevgilisi Pakize’yle	Gazinoda şarkı söyleyen Ayten isminde genç bir kadın, makyaj aynasına iliştirilmiş bir kız çocuğu fotoğrafına bakar. Ayten, odasına gelen patronuna kızı Lale’nin hasta olduğunu söyleyerek ondan izin alır. Gazino müşterilerinden biri olan ve Ayten’i hayranlıkla izleyen

beraber bakmaya başlar. (s. 18) Emin Bey ve ailesi tanıtılır. Zengin bir işadamı olan Emin Bey'in karısı veremdir ve küçük kızı Bibi'ye Avrupalı mürebbiyesi Matmazel Diyan bakmaktadır. Emin Bey, karısını tedavi ettirmek için Beynam Palas'a götürür. Bu arada Lobut Ağabey cephesinde aradan yedi yıl geçmiştir ve Gül vereme yakalanınca Lobut Ağabey ve ailesi de Beynam Palas'a giderler. Aynı anda, aynı mekânda olan iki ailenin yolları kesişmiştir; ancak birbirlerinden habersizdirler. İki aileyi de tanıyan hastaların aralarında geçen konuşmadan; Lobut Ağabey'in geçmişte Emin Bey'in özel şoförü olduğu anlaşılır. (s. 25) Verem hastalığının son safhasına gelmiş olan Gül ölür. Lale, İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nü birincilikle bitirir. Lale'nin mezuniyet töreni; "İnkılâp tarihinin terbiye faslındaki mühim bir dönüm noktası" olarak tasvir edilir. (s. 39) Başbakan İsmet İnönü de bu törene katılabilmek için, Paris ve Londra gezilerini on gün ertelemiştir. Diğer	Şoför Osman, Ayten'i evine bırakır. Ayten'in kızı Lale, babasız büyüyen ve hasta bir çocuktur. (Sen. s. 16, sahne 16) Şoför Osman, Ayten'le evlenir ve Ayten'in kızı Lale'ye iyi bir baba olur. (sen. s. 35, sahne 35) Filmdeki Lale de Kız Enstitüsü'nü birincilikle bitirmiştir ancak; 1940'ları anlatan romana karşılık 1971'de çekilen filmde İsmet Paşa'yla ve inkılâplarla ilgili herhangi bir bilgi yer almaz. Ayrıca Emin Bey'in eşinin ölüm sebebine dair herhangi bir ipucu verilmez ve matmazel Diyan filmde yoktur. (Sen. s. 42, sahne 40)

tarafından Emin Bey'in evinde tatsız olaylar yaşanmaktadır. Emin Bey'le gayrimeşrû ilişkisi olan Matmazel Diyan; Emin Bey'in veremli eşinin ölmesi için elinden geleni yapmaktadır. Emin Bey'in köşkü, bir ciğer hastasının cereyana maruz kalmayacağı şekilde tasarlanmıştır. Matmazel Diyan, Bibi'ye jimnastik odası yaptırma bahanesiyle, koridora bir pencere açtırır ve Emin Bey'in eşini her gün oraya oturtarak soğuk almasına neden olur. Bu sebeple veremin son evresine gelen kadına ilâç yerine kokain vererek onun ölümünü hızlandırır. Diyan, Emin Bey'in kızı Bibi'nin annesini öpmesine göz yumarak, hastalığı ona da bulaştırmaya çalışır. Eşini kaybeden Emin Bey, Diyan'la evlenmeyi düşünürken; imzasız bir mektup alır ve Diyan'ın evli olduğunu öğrenir. Diyan'ı işten atan Emin Bey, kızına mürebbiye aramak için gazeteye ilân verir. Lale, bu iş ilânına başvurmak için babası ile birlikte gelir. Labut Ağabey'i tanıyan Emin Bey, bu tesadüften memnun olur ve Lale'yi işe almaya karar verir. Bu sırada Emin Bey'in evinde bulunan konuklar, bir Türk kızının iyi mürebbiyelik yapamayacağını iddia ederler ve Emin Bey'e, Batılı bir	Filmdeki mezuniyet töreni esnasında, Şoför Osman kalp krizi geçirir.³⁶² Doktor, Osman'ın bir müddet çalışamayacağını söyler. Bunun üzerine Lale çalışmaya karar verir ve ünlü bestekâr Emin Akın'ın gazeteye verdiği ilana başvurarak, kızı Gül'ün mürebbiyesi olur. Filmde Lale'nin mürebbiyelik yapması, tatsız bir mecburiyet olarak yansıtılır. Lale'nin gazetedeki ilâna başvuracağını söylemesi üzerine Şoför Osman; "Çocuk bakıcısı olman için mi okuttum seni?" diyerek, tepkisini dile getirir. (sen. s. 55) Bu nedenle, enstitüden mezun olan Lale'nin yapması gereken asıl işin ne olduğu tam olarak anlaşılmaz. Emin Bey'in alafrangalığa özenen ve millî değerleri küçümseyen arkadaşları, romanda olduğu gibi filmde de Emin Bey'in bir Türk mürebbiyeyi işe almasına karşı çıkarlar.

362

Filmdeki bu bölüm, senaryoda yazılı olduğundan farklı çekilmiştir. Senaryoda Osman, mezuniyet töreninden sonra kalp krizi geçirir; bkz. sen. s. 47.

mürebbiye bulması hususunda baskı yaparlar. Lale, Bibi ve Emin Bey Dikmen yakınlarındaki Yeşil Ada gazinosuna gitmeleriyle devam eder. Gazinoyu işleten çoban Mehmet, Karataş Köyü'ndendir ve Lale'nin çocukluk arkadaşıdır. Lale, yıllar sonra Mehmet'i görünce ona karşı duygusal bir yakınlık hisseder; ancak artık yolları ayrılmıştır. Diğer taraftan Emin Bey, aralarında otuz yaş fark olmasına rağmen Lale'yle evlenmek ister. Bu arada Bibi hastalanmıştır ve birkaç kez bayılma nöbeti geçirir. Bibi'yi doktor Ergun'a götüren Lale; onun veremin birinci evresinde olduğunu öğrenir. Doktora, Bibi'nin hastalığından kimseye söz etmemesini tembihler. Lale, Bibi'nin hastalığını kendisine de söylemeyerek onu gizlice tedavi ettirmeye ve iyileşene kadar onun yanından ayrılmamaya karar verir. Bu nedenle Emin Bey'in evlenme teklifini kabul eder. (s. 86)	Lale ve Gül hemen kaynaşmışlardır. İlk gördüğü andan itibaren Lale'den etkilenen Emin Bey'e karşılık; Lale de Emin Bey'e ilgi duymaktadır. Lale, birkaç kez başı dönen ve bayılma nöbeti geçiren Gül'ü, doktor Ergun'a götürür. Doktor, bir röntgen filmi çekerek Gül'ün beyinde ur olduğunu ve ölebileceğini söyler. Lale, doktor Ergun'dan Gül'ün hastalığını kimseye söylememesini ister. Gül'ün hastalığını, doktor Ergun'un tavsiyelerine uyarak gizlice tedavi etmeye karar verir. Bu arada Emin Bey, Lale'ye evlenme teklif etmiştir. Lale; hem Emin Bey'i sevdiği hem de Gül'e daha yakın olmayı istediği için bu teklifi kabul eder ve evlenirler. (sen. s. 106, sahne 81) Doktorun tomografi, mr, tahlil vs. olmaksızın; Gül'ün beyindeki uru tespit etmesi tıbben inandırıcı değildir ve bir mantık hatası olarak görünür.³⁶³ Ayrıca Lale'nin; Gül'ün ölümcül hastalığını babasına söylememesi ve bu hastalığı doktor tavsiyelerine göre iyileştirmeyi umması, fazla iyimser bir temennidir. Filmin olay örgüsündeki bu değişiklikler; romanın verem hastalığı üzerine gelişen kurgusunu

363

Acıbadem Hastanesi Kadıköy şubesi nöroloji doktoru Tülin Turan Hızlı ile 27.02.2009 tarihinde yapılan görüşme.

Doktor Ergun'un tavsiyesi üzerine Lale, Emin Bey ve Bibi Avrupa'ya giderler. Sırasıyla; Viyana, İsviçre, Hollanda, Norveç ve Paris'te kalırlar. Buralardan Lobut Ağabey'e (s. 101) ve Satı Teyze'ye (s. 105) mektuplar yazarlar. Lale, sık sık doktor Ergun'la mektuplaşır ve onun tavsiyeleri doğrultusunda Bibi'yi tedavi eder. Emin Bey ve ailesi Türkiye'ye döndüklerinde; doktor Ergun, Lale'ye Haymana kaplıcalarına gitmelerini tavsiye eder. Balayından yeni dönmüş oldukları için Lale, Emin Bey'e yeni bir seyahate çıkmak istediklerini söyleyemez. Bunun yerine romatizmasını bahane eder ve Bibi'yi de yanına alarak Haymana'ya gider. Orada doktor Ergun'la buluşan Lale, Bibi'nin gizli tedavisine devam eder. Bu sırada Ankara'da olan	bozar. Filmin yönetmeni Ülkü Erakalın, verem hastalığının Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaygın olduğunu; oysa filmin çekildiği 1971 yılında, hastalığın sorun olmaktan çıktığını söyler. <i>Üvey Ana</i> romanını, güncelleştirdiğini ifade eden Erakalın, kendi deyişiyle “döneme uygun bir hastalık” seçmiştir.³⁶⁴ Doktor Ergun'un “değişik ve eğlenceli yerler Gül'e iyi gelir” demesi üzerine Lale Avrupa'ya balayına gitmeye karar verir. Oradan, doktor Ergun'la mektuplaşmaya ve onun önerileri doğrultusunda Gül'ü tedavi etmeye başlar. Bir mektubunda: “Mektupla ders verildiğini bilirdim ama mektupla tedavi ve bir genç kızın hayatını kurtarma şerefi, ilk kez sana ait olsa gerek... Bütün önerilerini, Gül fark etmeden aynen yerine getirdim. Durgun bir Gül'le çıktığım yolculuğa, sayende iyileşmiş bir çiçekle dönüyorum” diye yazar. (Sen. s. 114, sahne 92) Romanda, Bibi'nin ilk safhadaki verem hastalığının ona iyi gelebilecek iklime sahip ülkelere gidilerek doktor tavsiyesine göre tedavi edilmesi anlaşılır bir durumdur. Ancak filmde, Gül'ün

Emin Bey, Lale tarafından aldatıldığına dair imzasız bir mektup alır. Bunun üzerine Haymana'ya gider ve doktor Ergun'u orada görünce, durumdan şüphelenmeye başlar. (s. 117)	beyninde bulunan ölümcül urun, Avrupa'ya gidilerek mektupla tedavi edilmesi mantık dışıdır. Gül'ün iyileştiğine karar veren Lale'nin, bu tespiti neye dayanarak yaptığı anlaşılmaz. Doktor Ergun, Türkiye'ye dönen Gül'e yeni bir hava değişimi önerince; Lale, onu Sapanca'ya götürür.³⁶⁵ Lale ve Gül Sapanca'ya gittikten kısa bir süre sonra doktor Ergun da onlara katılır. Günlerini Sapanca gölünde yüzerek geçiren Ergun, Lale ve Gül; geceleri de diskoda dans ederler. Bu hareketli hayat, Gül'ün hassas durumuyla tezat oluşturur ve onun tedavisine nasıl bir katkı sağladığı anlaşılmaz. Lale ve Ergun'u dans ederken gören Aliye Hanım, Emin Bey'e imzasız bir mektup yazarak durumu bildirir. Emin Bey, Sapanca'ya gelir ve doktor Ergun'u orada görünce; eşinden şüphelenmeye başlar. (Sen. s. 127, sahne 111)
Lale, doktor Ergun'a; Bibi'yle evlenmek istediği gün, Bibi'nin gerçekten iyileştiğinden emin olacağını söyler. Ergun, Bibi'nin kesin olarak iyileştiğini ve onunla evlenmeyi çok istediğini söyleyince; Lale sevinçten Ergun'a sarılır. Eşini takip eden Emin Bey, bu sarılma	

365

Senaryoda Lale ve Gül'ün gittikleri şehir Afyon olarak geçer; bkz. sen. s. 118, sahne 97.

ânına şahit olunca durumu yanlış anlar ve Lale’yi evden kovar. Ardından da, Lobut Ağabey’e giderek Lale’nin kendisini aldattığını söyler. (s. 145)

Babasının evine giden Lale; annesi ve babası tarafından iyi karşılanmaz. Lobut Ağabey, Lale’yi dışarı çıkararak ona: “Artık sen sokakların kızıydın; var hayatını oralarda sürükle” der. (s. 152)

Babasının evinden kovulan Lale; önce Emin Bey’in şoförünün annesinin evine, daha sonra da Çoban Mehmet’in Yeşil Ada’daki kır gazinosuna gider. Kısa bir süre sonra oradan da ayrılan Lale, İstanbul’a gider ve Necibe Hanım adındaki yaşlı kadının evini kiralar. Yaptığı bir iş başvurusundan olumlu cevap alan Lale; Sivas’a giderek iki çocuğa mürebbiyelik yapmaya başlar. Ancak bir hayli zayıflamış olan Lale, birkaç ay sonra verem olur. Lale, baktığı çocukların sağlığını riske atmak istemez ve işten ayrılarak İstanbul’a döner. Bir süre Necibe Hanım’ın evinde kalır ve iş bulmaya çalışır. İşsizlik ve parasızlık yüzünden kendine bakamayan Lale’nin

Filmde ise Lale’nin babası aynı konuşmayı, Lale’yi sokaklarda sürükleyerek yapar. En sonunda da onu, karanlık bir Beyoğlu sokağında perişan halde bırakarak gider. (Sen. s. 163, sahne 153)

Babasının döverek sokağa attığı Lale; eğitim aldığı konuyla ilgili bir iş bulmayı denemeksizin bir pavyonda şarkı söylemeye başlar. Acılarını unutmak için içki içen Lale, kısa bir süre sonra alkolik olur ve hızlı bir düşüşe geçer. Bu arada Emin Bey’in yardımcısı Emine kalfa³⁶⁶, Ergun’un Lale’ye yazdığı mektupları bulur. Böylece gerçek ortaya çıkar ve Emin Bey ümitsizce Lale’yi aramaya başlar. Onu aradığı meyhanelerden birinde yaşlanmış ve perişan görünen Lale’ye rastlar; ama onu tanıyamaz.³⁶⁷. Bir gece alkol komasına giren Lale hastaneye kaldırılır. Orada bulunan doktor Selçuk, Lale’yi tanıyarak Ergun’a haber verir. Emin Bey, Gül ve Ergun hastaneye

366

Filmde Emine olarak tanıtılan kadının senaryodaki adı Pembe’dir; bkz. sen. s. 172, sahne 164.

367

Senaryoda, Lale’yi görüp tanıyamayanlar Gül ve Ergun’dur; bkz. sen. s. 177, sahne 173-174.

hastalığı ilerlemiştir. Bunun üzerine hastaneye yatmaya karar verir; fakat hiçbir hastanede yer bulamaz. Bu sırada Emin Bey’in emektarı Satı Hanım, Ergun’un Lale’ye yazdığı mektupları bulur. Böylece Lale’nin masum olduğu ve Bibi’yi iyileştirmek için Ergun’la görüştüğü ortaya çıkar. Emin Bey büyük bir pişmanlık içinde Lale’yi aramaya başlar. Kimsesiz ve parasız olduğuna dair mahalleden ilmühaber alan Lale, Antalya’daki bir sanatoryuma gönderilmiştir. Lale Antalya’da kendisini Fatma olarak tanıtır ancak; daha önce gördüğü için onu tanıyan bir doktor, Emin Bey’le birlikte Lale’yi arayan Ergun’a haber verir. Ergun, Bibi, Emin Bey ve Lobut Ağabey; Lale’yi almaya gelirler. Fakat veremin son evresinde olan Lale, son nefesinde Ergun ve Bibi’nin evlenmelerini vasiyet ederek ölür. (s. 223)	gelirler. Ancak Lale’nin durumu ağırdır ve Gül’le Ergun’un evlenmesini vasiyet ederek ölür.³⁶⁸

2.10.4. Roman ve Filmin Zaman Bakımından Mukayesesi:

Romandaki vak’a zamanı: *Üvey Ana’daki*;

“Eri, İzmir Muharebesi’nde öldükten sonra büsbütün öksürmeye başladı. O vakit Lale ile Gül birer yıllık bebeydiler” (s. 5)

cümlelerine dayanılarak, hikâyenin Cumhuriyet’in ilk yıllarında geçtiği söylenebilir. Filmdeki vak’a zamanı: Romanla aynı dönemde geçtiğine dair hiçbir ipucu yoktur. Bu nedenle, filmin vak’a zamanı tam olarak saptanamaz. Romanın anlatma zamanı: 1933

368

Senaryoda, onlar geldiğinde Lale ölmüştür; bkz. sen. s. 183.

yılıdır. Filmin anlatma zamanı (gösterime girdiği zaman): 1971 yılıdır. Romanın anlatım süresi: 1927-1945 yılları arasında; yaklaşık on sekiz yıllık bir süreci kapsar. Filmin anlatım süresi ise; romaninkinden birkaç yıl daha azdır.

Romanda; olayın yaşanma zamanının anlatılma zamanından önce olduğu artsüremsel bir zaman kullanımı söz konusudur. Hikâye anlatılırken, görülen geçmiş zaman kipi kullanılır. “Emin bey, dört seneden beri Keçiören bağlarında kışlıyordu.” (s. 33) Kurmacada, olayların diziliş sırasıyla hikâye içindeki anlatılış sırasının çakıştığı süredizimsel sıra izlenir. Kullanılan kozmik zaman ifadeleri ise; yaz, kış, saat, gün, hafta, ay ve yıl’dır. “Biz daha bir iki saat buradayız.” (s. 6) “Ayol, sen üç senedir kızsımsın.” (s. 10) Film, romanda olduğu gibi çizgisel bir anlatıyla ve şimdiki zamanda devam eder.

Romanın başlarında, Emin Bey ve Lobut Ağabey’in aileleri eşzamanlı³⁶⁹ olarak anlatılır. Yolları; Beynam Köşkü’nde, birbirlerinden haberleri olmaksızın kesişen iki aileden Lobut Ağabey’in ailesi için romandaki vak’a zamanı ilerler. Birkaç sayfa sonra Emin Bey’in ailesinden bahsedilmeye başlandığında;

“Emin Bey’in kızı Bibi, beş sene evvel Beynam Köşkü’nde tanıdığımız yedi yaşındaki hırçın Bibi değildi” (s. 33)

açıklaması yapılarak beş yıl ileriye gidilir.³⁷⁰ Böylece, iki aile için de zaman eşitlenir. Romandaki olaylar ilerlerken ne kadar zaman geçtiğiyle ilgili ipuçları vardır:

“Lale geleli bir sene olmuştu.” (s. 65) “Emin bey bir buçuk sene içinde büsbütün değişti.” (s. 70) “Beş ay sabretti, işte Avrupa seyahatinden başladı.” (s. 90) “Kış yaklaşmıştır. İki üç gün sonra Akdeniz kenarına inecekler.” (s. 95) “Yedi aydır çok gezdik, çok eğlendik, çok gördük.” (s. 102) “Buradan iki üç ay için gittiler. Yolda ne oyunbazlıklar etti bilinmez, seneyi geçirdi.” (s. 108) “Demek üvey ananın en iyisi nihayet iki yıl sabredermiş.” (s. 124) “Ben şimdi sana altı aylık kirayı peşin vereyim” (s. 208)

vb. cümlelerle aktarılan bilgiler sayesinde on dokuz yaşında mürebbiye olan Lale’nin; yirmi yaşında evlendiği, iki yıl evli kaldığı ve ayrıldıktan sonra da Necibe Hanım’ın yanında ve Sivas’ta yaklaşık iki yıl geçirdiği düşünülebilir. Bu hesaba göre; romanın başında altı yaşında olan Lale, romanın sonunda yirmi dört yaşına gelmiştir. Romanda;

369 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

370 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

Türk Tarih Kurultayı'ndan bahsedilmesi³⁷¹ (s. 45), inkılâpların öneminin vurgulanması (s. 47-48), 1919 Ankarasının korunacağı ve oraya bir düyun-ı umûmiye binasının yaptırılmayacağını belirtilmesi (s. 57) olayın geçtiği dönemle ilgili olarak verilen ipuçları olarak sıralanabilir. Filmde ise, ne olayın geçtiği döneme dair bir ipucu verilir ne de olaylar arasında geçen süre nettir. Hikâyenin akışında geçen zamanın tam olarak saptanabilmesi mümkün olmaz. Lale'nin, Emin Bey'in evine geldikten kısa bir süre sonra onunla evlendiği, yaklaşık iki yıl evli kaldığı ve ayrıldıktan sonra bir yıl gibi bir sürenin geçtiği tahmin edilerek; bu arada geçen toplam sürenin üç buçuk yıl olduğu düşünülebilir. Film başladığında küçük bir çocuk olan Lale, enstitüyü bitirince mürebbiyelik yapmaya başlar. Filmde geçen toplam süre, yaklaşık on beş yıldır.

Sinema yazarı Nilgün Abisel, popüler yerli filmlerdeki zaman düzeninin belirsizlikler üzerine kurulduğunu ve net bir ipucu verilemediği için olayların belli bir bölümü arasındaki zamansal ilişkinin tam olarak kurulamayacağını söyler.³⁷² *Üvey Ana* filmi şimdiki zamanda başlar ve birdenbire on yıl ileriye atlar. Lale, filmin başında küçük bir kız çocuğuyken; enstitüden mezun olan bir genç kız olarak ortaya çıkar. Lale'nin anne ve babasının saçları kırışmıştır; ancak aradan geçen bu süre, çevre düzeninde (ev, mahalle, esnaf vs.) hiçbir değişikliğe sebep olmamıştır. Filmin ağırlığı toplumsal ve mekânsal bağlamlarından soyutlanmış kişisel ilişkilerde olduğundan; zaman göz ardı edilmiştir. Romanda titizlikle üzerinde durulan zaman faktörü, filmde belirsizliğe dönüştüğü için; filmin inandırıcılığı zedelenir.

Romanda 223 sayfada anlatılan hikâye; filmde 1.25 saatte anlatılır. Bu hesaba göre anlatının ritmi: Filmdeki bir dakikaya karşılık, romanda yaklaşık iki buçuk sayfadır.

2.10.5. Roman ve Filmin Mekân Bakımından Mukayesesi:

Romanda yer alan iç mekânlar: Lobut Ağabey'in Erzurum mahallesindeki evi, Beynam Palas (Bibi'nin annesinin verem tedavisi için kaldığı otel), Avcılar Oteli (Gül'ün verem tedavisi için kaldığı otel), Keçiören'deki selvili köşk (Emin Bey ve

³⁷¹ Türk Tarih Kurultayı 12 Temmuz 1932'de yapılmıştır; *Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. 3, Haz: Mehmet Zeki Pakalın, M.E.B. Yayınları, 5.b., İstanbul, 2004, s. 401.

³⁷² Bkz. Nilgün Abisel, age., s. 216.

eşinin kış aylarını geçirdikleri köşk), Ayvalı bağlarındaki Fazilet Palas otelinin yedi numaralı odası (Emin Bey'in, matmazel Diyan'ın eşiyle konuştuğu oda), Yeşilada oteli (Karataş köyü yakınlarında, Çoban Mehmet'in işlettiği otel), Pöti Ruva oteli (Emin Bey ve ailesinin Paris'te kaldıkları otel), Gülnar oteli (Antalya ile Silifke arasındaki sağlık oteli), Doktor Ergun'un muayenehanesi, Memleket hastanesi (Emin Bey'in kaldırıldığı hastane), meyhane (Şoför Osman'ın içki içtiği yer), Şoför Osman'ın evi (Lale'nin evden kovulduktan sonra bir geceliğine kaldığı yer), Eminönü'ndeki iş evi (Lale'nin, eşinden ayrıldıktan sonra iş bulmak için başvurduğu kurum), Necibe Hanım'ın evi (İstanbul'da, Lale'nin bir odasını kiraladığı ev), yayınevi (Lale'nin kitap bastırmak için gittiği yer), Büyük Gazete (Lale'nin, gazetede yazı yayınlamak için gittiği yer), Sivas'taki ev (Lale'nin Sivas'ta mürebbiyelik yaptığı ev), hastaneler, Tonos sanatoryumu (Lale'nin ölmeden önce yattığı, Antalya sahillerinde bulunan özel sanatoryum). Filmde yer alan iç mekânlar: Ayten'in çalıştığı gazino, Ayten'in Balat'taki evi, Şoför Osman'ın evi (İki katlı, ahşap, mütevazı bir evdir), Emin Akın'ın evi (Yeşillikler içinde, üç katlı ahşap bir köşktür. Eşyaları gösterişlidir, evin salonunda kuyruklu bir piyano vardır), doktor Ergun'un muayenehanesi, Lale ve Emin'in balayında kaldıkları otel (Avrupa'ya gitmişlerdir; ancak dış mekan gösterilmez. Filmin kahramanları; yatak, gardrop ve masadan ibaret bir iç mekanda bulunurlar), Sapanca'daki lokanta, disko ve otel; Lale'nin şarkı söylediği pavyon, Lale'nin kaldığı küçük oda, Lale'nin Emin Bey'le karşılaştığı meyhane.

Romanda yer alan dış mekânlar: Ankara (Dikmen, Eymirgölü, Etimesgut, Karataş köyü, Beynam köyü, mezarlığı ve ormanları, Balıkpazarı, Keçiören, Gerede yolundaki Alidede ormanları, Cebeci mezarlığı, Yeşilada gazinosu, Haymana kaplıcaları, Avrupa (Viyana, İsviçre, Hollanda, Norveç ve Paris), Antalya-Anaypazarı yaylaları, İstanbul (Pendik, Vefa) ve Sivas'tır. Filmde yer alan dış mekânlar: Lale'nin mezuniyet töreninin yapıldığı açık alan, Emin Bey'in köşkünün bahçesi (İçinde bir gölet vardır), Sapanca gölü, Avrupa (Senaryoda Lale, Emin ve Gül'ün; Venedik'le Paris'e gittikleri yazılıdır; ancak filmde bu mekânlar görülmez) ve Şoför Osman'ın Lale'yi sürüklediği Beyoğlu sokaklarıdır. Romanın genel mekânının Ankara olmasına karşın; filmin genel mekânı İstanbul (Balat, Beyoğlu, Cıbalı)'dur.

Romandaki iç ve dış mekanların büyük bir bölümü, verem tedavisi için seçilmiştir. Örneğin Antalya ile Silifke arasındaki Gülnar “ölüleri diriltecek” bir mekan

olarak tanımlanır. (s. 102) Emin Bey, verem olan eşinin hastalığına iyi gelmesi için; kışlarını Keçiören’de, yazlarını Beynam ormanları ile Gerede yolundaki Alidede ormanlarında geçirir. Beynam ormanları romana göre; “kartal gibi her tarafa hakimdir ve ucuz olduğu için herkes oraya gider.” (s. 23) Çevresindekiler Emin Bey’e, eşini tedavi ettirmek için Davos’a götürmesini tavsiye ederler. Emin Bey’se yerli sanatoryumlara daha çok güvenir ancak; matmazel Diyan’ın kötü niyetli davranışları yüzünden, eşini veremden kurtaramaz. Lale’nin kardeşi Gül, verem hastalığına yakalanınca Beynam Palas’ta tedavi edilmeye çalışılır. (s. 24) Bibi verem olduğunda, doktor Ergun onu Avrupa’ya götürmelerini tavsiye eder. “Dünyaca meşhur olan Norveç kıyılarının güzel fiyolarında” tedavi edilen Bibi; ülkesindeki Marmara havuzunu özler. Riviye kıyılarından Akdeniz’e bakan Lale de; “Beynam ormanlarını, Kayaş’ı, Yabanoba’yı ve Çekkesbeli’ni anar.” (s. 104) Doktor Ergun ve arkadaşı, Gülnar yakınlarındaki Anaypazarı yaylalarında bir sağlık oteli açarlar. (s. 218) Romanda, Anadolu coğrafyasındaki birçok yörenin, verem hastalığına iyi geldiği vurgulanır. Bu yöreler dar gelirli halk için, birer sanatoryum vazifesi üstlenirler. Maddi durumu iyi olan Emin Bey ise, eşini iyileştirmek için özel bir köşk tasarlamıştır. Köşk, romanda şöyle tasvir edilir:

“Selvili köşk Keçiören’in en güzel köşkü idi. Herkes Emin beyin olduğunu bildiği halde Selvili köşk derlerdi. Köşkün üç cephesine top selvi ve dağınık selvilerle âdeta bir yeşil duvar çevrilmiş, cenup cephesi açık bırakılmış olduğu için. Bu köşk baca yapmasını bilen bir mimar elinden çıkmış olacak ki hiçbir eksikliği gediği yoktu. O kadar ki köşkün bir ciğer hastasına kışlak olacağını bilen mimar; köşkün içinde kurander yapabilecek ihtimalleri de düşünmüş ve kaldırmış...” (s. 33)

Filmde, verem hastalığına yer verilmez; bu nedenle de mekanın özel bir anlamı yoktur. Bunun nedeni, *Üvey Ana* romanının popüler bir film olarak sinemaya uyarlanmasıdır. Popüler filmlerde olaylar çoğunlukla; ev, gazino, pavyon, bar, deniz kenarı, koru, çiftlik gibi sınırlı mekanlarda gerçekleşir. Olayların gelişmesi ise; yoksul evler, gecekondu, konaklar ve kenar mahallelerde olur.³⁷³ Popüler yerli film mekânlarının başında evler olmasının sebebi; ailenin merkezde olmasıdır. Hikâyeleri kentte geçen filmlerde, en çok

373

Bkz. Nilgün Abisel, age., s. 217-218.

karşılaşılan mekânlar arasında ikinci sırayı pavyon, bar ya da gece klüpleri alır.³⁷⁴ *Üvey Ana* filminde de klasik popüler film mekânları kullanılmış; kenar mahalledeki yoksul evler (Lale'nin annesinin evi, Şoför Osman'ın evi), gazino (Lale'nin annesinin çalıştığı mekân), köşk (Emin Akın'ın köşkü), deniz kenarı (Sapanca gölü) ve pavyon (alkolik olan Lale'nin içki içtiği yer), filmin en önemli mekânları olmuştur.

Filmin senaryo yazarı Bülent Oran, popüler filmlerde mekânların değişmeyeceğine dikkat çeker:

“Ahçılı, uşaklı, bahçevanlı köşkler; gazino ve pavyonların atmosferi hep aynıdır... Başına olmadık işler gelen erkek efkâr dağıtmak için pavyona giderken, sevdiğinden ayrılmak zorunda kalan kadın da pavyona düşer. Şarkının, dansözlerin kullanımı için kendiliğinden fırsat çıkar böylece.”³⁷⁵

Üvey Ana filminin mekânları, popüler film kalıplarına göre belirlenmiştir. Filmin olay örgüsü de klasik Yeşilçam klişelerine uydurulduğu için; film âdetâ görüntülerin ve diyalogların art arda sıralanmasından ibarettir. Romandaki mekânların, okuyucuyu daha sonra meydana gelecek olaylara hazırlamak gibi simgesel bir işlevleri vardır.³⁷⁶ Filmdeki mekânlarsa gelişigüzel seçilmiştir, zaman-mekân-kişi uyumu taşımazlar.³⁷⁷ Bu nedenle filmin mekânları, romana göre sıradan ve yüzeyseldir.

2.10.6. Roman ve Filmin Karakterler Bakımından Mukayesesi:

Romandaki karakterler: Lobut Ağabey (Lale ile Gül'ü evlat edinen kişi), Lale, Gül, Çoban Mehmet (Lale'nin çocukluk arkadaşı), Pakize (Lobut Ağabey'in sevgilisi), Çakır (Lobut Ağabey'in arkadaşı), Ergun Bey (Bibi'yi tedavi eden doktor), Binnaz (Bibi), Bibi'nin annesi, Emin Bey (Bibi'nin babası), matmazel Diyan (Bibi'nin mürebbiyesi), Kıranta Fevâî (Meyhane sahibi); Ebccl Fikrünnas Bey, Şekûre Finnur Hanım, Kâmil Ercan ve Ertuğrul Bey (Yüzeysel anlamda Batılı olmaya özenen, millî değerleri, örf ve âdetleri önemsemeyen, arada sırada Emin Bey'in evine gelen sosyetik bir grup), Dünder Bey (Bir yazarın oğlu; diğer sosyetik gruba mensup gibi görünmesine karşın onlardan farklı olan, millî değerlerine sahip çıkan bir adam), Satılmış dayı (Emin

³⁷⁴ Bkz. İbrahim Türk, age., s. 215.

³⁷⁵ İbrahim Türk, age., s. 216.

³⁷⁶ Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

³⁷⁷ Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yayınları, 2. b., İstanbul, 2003, s.9.

Bey'in ahçısı), Şoför Osman (Emin Bey'in şoförü), Satı teyze (Emin Bey'in hizmetçisi), yayıncı (Lale'nin kitabını bastırmak için görüştüğü kişi), Mahmut Yesari ve Osman Cemal (Lale'nin, Büyük Gazete'ye gittiği zaman karşılaştığı ve çok sevdiği yazarlar), müdür bey (Büyük Gazete'nin yazı işleri müdürü), Aba fabrikası müdürü (Lale'nin Sivas'ta mürebbiyelik yaptığı çocukların babası), müdür beyin karısı ve çocukları, doktor (Lale'ye verem teşhisini koyan kişi), belediye'deki müdür (Lale'nin özel sanatoryuma yatmasını sağlayan kişi), Doktor Can Bey ve Petek Hanım (Tonos sanatoryumu doktorları)'dır.

Filmdeki karakterler: Ayten (Lale'nin annesi), gazino patronu, Şoför Osman (Lale'nin üvey babası), Osman'ın ablası, Osman'ın şoför arkadaşı, bestekâr Emin Akın, Gül (Emin Bey'in kızı), Emin Bey'in sosyete'ye mensup dostları (Aliye Hanım, Aliye'nin kızı, Fikri ve Nesrin), Emine kalfa (Emin Bey'in hizmetçisi), Kâmil (Emin Bey'in ahçısı), doktor Ergun, meyhaneci (Lale'ye içki veren adam) ve Ergun'un doktor arkadaşı Selçuk'tur.

Romandaki Lale, Bibi'nin verem olduğunu öğrenince; onu gizlice tedavi ettirmeye karar verir ve onun yanından ayrılmamak için Emin Bey'in evlenme teklifini kabul eder. Lale, bir yanlış anlama yüzünden kocası tarafından evden kovulmasına rağmen, Bibi'nin hastalığından bahsetmez. Babasının da kendisine inanmamasına karşın; Lale hayatla mücadele etmeye ve ayakta kalmaya kararlıdır. İstanbul'da küçük bir oda kiralarak iş aramaya koyulur. Okulda aldığı eğitim doğrultusunda neler yapabileceğini düşünür ve çocuk kitapları serisi yazma teşebbüsünde bulunur. Yayıncı tarafından "mali buhran" sebebiyle geri çevrilen Lale, bir gazetede hikâye yazmayı dener. Ancak gazeteden de para alamayacağını anlayınca; hayat deneyimlerinden faydalanmaya karar verir ve hemşireliğe başvurur. Buradan da olumlu sonuç alamayan Lale, bir terzi için ilik işlemeye başlar. Bu iş, onun hayatının idamesi için yeterli değildir. Bu sebeple, iş bulma kurumuna başvurur ve Sivas'a giderek mürebbiyelik yapar. Ancak kısa bir süre sonra rahatsızlanan Lale, verem olduğunu öğrenir ve çocukların sağlığını riske atmak istemediğinden işten ayrılarak İstanbul'a döner. Lale, verem olduğunu öğrendiğinde bile, çabalamaktan vazgeçmez ve hastalığını bir üretim vesilesi sayarak "veremliler romanı" yazmayı düşünür. Ağırlaştığı dönemde, hastaneye yatmak ister; fakat yer bulamaz. Bu defa da tedavi olma mücadelesi başlar; bütün hastaneleri dolaşarak kendine yer arar. Hiçbir hastanede bir veremli için boş yer

bulamayınca; sadece veremlilere özgü hasta evlerinin kurulması konusunda fikir üretir. Tedavi olmaya kararlı olan Lale, mevcut imkânlardan faydalanmaya çalışır. Kimsesiz ve parasız olduğuna dair mahalleden ilmühaber alır ve Antalya'daki bir sanatoryuma gider. Bu arada veremin son evresine gelmiş olan Lale, son nefesinde Ergun ve Bibi'nin evlenmelerini vasiyet ederek ölür. Romandaki çalışkan, fedakâr, mücadeleci ve gururlu Lale'nin; filmde melânkolik bir ruh hâline bürünerek kendini birdenbire bırakması romandakinden bambaşka bir Lale karakteri ortaya çıkarır. Kocasından ayrılan Lale, babası tarafından da geri çevrilince; hayatta kalabilmek adına üçüncü bir seçenek düşünmez. Eğitilmiş ve sağlıklı olmasına rağmen; başka bir iş bulmayı denemeden bir pavyonda şarkı söylemeye başlar. Kısa bir süre içinde alkolik olacak kadar çok içki içer ve hızlı bir düşüşe geçer. En sonunda da alkol komasına girerek ölür. Romanda, ideal Cumhuriyet kadını temsil eden Lale; filmde bütün hayat kurgusunu yakınındaki erkekler üzerine yapmış, teslimiyetçi ve bencil bir karaktere dönüşür. Filmdeki bu değişiklik Lale'yi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında insanların hayatını tehdit eden verem hastalığıyla ve zor hayat koşullarıyla mücadele eden bir kadın olmaktan çıkarır; iftiraya uğrayan ve kötü yola düşen klâsik bir Yeşilçam kadınına dönüştürür. Romanda Lale'nin annesi Pakize, Lobut Ağabey'le tanışmadan önce pavyonda çalışmaktadır. Lobut Ağabey, Lale'nin kocasını aldattığını öğrenince; “Yirmi yıl önceki bar kızı Pakize bu işi yapmaz. Fakat işte Lale yapmıştır” diyerek eşini aldatan bir kadının barda çalışmaktan çok daha kötü bir şey yaptığını vurgular. (s. 152) Çünkü, nerede olursa olsun iffetli bir şekilde çalışmak ayıp değildir; oysa evli bir kadının eşini aldatması kabul edilemez bir durumdur. Romandaki Lale;

“Evet, ben bir köy çocuğuyum. Bir şoför kızyım. Bir mürebbiye idim. Bir hanımefendi oldum. Sonra kötü bir üvey analık takındım. Hepsini kabul ederim. Fakat yalnız bir nokta: Şüphe! İşte buna karşı isyan ederim. Karataş köyünün Lale'si entarisizdir amma namussuz değildir”

diyerek iffeti konusunda hassas olduğunu ifade eder. (s. 120) Filmdeki Lale ise, kocası ve babası tarafından reddedildiği zaman; hakkındaki şüpheleri doğrularcasına pavyon şarkıcısı olur. Böylece; romanın önemli kişilerinden birisi olan Lale ve onun şahsında verilmek istenen mesajlar bozulur. Roman, Yeşilçam izleyicisini sinemaya çekebilmek kaygısıyla aslından uzaklaştırılır ve yazarın taşıdığı idealist amaçlar bir tarafa bırakılarak; yapımcının “gişe garantisi isteği ön plâna çıkarılır.

Romanda Lale’yi evlat edinen Lobut Ağabey; “yaşlı, görgülü ve bileğine sağlam” birisi olarak tasvir edilir. (s. 3) Filmdeki Şoför Osman ise, Lale’yi evlat edinmez. Sevdği kadının kızı olduğu için onu kabullenir ve ona babalık yapar. Romanda Lale’yi çok seven ve ona kendi kızı gibi davranan Lobut Ağabey, bu tutumunu romanın sonuna dek değiştirmez. Lale, eşi tarafından kendisini aldattığı gerekçesiyle evden kovulduğunda; Lobut Ağabey onu evine kabul etmez. Emin Bey’in söyledikleri onu çok sarsmıştır. Lale, masum olduğunu söyleyince; Lobut Ağabey ona inanamaz ve; “Biz de bu yaştan sonra kalplerine yıldırım çarpmış bahtsızlarız” der. (s. 152) Daha sonra da Lale’yi dışarı çıkarır ve yüzüne bakmayarak;

“Bak şu meydana! Bu meydanda ötelere giden birçok sokaklar vardır. Artık sen bu sokakların kızısın”

diyerek Lale’nin yanından ayrılır. (s. 152) Filmdeki Şoför Osman da önceleri fedâkar, müşfik ve sevecen bir baba olarak Lale’yi bağrına basar. Lale, Emin Bey tarafından evden kovulup babasının evine sığındığı zaman ise, son derece acımasız bir tavırla Lale’yi sokaklarda sürükler ve onu döver. Şoför Osman karakterindeki bu keskin dönüşüm; Osman’ın o âna kadar sergilediği tavırla çelişir ve onu dengesiz bir kişiye dönüştürür. Romandaki Lobut Ağabey’in haklı ve ölçülü tepkisine karşın; filmdeki Şoför Osman’ın haklı ama “Yeşilçam klişelerine göre belirlenmiş” ölçüsüz tavrı, bu karakteri ve şahsında verilmek istenen mesajları zedeler.³⁷⁸

Genel olarak filmdeki karakterlerin, romana sadık olmadığı söylenebilir. Romandaki karakterler Yeşilçam’ın anlatı kalıplarına uydurularak aşırı derecede melankolik hâle getirilmişlerdir. Üvey Ana romanı; “halk böyle istiyor” düşüncesinden hareketle “gişe gelirini garanti eden” bir filme dönüşmüştür.³⁷⁹

2.10.8. Roman ve Filmin Kurgusal Anlatım Bakımından Mukayesesi:

Romanda, olayların gerçekleşme sırasıyla anlatılış sırasının aynı olduğu çizgisel anlatı yapılır. Hikâye, üçüncü tekil şahıs anlatımıyla dışöyküsel anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı tanrısal bakış açısına sahiptir; her zaman her yerde bulunur. Olayları

³⁷⁸

Serpil Kirel, “Halk Bunu İstiyor”, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005, s. 184.

³⁷⁹

Serpil Kirel, age., s. 181.

aktarıp yorumlarken, sınırsız bakış açısına (sıfır odaklayım) sahiptir. Kahramanların içinden geçenleri okura aktarır, onların birbirleri hakkında bilmediklerini okur bilir:

“Emin Bey Lale’yi seviyordu. Bunu, Lale’den ve dünyadan saklasa bile kendisinden saklayamazdı.” (s. 73) “Bu yaşlar sıcaktı fakat acı değildi. Hatta biraz da sevinçli idi. Gül, Bibi’nin şahsında yaşayacak. Emin Bey, bu iyi kalpli ihtiyar hepsinin saadetini kendinde toplayacak ve tek başına Lale, azgın bir düşman cihanı olan veremle tek başına boğuşacaktı.” (s. 86) “Lale, yalnız toptan ve kendisini müdafaa etmişti. O kadar kuvvetle müdafaa etmişti ki, şüpheyi bile tahammül edemem diye haykırırca söylemişti. Bunu hatırlayabilseydi ve hatırladığını muhakeme edebilseydi beyninin içindeki mikrobun tesiri yarından çok eksilecekti. Hem içi hem dışı biraz rahat edecekti.” (s. 122)

Romandaki anlatıda gören de, tasvir eden de anlatıcıdır:

“Lale’nin yanakları mat kırmızı, kirli kadife renginde. Saçları lepiska. Gözleri şarap üzümünden daha kara.” (s. 3)

Filmde, anlatıcı yoktur. Olaylar şimdiki zamanda yaşanır ve izleyici aracısız bir şekilde olaylara tanık olur. Filmin kahramanları birbirlerine gereksiz açıklamalarda bulunarak; daha önce yaşadıklarını özetlerler.³⁸⁰ Buna; Lale’nin annesi Ayten’in, işten izin almak için patronuna yaptığı açıklama örnek gösterilebilir. Filmin başında, gazino kulisi gösterilir ve çevresi ışıklı makyaj masasında “Aka Gündüz’ün ölümsüz şaheseri” yazısı belirir. Gazino patronu Ayten’e, sahne sırasının geldiğini söyler. Ayten’se patronuna; “Bu akşam çıkmasam olmaz mı? Zaten çocuğum hasta ve babasız. Onun için çalışıyorum” diye cevap verir. (Sen. s. 13, sahne 13) Oysa, onu sürekli dinleyen müşterilerin gösterilmesinden ve odasındaki yerleşik düzenden; gazinoda uzun zamandır çalışmakta olduğu anlaşılan Ayten’in, patronunun bildiği şeyleri tekrar anlatması gereksizdir. Filme bunun gibi gereksiz sahnelerin eklenmesi; filmi, “Aka Gündüz’ün ölümsüz şaheseri”nden uyarlanmış olduğu gerçeğinden uzaklaştırır.

Romanda dolaysız anlatım yapılır; anlatıcı, kahramanların sözlerini hiçbir değişikliğe uğratmadan aktarır: “- O, o, o! Keyfin yerinde galiba. – Her zamanki gibi. Fakat hâlâ bana inanmıyorsun.” (s. 97) Filmdeki diyaloglar romandakilerden büyük ölçüde farklıdır. Filmdeki diyalogların bir kısmı da, senaryodaki diyaloglardan farklıdır. Filmin yönetmeni Ülkü Erakalın, edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalarda;

380

Filmin yönetmeni Ülkü Erakalın’la 12.03.2009 tarihinde yapılan görüşme.

romandaki diyalogların cümle bütünlüğünün bozulmaması ve romanın anafikrinin zedelenmemesi gerektiğini söyler. Ancak oyuncu, yönetmenin istediği duyguyu veremezse; romandaki veya senaryodaki kelimelerin değiştirilebileceğini ifade eder.³⁸¹

Roman, düzenli ve simetrik bir yapıya sahiptir.³⁸² Önce, Lobut Ağabey'den bahsedilir, sonra Lale ve Gül'ün hayatlarından kesitler sunularak Lobut Ağabey tarafından evlat edinilmeleri anlatılır. Lobut Ağabey'in; Pakize, Lale ve Gül'le birlikte oturdukları evden bahsedilerek Emin Bey ve ailesinin tasvirine geçilir. Romanın ortalarına doğru da iki ailenin yolları kesişir. Film, bu simetrik şemaya bağlı kalmıştır; ancak olay örgüsündeki detaylar romandakinden farklıdır.³⁸³

Romanda anlatıcı-yazarın, kendini belirgin hâle getirdiği bazı anlatım teknikleri kullanılmıştır.³⁸⁴ Bu anlatım özellikleri şöyle sıralanabilir: Yazar, üstkurmaca tekniği³⁸⁵ ile anlatıcısını belirginleştirmiştir ve bu anlatıcı, yazarın kendisidir. Böylece anlatıcı, romanın etkin bir figürü hâline gelir ve zaman zaman iç odaklayım³⁸⁶ yöntemine başvurarak, kahramanın içinden geçenleri okuyucuya aktarır.

“Emin Bey'in teklifi ömründe ummayacağı bir hadise idi. Bu teklifin sebebi veya sebepleri nelerdir? Aşk dese değil; çünkü Emin Bey ona en son derece sevgi ve şefkat göstermekle beraber aşkı îmâ edecek hiçbir harekette bile bulunmamıştı.” (s. 79) “Lale, bu iki cevabı aldıktan sonra aşağı yukarı aynı şeyleri düşündü: Annem, babamla bunca yıldır nasıl gül gibi yaşadı? Ben niçin yaşamayayım? Bahusus kalbim normal çarpıyor.” (s. 80) “Bu eserinde muvaffak olursa bir de roman yazmayı düşünüyordu. Sırf bir veremliler romanı. Onu beğenmeyeceklerini tahmin ediyordu. Verem edebiyatı mı? Püf! diye alay edeceklerini biliyordu.” (s. 209)

Yazarın, kahramanları vasıtasıyla yazma edimine gönderme yaptığı da olur. Beynam Palas'ta sohbet eden iki adamdan biri, Lobut Ağabey ve Emin Bey'den bahsederek:

“Canına yandığım hayatı! Emin, bir tek öz evladını yabancıların eline teslim eder. Beride şoför Lobut Ağabey iki köy çocuğunu bağrına basar. Biri kazanılmış parayı yer, biri yemek için kazanmağa çalışır”

381 Filmin yönetmeni Ülkü Erakalın'la 12.03.2009 tarihinde yapılan görüşme.

382 Bkz. Orhan Okay *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005, s. 119.

383 Bkz. “Roman ve filmin konu bakımından mukayesesı” bölümü.

384 Bkz. David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, MetisYayınları, 3. b., İstanbul, 2003.

385 Bkz. Kubilay Aktulum, *Parçacılık, Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, 1. b., Ankara, 2004.

386 Bkz. “Terimler Sözlüğü”.

diyerek; bir dönem birlikte çalışmış olan bu iki insan arasında bir kıyaslama yapar. Diğer adamsa; “Sen galiba roman mevzuu arıyorsun” diyerek bu konuda yazılacak olan *Üvey Ana* romanının habercisi olur. (s. 25) Yazar, anlatıcısı olduğu hikâyenin içinde yaşayarak okurla iletişim kurar. Emin Bey’in selvili köşkünü tasvir ettikten sonra:

“Şık, mık, nihayet bir köşk işte.. Bir bağ köşkü için bu kadar tarif ve izah niçin? Niçin mi? Çünkü bu kuranderi olmayan köşkün esrarengiz bir kurander meselesi vardı” (s. 33)

diyerek varlığını belirginleştirdikten sonra, hikâyeyi anlatmayı sürdürür.

Üvey Ana romanı bölümlere ayrılmıştır. Hikâye, “*Şoförün Taşlığı, Beynam – Beyoğlu, Selvili Köşk, Kırk Kız Bayramı*” vb. bölüm başlıkları altında anlatılır. Romanda metinlerarası ilişkilere yer verilmiştir.³⁸⁷ Reşat Nuri romanlarına yapılan gönderme (s. 15), Hüseyin Rahmi’nin *Mürebbiye* romanına yapılan gönderme (s. 17), Mahmut Yesari ve Osman Cemal’in anlatılan hikâyenin içinde yer almaları (s. 185), metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilir. Ayrıca, romanda şarkılara yer verilmesi (s. 43, 170) ve mektuplardan yararlanılması da (s. 101, 161, 165, 205, 220, 221) dikkat çeken özellikler arasındadır. Romanda Lale; Bibi’yle Doktor Ergun’u evlendirme fikrini önce Doktor Ergun’a açar. Ondan olumlu cevap aldıktan sonra, Bibi’nin fikrini alır. Bibi, evlilik hakkındaki fikrini mektupla bildirir. (s. 140) Burada mektup, kadınlara duygularını ifade etme imkânı sunarak; “kadının dışı açılan penceresi” olur.³⁸⁸ Filmde de şarkılar ve mektuplar yer alır. Filme göre; Bestekâr Emin Bey’in Lale için bestelediği; “Ben seni unutmak için sevmedim” adlı şarkı film boyunca tekrarlanan bir izlek haline gelir. Emin Bey’in Lale’ye âşık olduğu sırada bestelediği bu şarkı, ilişkinin hüsrarla sonuçlanacağı habercisi gibidir. Filmin senaristi Bülent Oran, eski filmlerde yer alan şarkıların, senaryoyu daha anlamlı kılmaktan ziyade seyirciyi cezbetmek için tercih edildiğini ifade eder. Oran’a göre; televizyonun olmadığı eski zamanlarda filmlere şarkı koymak, o filmlerin “iş yapmalarını” sağlar.³⁸⁹ Mektuplar da, filmin önemli bir parçasıdır. Lale’nin doktor Ergun’a yazdığı mektuplar, onun felâketine sebep olur. Doktor Ergun’un Lale’ye yazdığı mektuplar, Bibi’nin iyileşmesini sağlar. Aliye Hanım’ın Emin Bey’e yazdığı mektuplarsa, Emin’in Lale’den şüphelenmesine ve

387 Bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 2. b., Ankara, 2000.

388 Emel Kefeli, age., s. 46.

389 İbrahim Türk, age., s. 214

ayrılmalarına yol açar. Romanın ve filmin sonuna doğru evin hizmetçisinin, Lale ve Ergun'un birbirlerine yazdıkları mektupları bulması; Lale'nin suçsuzluğunun kanıtı olur.

Romanda, Emin Bey ve Lobut Ağabey'in ailelerinin eşzamanlı olarak anlatılması; filmde, koştur kurguya dönüşerek karşılığını bulmuştur.³⁹⁰ A olayından (Romanda Lobut Ağabey; filmde Şoför Osman) B olayına (Romanda ve filmde Emin Bey) geçilir ve sonra tekrar A olayına dönülür. Romanda ve filmde, devingen bir başlangıç söz konusudur. İzleyici kendini daha önceden başlamış olayların içinde bulur. Her ikisinde de acıklı ama umutlu son kullanılarak; Lale'nin fiziksel olarak ölmesine karşın, manevî bağlamda Ergun ve Bibi (Gül)'nin doğacak çocuklarında yaşayacağı izlenimi yaratılır.

Romandaki birçok anlatım tekniğinin filme aktarılamaması; kahramanların duygularının anlaşılmasına, romandaki metinlerarasılığın göz ardı edilmesine ve dolayısıyla Aka Gündüz'ün adını zikretmek istediği yazarlarla romanların filmde yer almamasına sebep olmuştur. Anlam katmanları zengin olan romana karşılık; filmin anlamsal düzeyi eksik kalmış ve bu da adı kullanılan roman için tatsız bir durum oluşturmuştur.

2.10.8. Roman ve Filmin Motivasyon, Tem ve Ton Bakımından Mukayesesi:

Üvey Ana romanında verilmek istenen mesajlar: Eğitimin önemi, evlilik kurumunun kutsallığı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında varlığını sürdüren verem hastalığının tedavisinde erken teşhisin önemi ve sadece veremlilere özgü hasta evlerinin kurulmasının gerekliliği, millî değerlerin korunması adına Türk mürebbiyelerin öneminin belirtilmesi şeklinde sıralanabilir. Film, romanla aynı dönemde geçmediğinden; Türk mürebbiyelerin önemi yeterince vurgulanmaz, verem hastalığına ise hiç yer verilmez.³⁹¹ Filmdeki olay örgüsü yanlış anlamaların ön plana çıkarıldığı,

³⁹⁰ Sinemada kurgu dilinin yaratılmasına öncülük edenlerden Griffith, *Nice Yıllardan Sonra* filmini çekmeye hazırlanırken, yapımcılara koştur kurgu (İlintili iki olayın gelişmesinde A olayından B'ye ve tekrar A'ya geçerek öykü anlatma tekniği) yeniliğini önerdi. Bu teklife, bir oraya bir buraya atlayan görüntülerin izleyicinin zihnini karıştıracakı gerekçesiyle karşı çıktı. Griffith buna "*Dickens da böyle yazmıyor mu?*" diye cevap verdi; bkz. Cengis Asiltürk, *Sinemada Diyalektik Kurgu*, Beykent Üniversitesi Yayınları, 1. b., İstanbul, 2008, s. 26-27.

³⁹¹ Filmin yönetmeni Ülkü Erakalın'la 12.03.2009 tarihinde yapılan görüşmede; yönetmen, filmi çekildiği dönem olan 1970'li yıllara uyarladığını belirtmiştir.

kırık bir aşk hikâyesi üzerine kurulduğundan; romanın tema ve mesajlarından uzaklaşılır.

Romanda, Türk çocuklarının yabancı mürebbiyelerin elinde yetişmesine karşı çıkılır ve onların, millî değerlere uygun şekilde yetiştirilmeleri gerektiği savunulur. Türk mürebbiyelerin önemi, Lobut Ağabey ve Pakize'nin ağzından şöyle dile getirilir:

“- Delikanlı şoförler hesabına genç ecnebi mürebbiyelerin aleyhinde değilim. Kıskaç hanımlar hesabına ihtiyarların aleyhinde değilim. Fakat Türk ailesinin fazileti namına hepsinin aleyhindeyim.” “- Ben de bu fikirdeyim. Türk ailesine Türk mürebbiye. Eğer kalplerimizi, duygularımızı, beyinlerimizi, topraklarımızı, tarihimizi kurtarmak istiyorsak... Kulakların çınlasın Hüseyin Rahmi!” (s. 16-17)

Bu diyalogdan birkaç sayfa sonra, Bibi'nin mürebbiyesi matmazel Diyan ve diğer Batılı mürebbiyelerin sergilediği tutum, Lobut Ağabey ve Pakize'nin söylediklerini doğrular niteliktedir. Batılı mürebbiyeler, bakıcılığını yaptıkları Türk çocuklarını, köylülerden uzak tutmak isterler:

“- Köylülere sokulmayınız! Türk köylüleri hastalıklıdır! Aman bu Türk köylüleri! Yavrum bu tarafa gel, üstün Türk'e sürünmesin!” (s. 22)

Öte yandan Lobut Ağabey ve Pakize, Lale'yle Gül'e millî kültür dairesinde bir aile eğitimi verirler. Pakize, küçük kızlara:

“Kızlar kızlar! Türk kızları! Eyi olun, temiz olun. Aldanmayın, aldatmayın. Ana baba ağlatmayın” (s. 12)

şiiirini öğreterek; onları Türk örf ve âdetlerine uygun şekilde yetiştirmeye özen gösterir. Filmde ise, Türk mürebbiyelerin önemini vurgulayan tek kişi Emin Bey'dir. Emin Bey, Batılı mürebbiyelerin daha kültürlü olduğunu savunan konuklarına;

“Ana ve eş olarak, anlayış, sevgi ve şefkat bakımından Türk kadını onların hepsinden üstündür. Kızımı anlaması ve ona ablalık edebilmesi için, mürebbiyesi Türk olmalıdır” (sen. s. 57, 58) der.

Fakat, filmde Batılı mürebbiyelere ve onların yanlış eğitimlerine yer verilmediği için; romandaki gibi bir kıyaslama yapılması söz konusu olmaz. Ayrıca filmdeki Lale, romandakinden farklı olduğundan; ideal bir Türk mürebbiyesinin nasıl eğitim verdiği açıkça görülemez. Bu durum, romanın Türk mürebbiyelerin önemi konusunda verdiği mesajı eksik bırakır.

Romanda, Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar çok yaygın olan verem hastalığı üzerinde durulur. Verem tedavisinde, Anadolu coğrafyasının önemi vurgulanır. Dar gelirli halk için, Anadolu'daki yörelerin sanatoryum görevi üstlendikleri ifade edilir. Sanatoryumlara gidemeyen halk için Lale karakteri vasıtasıyla çözümler üretilir ve yatalak durumdaki veremlilere özgü hasta evlerinin açılması salık verilir. Filmde verem hastalığına yer verilmediği için; romanın ana temalarından biri göz ardı edilmiş olur.

Romanda sık sık vurgulanan inkılâpların önemi, filmde karşılığını bulamayan konulardandır. Romanda Lale'nin mezuniyet töreni "inkılâp tarihinin terbiye faslındaki mühim bir dönüm noktası" (s. 39) olarak tasvir edilirken; hem eğitimin hem de Türk kızlarının meslek sahibi olmalarını sağlayan inkılâpların önemi vurgulanmış olur. Aka Gündüz diğer eserlerinde de, kadın eğitiminden bahseder ve kadın evlerinin önemine dikkat çeker.³⁹² Filmdeki mezuniyet töreni ise kadın eğitimi ile ilgili bir amaca hizmet etmez. Hatta, Lale'nin mezuniyet töreni esnasında kalp krizi geçiren Şoför Osman'ın bir müddet çalışamayacağı ortaya çıkınca; Lale'nin "çalışmak zorunda olması" gündeme gelir. (Sen. s. 55) Emin Akın'ın gazeteye verdiği ilana başvurarak, kızı Gül'ün mürebbiyesi olan Lale'nin mürebbiyelik yapması, bir mecburiyet olarak yansıtılır. Filmde eğitim konusuyla ilgili verilen tek mesaj, devlet okullarının önemidir. Emin Bey, maarif mektebinden mezun olan Lale'nin iki dil bilmesine şaşırınca, Lale; "Dil sadece paralı okullarda öğretilmiyor" diyerek devlet okullarının iyi eğitim verdiklerini vurgular. (Sen. s. 62)

Romanın satır aralarında verilen bazı mesajlar da filmde yer almaz. Örneğin, Paris'in en ünlü terzilerinden biri olan İrfan Biçen'in³⁹³ Türk olduğunu öğrenen Emin Bey, onun Türkiye'de çalışması gerektiğini düşünür. İrfan, Emin Bey'e;

"Paris'te bir Ankara kumaşı, Londra'da bir Sivas dokuması görünce memnun oluyorsunuz. Türk terzileri, tornacı, doktor ve musikişinasları da buralarda rağbet görürlerse daha iyi olmaz mı?" (s. 99)

diyerek, Türkiye'nin tanıtılmasının önemini vurgular. Filmde ise, böyle bir gönderme yapılmaz.

392

Bkz. Sema Uğurcan, "Aka Gündüz", *Türk Dili*, S. 427, İstanbul, Temmuz 1987, s. 33-34.

393

İsim sembolizasyonu.

Filmin yönetmeni Ülkü Erakalın, sinemaya uyarladığı romanların yazıldığı dönemlerde yaşadığını ve yazarın ruhunu iyi kavradığını ileri sürer. Hatta unutulmuş romanları sinemaya uyarlayarak tekrar gündeme getirdiği için; Muazzez Tahsin Berkand'dan övgü dolu sözler işittiğini ifade eder. Esere emek veren ilk kişinin romanın yazarı olduğunu ve bu sebeple romanın temasının bozulmaması gerektiğini söyler. Ona göre; “Gözbebeğindeki ışık neyse romanın teması odur ve bu ışığı söndürmemek için, temaya sadık kalınmalıdır.”³⁹⁴ Ancak söylenen sözlerin her zaman yerine getirilemeyeceğinden olsa gerek; filmin teması ve mesajları romana sadık değildir.

2.10.9. Roman ve Filmin Dil ve Üslûp Bakımından Mukayesesi:

Abdülhamid döneminde siyasî sebeplerle Selanik'e sürülen Aka Gündüz, 31 Mart Olayı üzerine Hareket Ordusu'na katılarak İstanbul'a gelir. O yıllarda ilk hikâyelerini yayımlayan Gündüz; İstanbul'un müttefikler tarafından işgalinden sonra, İttihatçılarla birlikte Malta'ya sürülür. Ankara hükümetinin çabalarıyla yurda dönen yazar, Cumhuriyet'in ilanından sonra Mustafa Kemal'in yakın çevresinde yer alır ve birbiri ardına yayımladığı romanlarıyla dikkati çeker. Aka Gündüz, edebiyat yapmaktan ziyade; topluma dersler vermeyi hedefleyen bir romancıdır. Hitabet üslûbuyla yazdığı tezli romanlarında millî heyecanlara ve sosyal tenkide ağırlık verir.³⁹⁵ Dağınık bir anlatımı olan eserlerinde; savaş sonrasının toplumda yarattığı felâketleri dile getirerek, felâkete uğrayan insanlara nasıl el uzatılması gerektiği konusunda çareler sunar.³⁹⁶

Sade bir Türkçe'yi savunan Aka Gündüz, *Üvey Ana* romanında günlük konuşma diline yakın, doğal ve canlı bir dil kullanmıştır. Atasözü ve deyimlerden faydalanır:

“Birisine ikisine şapur şapur da ötekilere yarabbi şükür mü? Getirenler can, getirmeyenler pathcan... Böyle şey olmaz! Anca beraber kanca beraber. On iki ay içinde on, on iki sabah, bir saat keyif çatacaklar, orada da mı hır?” (s. 3) “- Budala mısın yahu! Şık şık eden nalçadır, iş bitiren akçadır demişler.” (s. 28) “- İlk önce bana söyle Satı teyze! Bu işte Lale'nin parmağı var mı? – A! Neler söylüyorsun Lobut dayı! İki elim yanıma gelecek. Evladımın ölüsünü öpeyim ki şuncacık parmağı yok. Ona şöyle bir açayım dedim de ilk defa gözlerini üstüme deviri deviriverdi.” (s. 78)

394 Filmin yönetmeni Ülkü Erakalın'la 12.03.2009 tarihinde yapılan görüşme.

395 İnci Enginün, age., s. 273.

396 Sema Uğurcan, agm., s. 33-34.

Filmde ise atasözü ve deyimlere yer verilmez. Bu nedenle, romandaki samimiyet filme yansımaz.

Romanda, diyaloglar vasıtasıyla hissettirilen mahallî renkler ve sosyal gerçeklikler, filmde yer almaz. Romandaki diyaloglar; kişilerin konumlarına, eğitimlerine, doğdukları yere ve hikâyede üstlendikleri role göre belirlenmiştir. Roman, büyük ölçüde yalın bir söyleyişle yazılmıştır. Cümleler genellikle kısa ve kurallıdır: “Mesele bitmişti. Artık bir saniye orada durulamazdı. Vesim Bey’in evinin içinde bir gürültü başladı.” (s. 128) Ancak, Emin Bey’in alafrangalığa özenen ve kendi değerlerini reddetmeyi marifet sayan dostları arasında geçen diyaloglar ağır bir üslûpla yazılmıştır:

“- İnsanlar ne kadar tekâmül ederlerse etsinler mutlaka bir primitif tarafları kalıyor. – Yani cilâ meselesi.. Netekim mevzuumuz da ona misaldir. Üvey ana beşerin müşterek ıstırabıdır... – Bu da asalet meselesile alâkadar bir mesele. Asil bir üvey ana asaleti iktizası en yumuşak bir anne evsafını gösterebilir. – Ya asil olmazsa. Ya devşirme kabilinden aileye sokulursa...” (s. 87)

Lale, evinden ayrılıp Karataş köyüne gittiği zaman; Çoban Mehmet’in eşiyle karşılaşır. İki kadın arasında geçen konuşma, yöresel özellikler taşır ve günlük konuşma dili doğallığındadır:

“- Otel daha açılmadı mı kadının? – Yo! Daha bir ay var. – Sen kimsin kadının? – Ben Çoban Mehmet ağanın ehletiyim. – Yani hanımısın değil mi? – Ya... Karısıyım işte. – Ağın burada değil mi? – Köye kadar gitti. Emme her şeyimiz var...” (s. 159)

Bibi’nin mürebbiyesi matmazel Diyan ve diğer Batılı mürebbiyelerin kendi aralarında yaptıkları konuşmalar da orijinal hâliyle (Fransızca olarak) romanda yer alır. (s. 19-21) Filmdeki diyaloglar romandakilerden çok farklıdır. Filmde bir anlatıcı yoktur ve bu nedenle bazı sahnelerde “açıklama diyalogları”³⁹⁷ kullanılarak izleyiciye bilgi verilir. Bu diyaloglar yöresel özellikler taşımaz ve yer yer doğallıktan uzaklaşır;

“- Bütün başarılarımı size borçluyum babacığım... Benim için yaptıklarınıza layık olmaya çalıştım... – Hayır yavrum... Bu başarıyı; çalışkanlığına, zekâna ve terbiyene borçlusun sen...” (sen. s. 44)

Romandaki renkli kişilikler (Karataş köyünden Çoban Mehmet ve eşi, Fransız mürebbiye Diyan ve diğer Batılı mürebbiyeler, Lobut Ağabey’le aynı durakta çalışan

397

“Bir anlatıcısı olmayan filmlerde, geçmişte yaşanmış olayları izleyiciye özetlemek adına; kahramanların arasında geçen diyaloglar kullanılır”; Giovanni Scognamillo ile 11.11.2008 tarihinde yapılan görüşme.

şoför arkadaşları, eski pavyon şarkıcısı Pakize) filmde yer almadığından, diyaloglar romandaki gibi renkli değil; tekdüzedir.

Yazarın kullandığı dil malzemesiyle ilgili bir başka özellik de; aynı kelimenin Batı'dan alınıp Türkçe'ye mâl olmuş hâlinin, Arapçasının ve öz Türkçesinin aynı cümle içinde kullanılmasıdır: “Bibi nostalji – daüssıla dedikleri yurdanmaya tutulmuş.” (s. 104) Romanda, Türk diline ve millî değerlerine verilen önem anlatıcı aracılığıyla vurgulanır:

“Yurdanmanın aksi de ilanma olacak. Yani öz yurt ortasında yabancı illerin hasretini çekme... Şey gibi meselâ, Ebcel Fikrûnnas bey gibi.. Midesine ekmek cebine para veren Ankara'nın ortasında Avrupa'ya hasret çeker durur ya, tıpkı o ve üyeleri. Türk Tanrısı Türk ilini ilanmaya tutulanlardan esirgesin.” (s. 105)

Filmde ise bu tarzda dil özelliklerine rastlanmaz.

Melodram filmlerinde seyircinin mantığından çok duygularına seslenebilmek önemlidir. Bu nedenle senaryo yazarı “anlatısal basitlik” sağlamak durumundadır.³⁹⁸ *Üvey Ana* filminde; romandaki doğa, mekân ve karakter betimlemelerinin çoğunun görüntü diline yansımaması, romandaki dil ve üslûp özelliklerinin filmde karşılığını bulamaması hikâyeyi basitleştirerek “anlatısal basitliği” sağlar. Buna karşılık hikâyenin anlatı zenginliğini azaltır.

Aka Gündüz, romanda anlatmak istediği asıl şeyleri kıvrak bir ifadeyle ön plâna çıkararak dile getirir.³⁹⁹ Romanda, kuvvetli bir realizmle tasvir ettiği millî kültür değerlerine sahip çıkan kahramanlar, onun samimiyetiyle ve milliyetçi yönüyle örtüşür.⁴⁰⁰ Bazı diyalog cümlelerinde heyecan tonunu arttırarak ilgiyi uyanık tutar:

“İnkılâbın göbeğinde karnınız doyar, inkılâpla alay edersiniz! Bir muallim mektebine iki milyon, üç milyon sarf edeceğiz. Fakat bize iki yüz kırk milyara mal olan ikinci bir düyûn-ı umûmiye binasını Ankara'nın hiçbir tepesine kurdurmayacağız”. (s. 57)

Romandaki dil malzemesinin zenginliğine karşılık; tipik bir melodram filmi olarak kurgulanan⁴⁰¹ ve kadın izleyiciyi hedeflediği için aşkı ve gözyaşını ön plana

398 Bkz. Sepil Kirel, age., s. 274.

399 Bkz. Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, 4. b., Ankara, 2002, s. 131.

400 Bkz. Orhan Okay, age., s. 186

401 Bkz. Ağâh Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, Dünya Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005.

çıkaran film, dil ve üslûp özellikleri bakımından romana sadık değildir. Yazarın toplumu eğitmek ve hayata karşı farkındalığını artırmak gibi amaçlarla kullandığı dil malzemesine karşılık; filmin yapımcısı halkın istediğini sunma telâşında olduğundan, filmin dili “Yeşilçam melodramı” kalıplarına uydurulmuştur.⁴⁰² Örneğin; Emin Bey, imzasız bir mektup aldıktan sonra Sapanca’ya gelir ve doktor Ergun’u orada görünce eşine soğuk davranmaya başlar. Lale buna karşılık tipik bir melodram filmi üslûbuyla şunları söyler:

“Herkesten önce bana söylemen lazım. Karınım senin ve seni çok seviyorum. Bu sevgimi seninle paylaşmak, kollarının arasında yalnız seni yaşamak istiyorum. N’olur kollarının arasına al beni. Gene eski güzel günlerimize dönelim.” (Sen. s. 127, sahne 111)

Aynı durum karşısında romandaki Lale’nin söyledikleri ise şunlardır:

“Üçümüzün arasında esmeğe başlayan bu yeni havanın ne olduğunu bilmek isterim. Eğer bende bir suç varsa hemen tashihine çalışacağım. O havaya göre vaziyet almak icap ederse alacağım.” (s. 119)

Romandaki Lale, Emin Bey’deki değişikliğin sebebini mantık çerçevesi içinde öğrenmek ve kendisinden kaynaklanan bir sorun varsa düzeltmek ister. Filmdeki Lale ise, Emin Bey’in rahatsızlığının sebebini kadınlığını kullanarak öğrenmeye çalışır ve sorunun üstünü örtmek istercesine sadece onun “kollarında olmak” ister. Buna benzer “Yeşilçam klişesi” diyaloglardan anlaşılacağı gibi; film, “ticarî kaygılarla popülizme eklemlenmiştir”.⁴⁰³ Bu sebeple de, romanın dil ve üslûp özelliklerini bozarak karakterlerini ve mesajlarını değişikliğe uğratmıştır.

402 Bkz. Sepil Kirel, age., s. 181.

403 İbrahim Türk, *Halit Refiğ-Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, Kabalcı Yayınları, 1. b., İstanbul, 2001, s. 194.

2.8. KUYUCAKLI YUSUF⁴⁰⁴

2.8.1. Romanın Konusu:	2.8.2. Filmin Konusu: ⁴⁰⁵
Kuyucak köyünün kaymakamı, 1903 senesi sonbaharında; eşkıyalar tarafından basılan Kuyucak köyünü teftişe gelir ve iki kişinin öldürüldüğü evde, tek başına kalmış bir çocuk bulur. Çocuğun adı Yusuf'tur ve eşkıya baskınında annesiyle babasını kaybetmiştir. Kaymakam, dokuz yaşında yetim kalan bu çocuğu evlat edinir ve Aydın'ın Nazilli kasabasına götürür. Yusuf, sessiz ve içine kapalı bir çocuktur. Kaymakamın karısı Şahinde, Yusuf'un eve gelmesinden hoşnut olmaz; fakat zamanla ona alışır. Yusuf, kaymakamın üç yaşındaki kızı Muazzez'e ağabeylik yapar ve onunla annesinden daha çok ilgilenir. Kaymakam Salâhattin Bey, bir yıl sonra Edremit'e tayin edilir. Yusuf orada okula başlar; ama okumayı	Filmin konusu ana hatlarıyla romandaki gibidir. Detaylardaki farklılıktan “roman ve filmin konu bakımından mukayesesi” bölümünde bahsedilecektir.

⁴⁰⁴ Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*, Y.K.Y., 21. b., İstanbul, Ekim 2005, s.s. 221. Roman ilk olarak 1932 yılında, Konya'da, *Yeni Anadolu Gazetesi*'nde tefrika edilmeye başlanmıştır. Maddî anlaşmazlıklar yüzünden yarım kalan tefrika; daha sonra *Tan Gazetesi*'nde devam etmiştir (1936-1937). Roman ilk kez 1937 yılında yayımlanmıştır; bkz. Asım Bezirci, *Sabahattin Ali*, Amaç Yayıncılık, 1. b., İstanbul, 1987.

⁴⁰⁵ **Kuyucaklı Yusuf Filminin Yapım Kadrosu:** (1985 – renkli) Yönetmen: Feyzi Tuna, senaryo yazarı: Feyzi Tuna, yapımcı: Kadri Yurdatap, yapım: Mine film, müzik: Timur Selçuk, görüntü yönetmeni: Çetin Tunca, sanat yönetmeni: Gürel Yontan, yönetmen yardımcısı: Buket İlhan, Oyuncular: Talât Bulut = Yusuf, Derya Arbaş = Muazzez, Ahmet Mekin = Salâhattin, Sema Çeyrekbaşı = Şahinde, Engin İnal = Hilmi Bey, Melih Çardak = Hacı Etem, Atilla Yiğit = Şakir, Seda Yıldız = Hafize, Nilgün Nazlı = Kübra, Bülent Oran = Ali, Kemal İnci = İhsan.

öğrendikten sonra okula olan ilgisini kaybeder ve okulu bırakır. Edremit'e bir türlü alışamayan Yusuf, dağlarını özlemekte ve sık sık uzaklara dalıp girmektedir.

Aradan yıllar geçmiş, Yusuf ve Muazzez büyümüşlerdir. Bir bayram günü, Yusuf'la Muazzez arkadaşları Ali'yi de yanlarına alarak bayram yerine giderler. Ali ve Muazzez salıncakta sallanırken, kasabanın eşrâfından Hilmi Bey'in oğlu Şakir, Muazzez'i rahatsız eder. Buna çok öfkelenen Yusuf, Şakir'i döver. Şakir bunun üzerine bir gün Yusuf'tan intikam alacağına dair yemin eder.

Babasının zeytinliğinde çalışan Yusuf, işçilerden birinin kızı olan Kübra'nın; Şakir ve Hilmi'nin tecavüzüne uğradığını öğrenir. Annesinin yardım istemesi üzerine, hasta olan Kübra'nın evine giden Yusuf, kızın başına gelenleri dinler. Kızın annesiyle konuştuğu sırada; Şahir'in adamı Hacı Etem gelir ve Yusuf'u bıçaklar. Kübra ve annesi, yaralı olan Yusuf'u evine götürürler. Yusuf, kendisini bıçaklayanın kim olduğunu söylemez; yalnız Kübra ve annesinin yanlarında kalmasını ister.

Kasaba eşrâfının toplandıkları ve içki içtikleri bir gece, Şakir'in babası Hilmi Bey; Salâhattin Bey'i zorla kumar oynamaya ikna eder. Kaybeden Salâhattin Bey, Hilmi Bey'e yüklü bir miktar borçlanır. Vaad ettiği sürede borcunu ödeyemeyen Salâhattin Bey, Muazzez'i Şakir'e isteyen Hilmi Bey'e boyun eğmek zorunda kalır. Bu durumu öğrenen Yusuf, Kübra'nın başına gelenleri Salâhattin Bey'e anlatır. Salâhattin Bey, Hilmi ve Şakir'in gerçek yüzünü görmüştür; ancak borcunu nasıl ödeyeceğini bilmemektedir.

Yusuf'un arkadaşı bakkal Ali, Muazzez'e âşıktır. Salâhattin Bey'in borcunu öder ve Muazzez'i Şakir'le evlenmekten kurtarır. Bu iyiliğinden dolayı Yusuf, Muazzez'i Ali'yle evlendirmeye karar verir. Bunu öğrenen Muazzez, Yusuf'a onu sevdiğini söyler. Yusuf da Muazzez'i sevmektedir; fakat Ali'ye verdiği sözden dönmesi imkânsızdır. Ali'nin Muazzez'le evleneceğini duyan Şakir; ortak arkadaşları İhsan'ın düğününde Ali'yi vurup öldürür. Şakir'in, Ali'yi vurduğunu herkes görmüştür ve Şakir tutuklanır. Şakir'in yordakçısı Hacı Etem, görgü tanıklarına para verir ve onları Şakir'in lehinde konuşmaya ikna eder. Daha sonra karakola giden Etem; komiser Cemal çavuşa da rüşvet vererek Şakir'i dışarı çıkarır.

Muazzez'in annesi Şahinde, zenginler arasında yer edinme isteği ve eğlenceye olan düşkünlüğü yüzünden; kızını Şakir'le evlendirmek istemektedir. Bu nedenle sık sık

Hilmi Beylere gitmekte ve Muazzez'i de zorla yanında götürmektedir. Annesi tarafından kandırılan Muazzez'in, bağda Şakir'le buluşacağından şüphelenen Yusuf; bir at arabasıyla bağa giderek kızı civardaki köylerden birine kaçıır ve orada evlenirler. Salâhattin Bey onları bulur ve evliliklerini onaylayarak Edremit'e dönmeye ikna eder. Edremit'e dönünce işsiz olan Yusuf'u kaymakamlıkta tahrirat kâtibi yapan Salâhattin Bey; kısa bir süre sonra kalp krizi geçirerek ölür.

Salâhattin Bey'in ölümüyle ailenin düzeni bozulur ve maddî sıkıntılar yaşanmaya başlanır. Yeni kaymakam İzzet Bey; otuzunu aşkın, bekâr, çapkın ve eşrâfla yakın ilişkiler kurmuş bir adamdır. Hilmi Bey'le arası iyi olan İzzet Bey, Yusuf'u Edremit'ten uzaklaştırmak için süvari tahsildârı yapar. Yusuf, at üstünde köyleri dolaşırken Şahinde Hanım'ın evi; kaymakamın, jandarma komutanının ve Şakir'in eğlence mekânı olmuştur. İçkiye alıştırılan Muazzez de, önleyemediği bir şekilde iffetini yitirmektedir. Muazzez'deki bu çöküşü gören Yusuf, Şahinde'yi uyarır; ancak Şahinde onu dinlemez. Bir gece Yusuf, âniden eve gelir ve işret meclisiyle karşılaşır. Yusuf, elindeki kamçıyla Hilmi Bey'e vururken lâmba devrilir ve etraf karanlığa bürünür. Yusuf, karanlık odaya rastgele ateş etmeye başlar. Muazzez dışındaki herkes ölür. Yusuf, yaralanmış olan Muazzez'i atına bindirip Balıkesir'e doğru yol alır. Yarası ağır olan Muazzez yolda ölür. Yusuf onu bir ağacın altına gömer ve atını dağlara doğru sürer.

2.8.3. Roman ve Filmin Konu Bakımından Mukayesesi:

Roman:	Film:
Roman; “1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın'ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak köyünü eşkiyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler” cümlesiyle başlar.	Film de, romandaki bu ilk cümlelerin anlatıcı tarafından okunmasıyla başlar. (Sen. s. 1)

Kaymakam Salâhattin Bey; muhtar, çavuş ve doktorla beraber Kuyucak köyüne tahkikata gelir. Salâhattin Bey, anne, babası öldürülmüş olan Yusuf'u evlâtlık edinir ve Nazilli'deki evine götürür. Salâhattin Bey'in karısı Şahinde, Yusuf'un gelişinden memnun olmaz; fakat durumu kabullenmek zorunda kalır. Yusuf, Salâhattin Bey'in küçük kızı Muazzez'i ilk gördüğü andan itibaren çok sever ve ona kendi kardeşi gibi bakar. Yusuf on altı, Muazzez on yaşına gelmiştir. Zetinlikteki işçilerin başında duran Yusuf, fakir işçilere üzülme ve onları ezen acımasız ağalara öfke duymaktadır. Allah'ın "onları bu şekilde yarattığını" düşünen Yusuf; Allah'ı "her istediğini yapan, korkunç bir şey" olarak tasavvur eder (s. 33). Muazzez, dört sınıflı iptidaiyi bitirmiş ve terzi Mürüvvet Hanım'dan ud dersleri almaya başlamıştır. Evde Salâhattin Bey'den daha fazla sözü geçen Yusuf kısa bir süre sonra; Muazzez'e ud dersini bırakır. Zeytinlikte çalışan işçilerin başında duran Yusuf, yanında çalışmak isteyen Kübra ve annesine yardım eder. Büyük bir dertleri olan bu anne kızın	Filmin bu bölümü romanla aynıdır. Yusuf yirmi, Muazzez on dört yaşında olmuştur. (Sen. s. 16/plan 20) Yusuf, romandaki gibi işçiler, ağalar ve Allah hakkında düşünmez; daha çok içe kapanıklığı ve uyumsuzluğu ön plandadır. Evde onun sözü geçmez; babası ne derse onu yapar. Muazzez'in eğitimiyle ilgili bilgi verilmez ve ud dersi alması söz konusu değildir. Muazzez giyinirken, Yusuf'un yanlışlıkla odaya girmesi ve birbirlerinden utanmaları ise, romanda olmayıp filmde yer alan sahnelerden biridir. (Sen. s. 18) Panayırda Yusuf'tan dayak yiyen Şakir, sarhoş bir şekilde bağ evine gelir. Kübra'yı etrafı süpürürken görür ve ona

evine gider ve onlarla konuşur. Kübra, Hilmi Bey ve Şakir'in tecavüzüne uğramıştır. Yusuf, Kübra'nın annesinin anlattıklarını dinlerken Şakir'in yordakçısı Hacı Etem gelir. Kübra'nın annesi, Etem'e; "İşler hiç yolunda değil Hacı Etem! Dolapları iyi çeviremedik. Belayı bu delikanlının başına sardıramadık. Ne yapalım, daha sizin kadar kansız olamamışız" der. (s. 49) Böylece Kübra ve annesinin Yusuf'tan yardım istemelerinin; Şakir'le babasının tezgahladıkları bir oyun olduğu anlaşılır. Etem, Kübra'nın annesine vurur ve onu kurtarmak isteyen Yusuf'u bıçaklar. Kübra ve annesi yaralı Yusuf'u kendi evine götürürler. Yusuf birkaç gün sonra kendine gelir. Kendisini bıçaklayanın kim olduğunu söylemez; fakat Kübra ile annesinin bundan böyle yanlarında kalmalarını ister.

Hilmi Bey'le kumar oynayan Salâhattin; ona üç yüz yirmi lira borçlanır. (Romanda s. 55) Hilmi Bey bu durumdan yararlanarak Muazzez'i oğlu Şakir'le evlendirmek ister. Yusuf buna şiddetle karşı çıkar ve arkadaşı Ali'den aldığı parayla babasının senedini geri alır. Ali'nin bu iyiliğine karşılık; Muazzez'i ona vermeye karar verir. (Romanda s. 77) Ali'nin Muazzez'le evleneceğini duyan Şakir; arkadaşları İhsan'ın düğününde

saldırır. (Sen. s. 29A /Plan 32) O sırada eve gelen Hilmi Bey, durumu anlamasına rağmen oğluna engel olmaz. O sırada Kübra'nın annesi Hafize (romanda adı belirtilmez), kızının çığlıklarını duyar ve onu kurtarmaya çalışır; fakat Hilmi Bey, Hafize'ye engel olur. Bunun üzerine Hafize, kaymakamın evine koşar. Salâhattin Bey'in evde olmadığını öğrenen Hafize; Yusuf'u görmek ister. Yusuf'u evine götürür ve başlarına geleni anlatır. Sonra, romanda olduğu gibi Etem gelir ve Yusuf'u bıçaklar. Filmde Yusuf'un Kübra'yla tanışması, romandaki gibi Şakir'in düzenlediği bir oyun değildir.

Filmin bu bölümü romanla aynıdır. (Sen. s. 40; s. 55; s. 75).

Ali'yi vurur. Şakir tutuklanır; ancak rüşvet, delil karartma ve yalancı şahitler sayesinde beraat eder. (Romanda s. 106) Romanda, Ali'nin hapishanede geçirdiği bir haftalık süreden bahsedilir ve bu arada olanlar toplumsal eleştiri bağlamında irdelenir. “Bu bir haftanın da ancak gündüzlerini, onu da müdür odasında oturup cigara içmek ve nizamiye kapısının yanındaki küçük bahçede aşağı yukarı dolaşmak suretiyle, hapishanede geçirdi. Geceleri eve bırakılıyordu. Güya gizli olarak yapılan bu müsaadeyi kaymakam, müddei-umumi ve ceza reisine kadar herkes biliyor ve bir şey demiyordu. Çünkü başka türlü olmasına imkân yoktu. Bu, böyle gelmiş, böyle gidiyor ve kasabanın başında bulunanların akli bile, hürriyete ve onun getirdiği birkaç müsavat fikrine rağmen, Hilmi Bey'in oğlunun sahiden hapsedilebileceğini kabul etmiyordu.” (s. 102) Romanda Ali'nin babası, olayın peşini hemen bırakmaz ve Şakir'in cezalandırılması için uğraşır. Hilmi Beylerin Cennetayağı'ndaki bağına giden Muazzez, Yusuf tarafından kaçırılır. (s. 130) Ayvalık civarında bir köye giden Yusuf'la Muazzez, orada evlenirler. Durumu anlayan Salâhattin Bey onları bulur ve Edremit'e dönmeye	Filmde, Şakir'in hapishane sürecinden ve bu haksızlığa göz yumanlardan bahsedilmez. Ali'nin babası Şerif Bey de (romanda adı belirtilmez), durumu çaresizce kabullenir. (Sen. s. 76A) Filmin bu bölümü romanla aynıdır. (Sen. s. 83A/Plan 101)

ikna eder. Edremit'e döndükten sonra Salâhattin Bey, Yusuf'a kaymakamlıkta iş verir. Romanda, Yusuf ve Muazzez'in birbirlerini çok sevdikleri sık sık vurgulanır:

“Kadın dedikleri şey hakkında hiçbir fikri olmayan delikanlı, karısına insanların üstünde bir mahiyet veriyor, kalbinde günden güne kuvvetlenen bir aşkı adeta dini bir his gibi tefsir ediyor ve bütün düşünce ve hareketlerinin bu mihver etrafında dönmesi lazım geldiğini hissediyordu... Muazzez de Yusuf'u hemen hemen aynı hislerle sevmekteydi. Onun aşkında da esas amil, diğerinin lüzumlu bir şey olması, onsuz hayatın tasavvur edilmesine bile imkân bulunmamasıydı”. (s. 152)

Romanda, Yusuf ve Muazzez'in arasında çok güçlü bir bağ vardır:

“Bunun için, ancak her şeyle alakalarını keserek kendi dünyalarına döndükleri zaman rahat ediyorlar, muhitle temasta bulunmaya mecbur olunca fena hissikablelvukuların altında ezilmeye başlayarak sıkılıyorlar ve kaçmak istiyorlardı”. (s. 153)

Filmde ise Yusuf ve Muazzez'in aşkı, romanda tasvir edildiği gibi vurgulanmaz. Birbirlerine karşı soğuk ve mesafeli görünürler. Filmin yönetmeni Feyzi Tuna, tarafımızdan yapılan bu eleştiriye karşılık şunları söyler:

“Oyuncuların mimik ve jestleri tamamen benim kontrolüm altındadır. Bu, imkânsız bir aşk olduğundan; ikisi de kendilerini suçlu hissederler. Bu nedenle birbirlerine karşı mesafelidirler.”⁴⁰⁷

Romanda, devlet kadrolarındaki lüzumsuz ve fazla olan işçi sayısı üzerinde durulur. Yapacak işleri olmayan memurların, devlet dairelerinde vakit öldürerek maaş almaları eleştirilir. Salâhattin Bey, Yusuf’a: “Biliyorum canın sıkılacak, fakat insan yavaş yavaş alışır. Gördün ya kimsenin bir iş yaptığı yok... Lüzumsuz gibi görünür ama, bunsuz da dünya dönmüyor... Mesele memurların yaptığı işte değil, onların mevcut olmasında” (s. 157) diyerek bu gerçeği vurgular. Ardından da <i>Âmak-ı Hayâl</i> kitabından örnekler vererek kendi hayat felsefesini özetler: “Bir gün Allah peygamberleri çağırıp sormuş, saadet nedir? Demiş. Her biri kendilerine göre cevap vermişler. Musa: Arzı Mev’uda gitmektir. İsa: Bir yanağına vurana ötekini uzatmaktır. Buda: Hayatta hiçbir zaman arzusu olmamaktır, yollu şeyler söylemiş. Sıra bizim Muhammed’e gelince: ‘Saadet, hayatı olduğu gibi kabul etmektir...’ demiş. Ne doğru söz! Hayatı olduğu gibi kabul etmeli ve ona ne bir şey ilave etmeli, ne de ondan bir şey eksiltmeli...” Romanın geri plânında savaş vardır ve bu zaman zaman hatırlatılır; “Bugün seferberlik ilan edildi; harp	Senaryoda, memur sayısının fazla olmasıyla ilgili az da olsa eleştiri yapılırken; filmde bu eleştiriye yer verilmemiştir. Ayrıca filmde, <i>Âmak-ı Hayal</i>’den bahsedilmez ve Selâhattin Bey’in Yusuf’a söylediği; “Saadet, hayatı olduğu gibi kabul etmektir. Sen de öyle yap” sözleri dışında, hayat felsefesine dair bir ipucu verilmez. (Sen. s. 90/Plan 110) Film, romanla aynı dönemde geçer; fakat arka plânda yer alan Trablusgarp, Balkan ve 1. Dünya

var!” (s. 160) “Hürriyet ilanının, İtalyan, Balkan harplerinin tesirleri buraya muayyen bir müddet geçtikten sonra gelmiş, askerler sessizce gidip, ölmeyenler yine sessizce dönmüşlerdi.” (s. 160)

Romanda, askere gidenlerin uğurlanışları ve ruh hallerinden de detaylı bir şekilde bahsedilir;

“Davul, zurna, ey gaziler, sokaklarda kalabalık... Hem oynayan hem bağırın, hem de yürüyen coşkun ve genç askerler... Kendilerini nasıl bir akıbetin beklediğini bilmeyen ve ‘ya gazi ya şehit!’ diye bağırarak halde ölümü akıllarına bile getirmeyen zavallılar... Hayatın yeknesaklığı içinde birdenbire beliriveren bu korkunç değişikliği gülerek kabul eden, ona koşan ve ne için, kimin için ölmeye gideceklerini, nerede ve nasıl öldürüleceklerini sormayı asla akıllarına getirmeyen kahramanlar...” (s. 161)

Savaş eleştirilir ve getireceği acılardan bahsedilir;

“Yalnız kadınlar işin fecaatini daha iyi görüyorlardı. Muhayyilelerinin kısırlığı bu korkunç şeyi yalancı cazibelerle süslemelerine mani oluyor ve onlara, gelecek günlerin acılarını şimdiden düşündürüyordu.” (s. 161)

Romanda, sağ elinin baş parmağını ailesinin öldürüldüğü eşkıya baskınında yitirmiş olan Yusuf, askere alınmaz. Böylece, Yusuf’un parmağının kopması;

Savaşlarından bahsedilmez. Sadece yeni kaymakam İzzet Bey, eşrafla görüştüğü sırada;

“Düşman zırhlılarının Edremit’e gelip kasabayı bombalaması an meselesi. Salâhattin Bey, bunun için hiç tedbir almamış”

diyerek geri plândaki savaşı hissettirir. (Sen. s. 95/plan 118) Senaryoda yazılı olmasına karşın (Sen. s. 87B/Plan 108A); savaşa gidenler için yapılan uğurlama törenlerinin ve Yusuf’un savaşa gidememe nedeninin filmde yer almaması önemli bir eksiklik olarak göze çarpar. Çünkü, hikâye Türk milleti için çok önemli bir dönemi kapsamaktadır ve roman bu dönemden sıklıkla bahseder. Filme farklı bir boyut katabilecek olan savaş psikolojisine değinilmemesi, hem dönemin arka plânını boşlukta bırakır hem de Yusuf için önemli olan baht dönüşünün eksik kalmasına neden olur.

hem askere gitmesine engel teşkil eden hem de kâtipliğine son verilme sebebi olan bir “baht dönüşü”⁴⁰⁶ olur.

Kaymakam Salâhattin Bey kalp krizi geçirerek ölür. Salâhattin Bey’in cenaze töreninden detaylı bir biçimde bahsedilir:

“Ertesi sabah kaymakamın evinin ötü mahşer gibi kalabalıktı. On seneye yakın bir müddet aynı yerde kalan ve hemen hemen kimseyi kendine düşman etmeyen bu adama karşı Edremit halkı son ve içten bir alaka göstermek için yığın yığın toplanmıştı...” (s. 167).

Yeni kaymakam İzzet Bey; Yusuf’a, baş parmağının olmayışından dolayı güzel yazı yazmasının mümkün

Kaymakam Salâhattin Bey kalp krizi geçirerek ölür. Salâhattin Bey’in cenaze töreniyle ilgili bir görüntü yer almaz. Sadece, eve baş sağlığına gelen ve Yusuf’u öfkeliendiren kadınlar gösterilir. Filmin yönetmeni Feyzi Tuna, romandaki bazı olayları “sinemaya bir yarar sağlamayacağı” düşüncesiyle filme aktarmadığını ifade eder. Ayrıca 1980’li yıllarda negatif çok değerlidir ve sinemacılara sınırlı ölçüde (6-7 bin metre) verilir. Öte yandan filmin doksan dakikaya sığdırılması zorunlu olduğundan Tuna’nın deyişiyle; “romandaki her şeyin filme aktarılması mümkün değildir.” Ancak gerekçesi ne olursa olsun, filmde romana göre eksik olan sahneler; döneminin özelliklerini yansıtan bir roman olan *Kuyucaklı Yusuf*’un anlam zenginliğini azaltır ve sıradan bir film olarak algılanmasına sebep olur.

406

Gelecekteki olayları kaçınılmaz bir biçimde belirleyen ilâhî iradenin, insan ve toplum için çizdiği yaşayış biçimi, kader talih, şans. Tragedyalarda, kahramanın hayatında dönüm noktası olan ve kaderini değiştiren olay; bkz., Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 7. b., İstanbul, 1989, s. 232.

olmadığını söyler ve onu kâtiplikten alarak süvari tahsildârı yapar. Yusuf, köyleri dolaşmaya ve vergi toplamaya başlar. Bu nedenle sık sık evden ayrılır ve haftalarca eve dönemediği olur.

Şahinde, parasızlıktan yakınmaktadır ve Hilmi Beylerle görüşmeye devam eder. Şahinde'nin artarak devam eden komşu ziyaretleri, içkili ve çalgılı akşam eğlencelerine dönüşür. Önceleri annesine katılmayan Muazzez de; yoksulluğun getirdiği can sıkıntısından ve annesinin ısrarlarından usanarak, bu âlemlerde yer almaya başlar. O da diğerleri gibi içki içer ve yeni kaymakamla Şakir'in tacizlerine maruz kalır. Eşindeki olumsuz değişiklikleri fark eden Yusuf, Şahinde'yi sert bir dille uyarır; ancak değişen bir şey olmaz. Muazzez günden güne kötüye gitmektedir ve kasabalıların dedikoduları Yusuf'un kulağına gelmeye başlamıştır. Olanların farkında olup bir şey yapamamanın çaresizliği Yusuf'u bunaltmaktadır ve bu ruh hali romanda detaylı bir şekilde irdelenir;

“O, anasının ve başkalarının bir oyuncağı idi. O bir çocuktur. Onu kurtarmak için kendisine haber vermekten ne çıkacaktı? İçine düştüğü çukurun derinliğini haber vermek belki

Filmin bu bölümü romanla aynıdır.

Yusuf'un bu ikilemi filmde yer almaz. Muazzez'in annesiyle beraber içkili eğlencelere katılmaya başlaması, senaryoda ve romanda olduğu gibi aşamalı olarak gelişmez. (Romanda s. 195-199; senaryoda s. 104/Plan 136-137) Filmdeki Muazzez, annesine hiç karşı çıkmadan onlara katılmış gibi görünür. Filmdeki Yusuf da, Muazzez'deki değişikliğin farkındadır; ancak olanlara karşı kayıtsız davranır. Eve bir yabancı gibi girip çıkar ve Şahinde'yi uyarması haricinde herhangi bir tepki vermez. Romandaki Yusuf'un yaşadığı tedirginlik ve çelişkiler filmde yer almaz. Bu nedenle, romanda kafasından onlarca olasılık geçen ve ne gibi tedbirler alabileceğini düşünen Yusuf, filmde acı sonu bekleyen bir seyirci kimliğine bürünür.

onu daha çok korkutacak ve meyus edecek; fakat bir işe yaramayacaktı. Diğerlerine, kaymakama, Hilmi Beylere, Şakir’e karşı vaziyet almak büsbütün imkânsızdı. Derhal işinden atılır ve bu sefer tamamiyle onların elinde kalırdı. Bu hallerde, aldığı paranın azlığı ve fakirlik sebep olmuştu, daha büyük bir sefalet neler doğurmazdı?.. Fakat bir şey yapmak lazımdı. Deli olacağını sanıyordu. Yağmurun altında şehrin kıyılarında dolaşüyor ve düşünüyordu” (s. 206).

Romanda son kez sefere çıkan Yusuf hastalanır ve Zeytinli köyünde konaklar. Bir tanıdığının evinde kalan Yusuf, günlerce yataktan kalkamaz. Olacakları hissetmişçesine üzgün ve tedirgindir;

“Yusuf, o zamana kadar duymadığı bir pişmanlıkla ve ‘Ne diye geldim? Ne diye yola çıktım? Ne diye onu yalnız bıraktım?’ deyip üzülmekte idi. Derhal geri dönmek istiyor, kendisini buraya bağlayan hastalığa lanet ediyordu. Her saat geçtikçe bu hissi artıyor, sanki Muazzez bir tehlikede imiş de Yusuf onu kurtarmaya derhal koşmuyormuş gibi, yeisle dudaklarını ısıırıyordu.” (s. 211)

Hastalığının dördüncü gününde, eve dönerek Muazzez’i almaya ve uzaklara götürmeye karar veren Yusuf, henüz

Filmde Yusuf son seferine çıkarken, gitmesini istemeyen Muazzez’e; “döndüğümde konuşuruz” der. Muazzez’in “gidelim buralardan” demesi üzerine Yusuf “gidelim” demekle yetinir. Senaryoda, Yusuf’un son seferine çıktığı zaman hastalanması ve Tahtacı köyünde (romanda Zeytinli köyü) konaklaması yer alır. (Sen. s. 112/Plan 150-165) Ancak filmde Yusuf’un evden ayrılması ve geri dönmesi, aynı sahnede gerçekleşir. Filmdeki Yusuf, senaryo ve romanda yazılı olduğu gibi; hastalanmaz, bir köyde konaklamaz, olacakları hissetmez ve Muazzez’i kurtarmaya karar vermiş olarak eve dönmez. Filmdeki bu eksiklikler, Yusuf’un ruh halini anlamayı olanaksız kılar. Bu nedenle filmdeki Yusuf; romanda sevdiği için her şeyi göze alan, sevgileri güçlü ve özgürlüğüne düşkün

iyileşmeden yola çıkar; “Ne olursa olsun dedi. Hayatını berbat eden şeyin bu duraklamalar, bu boyun eğmeler olduğunu zannederek, artık aklına estiği gibi davranmaya karar verdi.” (s. 214) Şakir, Hilmi Bey, Hacı Etem, yeni kaymakam İzzet, jandarma bölük kumandanı Kadri Bey, Şahinde, Muazzez ve çalgıcılardan oluşan büyük bir grup masanın etrafında toplanmıştır. Yemek yenir, içki içilir ve şarkılar söylenir. Muazzez sarhoştur ve Kadri’nin tacizlerine karşı kendini savunmaya çalışmaktadır. O sırada Yusuf gelir ve elindeki kamçıyı Hilmi’nin yüzüne vurur; daha sonra da masanın üzerindeki gaz lambasına vurarak onu kırar. Etem tabancasını çeker; ancak Yusuf önce davranıp rastgele ateş etmeye başlar. Odadaki herkes vurulmuştur, sağ kalan tek kişi Muazzez’dir. Yusuf, yaralı olan Muazzez’i atına bindirerek kasabadan uzaklaşmaya başlar. Bir süre gittikten sonra Yusuf, Muazzez’in yaralı olduğunu söylemesi üzerine durur. Romanda etraf karlı, hava sislidir. Yusuf, Muazzez’i bir ağacın altına yatırır. Fakat, yarası ağır olan Muazzez kısa bir	Yusuf’tan oldukça uzaktır. Film, romandaki on birinci bölümün ilk cümlesinin okunmasıyla devam eder: “Bundan sonra her şey o kadar çabuk ve kolay oldu ki, Muazzez de farkına varmadı...”. (Romanda s. 192; senaryoda s. 105) Bu bölüm, romanla aynıdır. Filmde kar yoktur, hava açık ve rüzgârlıdır. Sonraki olaylar, romanla aynıdır. Film, romanın son cümlesinin

süre sonra ölür. Yozlaşmış insanlar olan Şakir, Hilmi Bey, Hacı Etem, İzzet, Kadri Bey ve Şahinde'nin şehirde ölmelerine karşın; Muazzez'in direnerek temiz olan doğada hayatını yitirmesi anlamlıdır. Yusuf, Muazzez'i, bir ağacın altına gömer.	okunmasıyla biter: “İçindeki bütün yıkıntılara, bütün kederlere rağmen başını yere eğmek istemiyordu. Matemini ortaya vurmadan tek başına yüklenecek ve yeni bir hayata doğru yürüyecekti.” (Romanda s. 221; senaryoda s. 116)

2.8.4. Roman ve Filmin Zaman Bakımından Mukayesesi:

Romadaki vak'a zamanı: Roman, Osmanlı'nın parçalanmaya yüz tuttuğu ve idarî otoritenin zayıfladığı 1903 yılında başlar; 2. Meşrutiyet, Trablusgarp, Balkan ve 1. Dünya Savaşlarını da kapsayan 1915 yılına kadar sürer. Filmdeki vak'a zamanı da aynı dönemi kapsar. Romanın anlatma zamanı: 1932 yılıdır. Filmin anlatma zamanı (gösterime girdiği zaman): 1985 yılıdır. Romanın anlatım süresi: Yaklaşık on iki yıldır. Filmin anlatım süresi de aynıdır.

Romanda, olayın yaşanma zamanının anlatılma zamanından önce olduğu artsüremsel bir zaman kullanımı vardır. Hikâye anlatılırken görülen geçmiş zaman kipi kullanılır. Kurmacada olayların diziliş sırasıyla anlatılış sırası çakışır. Kullanılan kozmik zaman ifadeleri; saat, gün, hafta, ay ve yıl'dır.

“Anlattığımız vakalardan beri iki hafta geçmiş, bu müddet zarfında Yusuf eve pek az uğramış, zamanını daha çok zeytinlikte geçirmişti.” (s. 90) “Uzun ve birbirine benzeyen seneler ağır ağır geçtiler.” (s. 31) “Bundan sonra anlatacağımız şeyler, iki dakikadan daha az bir zaman içinde oldu.” (s. 214)

Film, romanda olduğu gibi çizgisel bir anlatıyla ve şimdiki zamanda devam eder.

Film, romanla aynı dönemde geçer; fakat arka plânda yer alan İtalyan, Balkan, 1. Dünya savaşlarından bahsedilmez. Sadece yeni kaymakam İzzet Bey, eşrafla görüştüğü sırada; “Düşman zırhlılarının Edremit'e gelip kasabayı bombalaması an meselesi. Salâhattin bey, bunun için hiç tedbir almamış” diyerek, geri plandaki savaşı hatırlatır. Romanda ise, savaşlardan sık sık bahsedilir:

“Bu sırada Balkan Harbi’nde yaralanıp tebdilihava için babasının yanına, Edremit’e gelen bir doktor yüzbaşısına kendini muayene ettirdi.” (s. 111) “Bugün seferberlik ilan edildi; harp var!” (s. 160).

Filmde, romanın zamanıyla ilgili bazı değişiklikler yapılmıştır. Örneğin; romanın sekizinci bölümündeki “Uzun ve birbirine benzeyen seneler ağır ağır geçtiler” (s. 31) cümlesinden sonra romanda geçen süre altı yıl olarak belirlenirken; filmde aynı cümlelerin okunmasından sonra geçen süre on yıldır. Romanda Yusuf on altı, Muazzez on yaşına gelmiştir; filmde ise Yusuf yirmi, Muazzez on dört yaşındadır. Oyuncuların yaşlarına uygun olması sebebiyle yapılan bu değişiklikler, filmin dönemini ve toplamda geçen süreyi değiştirmez.⁴⁰⁸

Romanda 221 sayfada anlatılan hikâye; filmde 1.40 saatte anlatılır. Anlatının ritmi; filmdeki bir dakikaya karşılık, romanda yaklaşık bir buçuk sayfadır.

2.8.5. Roman ve Filmin Mekân Bakımından Mukayesesi:

Romanın ilk cümlesinde farklı bir doğal ve toplumsal coğrafyayla karşılaşılacağı anlaşılır:

“1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın’ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak köyünü eşkıyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler.” (s. 13)

Roman Kuyucak’ta başlar. Kuyucak, Aydın’ın Nazilli kazasına yakın bir köydür ve eşkıyaların basmasından anlaşıldığına göre, tecrit edilmiş bir yerdedir. Romandaki Kuyucak köyü; teşbih, istiare, tenasüp, teşhis vb. söz sanatlarından faydalanılarak şiirsel bir anlatımla tasvir edilir:

“Yolun iki tarafındaki ıslak söğüt ve hayıt ağaçlarına düşen yağmur damlaları hafif, melankolik bir tıptırtı çıkartıyor, atların kumlu yolda intizamsız izler bırakan ayakları, gıcırtilı ve ezik sesler veriyordu.” (s. 13)

Filmdeki Kuyucak köyü ise, senaryoda detaylı bir şekilde tasvir edilmesine karşın (Sen. s. 1-3), filmde karşılığını bulamadığından; romandaki bu şiirsel anlatım görüntüye yansımaz. Puslu bir havada beş atlının bir eve doğru yaklaştıkları gösterilir ve hemen iç mekân görüntüsüne geçilir.

408

Filmin yönetmeni Feyzi Tuna’yla 24. 12. 2008 tarihinde yapılan görüşme.

Romanda Yusuf'un evi;

“İki kanatlı siyah bir kapıdan ufak fakat çiçekli bir bahçeye giriliyor; iki sıra şimşir fidanlarının ve birkaç küçük kayısı ağacının arasından geçildikten sonra karşıya tahta bir merdiven çıkıyordu”

cümleleriyle tasvir edilir. (s. 14) Filmde ise, tahta bir kapıdan çiçeksiz bir bahçeye girilir. Şimşir fidanları, kayısı ağaçları ve merdiven yoktur. Yusuf'un tek katlı, taş evinin camları muhtemelen eşkıya baskınında kırılmıştır. (Sen. s. 3/Plan 5) Romanın ve filmin büyük bir kısmı Edremit kasabasında geçer. Romanın başlarında anlatıcı-yazar, Salâhattin Bey'in kaymakam olarak geldiği Edremit'i, kasabanın tepeden görüntüsünü anlatarak tanıtmaya başlar:

“Edremit, üç tarafını saran Çamtepe, İbramcaköy ve Tavşanbayırı isimli üç yamaca yaslanan büyükçe, şirince bir kasabaydı.”

Anlatıcı daha sonra damların kiremitlerini örten dut, erik, incir ağaçlarından ve beyaz minarelerden söz eder ve tasvirini şöyle sürdürür:

“Bu, ağaç, minare ve kiremit kümesinin etrafını ayva ve diğer meyva ağaçlarından ve ova tarafında bağlardan ibaret açık yeşil bir çember sarıyor; onun etrafında da siyah yapraklı zeytinlerin daima kıpırdayan halısı göz alabildiğine uzanıyordu.” (s. 25)

Romana göre meyva ağaçlarından oluşan çemberin içi kasabadır; dışı ise tepeler ve kırlardan oluşan doğayı simgeler. Bu bağlamda; çemberin içi (kasaba), kokuşmuşluğun; dışı (doğa) ise, masumiyetin ve bozulmamışlığın simgesidir.⁴⁰⁹ Roman boyunca, kasabanın dışına çıkış ya da kaçış motifi tekrarlanır. Çemberin dışına çıkışın, bir nevî kurtuluş olduğu; Salâhattin Bey'in sıkıntılı olduğu bir günde kasabanın dışına yaptığı yürüyüş sırasında hissettikleriyle tasvir edilir:

“Salâhattin bey başının dönmeye başladığını fark etti. Bu kadar geniş ve güzel bir tabiatın ortasında kendini şaşırılmış gibiydi. Fakat gözlerini tekrar etrafta dolaştırırken, aşağıda mor bir duman tabakasıyla örtülmeye başlayan kasabayı gördü ve irkildi. Oraya, o küçük ve çukur yere gidip gömülmek mecburiyeti ona pek acı geldi.” (s.107-108)

Bu tasvirde, doğa ve kasaba yaşamı keskin bir çizgiyle ayrılmıştır. Romana göre doğa, insana hayat verir, temiz ve aydınlıktır; kasaba ise, üstü mor bir duman tabakasıyla

409

Berna Moran, age., s. 24.

örtülmüş karanlık, küçük bir çukur, yani bir mezardır. Doğa/kasaba karşıtlığı, aynı zamanda yaşam/ölüm karşıtlığını da içerir. Nitekim Salâhattin bey de, kasabaya döndükten bir süre sonra kalp krizi geçirir ve ölür.

Film, genellikle iç mekânlarda geçer. Dış mekân olarak; zeytinlik, panayır yeri, Cennetayağı bağı ve Burhaniye kullanılır. Kuyucak gibi Edremit de yeterince tanıtılmaz. Filmin yönetmeni Feyzi Tuna'dan öğrenildiğine göre, filmin ilk haftası Edremit'te, devamı Ayvalık-Sarmısaklı ve Adatepe'de çekilmiştir.⁴¹⁰ Filmdeki diyalogların ve ev içi görüntülerin yoğunluğundan dolayı, mekân özellikleri gerektiği gibi vurgulanmaz. Yusuf'un sıkıntıları ve uyumsuzluğu, doğadan uzak kalışından ziyade; insanlarla iyi geçinememesine bağlanır. Salâhattin Bey'in, yukarıda bahsedilen arınma yürüyüşü filmde yer almaz. (Bkz. s. 107-108) Filmdeki bu eksiklikler yüzünden; romandaki doğa/kasaba karşıtlığı, filmde net bir şekilde anlaşılmaz.

Romandaki iç mekânlar: Yusuf'un Kuyucak'taki evi, kaymakam Salâhattin Bey'in evi, Kübra ve annesinin evi, Yusuf ve Muazzez'in bir süre misafir oldukları Burhaniye-Kozak'taki ev, Yusuf'un hastayken kaldığı Zeytinliköyü'ndeki ev ve kahvehanedir. Zeytinliköyü'ndeki ev dışında, bütün iç mekânlar filmde yer alır. Filmde, Yusuf'un evi dışındaki bütün iç mekânlar romandaki tasvirlerle uygundur. Örneğin romanda;

“Bütün ev, zemini toprak bir odadan ibaretti. Eşya namına Kübra'nın yatağı, yatakla ocağın arasında duran ufak bir tahta sandık ve bir de yatağın önüne serili duran eski bir kilim parçası vardı” (s. 43)

cümleleriyle tasvir edilen Kübra ve annesinin evi, filmde aslına uygun şekilde canlandırılmıştır. (Sen s. 30A/Plan 37) Salâhattin Bey'in, sedirli ve bol dantelli mütevazı evi ile Kozak'taki toprak zeminli ve hasır döşeli ev de; filmde romandaki tasvirlerle uygun şekilde yer alır. (Filmde bu köy, Tahtacı köyü olarak geçer. Bkz. Sen. s. 86/Plan 105-107)

Romanda, Edremit'teki sosyal çevrenin içinde bulunan samimiyetsiz insanlardan detaylı bir şekilde bahsedilir. İnsanların doğal ve içten olmayışları yüzünden, köye göre çok daha geniş olan bu çevre, Yusuf'a dar ve ezici gelir. O, özgürlüğüne düşkün

410

Filmin yönetmeni Feyzi Tuna'yla 24. 12. 2008 tarihinde yapılan görüşme.

birisidir ve geniş yerlerde yaşamayı arzular. Bu nedenle de, sürekli doğaya kaçmak ister. Berna Moran bu kaçıışı; Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi* adlı yapıtının özeti gibi olan “Doğaya dönelim” sözüyle özdeşleştirir.⁴¹¹ Yusuf da Rousseau gibi, yozlaşmış uygarlığa karşı doğayı ve sade yaşamı savunur. Oysa; işbölümü ve mülkiyet doğal durumu bozmuş, insanları zengin ve fakir olarak ikiye bölmüştür. Paranın gücü üzerine kurulan ve insanların kendi çıkarları için başkalarını ezdikleri bu yeni düzende, doğal insanın yerini yapay insan alır. Fethi Naci'ye göre; 1910'larda Anadolu kasabaları tragedyalar için en elverişli mekânlardır. Bu kasabalardaki eşrâf ezici bir güce sahiptir ve bu güce herhangi bir karşı geliş, “doğa veya töre yasasını” bozmuşçasına bir sonuç meydana getirir. Naci, bu sonucun eski Yunan'da tanrıların isteği, Anadolu kasabalarında da -eski Yunan tanrılarının gücüne sahip- eşrâfın isteği olduğunu belirtir. Roman, soylu olanla bayağı olan arasında ayrılıkların bulunduğu bir yerde; bayağı ama güçlü olanın isteğine göre gelişir. Kasabanın tanrılarını kızdıran Yusuf yıkılır ve yenilir.⁴¹² Bu bağlamda, romanda doğa-kent karşıtlığından yola çıkılarak verilen “doğaya dönelim” mesajı; filme mekân merkezli bakıldığında karşılığını bulmaz. Çünkü; romandaki mekân-kişi bağlantısı, filmde tam mânâsıyla kurulamamıştır.

Romanda, kent insanının açmazlarına ve yalnızlığına gönderme olarak algılanabilecek çamurlu yollar ve labirent gibi olan sokaklar; filmde detaylı bir şekilde görülmez. Bu nedenle romandaki mekânların sembolik anlatımı, filmde anlamını yitirir. Filmin yönetmeni Feyzi Tuna, filmin mekânları ve teknik özellikleri konusunda şunları söyler:

“Filmin bütçesi sınırlı olduğundan; sanat yönetmeni başarılı olamadı. Filmin dekor ve kostümleri yetersizdi, mekânlar iyi kullanılamadı, ışıklar kötüydü. Bu film, benim sinemayla olan bağlarımı zayıflattı; çünkü teknik çok zayıftı ve sonuç beni tatmin etmedi.”⁴¹³

411 Berna Moran, age., s. 32-33.

412 Fethi Naci, age., s. 100.

413 Filmin yönetmeni Feyzi Tuna'yla 24. 12. 2008 tarihinde yapılan görüşme.

2.8.6. Roman ve Filmin Karakterler Bakımından Mukayesesi:

Romandaki karakterler: Yusuf, Muazzez, Salâhattin Bey, Şahinde, Hilmi Bey, Şakir, Hacı Etem, İzzet Bey, Kübra, Kübra'nın annesi (filmde Hafize), bakkal Ali, Ali'nin babası (filmde Şerif), avukat Hulusi Bey, İhsan, Dursun, İsmail, Hasip ve Nuri efendiler (kaymakamlıktaki memurlar), Salâhattin Beylerin Rumelili hizmetçisi ve jandarma kumandanı Kadri Bey'dir. Rumelili hizmetçi dışındaki bütün karakterler filmde yer alır.

Romanın ve filmin ana karakteri Yusuf'tur. Romandaki Yusuf, mert, dürüst ve saf kalmış insanı temsil eder. Köylü olması onun bu vasıflarının başlıca kaynağıdır. Yusuf âsidir; dejenere olmuş eşrafa, bürokrasiyle kurulan yozlaşmış hayata tepki duyar. Güçlü olması, âni ve sert tepkiler vermesiyle (Şakir'e tokat atması, Şahinde'yi tehdit etmesi, Hacı Etem'in üstüne yürümesi ve romanın sonunda herkesi vurması), doğayı temsil eder. Şehirlilere benzemeyen Yusuf, kendine özgü bir kişiliğe sahiptir. Nasıl görünüyorsa öyledir; para ve mevki hırsı yoktur, sözünü esirgemez. Kendine güvenlidir ve kimseye boyun eğmez. Yusuf, insanı yozlaştıran toplumun dışında kalabildiği sürece bu özelliklerini korur. Fakat Muazzez'i kaçırdıktan sonra, ona bakması gerektiğini düşünür ve iş sahibi olmaya karar verir. Bundan sonra Yusuf değişmeye başlar ve "boynu bükük, mütereddit, mahçup bir delikanlı"ya dönüşür. (s. 158) Ondaki bu değişiklik, Edremit'ten ayrılıp doğaya kavuşuncaya kadar sürer. Bu durum, doğallık ve masumiyetin şehir toplumunda barınamayacağının sembolüdür. Filmde ise, Yusuf'taki bu değişiklik sergilenmez. Yusuf filmin başından itibaren; babasının sözünden çıkmayan (romanda, babası onun sözünü dinler), gerekmedikçe konuşmayan ve çok da dikbaşlı olmayan düz bir karakterdir. İş sahibi olmaya karar verdikten sonra, değişen sadece kıyafeti olur. Kalpak yerine fes, hâki külotun yerine lacivert pantolon giyer. İş başlamadan önce de donuk ve ifadesiz bir şekilde etrafına bakan Yusuf; bundan sonra olacaklara da aynı şekilde kayıtsız kalacaktır.

Yusuf, okuma yazma öğrendikten sonra, okula gitmek istemez. Yaşlıları okula giderken, o vaktinin çoğunu kırlarda ve Salâhattin Bey'in küçük zeytinliğinde geçirir. Doğaya; kendisini geceyle ve çınar ağacıyla özdeşleştirecek kadar bağlıdır. Toplumla değil, doğayla uyum sağlayabilen Yusuf; saf bir köylüden öte, "yapay insanın karşısındaki doğal insan" örneğidir. Ahlâkî değer yargılarını yitirmiş olan fabrikatör

Hilmi Bey, evlerindeki hizmetçi kızın ırzına geçen ve adam öldüren Şakir, onların yordakçısı olan Hacı Etem, Salâhattin Bey'in görgüsüz, şirret, çıkar ve eğlence düşkünü karısı Şahinde, kasabanın mirasyedi, hovarda eşrâfî ise; ahlâksız ve yozlaşmış “yapay insanlar”dır.⁴¹⁴ Yusuf kendi dili ile bu insanların dili arasında büyük farklar olduğunu sezer. Yoksul zeytin işçilerini kendine yakın görür ve doğayla başbaşa olduğu zamanlar mutludur. “Buruşuk yüzlü ve her sene budanmaktan şeklini kaybetmiş, eğri büğrü zeytin ağaçlarının dilinden anlar.” (s. 38-39) Köy kökenli Yusuf’la eşrâf oğlu Şakir arasındaki kişisel çatışma, zamanla toplumsal çatışmaya dönüşür. Böylece Yusuf, bürokrasiye ve eşrâfa kafa tutan bir kişilik kazanır.⁴¹⁵ Filmde ise, Yusuf’un doğayla olan bağı romandaki gibi vurgulanmaz. Yusuf, kaymakamın zeytinliğinde vakit geçirir; ancak bu onun işidir. İşçilerle diyalog kurmaz ya da kendini zeytin ağaçlarıyla özdeşleştirmeyi. Film boyunca, sadece bir kez kıra gidip bir ağacın altına oturan Yusuf’un aklında, Muazzez’in söylediği şeyler vardır. (Sen. s. 93/Plan 114) Yusuf’un doğayı duyumsamak yerine; Muazzez’in söylediklerini düşünmesi, romandaki Yusuf’la örtüşmeyen bir davranış biçimidir.

Romanda, baskısız ve eziyetsiz bir dünyayı arzulayan Yusuf, özgür olmak istemesine rağmen bağımlıdır. Romanda olup bitenler rastlantısal gibi görünür; ama Yusuf bu rastlantısallığın altında derin bir nedensellik olduğunu sezinler. Şakir’e attığı tokatta, Ali’nin ve Muazzez’in ölümünde ve işlediği cinayetlerde, hep dillendiremediği bir şeyler vardır. Muazzez’in yarasına gözlerini dikerek uzun süre kıpırdamadan bakar. Muazzez’i gömdükten sonra da; “matemini ortaya vurmada tek başına yüklenir ve yeni bir hayata doğru yürür.” (s. 221) Aslında bu yürüyüş; değişmeyecek ve doyuma ulaşılmayacak bir dünyaya doğrudur. Filmde ise, Yusuf’un fevrî davranışları romana göre daha çok öne çıktığından ve olayın düşünsel boyutu ihmal edildiğinden; böyle bir nedensellik bağı kurulamaz. Yusuf’un bakışları, anlamlı olmaktan ziyade çaresizlik ifadesi olarak yansır ve bu süreçte aklından geçen şeylere dair bir ipucu vermez. Bu sebeple filmdeki Yusuf karakteri; romandaki Yusuf’un sembolize ettiği kavramları, izleyiciye gerektiği gibi aktaramaz.

⁴¹⁴ Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 3*, Dünya Yayınları, 1. b., İstanbul, 2004, s. 85.

⁴¹⁵ Ahmet Oktay, “Bir Yetimin Romanı”, *Kuyucaklı Yusuf - Önsöz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 2005, s. 7.

Romana göre şehir: Para hırsı, gösteriş merakı, ikiyüzlülük ve ahlâksızlık demektir. Romanda “şehir” kavramını, egemen sınıf olan kasaba eşrâfı temsil eder. Böylece, mekân-insan ilişkisinin olumsuz tarafı da sergilenmiş olur.

“Şakir’in kendisine benzeyenlerden ibaret bir partisi vardı. Ne candarma ne hükümet bunlara karışmazdı. Çünkü, parayı bolca oynatıyorlardı. Bu grubun ekseriyetini yaşlıca hovardalar teşkil ederdi. Bunlar, paralarını şurada burada yiyip bitirdikten sonra, şimdi bu husustaki şöhret ve tecrübelerinden ve aralarına yeni katılan ve daha ellerinde yiyecek paraları bulunan delikanlıların sahavetlerinden istifade edip geçiniyorlardı.” (s. 39)

Romanda; Hilmi Bey, oğlu Şakir ve karanlık işlerinde onların sağ kolu olan Hacı Etem “kötü” karakterlerdir. Bununla birlikte, kendi sınıflarının bazı genel niteliklerini taşıdıkları için sosyal bir tip olarak belli bir gerçeklikleri de vardır.⁴¹⁶ Filmde ise Hilmi Bey ve taifesi; rüşvetle iş gören, hükümete karşı gelen, jandarmadan daha çok sözü geçen sosyal tipler olmaktan çok; zevke, içki ve eğlenceye düşkün, hedonist tipler olarak yer alır. Filmdeki olaylar tek yönlü ele alındığından; eşrâfın kasabadaki baskınlığı, Şakir’in Muazzez’e olan tutkusu bağlamında sergilenir. Dolayısıyla, kasabaya hakim olan bu ezici gücün üstünlüğü mesajı, izleyiciye tam manasıyla ulaştırılmaz.

Romandaki Salâhattin Bey de, doğruları ve yanlışlarıyla toplumsal gerçekliğe oturtulmuş, yaşayan bir kişidir. Eşrâfın satın alamadığı bir kişi olan kaymakam; içinde bulunduğu açmazın farkında olan ve bu durumu eleştiren, zaman zaman doğaya sığınan, duyarlı bir adam olarak çizilir. Salâhattin Bey’in Yusuf’a öğüt verirken söylediği; “...Hayatı olduğu gibi kabul etmeli ve ona ne bir şey ilave etmeli, ne de ondan bir şey eksiltmeli...” sözü, onun hayat felsefesini özetler. Bu felsefeye göre uzlaşmacı bir tutum öneren Salâhattin Bey; hem Yusuf’un kine zıt ama toplumun geneli tarafından benimsenen bir davranış biçimini tanıtır hem de toplumun, özünde dürüst ve iyi niyetli bir adamı nasıl pasifize ettiğini gösterir. Salâhattin Bey, Şahinde’yle olan evliliği, akşamları içki içmesi ve memuriyete bakış tarzıyla; ömrünü Anadolu’da tüketmiş diğer memurlara benzer. Uzun yıllarını Edremit’te geçirmiş olan Sabahattin Ali, bu toplumsal yapıyı gözlemlerine dayanarak ortaya koymuştur.⁴¹⁷ Filmdeki Salâhattin Bey, genel

416

Bkz. Berna Moran, age., s. 27-39.

417

Behçet Necatigil, age., s. 353.

hatlarıyla romandaki karaktere sadıktır. Bunda, Salâhattin Bey'i canlandıran Ahmet Mekin'in de rolü vardır kuşkusuz. Ancak Salâhattin Bey'in romanda bahsedilen memuriyetle ilgili eleştirileri filmde yer almaz.⁴¹⁸ Ayrıca filmdeki Salâhattin Bey, romanda olduğu gibi sıkıntılı zamanlarında doğaya sığınmaz. Bu nedenle filmdeki karakter, içinde bulunduğu sınıfın özelliklerini gösteren bir tip olur; ancak kendine özgü kişilik özelliklerini romandaki gibi yansıtamaz.

Nokta Dergisi'ne, filmin oyuncularıyla ilgili bir eleştiri yazısı yazan Mehmet Atak:

“Tüm çabasına rağmen, Talât Bulut'un oyunculuğuna dair kuşklarımız gittikçe artıyor. Bulut'un oynadığı Yusuf, herhangi bir Yusuf, Kuyucaklı değil. Derya Arbaş'ın da, Muazzez'le örtüşen tek yanı tazeliği”⁴¹⁹

diyerek; oyuncuların karakterleri ortaya çıkaramadıklarının altını çizer. Filmin yönetmeni Feyzi Tuna ise, oyuncular konusunda şunları söyler:

“Yusuf'u yakışıklı birinin oynamaması gerekiyordu. Bu nedenle Kenan Işık'ın oynamasını istedim; ancak işleri olduğundan bu gerçekleşmedi. Talat Bulut, Yusuf'u oynamayı çok istedi. Rol, onun oldu; ancak ben filmi Yusuf'la Muazzez'in trajik aşkı üzerine kurduğumdan Yusuf karakterinin vicdanî rahatsızlığını yansıtmak gerekiyordu. Bu nedenle, karakter donuk ve mesafeli kalmış olabilir. Arkadaşım Zerrin Arbaş'ın kızı olan Derya Arbaş'ı da, bu film için Amerika'dan getirdik. İlk filmiydi ve kırık bir Türkçesi vardı. Bu yüzden zorlanmış ve rolün hakkını verememiş olabilir. Talat Bulut, Yusuf karakterini yorumlamak için, romanı okumuştur sanırım ama Derya Arbaş'ın Türkçesi bunun için yeterli değildi. Ben, romanı nasıl gördüysem öyle yorumladım. Karakterler, romandakinden farklı olabilir. Filme katkısı olmayacak şeyleri, filme almamayı tercih ederim.”⁴²⁰

Özellikle, kişi-mekân ilişkilerinin sağlanamaması, yönetmenin karakterlere bakışının romana göre farklı olması ve oyuncuların yer yer başarısız yorumları sebebiyle; filmdeki karakterlerin romana sadık olduğu söylenemez.

2.8.7. Roman ve Filmin Kurgusal Anlatım Bakımından Mukayesesi:

Romanda, çizgisel bir anlatı söz konusudur. Olayların gerçekleşme sırasıyla anlatıcı tarafından anlatılış sırası aynıdır. Hikâye, üçüncü tekil şahıs anlatımıyla,

418 Bkz. “Roman ve filmin konu bakımından mukayesesi” bölümü.

419 Mehmet Atak, “Ne Nerede”, *Nokta*, S. 12, İstanbul, 15 Aralık 1991, s. 9.

420 Filmin yönetmeni Feyzi Tuna'yla 24. 12. 2008 tarihinde yapılan görüşme.

dışöyküsel anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı tanrısal bakış açısına sahiptir; her zaman her yerde bulunur. Olayları aktarır yorumlarken, sınırsız bakış açısına sahiptir. Kahramanların içinden geçenleri okura aktarır, onların birbirleri hakkında bilmediklerini okur bilir.

“Sonra bu meselede pek fazla ısrarı da lüzumlu bulmadı. Bir kaymakam, bazen zengin bir eşraf kızından daha çok işe yarayabilirdi. Ve ihtimal Şakir konuştukları zaman babasına bu izdivacın aynı zamanda lüzumlu olduğunu da ispat ederek onu kandırmıştı.” (s. 62)

Romancı, kendi kişiliğini elinden geldiği kadar saklamaya çalışır; ancak yer yer: “Evvelce de söylediğimiz gibi”, “Bu anlattığımız şeyler”, “Anlattığımız vakalardan birisi”, “Bundan sonra anlatacağımız şeyler, iki dakikadan daha az bir zaman içinde oldu” gibi cümlelerle araya girer. Filmde ise, anlatıcı yoktur. Olaylar şimdiki zamanda yaşanır ve izleyici aracısız bir şekilde olaylara tanık olur. Bu bağlamda filmin, klasik anlatım sineması⁴²¹ örneği olduğu söylenebilir. Filmdeki hikâye kendi kendini anlatır, izleyici kamerayı hissetmez.

Romandaki anlatıcı, bazen araya girerek hikâyenin akışını keser ve ansiklopedik tarzda bilgi vererek olayı yorumlar;

“Zaten, bir felâkete sükûn ve itidalle tahammül edenlerin manzarası, o felâket için ağlayıp çırpınanların manzarasından çok daha korkunç ve ezicidir.” (s. 17)

Filmde anlatıcı olmamasına karşın; film boyunca toplam dört kez fondaki ses araya girerek romanın birinci kısmından 1. ve 8. bölümlerle üçüncü kısmından 11. bölümün ilk cümlelerini ve romanın son cümlesini okur. (Sen. s. 1, 16, 105, 122) Bu sırada ekran kararır, romandan okunan bölüm çerçeve içinde belirir ve okunma süresi içinde ekranda kalan yazı daha sonra kaybolur. Bu teknik; “romanın, sinema yoluyla okunma” denemesidir ve romanın takip edildiği mesajını verir.⁴²²

Romanda metinlerarası göndermeye yer verilir. Salâhattin Bey, Yusuf’a öğüt verirken *Âmak-ı Hayal*⁴²³ adlı kitaptan bahseder ve bir hikâye anlatır. (s. 158) Filmde

⁴²¹ Bkz. Andre Bazin, *Sinema Nedir*, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 1. b., İstanbul, 2000.

⁴²² Bkz. Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yayınları, 2. b., İstanbul, 2003.

⁴²³ Türk mutasavvıf ve düşünürü Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi'nin (1865-1914) eseridir. Eserde, vahdet-i vücud inancı manevî hikâyelerin yardımıyla anlatılır. Bkz. Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 1, M.E.B. Basımevi, 1. b., İstanbul, 2001.

de Salâhattin Bey romandakine benzer öğütler verir; ancak kitaptan bahsetmez. (Sen. s. 90)

Romanda dolaysız anlatım yöntemi kullanılır; anlatıcı kahramanların sözlerini hiçbir değişikliğe uğratmadan aktarır. “- Muazzez! Diye fısıldadı. - Yusuf! Üşüyor musun? Diye sordu.” (s.132) Romanda ve filmde, devingen bir başlangıç söz konusudur. İzleyici kendini daha önceden başlamış olayların içinde bulur. Her ikisinde de acıklı ama umutlu son kullanılarak; Yusuf’un yeni bir hayata doğru yürüdüğü vurgulanır.

Romandaki anlatıda gören de, betimleyen de anlatıcıdır:

“Derenin öte yakasındaki ağaçlar; şehre doğru uzanan ve üzerindeki su birikintileri yer yer parlayan çamurlu yol; zaman zaman alçalıp koyulaşan ve yükselip açılan bulutlar; birbirine karışmış, birbirlerinin içinde kaybolmuş gibi görünüyorlardı.” (s. 81)

Romandaki zengin doğa tasvirlerin karşılığı, filmde görülmez. Romanda uzun uzun anlatılan Kuyucak, Nazilli, Edremit, Zeytinli köyü ve Kozak; filmde yeteri kadar gösterilmez. Filmde, romandaki kurgusal anlatımın başarılı bir biçimde aktarıldığı bazı sahneler de vardır. Romanın sekizinci bölümünün filme uyarlandığı sahne buna örnek gösterilebilir. Filmde, sekizinci bölümdeki; “Uzun ve birbirine benzeyen seneler ağır ağır geçtiler” cümlesi okunduktan sonra ekranda siyah bir fonun önünde beliren aile fotoğrafı gösterilir. Fotoğraftaki Yusuf ve Muazzez büyümüşler; Salâhattin Bey ve Şahinde ise yaşlanmışlardır. (Sen. s 16/Plan 20) Böylece aradan on yıllık bir sürenin geçtiği anlaşılır.

Feyzi Tuna, *Kuyucaklı Yusuf*’un kurgusal anlatımı konusunda şunları söyler: “Onat Kutlar’la romanı gözden geçirdik ve dikkat çekecek sahnelerin altını çizdik. Romana sadakat gibi bir sorunumuz yoktu. Demir senaryoyla⁴²⁴ çalışmaktan hoşlanmam. Filiz Ali, bize romanla istediğimiz gibi oynama iznini vermişti. Romanın sosyo-politik yansımalarını düşünmedik, mesaj kaygısı gütmedik. Karakterleri ön plâna çıkardık. Ben, yapım sorunlarıyla uğraşmaktan aslî işlerimle çok ilgilenemedim. Örneğin, Ayvalık – Sarmısaklı’da çekilen düğün sahnesi için tabanca bulamadık. 80’li yıllarda, filmlerde kullanılan sadece beş silah vardı. Elimizdeki bir türlü patlamıyordu. En sonunda oyuncu, patlamayan silahla ateş etti. Sonra, düğün sahnesine kalabalık olsun diye gelen çingeneler, sıkılıp gittiler ve onları yeniden

424

Değişmesi söz konusu olmayan, bire bir bağlı kalınarak filme çekilen senaryo; bkz.Semir Aslanyürek, *Senaryo Kuramı*, Pan yayınları, 3. b., İstanbul, 2007, s. 189.

toplamak için çok zorlandık. Muazzez'i oynayan Derya Arbaş, Türkçe konuşamıyordu, bu da rolü olumsuz etkiledi. Kostüm için gidilen yegâne yer olan Niyazi'nin dükkanında, aradıklarımızı tam olarak bulamadık vs..."

2.8.8. Roman ve Filmin Motivasyonu, Tem ve Ton Bakımından Mukayesesi:

Kuyucaklı Yusuf, İkinci Meşrutiyet döneminde gelişmeye başlayan Memleket Edebiyatı'nın Cumhuriyet dönemindeki ilk örneklerinden biridir.⁴²⁵ Romanda, Yusuf'la Muazzez'in aşkı, masumiyet teması çerçevesinde işlenir. Yazar, arka plandaki aşkın yanı sıra bir Anadolu kasabası olan Edremit'teki haksız düzeni eleştirir. Bundan dolayı; örf ve âdetler, gelenekler, bayramlar, düğünler ve içki âlemleriyle kasaba yaşamı canlandırılır ve egemen sınıfın gücü ortaya konur.

Romanın ana fikri; "İnsan doğal olarak iyidir; ama toplumun kurumları onu yozlaştırır" savıyla özetlenebilir.⁴²⁶ Nitekim Yusuf, doğallığını korumak için; toplum kurumlarından ve okulun vereceği eğitimden uzak durur. *Kuyucaklı Yusuf* ta gerçekçilik ile romantizm birbiriyle iç içe geçmiş gibidir. Romanın gerçekçi yönünü oluşturan kasaba yaşamına da, romantizmden kaynaklanan bir dünya görüşüyle bakılır. Yusuf ile kasabalılar arasındaki uyumsuzluk; şehir/doğa, yapay insan/doğal insan, yozlaşmışlık/masumiyet, şehvet/aşk, iyi ve yoksul halk/kötü ve zengin eşrâf karşıtlıkları bağlamında incelenirse, romanın gerçekçi ve romantik yönlerinin bir bütün oluşturdukları görülür. Anlatıcı da, eşrâfın zorbalığı altında ezilen halktan yana olduğunu saklamaz. Bu nedenle; haksızlığa başkaldıran, dürüst ve yoksul bir kahraman olan Yusuf'u yaratır. Senaryoda kamu kuruluşlarında çalışan memur sayısının fazla olması (Sen. s. 90/Plan 110), eşrafın zorbalığı (Sen. s. 25A/Plan 23) ve Meşrutiyet'in yoluna sokamadığı bozuk düzen (Sen. s. 37A/Plan 49) eleştirilir; ancak filmde bu eleştiriler yer almaz. Filmde, Edremit'teki haksız düzenin eleştirilmesinden çok; Yusuf ve Muazzez'in aşkı ön plâna çıkarılmıştır. Kasaba yaşamı romandaki gibi canlandırılmadığından (tekke dervişleri, gelenekler, mahalle dedikoduları, kahvehane kültürü, bayramlar vs.); egemen sınıfın gücü tam anlamıyla vurgulanmaz. Eşrâfın yozlaşması, Hilmi, Şakir ve Hacı Etem'in; Kübra, Hafize ve Muazzez'e olan davranışlarıyla sınırlandırıldığı için; filmin anlatım düzeyi romana göre eksik kalır.

425 İnci Enginün, age., s. 287.

426 Berna Moran, age., s. 29.

Romana göre; devlet otoritesinin kalmadığı bir kasabada eşrâfın sözü geçer ve bu durumun kurbanlarından birisi de Muazzez'dir. Toplum şartlarına yenik düşen Muazzez için, ölüm kurtuluş olur.⁴²⁷ Bir cinayetle başlayan *Kuyucaklı Yusuf*, yine bir ölümle sona erer. Sabahattin Ali'nin roman ve hikâyelerinde ölümün önemli bir yeri vardır. Yazarın romanlarındaki ölüm teması, hem kurtuluş hem de direniş imgesi olarak belirir ve toplumsal duyarsızlığı açığa çıkarır. Muazzez'in ölümüyle; "ekonomik ve toplumsal gücü elinde bulunduran egemen güçler" yargılanır.⁴²⁸ Filmde ise romandaki gibi bir altyapı hazırlanmadığı için Muazzez'in ölümü; Yusuf'la yollarının ayrılmasına işaretir. Muazzez'in ölümünden sonra Yusuf, romandaki gibi şehrin yapay insanlarıyla mücadele etmeye değil; doğanın kucağına dönüp, olanları unutmaya karar vermiş gibidir.

Filmin yönetmeni Feyzi Tuna, edebiyattan sinemaya uyarlama yaparken en çok önemseydiği şeyin, "ana fikri bozmamak" olduğunu ifade eder:

"Filmi, romanda odaklandığım şey üzerine inşa ederim. Birinde olay örgüsü beni etkiler, diğerinde karakterler veya mekân üzerinde dururum. Kuyucaklı Yusuf'u çekerken; ağılık düzeninin zor bir şey olduğunu ya da başkaldırmanın basit olmadığını vurgulayabilir; düzenin değişmesinin üretim koşullarının ve ilişkilerinin değişmesiyle mümkün olabileceğinin altını çizibilirdim. Ama ben, Yusuf ve Muazzez'in imkânsız aşkını seçtim. Çünkü romanı; 'Yusuf ve Muazzez'in bir suç gibi taşıdıkları aşkı anlatan hikâye' olarak yorumlamıştım. Yusuf'un Muazzez'e olan aşkının, onun vicdanında açtığı yarayı gördüm ve romanı ona göre değerlendirdim. Romandan film yapmak, bir seçimler manzumesidir. Romanı ilk okuduğumda Yusuf'la Muazzez'in trajik beraberliği ilgimi çekti ve bu imkânsız aşkı işlemek istedim. Bu aşk imkânsızdı; çünkü Yusuf'la Muazzez kardeş gibi büyümüşlerdi. Bu durum, taşralı birisi olan Yusuf'un namus kavramına aykırıydı. Muazzez'e kardeş gözüyle bakmadığı için kendini suçladı. Ben de taşrada büyüdüğüm için, onu anlıyorum. Bugün olsa, romanı daha farklı bir gözle değerlendirebilirdim; fakat o gün romanı böyle yorumladım ve çok sevdiğim bu hikâyeyi, kendi gözümünden izleyiciye aktarmak istedim. Sabahattin Ali'ye duyduğum saygıdan dolayı aralarda romandan bölümler okuttum. Böylece onun romanını filme çektiğimi vurgulamış oldum. Romanı uyarlayan yönetmenin yorumuna saygı duyarım. Ancak,

427 İnci Enginün, age., s. 287.

428 Ahmet Oktay, agm, s.7.

eser kadın haklarını savunuyorsa ve yönetmen o eserden, kadın düşmanlığına yönelik bir film yapıyorsa orada büyük bir sorun var demektir. Romana sadakatsizlik budur.”⁴²⁹

Ancak, uyarlanacak romanın ana fikrinin zedelenmemesi gerektiğini düşünen Tuna’nın, bunun tersini yapması ve romandaki haksız düzen eleştirilerine filmde hemen hemen hiç yer almaması bir çelişkidir. Bu da gösterir ki; sinema yönetmeni, saygı duyduğu bir yazarın sevdiği bir romanını, romana sadık kalmaya çalışarak uyarlasa bile; eserin ruhuna temas etmemişse tam anlamıyla başarılı olamaz.

2.8.8. Roman ve Filmin Dil ve Üslûp Bakımından Mukayesesi:

Romanda sade bir dil kullanılmıştır. Eser, yalın bir söyleyişle ve akıcı bir üslûpla yazılmıştır. Cümleler genellikle kısa ve kurallıdır:

“Yusuf bu esnada hep karısına dikkat ediyordu. Muazzez beyaz ve zayıf elleriyle ekmeği yakalar, ortasından kırarak yarısını kocasına uzatırdı.” (s. 151)

Yazar, özellikle vurgulamak istediği şeyleri; sarih bir söylemle, duygulu ve coşkulu bir tarzda anlatır. Örneğin; Kaymakam Salâhattin Bey sıkıntılı ruh hâlinde sıyrılmak için bir doğa yürüyüşüne çıkar. Salâhattin Bey’in hissettikleri; dış atmosferden faydalanılarak duygulu bir şekilde tasvir edilir.

“Salâhattin Bey, vücudunun her tarafından kalbine doğru bir mayiin, gençleştirici, kuvvet verici bir şeyin koştüğünü hissetti. Ciğerlerinin en son köşesini şişirecek kadar geniş bir nefes aldı ve tabiatla beraber kendisinin de canlandığını zannetti. Etrafında her şey hayata yeniden doğuyordu.” (s. 107)

Yazar, tabiatla başbaşa olmanın verdiği huzuru kendine özgü kelimelerle anlatmıştır. “Kalp, ciğer, nefes, tabiat, canlılık, doğum” vb. kelimeleri art arda kullanmakla; tenasüp⁴³⁰ sanatından faydalanmış ve ruh hâletiyle ilgili ipuçları vermiştir. Yazarın dilbilim malzemesinde görülen bu “ayırıcı faktörler”⁴³¹ onun ilham kaynağı ve psikolojik durumuyla bağlantılıdır. Kendisi de uzun yıllarını Edremit’te geçirmiş olduğundan; doğadan ilham aldığı ve doğa tasvirlerini gözlemlerine dayanarak yaptığı

⁴²⁹ Filmin yönetmeni Feyzi Tuna’yla 24. 12. 2008 tarihinde yapılan görüşme.

⁴³⁰ Anlamları birbirine yakın ya da anlamca aralarında ilgi kurulabilecek kelime, terim ya da deyimleri düzenli şekilde bir araya getirmek; Turan Karakaş, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, 2. b., Ankara, 2004, s. 468.

⁴³¹ Bkz. Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, 4. b., Ankara, 2002, s. 139-140.

düşünülebilir.⁴³² Yazarla aynı kaynaklardan beslenmeyen yönetmenin bu anlatımı sinemaya aktarması zordur. Ancak en azından romandaki tabiat tasvirleri görüntüye aktarılarak Salâhattin Bey’in coşku dolu ruh hâli filme yansıtılabilirdi.⁴³³

Romandaki ayrıntılar; hareketlere canlılık kazandıracak şekilde dile getirilir. Örneğin;

“Kadirî tekkesinde zikir olduğu için, çocuklar tekkenin etrafında dizilirler, içeri girenleri, bilhassa kadınları seyrederler, sonra da birbirlerini ite kaka pencerelere yanaşarak ‘hünküren’ dervişlere bakarlardı” (s. 35)

cümlesinde, dervişleri izleyen çocuklar ayrıntılı bir şekilde tasvir edilerek olayın göz önünde canlandırılması sağlanmıştır. Bunun gibi birçok hareketin de, nesnelerle beraber tasvir edilmesi; anlatılanlara canlılık kazandırması bakımından önemlidir. Film ise, romanda tasvir edilen bu ayrıntıları sinema diline aktaramamıştır.

Romandaki diyaloglar, günlük konuşma dilini gerçekçi bir şekilde yansıtır: “- Sen ne iş yaparsın? - Kâtiplik yaparım efendim! - Canım, vazifeni değil, yaptığın işi soruyorum!” (s. 172) Film, büyük ölçüde romandaki diyalogları kullanır. *Kuyucaklı Yusuf* romanın diyalogları, sade ve yöresel bir üslûpla yazıldığı için; filme doğrudan aktarılmaya uygundur. “- Ne o yahu, Muazzez’i sana yapacağız işte... Başka çare var mı? – Muazzez ne diyor? – Onun daha haberi yok. Anası bugün söyleyecek.” (s. 80) Filmin bazı yerlerinde romandaki olayların aynısı cereyan ederken; diyaloglar değiştirilmiştir. Örneğin; Şahinde parasızlıktan yakındığı sırada, Hilmi Bey’in eşinin giydiği güzel elbiselerden bahseder ve onun yanında besleme gibi kaldığını söyler. Salâhattin Bey; “Devlet kaymakama bu kadar veriyor” deyince karısı öfkeyle; “Bazıları eşrâftan zengin, sen de aklını kullan” diye cevap verir. Salâhattin Bey, acı bir tebessümle; “Aklını kullanmak, çalıp çırpma ve rüşvet yemek” diyerek böyle bir yola giremeyeceğini ifade eder. (Sen. s. 10A) Romanda, bu diyaloglar yer almaz. Filmin yönetmeni Feyzi Tuna, senaryoyu Onat Kutlar’la birlikte yazmaya başladığını söyler. Ancak, bir süre sonra bu işten sıkılan Kutlar, filmi bırakmış ve senaryoyu yazma işi de tamamen Tuna’nın omuzlarına yüklenmiştir. Sınırlı para ve zamanları olduğundan bir

432 Behçet Necatigil, age., s. 353.

433 Bkz. “Roman ve filmin mekân bakımından karşılaştırılması” bölümü.

hafta içinde tretman (diyalogsuz senaryo) yazan Tuna, film boyunca ertesi günün diyaloglarını yazarak sete gittiğini ifade eder. Diyalog yazmayı yetiştiremediği zamanlarda ise; romanı yanında götürüp, oyunculara romandaki diyalogları söyletmiştir.⁴³⁴

Sabahattin Ali, yazın yoluyla bilinç oluşturmaya çalışan bir yazardır.

“Edebiyat, hattâ alel-umum sanat, bence sanatkarın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin ve hissin ortaya atılması, tamim edilmesi demektir; yani bir nevi propagandadır. Ben, hiçbir zaman sanatın maksatsız olduğuna kaani olmadım...”⁴³⁵

diyen Sabahattin Ali’nin, amacına hizmet eden dil malzemesinin görsel dile aktarıldığı söylenemez. Filmin yönetmeni Feyzi Tuna ise, bu konuda şunları söyler:

“Sinemanın üçüncü boyutu yoktur, romanınsa vardır. Romanda bir kapı gıcirtısı tasviri varsa, bu her okuyucuda farklı yansımalar yaratır. Kişiler, hayattan nasıl beslendikleriyle ilgili olarak okuduklarını farklı şekillerde değerlendirirler. Örneğin Kafka bu gıcirtıyı dev bir kapı olarak algılayabilir, bir başkasında bu ölümün çağrışımı olabilir. Romanın izdüşümü okuyana göre değişir ve romanı yorumlamada bu izdüşümü esastır. Romanı okuduğumda, bende bir iz kalır ve bu izin ilhamıyla yeni bir şey kurmaya çalışırım.”

Kuyucaklı Yusuf sadece romantik bir aşk romanı değildir. Gerçekçi üslûbuyla toplumsal eleştiri yapan ve ikili karşıtlıklardan faydalanarak doğal olandan yana tavır alan bir romandır. Toplumcu-gerçekçi bir yazar olan Sabahattin Ali’nin de belirttiği gibi; “Kuyucaklı Yusuf’un bir gayesi vardır” ve dil malzemesi de doğal olandan yana olma niyetiyle seçilmiştir.⁴³⁶ Filmin yönetmeni Feyzi Tuna, bu malzemeyle ilgilenmediğini şu cümlelerle ifade eder:

“Kötü romandan iyi film çıkabilir; ancak iyi bir romandan başarılı bir uyarlama yapıldığına şahit olmadım. Çünkü sinemacı, yazarın üslubuyla ilgilenmez. Beni de bir yazarın kelimelerle oynaması ilgilendirmiyor; getirdiği atmosfer ve vakalar dizisi ilgilendiriyor. O, sinematografikse; edebiyat yerle yeksan olabilir ama çok iyi bir film yapılabilir.”⁴³⁷

434 Filmin yönetmeni Feyzi Tuna’yla 24. 12. 2008 tarihinde yapılan görüşme.

435 Ahmet Oktay, agm, s. 8.

436 Bkz. Şerif Aktaş, age., s. 131.

437 Eren Serim, “Toplumcu Edebiyatın Sinemaya Etkisi”, *Yeni Film*, S. 6, Temmuz-Eylül 2004, s. 53-54.

3. BÖLÜM: DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

“Türk Sinemasını Besleyen Romanlar” adlı tezimiz için incelediğimiz filmler; Türk romanlarının sinemaya uyarlanırken, genellikle bir “senaryo hammadde” olarak kullanıldığını göstermiştir. Sinemacı, filme alacağı romanı seçerken; romanın Türk milleti tarafından çok okunmuş ve sevilmiş bir roman olmasından cesaret alır. Romanın ve yazarının saygın adlarından istifade eden sinemacı; uyarladığı romanı bir “gişe garantisi” olarak görür. Para kazanma düşüncesiyle yola çıkan sinemacı; “halka hitap etmek” için her yolu mübah sayar. Romanın olay örgüsü, karakterleri, zamanı, mekânı, dili ve üslûbu, kurgusal anlatımı, yazarın iletmek istediği sorunlar ve mesajlar, “filme iş yaptırmak” gayesiyle değiştirilir. Özellikle “ehil olmayan” ellerde yapılan bu değişiklikler, bazen öyle vahim boyutlara ulaşır ki; eser, âdetâ tanınmayacak hâle gelir.

Bir filmin, imgeler sayesinde sözcüklerden daha çok şey anlatacağı düşünülebilir. Oysa; sözcüklerin “yaklaşık olarak” anlattıkları şeyler, kendi içinde değerlidir ve yazarın mührüdür.⁴³⁸ Yazar, seçtiği sözcüklerle kendisini ifade eder ve kendine has üslûbunu oluşturur. Bu üslûp, bir başkası tarafından sinemaya uyarlandığında; ortaya çıkan ürün “başka bir sanatçının bireysel çalışması” olur. Buna adaptasyon, uyarlama, esinlenme, taklit, çalışma vs. denilebilir; ancak eser denemez. Bu sebeple, roman uyarlaması izleyen bir kimse; romanı okumuş ve yazarını anlamış olmaz. Eseri bilen izleyicininse beklentileri ve talepleri vardır. Romanı okurken onu etkileyen; ancak filmde yer almayan kişi, mekân, tema vs. gibi öğeler onu rahatsız eder ve sonunda eserin “sadece isminin kaldığını” görmek, büyük bir hayal kırıklığı yaratır.

Edebiyat uyarlamalarının başarısız olma nedenleri: Sinemacıların, seyircinin isteklerini ön plâna alarak romanı değişikliğe uğratmaları; kısıtlı bir zamanda sinemaya aktarılan romanın, eksik ve yanlış bir şekilde beyazperdeye yansması; edebiyat bilgisi ve sevgisi olmadan salt ekonomik kaygılarla roman uyarlaması yapan sinemacıların, işlerinin ehli olmamalarından dolayı romanın ana fikrini, zamanını, mekânlarını ve kurgusunu bozmaları; roman karakterleriyle örtüşmeyen oyuncuların uyarlama filmlerde oynatılması sebebiyle, roman karakterlerinin deformasyona maruz kalmaları;

438

Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge – Taylor & Francis Group, 1. b., New York, 2006, s. 11-12.

yazar ile sinemacının dünya görüşü farklılıkları yüzünden, romanın bildiri ve mesajlarının başka mecralara sürüklenmesi; edebiyat ve sinema dillerinin birbirinden farklı olması nedeniyle, romanla örtüşmeyen duygu, düşünce ve görüntülerin ortaya çıkması şeklinde sıralanabilir.⁴³⁹ Bu sebepler ayrı ayrı irdelenirse; sinemacıların edebî eserlere nasıl baktıkları, hangi sebeplerle bu eserleri beyazperdeye aktarmak istedikleri ve uyarlamaların neden edebiyata zarar verdiği daha iyi anlaşılacaktır.

Bir edebiyat eseri, sinemacı tarafından “seyirci böyle istiyor” zihniyetiyle sinemaya uyarlanırsa; eserin aslından bir hayli uzaklaşılması kaçınılmazdır. Bu duruma, *Sinekli Bakkal* filmindeki bazı sahneler örnek gösterilebilir. Romanda okuyucuya verilmek istenen duygu “kardeşlik, uzlaşma ve Doğu-Batı sentezi” temaları üzerine kuruluyken; filmde, *Sinekli Bakkal* ahalisinin Rabia’nın evini bastığı bir sahne yer alır. Romanın konusuyla örtüşmeyen bu sahnenin filme konuluş gerekçesi; filmin yönetmeni Mehmet Dinler tarafından:

“Yobazların yol açtığı bu gerilimin, izleyicinin ilgisini daha çok çekeceğini düşündük. İzleyici, aksiyon sever ve bu da gişe garantisi demektir”⁴⁴⁰

sözleriyle açıklanır. Filmin daha fazla “iş yapması için”, *Sinekli Bakkal* ahalisini bu kadar hoşgörüsüz bir hâle getirmek; roman yazarının kurduğu dünyayı alt üst etmektir ve hiç kimsenin böyle bir saygısızlığa hakkı yoktur. Filmde, seyirci öne sürülerek yapılan değişiklikler bununla sınırlı değildir. Romanda yaşlı ve çirkin olan Peregrini’yi, filmde Ediz Hun’un canlandırması da seyirciyle ilişkilendirilir. Mehmet Dinler’e göre; seyirci duygusal özelliği olan aşk filmlerine ilgi duyar ve sinemanın “çehresini değiştiren” kadın seyircilerin, filmlerde görmek istediği aktörlerden biri de Ediz Hun’dur. Mehmet Dinler, filmde ona (uygun olmasa da) bir rol vererek; kendi deyişiyle “beyaz perdede Ediz Hun’u görmek isteyen Türk seyircisinin gönlünü yapmış” olur. Fakat romanda yaşlı ve çirkin olmasına karşın; entelektüel tarafıyla ve musiki yeteneğiyle mükemmel sentezin bir parçası olan Peregrini; filmde, sadece “genç ve yakışıklı” bir çehreye bürünür. Bu durum, Doğulu bir kızla Batılı bir erkeğin

439 Üzerinde çalışılan filmlerin yönetmenleri, yapımcıları, senaryo yazarları, oyuncularıyla yapılan görüşmeler ve konuyla ilgili okunan kitap, dergi, tez, makale, ansiklopedi maddesi vs. ışığında derlenmiştir.

440 Mehmet Dinler’le 18.08.2008 tarihinde yapılan görüşme.

birbirlerinin manevî dünyalarına ve musiki yeteneklerine duydukları hayranlığı; sıradan bir “güzel kız, yakışıklı erkek” aşkına dönüştürür.

Zaman kısıtlaması, sinemacının “romanı senaryolaştırması” sırasında olumsuz rolü olan etkenlerden birisidir. Edebiyatçının uzun süren araştırma ve çalışmaları sonucunda ortaya koyduğu eser; onun yaşam deneyiminin, manevî dünyasının ve bilgi birikiminin bir parçasıdır. Romancının aylarca süren meşakkatli çalışmaları sonucunda bin bir emekle yazıya döktüğü yoğun malzeme; filmin “doksan dakikalık” dar çerçevesi içine yerleştirilmeye çalışılır. Bu nedenle roman kısaltılır, değiştirilir ve yönetmenlerin kararına bağlı olarak; “romanda olup da, sinema için gerekli görülmeyen detaylar, filme konulmaz”.⁴⁴¹

Dönemin “en çok gişe yapan” filmini yapma iddiasında olan sinemacılar; uyarlama yapacakları eserleri, romanın ve yazarın popülaritesine göre belirlerler. Seçtikleri klâsik eserin toplumsal mesajlarını ve yazarın kendi dönemine bakış açısını göz ardı ederek; eseri “popüler tarzda” yorumlamaya çalışırlar. Bu da, “çok okunan” bir romanı; “çok izlenen” bir film hâline dönüştürme çabasına yol açar ve roman, amacının dışında kullanılmış olur. *Sinekli Bakkal* filminin yönetmeni Mehmet Dinler, Halide Edib’i bir yazar olarak çok sevdiğini; ancak onun romanını seçerken adının saygınlığından çok, romanı “gişe başarısı sağlayabilecek” bir hikâyeye dönüştürmeyi düşünerek yola çıktığını itiraf eder. Bu bağlamda; romana sadık kalma ölçüleri “ekonomik kaygılar” ile kısıtlanmıştır. Bu kaygılar sebebiyle; “aslında kendisinin de pek hoşuna gitmeyen eklemeler ve eksiltmeler yapmışlar” ve “eserin ruhuna çok fazla temas edememişlerdir”. Film, Dinler’in deyişiyle; “Roman dilinden, sinema diline değil; Yeşilçam diline dönüştürülmüştür”.⁴⁴² Romanı okumadan filmi izleyen bir öğrencinin; “Roman beni hayal kırıklığına uğrattı” demesi; bu konuda verilebilecek çarpıcı örneklerdendir.⁴⁴³ Zira, sadece filmi izleyerek roman ve yazarı hakkında fikir yürüten bir üniversite öğrencisi böyle bir yargıda bulunuyorsa; uyarlamaların, edebiyata kan kaybettirdiği bir gerçektir.

441 Görüşülen film yönetmenlerinin ortak görüşüdür; Bkz. Mehmet Dinler, Feyzi Tuna, Halit Refiğ, Şeref Gür, Ülkü Erakalın’ın “roman ve filmin konu bakımından mukayesesi” bölümlerindeki görüşleri.

442 Bkz. “*Sinekli Bakkal* romanının ve filminin konu bakımından mukayesesi” bölümü.

443 Recep Bilginer, “Uyarlamanın Aslına ve Cinsine Sadık Kalınmalı”, *Hürriyet Gösteri*, S. 15, İstanbul, Şubat 1982, s. 77

Roman uyarlamalarında rol alacak oyuncuların seçimi, romanın sağlıklı bir şekilde sinemaya aktarılması adına büyük önem taşıyan etkenlerdendir. Fiziksel görüntüleri canlandıracakları role uygun olmayan oyuncuların seçilmesi, romandaki karakterlere zarar verir. Ayrıca; tiyatro kökenli oyuncuların rollerini abartılı bir biçimde oynamaları, eğitimsiz oyuncuların ise rollerinin hakkını verememeleri de roman karakterlerini zedeleyen etkenler arasındadır. Yazar Kerime Nadir, romanından aynı adla uyarlanan *Hıçkırık* filminin oyuncularını abartılı bulmuş ve konuyla ilgili şunları söylemiştir:

“Gönül isterdi ki; bu filmin senaryosu aslına daha sadık, mizansenler daha gerçekçi, bazı oyuncular daha az yapmacıklı, yorum daha inandırıcı olsun! Mesela, romanda bir veda sahnesi vardır ki, melodramın belkemiği niteliğindedir. Oysa bu sahne filmde o kadar durgun, öylesine yapay ve etkisiz bir şekilde oynanmıştır ki, bütünüyle bir robot tablo olup çıkmıştır. Senarist, seyirciyi caneviden vuracak duygusal motifleri derinine işleyememiş, oyuncular da bunları abartmalı birtakım davranışların görüntüsü içinde vermeye çalışmıştır.”⁴⁴⁴

Hıçkırık filminin yapımcısı Şeref Gür, filmdeki Nalân karakteri için önce Türkân Şoray’la anlaşıldığını; fakat kendisinin çekimin ilk günü sete gelmediğini söyler. Bunun sebebi; “Türkân Şoray’ın rolü kendisine uygun görmemesidir”.⁴⁴⁵ Romandaki Nalân’ın veremden öldüğünü son anda öğrenen Şoray; kendisinin sağlam yapılı bir kadın olduğunu ve vereme yakalansa bile on yıldan önce ölmesinin mümkün olmadığını ifade etmiştir. Onun yerine Nalân’ı oynayan Nedret Arıburnu (Güvenç) ise tiyatro kökenli bir sanatçı olması nedeniyle, oyununu fazla teatral oynamış ve Kerime Nadir tarafından “yapmacık” bulunmuştur.⁴⁴⁶ Filmdeki Nalân’ın romana göre “fazla çocuksu ve alaycı” yorumlanması; romanda “sadık eş, iyi anne, dürüst ve fedakâr kadın” olması nedeniyle “ideal kadın” rol modeli olan Nalân’ın inandırıcılığını azaltmış ve dolayısıyla Nalân üzerinden verilmek istenen mesajları dayanaksız kılmıştır.

Roman, yazıldığı dönemin özelliklerini yansıtır. Senarist; filme çekilecek olan romanı güncelleştirmeye karar vermişse; romandaki karakterlerin mesleklerini, isimlerini, bulundukları mekânları vs. değişikliğe uğratabilir. Ancak, eseri sadece şekli manâda dönüştürerek; filmin çekildiği dönemin ruhundan, siyasî, sosyal ve ekonomik

⁴⁴⁴ Kerime Nadir, *Romancının Dünyası*, 1. b., İnlılâp ve Aka Yayınları, İstanbul, 1981, s. 94.

⁴⁴⁵ Şeref Gür’le 06.10.2008 tarihinde yapılan görüşme.

⁴⁴⁶ Kerime Nadir, age., s. 94.

özelliklerinden bahsetmezse, güncelleme dayanaksız kalır. *Üvey Ana* romanı, “güncelleştirme” kurbanı eserlerden bir tanesidir. Filmin yönetmeni Ülkü Erakalın; *Üvey Ana* romanının verem hastalığı üzerine kurulan olay örgüsünü tamamıyla değiştirerek “beyin tümörü”ne dönüştürmüştür. Bu değişimin gerekçesi olarak da; Cumhuriyet’in ilk yıllarında yaygın olan verem hastalığının, filmin çekildiği 1971 yılında sorun olmaktan çıkmış olmasını gösterir. Buna mukabil *Üvey Ana* romanında; Anadolu coğrafyasının verem tedavisindeki önemi vurgulanır, dar gelirli halk için Anadolu’daki yörelerin sanatoryum görevi üstlendikleri ifade edilir ve sanatoryumlara gidemeyen halk için çözümler üretilir. Filmde, Ülkü Erakalın’ın deyişiyle “filmi güncelleştirmek için” verem hastalığına yer verilmemesi; romanın ana temalarından birinin göz ardı edilmesine sebep olmuştur.⁴⁴⁷

Geçmiş zamanı anlatan eserler güncelleştirilirken doğru yöntemler kullanılmalıdır. Yazar Selim İleri, eserin güncelleştirilmesi konusunda *Aşk-ı Memnû*’yu örnek verir. Bu eser, hayatın “kapalı” olduğu bir dönemde, ev içinde geçmektedir. İleri, eserin şimdiki zamana göre farklılığını şu cümlelerle ifade eder:

“Günümüzün kentsoylu dünyası, aşkları bir iki günde tüketirken; Bihter'in Behlûl'e cinnetli tutkusu, rahat hayat koşullarındaki seyirciye inandırıcı gelebilir mi, Aşk-ı Memnû on dokuzuncu yüzyılın sonundan bugüne, şimdiki zamanımıza apar topar çağ atlatılırsa?”⁴⁴⁸

Selim İleri; Halid Ziya’nın 1913’te yayımlanan *Tarih-i Edebiyat-ı Garbiye: İspanyol Edebiyatı* adlı eserinden söz eder. Ziya, bu eserinde Lope de Vega’dan, Louis de Gongora’dan, Cervantes’ten ve diğer klâsik İspanyol yazarlarından, İleri’nin deyişiyle “şaşırtıcı bir bilgi birikimiyle” bahsetmiştir. İleri, bu kadar donanımlı bir yazar olan Halid Ziya’nın eserlerinin, doğru dürüst okunmadan sinemaya aktarılmasının ona ürkütücü geldiğini söyler. Çünkü İleri’ye göre; “Günümüzün aylak okuryazarı; seyrettim, bir daha niye okuyayım” demek ve filmi izlemekle yetinmektedir.⁴⁴⁹

Edebiyat ve sinemanın dil farklılıkları da, uyarlamalarda edebiyatın aleyhine çalışan bir faktördür. Roman yazarının bir varlığı / nesneyi (somut bir kavramı), kimi davranışların nedenlerini, herhangi bir gelişimi, oluşumu anlatması ve bir çevreyi tasvir

447 Ülkü Erakalın’la 12.03.2009 tarihinde yapılan görüşme.

448 Selim İleri, “Eser Halid Ziya’nın mı?”, *Zaman Gazetesi*, İstanbul, 28 Eylül 2008, s. 5.

449 Selim İleri, agm, s. 5.

etmesi için birçok sözcüğe başvurması gerekir. Buna karşılık senaryo yazarı, belirtilen varlığı / nesneyi, gelişimi, oluşumu tek bir görüntüyle ortaya koyabilir. Bunun nedeni; zaman açısından ekonomik davranma gerekliliği ve sinemanın görsel / işitsel bir sanat dalı olmasıdır. Senaryo, romanda olduğu gibi kişilikleri, nesneleri, gelişimleri tanımlamaz; onları varlık olarak sunar. Üstelik bunu, roman anlatımındaki atmosferi yaratacak görüntülerle ve film gereklerine (akış, süre vs.) uygun olarak yapması gerekir. Bu bağlamda, roman yazarının birkaç cümle ile anlattığı bir psikolojik durumu; senaryo yazarı, uzun görüntüler dizisine başvurarak anlatmak zorunda kalabilir. Senaryo yazarı, senaryosunun sinematografik öğeler taşıması için; simgelere, karşılaştırmalara ve söz sanatlarının görüntüdeki karşılıklarına başvurur. Ancak kimi zaman bu simgeler, romanda anlatılan karmaşık ruh durumunu tasvir etmeye yetmez.⁴⁵⁰ Bu bağlamda, yazın dilini görüntü diline aktarmayı kendine dert edinmeyen sinemacı; bunlarla uğraşmak yerine, hızlı yoldan filmi çekip para kazanma isteğine yenilir ve romanın söylemini bozarak sadece konusuyla ilgilenir.

Kuyucaklı Yusuf filminin yönetmeni Feyzi Tuna;

“Dünyanın her yerinde edebiyat uyarlamaları, edebiyatın aleyhine çalışır. Kötü romandan çok iyi film çıkabilir, iyi romandan iyi film çıkarılması zordur. Çünkü, beni yazarın üslubu ilgilendirmiyor sinemacı olarak. Örneğin kelimelerle oynaması ilgilendirmiyor, atmosfer ve vak’a ilgilendiriyor. O sinematografikse, edebiyat olarak yerle yeksan olabilir ama çok iyi bir film yapılabilir”

diyerek; sinemacıların edebiyat eserlerine salt konu düzeyinde baktıklarını ifade eder.⁴⁵¹ Ancak, Tuna’nın ve diğer sinemacıların atladıkları bir şey vardır ki; “olaylar üzerine kurulu olan sinematografik romanları” da sinemaya uyarlarken göz ardı edilmemesi gereken şeyler vardır. Görünenin ardında gizlenen örtük anlamları bulmak, romandaki göndermeleri atlamamak, romancının yansıtmak istediği sorunlara ve mesajlara sadık kalmak bunlardan bazılarıdır. Örneğin; Peyami Safa’nın *Sözde Kızlar* romanında anlattığı dönem ve dikkat çekmek istediği meseleler, arka plândaki aşk hikâyesi eşliğinde ifade edilmiştir. Bu romanın, “olaylara dayalı olduğunu” düşünerek;

⁴⁵⁰ Feridun Akyürek, age., s. 108.

⁴⁵¹ Feyzi Tuna, “Edebiyat Uyarlamaları Edebiyatın Aleyhine Çalışır”, *Hürriyet Gösteri*, S. 29, İstanbul, Nisan 1983, s. 86

romandaki psikolojik tahlilleri göz ardı etmek ve romanın sadece bir parçası olan “aşk”ı fazlaca ön plâna çıkarmak uyarlamayı başarısız kılmıştır.

Yazarın dünya görüşüyle romanı uyarlayacak olan sinemacının dünya görüşü birbirinden farklıysa; romanın teması ve mesajları büyük ölçüde değişikliğe uğrayabilir. Sinemacı; roman yazarıyla mizaç ve dünya görüşü yakınlığı kurabilecek birikime sahip değilse; edebiyattan sinemaya uyarlayacağı eser, sadece romanın adını kullanmaktan ibaret kalır. Okumayı sevmemesine karşın; edebî eserin ve yaratıcısının adlarının saygınlığından yararlanarak, bunu maddî kazanca dönüştürme kaygısıyla yola çıkan sinemacı, edebiyata zarar verir. Türk edebiyat dünyasının eserlerini, “gişe kaygılarına” âlet ederek; eserleri okumamış insanların kafalarında yanlış imajlar oluşturmak ve onları “okumanın büyülü dünyasından” uzaklaştırmak, edebiyat adına işlenebilecek en büyük suçtur. Edebiyat uyarlaması yapmak isteyen sinemacı, uyarlamayı düşündüğü eseri konu bulma sıkıntısıyla değil; sevdiği bir yazarın romanını, toplumun gözleri önüne sereceği bilinciyle hareket etmeli ve eser yaratıcısının emeğine saygı göstermelidir.

“Türk Sinemasını Besleyen Romanlar” adlı tezimiz için incelediğimiz romanlar, Türk edebiyatının klâsikleri arasında gösterilebilir. Bu romanların, daha geniş kitlelere ulaştırılma arzusuyla sinemaya aktarıldıklarını düşünerek böyle bir çalışma yaptık. Sinemacıların, romanlarımızdan nasıl yararlandığını ve onları daha ileri taşıyıp taşıyamadıklarını tespit etmeye çalıştık. Ancak incelediğimiz örnek eserler göstermektedir ki; sinemacılar aktarma ve uyarlama işlemini yaparken sanat endişesinden çok ticarî kazancı önemsemişlerdir. Bu romanların toplumu değiştiren fikrî dünyasını ya görememişler ya da görmezlikten gelmişlerdir. Son yıllarda nadir de olsa Türk romanının daha etkili uyarlamalarının yapıldığını belirtmek gerekir.

BİBLİYOGRAFYA

1. Kitaplar:

ABİSEL, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, 1. b., Phoenix Yayınları, İstanbul, 2005.

ADANIR, Oğuz, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Alfa Yayınları, 1. b., İstanbul, 2003.

ADIVAR, Halide Edib, v.d., *İzmir'den Bursa'ya*, Atlas Kitabevi Yayınları, 1. b., İstanbul, 1974.

....., *Sinekli Bakkal*, Özgür Yayınları, 12. b., İstanbul, Ocak 2006.

....., *Vurun Kahpeye*, Özgür Yayınları, 10. b., İstanbul, Nisan 2005.

AKAD, Lütfi Ömer, *Işıklı Karanlık Arasında*, İş Bankası Kültür Yayınları, 1. b., İstanbul 2004.

AKPINAR, Ertekin, *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, Agora Kitaplığı, 1. b., İstanbul, 2005.

AKŞİN, Sina, *Kısa Türkiye Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 5. b., İstanbul, 2008.

AKTAŞ, Şerif, *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Akçağ Yayınları, 4. b., Ankara, 2002.

AKTULUM, Kubilay, *Parçacılık, Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, 1. b., Ankara, 2004.

....., *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 2. b., Ankara, 2000.

AKYÜZ, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, 4. b., İstanbul, 1982.

ALİ, Sabahattin, *Kuyucaklı Yusuf*, Y.K.Y., 21. b., İstanbul, Ekim 2005.

ASİLTÜRK, Cengiz T., *Sinemada Diyalektik Kurgu*, Beykent Üniversitesi Yayınları, 1. b., İstanbul, Eylül 2008.

....., *Sinemada Şiirsel Anlatım*, Nobel Yayınları, 1. b., İstanbul, Aralık 2006.

ASLANYÜREK, Semir, *Senaryo Kuramı*, Pan Yayınları, 3. b., İstanbul, Mayıs 2007.

- BANARLI, Nihad Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 2, Millî Eğitim Basımevi, 1. b., İstanbul, 2001,
- BARTHOLD, V.V., *Moğol İstilasına Kadar Türkistan*, Haz. Hakkı Dursun Yıldız, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1990.
- Başlangıcından Günümüze Kadar Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. b., Ankara, 1997.
- BAZIN, Andre, *Sinema Nedir*, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 3. b., İstanbul, 2000.
- BELGE, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, 2. b., İstanbul, 2006.
- BERKAND, Muazzez Tahsin, *Küçük Hanımefendi*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 6. b., İstanbul, 1974.
- BEZİRCİ, Asım, *Sabahattin Ali*, Amaç Yayıncılık, 1. b., İstanbul, 1987.
- CHION, Michel, *Bir Senaryo Yazmak*, Agora Kitaplığı, 3. b., Aralık 2003.
- CULLER, Jonathan, *Literary Theory*, 1. b., Oxford University Press, London, 1997.
- ÇALAPALA, Rakım, *Türkiye’de Filmcilik-Filmlerimiz*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 1. b., İstanbul, 1947.
- Devrin Yazarlarının Kalemile Milli Mücadele ve Gazi Mustafa Kemal*, C. 1, 2, Haz. İnci Enginün, v.d., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2. b., Ankara 1992.
- DUMAN, Halûk Harun, *Metin Çözümleme Yöntemleri*, Duyap Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005.
- EBERHARD, Wolfram, *Çin Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1986;
- ECEVİT, Yıldız, *Orhan Pamuk’u Okumak*, Gerçek Yayınları, 1. b., İstanbul, 1996.
- Edebiyatçılarımız Konuşuyor*, Haz. Yaşar Nabi Nayır, Varlık Yayınları, 1. b., İstanbul, 1953.
- EISENSTEIN, Sergey Mihailoviç, *Sinema Sanatı*, Çev. Nilgün Şarman, Payel Yayınları, 2. b., İstanbul, 1993.
- EMİL, Birol, *Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Şahıslar Dünyası I*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1. b., İstanbul, 1984.

....., *Jön Türklere Dâir Vesikalar*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1. b., İstanbul, 1982.

ENGİNÜN, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 5. b., İstanbul, 2004.

....., *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, Eylül 1998.

....., *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yayınları, 4. b., İstanbul, 2007.

....., *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 2000.

....., *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, 2. b., İstanbul, 1999.

....., *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimattan Cumhuriyete*, Dergâh Yayınları, 2. b., İstanbul, 2006.

Ergenekon Destanı ve Demirci Kava, Kemalist Atılım Derneği Yayınları, 1. b., Ankara, 1992.

GENETTE, Gerard *Narrative Discourse “Anlatı Söylemi”*, Cornell University Press, New York, 1983.

ERUS, Zeynep Çetin, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar*, Es Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005.

GÖKMEN, Mustafa, *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi*, Denetim Ajans Basımevi, 1. b., İstanbul, 1989.

GÖLE, Nilüfer *Modern Mahrem*, 1. b., Metis Yayınları, İstanbul, 1991.

GÜNDÜZ, Aka *Üvey Ana*, İnkılâp Yayınları, 2. b., İstanbul, 1939.

GÜNTEKİN, Reşat Nuri *Yaprak Dökümü*, İnkılâp Yayınları, 12. b., İstanbul, 1978.

HARVEY, David *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, 3. b., İstanbul, 2003.

HUTCHEON, Linda *A Theory of Adaptation*, Routledge – Taylor & Francis Group, 1. b., New York, 2006.

KAPLAN, Mehmet, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, 2004.

-, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, Dergâh Yayınları, 6. b., İstanbul, 2006.
-, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 6. b., İstanbul, 2005, s. 157.
- KAPLAN, Neşe *Aile Sineması Yılları 1960'lar*, Es Yayınları, 1. b., İstanbul, 2004.
- KARADAĞ, Suat, *Büyük Türk Destanları Serisi 2 Ergenekon Destanı*, Damla Yayınları, 2. b., İstanbul, 2001.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, 3. b., İstanbul, 2003.
- KEFELİ Emel, *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Kitabevi Yayınları, 1. b., İstanbul, 2000.
-, *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, Kitabevi Yayınları, 1. b., İstanbul, 2002.
- KIRAN, Zeynel, EZİLER, Ayşe, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, 3. b., İstanbul, 2007.
-, *Dilbilime Giriş*, Seçkin Yayınları, 3. b., İstanbul, 2006.
- KIREL, Serpil, Yeşilçam Öykü Sineması, Babil Yayınları, 1. b. İstanbul, 2005.
- KOÇ, Murat, *Türk Edebiyatında İttihat ve Terakki*, Temel Yayınları, 1. b., İstanbul, Ekim 2005.
- KOZANOĞLU, Abdullah Ziya, *Kızıltuğ*, Türkiye Yayınevi, 2. b., İstanbul, 1944.
- KUDRET, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman 1, 2, 3*, Dünya Kitapları, 1. b. İstanbul, Temmuz 2004.
- KUTLU, Mustafa, *Sabahattin Ali*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 1972.
- MARAŞLI, Gülşah Nezaket, *Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Düet*, Elips Kitap, 2. b., İstanbul, 2002.
- Moğollar'ın Gizli Tarihi*, Çev. Prof. Dr. Mehmet Temür, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1980.

- MONACO, James, *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev. Ertan Güngör, Oğlak Yayınları, 2. b., İstanbul, 2002.
- MORAN, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 15. b., İstanbul, 2006.
-, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, 2, 3*, İletişim Yayınları, 17. b., İstanbul 2004.
- NACİ, Fethi, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, Y. K. Y., 1. b., İstanbul, 2003.
- NADİR, Kerime, *Hıçkırık*, 22. b., İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1974.
- NUTKU, Özdemir, *Bertold Brecht ve Epik Tiyatro*, Özgür Yayınları, 2. b., İstanbul, 2007.
- OKAY, Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005.
-, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, 2. b., İstanbul, 1998.
- OKTAY, Ahmet *Türkiye'de Popüler Kültür*, Everest Yayınları, 5. b., İstanbul, 2002.
- OKTUĞ, Melis *Sinemada Anlatı: Senaryo*, Galata Yayınları, 1. b., İstanbul, 2008.
- ONARAN, Âlim Şerif, *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1. b., İzmir, 1977.
-, *Muhsin Ertuğrul Sineması*, 1. b., Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981.
- ÖZDEMİR, Emin, *Okuma ve Metin İnceleme*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1. b., Eskişehir, 1991.
- ÖZDEN, Zafer, *Film Eleştirisi*, İmge Yayınları, 2. b., Ankara, 2004.
- ÖZGÜÇ, Ağâh, *Türlerle Türk Sineması*, 1. b., Dünya Kitapları, İstanbul, 2005.
- ÖZKIRIMLI, Attila, *Türk Edebiyatı Tarihi 1*, İnkılâp Kitapları, 2. b., İstanbul, Ocak 2005.
- ÖZÖN, Nijad, *Karagözden Sinemaya 1*, Kitle Yayınları, 1. b., Ankara, Mart 1995, s. 211.

-, *Türk Sineması Tarihi*, 1. b., Artist Yayınları, İstanbul, 1962.
- ÖZUYAR, Ali, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, De Ki Yayınları, 1. b., İstanbul, 2008.
- PARLA, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 6. b., İstanbul, 2005.
- PEZZELLA, Mario, *Sinemada Estetik*, Dost Kitabevi, 1. b., İstanbul, 2006.
- SAFA, Peyami, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Alkım Yayınları, 37. b., İstanbul, 2008.
-, *Sözde Kızlar*, Alkım Yayınevi, 6. b., İstanbul, 2007.
- SCOGNAMILLO, Giovanni, Demirhan, Metin, *Fantastik Türk Sineması*, Kabalcı Yayınları, 2. b., İstanbul, 1999.
-, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınları, 2. b., İstanbul, 2003.
- SİLAN, Bircan Usallı, *Küçük Hanımefendi Belgin Doruk, Acı Dolu Yıllar*, AD Yayınları, 1. b., İstanbul, 1995.
- Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi*, C. 2, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, 1. b., Ankara, 1992.
- SÖYLEMEZ, Orhan, *Türk Dünyası Edebiyatları – Roman*, Akçağ Yayınları, 1. b., Ankara, 2005.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 10. b., İstanbul, 2003.
-, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 7. b., 2005.
- TARANCI, Cahit Sıtkı, *Peyami Safa Hayatı ve Eserleri*, Tanıtma ve Turizm Derneği Yayınevi, 1.b., Ankara, 1987.
- TEKİN, Mehmet, *Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1. b., Konya, 1990.
-, *Roman Sanatı I*, Ötüken Yayınları, 5. b., İstanbul, 2006.
- TEPEDELENLİOĞLU, Nizamettin Nazif, *Bir Millet Uyanıyor*, 1. b., Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1932.

TOGAN, Zeki Velidi, *Çingiz Moğollar ve Türklük*, Haz. Reha Oğuz Türkkan, Bozkurt Yayınları, İstanbul, 1940.

....., *Umumî Türk Tarihine Giriş*, Enderun Kitabevi, İstanbul, 1946.

TOKATLI, Atillâ *Regards Sur Le Cinema Turc*, Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü Yayını, 1. b., Ankara, 1966.

TÖRE, Enver, *Hayattan Sahneye Kadınlar*, Duyap Yayınları, 1. b., İstanbul, 2006.

....., *Meşrutiyet Tiyatrosu*, Duyap Yayınları, 1. b., İstanbul, 2006.

Türk Destanları Ergenekon Destanı, Zambak Yayınları, 2. b., İstanbul, 1998.

TÜRK, İbrahim, *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, Kabalcı Yayınları, 1. b., İstanbul 2003.

....., *Senaryo Bülent Oran*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, Mart, 2004.

Türk Sinemasında Sansür, Haz. Agah Özgüç, v.d., Kitle Yayınları, 1. b., İstanbul, 2000.

UĞURCAN, Sema, *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih*, Akademi Kitabevi, 1. b., İzmir, 2002.

ÜNSER, Orhan, *Kelimelerden Görüntüye*, 1. b., Es Yayınları, İstanbul, 2005.

ŞENER, Erman, *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, 1. b., Dizi Yayınları, İstanbul, 1970.

VALE, Eugene, *Senaryo Yazma Tekniği: Filmin Dramatik Yapısı Üzerine Bir İnceleme*, Souvenir Press, Londra 1980.

Verem Önlenebilir, Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı Yayınları, 1. b., Ankara, 1953.

YÜCEL, Hasan Âli, *Edebiyat Tarihimizden*, İletişim Yayınları, 2. b., Ankara, 1989.

2. Makaleler:

ADANIR, Oğuz. “Christian Metz ile Söyleşi”, *Çağdaş Eleştiri*, S. 2., İstanbul, Mart 1983.

AĞAOĞLU, Adalet, “Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayınları, 1. b., Ankara, 1996.

ATAK, Mehmet, “Ne Nerede”, *Nokta*, S. 11, İstanbul, 15 Aralık 1991.

- AYKIN, Cemal, “Batı Toplamlarında Roman ve Sinema İlişkileri 2”, *Türk Dili*, S. 383, İstanbul, Kasım 1983.
- BERKTAY, Halil, “Kenan’ın Gelişme Yönleri: Radko ve Primo”, *Taraf Gazetesi*, İstanbul, 22.11.2008.
- BİLGİNER, Recep, “Uyarlamının Aslına ve Cinsine Sadık Kalınmalı”, *Hürriyet Gösteri*, S. 15, İstanbul, Şubat 1982.
- BİRYILDIZ, Esra, “Kadın, ve Sinema”, *Marmara İletişim Dergisi*, S.7, İstanbul, Temmuz 1994.
- BORATAV, Pertev Naili, “Sabahattin Ali’nin Hikâyelerinin Hikâyesinden Çizgiler”, Haz. Filiz Ali Laslo, Atilla Özkırmı, *Sabahattin Ali*, Cem Yayınları, 1. b., İstanbul, 1979, s. 285.
- CALVINO, Italo, “Sinema ve Roman: Anlatı Sorunları”, *Kitaplık*, S. 27, İstanbul, Mayıs-Haziran 1997.
- CHIARINI, Luigi, “Film Değiş Sanatı”, Çev. Bilge Karasu, *Türk Dili Dergisi – Sinema Özel Sayısı*, S. 53, İstanbul, Ocak 1968.
- CUMALI, Necati “Bütün İyi Yönetmenlerin Temel Kültürü Edebiyatla Beslenir”, *Hürriyet Gösteri*, S. 15, Şubat 1982.
- ÇALAPALA, Rakım, “Ateşten Gömlek Tekrar Çevrilmelidir”, *Yıldız*, S. 129, İstanbul, 15 Haziran 1944.
- ÇETİN, Zeynep, “Roman Sinema Etkileşimi: Yeni Roman ve Yeni Dalga”, *Marmara İletişim Dergisi*, S. 11, İstanbul, Ocak 2001.
- ÇETİNKAYA, Yavuzer, “Kuyucaklı Yusuf”, *Milliyet Sanat*, S. 3, İstanbul, 15 Mart 1986.
- ÇILGIN, Alev Sınar, “Edebiyata Yansıyan Kriz: Sözde Kızlar ve Zaniyeler Örneği”, *Y.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 4, İstanbul, Mayıs, 2003.
- DOĞAN, Mehmet H., “Peyami Safa’nın İki Romanı”, *Türk Dili Dergisi - Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı*, S. 298, İstanbul, Temmuz 1976.
- “Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”, *Sanat Olayı*, S. 45, İstanbul, Şubat 1986.

DORSAY, Atilla, “Kuyucaklı Yusuf ve Romana Sadakat”, *Cumhuriyet*, İstanbul, 7 Mart 1986.

EDİZ, Turhan, “Bir Film Tenkidi: Vurun Kahpeye”, *Son Saat*, S. 4, İstanbul, Nisan, 1949.

ENGİNÜN, İnci, “Halide Edib ve Mevlevîlik”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, Eylül 1998.

....., “Edebî Eser Kahramanı Olarak Atatürk”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, Eylül 1998.

....., “Millî Mücadele Devrinin Edebiyata Aksî”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, 1998.

....., “Halide Edib ve Okuyucuları”, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 2000.

....., “Edebiyatımızda Yunanlılar”, *Mukayeseli Edebiyat*, Dergâh Yayınları, 2. b., İstanbul, 1999.

EMİL, Birol, “Harabelerin Çiçeği’nden Gökyüzü’ne”, *Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Şahıslar Dünyası 1*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1. b., İstanbul, 1984, s. 74.

EMRE, Selçuk K., “Vurun Kahpeye”, *Halk Dergisi*, S. 21, İstanbul, Mart 1949.

ERKSAN, Metin, “Sinema Yüz Yaşında”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayınları, 1. b., Ankara, 1996.

GÜÇHAN, Gülseren, “Sinema-Toplum İlişkileri”, *Kurgu-Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi*, S. 12, İstanbul, Aralık 1993.

“Hıçkırık”, *Yeni Yıldız*, S. 596, İstanbul, Şubat 1954.

HİSARLI, Ahmet, “Vurun Kahpeye”, *Yıldız*, S. 235, İstanbul, Şubat.1949.

İLERİ, Selim, “Ne Yazık ki Asıl Uğraşım Edebiyatçılık”, *Hürriyet Gösteri*, S. 15, Şubat 1982.

....., “Kerime Nadir Adı Teminattır”, *Yedinci Sanat*, S. 2, İstanbul, Nisan 1973.

- KAPLAN, Mehmet, “Halide Edib Hanım”, *Edebiyatımızın İçinden*, Dergâh Yayınları, 3. b., İstanbul, 2004.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, “Halide Edib Adivar”, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, 3. b., İstanbul, 2003
- K., Tarık Dursun, “Edebiyatın Sinema ve TV ile Tehlikeli İlişkileri”, *Sanat Dergisi*, S. 134, İstanbul, 15 Aralık 1985.
- KAYIM, Cevahir, “Uyarlama Biçimleri”, *Cinemascope*, S. 10, İstanbul, Ekim 2006.
- KIREL, Serpil “Halk Bunu İstiyor”, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005.
- OKAY, Orhan “Bir Roman Dilinin Kuruluşu”, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005.
- ONARAN, Âlim Şerif, “Kurtuluş Savaşı’nın Sinemaya Uyarlanması”, *Gelişim Sinema*, S. 4, İstanbul, Ocak 1985.
- ÖNGÖREN, Mahmut Tali, “Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi”, *Varlık*, S. 1060, İstanbul, Ocak 1996.
- ÖZER, Kemal, “Sinema-Edebiyat İlişkisi”, *Yedinci Sanat*, S. 3, İstanbul, Mayıs 1973.
- ÖZGÜÇ, Agâh, “Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları”, *Varlık*, S. 1060, İstanbul, Ocak 1996.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat, “Türk Romanı Üzerine”, *Türk Dili – Roman Özel Sayısı*, S. 2, Ankara, 1964.
- ÖZÖN, Nijat, “Roman ve Sinema”, *Türk Dili – Roman Özel Sayısı*, S. 154, Ankara, Temmuz 1964.
-, “Çağından Ayrı Düşününce”, *Akis*, S. 604, İstanbul, 15 Ocak 1966.
-, “Türk Sinemasının Sorunları”, *Yeni Sinema*, S. 17, İstanbul, Nisan 1968.
- SAYAR, Vecdi, “Sinemamız Edebiyatımıza Bakıyor”, *Hürriyet Gösteri*, S. 15, İstanbul, Şubat 1982.
- SAYIN, Aylin, “Vurun Kahpeye: Birbirinden Farklı Uyarlamalar”, *Yeni Film*, S.3, İstanbul, Ekim-Aralık 2003.

- SCOGNAMILLO, Giovanni, “Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar”, 7. *Sanat*, S. 9, İstanbul, Kasım 1973.
- SERİM, Eren, “Toplumcu Edebiyatın Sinemaya Etkisi”, *Yeni Film*, S. 6, Temmuz-Eylül 2004.
- SİVAS, Âlâ, “Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi Çerçevesinde Bir Uyarlama Örneği: Bridget Jones’un Günlüğü”, *İstanbul Ticaret Odası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 7, İstanbul, Bahar 2005.
- SÖNMEZ, Necati, “Yazarın Kalemi Yönetmenin Gözü”, *Sinerama*, S. 3, İstanbul, Nisan 1998.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, “Reşat Nuri ve Eserleri”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 7. b., İstanbul, 2005.
-, “Şark İle Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 7. b., İstanbul, 2005.
- TEPEDELENLİOĞLU, Nizamettin Nazif, “Atatürk Film Çeviriyor”, *Yeni Gün Dergisi*, S. 9, İstanbul, 6 Mayıs 1939.
- TÖRE, Enver, “Türk Tiyatrosunun Kaynakları”, *Turkish Studies, Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı I*, Vol. 4/I-II, Winter 2009.
- TUNA, Feyzi, “Edebiyat Uyarlamaları Edebiyatın Aleyhine Çalışır”, *Hürriyet Gösteri*, Haz. Meltem Sayar, S. 29, İstanbul, Nisan 1983.
- UĞURCAN, Sema, “Aka Gündüz”, *Türk Dili*, S. 427, İstanbul, Temmuz 1987, s. 33-34.
- Vâ-Nû, “Türk Film Yıldızı”, *Akşam*, S. 5, İstanbul, 7 Aralık 1932.
- YÜCE, Tuncay, “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 1, S. 2, İstanbul, 2005.
- ZOBU, Vasfî Rıza, “Bizde Film Nasıl Yapılır?”, *Akşam*, S. 8, İstanbul, 25 Aralık 1933.
- 45 Yıllık Hıçkırık”, *Nokta Dergisi*, S. 17, İstanbul, 20-26 Haziran 1983.

3. Tezler:

ATALAY, Ayşe, *Kurtuluş Savaşı Siyasal Akımları İçinde Halide Edib'in Yeri*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1991.

ATAN, Özlem Polat, *Muazzez Tahsin Berkand ve Kerime Nadir'in Romanlarından Sinemaya Kadın İmgesi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2008.

AYTEMİZ, Reyhan Uygun, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Aşk İlişkileri*, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2005.

ÇELİK, Günay, *Peyami Safa'da Din ve Modernizm*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Bursa, Haziran 1993.

KARAHAN, Burcu, *Peride Celâl'in Romanlarında Kadın Kimlikleri*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul, Haziran 2002.

ÖZTOPRAK, Suna, *Atatürk Dönemi Kadın Eğitimi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1999.

SAYIN, Aylin, *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2005.

TUTUMLU, Reyhan, *“Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel”*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2002.

YILMAZOK, Levent, *Türk Sinemasının Ulusal Karakterini Etkileyen Öğeler ve Seyirci-Sinema İlişkisi*, Mimar Sinan Üniversitesi, (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul, Haziran 2007.

4. Diğer kaynaklar:

DEVELLİOĞLU, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 20. b., Aydın Kitabevi, Ankara, 2003.

EKİNCİ, Necdet, “İnönü Dönemi ve II. Dünya Savaşı Yılları”, *Türkler*, C. 16, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 7. b., İstanbul, 1989.

İmlâ Kılavuzu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2000.

KARAKAŞ, Turan, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, 2. b., Ankara, 2004.

KORKMAZ, Zeynep *Türkiye Türkçesi Grameri* (Şekil Bilgisi), TDK Yayınları, 1. b., Ankara, 2003.

Meydan Larousse, C. 4-5, Milliyet Gazetecilik, 1. b., İstanbul, 1993.

NECATİGİL, Behçet, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, 2. b., İstanbul, Ekim 2004.

....., *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, 9. b., İstanbul, 2005, s. 355.

ÖZGÜÇ, Ağah, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, Agora Yayınları, 2. b., İstanbul, Ekim 2003.

Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, C. 3, Haz. Mehmet Zeki Pakalın, M.E.B. Yayınları, 5.b., İstanbul, 2004.

Türkçe Sözlük, C. 1, 2, Türk Dil Kurumu Yayınları, 9. b., Ankara, 1998.

EK 1: TERİMLER VE KAVRAMLAR İÇİN SÖZLÜKÇE

Acıklı-umutlu son: (s. 41) Kaybedilmiş şeylerin yanında, yeşeren yeni ümitlerin de sergilendiği anlatım biçimi. (Bkz. Zeynel Kıran, Ayşe Eziler, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, 3. b., İstanbul, 2007, s. 94).

Anlatının ritmi: (s. 133) Bir senaryo zaman akışı açısından okunurken, sinemadaki bir geleneğe göre okunan her sayfaya perdedeki belli bir süre denk getirilir. (Örneğin her sayfa için bir dakika, 45 saniye ya da bir buçuk dakika). Böyle bir şeyden amaç, seyircinin hem sahnelerle sahneler arasındaki süreyi hem de filmin ritmini hissetmesini sağlamaktır. Okumanın uzamaması ve film tamamlandığında bir iki saniye olması gereken bir sahnenin uzunca bir sürede donup kalmaması için başvuru olan bu geleneksel yöntem aynı zamanda betimlemelerin sınırlı ve olabildiğince özlü olmasını zorunlu kılar. (Bkz. Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak*, Agora Kitaplığı, 3. b., İstanbul, Aralık 2003, s. 125).

Artsüremsel öyküleme: (s. 132) Olaylar bittikten belli bir süre sonra yapılan öykülemedir. (Bkz. Zeynel Kıran, Ayşe Eziler, age., s. 221).

Aşır: (s. 140) Bir dinî tören sırasında Kuran'dan okunan on ayetlik bölüm.

Bayati Araban: (s. 87) Türk müziğinin mürekkep makamlarındandır. Çok eski bir terkip ise de; birkaç asır tutulmuş ve 18. asrın son senelerinde Sâdullah Ağa tarafından tekrar ortaya atılmıştır. Hüzne kaçan bir karakteri vardır. (Bkz. Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 20. b., Aydın Kitabevi, Ankara, 2003, s. 94).

Ben-öyküsel anlatıcı: (s. 142) Olayların hem kahramanı hem anlatıcısı olan ve birinci tekil kişi adıyla konuşan anlatıcıdır. (Bkz. Zeynel Kıran, Ayşe Eziler, age., s. 151).

Birbirini izleyen dönüşümler: (s. 142) İlk dönüşümden kaynaklanan durum, bir sonraki dönüşümün başlangıç durumunu oluşturur. (Bkz. Zeynel Kıran, Ayşe Eziler, age., s. 106).

Bölge işletmeleri: (s. 139) 1962'den itibaren devreye giren ve seyircilerin sinemada görmek istedikleri oyuncularla film konularını bölge bölge tarayarak

belirleyen anket çalışmalarını yapan kurum. (Bkz. Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, Babil Yayınları, 1. b., İstanbul, 2005, s. 56).

Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı: (s. II) Yeni Türk Edebiyatı araştırmalarında kullanılan; “*Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*” terimini, kendi içinde bütünlüğe sahip bir edebiyat sürecinin ve başı sonu belli bir edebiyat döneminin ifadesi gibi düşünmemek gerekir. Edebî değişmeden çok siyasî ve sosyal değişmeyi anlatan bu terim, birçok edebiyat tarihinde veya edebiyat araştırmasında Tanzimat’tan sonra başlayan “*Yeni Türk Edebiyatı*”nın büyük bir alt döneminin adı olarak; Cumhuriyet’in ilânından bugüne kadar gelen süreçte ortaya çıkan edebî hareketi ifade etmek için kullanılır. (Bkz. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 5. b., İstanbul, 2004, s. 243-245).

Devamı olanaklı son: (s. 143) Yaşamın devam ettiğinin anımsatıldığı bitiş biçimi. (Bkz. Zeynel Kiran, Ayşe Eziler, age., s. 94).

Devingen başlangıç: (s. 143) Olaylara ortasından girilir. Kahramanlar ve durumları konusunda önceden bilgi verilmeden okur kendini daha önceden başlamış bir durumun içinde bulur. (Bkz. Zeynel Kiran, Ayşe Eziler, age., s. 87).

Dışöyküsel anlatıcı: (s. 142) Anlatıcı her zaman ve her yerdedir. Üçüncü tekil kişi adılı “o” kullanılır. “O” adılı, olayların dışında, onları yorumlayan ve aktaran bir sestten ibarettir. (Bkz. Zeynel Kiran, Ayşe Eziler, age., s. 149).

Dramatik eylem: (s. 11) Senaryoda, bir anlam ifade eden ve daha küçük parçalara ayrıştırılamayan en küçük birimdir. (Bkz. Semir Aslanyürek, *Senaryo Kuramı*, Pan Yayınları, 3. b., İstanbul, Mayıs 2007, s. 112).

Dramatize etmek: (s. 285) Herhangi bir olayın, durumun, kurmaca ya da gerçek bir öykünün seyircide heyecan uyandırmasını sağlayarak dramatik biçimde işlemesi için başvurulan yöntemlerin tümü. (Bkz. Michel Chion, age., s. 185).

Durağan başlangıç: (s. 143) Bilgilendirici özelliği olan bir başlangıçtır. Olayın geçeceği dekoru ustaca çizer. Gerçekçi romanda sıklıkla kullanılan bu başlangıç biçimi, tasvir şeklini alabilir. (Bkz. Zeynel Kiran, Ayşe Eziler, age., s. 85).

Eksilti: (s. 233) Hikâyede geçen bazı olaylar “zamanda sıçramalarla” atlanır. Bu şekilde atlamalarla olayların hızlandırıldığı görülür. İleriye sıçrama, “ertesi gün, on yıl

sonra” gibi anlatım biçimleriyle gerçekleştirilir. (Bkz. Zeynel Kıran, Ayşe Eziler, age., s. 230).

Epik anlatım: (s. 216) Sinemadaki epik anlatımın kaynağında XX. yüzyılın en önemli tiyatro kuramcıları arasında sayılan Bertold Brecht’in (1898-1956) tiyatro anlayışı bulunmaktadır. 1. Dünya Savaşı sonrası siyasi çalkantılara ve toplumsal dengelerin değişmesine sanat yönünden kayıtsız kalamayan Brecht, tiyatro yoluyla kitleleri rahatlatmayı (katharsis) değil; bilinçlendirmeyi amaç edinmiştir. İzleyicilerin, tiyatrodan çıktıklarında değişim içinde olmalarını bekler. Brecht, öncelikle izleyicinin katharsise ulaşmasını sağlayan kahramanla özdeşleşme sürecine karşı çıkar. Brecht’in amacı, sahne deneyimine üretici olarak katılan, aktif rol oynayan bir izleyici yaratmaktır. İzleyici tiyatroda olduğunun bilinciyle oyun izlemelidir: Bu bakış açısıyla Brecht, epik tiyatrodaki yeni bir kavram ortaya koymuştur: Yabancılaştırma. Böylece izleyici, kahramanla özdeşleşmek yerine; onun durumuna şaşırmaı öğrenir. Tiyatrodaki Brecht’yen anlatım biçiminin sinema alanındaki yansıması, Fransız Yeni Dalga sinemasında, özellikle Jean-Luc Godard’ın filmlerinde görülür. (Bkz. Özdemir Nutku, *Bertold Brecht ve Epik Tiyatro*, Özgür Yayınları, 2. b., İstanbul, 2007, s. 104).

İç odaklı anlatım (sınırlı bakış açısı): (s. 242) Anlatıcının, öyküdeki her şeyi bir kahramanın gözünden ve bakış açısından anlatmasıdır. Anlatıcı, sanki kahramanın kimliğine bürünmüş gibidir. Üçüncü tekil kişi adıyla kullanılır. Anlatıcının aynı zamanda anlatının kahramanlarından biri olması durumunda “ben” adıyla kullanılır. (Bkz. Zeynel Kıran, Ayşe Eziler, age., s. 145).

İdeolojik işlev: (s. 168) Anlatıcının bilgi vermek ya da yorum yapmak için öyküyü kesmesidir. (Bkz. Gerard Genette, *Narrative Discourse “Anlatı Söylemi”*, Cornell University Press, New York, 1983, s. 98).

Machismo estetiği: (s. 164) Kadını, erkek için araç sayan; erotik ve pornografik kullanımlarında sadece doyum nesnesi olarak konumlayan tutum. (Bkz. Ahmet Oktay, *Türkiye’de Popüler Kültür*, Everest Yayınları, 5. b., İstanbul, 2002, s. 191).

Paralel (Eşzamanlı) anlatı: (s. 237) Aynı anda gerçekleşen iki olayın, eş zamanda anlatılmasıdır. (Bkz. Zeynel Kıran, Ayşe Eziler, age., s. 68).

Postmodernizm: (s. 63) Bu kavram ve bu ekseninde yürütülen tartışmalar genel olarak, teori alanında modernist sanat biçimleri ve uygulamalarından koptuğu iddia

edilen bir dizi kültürel yapıntıyı tanımlayan mimarlık, felsefe, edebiyat, güzel sanatlar vb. alanlarda yeni kültür biçimlerin işaretleri olarak başlamıştır. Modernizmin sonrası ya da ötesi anlamında bir tanımlama olarak kullanılmaktadır ve modern düşünceye ve kültüre ait temel kavram ve perspektiflerin sorunsallaştırılmasıyla ve hatta bunların yadsınmasıyla birlikte yürütülmektedir. Bu tartışmalar zamanla diğer birçok alanlara ve disiplinlere de yansımıştır ve sonuçta bir bütün olarak modernitenin sorgulanmasına ve aşılması arayışına dönüşmüştür. Bununla birlikte postmodernizmi yeni bir tarihsel evre olarak anlamaktansa modernizmin kendi içinde bir aşama ya da özgül bir dönem olarak anlama çabaları da söz konusudur. (Bkz. David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, MetisYayınları, 3. b., İstanbul, 2003, s. 42).

Simgesel işlev: (s. 237) Romanda mekân, çoğu zaman işlevseldir. Anlatıcının ve kahramanların bakış açısı, ruhsal ve kültürel özellikleri, karakteri, uzama yansır. Olayın ilerlediği, kahramanın geçirdiği evrimler; mekânda görülen değişikliklerle daha iyi anlaşılır. Uzamlar, romandaki kişiler için ifade ettiği değerlere göre simgesel bir işlev de yüklenebilirler. Ayrıca anlatıda betimlenen bir yer, daha sonra meydana gelecek olayların habercisi olabilir. Böylece okurda bir gerilim ya da beklenti yaratarak anlatıma heyecan katar. (Bkz. Zeynel Kıran, Ayşe Eziler, age., s. 260).

Süredizimsel zaman: (s. 132) Zaman, belli bir takvime bağlanarak toplumsal bir nitelik kazanır. Belli bir noktadan hareketle, önce/sonra karşıtlığı meydana gelir. Zaman, doğa olaylarının yinelenmesi sayesinde gün, ay, yıl gibi ölçü birimlerine ayrılabilir. (Bkz. Zeynel Kıran, Ayşe Eziler, age., s. 224).

Yedinci sanat: (s. 5) Bu deyim dünyada ilk kez kimin kullandığı bilinmez. Türkiye’de ise bu deyim ilk kez 1924’te, *Sinema Yıldızı* dergisinin 1. sayısında, K. imzalı bir yazar tarafından kullanılmıştır. Derginin başka sayfalarında Kemalettin diye bir yazarın yazıları yer almaktadır. Mustafa Gökmen’e göre; o zamanlar soyadı kanunu çıkmadığı için bu yazarın Kemalettin Kamu olduğu düşünülebilir. (Bkz. Mustafa Gökmen, *Başlangıçtan 1950’ye Kadar Türk Sinema Tarihi*, Denetim Ajans Basımevi, 1. b., İstanbul, 1989, s. 23).

Yoğunlaşma: (s. 165) Hem öyküye bir birlik kazandırmak hem de seyirciye belli bir bilgi vermek için konunun yoğunlaştırılmasıdır. (Bkz. Michel Chion, age., s. 188).

EK 2: ÇÖZÜMLENMİŞ RÖPORTAJLAR

Sezer Sezin’le Yapılan Görüşme⁴⁵²

Vurun Kahpeye filminin başrol oyuncusu Sezer Sezin⁴⁵³, Halide Edib’in romanından çok etkilendiğini ve bunu yapımcı Hürrem Erman’a ilettiğini söyler. O yıllarda Hürrem Erman’la bir şirket kurmuşlardır ve bu romanı sinemaya uyarlayarak büyük bir ticarî başarı elde edeceklerini düşünürler. Roman, Türk halkı tarafından çok okunmuş ve sevilmiştir. Sezin’e göre, romanın sevilmesindeki başlıca faktörler; yazarının Halide Edip Adıvar olması ve dramatik yapısıdır. Türk halkının beğenisine uygun olduğunu düşündükleri dramatik yapı, sinemaya aktarılacak için uygundur. Sezin ve Erman, bu uyarlamayı da ancak yeterli donanıma sahip bir yönetmenin yapabileceği düşüncesindedirler. O sıralarda, kurdukları yapımcılık şirketinin muhasebe müdürü olan Lütfi Ömer Akad’ın bu filmi yönetebileceğini düşünürler. Fakat, *Damga* filminde başarılı olmasına karşın, yönetmenliğe devam etmeyi düşünmeyen Akad, Fransız Filolojisi’nde hoca olmayı planlamaktadır. Ayrıca, filmi çekmek için gereken paraya sahip değillerdir. Sezer Sezin’in ısrarıyla, Lütfi Ömer Akad, ailesinden borç para alır ve filmi çekmeye karar verirler.

Sezer Sezin, rolüne hazırlanırken, *Vurun Kahpeye* romanını defalarca okuduğunu söyler. Aliye karakterinin tüm özellikleri romanda ayrıntılı bir biçimde yazılıdır ve Sezin, bu karakterin hakkını verebilmek adına roman üzerinde uzun süre düşünmüştür. Senaryo aşamasında Halide Edib’in fikri alınmamıştır; ancak Sezer Sezin, Lütfi Ömer Akad ve Selâhattin Küçük senaryo üzerinde büyük bir titizlikle çalışmışlardır. Sezer Sezin’e göre:

“Role uygun olmayan insanların filmde oynatılmaması gerekir; çünkü filme başarı kazandıran olmazsa olmaz koşullardan biri iyi oyunculuktur”.

Sezer Sezin’in Aliye rolünü başarıyla canlandırması da role uygun olması ve eseri iyi etüt etmesiyle ilgilidir. Nitekim, gösterime girdiği gün filmi izleyen Halide Edip Adıvar, onu boynuna sarılarak öpmüş ve “Bana çok benziyorsun, seni görünce gençliğimi

⁴⁵² Sezer Sezin’le 17.10.2008 tarihinde yapılan görüşme.

⁴⁵³ 1927 yılında İstanbul’da doğdu. Bir süre revü yıldızı ve tiyatro oyuncusu olarak sahneye çıktı. *Vurun Kahpeye* adlı filmle sinemaya geçti (1949). Önemli filmleri: Şoför Nebahat (Metin Erksan), Üç Tekerlekli Bisiklet, Arzu ile Kamber, Sırat Köprüsü (Lütfi Ö.Akad), *Damga*, Ölmüş Bir Kadının Evrakı Metrukesi ve Lüküs Hayat’tır.

hatırladım” demiştir. O günden sonra da, eserlerinin filme çekilmesi için izin vermeyi, “Sezer Sezin’in oynaması koşuluna” bağlamıştır.

Sezer Sezin, Türkiye’de, Arap ve Amerikan filmlerinin yoğun bir şekilde gösterildiği yıllarda, *Damga* ve *Vurun Kahpeye* filmlerinin Türk sinemasını yücelttiğini ve Arap filmlerinin bir hafta gösterimde kaldıkları yerde, *Vurun Kahpeye*’nin beş hafta boyunca gösterildiğini söyler. Bu filmlerin revaçta olmasını ise şöyle açıklar:

“1956 yılında Kahire’ye gittim. Teknik imkânları bizden daha iyiydi, bu işi iyi bilen Fransız kameramanlar film çekiyorlardı, bütçeleri yeterli olduğu için de dekor ve kostümler özenle seçiliyordu. Mevzuları da bize uygun olduğu için, filmler tutuyordu.”

Sezin, buna karşılık Türk sinemasındaki maddi imkânsızlıklardan söz eder ve;

“Borç alarak başladığımız filmi, Adapazarı’nda çektik. Çünkü kullanılan yere para ödememiz gerekmiyordu”

diyerek, filmi çok zor koşullar altında çektiklerini anlatır.

Vurun Kahpeye, Edinburgh Festivali’nde gösterilmiştir. Festival yetkililerinin Erman Film’i arayarak:

“Filminizin konusu bizi ilgilendirmiyor, ışıklarınız kötü; ancak oyuncunuz Sezer Sezin’e bir deneme filmi çekmek isteriz”

demeleri üzerine Sezin, “Benim yaşım küçük, dünya ise çok büyük” diyerek bu teklifi reddetmiştir.

Sezer Sezin, filmin olay örgüsüyle ilgili şunları söyler:

- Filmde düşmanın Yunanlı olduğunun belirtilmemesi: “Romanda Yunanlı olan düşmanın tâbiyyeti, filmde belirtilmedi; çünkü biz dünyada herkesin farklı diller konuştuğuna ama neticede kardeş olduğuna inanırız.”
- Aliye’nin dinî kimliğinin vurgulanmaması: “Sinema bir sanattır, dinle ilgi kurmak doğru değil. İnsan, evinde namazını kılar, duasını eder; bunları göstermenin anlamı yok. Atatürk’ün bıraktığı Türkiye demokrattır, dini âlet edip para kazanmak yanlış. Yönetmenin ideolojisiyle bağlantı kuran, tepkisel olduğunu söyleyen yazılar çıktı. Bunlara itibar etmeyin.”

Sezer Sezin, sinemanın edebiyata başvurması ve uyarlamada dikkat edilmesi gerekenler konusunda ise:

“Uyarlama yapılacak eserin önce Türk halkı tarafından, sonra da yönetmen tarafından sevilmesi şarttır. Konu, Türk halkını ilgilendiren bir konu olmalıdır. Yazarın ruhunu anlamak ve temayı zedelememek için yönetmenin kültürlü olması şarttır. Lütfi Ömer Akad bu konuda çok iyidir; çünkü çekingen olmasına ve sahip olduklarını anlatmayı sevmemesine karşın birçok dil bilen, entelektüel birisidir. Benim oynadığım filmlerin birçoğu edebiyattan uyarlamadır ve onları Lütfi bey yönetmiştir. Bu eserleri birkaç kere okuyup etüt ettim. Ayrıca, rolümle ilgili diyaloglar yazılırken orada bulundum; zira diyalolar çok önemlidir ve bazılarının romandan aynen aktarılması gerekir. Bunlar, seyircinin sevdiği ve bizim ‘alkış diyalogu’ dediğimiz diyaloglardır” der.

Şeref Gür’le Yapılan Görüşme⁴⁵⁴

Hıçkırık filminin yapımcı firması olan Erman Film’in müdürü Şeref Gür⁴⁵⁵; Hürrem Erman’ın, Kerime Nadir’in bu romanını filme çekmek istemesini, “duygusal filmlerden hoşlanmasına” bağlar. Gür’ün deyişiyle, Hürrem Erman’ın çektiği her üç filminden ikisi edebiyat uyarlamasıdır ve melodramdır. Sinema, en çok kadınlara hitap eder ve kadınlar duygusal filmlerden hoşlanır. O dönemde, Kerime Nadir’in *Hıçkırık* romanı, çok okunan bir romandır ve bu da bir nevi “gişe garantisi”dir. Romanı filme çekme hakkı beş yıllığına Kerime Nadir’den alındıktan sonra; senaryo, Atıf Yılmaz ve Hürrem Erman tarafından yazılmıştır. Atıf Yılmaz, Hürrem Erman ne istediye onu yerine getirmeye özen göstermiş ve Gür’ün deyişiyle; “Romanın filme aktarılması için, ne gerekiyorsa yapmıştır”. Şeref Gür, Hürrem Erman’ın çok beğendiği *Hıçkırık* romanı filme çekilirken, başından sonuna dek sette bulunduğunu da belirtir.

Olay örgüsüyle ilgili detaylar konusunda ise Şeref Gür şunları söyler:

- Romanda olmayan tiplerin filme eklenmesi: “Romanda olmayan bahçıvan Şaban ve Arap bacı Dilber, köşk yaşantısını gerçekçi kılmak için filmde yer alırlar. Köşk büyüktür ve bazı elemanlara ihtiyaç vardır. Şaban ve Dilber, köşkün çalışanları olarak hem durumu daha gerçekçi kılarlar hem de olaya mizahi bir yön katarlar. Ayrıca, Yeşilçam seyircisi o dönem filmlerinde komik uşaklar ve Arap bacılar görmekten hoşlanırdı.”

454 Şeref Gür’le 06.10.2008 tarihli görüşme.

455 1932, Samsun, Ladik doğumlu.. İktisadi Ticari İlimler Akademisi mezunu. Yapımcı, yönetmen. Erman Film’in eski müdürü, Şeref Film’in sahibi.

- Nalân'ın gelişimiyle ilgili eksiklikler: Filmde Nalân'ın eğitimi ile ilgili bilgi verilmez. Şeref Gür bunun sebebini zaman kısıtlamasına bağlar ve “Senaryo, doksan dakika içinde romanı filme sığdırmalıdır. Bu nedenle, yönetmen istediği eklemeyi ve/ya eksiltmeyi yapmakta özgürdür” der. Ayrıca bu filmin devamını *Son Hıçkırık* adıyla çekmeyi düşündüklerinden dolayı; genç kız gelişimiyle ilgili bilgileri, Handan'ı anlatacakları bu filme saklamışlar ama film başkası tarafından çekilmiştir. Şeref Gür'e göre, roman, sinemaya aktarılırken bazı değişikliklere uğramalı ve sinema diline uygun bir şekle bürünmelidir. “Sinemada yönetmenin montaja girmesi doğru değildir. Örneğin Fransa'da yönetmenler montaja girmez. Çünkü hiçbir yönetmen kendi filmine kıyamaz ve atılması gereken sahneleri atamaz. Edebiyatçı da böyledir; kendi eserine kıyamaz.” diyen Gür, bu durumu bir örnekle açıklar: “Yönetmen Lütfi Ömer Akad, İnce Memed'i film yapmak istedi ve romana harfiyen uygun olan senaryoyu Yaşar Kemal'e gönderdi. Yaşar Kemal, romanıyla aynı olan bu senaryoyu beğendi. Fakat daha sonra bazı anlaşmazlıklar yaşandı ve film çekilemedi. Proje hayata geçebilmiş olsaydı, çekilecek olan filmin senaryosu, yazara gösterilen senaryodan çok daha farklı bir senaryo olacaktı.”
- Kenan'ın mesleği ve mekânlarla ilgili değişiklikler: Romanda Kenan, babası gibi subay olmuştur. Şeref Gür, romanın, 1900'lü yılların başında geçtiğini ve o yıllarda subaylığın imrenilecek bir meslek olduğunu söyler. Oysa, filmin çekildiği 50'li yıllarda Hariciye'de görev almak çok daha önemlidir. Bu nedenle Kenan modernize edilmiştir ve ona döneme uygun bir meslek uygun görülmüştür. Doğu yerine İtalya çekimleri yapılmasının sebebini ise: “Hürrem Bey yurt dışına çıkmayı severdi. İnsanlara umut vermek, bizim de Avrupa'ya gidebileceğimizi göstermek açısından bu önemliydi” şeklinde açıklar. Şeref Gür, Doğu çekimleri yerine İtalya'yı tercih etmelerinin diğer bir nedenini de “Doğulu insanların bile filmlerde Doğu'yu görmek istememeleri” olarak değerlendirir. Gür'ün deyişiyle; “İnsanlar filmlerde yoksulluk görmek istemezler ve bu nedenle İtalya görüntüleri daha caziptir”.
- Romandaki diyalogların sinema diline aktarılmaması: Olay örgüsü, mekan ve karakterler konusunda “yönetmenin istediği değişiklikleri yapabileceğini” ifade eden Şeref Gür, romanın dilini değiştirmek konusunda hassastır. Ona göre, romandaki diyalogları değiştirmek, romanın dilini baştan aşağı değiştirmeyi gerektirir. Çünkü, roman şairane bir dille yazılmıştır ve diyalogları günlük konuşma diline çevirmek, romandaki edebiyat dilini bozmak anlamına gelir ve bu da yazarın vermek istediği mesajı değiştirir. Romandaki dile sadık kalmak

aynı zamanda izleyiciye “bu bir uyarlamadır” mesajı da verir. Romanı okuyanlar, beğendikleri diyalogu filmde duymazlarsa, filmin başarısız olduğunu düşünürler. Bu nedenle seyircinin beğeneceği umulan diyaloglar aynen yansıtılmalıdır.

- Romandaki Nalân’ın filmdeki Nalân’la örtüşmemesi: Şeref Gür, filmdeki Nalân karakteri için önce Türkân Şoray’la anlaşıldığını; fakat kendisinin çekimin ilk günü sete gelmediğini anlatır. “Türkân hanım rolü oynamaktan vazgeçmişti; çünkü Nalân’ın veremden öldüğünü öğrenince, kendisinin sağlam yapılı bir kadın olduğunu ve vereme yakalansa bile on yıldan önce ölmesinin mümkün olmadığını belirtmişti” der. Onun yerine Nalân’ı oynayan Nedret Arıburnu (Güvenç) ise tiyatro kökenli bir sanatçıdır. Bu nedenle oyununu fazla teatral oynamış ve Kerime Nadir’in kendisini “yapmacık” bulmasına sebep olmuştur.
- Romanda Nalân tarafından Kenan’a yazılan mektupların filmde yer almaması: Şeref Gür, Nalân’ın fedakar bir kadın olduğunu ve bu mektuplarda yer alan aşk itirafının ona yakışmadığını söyler. Seyircinin, “Nalân madem ki Kenan’ı seviyordu, bunu onun yüzüne karşı söylemeliydi; ona acı çektirmemeliydi” şeklinde düşüneceğini ve bu durumu yadırgayacağını belirtir. Bu sebeple Hürrem Erman, mektupların filmde yer almamasına karar vermiştir.

Şeref Gür; “Edebiyatçılar yönetmenliğe hevesliler ama romanlarının sinemaya uyarlanmasını istemiyorlar” diyerek serzenişte bulunur. Ona göre, bunun sebebi edebiyatçıların, senaristleri yetersiz bulmalarıdır. Uyarlama yapılırken, romanın temasına sadık kalınmalıdır ve topluma vermek istediği mesaj göz ardı edilmemelidir. Fakat diğer yandan, “sinema ideolojiye alet edilmemelidir.” Gür bu durumu şöyle açıklar:

“Sinemada fakirlik anlatılabilir; ancak nedenleri ve bundan nasıl kurtulunacağı konusunda bilgi vermek sinemanın görevi değildir. Seyirci, filmde çıktığında, filmi en fazla otuz kelimeyle anlatabilmelidir.”

Şeref Gür, bu tezini desteklemek adına, “bir roman yazarının entelektüel olması gerektiğini ama aynı koşulun yönetmen için geçerli olmadığını” söyler. Buna örnek olarak Orhan Aksoy’u verir ve;

“İlkokul mezunudur ama Erman Film adına en başarılı edebiyat uyarlamalarını o yapmıştır; çünkü önemli sinemacıların yanında yetişmiştir ve sinema tekniğini iyi bilir” der.

Şeref Gür, *Hıçkırık*’ın gişe başarısını ise şöyle özetler:

“O dönem, *Çalıkuşu* romanı daha çok okunuyordu ama *Hıçkırık* filmi daha iyi iş yaptı ve filminden sonra Kerime Nadir adı duyulmaya başlandı”.

Mehmet Dinler’le Yapılan Görüşme⁴⁵⁶

Mehmet Dinler’le⁴⁵⁷ yapılan görüşme ışığında, *Sinekli Bakkal* filminin, romana göre eksik kalan tarafları başlıklar altında toplanacak olursa:

- Zaman Kısıtlaması: Yönetmen Mehmet Dinler, asistanı olduğu Osman Seden’in⁴⁵⁸, *Sinekli Bakkal* romanını filme çekme kararını kendisine bildirdiğinde; yıllar önce okuduğu *Sinekli Bakkal* romanını bir kez daha okumaya fırsat bulamayacak kadar kısıtlı bir zamana sahip olduğunu söyler. Zira, filmin çekimlerine 1 hafta içinde başlanmış ve film 15 gün gibi kısa bir sürede çekilmiştir.
- Ekonomik Nedenler: Mehmet Dinler, Halide Edib’i bir yazar olarak çok sevdiğini ama bu roman seçilirken, adının saygınlığının yanı sıra, “gişe başarısı sağlayabilecek” bir hikaye olduğunu düşünerek yola çıktıklarını söyler. Edebiyattan sinemaya uyarlama yapılırken, “romanı yaratan yazarın temasına sadık kalmanın” önemini vurgulayan Mehmet Dinler, filminin bu anlamda içine sinmediğini itiraf eder. Romana sadık kalmaya çalıştıklarını; ancak ekonomik endişeler nedeniyle, ruhuna çok fazla temas edemediklerini ve sonradan “kendisinin de hoşuna gitmeyen eklemeler ve eksiltmeler yaptıklarını” ifade

⁴⁵⁶ Mehmet Dinler’le 18.08.2008 tarihinde yapılan görüşme.

⁴⁵⁷ 1928, Adana doğumlu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nden mezun oldu. Yüksek öğreniminden sonra Bakırköy Bez Fabrikası’nda memurluk yaptı. 1960’ta Osman F. Seden’e asistanlık yaparak sinemaya girdi. 1961’de ustası Osman Seden’in senaryosunu yazdığı *Cilalı İbo Zoraki Baba*’yla yönetmenliğe başladı. 1993’te *Sen Olsun Nuri Bey* ve 1994’te *Bekarlık Sultanlık mı* adlı TV dizilerini yönetti.

⁴⁵⁸ (1925, İstanbul – 1998) Türk sineması tarihinin ilk yapımcılarından ve ilk film şirketi sahibi Kemal Seden’in oğlu. İstanbul Alman Lisesi ve Hukuk Fakültesi’nde öğrenim gördü. 1950’li yılların başında yeniden faaliyete geçen Kemal film şirketinin yönetimini üstlenip, yapımcılığa başladı. Senaryo çalışmalarının ardından 1955’te ilk filmini yönetti. 1959’da Tarık Dursun K.’nin senaryosundan aktardığı *Düşman Yolları Kesti* ve ardından *Namus Uğruna* adlı filmlerle yükselişe geçti. 1990’lı yıllarda tümüyle TV dizilerine ağırlık verdi. *Çalıkuşu*, *Yeniden Doğmak* ve *İki Kızkardeş* bu dizilerden bazılarıdır.

eder. Bu anlamda filmini pek de beğenmemekte ve “Osman Seden’in isteğine uymaktan” başka bir şey yapamadığını söylemektedir. Film, Engin Ayça’nın deyişiyle “Roman dilinden, sinema diline değil; Yeşilçam diline” uydurulmak zorunda kalınmıştır.⁴⁵⁹ Yönetmen Mehmet Dinler, mekan seçimleri, dekor ve kostüm konusunda da ekonomik imkansızlıkların yarattığı olumsuz etkilerden söz eder. Film, 736 lira gibi, o zamanın koşullarına göre bile “komik” bir bütçeyle çekilmiştir; bu nedenle “dış çekim yapmak gibi bir lükse” sahip değildir. Film gösterime girdikten sonra, Sinekli Bakkal sokağını neden gerçek mekanında çekmedikleri konusunda eleştiriler almışlardır; ancak “aynı sahneyi birkaç kez çekebilecek negatife sahip olmadıklarından” böyle bir riske girememişlerdir. Mehmet Dinler, dekor konusunda da Saim Bilge’ye minnet duyduğunu söyler; çünkü o, filmin dekorlarını portakal sandıklarıyla yapmıştır ve para almamıştır. Kostümler ise, yine düşük bütçe ve kısıtlı zaman sebebiyle ihmal edilmiştir ve kostümcülerin elinde olanla yetinilmek zorunda kalınmıştır.

- Seyirci Faktörü: Romanda olmamasına karşın; filmin sonlarına doğru, Sinekli Bakkal ahalisinin Rabia’nın evini bastığı ve Peregrini’yi almak istedikleri sahnenin filme konuluş gerekçesini Mehmet Dinler, şöyle açıklar: “Yobazların yol açtığı bu gerilimin, izleyicinin ilgisini daha çok çekeceğini düşündük; bu da gişe garantisi demektir”. Filmde, yaşlı ve çirkin olan Peregrini’yi Ediz Hun’un canlandırması ise, yine seyirciye bağlanır. Mehmet Dinler’e göre seyirci, duygusal özelliği olan aşk filmlerine ilgi duyar ve sinemanın “çehresini değiştiren” kadın seyircilerin, filmlerde görmek istediği aktörlerden biri de Ediz Hun’dur. Filmde ona (uygun olmasa da) bir rol vererek, beyaz perdede Ediz Hun’u görmek isteyen Türk seyircisinin gönlü yapılmış olur. Mehmet Dinler, aynı şekilde Türkan Şoray’ın da Rabia karakterine uygun olmamasına rağmen, seyircinin sinemada görmek istediği aktristlerden biri olması sebebiyle, filmde oynatıldığını ifade eder.
- Yola Çıkış Noktasındaki Farklı Düşünceler: Filmin yönetmeni Mehmet Dinler, filmin senaristi olan Osman Seden’le birlikte, *Sinekli Bakkal* romanını dizi

yapmayı tasarladıklarını ama bu fikri maddi imkansızlıklar nedeniyle hayata geçiremediklerini söyler. Devamı olabilecek bir proje gözüyle baktıkları için, romanda yer alan yan olayları filme aktarma konusunda seçici olmamışlardır.

- Senaristin Zihniyeti: Mehmet Dinler’e göre, filmin senaristi Osman Seden, dindar bir adamdır ve kendi zihniyetini filme yansıtarak, Müslümanlığı ön plana çıkarmıştır. O dönemin entelektüel seviyesi çok yüksel olmayan seyircisine, tasavvufu anlatmak yerine; daha net bir yargıyla İslamiyet propagandası yaparak, Müslümanlığı seçen Peregrini’yi mahallelinin gözünde aklamıştır.
- Oyuncu Seçimi: Bölge İşletmeleri’nde seyircinin hangi oyuncular beyazperdede görmek istedikleri belirlenir. Mehmet Dinler, Türkân Şoray’ın “Rabia” rolü için uygun olmadığını düşünmektedir; fakat Osman Seden “Seyirci, onu görmek istiyor” diyerek böyle bir karar vermiştir.

Halit Refiğ’le Yapılan Görüşme⁴⁶⁰

Halit Refiğ, *Yaprak Dökümü* filminin senaryo yazarıdır. *Yaprak Dökümü* romanından uyarlama yapmanın, Memduh Ün (filmin yönetmeni)’ün fikri olduğunu söyler. Kendisi, bir romandan yola çıkarak senaryo yazacak veya bir film çekecekse, esas itibarıyla yapılan şeyden ayrılmamaya özen gösterdiğini ifade eder. *Yaprak Dökümü*’nün senaryosunu yazarken de, Reşat Nuri’nin çizgisinden ayrılmadan filmi en iyi şekilde yapmayı hedeflemiştir. Filmin başında, Şapka Devrimi’nin kabul edildiğinin söylenmesi de, romanda olmamasına rağmen, şekli bir değişimin ifadesi olması itibarıyla, romanda anlatılan Doğu – Batı zıtlığıyla örtüşür. Refiğ, ayrıca *Yaprak Dökümü*’nün kendi dönemini anlatan bir roman olması nedeniyle; 1967’de çekilen filmde, Şapka Devrimi’nden bahsederek, dönemle ilgili bir hatırlatma yaptığını da belirtir. Aksi taktirde 1925 yılının, dönemi bilmeyenler için bir şey ifade etmeyeceğini düşünmüştür.

Filmin olay örgüsüyle ilgili olarak Refiğ şunları söyler:

460

Halit Refiğ’le 18.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

“Bu, Memduh Ün’ün filmi, ben senaryosunu yazdım ama filmi pek fazla hatırlamıyorum. Ana fikri bozmamaya çalıştım. Romandaki ev partilerinin filmde yer almaması ve Ali Rıza Bey’in henüz filmin başındayken (Şevket’in düğününde) kötü muameleye maruz kalması, romanı daha keskin bir şekilde anlamlandırılmak istememdir. Esas anlatılanı bozmadan, romanı sembolik bir anlatımla ve izleyicinin anlayacağı biçimde, net olarak filme aktarmak gerekir. Romanın sonunda Ali Rıza Bey’in ‘İktisat... Hiç anlamam’ demesi de, iktisadî bir altyapı olmaksızın yapılmaya çalışılan şekli değişikliklerin, maddî çöküntüye yol açacağını ve aileyi parçalayacağını ifade etmek içindir.”

Halit Refiğ, edebiyattan yapılan uyarlamalarda; romanı uyarlanacak yazarla yönetmenin fikir birliği içinde olması koşuluyla başarı sağlanacağını söyler. Kendisi, başka uyarlamalar da yapmıştır; fakat bazıları esinlenme aşamasında kaldığı için romanın ismini kullanmamıştır. Örneğin: Halide Edib’in *Handan* romanından esinlenerek *İhtiras Fırtınası* filmini çekmiş; Kerime Nadir’in *Aşk Bekliyor* romanından esinlenerek *Yasak Aşk* filmini çekmiş; fakat her ikisine de özgün isimlerini koymamıştır. Çünkü romanları büyük bir serbestlik içinde yorumlamıştır ve aslıyla pek fazla ilgisi kalmayan bu filmlere romanların adını koymanın yanlış olduğunu düşünmüştür. Buna karşılık, en çok beğendiği romancılardan biri olan Halit Ziya’nın *Aşk-ı Memnu* adlı eserini, kendi dönemi içinde ve aslına sadık kalarak televizyona uyarlamıştır. Halit Ziya hayatta olmadığı için, oğlu Bülent Uşaklıgil’den romanı uyarlama izni alan Refiğ, “Bülent bey bana, babasının romanı bugün yazacak olsa, aynen bu şekilde yazacağını söyledi” der. Daha sonra, *Aşk-ı Memnu* dizisini sinemalaştırma konusu gündeme gelir. Halit Refiğ, *Aşk-ı Memnu*’nun, bir “dönem romanı” olduğunu düşünür ve bu romanı kendi dönemi içerisinde sinemaya aktarmak çok maliyetli olacağından, *Kırık Hayatlar*’ı uyarlamayı tercih eder. Çünkü, Refiğ’e göre, *Kırık Hayatlar*, bir “dönem romanı” değildir. Halit Ziya’nın, zamanın ilerisini görerek, henüz medenî kanun hayata geçmeden önce yazdığı bir romandır. Bu roman, yayınlandığı dönemde, belki de filme çekildiği dönemki kadar anlamlı olmamıştır. Bir ailenin gelenekçiye; farklı bir sosyal ortama geçmesini ve alafrangalaşmaya çalışırken çökmesini anlatan bu roman, Refiğ tarafından, hiçbir değişiklik yapılmadan o güne aktarılmıştır. Fakat kendi deyişiyle;

“Bu, *Kırık Hayatlar*’ın, *Aşk-ı Memnu*’dan daha az romana sadık olduğunu göstermez; biri kendi dönemi içinde değerlendirilirken, diğeri günümüze aktarılmıştır”.

Yaprak Dökümü romanı ise, 1925 yılını anlatır ama filmin çekildiği 60'lı yılların sıkıntılarıyla da örtüşür. Refiğ, romanın anlattığı şeyin yaşanan dönemle örtüşmesinin, seyirci açısından çok önemli olduğunu söyler. Örneğin, *Vurun Kahpeye* romanının ilk uyarlamasında düşmanın Yunanlı olduğu zikredilmezken; 1964'te Kıbrıs meselesi sürerken yapılan ikinci uyarlamada da benzer bir tavır takınır. Oysa, Refiğ'in üçüncü uyarlamayı yaptığı 1973 yılında, mesele kopma noktasına geldiği için düşmanın adı söylenir. Bütün bu örnekler de Halit Refiğ'in deyişiyle;

“Uyarlamanın kesin bir kuralı yoktur; uyarlanacak her konu kendi kuralını belirler” tezini ispatlar.

Yaprak Dökümü, 1925'lerde, Atatürk İnkılâpları'nın gerçekleştiği dönemde, çağdaşlaşmanın yanlış anlaşılacak Batı toplumlarını taklit şeklinde yorumlanması sonucunda, bir ailenin çökmesini anlatır. Filmde ise, zenginlik tutkusu ve meslek sahibi olmayan kadınların erkekleri kullanarak rahat yaşama arzuları ön plandadır. Halit Refiğ, filmin motivasyonunun, alafrangalaşma isteğinden çok; zengin olma hırsı olmasını, çekildiği dönemin koşullarına bağlar. 1950'lerde başlayan kapitalistleşme süreci, Türkiye'yi büyük ölçüde tüketim toplumuna dönüştürmüştür. Ekonomik bir temel olmaksızın batılılaşmaya çalışmak, maddî sıkıntıya yol açar. Refiğ, sanayi toplumuna dönüşmeden, batıya benzemeye çalışmanın, şekli bir dönüşümden ileri gitmeyeceğini, filmin başındaki Şapka Devrimi'yle sembolleştirmiştir. Bu, görüntüye dayalı değişme isteği de, ekonomik altyapı olmayınca, insanları maddî açmaza sürükler. Filmin sonunda Ali Rıza Bey'in iktisattan anlamadığını söylemesi de bunun sembolüdür.

Edebiyat uyarlamalarına başvurulma sebepleri konusunda Halit Refiğ şunları söyler:

“Bir sinemacının hayatını idame ettirebilmesi için senede en az iki film yapması gerekirdi. Bu, çoğu zaman dört, beş filme kadar çıkardı. 1960'lı yıllarda, senede 250-300 film çekilirdi. Bunların hepsinin özgün olması, hem üretme zorluğundan hem de ticarî açıdan mümkün değildi. Çünkü Bölge İşletmeleri, özel isteklerde bulunurdu. Ege'de efe filmi, Doğu'da Yılmaz Güney filmi isterlerdi örneğin. Bir de daha önce çekilip beğenilmiş filmlerin tekrar çekilmesine yönelik talepler gelirdi. Bunlar arasında *Vurun Kahpeye*, *Sözde Kızlar*, *Çalıkuşu* gibi uyarlamalar da vardı. Dolayısıyla, yılda on beş, yirmi özgün senaryoya izin verilirdi. Geçimini temin etmek isteyen sinemacı da bu kurallara uymak zorundaydı”.

Edebiyat uyarlamalarına başvurulmasının bir nedeninin de, sansür olup olmadığı konusunda Refiğ şunları söyler:

“Münir Hayli Egeli, İtalya’ya sinema eğitimi için gitti ve 1938’de sansürü getirdi. 1961’e kadar Demokles’in kılıcı gibi sinemacıların tepesinde olan bu sansür, sinemacıları kısıtladı. Metin Erksan, Fakir Baykurt’un *Yılanların Öcü* adlı romanını sinemaya uyarladı. Fakat, köylüyü kötü gösterdiği gerekçesiyle sansür kurulu tarafından yasaklandı. Dönemin cumhurbaşkanı Cemal Gürsel, Türk filmi izlemeyi çok severdi. ‘Sansür, Çankaya’ya giremez’ diyerek, *Yılanların Öcü* filmini izledi ve çok beğendi. Böylece, *Yılanların Öcü*’ne özel gösterim izni çıkmış oldu. Ancak sansür yasası değişmedi, bu bir çelişkidir.”

Refiğ, Yakup Kadri’yle *Yaban* romanını filme çekmek için anlaştığını; ancak birtakım aksilikler sebebiyle bundan vazgeçildiğini söyler. Daha sonra *Yaban*, sinemaya uyarlanmış; ancak romanı tam yansıtmamaktadır. Refiğ, “Başarılı bir uyarlama olsaydı, onun da sansüre takılması gerekirdi” diye düşünmüştür. Sinemacılar, bir süre sonra sansürden kurtulmak için bazı formüller bulurlar. Roman uyarlaması veya özgün senaryolarda, hangi sahnelerin sansürden geçemeyeceğini bildikleri için; geçiş kriterlerine uygun bir şekilde yazılan senaryoyu sansür kuruluna gönderirler. Senaryo sansürden geçince, filmi bildikleri gibi çekerler; ancak yine riskli buldukları sahneleri çıkararak kurula izletirler. Filme, gösterim izni aldıktan sonra da, yine orijinal filmi gösterime sokarlar.

Yazın dilini görüntü diline aktarmanın mümkün olup olmadığı konusunda ise Halit Refiğ şunları söyler:

“Roman, olaylar üstüne kuruluysa, kolayca film haline getirilebilir. Kahramanların iç dünyalarını yansıtan, duygu yoğunluğu olan, psikolojik bir romansa, filme çekilmesi zordur. 19. yüzyıl romanları tezlidir, klâstiktir ve olaylar üzerine kuruludur; onları sinemaya uyarlamak kolaydır. Proust, Joyce, Woolf, Faulkner gibi, bilinç akışı tekniği kullanan modern roman yazarlarını ise sinemaya uyarlamak çok zordur. Çok istememe rağmen Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah* romanını, bu sebeple sinemaya uyarlayamadım. Çünkü, roman kahramanı Ahmet Cemil’in duyguları ön plandaydı. Romanın dilini sinemaya aktarmak, seyirci için daha etkili ve net hâle getirmekle mümkündür. Örneğin, ben *Vurun Kahpeye* filminin sonunda Aliye’nin eline küçük bir Kuran vererek; yobazların, vatana ve nişanlısına ihanetle suçladıkları bir kadının, aslında ne kadar imanlı ve dindar olduğunu gösterdim. Böylece, dini çıkarları doğrultusunda yorumlayan yobaz tiplerle iyi Müslüman ayrımının altını çizdim ve Aliye’yi linç edenlerin haksızlığını pekiştirmiş oldum”.

Halit Refiğ, *Yaprak Dökümü*’nün çekildiği yıllarda çok fazla roman okuyucusu olmadığını söyler. Romanı beğenip filmini görmek isteyenlerin sayısının az olduğunu düşünür.

“Filme oynayan yıldızlar seyirci toplar, konu çok önemli değildir. Filme sadece romanı okuyanlar gelse, film yeterince iş yapmamış olur” der.

Ona göre, filmi izledikten sonra romanı okumak isteyen kişi sayısı da çok azdır ve hatta hiç yoktur. “Seyirci, filmi izledikten sonra, olsa olsa romanı da okumuş sayar kendini” diyerek her iki sanat dalının da bu anlamda birbirlerine çok katkısı olmadığını savunur.

Ediz Hun’la Yapılan Görüşme⁴⁶¹

Sözde Kızlar filminin başrol oyuncusu Ediz Hun⁴⁶², öncelikle romanı okuduğunu ve filmdeki rolüne dair çıkarımlar yaptığını belirtir. Yönetmenin görüşlerinin ve senaryonun da önemli olduğunu; ancak bir edebiyat uyarlamasında rol alacak oyuncunun, kaynak romanı mutlaka okuması gerektiğini belirtir. Hun’a göre, oyuncu, kendisinden de bir şeyler katarak rolünü zenginleştirebilmek için romanı bilmeli ve kendisine göre yorumlamalıdır.

Ediz Hun, *Sözde Kızlar* romanının olay örgüsünün değiştirilmesi konusunda ise şunları söyler:

“Uyarlanacak romanda duygusal şeyler olmayabilir. Senaryoda ise duygu ön planda olmalıdır. Bu noktada senaryo yazarı ve yönetmenin mahareti devreye girer. Yönetmen ve senarist, romanın halkla özdeşleşebilmesi için, kendi duygu birikimlerini ortaya koymalıdır. Romandaki hayâli olaylar ve kişiler, sinemada ete kemiğe bürünür. İnsanlar hayâl ettikleri şeyleri karşılarında görmek isterler. Bunu başarabilmek için de, romanın güncelleştirilmesi gerekir. Dolayısıyla, romanın olay örgüsüyle ilgili sapmalar ve karakterleriyle ilgili değişiklikler yapılabilir. Örneğin, eskiden sigaranın zararları bilinmiyordu. Bu nedenle, romanda sigara içen bir adam, sinemaya uyarlanırken elinde sigarayla gösterilmemelidir. *Atatürk* filminde, Atatürk gerçek hayatta sigara içmiş bile olsa; onun ulvî kişiliğini zedelememek ve kötü örnek oluşturmamak adına, onu sigara içerken göstermemek gerekirdi. Roman uyarlaması da böyledir. Rejisörün; seyircinin nabzını iyi tutması ve halkın ne istediğini bilmesi gerekir. Ben, *Sözde Kızlar*’daki rolümde, halkın yanında olmaya ve gözlerinin içine bakmaya gayret ettim.”

Sözde Kızlar filminde, Ediz Hun’un canlandığı Fahri karakteri çok fazla değiştirilmiş ve romana göre bir hayli büyütülmüştür. Romanda, sadece Mebrure’yle ilgilenen ve onun Şişli çevresinden kurtulmasına yardım eden Fahri, filmde bütün “sözde kızlar”ın kurtarıcılığını üstlenir. Ediz Hun, bunun sebebini “bölge işletmelerine”

⁴⁶¹ Ediz Hun’la 15.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

⁴⁶² 1940, İstanbul doğumlu; ünlü Türk sinema oyuncusu ve eski milletvekilidir. Sinema hayatı, 1963 yılında *Ses* dergisinin açtığı yarışmayla başladı ve *Genç Kızlar* adlı filmle sinemaya girdi.

bağlar. Bölge işletmeleri, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde araştırmalar yaparak; seyircinin beyazperdede hangi romanı ve oyuncularını görmek istediğini tespit eder. Göksel Arsoy, Ediz Hun, Cüneyt Arkın, Tarık Akan ve Kadir İnanır sinema izleyicilerinin en çok görmek istedikleri aktörler arasındadır. Bu listenin başlarında yer alan Ediz Hun'un, *Sözde Kızlar*'daki rolünü büyütmek için; film, Fahri karakteri üzerine kurulmuş ve Hun ön plana çıkarılmıştır. Ediz Hun, saydığı bu isimlerin, Türk sinemasının jönleri olduğunu söyler ve;

“Oyunculuk başka jön olmak başka bir şeydir; jönlerin belli bir çizgisi vardır ve oynadıkları roller bu çizginin dışına çok fazla taşmamalıdır”

diyerek, Fahri karakterinde yapılan değişikliklerin sebebini açıklar.

Ediz Hun, yeni uyarlamaları beğenmediğini ifade eder ve:

“Eskiden üretilirdi, şimdi tüketiliyor; üç günde özensizce çekilen diziler halka sunuluyor. Eskinin, 18. yüzyıla özdeşleşen romantizmi artık yok. O filmler çok güzeldi ve insanları birbirine yaklaştıran konular seçilirdi. İlişkiler gibi filmler de masumiyetini yitirdi”

diyerek, günümüzdeki uyarlamaları eleştirir.

Yönetmen/yapımcıların edebiyata başvurma sebebini ise, “bir kültür birikiminin tezahürü” olarak açıklayan Ediz Hun;

“Mısır ve Amerikan filmlerini kendimize uyarlamaya çalışacağımıza, ülkemizin kabul edeceği türden konuları anlatan Türk klasiklerini sinemaya uyarlamak daha faydalıdır” der.

Feyzi Tuna'yla Yapılan Görüşme⁴⁶³

Kuyucaklı Yusuf filminin yönetmeni Feyzi Tuna; “Edebiyat uyarlamalarının, edebiyatın aleyhine çalıştığı” düşüncesindedir. Tuna'ya göre, beğenilmiş bir romanın izleyicisi olur; fakat, filmi beğenenlerin romanı merak edip okumaları söz konusu değildir.

“Ben, o kitapların alınınca okunduğu kanısında değilim. Cicili bicili kitapların daha ön plana geçtiği bir toplumda yaşıyoruz biz... Elbette yüzde yirmi beşi okuyordur ama o satışta biraz da ‘televizyonda oynayan filmin kitabı da bizde var’ gibi bir yapaylık olduğu inancındayım.”⁴⁶⁴

463

Feyzi Tuna'yla 24. 12. 2008 tarihinde yapılan görüşme.

Feyzi Tuna, kötü romandan iyi film çıkabileceğini; ancak iyi bir romandan başarılı bir uyarlama yapıldığına şahit olmadığını ifade eder. Bunun sebebini de, sinemacının, yazarın üslûbuyla ilgilenmemesine bağlar.

“Beni, bir yazarın kelimelerle oynaması ilgilendirmiyor; getirdiği atmosfer ve vakalar dizisi ilgilendiriyor. O, sinematografikse; edebiyat yerle yeksan olabilir ama çok iyi bir film yapılabilir.”⁴⁶⁵

Feyzi Tuna’yla yapılan görüşmede, *Kuyucaklı Yusuf* romanını seçme nedeni sorulduğunda yönetmen; 1957 yılında amcasının kütüphanesinde bulunduğu *Kuyucaklı Yusuf* romanını bir solukta okuduğunu söyler. Henüz on üç yaşında olan Tuna, bu romanı okuduğunda “film gibi” olduğunu düşünmüş ve bir gün yönetmen olursa, bu romanı sinemaya uyarlamayı aklına koymuştur. Yirmi üç yaşındayken ilk filmini çeken Tuna, bir gün Yılmaz Güney’le sohbet ederken; onun *Kuyucaklı Yusuf*’un telif hakkını satın aldığını ve bunu duyduğunda yüreğinin sızladığını ifade eder. Yılmaz Güney, filmi kendisi çekmek istemiştir; ancak, beş yıl boyunca filmi sansürden geçirmeyi başaramaz. Beş yıl boyunca sansürden geçememiş bir filmin de, telif hakkı iptal edilir. Güney’den sonra, filmi çekmeye teşebbüs eden Süreyya Duru da, filmi sansürden geçiremez. Film çekmeyi çok isteyen Feyzi Tuna, Mine Film’in sahibi Kadri Yurdatap’a, romanın telif hakkını almasını önerir. Ancak fiyat çok yüksektir ve Tuna, arkadaşı Onat Kutlar’dan yardım ister. Onat Kutlar, Sabahattin Ali’nin kızı Filiz Ali’nin arkadaşıdır ve Feyzi Tuna adına, romanın telif hakkını talep eder. Böylece Mine Film, daha uygun bir fiyata, *Kuyucaklı Yusuf*’u sinemaya uyarlama izni alır ve filmi çekme görevi Feyzi Tuna’ya verilir. Feyzi Tuna, *Kuyucaklı Yusuf*’un sinemaya aktarılma macerasını anlatmaya şöyle devam eder:

“Bir gün, *Cumhuriyet Gazetesi*’nden çıkmıştım. Çetin Tunca yolumu kesti ve babasının, Sabahattin Ali’nin sınıf arkadaşı olduğunu, onun romanlarını çok sevdiğini ve bu filmin kameramanı olmak istediğini söyledi. Ardından, Talât Bulut, ‘Yusuf’u mutlaka ben oynamalıyım’ dedi. Ben, Kenan Işık’ı düşünmüştüm ama tiyatro yapıyordu ve mümkün olmadı. Böylece filmin görüntü yönetmeni ve başrol oyuncusu belirlenmiş oldu.”

⁴⁶⁴ Meltem Sayar, “Feyzi Tuna - Edebiyat Uyarlamaları Edebiyatın Aleyhine Çalışır”, *Hürriyet Gösteri*, S. 29, İstanbul, Nisan 1983, s. 86.

⁴⁶⁵ Meltem Sayar, agm., s. 86.

Feyzi Tuna, filmin senaryosunu Onat Kutlar'la birlikte yazmaya başlamıştır. Ancak, bir süre sonra bu işten sıkılan Kutlar, filmi bırakmış ve senaryoyu yazma işi de tamamen Tuna'nın omuzlarına yüklenmiştir. Sınırlı para ve zamanları olduğundan (on beş gün içinde filme başlanması gerekmektedir ve filmin yapımcısı, parasının büyük bölümünü çektiği diğer film olan Züğürt Ağa'ya harcamıştır); Tuna, bir hafta içinde filmin tretmanını (geliştirme senaryosu, diyalogları yazılmamış taslak metin) yazmıştır. Film boyunca, ertesi günün diyaloglarını yazarak sete gitmiştir. Hatta bazen, diyalog yazmayı yetiştiremeyerek; romanı yanında götürmüş ve oyunculara romandaki diyalogları söyletmiştir.

Tuna, filmin mekânları ve teknik özellikleri konusunda şunları söyler:

“Filmi ilk bir hafta Edremit'te, daha sonra Ayvalık ve Adatepe'de çektik. Para sınırlı olduğundan, sanat yönetmeni başarılı olamadı. Filmin dekor ve kostümleri yetersizdi. Işıkla oynama şansımız olmadı, ışıklar kötüydü. Bu film, benim sinemayla olan bağlarımı zayıflattı; teknik çok zayıftı ve sonuç beni tatmin etmedi.”

Film, gösterime girdikten sonra, şair Günseli İnal ve Kemal Özer, film hakkında olumlu eleştiriler yazmışlardır. Ancak, *Varlık Dergisi*'nin yayın yönetmeni Onat Kutlar, Feyzi Tuna'yla olan gerginliğinden dolayı bunları yayınlamamıştır. Atillâ Dorsay'ın “*Klâsik romanın ezdiği yönetmen*” başlıklı yazısını yayınlamayı tercih etmiştir. Oysa Tuna'ya göre, romanın dramatik yapısı sinematografiktir ve kendisinin romana sadık kalmasının nedeni, hem yazara olan saygısından hem de romanın “senaryo gibi” olmasındandır.

Yönetmen, *Kuyucaklı Yusuf*'u çekerken, daha önce defalarca sansürden geçememiş bir film olmasına rağmen, sansür kaygısı taşımadığını ifade eder. Romanda olmasına karşın filmde yer almayan sahneler, kendi deyişiyle “filme yarar getireceğini düşünmediği için” konmamıştır. Örneğin, Hilmi Bey'in oğlu Şakir'in hapishanede geçirdiği günler; Ali'nin babasının, oğlunun katilinin cezalandırılması konusundaki çabası; Yusuf'un son seferinde hastalanıp Zeytinli Köyü'nde kalması; Salâhattin Bey'in doğadaki arınma yürüyüşü; romanın arka plânındaki savaşlar; Yusuf'un baş parmağı olmadığı için askere gidememesi; devlet kadrolarındaki lüzumsuz işçi sayısının eleştirilmesi, “sinemaya bir yarar sağlamayacağı” düşüncesiyle, filmde yer almamıştır. Ayrıca, o yıllarda (1984), çok değerli olan negatif, sınırlı ölçüde verildiğinden (6-7 bin metre) ve filmin 90 dakikaya sığdırılması zorunlu olduğundan; romandaki her şeyin

filme aktarılması mümkün değildir. Ayrıca, yine ekonomik nedenlerle, filmin dokuz-on kopyası yapılabilmektedir ve provalarla tekrar çekimlerinin belli bir sınırı aşmaması gerekmektedir.

Feyzi Tuna, bir romanın herkesçe farklı yorumlanabileceğini söyler ve yönetmenin, romanı kendi yorumuyla yansıttığını ifade eder. Kendisi *Kuyucaklı Yusuf* romanını, “Yusuf ve Muazzez’in bir suç gibi taşıdıkları aşkı anlatan hikâye” olarak görür. Tuna, bu konuda şunları söyler:

“Her yönetmenin yazılı metne yaklaşım tarzı farklıdır. Ben, Yusuf’un Muazzez’e olan aşkının, onun vicdanında açtığı yarayı gördüm ve romanı ona göre değerlendirdim. Romandan film yapmak, bir seçimler manzumesidir. Romanı ilk okuduğumda, Yusuf’la Muazzez’in trajik beraberliği ilgimi çekti ve bu imkânsız aşkı işlemek istedim. Bu imkânsızlık, Yusuf ve Muazzez’in kardeş gibi büyümelerinden kaynaklanır. Çünkü Yusuf, taşralıdır ve bu tarz bir namus kavramı vardır. Muazzez’e kardeş gözüyle bakamadığı için, kendini suçlar. Ben de taşrada büyüdüğüm için, onu anlıyorum. Bugün olsa, daha farklı bir gözle değerlendirebilirdim; fakat o gün romanı böyle yorumladım ve çok sevdiğim bu hikâyeyi, kendi gözümünden izleyiciye aktarmak istedim.”

Roman ve sinemanın farklarının altını çizen Tuna, bu iki sanat dalının farklı mecralarda yer aldığını söyler. Ona göre, sinema ve tiyatrunun üçüncü boyutu yoktur; roman ve şiirinse vardır:

“Romanda veya şiirde, bir kapı gıcirtısı betimlemesi varsa, bu, kişilerde farklı yansımalar yaratır. Kişiler, hayattan nasıl beslendikleriyle ilgili olarak, okuduklarını farklı şekillerde değerlendirirler. Örneğin Kafka bu gıcirtıyı dev bir kapı olarak algılar, bir başkasında bu ölümün çağrışımı olabilir. Romanın izdüşümü, okuyana göre değişir ve romanı yorumlamada, bu izdüşümü esastır”

diyen Tuna, kuralları ve anlayışı farklı olan romanın, bire bir sinemaya uyarlanmasını doğru bulmaz. Romanı anladığı gibi aktardığını ve yeni bir şey yapmaya çalıştığını söyler. Örneğin, Necati Cumalı’nın *Öc* adlı hikâyesinden *Tutku* filmini yapmıştır ve romanın dramaturjisiyle finalini büyük ölçüde değiştirmiştir. Romanı okuduğunda, kendisinde bir iz kaldığını ve bu izin ilhamıyla yeni bir şey kurmaya çalıştığını söyler. Ona göre, romanın metin aralarında gizledikleri değil; okuyucunun edindiği izlenim önemlidir.

Tuna, bir romanı uyarlamaya karar verdiğinde, o romanın popülerliğini önemsemediğini söyler. Tuna’ya göre; Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt ve

Muazzez Tahsin Berkand romanları, popülerliğinden faydalanmak için sinemaya aktarılan romanlardır. Tuna, kendi deyişiyile “adı pek bilinmeyen bir hikâyeci olan” Osman Şahin’in *Musallim ile Kuşde* hikâyesinden etkilenerek, onu *Kızgın Toprak* adıyla sinemaya aktardığını belirtir.⁴⁶⁶ Yönetmen, edebiyattan sinemaya uyarlama yaparken, en çok önemseydiği şeyin, “ana fikri bozmamak” olduğunu belirtir ve bu konuda şunları söyler:

“Filmi, romanda odaklandığım şey üzerine inşa ederim. Birinde olay örgüsü beni etkiler, diğerinde karakterler veya mekân üzerinde dururum. *Kuyucaklı Yusuf*’ta, ahalik düzeninin vazgeçilmesi zor bir şey olduğunu ya da başkaldırmanın basit olmadığını vurgulayabilir; düzenin değişmesinin üretim koşullarının ve ilişkilerinin değişmesiyle mümkün olabileceğinin altını çizibilirdim. Ama ben, Yusuf ve Muazzez’in imkânsız aşkını seçtim. Sabahattin Ali’ye duyduğum saygıdan dolayı, aralarda romandan bölümler okuttum. Böylece, onun romanını filme çektiğimi vurgulamış oldum. Romanı uyarlayan yönetmenin yorumuna saygı duyarım. Ancak, eser kadın haklarını savunuyorsa ve yönetmen o eserden kadın düşmanlığına yönelik bir film yapıyorsa, orada büyük bir sorun var demektir. Romana sadakatsizlik budur.”

Feyzi Tuna, *Kuyucaklı Yusuf*’u sinemaya aktarma sürecini şöyle anlatır:

“Onat Kutlar’la romanı gözden geçirdik ve dikkat çekecek sahnelerin altını çizdik. Romana sadakat gibi bir sorunumuz yoktu. Demir senaryoyla⁴⁶⁷ çalışmaktan hoşlanmam. Filiz Ali, bize romanla istediğimiz gibi oynama iznini vermişti. Romanın sosyo-politik yansımalarını düşünmedik, mesaj kaygısı gütmedik. Karakterleri ön plâna çıkardık. Ben, yapım sorunlarıyla uğraşmaktan, aslî işlerimle çok ilgilenemedim. Örneğin, Ayvalık – Sarmısaklı’da çekilen düğün sahnesi için tabanca bulamadık. 80’li yıllarda, filmlerde kullanılan sadece beş silah vardı. Elimizdeki bir türlü patlamıyordu. En sonunda oyuncu, patlamayan silahla ateş etti. Sonra, düğün sahnesine kalabalık olsun diye gelen çingeneler, sıkılıp gittiler ve onları yeniden toplamak için çok zorlandık. Muazzez’i oynayan Derya Arbaş, Türkçe konuşamıyordu, bu da rolü olumsuz etkiledi. Kostüm için gidilen yegâne yer olan Niyazi’nin dükkanında, aradıklarımızı tam olarak bulamadık vs...”

Sonuç olarak filmin yönetmeni Feyzi Tuna, romandan etkilendiği ve dramatik yapısını filme uygun bulduğu için *Kuyucaklı Yusuf*’u sinemaya uyarlamıştır. Ancak ekonomik imkânsızlıklar, teknik yetersizlikler ve zaman kısıtlaması yüzünden, filmin hakkını tam olarak veremediğini düşünür. Romanı, kendi bakış açısına göre yorumlamış

⁴⁶⁶ Romanın adı, Kürtçe çağrışım yaptığı için, sansür kurulunca reddedilmiş; bu nedenle romanın adı değiştirilerek çekilmiştir.

⁴⁶⁷ Değişmesi söz konusu olmayan, bire bir bağlı kalınarak filme çekilen senaryo.

ve filmi, “Yusuf’la Muazzez’in trajik aşk hikâyesi” üzerine kurgulamıştır. Sabahattin Ali’nin çok beğendiği bir romancı olduğunu ve ona saygı duyduğunu ifade eden Tuna; Ali’nin toplumcu-gerçekçi yönünü ve romanda verdiği sosyal mesajların çoğunu göz ardı etmiştir. Uyarlanacak romanın ana fikrinin zedelenmemesi gerektiğini düşünen Tuna’nın, bunun tersini yapması ve haksız düzen eleştirilerine hemen hiç değinmemesi, bir çelişkidir. Ayrıca romanda, şehir ve doğa karşıtlığı üzerinde fazlasıyla durulurken; filmde mekâna önem verilmemiş, kişilerin mekânla olan bağları gerektiği gibi kurulmamıştır.

Ayşe Şasa’yla Yapılan Görüşme⁴⁶⁸

Ayşe Şasa⁴⁶⁹, edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar hakkında şunları söyler:

“Uyarlama, edebiyatın hakkını vermemiştir; çünkü Yeşilçam sinemasında edebî film yapma ve sanat kaygısı güdülmez. Yeşilçam sineması halka aittir ve popüler kültürün kendisini ifade etmesi için; kompleksiz bir biçimde, fonksiyonel bir şey yapmıştır. Sinemacılar, 1923’ten sonra gevşeyen popüler kültür bağlarını kuvvetlendirmişler ve Türk insanının kendini ifade etmesine yardım etmişlerdir.

Cumhuriyet dönemi yazarlarımız, romanlarında halka tepeden bakmışlardır. Türk sineması halkın geleneklerine değer verir ve çok daha otantiktir. Uyarlamalar, romanlardan daha ilginç gelmiştir bana. Mesela, *Vurun Kahpeye*’yi yazan Halide Edip, din adamlarını sevimsiz ve sahtekar göstererek din düşmanlığı yapmıştır. Oysa, Halit Refiğ’in uyarlamasında din savunulur ve bu, halka çok daha yakındır.

Yeşilçam’ı suçlamak kolaydır. Ben, o yolu tutmuyorum. İslâm’a dönünce geleneksel çizgiyi gördüm. Yeşilçam, halkın sinemasıdır ve halkın çabasıyla yapılır. İslâmî kültürde çalışmak ibadettir ve buna saygı gösterilmesi gerekir. Mesela, Hollywood sinemasını aldık, kendi kültürümüze uyarladık. Halk kültürünün ayakta kalması açısından bu adaptasyon gerekliydi.

⁴⁶⁸ Ayşe Şasa’yla 05.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

⁴⁶⁹ **Ayşe Şasa:** (d. 1941 – İstanbul). Senarist, yazar. Arnavutköy Kız Koleji’nden mezun olduktan sonra, Robert Kolej’in İdari Bilimler Bölümü’ne devam etti. 1963’ten itibaren senaristlik yaptı. *Son Kuşlar*, *Ah Güzel İstanbul*, *Utanç* ve *Gramofon Avrat* gibi filmlere imza attı. 1993 yılında sinemayla ilgili *Yeşilçam Günlüğü* adlı denemeleri yayımlandı.

Sizin üzerinde çalıştığınız romanlar genellikle popüler romanlar; ancak bu romanlarda halkı rahatsız eden şeyler var. Uyarlama yapılırken, bunları halka sevdirebilmek için neler yapılmış, onlara bakmanız lazım. Aydın zümre edebiyatı, popüler kültüre nasıl aktarılmış, halkın zevkine hitap edebilmesi için neler değiştirilmiş, buna bakmak lazım. Edebiyat sosyolojisi açısından önemli olan budur. Yoksa, filmleri eleştirmenin kimseye bir faydası olmaz. Neticede o filmler, sanat endişelerinden arınmıştır ve okuma yazma bilmeyen halka geleneksel medeniyetin içinden bakarlar.

Ben, Sabahattin Ali'nin *Gramofon Avrat* hikâyesini sinemaya uyarladım. O hikâyede bir filmlik malzeme yoktu. Hikâyenin aslî yapısını ve karakterlerini bozmadım. Fakat yeni karakterler ithal ettim; çünkü sinemada aksiyon çok önemlidir. Yazarın dünyasına, eserin iklimine, coğrafyasına sadık kalınmalıdır ama film için yeterli değilse yeni şeyler de eklenebilir. Senaryoyu yazınca, Sabahattin Ali'nin kızına gösterdim. O, çok müşkülpesent biri olmasına karşın, senaryoyu beğendi ve esere uygun olduğunu söyledi.

Eskiden ben de Yeşilçam sinemasını eleştirir ve romandan yana tavır alırdım. Ama, sonuçta bu bir ticaret ve halkın beğenisine uygun olmalı. Filmin başarısı iş yapmasıyla alakalıdır. İş yapması için de romanın fikri, dönemi ve bilgisi değil; halka inmesi önemli. *Yeşilçam Günlükleri*'nde bunu anlattım. Eski eşim senaryocu Bülent Oran'dır. Uyarlama yaparken, romanın sevilen bir roman olmasını ve dramatik yapısının uygunluğunu esas alırdı. Senaryo yazarlar halk insanlarıdır ve biz İslâmî insanlarız. Filmler biraz sulandırılmış da olsa, işin içinde halk ve gelenek vardır.”

Giovanni Scognamillo'yla Yapılan Görüşme⁴⁷⁰

Giovanni Scognamillo⁴⁷¹, edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar hakkında şunları söyler:

470 Giovanni Scognamillo'yla 11.11.08 tarihinde yapılan görüşme.

471 **Giovanni Scognamillo:** (d. 1929, İstanbul). İtalyan asıllı bir levanten yazar, tarihçi, araştırmacı. İtalyan Lisesi'nin edebiyat bölümünden mezun olduktan sonra; kitapçılık, dekoratörlük, bankacılık ve reklamcılık yaptı. 1948 yılından başlayarak yabancı basında, 1961 yılından sonra ise Türk basınında “*Akşam*”, “*Yön*”, “*Sinema 65*”, “*Ulusal Sinema*”, “*Yedinci Sanat*”, “*Ses*” gibi gazete ve dergilerde sinema yazıları yazdı. Bir süre Erler film ve ulusal televizyonda danışmanlık ve çevirmenlik görevlerini de üstlenen Scognamillo'nun yayımlanan kitapları arasında Agâh Özgüç'le birlikte hazırladığı 1965 Sinema Yıllığı, Türk Sinemasında Kadın ve Cinsiyet kitaplarının yanı sıra, Dünyamızın Gizli Sahipleri, Batı'nın İnanç Temelleri, Bir Levantenin Beyoğlu Anıları, Cadde-i Kebir'de Sinema, Amerikan Sineması, Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler, Fantastik Türk Sineması, Türk Sinema Tarihi vb. kitap ve ansiklopediler vardır. Bahçeşehir Üniversitesi'nde “Türk Sinema Tarihi” dersi vermektedir.

“Uyarlama yapılan romana bire bir sadık kalmak mümkün değildir; eseri, sinema için özetlemek ve yorum yapmak gerekir. Yapıtın özünü muhafaza etmek önemlidir; bu koşulla romanda olmayan karakterler ve konuşmalar filme eklenebilir.

Romanı uyarlanacak olan yazarla anlaşılır. Yazar, imzayı işin başında atar ve daha sonra senaryoya veya filme itiraz etme hakkına sahip değildir. Diğer ülkelerde de kural aynıdır. Bu, tehlikeli bir durumdur. Ben Aziz Nesin’in *Zübük* romanını sinemaya uyarladım. Filmde Kemal Sunal oynayacağı için, ona uygun bir hâle getirdim. Aziz Nesin filmi izledi; ‘Benim romanımla pek ilgisi yok, Kemal kendini oynamış’ dedi ama gülüp geçti.

Klâsik romanlar durağan olabilir; sinema tempoyu değiştirmeli, onlara biraz aksiyon katmalıdır. Hikâyenin, romandakiyle aynı kalması gerekmez; özü başka bir hikâyeye de yakalayabilirsiniz. Ruslar, *Savaş ve Barış*’ı altı saatte anlattı ama film, başarılı bir uyarlama değildi. Diğer taraftan Visconti’nin *Beyaz Geceler*’i romandan uzaktı ama romanın özünü öyle güzel kavramıştı ki; başka bir hikâyeye bu özü vermesi yadırganmadı tersine çok başarılı bulundu.”

Beğenilmiş bir romanı sinemaya uyarlamak, o romanı okuyan herkesin sinemaya gelip o filmi izleyeceği anlamına gelir. Romanın okur sayısı kadar sinema izleyicisi olacaktır. Ayrıca, roman için yapılan reklâmdan film de yararlanacaktır. 1950 ve 60’lı yıllarda popüler roman uyarlamaları ağırlıktadır. Daha sonra yabancı film uyarlamaları gündeme gelir, Fransız romanlarından da uyarlama yapılmıştır. Bu daha ucuz bir yoldur; çünkü ufak tefek değişikliklerle adaptasyon yapıldığı için, telif hakkı ödenmez. Filmin bütçesi ne kadar düşürülürse o kadar kâr edilir.

Seyirci, roman için sinemaya gitmez, filmde oynayan sanatçıya gider. Bu nedenle romanın temasının bozulması onu ilgilendirmez. Filmde oynayan aktör veya aktristin belli bir çizgisi vardır. O çizginin bozulmaması adına, romanda ve karakterlerinde değişiklik yapılabilir.

1950’lerde, sinemanın maddî imkânları sınırlıydı, sanat yönetmenleri yoktu, kostümler bile oyuncudan istenirdi. Sinema seyircisinin kültür düzeyi de düşüktü. Bu nedenle dramatik yapısı sinemaya uygun ve düşük bütçeyle çekilebilecek roman uyarlamaları tercih edildi. Aksiyonu bol ve melodram filmler iş yaptı.

Yazın dili sinema diline dönüştürülebilseydi, ortaya çıkan şey sinema olmazdı. Siema, romandan daha reel şeylere dayanır. Örneğin, ismini hatırlayamadığım bir yönetmen romandan uyarlama bir film çekmiş. Romana göre, son sahnede köpeğin koşarak eve girmesi gerekiyormuş; fakat köpek eve girmeden film bitmiş. Bunun nedeniyle ilgili birçok yorum yapılmış. Yönetmen, bu yorumlara şaşırdığını söyleyerek, ‘negatif bitmişti ve alacak para yoktu; yettiği yere kadar çektik, o da köpeğin eve ulaşmasına imkân vermedi’ demiş. Sinema böyle bir şeydir, sinemayla alışveriş yapmadan sinema yapamazsınız.

Edebiyatta dil; sinemada sinema önemlidir.

Türkiye’de herhangi bir hükümetin sinemaya etkisi ve baskısı olmadı; çünkü hükümet sinemayla hiç ilgilenmedi, destek vermedi. Türkiye’de 1917’den beri sinema yapılıyor ama Türk filmleriyle ilgili ilk yasa 1986’da çıktı. Diğer ülkelerde sinema naziler, faşistler, komünistler tarafından kullanıldı; bizdeyse sadece TRT için çekilen filmlerde ve belgesellerde, iktidardaki partinin bakış açısına uygun yönetmenler seçilirdi ve o doğrultuda film yapılırdı.

İletişim kuramları farklı, sinema kuramları farklıdır. Sinema bir sanattır ve bir tez savunmak durumunda değildir. Sinemayı açıklamak istiyorsanız, sinemacıların ürettiği kuramları geçerli saymanız gerekir. Edebiyat kuramlarıyla da çok örtüşmez.

Özgün bir eser yoktur. Yapılan her şey, öncekilere benzer. Söylenmemiş söz ve yazılmamış yazı yoktur. Bu nedenle, edebiyatın ve tiyatronun, sinemaya kaynak olması doğaldır.”

ÖZLEM KALE

SİNEMAYI BESLEYEN ROMANLAR

İstanbul 2009

**Marmara Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü**