T.C

RADYO VE TELEVİZYON ÜST KURULU

EDEBİYAT ESERLERİNDEN ROMANIN SİNEMA VE TELEVİZYONA UYARLANMASI VE DEĞİŞEN ANLATIM DİLİ

UZMANLIK TEZİ

AHMET BAHADIR CANSIZ

ANKARA

EKİM / 2011

T.C

RADYO VE TELEVİZYON ÜST KURULU

EDEBİYAT ESERLERİNDEN ROMANIN SİNEMA VE TELEVİZYONA UYARLANMASI VE DEĞİŞEN ANLATIM DİLİ

UZMANLIK TEZİ

AHMET BAHADIR CANSIZ

DANIŞMAN

ZEYNEP ARZU DEMİREL
ÜST KURUL UZMANI

ANKARA

EKİM / 2011

Radyo ve Televizyon Üst Kurulu Başkanlığına

Bu çalışma Tez Değerlendirme Komisyonu tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Uzmanlık Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı Soyadı	İmza
Başkan	: Prof. Dr. Davut DURSUN	
Üye	: Arslan NARİN	
Üye	: Zeynep Arzu Demirel	

ONAY

…/…/2011

Üst Kurul Başkanı

TEZ TESLİM TUTANAĞI VE DOĞRULUK BEYANI

Radyo ve Televizyon Üst Kurulunda görev yapan Uzman Yardımcısı olarak, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu Uzman Yardımcılığı Giriş ve Yeterlik Sınavları ile Uzmanlığa Atanma, Yetiştirilme, Görev, Yetki ve Çalışma Usul ve Esasları Hakkında Yönetmeliğin 19'uncu maddesinin 4'üncü fıkrasına istinaden çıkartılan Radyo ve Televizyon Üst Kurulu Tez Hazırlama Yönergesi'ne uygun olarak hazırlamış olduğum uzmanlık tezi ilişikte sunulmuştur.

Bu uzmanlık tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplayıp sunduğumu; ayrıca, bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi beyan ederim.

Bilgilerinizi ve gereğini arz ederim.

21 /10/ 2011

Ahmet Bahadır CANSIZ
Üst Kurul Uzman Yardımcısı

Uzmanlık Tezinin Adı:

Edebiyat Eserlerinden Romanın Sinema ve Televizyona Uyarlanması ve Değişen Anlatım Dili

EK: Tez (3 adet)

Tezi Teslim Alan

Daire Başkanı:

Tarih:

Adı-Soyadı-İmzası:

İÇİNDEKİLER

DOĞRULUK BEYANI iii
İÇİNDEKİLER iv
KISALTMALAR viii
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
ROMAN SİNEMA İLİŞKİSİ VE ANLATIM YÖNTEMLERİ

1.1.Sinemaya En Uygun Edebiyat Türü; Roman 4
1.1.1. Romanın Tanımı ve Doğuşu 5
1.1.2. Romanın Gelişimi 6
1.1.3. Romanın Anlatım Öğeleri 9
1.1.3.1. Karakterler 9
1.1.3.2. Zaman ve Mekân 9
1.1.3.3.Metnin Uzunluğu 10
1.1.3.4. Olay Örgüsü 10
1.1.4. Türk Edebiyatında Durum 10
1.1.4.1. Edebiyatımızda İlk Romanlar 11
1.1.4.2. Cumhuriyet Dönemi 12
1.2. Anlatı Formu Olarak Sinema 16
1.2.1. Sinemanın Doğuşu ve Gelişimi 16
1.2.2. Türk Sinemasının Doğuşu ve Gelişimi 20
1.2.2.1. Sinemanın Türkiye'ye Gelişi 20
1.2.2.2. Türkiye'de Sinemanın Gelişimi 20
1.2.2.2.1. Tiyatrocular Dönemi 20
1.2.2.2.2. Geçiş Dönemi 21
1.2.2.2.3. Sinemacılar Dönemi 21
1.3. Roman-Sinema İlişkisi 23
1.3.1. Edebiyattan Beyazperdeye 23

1.3.2. Roman-Sinema; Benzerlikler, Farklılıklar 24
1.3.2.1. Benzerlikler 26
1.3.2.1.1. Konu 26
1.3.2.1.2. Dramatik Yapı 26
1.3.2.1.3. Anlatım Şekli 27
1.3.2.1.4. Seyirci -Okuyucu Benzerliği 28
1.3.2.1.5. Diğer Benzerlikler 28
1.3.2.2. Farklılıklar 30
1.3.2.2.1. Bakış Açısı 30
1.3.2.2.2. Zaman 31
1.3.2.2.3. Tasvir Yöntemi 32
1.3.2.2.4. Metin- Görüntü İkilemi 32
1.3.2.2.5. Diğer Farklılıklar 33
1.3.3. Roman Sinema Etkileşimi 36
1.3.3.1. Hazır Malzeme 36
1.3.3.2. Ekonomik Nedenler 37

İKİNCİ BÖLÜM
UYARLAMA KAVRAMI VE UYARLAMADA DEĞİŞEN ANLATIM DİLİ

2.1. Uyarlama Kavramı 39
2.1.1. Uyarlama Tanımları 39
2.2. Edebi Türler İçinde Romanın Filme Uyarlanması 41
2.2.1. Romandan Filme Uyarlama Nedenleri 41
2.2.2. Romanın Televizyon Dizilerine Uyarlama Nedenleri 43
2.2.2.1. Hikâye Kolaylığı 43
2.2.2.2. Oyunculuk İmkânları 43
2.2.2.3. Kabul Edilebilirlik 43
2.3. Romandan Filme Uyarlama Süreci 44
2.3.1. Romandan Filme Uyarlama Sürecinde Ele Alınan Yöntemler 50
2.3.1.1. Romandaki Ana Öyküyü Bulmak 51
2.3.1.2. Karakterleri Seçmek 51

2.3.1.3. Temayı Keşfetmek 52
2.3.1.4. Eserin Üslup ve Atmosferini Yaratmak 52
2.4.Uyarlama Biçimleri 53
2.5.Uyarlama Sorunları 54
2.5.1. Uyarlamada Ortaya Çıkan Kaygılar 54
2.5.2. Romandan Yapılan Filmlerde Karşılaşılan Sorunlar 56
2.6. Uyarlamada Değişen Anlatım Dili 56
2.6.1. Uyarlama Bağlamında Esinlenme - Aktarım Farkı 57
2.6.2. Eser-Senaryo Değişikliği 60
2.6.3. Yazar Karşısında Yönetmenin Bakış Açısı 62
2.6.4. Sadakat Sorunu 64
2.6.5. İzleyicilerin Beklentileri 68
2.6.6. Türk Televizyonlarının Anlatım Olanakları 71
2.6.6.1. Televizyonda Edebiyat Uyarlamaları ve Televizyonun Tercihi 71
2.6.6.2. Anlatım Değişikliğinde Endüstriyel ve Toplumsal Nedenler 73
2.7. Mevzuat Hükümleri 78
2.7.1. 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu 78
2.7.1.1. Manevi Haklar 79
2.7.1.2. Mali Haklar 81
2.7.1.3. Eser Sahibinin Hakları İle Bağlantılı Haklar 82
2.7.2. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu 84
2.7.2.1. Mülga 3984 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun 84
2.7.2.2. 6112 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun 85

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TÜRK TELEVİZYONLARINDA EDEBİYAT UYARLAMALARI

3.1. TRT Dönemi 87
3.1. Özel Televizyon Kanallarında Durum 91

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1899'DAN 2010'A AŞK-I MEMNU VE ANLATIM DEĞİŞİKLİĞİ

4.1. Giriş 93
4.2. Eserin Özeti 94
4.3. Aşk-ı Memnu Dizisinin Analizi 95
SONUÇ 103
KAYNAKÇA 107
EK1: Türk Sinemasının İlk Günlerinden Günümüze Kadar Türk Edebiyatı'ndan Sinema ve Televizyona Uyarlanan Filmler 115
ÖZET 125
ABSTRACT 126
ÖZGEÇMİŞ 127

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.k.	Adı geçen kanun
a.g.m	Adı geçen makale
akt.	Aktaran
BBC	British Broadcasting Corporation (İngiliz Yayın Şirketi)
C.	Cilt
çev.	Çeviren
der.	Derleyen
No.	Numara
RTÜK	Radyo ve Televizyon Üst Kurulu
s.	Sayfa
S.	Sayı
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TRT	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
vb.	Ve benzeri
VGIK	Vserossuyski Godsudarstvenni Institut Kinematografi (Rus Sinema Okulu)
Yay.	Yayınları

GİRİŞ

"Edebiyat Eserlerinden Romanın Sinema ve Televizyona Uyarlanması ve Değişen Anlatım Dili" başlıklı bu çalışma, edebiyat eserlerinin sinema ve televizyona uyarlanma sürecini, bu süreçte geçirdikleri değişiklikleri ve uyarlama sorunlarını konu edinmektedir. Sinema başlangıcından bu yana, edebi metinleri kaynak almış ve uyarlama filmler üretmiştir. Edebi eser uyarlamaları neredeyse sinemanın, sonrasında da televizyonun doğuşundan itibaren var olagelmiştir. Bu doğrultuda başlangıcından beri Türk sinemasında ve sonrasında Türk televizyonlarında çeşitli konularda edebiyat eserleri beyazperdeye ve ekrana uyarlanmıştır. Ayrıca edebiyattaki değişimler de sinema ve televizyona yansımıştır. Teknolojik gelişimlere paralelel olarak değişim gösteren sinema ve televizyonun da uyarlama yapılırken kullandıkları yöntemlerin de dönemsel olarak değiştiği görülmüştür. Edebiyat ve sinemanın anlatı sanatları olup, anlatı yapılarının benzer oluşu, edebiyata nazaran gelişimini geç tamamlayan sinemanın, edebiyatın zengin dağarcığını kullanmasını ihtiyaç haline getirmiştir.

Uyarlama, bir sanat dalının ürününü başka bir sanat dalının ürünü olarak yeniden kurma, yaratma anlamına gelmektedir. Herhangi bir yapıt olarak baktığımızda da o yapıtın çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uygun duruma getirme, adaptasyon manasına gelmektedir.

Uyarlama filmler hem okurlar ve izleyiciler arasında hem de sinema ve edebiyat çevrelerinde her zaman tartışmalara yol açmıştır. Üretilen bu filmlerin değerlendirilmesi daha çok kaynak alınan edebi metin ile üretilmiş olan uyarlama filmin karşılaştırılması üzerine yapılmıştır. Bu karşılaştırmalar sonucunda, çoğunlukla, uyarlama filmlerin kaynak aldığı edebi metne zarar verdiği, onu deformasyona uğrattığı belirtilerek, sinemadan daha eski ve köklü bir geleneği olan edebi metinler, uyarlama filmlerden üstün tutulmuşlardır. Aksi yönde görüşler de ileri sürülmüş olsa da uyarlama filmlerin değerlendirilmesinde filmin kaynak aldığı edebi metne sadık kalıp kalmadığı öncelikli tartışma konusu olmuştur.

Konu okur ve izleyici yönünden ele alındığında da durum pek farklı değildir. Okuduğu bir edebiyat yapıtını, özellikle kurdukları dünya ile kendisini cezbeden romanları perdede izleyen her okur ve izleyicinin izlediği yapıtla ilgili mutlaka bir yorum yaptığı bir gerçektir. Okuyucuların çoğu okuduğu romanı bir sinema yapımı olarak perdede izlemek istese de izlediği yapıtla ilgili tepkileri genellikle olumsuzdur. İzleyiciler de çoğunlukla uyarlama filmin roman ile ne derecede benzediği ya da hangi noktalarda ters düştüğüne, yani filmin romana sadık kalıp kalmadığı konusuna odaklanırlar.

Bu çalışmanın amacı öncelikle; yazınsal metinlerin, özellikle romanların, başka bir anlatım platformu olan sinema ve televizyona, aktarım sürecinin nasıl gerçekleştiğini, konunun teorik yönüne de değinerek ortaya koymaktır.

Çalışmanın yapılmasındaki bir başka temel amaç; edebi eserlerin, özellikle de romanların sinema ve televizyona aktarımı ile yaratılan "uyarlama" filmlere; "kaynak aldıkları romana sadık kalıp kalmadıkları" yönündeki eleştirilerden farklı bir bakış açısı getirebilmektir. Bunu yapabilmek için de çalışma, uyarlamalarda "sadakat" konusuna açıklık getirmeyi ve konuyu bu yönden ele alarak bir sonuca ulaştırmayı hedeflemiştir.

Öte yandan bu çalışmanın, kendinden öncekilerden farklı olarak, uyarlama sürecinin incelenmesinde film ve romanın anlatım dilinin farklılığını göz önünde tutması ve uyarlamalara, "romana sadakat" dışında bir bakış açısı getirmeyi amaçlaması da çalışmanın yapılmasının önemini ve gereğini bir kez daha vurgulamaktadır.

Bu çalışma, öncelikle roman uyarlamaları ile sınırlıdır. Şiir ya da tiyatro eseri gibi edebiyat eserlerinden yapılan uyarlama filmler ve bu uyarlamalar esnasında ortaya çıkan değişiklikler bu çalışmanın kapsamına alınmamıştır. Bunun yanında bu çalışmada yapılan uyarlama eleştirileri, ülkemizde uyarlama filmlerin özellikle Türk sinemasında gerçekleşmiş olmasından dolayı daha ziyade sinemasal boyutta ele alınmıştır.

Çalışmada; uyarlama kavramı, sinema ve edebiyat, özellikle de film ve roman arasındaki ilişki ve bu iki sanatın birbiri ile etkileşimi, bu iki iletişim aracının benzerlik ve farklılıkları, romanlardan yapılan uyarlamaların ve aynı zamanda farklı anlatım tarzlarına göre yazılmış romanların sinemaya aktarım süreci, uyarlamalara ilişkin görüşler ve teorik çalışmalar ele alınmış, dünyada ve ülkemizde roman ve sinemanın doğuşuna da kısaca yer verilmiştir.

Çalışma dört bölümden oluşmuştur. İlk bölümde edebiyat ve sinema üzerine değinilmiş; romanın ve sinemanın tarihi gelişimleri ele alınmıştır. Bunun yanında roman sinema ilişkisi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde uyarlama kavramı ve metotları üzerinde durulmuştur. Aynı zamanda çalışmanın temel noktasını oluşturan uyarlama sorunları ve uyarlamada değişen anlatım dili ele alınmış, konu ile ilgili mevzuata ilişkin hükümlere de yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise uyarlama süreci ile ilgili Türk televizyonlarındaki durum ortaya konmuştur. Dördüncü bölümde ise Aşk-ı Memnu dizisinin genel ve kısa mahiyette bir analizi yapılmıştır. Çalışmanın sonunda başlangıcından günümüze ülkemizde sinema ve televizyonlar için yapılan roman uyarlamalarını gösterir bir tablo yer almaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ROMAN SİNEMA İLİŞKİSİ VE ANLATIM YÖNTEMLERİ

Sinema, kendisinden önce var olan; edebiyat, resim, müzik, tiyatro, heykel, dans gibi sanat dallarının hepsiyle iletişim içindedir. Ancak "Yedinci Sanat" en güçlü bağını edebiyatla ve kendisine en uygun edebi tür olan roman ile kurmuştur. Edebiyat eski çağlardan beri, insanlar arasında sözlü veya yazılı iletişim sağlayan araçlardan birisidir. 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 zamanla onları tartışmaya sevk eder.[1]

1.1.Sinemaya En Uygun Edebiyat Türü; Roman

İlk filmlerden itibaren sinemamız ve sonrasında televizyonlar romanlardan alınan hikayelere oldukça fazla yer vermişlerdir.[2] Daha sonraki dönemlerde de romanlardan bol sayıda senaryo yazılmıştır. Hemen her türden ürün veren roman yazarlarımızın eserleri beyazperdeye aktarılmıştır. Bu yöntem başlangıcından itibaren dünya sinemasında da bir çok örneği ile cereyan etmiştir. Burada akla; "Neden edebi türler arasında en fazla roman sinemaya kaynaklık etmiştir?" şeklinde bir soru gelmektedir. Bu soruya verilebilecek en genel cevap, iki sanat dalının da anlatım dilinin benzerliğinin bu ortaklığa sebep olduğu şeklinde söylenebilir. Bu konu "Uyarlama ve Anlatım Dili" bölümünde detaylı bir biçimde ele alınacaktır. Burada edebiyat eserleri içerisinde sinemaya uyarlamada en yaygın tür olan romanın doğuşu, tarihsel süreç içinde gelişimi ve günümüze dek ulaştığı aşamayı ortaya koymak gerekmektedir.

---

[1] Özlem Kale, "Edebiyat Sinema İlişkisi", *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 3, 2010 s.266.
[2] Mahmut T. Öngören, *Milliyet Sanat Dergisi* Ağustos 1983, Sayı:77, s.6.

1.1.1. Romanın Tanımı ve Doğuşu

Bir düzyazı anlatı türü olan roman, tanımlanması en güç olan edebiyat türüdür. Bunun başlıca nedenlerinden birisi, romanın tarihsel koşullara öteki türlerden daha bağımlı olması, diğeri ise kurmaca düzyazının, yazara tanıdığı geniş özgürlük ve deney alanı oluşturmasıdır. Tarihin, destanın, felsefenin, masalın bir mirasyedisi olan romanı bütün kapsamıyla anlatan bir tanım bulmanın zorluğu, romanın niteliği yönüyle melez ve karışık bir edebiyat türü oluşundan kaynaklanır.[3] Bu türün temelinde yatan çelişki, hem bütün edebiyat türleriyle ilişkili olması, hem de diğer türlerden hiçbirine indirgenemeyecek ölçüde tam bir özerklik göstermesidir.[4] Henry James, romanı "en geniş anlamda, yaşamın doğrudan doğruya ve kişisel bir izlenimi" diye tanımlar.[5]

Romanı belirtmek için çeşitli dillerde kullanılan sözcükler, türün kökenleri ve kapsamı konusunda fikir verebilir. İngilizcede romanın karşılığı olan "novel", İtalyanca "novella"dan gelir. Bu sözcüğün de kökünde, Latince "yeni" anlamına gelen "novus" vardır. Bütün bu terimler, romanın daha eski anlatı türlerine, özellikle de destana göre daha yeni ve farklı bir yazınsal çalışmayı temsil ettiğini gösterir.

Roman sözcüğünün kendisi de, benzer bir dönüşüme tanıklık eder. Sözcük halkın konuştuğu Latincede, klasik latinceyle değil de yerel konuşma diliyle yazılmış bir metni belirten "romanice" den türemiştir ve ilk kez ortaçağ şövalye romanslarını adlandırmak için kullanılmıştır.[6]

Bunların dışında roman için başka tanımlar da kullanılmıştır: “Olmuş ya da olabilir nitelikteki olayları ve konuları ele alan edebiyat türü” ya da “roman, insanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan, duygu

3 Şinasi Hisar, "Edebiyatta Roman", *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, Temmuz 1964, sayı: 154, s. 641-642.
4 Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, C. 19, s. 9889.
5 Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayını, Ankara, No: 271, 1977, s. 13.
6 Zeynep Çetin, *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması,* İstanbul 1999 s.20. (Yayınlanmamış Doktora Tezi)

ve tutumlarını çözümleyen, kurmaca veya gerçek olaylara dayanan uzun edebi türe ve bu türde yazılmış eserlere denir."[7] şeklinde tanımlar da mevcuttur.

Roman türünün ilk örneklerini Fransız Edebiyatı'nın ünlü kurgu yazarlarından François Rabelais'in "Gargantua" ve "Pantegruel" adlı anlatılarında görmekteyiz. Ancak edebiyat tarihçileri ve araştırmacılar modern anlamda ilk roman olarak Cervantes'in "Don Quijote" isimli eserini kabul etmektedirler. Modern anlamda roman 17. yüzyılda Cervantes ile başlamıştır. Çünkü bu yüzyılda sıradan insanın da hissedebileceği boyuta varan bir dönüşüm gerçekleşmiş; durağan feodal toplumdan burjuva toplumuna geçiş süreci başlamıştır. Artık insan, doğuşuyla kendini bulduğu toplumsal konumda durağan kalmaya mahkum değildir. Bu sayededir ki, semantik açıdan hepsi de "masal" olan geleneksel anlatı formlarının yerine "roman" formuna geçilmeye başlanmıştır.[8]

1.1.2. Romanın Gelişimi

Sanayi Devrimi'nin ayak seslerinin iyiden iyiye duyulduğu 18. yüzyılda en önemli hadiselerden birisi de ekonomik ve sosyal alanda gücü ortaya çıkan burjuvazinin gelişimidir. Burjuvazinin uygarlığını gerçekleştirmesi için sırasıyla etken bir ekonomik sistem, sonrasında temelleri sağlam bir kültürel sistem ve nihayetinde de belirli bir karakter yapısının olması gerekmekteydi.[9] İşte roman da dünya edebiyatına toplumun merkezi olarak ekonomik etkinliklerin temel alınması gerektiğini belirten ticaret ve imalat erbabınca yaratılan bu burjuva sınıfının getirdiği bir türdür. Roman, felsefe ve sanattan boş inançları kovmak ve bunların yerine akıl ve gerçeği geçirmek isteyen bir kültürel dönüşümün ürünüdür. Bu nedenle toplumların gelişimine, yani tarihe kopmaz biçimde bağlıdır. İnsanı, öncelikle toplumsal ve tarihsel bir varlık olarak konu alan ilk sanat türüdür.

[7] http://www.kitapkulubu.biz/romanlar-f8/roman-turu-ve-gelişmi-t62.html. (08.09.2010)
[8] Zeynep Çetin, 1999, s.21.
[9] Ayferi Göze, *Siyasal Düşünceler ve Yönetimler*, Beta Yayıncılık, İstanbul1989, s.107.

Cervantes'in açtığı yolda 18. yüzyıldan itibaren roman sanatının gerçekleşmesinde İngiliz yazarların öne çıktığını görmekteyiz. Samuel Richardson (1689-1761) ve Henry Fielding'in (1707-1754) ürünleri bu döneme rastlar. Bu dönemlerde daha ziyade gerçeğe ve tarihe bağlı romanlar kaleme alınmış, bu da romanı diğer edebi türlerden daha ayrıcalıklı bir yere getirmiştir. 18. yüzyıl, romanın etkinlik alanının genişlediği, yaşanmışlık hissinin ağır bastığı olayların hikaye edildiği bir dönem olmuştur.[10] Romanın yaygınlık kazanmasında kendi döneminden önce var olan ve düz yazı ile kaleme alınmış edebiyat türlerinin hemen hemen tamamını kendi şemsiyesi altına alması da etkili olmuştur.

Daniel Defoe'nin (1660-1731) Robinson Crusoe (1719) isimli eserini de roman sanatına olan katkılarından dolayı belirtmek gerekir. Romanın destanların, anıların ötesinde bir edebiyat türü olduğunun altını en iyi çizen romanlardan birisidir. Çünkü bu yüzyıl bilimde, teknoloji ve toplumsal gelişmelerde bir çok şeyin önünün açıldığı bir dönemdir.

19. yüzyıl ile birlikte, kapitalistlerin dışında kalan kesimlere doğru yayılan "tüketim kültürüne" geçilmeye başlamıştır. Bu dönemden itibaren, kapitalist üretim ilişkileri metalaşımcı etkinliğini, örneğin; gazetelerde tefrikalaştırdığı romanı, toptan satışa elverişli yeni formlara sokarak daha da arttırmıştır. Sanayi kapitalizmi ile birlikte yeni kent yaşamı, insanın duyusal yanını da değiştirmiştir. Hızlı toplumsal değişmeler, sanatsal üretimde üretim araç ve olanaklarının kültür ve eğlence endüstrisinin eline geçmesi, geleneksel yakın insan ilişkilerinin kalmaması ve organik zamanın erimesi gibi nedenlerle sanatçının yaşama kendisi adına anlam verebilmesi güçleşmiş; toplumca bir algılama bunalımı yaşanmaya başlamıştır. Her şeyi metaya çeviren kapitalizm, üretenle tüketen arasındaki her türlü doğrudan ilişkiyi ortadan kaldırarak bütün ürünleri alınmak ve satılmak üzere belirsiz bir pazara sürmüştür. Meta üretiminin yaygınlaşması, iş bölümünün artması, işin parçalara bölünmesi gibi etkenler insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırarak, insanın toplumsal gerçeklere ve kendisine gittikçe daha çok

[10] Cemal Aykın, "Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri I", *Türk Dili Dergisi*, Ekim 1983 Sayı: 383 s.360.

yabancılaşmasını zorunlu kılmaktaydı. Böyle bir dünyada sanat bir meta, sanatçı bir meta üreticisi olmakta, gazeteler yayınladıkları tefrika romanlarla büyük satış başarıları elde etmekte,sanat ürünü de, her geçen gün pazardaki yarışma yasalarına daha çok uymak zorunda kalmaktaydı.[11]

Bu dönemde okur-yazarlık seviyesi doruk noktasına ulaşmış roman sanatı en değerli yazarlarını yetiştirmeye başlamıştır. Puşkin, Lermontov, Victor Hugo külliyatlarıyla yeni döneme hazırlayıcı olmuşlardır. Romanda bakış açısının kurulması, anlatım biçiminin belirlenmesi gibi roman sanatına ait sorunlar ele alınmıştır.

Roman kuramının asıl oluşma süreci de bu dönemde başlar.Stendhal, Balzac, Flaubert, Turgenyev, Dostoyevski, Tolstoy, Zola, Henry James, Proust gibi isimler yüzyılın önemli romancıları olarak öne çıkmaktadırlar. Bu isimlerle birlikte romanın gelişme çizgisi de yerini bulmuştur. Romanda 18. yüzyılda Fransız, 19. yüzyılda ise Rus yazarların öne çıktığı görülmektedir.

20. yüzyıl ile birlikte roman sanatında değişiklikler meydana gelmiş, roman türleri ortaya çıkmıştır.19. yüzyılda tek bir roman, aşağı yukarı bütün alanları kapsamakta; gerilim de, duygusal aşklar da aynı olay örgüsü içinde yer alabilmekteydi. Ama bu yüzyılda tek bir romanda yan yana bulunabilen bu öğeler, 20. yüzyılda roman türünde ortaya çıkan bir işbölümü sonucunda ayrışmış; "Tarihsel Roman" "Polisiye Roman", "Aşk Romanı", "Macera Romanı" gibi bir çok kategori türemiştir.[12] Bir diğer değişim ise genel olarak önceki dönemlerde roman çok uzun ve dağınıkken 20. yüzyıl ile birlikte romanın kısalarak estetik yapısının ön plana çıktığı görülür. Yani genel olarak bakıldığında 20. yüzyıl roman açısından yenilikler dönemidir. Romanda yeni anlatım yolları, yeni teknikler denenir.Bu yenilikçi ve değişimci anlayış kendi romancılarını da ortaya çıkarmıştır. V.Woolf, James Joyce, Frans Kafka, W. Faulkner, D.H. Lawrence gibi isimler dönemin en önemli

[11] Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevat Çapan), 6. B., V Yayınlan ve İmge Yayınlan, Ankara, 1990, s.43.

[12] Murat Belge, "İş Bölümü Romanı da Etkiledi", *Hürriyet Gösteri*, Haziran 1982, sayı: 19, yıl: 2, s. 65.

romancılarındandır.Aynı şekilde Latin Amerika ülkelerinden Kolombia'dan Gabriel Garcia Marquez, Meksika'dan Carlos Fuentes ve Senegal'den Ousmane Sembene gibi yazarların da bu dönemde öne çıktıklarını görmekteyiz.

1.1.3. Romanın Anlatım Öğeleri

Genel olarak bakıldığında romanlarda değişmeyen ortak öğeler vardır. Bu öğeler; karakterler, zaman ve mekan, metnin uzunluğu, olay örgüsü olarak sıralanabilir.[13]

1.1.3.1. Karakterler

Romanın sürekli olarak değişimi yani statik bir vaziyette olmayışı dönem dönem karakterlerin önemini arttırmış ya da azaltmıştır. 18. ve 19. yüzyıl romanlarında ana unsur romanın karakterleri olmuş, karakterin ayrıntılı olarak incelenmesi, çözümlenmesi ve tarihsel varlığın tümünü temsil eden bir olgu olarak görülmesi, bu dönem romanlarının özelliği olarak görülmüştür. Ancak özellikle 20. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan roman anlayışında bireysellik tahtından inmiş romanın temelinde başka unsurlar yer almıştır.

1.1.3.2. Zaman ve Mekân

Romanın yapısının ana eksenini, olayların ve karakterlerin zaman içindeki gelişmesi oluşturur. Romanda zaman öğesi, iki yönlü bir özellik gösterir. Birincisi, bir eylemin içinde geçtiği, geçeceği ya da geçmekte olduğu süredir. İkincisi, romanda zaman öğesinin sürel boyutunun yanı sıra, bir de tarihsel boyutunun olmasıdır. Gerçekten roman, dikkatimizi zaman kavramına ve zaman içinde bir sıralanış olgusuna yöneltir. Bu nedenle genellikle "zaman sanatı" olarak sınıflandırılır.

[13] AnaBritannica, C. 18, s. 467-468.

Diğer yandan anlatılan olay ve durum ne olursa olsun, belli bir mekanda geçer. Bu, olayların geçtiği coğrafi, toplumsal, tarihsel ya da psikolojik yerdir. Romanın özelliklerinden birisi de, mekanı ince ayrıntılarına kadar vermesidir. Zola ve çoğu doğalcı romancıların yapıtlarında çevre öğesi kişilerden ve olaylardan daha fazla önem kazanmıştır. Ayrıca düşsel bir coğrafyada geçen birçok fantastik ve bilim kurgu romanları gibi tümüyle gerçek dışı mekanlarda geçen romanlar da vardır.[14]

1.1.3.3.Metnin Uzunluğu

Romanın karakterlerini tanımlayabilmesi ve belli bir olay örgüsünü tamamlayabilmesi ve kapsayıcılığını sağlayabilmesi için roman metninin yeterli bir uzunluğa ihtiyacı vardır. Bu öğeleri sağlayabilen bir yapıt sayfa sayısının bir önemi olmaksızın ve diğer anlatım öğelerini de sağlıyorsa roman olarak değerlendirilebilir.

1.1.3.4. Olay Örgüsü

Romanın en önemli anlatım unsurlarından birisidir. Burada romanda geçen olayların tamamlanması, tamamlanmasa da özellikle de bir neden sonuca bağlı olarak bitirilmesi gerekmektedir. Zaten olay örgüsünde en önemli nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir.[15] Roman sanatının öykü ve hikayelerden farkı da olay örgüsündeki bu neden sonuç ilişkisidir.

1.1.4. Türk Edebiyatında Durum

Roman edebiyatımıza 19. yüzyılda girmiş bir türdür. Roman, Tanzimat ile başlayan batılılaşma sürecinin bir öğesi olarak, kültürel birikimin doğal bir sonucu olarak değil, bir çeşit sanat ithali olarak edebiyatımıza geçmiştir.[16]

---

[14] Zeynep Çetin; 1999 s.47.
[15] E. M. Forster, Roman Sanatı, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s. 128.
[16] Taner Timur, *Osmanlı –Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İmge Kitabevi, Ankara, 2002 s.383.

1.1.4.1. Edebiyatımızda İlk Romanlar

Romanın bir tür olarak edebiyatımızda görülmesi ise çevirilerle başlamıştır. Bu çevirilerden ilki Yusuf Kamil Paşa'nın Fenelon'dan yaptığı Tercüme-i Telemak'tır. Daha sonra adı bilinmeyen bir çevirici Victor Hugo'nun ünlü romanı Sefiller'i (Les Miserables) çevirdi. 1860- 1880 yıları arasında başta Fransız yazarlar olmak üzere birçok Batılı yazarın eseri Türkçe'ye çevrildi. Özellikle Fransız yazarlardan çeviriler yapılmasında gerek o dönem Fransız kültürünün İstanbul üzerindeki ağır etkisi gerekse Osmanlı Devleti'nin Fransa ile yakın siyasi kültürel ilişkiler içerisinde olmasının etkisi vardır. Nitekim "roman" kelimesi de Fransızca'dan dilimize doğrudan girmiştir.

1860–1880 yıları arasında başta Fransız yazarlar olmak üzere birçok Batılı yazarın eseri Türkçeye çevrildi. İlk Türk romanı Şemseddin Sami'nin Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat adlı eseridir. Sami'den sonra Ahmed Mithad romanlarıyla Türk romanının gelişmesine katkıda bulundu.

Türk romanı asıl Tanzimat döneminde gelişmiştir. Recaizade Mahmud Ekrem'in Araba Sevdası yeni teknikler kullanılan Batılı anlamda türüne en yakın ilk Türk romanıdır.

Servet-i Fünun edebiyatı döneminde ilk usta romanlar ve usta yazarlar kendilerini gösterdi. "Sanat sanat içindir" tezini savunan bu yazarlar aşk ve acıma gibi konuları işledi. Halid Ziya Uşaklıgil bu dönemin en önemli romancısı sayılır. Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu (1925) adlı romanı günümüzde de en başarılı Türk romanlarından biri olarak kabul edilir.

1910'dan sonra milli duyguların ağır basmasıyla birlikte Genç Kalemler dergisi çevresinde Türkçülük akımı gelişmiş, milli romanların yazılması bu dönemde başlamıştır. Halide Edip Adıvar'ın Vurun Kahpeye ve Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu romanları bu dönemin örneklerindendir.

Cumhuriyet döneminde çağdaş Türk romanı ortaya çıkmış toplumsal ve sosyal gelişmeleri konu alan romanlar yazılmıştır. Köy ve kent romanları ayrımı da bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır.

1.1.4.2. Cumhuriyet Dönemi

Yeni Türk Edebiyatı araştırmalarında öteden beri kullanılan Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı terimini, kendi içinde tam bir bütünlüğe sahip bir edebiyat sürecini veya başlangıcı ve sonu belli bir edebiyat dönemini ifade eden bir adlandırma gibi düşünmemek gerekir. Edebî değişmeden çok siyasî ve sosyal değişmeyi ifade eden bu terim, birçok edebiyat tarihinde veya edebiyat araştırmasında Tanzimat'tan sonra başlayan Yeni Türk Edebiyatı'nın büyük bir alt döneminin adı olarak, Cumhuriyetin ilânından günümüze kadar gelen yaklaşık doksan yıllık bir süreçte ortaya çıkan edebî hareket, kişilik ve olguları ifade etmek için kullanılır. Tam bir edebî adlandırma olmasa da bu döneme Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı denmesinin yine de anlamlı ve geçerli bir tarafı vardır. Gerçekten de Cumhuriyetin 1923'te ilânından sonra ortaya çıkan büyük sosyal, siyasî ve kültürel değişme, edebiyatımızı büyük ölçüde şekillendirmiş, varlığına önceki dönemlerden farklı bir yön ve biçim vermiştir.

Yine de Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı, edebiyatımızda Tanzimat'tan sonra başlayan modernleşme akımının son ve en büyük halkası veya atılımı olmaktan başka türlü ele alınamaz. Başka deyişle bu edebiyatın oluşumunda Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde ortaya çıkan yeni edebiyat hareketlerinin ihmal edilemez bir yeri vardır.

Bilindiği gibi edebiyatımızda yenileşme, Tanzimat Fermanının 1839'da ilânından yaklaşık yirmi yıl sonra başlamıştı. Roman türünün ilk örneğini de Şemsettin Sami, 1872'de yayımladığı Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat ile vermişti. Böylece başlayan Yeni Türk Edebiyatı'nda Şinasi ve Namık Kemal'in eserleriyle gelen yeni fikir ve görüşler, Abdülhak Hamit'in şiirde denediği yeni şekiller, çeşitli yollardan Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı'na sızarak daha modern ve ileri fikir veya şekillere

ulaşmışlardır. Modern roman türleri bu dönemde basit örnekler halinde de olsa kendini göstermiş ve bu türler, daha sonraki dönemlerde kendilerini geliştirerek asıl örneklerini Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı'nda ortaya koymaya başlamışlardır.[17]

1896–1901 yıllarında edebiyatımıza hâkim olan Servet-i Fünûn edebî anlayışının büyük temsilcisi Halit Ziya Uşaklıgil, romana has bir dil oluşturmuş ve yazdığı Mai ve Siyah ve Aşk-ı Memnu gibi eserler, bu türün zirve eserleri olarak Cumhuriyet'ten sonra sürekli hatırlanmış ve örnek alınan modeller olmuştur. Kısa hikâyenin de onun usta kaleminden çıkan eserlerle ayrı bir edebî tür haline geldiği söylenebilir.

II. Meşrutiyet yıllarında gelişen edebî hareketlerin ise Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı'nda elbette daha büyük etkileri olmuştur. Yahya Kemal'in 1921'de çıkan Dergâh'ta dile getirdiği şiir ve edebiyat konusundaki görüşleri -ki bu görüşler mektepten memlekete dönen edebiyat formülüyle özetlenebilir- birçok Cumhuriyet dönemi şair ve yazarı üzerinde derin izler bırakmıştır.

Böylece önceki edebiyat dönemlerinden şekil, dil ve fikir bakımından bazı özellikleri devralan Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı'nın oluşumunda, elbette ki Cumhuriyetin ilânından sonra gerçekleştirilen büyük siyasî, toplumsal ve kültürel değişmenin daha yaygın ve esaslı bir rolü vardır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yazarlar topluma eğilmişler, bir takım sorunları dile getirmişlerdir. Bu yılların üç önemli yazarı Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Reşat Nuri Güntekin'dir. Bu üç yazar, Tanzimat döneminde başlayan köye ve Anadolu'ya yönelmeyi, açılmayı bilinçli olarak geliştirmişlerdir.[18] Yakup Kadri ve Halide Edip, Anadolu'yu savaş yıllarında tanımışlar ve romanlarını savaşın etkisi doğrultusunda kaleme almışlardır. Halide Edip'in Ateşten Gömlek, Vurun Kahpeye, Yakup Kadri'nin Yaban, Sodom ve Gomore ve Reşat Nuri'nin

[17] Alemdar Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Akçağ Yayınları,2002, Ankara, s.53.
[18] Prof.Dr. Olcay Önertoy, *Cumhuriyet Dönemi'nde Roman*, Anadolu Üniversitesi AÖF. Yayınları, s.117.

Çalıkuşu, Yeşil Gece gibi eserleri işgal ile savaşı ve o dönem Anadolu insanın sorunlarını anlatan gözlemsel romanlardır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki gözleme dayanan gerçekliğin, 1930-1940 yılları arasında toplumcu gerçekçiliğe yönelmeye başladığını görüyoruz. Sadri Ertem (1898-1943) ve Sabahattin Ali (1906-1948) toplumcu gerçekçiliği bilinçli bir biçimde savunan, 1950'den sonra yetişen yazarlara öncülük eden yazarlar olarak görünüyorlar.[19] Daha çok aşk romanlarıyla tanınan Kerime Nadir ile Mükerrem Kamil Su bu yılların kadın yazarları olarak yer alırlar.

1940'lı yıllarda ise İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle toplumsal kaygının, toplumsal konuların ön plana çıktığı romanlar görmekteyiz. Savaşın getirdiği etki ve oluşan yeni siyasal dönem yazarları yeni konulara yönlendirmiş ve "Köy Romanları" olarak isimlendirilen uzun soluklu bir dönem başlamıştır. Bu ivme köy çıkışlı, köy enstitülerinden mezun yazarların sayısının artmasıyla yetmişli yıllara kadar hızlı bir şekilde devam eder. Bu tarz romanlar yazan isimlerin başında Yaşar Kemal gelir. Yazarın İnce Memed serileri, Yer Demir Gök Bakır, Yağmurcuk Kuşu, Yılanı Öldürseler gibi romanları Çukurova çevresini, yaşam koşullarını ve yörenin insanını anlatır.

Yine Adana yöresinden olan Orhan Kemal de romanlarında yaşadığı yöreyi yansıtmıştır. Baba Evi, Avare Yıllar, Cemile ve Dünya Evi romanlarını büyük ölçüde yazarın yaşamından çizgilerle oluşmuştur. Daha çok geçim sıkıntısı çeken insanların yaşayışına eğilen yazarın Gurbet Kuşları, Bereketli Toprakları Üzerinde, Kanlı Topraklar (Murtaza), bu konuyu ele aldığı romanlarıdır. Eskici ve Oğulları, Devlet Kuşu, Vukuat Var, Hanımın Çiftliği romanlarında ise yoksulluğun aile yaşayışını etkileyişi ele alınmıştır[20].Bu dönemin bir diğer romancısı da Burdur yöresinden Fakir Baykurt'tur. Yazarın en önemli eseri köylü-muhtar ilişkisini anlattığı Yılanların Öcü romanıdır.

Dönemin en önemli romancılarından birisi de Kemal Tahir'dir. Yazarın Sağırdere, Körduman, Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu, Büyük Mal gibi köy-kasaba romanlarının yanı sıra Milli Mücadele Dönemi ve mütareke yıllarından

[19] a.g.e., s.119.
[20] a.g.e., s.121.

Cumhuriyet'in ilk yılları ile ilgili kaleme aldığı "Esir Şehir Üçlemesi", Yorgun Savaşçı, Kurt Kanunu, Yol Ayrımı ve Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu anlatan Devlet Ana isimli tarihsel romanları da vardır. Altmışlı yıllarla birlikte roman konularında ve roman yazma tekniklerinde değişiklikler görülmektedir.Bu dönemde Anayurt Oteli gibi toplumcu-gerçekçi konuların ele alındığı romanların yazarı Yusuf Atılgan ve Hababam Sınıfı, Karartma Geceleri romanlarının yazarı Rıfat Ilgaz öne çıkmaktadır. Sonraki yıllarda romanın konusu daha da çeşitlenmiş romancı sayısında da artış görülmüştür. Köy romanlarının yanında 27 Mayıs ve 12 Mart ile ilgili siyasi-politik romanlar da kaleme alınmaya başlıyor. Melih Cevdet, Erdal Öz, Çetin Altan, Oktay Rifat 12 Mart öncesi ve sonrası olaylara değinen yazarlar olarak dikkati çekerler. Tutunamayanlar adlı eseri ile ise Oğuz Atay psikolojik romana yeni bir örnek kazandırmıştır.

1980 sonrasında romanın yelpazesi iyice genişler. Orhan Pamuk, Türkiye'nin toplumsal yaşamından kesitler verir. Ahmet Altan'ın özyaşam öyküsü romanı özelliği taşıyan romanları dikkat çeker. Yetmişli yılların gençliği sorgulanır. İnsanların alın yazılarına egemen olmak için gösterdikleri çaba, köyden kente göç ile köylülerin kentte içine düştükleri çıkmazlar, kadın sorunları anlatılır. Roman klasik yapısından uzaklaştırılır, yeni bir kurgu kazandırılır. Yazarlar, belgelere dayanarak tarihe yönelir. Dini içerikli romanların sayısında belirgin bir artış yaşanır. 1980 sonrası yazarlarıyla ilgili bir genelleme yaparsak, ilk önemli nokta, romanımızın klasik yapısından uzaklaştırılarak, yeni bir kurgu kazanması oluyor. Daha çok bireyden hareket ederek topluma, toplumu ilgilendiren olaylara yönelen yazarlar, insanı birey olarak ve toplum içindeki yeriyle vermekte başarılı olmuşlardır. Ayrıca, romanlarda simgesel anlatım ve kurguya yer verilmesi de roman yazarlığında yeni bir aşamadır. Bireye önem verilmesi, romanda genellikle birinci kişi anlatımının kullanılarak yazarın aradan çekilmesine yol açmıştır. Bu yıllarda 12 Mart'ın ele alınması sürerken, 12 Eylül romana girmiştir. Yazarların daha çok 12 Eylül öncesi ideolojik olaylar üzerinde durdukları görülmüştür. Yazarların ele aldıkları ilgi çeken bir diğer konu da belgelere dayanılarak yazılan tarihi olaylardır. Yazarların, Osmanlı dönemini, değişik yüzyıllarda Osmanlı sarayı ve saraya yakın çevrelerin yaşayışını ele alma eğiliminde oldukları görülmektedir.

1.2.Anlatı Formu Olarak Sinema

1.2.1. Sinemanın Doğuşu ve Gelişimi

Sinemanın doğuşunu esasında çeşitli deneylere bağlamak yerinde olacaktır.19. yüzyılda yapılan çeşitli teknolojik deneylerin sinema sanatının doğuşunda katkısı büyüktür. Amerika'da ve başka ülkelerde sinema üzerine araştırmalar ilerlerken, Fransa bu alanda öncü olarak ortaya çıkmaya hazırlanıyordu. XIX. Yüzyılın ikinci yarısı boyunca yoğunlaşan çalışmaların meydana getirdiği birikimi iyi kullanan Louis ve Auguste Lumiere kardeşler,"cinematographe" (sinematograf) adını verdikleri ilk sinema makinesini tamamladılar ve 13 Şubat 1895'te Fransa için patentini aldılar. Bu, günümüz makinelerinin ilk örneği olarak kabul edilmektedir.[21]

İlk gösterimlerinden itibaren sinema insanlar tarafından beğenilmiş ve kitlelerin ilgisini çeken yaygın bir eğlence aracına dönüşmüştür. Sinema 20. Yüzyılın ilk 10 yılında başlı başına bir sanayi ve ticaret dalı haline gelmiştir. Önceleri dünya pazarına Fransız sinemacılar egemendi ve Charles Pathe ilk uluslararası sinema imparatorluğunu kurmuştu.[22] ABD'de ise bu dönem içerisinde "Nickelodeon" adı verilen sinema salonlarının hızla yayılması, başlıca doğu kentlerinde art arda film yapım şirketlerinin kurulmasına yol açtı. Yapımcı şirketlerin 1908′de kurduktan Motion Picture Patents Company'nin yürüttüğü mücadele karşısında bazı sinemacılar Batı'ya giderek orada etkinlik göstermeye başladılar ve böylece Hollywood'un temellerini attılar.

Sinema alanında başlayan amansız rekabet yapımcıları kitlelerin ilgisini çekecek yeni filmler yapmaya itti. On dakika süren tek makaralık filmlerin yanı sıra birkaç makaralık uzun filmler de yapılmaya başladı. ABD'de orta sınıfa yakın öyküler ve romanlar art arda perdeye aktarıldı ve adları çevresinde efsaneler oluşturulan sinema yıldızlan ortaya çıkmaya başladı.

---

[21] Alim Şerif Onaran, *Sessiz Sinema Tarihi*, Kitle Yayınlan, Ankara, 1994, s. 8-9.
[22] Gerard Betten, *Sinema Tarihi*, (Çeviren, Şirin Tekeli), İletişim Yayınlan, İstanbul, 1993, s. 9.

Sinemayı ilginç bir eğlence düzeyinden başlı başına bir anlatım aracı konumuna yükselten en önemli sinemacı Dawid Wark Griffith oldu. Söze ve yazıya başvurmadan yalnızca sinemanın anlatım olanaklarıyla izleyiciyi etkileyen, duygu ve düşünceleri en çarpıcı biçimde perdeye yansıtan Griffith, günümüzde artık klasikleşmiş olan sinema tekniklerini uyguladığı gibi, film yapım sürecinin de temel aşamalarını yerleştirdi ve bütün bu aşamaları uyumlu biçimde yürüten yönetmenin önemini ortaya koydu.[23]

Başlarda bir eğlence aracı olarak ortaya çıkan sinema zamanla sadece bu tarz bir hüviyete sahip olmadığını göstermek amacıyla diğer sanat dalları ile de alaka kurmaya başlamıştır. Hatta diğer sanat dallarından da öte; hayattan, insanlık tarihinden, kültüründen etkilenmiştir. Bu da sinemanın devamlı bir biçimde gelişmesine ve de yeniliklere açık olmasına sebeb olmuştur.

Devrimler çağının ilk büyük felaketi olan Birinci Dünya Savaşı'nın ardından, savaşın yıktığı Almanya'da sinema adına büyük atılımlar yapıldı. Filmlerin geneli tarihi temalar üzerine, kostümlü ve gösterişli siyasal-ideolojik öğeler yerleştirilmesiyle oluştu. Filmleri kostüm ve tarihi argümanlarla besleme eyleminin ardında yeniden dinamize olmaya çalışan Alman ulusçuluğunun, savaşın sonundaki yenilgi bunalımıyla eskisine oranla daha katı bir milliyetçilik modeline yönelmiş olmasının etkisi vardır. Bu dönemde yapımcılar arasında görülen ekonomik kıtlıklar ki Almanya o dönemde Birinci Dünya Savaşının yaralarını sararken tarihinin en büyük ekonomik krizine de girmişti, birçok Alman sinemacının birçok Amerikan yapımcıyla yeni anlaşmalar yaparak Amerika yolunu tutmasına sebep oldu. Bu sinemacılar zamanla Hollywood'da Amerikan sinemasının estetik temellerini atan adamlar olacaklardı. Belki böyle olmasaydı bu beyin göçünden kısa süre sonra iktidara gelecek Hitler, propaganda için kendine Sinema temelli muazzam bir araç edinmiş olacaktı. Alman sineması 1920'lerde tarihi filmlerden biraz uzaklaşıp savaşın sebep olduğu sosyal yıkımın acıları açığa çıktıkça dışavurumcu temalardan uzaklaşıp yaşamı olduğu gibi aktaran gerçekçi filmlere yöneldiler. Bu yöneliş Alman

[23] Geoffrey Novell Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yay. 2003, İstanbul, s.58.

halkının utancının sorgulanmasının bir şekliydi ve örtülü olarak Hitler propagandistliğine hizmet edecekti. Amiyane tabirle Alman halkının acılı yaşamı adeta bir film olmuştu.

Aynı dönemde SSCB ajitasyon ve propaganda amacıyla dünyanın ilk sinema okulu VGİK'i kurdu. İlk etapta çekilen filmler kıt olanaklar sebebiyle çarlık döneminde çekilen filmlerin yeniden düzenlenerek Komünist propagandaya uygun hale getirilmesiyle oluşturuldu. VGİK'nin yetiştirdiği sinemacılar Sinema Tarihi'ne geçecek örnekler vermeye başladıklarında artık sinema Avrupa'da salt bir propaganda aracına dönüşmeye başlamıştı.

Bu dönemde savaştan yara almadan çıkan Amerika'da sinema klasik Amerikan liberalizminin gölgesinde gelişirken özellikle komedi revaçtaydı. Hâlâ filmleri çok izlenen ve bir efsane haline gelmiş Charlie Chaplin bu sürecin bir ürünüydü ve aynı dönemde bir haftada otuz milyondan fazla Amerikan sinemaya uğruyordu. Liberalizmin özgürcü rahatlığıyla, maddeciliğin ve cinsel serbestinin kendini göstermeye başlaması muhafazakâr kişi ve kurumlarca filmlerin kontrolü konusundaki talepleri doğurdu. Almanya ve SSCB'de bizatihi etkin kurumlarca ortaya konan muhafazakârlık, ABD'de halk tepkisiyle sinemada özgürcülüğün hareket alanını kısıtlamaya çalışıyordu.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde "sese" kavuşan sinema izleyici oranını olağanüstü ölçüde artırdı. Kurgu, görüntü ve sesle asıl niteliklerine ulaşan sinema daha da belirginleştirdiği gerçeklik duygusuyla yalın toplumsal gerçeklikleri konu edinen yapımların yolunu açtı. Kent argosunun ve çatışma sahnelerinin gerçeğe uygun biçimleriyle kullanıldığı aksiyon filmleri, biyografi filmleri ve hareketi temel alan komediden ziyade etkileyiciliğini diyaloglarla sağlamaya çalışan söze dayalı komediler ileri derecede ilgi gördü.

İkinci Dünya Savaşının ardından derinleşen toplumsal krizler, evrensel depresyon ve iki kutup alan dünyada sinema insan gerçekliğine fazlasıyla eğilme fırsatı buldu. Amerika'da antikomünist tutumlar yüzünden birçok yapımcı ve yönetmen istedikleri gibi çalışıp üretme şansından mahrum kaldılar. Ekonomik olanakların azalıp, televizyonun hayata girmesiyle yapımcılar siyah beyaz, küçük

bütçeli gerçekçi filmler yapmaya başladılar.[24] Zamanla Sovyet-Amerikan gerginliği tırmandıkça bizzat devlet desteğiyle birçok yapımcı komünist akımlara karşı, Amerikan liberalizminin adaleti, toplumsala sunduğu refah ve Amerika'daki toplumsal mutluluk üzerine filmler yapacaklardı.

Savaşın acılarıyla boğuşan Avrupalılar ise tarihin en büyük savaşının ardındaki boşluğun gölgesinde tarihi ve çağdaş toplumu irdeleyen filmler yaptılar. Gayeleri bu kadar acının, böylesine vahşi kavgaların ve toplumların tarihsel acımasızlığının kökenlerini bilme babında bir gayretti elbette. Savaşın ardından konu devlet-kahraman ekseninden sokaktaki kişi eksenine kaydı.

Stalin sonrasında da totaliter tutumlarından vazgeçmeyen Sovyet sineması kayda değer bir şeyler üretemedi. Sovyetlerin resmi ideolojiyi koruma adına verdikleri savaş derin bir bilinç donukluğundan başka bir şey oluşturmuyordu ve bu donukluğun izleri tüm sanatları, en çok da sinemayı vurdu.

Günümüze baktığımızda özellikle Sinema sanatının önderi konumundaki toplumlarda İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki sokaktaki insan gerçekliğine doymuşluğun izlerini görürüz. Amerikan Sineması bugün hem kendi yakın tarihindeki toplumu bütün yönleriyle irdelerken, hem de 11 Eylül sonrası fark etmeye başladığı evrensel ruha ve insan birikimine yabancılaşmışlığın düğümlerini çözmeye çalışıyor. Bir yandan da kapalı toplum olma özelliğinin doğurduğu post modern mezheplerin fantastik düzlemlerinde dünyanın şanına yakışır bir son telakki etmeye çalışıyor. Avrupa sinemasıyla milenyumun başında artık yükünü kaldıramadığı toplumsal çatlaklıkların ve etik yozlaşmayı başka açılardan izlerken, doğudan ve güneyden gelen tarihsel barbar istilalarına karşı nasıl bir cephe alacağının bilinçaltı savaşını kurguluyor.

[24] a.g.e., s.62.

1.2.2. Türk Sinemasının Doğuşu ve Gelişimi

Türk topraklarına sinema 1885′te Lumiére Kardeşlerin Paris'te ilk film gösterimlerini yapmalarından bir yıl sonra, 1886′da gelmiştir. Ancak Türkiye'de sinemanın ilk yılları, yabancı film gösterimleri şeklinde olmuştur.

1.2.2.1. Sinemanın Türkiye'ye Gelişi

II. Abdülhamit döneminde Bertrand adlı bir Fransız'ın sarayda yaptığı film gösterimleri ilk çalışmalar olarak görülmektedir.[25] Fuat Uzkınay'ın 1914 yılında çektiği Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı isimli belgesel film, ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir. Bir diğer film olan ve 1914 yılında çekimlerinin başlayıp 1919'da bitirilen Himmet Ağanın İzdivacı adlı film de, ilkler arasındadır.[26] Cumhuriyete kadar geçen dönemde Birinci Dünya Savaşı ile ilgili haber filmleri ağırlıktadır; bununla birlikte öykülü filmler de çekilmiştir.

1.2.2.2. Türkiye'de Sinemanın Gelişimi

Sinemanın ülkemizde olan gelişimini "Tiyatrocular Dönemi", "Geçiş Dönemi" ve "Sinemacılar Dönemi" olarak üç başlık altında toplayabiliriz.

1.2.2.2.1. Tiyatrocular Dönemi

Tiyatro sanatçısı Muhsin Ertuğrul, 1922 yılında kurulan ilk film şirketinin başına getirilmiş ve çektiği filmlerle 1950′lere kadar Türk sinemasının en önemli ismi olmuştur. Bu döneme Tiyatrocular Dönemi denmektedir.[27] Muhsin Ertuğrul sinemasında tiyatronun etkileri açıkça görülmektedir. Otuzu aşkın filmi arasında başlıcaları; Kurtuluş Savaşı'nı konu alan Ateşten Gömlek (1923), ilk sesli Türk filmi

[25] İmran Aslan, *1990 Sonrası Türk Sinemasında Film Dilinin Kullanımı*, Selçuk İletişim 2004 sayı: 3 s.95.
[26] http://www.telifhaklari.gov.tr/Genel/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFFE5C29E16A7D38087798F3C9FED8DC6A (10.07.2010)
[27] İmran Aslan, 1990, s.95.

olan İstanbul Sokakları (1931) ve Bir Millet Uyanıyor'dur (1932). Ertuğrul'un 1933'te çevirdiği Söz Bir Allah Bir ile sinemaya adım atan Cahide Sonku ise ilk Türk kadın oyuncusudur. Bir yıl sonra çekilen Aysel Bataklı Damın Kızı (1934), Sonku'ya ün getiren filmdir.

1.2.2.2.2.Geçiş Dönemi

1950'lerden sonra Türk sinemasının tiyatro etkisinden kurtulduğu ve yavaş yavaş bir sinema dilinin oluştuğu görülmektedir. Aynı zamanda tiyatronun etkisi de sinema üzerinde devam etmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle ülkeye çok sayıda yabancı film girmiştir. Sansür de bu dönemde sinemamıza girmiştir. Bu olumsuzluklar nedeniyle bu dönemde çok fazla ürün ortaya çıkamamıştır. Muhsin Ertuğrul'un Türk Sineması üzerindeki etkisi bu dönemde devam etmiş, onun gibi film yapmak isteyenler ve tecrübesiz sinemacılar elinde sinema bu yıllarda tam şeklini alamamıştır.

1.2.2.2.3. Sinemacılar Dönemi

Savaşın sona ermesi ve ekonomik canlanma ile bu dönemde kaliteli filmlerin, usta yönetmenlerin ve iyi oyuncuların ortaya çıktığını görmekteyiz. Ömer Lütfi Akad'ın 1952 tarihli Kanun Namına adlı filmi; anlatış tarzı, oyuncuları ve çevrildiği mekânlar ile Türk sinemasında bir dönüm noktası olmuştur. Lütfi Akad'la birlikte Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu, Nevzat Pesen ve Memduh Ün gibi yönetmenler, daha çok toplumsal sorunlara yönelerek başarılı filmler üretmişlerdir. Metin Erksan'ın yönettiği Susuz Yaz (1963), Berlin Film Festivalinde Altın Ayı ödülünü alarak uluslararası alanda ilk başarıya ulaşmıştır. Bu dönemde sinemacılar tüm çabalarını sinema dili kurma konusunda yoğunlaştırmışlardır.[28]

[28] Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi Yayınevi. 1968, Ankara, s.38.

1960′lı yılların sonlarından itibaren televizyonun varlığı sinemanın kendisini olumsuz etkilemiş fakat toplum üzerindeki yaygınlığını da daha da artırmıştır. Bu dönemin önemli yönetmenleri arasında Yılmaz Güney, Atıf Yılmaz, Süreyya Duru, Zeki Ökten, Şerif Gören, Fevzi Tuna, Ömer Kavur, Ali Özgentürk yer alır. 1970′li yıllarda sinema daha çok sosyal ve ekonomik sorunları işlerken, 1980′lerde televizyona kaptırılan seyirci geri kazanılmaya çalışılmış[29], kadın konulu ve psikolojik filmler ağırlık kazanmaya başlamıştır.[30]

1990′lı yıllarda sinema, inişli çıkışlı dönemlerin ardından daha az sayıda ama daha nitelikli filmlerin çevrildiği bir döneme girmiştir. Üniversitelerin sinema eğitimi vermeye başlaması, bilinçli yönetmen ve oyuncuların yetişmesi, devletin sinema sanatını desteklemesi bu gelişimin nedenleri arasındadır. 1960′ların sonundan itibaren giderek televizyona ya da yabancı filmlere yönelen sinema seyircisi, 90′ların ikinci yarısından itibaren Berlin in Berlin (Sinan Çetin 1992), Eşkıya (Yavuz Turgul, 1995) ve Hamam (Ferzan Özpetek, 1995) gibi filmlerle Türk sinemasına yeniden ilgi göstermeye başlamıştır.

Günümüzde Türk-yabancı ortak yapımlarının çoğalması da Türk sinemasının gelişimi ve değişiminde etkili olmaktadır. Nuri Bilge Ceylan, Fatih Akın, Ferzan Özpetek, Abdullah Oğuz ve Semih Kaplanoğlu son dönemde çektikleri filmlerle uluslararası başarılara imza atan yönetmenlerdendir. Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak adlı filmi, 2003 yılında Cannes Film Festivalinde Büyük Jüri Ödülü'nü alırken, adını Duvara Karşı (Gegen Die Wand, 2004) ile duyuran Fatih Akın, Yaşamın Kıyısında (2006) ile 2007 Cannes Film Festivali "En İyi Senaryo**"** ödülü ve Özel Ekümenik Jüri Ödülü'nü almıştır. 44. Antalya Altın Portakal Film Festivalinde "En İyi Film" seçilen Yumurta (Semih Kaplanoğlu, 2007) ve Abdullah Oğuz yönetmenliğindeki Mutluluk (2007) isimli yapım birçok uluslararası festivalden ödüllerle dönmüşlerdir.

[29] Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, 1998, İstanbul, s.423.
[30] Atilla Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları,* İnkilap Yayınları, 1989, İstanbul, s.47.

1.3. Roman-Sinema İlişkisi

1.3.1. Edebiyattan Beyazperdeye

Sinema ve edebiyat birbirinden farklı iki anlatı biçimidir. Sinema, ilk dönemlerinden bu yana edebiyattan yararlanmış, zamanla aralarındaki ilişki tek taraflı olmanın ötesine geçmiştir. Edebiyat da, sinema yapıtlarından etkilenerek yeni arayışlara girmiş, kendi malzemesini, dili kutsayarak şiire yaklaşmıştır. Sinemaya aktarılan edebiyat yapıtları gibi, sinemadan esinlenerek üretilmiş edebi metinler de ortaya konmuştur.

Edebiyatın asıl birimi söz, sinemanınki ise görüntüdür. Bu yüzden de aralarında büyük oranda tamamlanmış bir uyumdan söz edilemez[31].Ancak burada kastedilenin edebi eserler içinde genel olarak romanlar olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü sinema edebiyatın diğer türleri ile de ilişkileri olmasına rağmen en kuvvetli bağlarını romanlarla gerçekleşmiştir. Sinema ve roman kendilerine özgü birer anlatı diline sahiptir. Biri yazılı metinlerle, diğeri ise görüntüsel metinlerle dilini oluşturur.

Gerek sinema filmleri gerekse romanlar temelde çok ayrıntılı, uzun metinlerdir. İkisi de öyküler anlatır ve bunu çoğunlukla bir anlatıcının perspektifinden yapar. Roman, okurun imgelemini harekete geçirir. Yoruma büyük ölçüde açıktır roman. Sinema ise roman kadar yoruma açık bir metin olmamakla birlikte, onun izinden gider ve izleyicinin imgelem gücünü harekete geçirir.

Bir romanda basılı olarak anlatılabilenlerin tümü, sinemada da büyük ölçüde anlatılabilir ya da görüntülenebilir unsurlardır. Bu noktada fantastik unsurlara sahip metinlerin sinemaya aktarımı sorunu ortaya çıkar. Ancak, sinemada teknik olanakların artmasıyla sorun ortadan kalkar. Artık fantastik metinler de, görsel efekler aracılığıyla kolayca aktarılabilmektedir sinema diline.[32]

---

[31] Attila İlhan; *Varlık Dergisi*, Ocak 1996, İstanbul, S: 1060, s.29.
[32] http://www.sinemaloji.com/yazarlar/cevahir-kayim-sinemada-edebiyat.html (18.05.2010)

1.3.2. Roman-Sinema; Benzerlikler, Farklılıklar

Başlangıçta kimselerin pek sanat olduğuna ihtimal vermediği sinemanın fotoğraf ile başlayan öyküsü, beraberinde başka birliktelikleri getirerek bir sanat haline dönüşmesini sağlamıştır. Kurgulamaların sonsuz olanaklarına rağmen diğer sanatlar, sinemanın roman ile olan geniş ilişkisinin yanında kendilerine ayrı bir köşede yer bulabilmişlerdir.[33] Sinemanın yazılı bir metne (senaryoya) dayalı olması bu derin ilişki açısından bir ipucu olarak görülse bile asıl etkileşim bu dar tabanın ötesinde bir boyut taşımaktadır.

Sinema, kendinden önceki sanatlarla, bu sanatların ancak yapısının bağdaşabildiği ölçüde ilişki kurabilmiştir. Bu açıdan bakıldığında, geleneksel sanatlar arasında en çok romanla ilişki kurması yadırganmamalıdır. Roman ve sinema arasındaki ilişki, daha sinemanın ilk günlerinde dikkat çekecek ölçüdedir.[34]

Her ikisi de geniş kitlelere hitap eden birer kitle sanatı olan roman ile sinemaya toplumbilim ve ruhbilim açısından bakıldığında da ortak yönleri olduğu görülür. Gerek sinema izleyicisi gerekse roman okuru, gördükleri ve okudukları şeylerin etkisi altında kalmak, kahramanlarıyla yakınlık, hatta özdeşlik kurmak için karşı konulmaz bir eğilim duyarlar.[35] Sinema izleyicisi, filmdeki oyuncular ile uzun bir romandaki karakterler ile olduğu biçimde, sanki gerçekten yaşıyormuş gibi olur ve onların kişisel güçlerine bağlı olarak, roman ve sinemadaki kahramanlara yaşamlarında yan gerçek yan fantezi bir yer ayırır. Böylece empati ve özdeşleşme aracılığıyla, onlar karakterlerin içinde yaşadığı filmlere köprü olurlar[36]

Görüldüğü gibi bu tarz benzerlikler ve yakınlıklar roman ve sinemayı birbirine yaklaştıran temel unsurlar olmuşlardır. Bu sayede roman sinemaya bol miktarda senaryo vermiştir. Romanda yer alan olay örgüsü sinemanın temel niteliklerinin

[33] Yeşim Ustaoğlu, "Sinema-Yazın İlişkisi", *Sanat Olayı*, Sayı:34, 1985, s.69.
[34] Zeynep Çetin, 1999, s 78.
[35] Elizabeth C.Hamilton; *Read The Book Or Watch The Movie*, Blackwell Publishing, Vol:35, 2002
[36] Leo Braudy, *The World in a Frame: What We See in Films*, Garden City, New York, Anchor Press/Doubleday, 1976, s. 201.

keşfedilmesine yol açmıştır. Bu, bir yandan sinema dilinin kuruluşunda ve gelişmesinde en büyük rolü yine romanın oynadığını, diğer yandan da romanın daha sinema ortaya çıkmadan, kendisini en iyi şekilde ifade edebilecek anlatımı sinemada bulacağı denemelere giriştiğini ortaya koymaktadır.

Cemal Aykın, "Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri- II" adlı makalesinde roman ve sinemanın kullandığı yöntemlerin birbirleri ile etkileşimini ele almıştır. Aykın, roman sanatının "çözümleyicilik" ve "yorumlayıcılık"tan önce gelen "sergileme" ve "gösterme" niteliğini belirginleştirmesi nedeniyle, sinema ile bazı teknik ortaklıklarının bulunmasının doğal olduğunu belirtir. Aykın'a göre:

> "Sinema neyi göstereceğini, bakışının konusunu seçerken romanın alanına, roman da nasıl sergileyeceğini saptarken sinema tekniklerine daha yakın konumdadır. Bununla birlikte romanın sinema anlatımına yaklaştığı durumlarda yöneldiği amaç, sinema dilinin olanaklarına özenmekten çok daha ötede bir somutlamadır ve bu, romana, "öyküleme" yerine "gösterme" ve daha doğrusu da "bakma" biçimine giren bir çağ eğilimi anlamını taşır."[37]

Burada şunu da belirtmek gerekir ki roman-sinema ilişkisi tek taraflı olmamıştır. Başta Amerika olmak üzere bir çok ülkede eyleme dayalı, kısa diyaloglu ve hızlı gelişen romanlar yazılmaya başlamıştır. Bu etki 1950'lerde Fransa'da ortaya çıkan Yeni Roman akımında, sinemaya özgü birtakım yöntemlerin romanda kullanılmasına dek ulaşmıştır. Böylece roman, sinemanın ilk yıllarında zengin anlatı malzemesi sağlamış ve yönetmenlerin sanatsal deneyimlerini geliştirerek beslemiş, daha sonra sinema da romanı beslemeye başlamıştır.[38]

[37] Cemal Aykın, "Batı Toplumlarında Roman Sinema İlişkileri II", *TDK Türk Dili Dergisi,* Sayı: 383 Kasım 1983, s.482.
[38] Zeynep Çetin, 1999, s.80.

1.3.2.1. Benzerlikler

1.3.2.1.1. Konu

Yukarıda da belirtildiği üzere roman ile sinema arasında yapısal benzerlikler bulunmaktadır. Spesifik örnekler dışında her iki sanatın konusu da insan ve çevresidir. İnsan, tarih ve toplumun hem öznesi hem de nesnesi olduğuna göre sinema da, roman gibi toplumun tüm düzeniyle birlikte, kendi özel ilişkileri içinde insan ve yaşamı dile getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında, ilk romanlar nasıl gelişen kentlerin değişik sosyal güçlerden oluşan toplumsal ve ekonomik yapısı içindeki karmaşık insan dram, bunalım ve ilişkilerini anlatıyorsa, 20. yüzyılın sanayi toplumunda sinema da aynı işlevleri yüklenmiştir.[39]

1.3.2.1.2. Dramatik Yapı

Sinema da roman da yapısal olarak basılı medya formlarındandır.Bu da onların biçimsel olarak benzerliklerini ortaya koyar. Burada esas olan paralel bir etkileşimin gerçekleşmesidir. Roman da sinema da genelde gerçek olaylar çerçevesinde bir düşünceyi anlatmak,bir görüşü yansıtmak ve okuyucu ile izleyiciye bu doğrultuda mesaj vermek kaygılarını taşır. Romanın söylediklerini sinema görüntülerle aktarmaya çalışır. Sinemacının görüntülerle aktarmak istediği bu düşünce, mesaj; filmin içeriğini oluşturur, sinema yapıtının özünü yaratır. Tema; filmin içeriğini, özünü en kısa yoldan özetleyen ana düşünce ve dramatik yapının çekirdeğidir. Konu ise, bu temayı filmde işlerken verilen biçimdir; temanın çeşitli entrikalarla geliştirilerek aldığı şekli anlatır.[40] Bütün film içinde konunun işlenmesi, geliştirilmeye başlanması ile de dramatik yapı kurulur. Öykülü filmde amaç, insan düşünce ve hareketlerinin yazarın hayal gücüyle düzenlediği bir öykü çevresinde

[39] Ali Gevgilili, *Çağını Sorgulayan Sinema*, Bağlam Yayınları, İstanbul,1989 s.18.
[40] Zeynep Çetin, 1999, s.85.

sinema yoluyla ortaya konmasıdır. Tema da, bu öykünün belkemiğini oluşturur.[41] Bu kurgu aynı şekilde romanın da yapısal olarak belkemiğini oluşturur.

Bu benzerlikle ilgili Fransız yönetmen Robert Bresson sinemayı "hareketli imgelerden ve seslerden oluşan bir yazı"[42] olarak betimlemiş ve sinemanın görsel olarak roman yazmakla aynı şey olduğunu belirtmiştir.[43]

Nijat Özön'ün ifadesine göre de roman ve sinemanın benzerliklerinin temelinde konu, dramatik yapı ve aynı gösterme amacı yer almaktadır.[44]Yazar ifadesinde düşsel öğelerin ve kurgulamanın her iki sanat dalında dramatik yapının ortak özellikleri olduğunu belirtmiştir.[45]

1.3.2.1.3. Anlatım Şekli

Roman da sinema da hikayelerini anlatmaya dayalı sanatlardır.Ancak buradaki anlatım, mecazi değil, gerçek bir dile dayalı anlatımdır. Burada şunu belirtmek gerekir ki her ikisinin de hikayesini anlatma biçimleri farklıdır.Bu yüzden özellikle roman uyarlaması bir film söz konusu olduğunda filmin, ilgili romanın farklı bir yorumlaması gibi olduğu düşünülebilir. Bu hususu belirttikten sonra tarzları farklı olsa da öykü anlatımın, her iki sanatın ortak özelliklerinden olduğunu belirtebiliriz.

"Olayların zaman sırasına göre anlatılması" diye tanımlanabilen öykü, yazınsal öğeler içinde en basit ve en ilkel bir anlatı biçimidir. Yalnızca merak duygumuza dayanır. Ancak yine de roman ve film gibi pek çok karmaşık yapıya sahip olan sanatların ortak yanıdır. Filmin yapısı ve kendine özgü nitelikleri, onu roman gibi diğer sanat dallarından ayırırken, bir öykü anlatma niteliği onun romanla pek çok ortak öğeyi paylaşmasına neden olur. Ayrıca filmin, her zaman bir öykü olduğunu söylemek olasıdır. Çünkü öykü anlatmayan filmlerde bile, perdedeki her

[41] Nijat Özön, *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul,1972 s.75.
[42] Süreyya Çakır, *Türk Sinemasının Edebiyat ile Olan İlişkileri*, Marmara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2003, s.64.
[43] Faruk Uğurlu, *Edebiyat ve Sinema*, Kurgu Dergisi, Sayı 11 Aralık 1992 s.145.
[44] Nijat Özön, *Roman ve Sinema*, Türk Dili Roman Özel Sayısı, Sayı:159, s. 198.
[45] a.g.e., s.198.

bir görüntü dizisi yaklaşık olarak bir öykü düşüncesi uyandırabilir. Bunun nedeni, pek çok soyut düşünce, sav ya da yargının sinemada sadece bir eylemler dizisi olan öykü yardımı ile somutlaştırılabilmesidir.[46]

1.3.2.1.4. Seyirci -Okuyucu Benzerliği

Edebi eser okuyucusu ve sinema seyircisi arasındaki bazı ortak noktalar sinemanın uyarlamalara yönelmesine ve dolayısıyla roman ile yakınlaşmasına sebep olmustur. Tıpkı sinema seyircisi gibi roman okuyucusu da gruplandırılabilir. Örnegin, bazı okurlar aşk hikayeleri, macera romanları, polisiye hikayeler, tarihi romanlar arasında sadece bir türü tercih ederler. Ya da edebiyat dünyasındaki belirli yazarları veya ödül almış eserleri okumayı seçmektedirler. Bu durumda bu tür eserler sinemaya uyarlandıgında sinema, zaten var olan bir okuyucu potansiyelinden faydalanmış olmaktadır. En çok satan kitap veya en çok okunan yazarın bir eserinin uyarlaması yapıldıgında kesin olmasa bile seyirci açısından bir tahmin yürütmek ve ticari başarı sağlamak mümkün görünmektedir. Son olarak günümüzde popüler edebiyat ve popüler sinema ilişkisine bakıldığında edebiyatın da sinemanın yayılma gücünden oldukça yararlandıgı göze çarpmaktadır. Özellikle de sinemaya uyarlanmış bir romanın, film piyasaya çıktıktan ve belli bir kitleye ulaştıktan sonra yeni bir kapakla (filmlerin afişlerinin ya da oyuncularının bulundugu) yeniden basılması günümüzde edebiyatın ve sinemanın nasıl benzeştikleri, birbirlerinin gücünden nasıl yararlandığı açısından önem arz etmektedir.[47]

1.3.2.1.5. Diğer Benzerlikler

Roman ve sinema dilinin benzeşme ölçütünde yapısal ve kurgusal öğeler yer almaktadır. 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

[46] Yalçın Demir, "Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Rolleri", *Filmde Zaman ve Mekan*, Eskişehir, Turkuaz Yayıncılık, 1994, s. 47-48.
[47] Ala Sivas, "Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi", *İstabul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* Sayı:7, 2005 s.47.

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 İlişkileri" adlı makalesinde: "Aynı bakış (kamera) açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin (çekimlerin) zincirlenişi, betimleme açısının (alıcının) devingenliği, kaydırılması (travelling) yöntemleri de gerçekte sinemaya olanaklar sağlayan roman teknikleri arasındadır" [48] diyerek, bu teknikleri açıklar.

Her iki sanat da, gerçekçilik düşüncesine dayanır. Romandaki gerçekçilik, dilin dünyayı apaçık bir şekilde gösterdiği varsayımına dayandırılır. Sinemada gerçekçilik ise, çoğunlukla bir fonksiyon olarak değil, fakat yapısında içkin bir şekilde var olan bir nitelik olarak düşünülür.[49] Bunun yanında ikisinin arasındaki bir diğer ortak nokta, gerçekliğin sunmuş olduğu malzemeyi yoğurma ve yeniden düzenleme konusunda sanatçıların sahip oldukları özgürlüğün neredeyse sınırsız olmasıdır.[50]

Gerek sinema filmleri gerekse romanlar temelde çok ayrıntılı, uzun metinlerdir. İkisi de öyküler anlatır ve bunu çoğunlukla bir anlatıcının perspektifinden yapar.

Roman, okurun imgelemini harekete geçirir. Yoruma büyük ölçüde açıktır roman. Sinema ise roman kadar yoruma açık bir metin olmamakla birlikte, onun izinden gider ve izleyicinin imgelem gücünü hareke geçirir. Bir romanda basılı olarak anlatılabilenlerin tümü, sinemada da büyük ölçüde anlatılabilir ya da görüntülenebilir unsurlardır. Bu noktada fantastik unsurlara sahip metinlerin sinemaya aktarımı sorunu ortaya çıkar. Ancak, sinemada teknik olanakların

[48] Cemal Aykın, Batı Toplumlarında Roman Sinema İlişkileri II, *Türk Dili Dergisi*, 1983, Sayı: 353 s. 495.
[49] Zeynep Çetin, 1999, s.87.
[50] Andrey Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman*, Agora Kitaplığı, (Çev. Füsun Ant), 2008 s .47.

artmasıyla sorun ortadan kalkar. Artık fantastik metinler de, görsel efektler aracılığıyla kolayca aktarılabilmektedir sinema diline.

1.3.2.2. Farklılıklar

1.3.2.2.1. Bakış Açısı

Edebi eserlerde anlatılan eylemin hangi noktalardan göründüğü bize eser sahibinin bakış açısını gösterir. Bu da roman ile sinema arasındaki en önemli ayrımlardan birisidir. Romanlarda bakış açısı tabi olarak anlatıcı ile ilgilidir. Dolayısıyla da romancı bakış açısını büyük bir özgürlükle kullanır.Hikayesini birinci, ikinci hatta üçüncü kişinin ağzından anlatabilir. Bu yüzden bir yazarın romanı için seçeceği bakış açısı, o romanın yapısını, dil ve üslubunu, kurgusunu ve dünya görüşünü etkiler.[51]

Sinemada da yönetmenin roman yazarı gibi kendine has bir bakış açısı olabilir. Ancak onun, romancıya göre yaşayacağı bazı aksaklıklar ve güçlükler vardır. Filmdeki bakış açısı, varlıkları ve nesneleri mutlaka belirli bir yöntemle vermek zorunda olan kameradan ayrı düşünülemez. Bir başka deyişle, görüntü ile bakış açısı birbirinden ayrılamaz. Fakat romancı için böyle bir zorunluluk yoktur. Anlatıcı, bir şeyi genel perspektiften, nesnenin tüm bölümlerinin bir bakışta nasıl görülmesinin mümkün olduğuna aldırış etmeksizin, önü, yanları ve arkası hakkında ilgisizce yorum yaparak gösterebilir. Hiçbir zaman kendi fiziksel konumunu açıklamak zorunda değildir. Fakat bir film yalnızca tek bir bakış açısına sahip olabilir. Perde dışında ne olduğunu anlatamaz, kendi anlatısı içinde anlatıcıyı (kamera) gösteremez.[52]

[51] Mümtaz A.İdil, *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yayınları, Ankara.1983, s.28.
[52] Zeynep Çetin, "Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* 2005 s.236.

1.3.2.2.2. Zaman

Romancının özgür olduğu sinemanın ise kısıtlı kaldığı bir diğer husus da öykü esnasında geçen zamandır. Romancı bu alanda da zamanı çeşitli biçimlerde kullanmakta özgürdür. İstediği an romanda geçmişe ya da geleceğe gidebilir ve okuyucu bu sekansları gözünde aynen canlandırır. Oysa sinema, sürekli olarak "şimdiki zaman" içinde çalışmak zorundadır. Geçmiş zamanı ve gelecek zamanı vermek istediğinde bile bunu yine "şimdiki zaman" biçimine sokarak vermek durumundadır.[53]

Film genelde, Shakespeare'in "sahnemizin kısa, iki saatlik trafiği"[54] dediği, gerçek zaman kesitiyle sınırlanmıştır. Roman ise yalnızca okuyucunun canı istediğinde biter. Film daha kısa süreli bir anlatımla sınırlı olmasına karşın, yine de doğasında romanın sahip olmadığı resimsel olanaklara sahiptir. Yazıya aktarılamayan şeyler görüntüyle verilebilir.

Sinema zaman açısından romanın alanını yeniden üretemez. Örneğin ortalama bir senaryo uzunluk olarak 125 ile 150 sayfa civarındadır, ortalama bir roman ise bunun iki-üç katıdır. Bu nedenle olayların birçok ayrıntısı kitaptan sinemaya aktarım sırasında kaybolur. Irmak romanın asıl özelliği olan uzun metin, ancak uzun televizyon dizisi tarafından yeniden üretilebilir. Diziler, uzun bir roman için gerekli uzunluk duygusunun benzerini taşır. Bu konuda verilebilecek en önemli örnek, Savaş ve Barış'ın 1970'lerin başında BBC tarafından yirmi bölümlük dizi biçiminde uyarlanması olmuştur. Sinemada buna en uygun örnek yine Savaş ve Barış'ın Sovyet Devlet desteği ile Tolstoy'un eserini zamansal olarak mümkün olduğunca ıskalamamaya çalışan 1967 yılında yapılan 400 dakikalık versiyonudur.[55]Yazarına bu denli bağlı, onun her bir kelimesini, her bir satırını beyaz perdeye aktarmak için çırpınan, bunun gerçekleşmesi için de devlet olanaklarını seferber eden yönetmen

[53] Zeynep Çetin, 1999, s.87.
[54] a.g.e., s. 87.
[55] http://www.imdb.com/title/tt0063794/ (12.04.2010)

Sergei Bondarchuk ortaya bir sinema filminden ziyade okuma-görme, kitap-film çıkarmıştır.[56]

1.3.2.2.3. Tasvir Yöntemi

Roman ve sinema arasındaki ilişkilerin belirleyici öğelerinden olması sebebiyle betimleme özelliklerinin de farklılıklar açısından irdelenmesi gerekir. Romandaki tasvirleri ile sinemasal tasvirler, iki sanatın anlatım araçlarının başkalığı nedeniyle önemli türsel nitelikler göstermektedir. Bu farklılıklar özetle şu noktalarda toplanabilir:

a) Filme alınmış nesneler sayı ve çeşit bakımından hiç bir değişikliğe uğramadan, niceliklerini korurken romanda sayıları sınırlanır; sayıları artırıldıkça ya da birinin karmaşıklığı belirtilmek istendiğinde tasvirler uzar.

b) Filme alınmış bir nesnenin çeşitli görünümleri (biçim, renk, boy, konum) hiç bir zaman parçalanmış olmayaşına ve tümüyle birden algılanmasına karşın, romanda tasvir bütünün bu bir anda algılanmasını sağlamaz.

c) Romancı bir betimlemeyle nesnenin niteliklerinden birini belirttiği zaman bu nitelik nesneden bağımsız olarak varlığını sürdürür ve başka nesnelerde ilk nesneyi anımsatan karmaşık çağrışımlara neden olur.[57]

1.3.2.2.4. Metin- Görüntü İkilemi

Herşeyden önce film, yazılı betimlemeler, hareketli görüntü, söz, gürültü ve müzik gibi beş ayrı anlatım boyutunu, bunların hepsini ya da bir kısmını içerir.[58]

---

[56] Tarık Dursun K., "Edebiyat Sinema İlişkisi", *Varlık Dergisi,* Ocak 1996 Sayı:1060 s.20.
[57] Jean Ricardou, *Problemes du Nouveau Roman*, (Çeviren Cemal Aykın), Editions du Seuil, Paris,1967 s.67.
[58] Zeynep Çetin, 1999, s.89.

Yazıda ise sadece kağıt üzerinde siyah harflerden oluşan bir malzeme vardır.[59] Romanın sadece kelimelerle anlattığı bir ânı, sinema birden fazla anlatım tekniği ve öğeleri ile sahnelendirmek zorundadır.

1.3.2.2.5. Diğer Farklılıklar

Edebiyat ve sinemanın amaçları benzer olsa da araçları farklıdır. Roman, amacına ulaşmak için dili malzeme seçerken; sinema görüntüyü kullanır. Her ikisinin de anlatı dilleri farklıdır. Roman, yazı dili kullanırken; sinema "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 itibariyle anlatılacak bir hikâye ile bu hikâyeyi sunacak bir anlatıcıya dayanır. Anlatıcı, romanın temel unsuru ve en etkili figürüdür. Roman, onun etrafında kurulur, kurgulanır. O olmadan hikâyeyi nakletmek ve olayların akışında yer alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz. 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. [60]

Sinema ve edebiyat aynı şeyden bahsetseler bile; izleyicinin anladığı şey tekken, okuyucu bunu istediği kadar şekillendirip çeşitlendirebilir. Örneğin, roman,

[59] Necati Sönmez; "Sinemayla Eebiyatın Kimlik Savaşı", *Varlık Dergisi,* Ocak 1996 sayı 1060 s.17.
[60] Özlem Kale, "Edebiyat Sinema İlişkisi",*Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 2010 Sayı: 3, s.267.

güzel bir kadından bahsediyorsa, okuyucu yüzlerce güzel kadın düşünebilir. İzleyici içinse bu sadece perdede gördüğü kadındır.[61]

Roman daha çok zamana, film ise mekâna dayalıdır. 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. Maliyeti yüksek bir sanat dalı olan sinemanın zamanı kısıtlıdır; romanda ise böyle bir durum söz konusu değildir. Yazarın tasvir ettiği mekânın sınırları ise, okuyucunun hayaline bağlıdır.

Roman ile sinemanın farklılıklarından birisi de yapılan tasvirlerdir. Yazar eserinde, bir sahnenin ayrıntılarını bile detaylandırarak tasvir ederken, ilgili sahneyi olduğu gibi gösteren sinemada, yazarın dikkat çektiği ayrıntılar üzerine odaklanmakta yetersiz kalmaktadır. Söz konusu bu farklılıklar, aynı zamanda iki sanat arasında birinden ötekine geçişleri sınırlayan özellikleri de oluşturur.

Sinema ile roman arasındaki en esaslı ayrımlardan birisini de, sinemanın bir ekip çalışması sonucu ortaya çıkması, romanın ise genellikle yazar tarafından tek başına yazılması oluşturmaktadır.[62] Gerçekten film romana oranla belli bir ekip tarafından meydana getirilen bir sanattır. Gerçi bir roman da yalnızca bir yazar tarafından üretilmemektedir; üretim silsilesinde editör, yayıncı, acente vs vardır. Fakat özünde herhangi bir filmden çok daha fazla tek bir yaratıcının eseridir. Film ise senarist, yönetmen, oyuncu yönetmeni, görüntü yönetmeni ve kurgucudan biri ya da birçoğunun hemen hemen eşit derecedeki yetenekleri aracılığı ile meydana gelir. Çünkü bunların hepsi bireşime katkıda bulunur. Ekip faktörü ve ekonomik

[61] Aylin Sayın, *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,2005, s.56.
[62] Zeynep Çetin, 1999, s.103.

nedenlerin birleşmesi, bitmiş filmi tek bir ürün haline getirmektedir.[63]Romanın sorumluluğu bazı editoryal hususlar dışında tamamen yazara aitken sinemanın bir ekip çalışması olması ortaya çıkan filmin sorumluluğunun da paylaşılması manasına gelmektedir.

Edebiyat, okuma-yazmaya dayalı bir etkinlik olduğu için insanın yaradılışında varolan görme duyusuna dayalı sinemaya göre daha zor bir eylem gerektirir. Bir de bu nedenden, sinema popüler olana edebiyata göre daha açıktır. Çünkü seyircinin eğitimli olması hatta okuma-yazma bilmesi bile gerekmez. Ayrıca, edebiyat daha bilinçle yapılan bir etkinlikken ve roman bilinç aktarımı yaratırken, sinema çoğu zaman izleyicinin reel dünyadan kaçmak için sığındığı bir sanattır. Romanda insan kendini hatırlar ve sorgularken, sinemada kendini unutur; perdedeki karakterlerle özdeşlik kurar. Ayrıca, edebiyat söz sanatıdır ama bazen sözler tonlama, vurgulama, mimikler olmadan fazla anlam ifade etmez. Sinema, ancak insanın verebileceği bu canlandırmayla, söze anlam verme konusunda daha başarılıdır. Sonuçta iki sanat dalının da kendine has özellikleri olduğu gibi birbirlerinden farklı sınırları da vardır.

İki sanat dalı arasındaki bir diğer fark da eseri algılama sürecidir. Roman okunurken geçirilen zaman görece kopuktur ve günler, hatta haftalar sürebilir. Ancak bir sinema filmi ortalama 2-3 saat civarındadır. Filmler, izleyici tarafından tek oturuşta ve genellikle aynı içeriği izleyen insanların meydana getirdiği görünmez bir gurubun parçası olarak izlenir. Bu da okuyucun zaman-mekan bağlamında bağımsız, izleyicinin ise bağımlı olması demektir. Aynı şekilde okuyucu bu bağımsız süreçte kitapta geri dönebilir,okuma hızını azaltabilir, anlamadığı yerlere tekrar döner. Bu hususlar izleyici için ise geçerli değildir. Yapılan araştırmalar izleyicinin bir filmi ilk seyredişinde onun %30'unu tam olarak anlayabildiğini göstermektedir.[64] Ancak sinemanın bu olumsuz koşulları onu, izleyicinin izlediği film ile kurduğu duygusal ilişkiyi sürekli tutmasını sağlamış; bu nedenle yönetmenin izleyicinin duygusal

[63] Zeyyat Selimoğlu, "Sinema Bir Ekip Çalışmasıdır", *Hürriyet Gösteri Dergisi*, Şubat 1982, Sayı: 15, s. 81.
[64] Atıf Yılmaz, *Söylemek Güzeldir*, İstanbul, Afa Yayınları, 1995, s. 266.

yanıtını istediği şekilde etkilemesi, bir romancının okuyucunun reaksiyonlarını ustaca etkilemesinden daha kolay olmuştur.[65]

Film ve roman arasındaki bir başka farklılık, roman kişilerinin yazılmış sözcüklerle betimlenmiş olması ve canlandırılması okurun hayal gücüne bırakılmış kişiler olmasıdır. Oysa film kişileri, izleyicinin bir ışık altında ve müzik eşliğinde izlediği, gizemli bir fotojeniye, vücut hareketlerine ve sese sahip olan kişilerdir. Kısacası romanlar yalnızca kişilere sahip olduğu halde, filmler, hem bir kişiye hem de onu canlandıran bir oyuncuya sahiptir.

1.3.3. Roman Sinema Etkileşimi

Günümüzde sinema ve romanlar arasındaki iliskiye bakıldıgında sinema ve televizyonun romanlara muhtaç olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle popüler roman uyarlamalarına sıkça basvurulmasındaki sebeplere göz atarsak bu cümlenin dogrulugu kanıtlanmıs olur. Bunda elde bulunan hazır malzemenin ve de ekonomik gerekçelerin etkisi büyüktür.

1.3.3.1. Hazır Malzeme

Edebiyatın elindeki hazır malzeme sinema ve televizyon için önemlidir. Çünkü malzeme aranırken alışılmış senaryo yazarları ve alışılmış konularla sınırlı kalmaktan kurtulunmaktadır. Edebi eserler, özellikle romanlar ve hikayelerden kolayca senaryo çıkabilecegi düsüncesi sinemacıları edebiyata yöneltmistir. Edebi eserler, sinema yönetmenlerine ve senaryo yazarlarına senaryo yazımında öncelikle tema bulunması, bu temanın işlenmesi (konu açısından), hikaye ve diyaloglar, görüntü düzenlemesi, dekor, kostüm, oyun gibi konularda malzeme saglamaktadır.[66] Edebiyatın bir birikim olarak diyalog, tema, konu, dekor, görüntü gibi açılardan sinemaya verebilecegi hazır malzeme, sinemacıları kendine çekmistir. Edebi eser

[65] Zeynep Çetin; 1999.s.105.
[66] Tuncay Yüce, "Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler", *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 1, Sayı:2, 2005.

yönetmen ve yapımcıyı etkilemiş heyecanlandırmıştır. Edebi eserlerden özellikle roman, kısa hikayeler ve tiyatrolar kendilerine has, zengin hikayeleri ve bunların tema ve konularıyla senaryo yazarlarının önüne hemen yola çıkılabilecek dramatik noktalar koymaktadır. Bu durumda sinema edebiyattan yararlandığı gibi edebiyat da sinemanın sınırsız yayılma gücünden faydalanmaktadır.[67]

1.3.3.2. Ekonomik Nedenler

Edebi eserlerde hikâye zaten var olduğundan, ya da senaryonun çatısı oluşmuş olduğu için, projeleri hazırlama evresinde, gerekli kararları vermek, fikir alışverişinde bulunmak, yardımcı prodüktörler aramak, yönetim ve rol konularını açıklığa kavuşturmak, üretim masraflarını hesaplamanın yapım öncesi sağladığı kolaylıklar nedeniyle sinema uyarlamalara yönelmiştir.

Edebi eserin sinema diline yatkın olması bazen birinci derecede rol oynamaz. Başta gelen sebep bu yolun ticari bir güvence sayılmasıdır. Özellikle Amerikan sinemasındaki durum bunu doğrulamaktadır. Çok satan bir roman ya da yıllarca afişte kalan bir sahne oyunu uyarlandığında yapımcı hem hazır bir seyirci yığınından, hem de kendi reklamını önceden yapmış bir üründen yararlanmış olmaktadır. Bu tarz romanların, geçmişte ve mevcut yaşanılan zamanda büyük sempati ve okuyucu toplamış eserler olmaları, tanınmaları ve tutunmaları sinema gibi ticari bir sanat için önemlidir. Ayrıca yazarların sahip oldukları bir kamuoyları vardır. Bir kitabın ya da edebiyat eserinin başarısının arkasına saklanma eğilimi, hakların ödenmesini zorlaştırmış ve fiyatları yükseltmiştir. Dramatizasyonlara olan talep artmakta ve arz (orijinal senaryolar) hep aynı kalmaktadır. Bu nedenle orijinal senaryo yazdırmak daha ucuza gelmektedir. Ancak roman gibi eserlerin sahip olduğu reklam gücü, uyarlama filmlerin fiyatlarının yüksek olusundaki bu açığı kapatmaktadır. Üretim bakımından ise edebiyatçılar senaryo yazarlarına göre daha esnek ve bağımsızdırlar. Bu da hikâyelerin kalitesinin yükseltilmesinde etkili olabilmektedir. Senaryo yazarları, daha çok şekil ve içerik gerektirdiği için üretim operasyonunun

[67] Faruk Uğurlu; "Edebiyat ve Sinema", *Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Kuram Dergisi*, 1992, s.146.

zorlamalarına maruz kalmaktadırlar. İhtiyaçlara göre yazmak zorundadırlar. Bunların eser üzerinde doğallık açısından olumsuz etkileri olabilmektedir.

Olaya edebiyatçılar açısından baktığımızda onlar böyle bir zorlama altında değiller, tersine daha bağımsızdırlar. Bu da özgün hikâyelerin yolunu açan bir durumdur. Başka bir deyişle kitap pazarına daha ilginç daha orijinal hikâyeler sunulmaktadır. Romancı, oyun yazarı, eserini dilediği süre içinde, isterse yıllarca süren bir çalışma sonunda gerçekleştirebilir. Özgün senaryo yazarı ise sinemasal anlatımın kısalığından dolayı senaryoyu genellikle daha erken tamamlar. Senaryo yazarı aynı zamanda yönetmen ile ilişki içinde olabilir, bu da konuya ilişkin bazı elementlerin hazır alınmasını sağlar. Uyarlamaların senaryo yazarına bazı kolaylıklar da sağladığı söylenebilir. Romanda otuz-kırk sayfa olarak yer alan bir bütün sinemada 2–3 çekimle verilebilir. Bazen bir iki sayfalık bölüm, senaryo yazarına birçok malzeme verebilir. Bu malzemeler ve süre açısından sağladığı kolaylık sinema gibi zaman zaman baş döndürecek yükseklikte sermaye yatırımını gerektiren bir sanat için önemli görülmektedir.[68]

[68] a.g.m., s.147-148.

İKİNCİ BÖLÜM

UYARLAMA KAVRAMI VE UYARLAMADA DEĞİŞEN ANLATIM DİLİ

2.1. Uyarlama Kavramı

Uyarlama kavramını anlatırken öncelikle uyarlamanın çeşitli tanımlarını ortaya koymak gerekmektedir.

2.1.1. Uyarlama Tanımları

Sözlük anlamında uyarlamak; İki veya daha fazla şeyi şu veya bu bakımdan birbirine uyar hale getirmektir. Aynı zamanda "Yabancı dilden bir eseri yerli gelenek ve göreneklere uyacak biçimde değiştirerek kendi diline çevirmek." [69] Anlamına da gelmektedir.

Genel anlamda uyarlama, bir sanat dalı içindeki, o sanatın biçim ve içeriğiyle yaratılmış bir eseri, bir başka sanatın malzemeleriyle, farklı formlara sokma anlamına gelmektedir. Bir öyküden yararlanarak tiyatro oyunu yapmak, bir resimden ya da fotoğraftan öykü, senaryo yazmak, yine bir resimden heykel yapma, bir filmden yeni bakış açısı ve yeni tarzla başka bir film yapmak gibi tüm sanatların kullandığı bir yöntem olarak uyarlama, hem sanatı geliştirmek hem de yeni sanat biçimleri ve içerikleri ortaya çıkarmak adına önemlidir.

Kapsamı edebiyat ve sinemaya daralttığımızda: Uyarlama, edebiyat ve film arasındaki karşılıklı alışverişte bir romanın, oyunun, kısa hikayenin, çizgi romanın, veya diğer edebi kaynağın filme aktarılmasını tanımlayan en yaygın uygulamadır.[70]

---

[69] *Meydan Larousse*, C. XII, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1973, s. 449.

51 Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar*, Es Yayınları, İstanbul, 2005 s.16.

Başka bir deyişle kağıda dökülmüş edebi metnin film türüne dönüştürülmesidir.[71] Bu bölümde tez konusu olan edebi uyarlamalar temel alınarak sinema ve roman ilişkisi bağlamında uyarlama anlatılacaktır.

Sinema ve televizyon söz konusu olduğunda uyarlama terimi, genellikle, edebiyatın herhangi bir dalında hazırlanmış bir metnin bu anlatı formlarına aktarım sürecini ifade etmektedir. Bu bağlamda çalışmamızın da konusu olan romandan sinema ve televizyona uyarlama ise, daha önce uyarlama dışında herhangi bir amaçla yazılmış bir romanın, sinema sanatının ve televizyon formunun özelliklerine uygun bir biçimde ele alınıp senaryo biçimine sokulmasıdır.

Roman tarzı yazılı metinlerin uyarlanmasına teorik olarak baktığımızda bu yazılı metinlerin uyarlanması, onların bir dizi işlevlere (karakter, zaman, mekan), anlatı olayları ve de aksiyonlara indirgeme ve bu unsurlarla yeniden yorumlama işlevidir. Televizyona uyarlama, klasik romanın karakterize ettiği olayları çeşitlendirerek ve de arttırarak geliştirirken sinemasal uyarlamada sürede kısalık, olay örgüsünde de yoğunlaştırma gerçekleştirilmektedir. Televizyon uyarlamalarında bu süreç çok değişik safhalara kaysa da gerek sinema gerekse televizyon uyarlamalarında varsayılan amaç, aynıdır; romanın ana temasını sinema perdesinde yeniden üretmektir. Bundan dolayı, yazınsal uyarlamaya geleneksel eleştirinin reaksiyonu, uyarlamanın, romana sadık kalıp kalmadığı konusundaki düşüncedir. Yazınsal klasikler veya çok-satan romanlardan yapılan uyarlamaların pazarlama stratejisi, böyle bir düşünceyi desteklemektedir.[72]

Uyarlamaların genel bağlamda iki şekilde ortaya çıkmaktadır:

1-Başka bir dilde yazılmış edebi bir eserin milli örf ve adetlere uydurularak o dile aktarılmasıdır.

[71] John M.Desmond-Peter Hawkes, *Adaptation; Studying Film and Literature*, McGraw-Hill 2005 New York s.2.
[72] *The Literary Adaptation*, Volume, 23, May-June 1982, No: 1, s. 3.

2-Bir edebi eserin yazıldığı türden başka bir türe aktarılmasıdır.

Burada yapılmakta olan çalışmada Türk Edebiyatı'nda yer alan romanların sinema ve televizyona uyarlanmalarında ortaya çıkan sorunlar ele alınacaktır.

2.2. Edebi Türler İçinde Romanın Filme Uyarlanması

Yukarıda da belirttiğimiz gibi sinema-edebiyat ilişkileri konusunda öncelikle bir sınır çizmemiz gerekmektedir. Elbette oyun uyarlamaları dâhil olmak üzere, yazarların basılı herhangi bir öyküye ya da romana dayanmasa da yalnızca özgün senaryolarla filmleştirme çalışmalarına katılmaları, sinema-edebiyat ilişkilerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Çünkü ortada edebi bir metin vardır. Ancak burada temel bir seçim olarak ele alınan okuyucu önüne çıkmış, yani basılı öykü ve romanların uyarlanma metotlarıdır. Bu nedenle oyun uyarlamaları ve edebiyatçılarımızın herhangi bir romanı veya öyküyü temel almadan yazdıkları bağımsız senaryo çalışmaları ayrı bir çerçeve içinde ele alınabilir. Yabancı film uyarlamaları da aynı düşünce ile kapsam dışında bırakılmıştır.

2.2.1. Romandan Filme Uyarlama Nedenleri

Roman, sinema ve uyarlama kavramlarının üçünün de sanat ve edebiyat dünyamıza batı toplumlarından ithal olduğu ve romancılarımızın ve sinema endüstrimizin özellikle ilk yıllarında bu ithal düşünceye bağımlı oldukları düşünüldüğünde iki sanat dalı arasında gerçekleşen uyarlamanın da nedenlerini tarihi süreç içerisinde aramak gerekmektedir.

Romanın sinemaya uyarlanmasının temel nedenlerinden başında sinemanın yalnızca bir eğlence aracı olmadığını ispatlama kaygısından daha önce bahsedilmişti. Bunun yanında sinemanın ilk yıllarında kısa ama şiddetli bir ekonomik bunalım geçirmesi de yapımcıları roman uyarlamaları konusunda araştırmalara itmiştir. O tarihlerde sinema salonlarının gittikçe boşalması ve iflasa sürüklenmesi karşısında, artık herkes sinemanın mahvolduğuna hükmetmekteydi. 1908 bunalımında filmlere

konu bulma zorluğunun da payı vardı.[73] Dolayısıyla ilk yapımcıların roman, kısa öykü ve oyunları, sinemaya uyarlayarak gözde öyküleri yeniden hayata getirmeleri, yalnızca doğal istekten değil, aynı zamanda bu tür ürünlere duyulan gereksinimden de kaynaklanmaktaydı. Filmdeki öykülerin izleyicileri cezp ettiği keşfedildiği andan itibaren, tüketilecek öykülere gittikçe daha fazla ihtiyaç duyulduğu içindir ki romanların hakları, yapımcılar tarafından satın alınmaya başlanmıştır. Bunun nedeni, edebiyatı sevmeleri değil, başarılı ve prestijli bir romanın iyi bir kazancı garanti etmesiydi. Eğer eser "klasik" ise bu, risk faktörünü daha da minimize ediyordu.

Bir endüstri olarak insanlara eğlence sunan sinemanın ilk yıllarında edebiyat geleneklerine başvurmasının nedeni, halkın bu alanlara ilgisinin ölçülmüş olması, insanlara tamamen yeni bir şeyi alıştırmaya çalışmak yerine, daha önceden alıştırılmış bazı unsurların yeni bir biçimde sunulması yoluna gidilmesidir. Roman gibi yazın yapıtlarının kendini sanat olarak kabul ettirmek isteyen sinemaya uyarlanması, dönemin koşullan içinde gerekli bir buluş niteliğini taşımaktadır.[74] Bu süreç sinemanın ülkemize girdiği ilk yıllardan itibaren aynı şekilde aksetmiş ve uyarlamalar da ülkemizde nerdeyse sinema sanatı ile yaşıt bir duruma gelmiştir. Nitekim ilk edebi uyarlama olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eseri Mürebbiye'nin tarih itibari ile (1919) sinemamızın ilk yıllarına rastlaması bu gerçeğin göstergesidir.[75]

Bu nedenlerden dolayı sinemada ilk yıllardan itibaren sinema diline önem veren, konuları doğal dekorundan uzaklaştırmamaya çalışan eserin popülerliği kullanılan uyarlama örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bugün bile birçok başarılı başarısız sinema uyarlamasında, eserin ünü sinema için kullanılmaktadır.

[73] Zeynep Çetin, 1999, s.129.
[74] a.g.e., s.130.
[75] Nezih Coş, "Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları", *Yedinci Sanat,* Mayıs 1973 s.27.

2.2.2. Romanın Televizyon Dizilerine Uyarlanma Nedenleri

Televizyon dizileri için çok değerli birer kaynak olan romanın uyarlanması yapımcılar tarafından her dönemde tercih edilmiştir. Bunun bazı sebepleri vardır:

2.2.2.1. Hikâye Kolaylığı

Diziye aktarılan romanlar, edebi yoğunluğu olan ve artık klasikleşmiş kitaplar olduğundan, hazır ve de kaliteli bir senaryo özellikle özgün senaryo sıkıntısı çeken yapımcıları için bulunmaz bir kaynaktır. Bunun yanında yine eserdeki edebi yoğunluktan dolayı hikâyenin ihtiyaç olduğu ölçüde açılması ve uzatılması mümkündür. Ayrıca romanın birçok karakterle kurulması, bu karakterlerin birbirine değen hayatlarının üzerinde oynanmaya müsait olması ayrıca hikâye akışı için yapımcılara kolaylıklar sunar.

2.2.2.2. Oyunculuk İmkânları

Her ne kadar klasikleşmiş romanlardaki karakterleri oynamak, o karakterlerin taşıdığı çağının ve toplumunun genel insani özelliklerini yansıtmak bir oyuncu için çok zor olsa da bu dizilerde oynayan oyuncuların en büyük avantajlarından birisi, senaryonun dışında da karakterlerini oluştururken başvurabilecekleri kaynaklarının olmasıdır. Edebiyatla iyi bir ilişkisi olan oyuncular karakter okumalarını iyi yapabilirse senaryonun sunduğu imkânların da ötesinde bir sufleye kavuşmuş olurlar. Çok sık karşılaşmadığımız oyunculuk gösterilerini belki de o imkânlarla kotarabilirler.

2.2.2.3. Kabul Edilebilirlik

Bir dizinin tutması için "kabul edilebilirlik" çok önemli bir faktördür. Dizinin seyirci tarafından kabul görmesi için çarpıcı bir başlangıç, çok konuşulacak bir ilk bölüm ve de izleyiciyi yaşadığı hayatın sıkıcılığından uzaklaştıracak, yitirilmiş hayatların nostaljisinin verilmesi gerekir. Hayatın düzeninden çok düzensizliğine

vurgu yapan modern romanlar ise bu açıdan daha zayıf kalmaktadır. Kuşkusuz klasik anlatı kalıpları televizyon âleminin kurallarına daha iyi uyum sağlar. Üstelik klasik romanlardaki tema ve karakterleri sağmak, yani malzemeyi uzatarak genişletmek daha kolaydır. Yapımcılar klasik kitaplara, 'içindeki malzemeyi sündürebileceğimiz kadar sündürelim gözüyle bakıyor. Türk Edebiyatı'nın yakın zaman örnekleriyse ancak televizyon filmi olarak uyarlanabiliyor ya da TV uyarlamaları birkaç bölüm sonra yayından kalkabiliyor.

2.3. Romandan Filme Uyarlama Süreci

Yukarıda da belirtildiği gibi uyarlamada esas olan sinema dışında bir amaçla ve önceden yazılan bir roman ya da öykünün sinema sanatına uygun biçimde ele alınıp senaryo biçimine sokulmasıdır. Burada roman-film ilişkisi açısından bir takım sorular akla geliyor. Roman iyi kurulmamışsa, bir takım aksaklıklar, eksiklikler varsa, filme uyarlanırken bunlar da filme yansıyacak mıdır? Ya da tersine roman çok iyi kurulmuşsa, başarılı bir romansa, filme uyarlanırken bu unsurlar filmin yapımında kolaylık mı sağlar, yoksa ortaya bir takım güçlükler mi çıkarır? Uyarlama süreci de tam olarak bu noktadan başlar. Edebiyatın ürünü olan romanı, bir başka sanat dalı olan sinemanın diline uygun hale getirmek. Birbirinden çok farklı olan bu iki sanat dalı uyarlama süreci ile birlikte ortak noktalar yakalar ve karşılıklı bir etkileşim içerisine girerler.

Uyarlamayı kabullendikten sonra, dikkatli davranılması gereken nokta ortaya kısır ve melez yapıtlar çıkmaması için özgün estetik biçimlerin korunmasıdır.[76] Tabi burada sorun romandan ziyade sinemanın olmaktadır. Burada dikkate alınması gereken husus, sinemaya uygulanacak eserin eskisine özdeş değil, eşdeğerde yeni bir biçimde, denge içerisinde uygulanmasıdır. Bu da başlı başına yaratıcılık gerektiren

[76] M.Ethem Alkan, "Sinemada Uyarlama Sorunu", *Yedinci Sanat*, Mayıs 1973 sayı 3 s.8.

bir uğraştır.[77] Bütün mesele roman dilinden sinema diline aktarma yaparken görsel ve sinemasal olanı aktarabilmektir.[78]

Teorik olarak uyarlama kavramı üç ayrı süreci içerisinde barındırır. Edebiyat metnini okuma, yazılı dili görsel dile çevirme ve metni yorumlama. Bir metnin anlamı; yazarın zihninde, eserin metninde ve okurda aranabilir. Yazar-metin-okur üçgeninin hangi köşesi ön plana çıkarılırsa, metnin aslı da o yöne doğru kayar. Bazı kişiler, metnin anlamı konusunda tek geçerli sözün yazara ait olduğunu savunurken; bu sözün okur tarafından söylenmesi gerektiğini öne sürenler de vardır. Bazılarıysa metnin, yazar ve okurundan bağımsız bir varlık olduğunu söyleyerek; metin çözümlemesi yoluyla yazarın amaçlamadığı, okurun da çıkaramayacağı anlamlar bulunabileceğini iddia ederler.[79] Onlara göre anlam; okur, yazar ve metin arasındaki etkileşimden doğar ve herhangi bir uyarlamanın aslına sadık kalması mümkün değildir. Çünkü sinemacı, kendi özgün okumasından yola çıkarak uyarlamaya girişir. Daha sonra, yorumlama ve görsel dile çevrilme aşamalarından geçen kaynak metin, aslından bir hayli uzaklaşır. Bu görüşü savunanlar, uyarlama yerine "dönüştürme" kavramını kullanmayı daha doğru bulurlar. Uyarlama yapılırken, aslında edebi metnin dönüştürülerek sinemada tekrar kullanıma sokulduğunu ifade ederler.[80]

Uyarlama sürecinde çoğunlukla, romandaki hangi işaretlerin filme alınması gerektiği, filmi yaparken romandaki hangi öğelerin dikkate alınacağı ve kaynak romanın hangi karmaşık işlemlerden geçerek dönüştürülebileceği karşı karşıya kalınan önemli sorunlardır. Kaynak romanın dönüştürümünün; bir dizi seçim, ayıklama, yükseltme, somutlama, gerçekleştirme, eleştirme, sezdirme, örnekleme, benzerleştirme, popülarize etme ve elbette yeniden kültürleme işlemleri ile gerçekleştirildiği söylenebilir. Kaynak roman, bu anlamda, belli bir tarihsel bağlamda üretilmiş olan yerleşmiş ifadeler ile dengeli olarak biçimlenmiş başka ifadeler kullanarak yeni bir ortama aktarılmış, dönüştürülmüş ve yeniden üretilmiş

[77] a.g.e., s.8.
[78] Erden Kıral, *Türkiye Yazıları*, Sayı:59 Şubat 1982, s.16.
[79] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s.144.
[80] Özlem Kale, "Edebiyat Sinema İlişkisi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* Sayı:3, 2010, s.268.

olarak görülebilir. Kaynak metin, öncelikle filmsel metnin, yani senaryonun oluşturulmasına yardımcı olacak ipuçlarını verir, bunlar eksiltilir, genişletilir ya da dönüşüme uğratılır. Uyarlamanın ilk ve en önemli basamağı böylece aşılmış olur. Romandan yapılan film uyarlamaları, bu dönüşümleri, farklı bir ortamın, sinemanın, önceden uzlaşılmış protokolüne göre yapar. Bu iki metin arasında mümkün olan değişimler; stüdyo teknikleri, ideolojik moda, politik zorlamalar, otoriter yönetmenlerin tutkuları, karizmatik yıldızlar, ekonomik avantajlar ve dezavantajlar ile teknolojinin imkânları çerçevesinde gerçekleştirilir.[81]

Romandan filme uyarlama sürecinde ele alınması gereken ilk husus, özgün esere olan bağlılıktır. Burada ortaya iyi bir çalışma çıkabilmesi için öncelikli ve de temel unsur sinemacıda esere karşı olması gereken samimi ilgidir. Dış faktörler işin içine henüz girmeden sinemacının salt esere hayranlık duyması onun çalışmasındaki motivasyon açısından önemlidir. Birçok sinemacı ticari unsurlar ve de popülaritenin cazibesi uğruna hiçbir zaman ilgi duymayacakları türleri uyarlamışlar ve ortaya sinemasal açıdan belki başarılı ancak amatör ruhun eksik olduğu yapıtlar çıkmıştır.

Bunun yanında sinemacının özgün eseri iyi tanıması gerekmektedir. İlk okuma, eser hakkında genel bir bilgi verirken, daha sonraki okumalar daha özel ayrıntıların ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Bazı sinemacılar, ilk okumadan sonra bilinçaltının malzemeyi özümlemesi için bir süre eseri ellerine almazlar. Sadece edindikleri bazı özel izlenimleri not ederler. Ayrıntılı bir özümleme için, daha sonra tekrar okurlar.[82]

Uyarlama esnasında sinemacı için bir takım karar süreçleri vardır; birkaç yüz sayfalık roman doksan ya da yüz elli dakikalık bir filme nasıl sığdırılır? Karakterler ve sahneler nasıl görselleştirilir? Edebi zaman ve mekân sinemaya uygun biçimde nasıl düzenlenir? Zihinden geçen düşünceler nasıl dışsallaştırılır ve insan ilişkilerindeki karmaşıklık diyalog ve aksiyon aracılığıyla nasıl dramatize edilir? İzleyicinin katılımım sürdürmek için anlatıdaki gerilim ve duraklamalar en etkili

[81] Robert Stam "*Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*" New Jersey, 2000, s.68.
[82] Zeynep Çetin, 1999. s.112.

biçimde nasıl düzenlenir? Olay dizileri psikolojik ya da fiziksel nedensellikle bağlanacak şekilde nasıl sıralanır? Başlangıç, doruk noktası ve sonucun oluşturulmasında zorunlu olarak bazı şeyleri atma ya da esere sadık kalma yoluyla nasıl bir öykü yapısı oluşturulur? Kısaca özetlersek, uyarlayıcı, anlatan metni gösteren metne dönüştürebilen bir strateji yaratmak zorundadır. Burada temel olarak yukarıda bahsedilen uyarlama yöntemleri sinemacı için bir nevi ortak kullanım araçlarıdır. Ancak bu hususları uyarlamanın iskeleti yani olmazsa olmazları olarak görmek daha doğru olacaktır. Asıl süreç uyarlama yöntemlerini gerçekleştirirken başlayacaktır. İşte burada ortaya çıkmaya başlayan film romandan başka bir yol bulur kendine. Bunun sebebi ikisinin anlatım özelliklerinin farklı olmasıdır. Dolayısıyla dikkat edilmesi gereken en önemli hususlar, uyarlanacak romanın sinemada kullanılacak öğelerinin, yani belli başlı aksiyonlarının, başlıca karakterlerinin ve çevresinin özellikleri bozulmaksızın seçilip alınması ve sinemasal özellikleri taşımayan bölümlerinin sinemanın anlatım tarzına göre hazırlanmasıdır.[83]

Bir romanın uyarlanma sürecinde, uyarlamayı yapacak kişi/kişiler uyarlamanın doğru şekilde yapılması için önemli bir yere sahiptir.[84] Burada yazarın ya da eser sahibinin sorumluluğu uyarlama sürecinde ortaya çıkacak problemler açısından büyük önem arz etmektedir.Yazarın, eserinin senaryolaştırılma sürecinde gerek yapımcılar gerekse senaryo yazarları ile eser üzerinde yapılacak değişiklikler ile ilgili resmi olarak mutabakata varması önemlidir. Uyarlama sürecinde yazarın istemediği durumlar ortaya çıktığında ilgili şahıslarla yaptığı açık bir anlaşmanın şartlarına uyulmadığını düşünüyorsa hukuki platformda müdahale edilmesinin mümkün olması, yapmış olduğu bu resmi anlaşma(lar) doğrultusunda sağlanır.

Uyarlamadaki en önemli safhalardan birisi eserin senaryolaştırılma sürecidir. Senaryo yazarının hem özgün senaryo yazımına hem de eserden uyarlama

---

83 Millicent Marcus, *Filmmaking by the Book: İtalian Cinema and LHerary Adaptation*, Baltimore and London, The John Hopkins Univ. Press, 1993, s. 14-15.

84 Zehra Akbulut, *90'lı yıllar Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları*, Ege Üniversitesi, 2003 s.11 (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

yapmaya yatkın olması gerekmektedir.[85] Bir roman bir senarist tarafından senaryolaştırılabilir. Eserin yazarı tarafından uyarlanabilir. Yönetmen edebi eserin uyarlaması üzerinde çalışabilir. Çeşitli kombinasyonlarla örneğin yönetmen ve senarist bir arada çalışabileceği gibi yönetmen, yazar ve senarist ortak çalışması sonucunda da eser ortaya konulabilir. Bu noktadaki en önemli şey, iki sanat dalının dilini bilen, esere hakim kişilerin, kitabın ana temasını değiştirmeden sinemasal dile uyarlaması olacaktır. Böylece iki sanatın sentezi yapılabilecek ve iki eseri uzlaştırma çabaları başarıyla sonuçlanacaktır. Ancak bu teoride olması gereken süreçte kimi zaman ortaya yazar-senarist-yönetmen arasında cereyan eden uyum problemleri ortaya çıkmaktadır.

Eserin uyarlanması sürecindeki yazar-senarist-yönetmen arasındaki üslup bireyden bireye değişebileceği için bu noktada bir eserin sinemaya uyarlanması sürecinde izlenecek yöntem önemlidir. Yazarın kendi eserini sinemaya uyarlaması; esere en hakim olan kişi konumunda olan, eserin yaratıcısının, eserin üslubunu koruması ve filmine yansıtması şeklinde alternatif bir seçimdir. (Fürüzan'ın kendi eseri olan "Benim Sinemalarım" adlı öyküsünü aynı adla sinemaya uyarlaması örneğinde olduğu gibi.)[86]

Romanın filme uyarlanması esnasında başvurulan bir diğer yönten ise eserin senarist tarafından uyarlamasıdır. Bu görüş sinema ve edebiyat dillerinin farklı olmasından kaynaklanan bir düşünceden hareket edilerek öne sürülmüştür. Böylece senaryoyu, bir yandan sinema diline hakim olan bir yandan da esere ve eserin konusuna hakim olan birinin uyarlamasının en doğru yöntem olduğu düşünülmüştür. Bir senarist hem edebiyatçıdır; yazmaktadır hem de senaryosunu yazarken sinemanın görsel-işitsel diline hakimdir. Yani senaryoyu yazarken bir yandan da filmi kafasında oluşturmaktadır. Böylece iki dili en doğru şekilde onlara hakim olacak bilgi düzeyine sahip olarak o birleştirecektir.

[85] Mahmut T. Öngören, "Senaryo Yazarlarının Varlığına Kesinlikle İnanıyorum", *Gösteri Dergisi*, 1982, Sayı:15 s.79.
[86] Zehra Akbulut, 2003, s.12.

Bu iki metodun yanında bir diğer yöntem ise uyarlama sürecinde belirleyici unsurun yönetmenin olması gerektiğini belirtmektedir. Çünkü yönetmen, eseri bir başka sanatın diline aktarmada sorumluluk üstlenen en önemli kişidir. Film diline hakim olması, çeşitli yöntem ve aldatmacalarla etkiyi arttırabilmesi, görüntüleri; film karesindeki her nesneyi ve her öğeyi bilinçli olarak kareye yerleştirerek sahne tasarımından, mekan ve bireylere kadar her öğe üzerinde dikkatle durmaktadır. Onları sinematografiye aktarırken de açıları, kamera hareketlerini, komposizyon öğelerini bilinçli olarak -temaya hizmet etmek üzere- seçmektedir. Bu yüzden uyarlamayı yönetmen yapmalıdır. Böylece sadece yazılan metnin zihinde canlandırdığı anlam dışında görüntünün arkasında, yeni anlamlarda okunabilecek şekilde yazılı metin sinemaya uyarlanabilecektir. Burada da genel olarak bakıldığında yönetmenlerin bu teoriye çok fazla bağlı kalmadıkları, birebir uyarlama yapma fikrinden uzak, ana temaya hakim olarak, kendi zihinsel sürecinde eseri yeniden yarattıkları görülmüştür.Çünkü bir yönetmene göre sinemalaştırmak, romanın bir başka bağlamda yeni bir yaratıcı sürece girmesi anlamını taşımaktadır.Bu yeni süreç içerisinde yönetmenin yazarın ayak izlerini kayıtsız şartsız takip etmenin yaratıcılıkla bir ilgisi yoktur.[87]

Uyarlama sürecinin en doğru şekilde işlemesi için genel bir ifade ile şu söylenebilir; eserin yaratıcısı yazar esere hakim olmasından, senaristin hem edebi dile hem de sinema diline alışkın olması dolayısıyla, yönetmenin ise tüm bu süreçte roman-senaryo benzerlik ve farklılıklarını sinema potasında bütünlüğe kavuşturacak yeteneği elinde bulundurmasından dolayı artılara sahip oldukları söylenebilir.[88] Bu üç yaratıcı birey bir araya gelerek farklı bir alandan edebiyattan sinemaya eserin uyarlanması sürecinde ortak noktaları bulabilmekte ve böylece sık sık karşılaşılan yazar ve yönetmen tartışmalarına engel olunabilmektedir.

Senaryonun kim tarafından belirleneceği konusunun önemi senaryonun roman ile sinema arasındaki ilişkiyi sağlamasından kaynaklanmaktadır. Yani

[87] Feyzi Tuna, " Edebiyat Uyarlamaları Ya da Yönetmenin Onuru", *Gösteri Dergisi*, 1982, Sayı: 15 s.71.
[88] Maureen Quinn, *The Adaptation of A Literaty Text To Film*, 2007 s.69.

senaryo uyarlama sürecinde bir aracılık,bir köprü görevi görmektedir.[89] Romandaki öykü; temayı oturtma, film öyküsünü yerleştirme, geliştirim ve çekim senaryosu gibi tekniklerle senaryolaştırılırken bu süreçte ortaya bazı farklılıklar çıkmaktadır.

Öncelikle belirtmek gerekir ki romanın hacmi senaryodan daha fazladır.Bir senaryo örneği ortalama 125-150 sayfa olurken uyarlaması yapılan roman en az bunun iki katı civarındadır. Bu yüzden romandaki bir takım ayrıntılar ister istemez filme geçerken kaybolur. Dolayısıyla roman senaryoya çevrilirken bir takım değişiklikler olacaktır. Bu değişiklikler daha ziyade romanda geçen zaman unsurunda, romanın dramatik yapısında ve içerik ile karakterlerde azalma şeklinde görülür.Ancak romanın sinema ile arasında aracılık rolü üstlenen senaryo; zaman, dramatik yapı, içerik ve karakter değişikliklerine uyarlama esnasında yönelirken kaynak alınan romanı sinema olarak ortaya çıkarmanın ilk aşaması olarak görmek zorundadır. Bu yüzden romanın özünü uyarlama sürecinde senaryoda korumak temel amaçlardan birisi olmalıdır. Bu da, aşağıda ele alınan bir takım uyarlama yöntemleri ile gerçekleşmektedir

2.3.1. Romandan Filme Uyarlama Sürecinde Ele Alınan Yöntemler

Uyarlama doğası gereği bir araçtan diğer bir araca geçiş, bir dönüştürmedir. Uyarlama ile ilgili tanımlardan da anlaşılacağı gibi uyarlamanın temelinde, bir araçtan başka bir araca geçerken yeni araca, ortama uyum sağlama yatmaktadır. Uyarlamanın gerçekleştirilme sürecine gelince; senaryo ile ilgili yazar-senarist-yönetmen sorunsalı aşıldıktan sonra yapılması gereken en önemli şey kaynak alınan romanı iyi tanımaktır. İlk okuma, roman hakkında genel bir bilgi verirken, daha sonraki okumalar daha özel ayrıntıların ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Bir kaç yüz sayfalık bir romanı, ortalama doksan-yüz elli dakikaya sığdırmak, karakterler ve sahneleri görselleştirmek edebi zaman ve mekânı sinemaya uygun biçime getirebilmek, zihinden geçen düşünceleri dışsallaştırmak gibi birçok evreyi iyi bir şekilde gerçekleştirebilmenin zorluklarını da beraberinde getirir. Bu durumda göz

[89] Zeynep Çetin, *Senaryo ve Uyarlama İlişkileri*, www.istanbul.edu.tr/iletişim/sinema/yazilar/senaryo.htm, (12.10.2010)

önüne alınacak üç olasılık vardır: Birincisi, kitabı takip etmek; ikincisi, önemli sahneleri incelemek; üçüncüsü ise orijinal bir senaryo meydana getirebilmek. Bunun için de romandan sinemaya uyarlama yapılırken öncelikle şu aşamaları takip etmek gerekmektedir:

a)Romandaki ana öyküyü bulmak,
b)Karakterleri seçmek,
c)Temayı keşfetmek,
d)Eserin üslup ve atmosferini yaratmak.[90]

2.3.1.1. Romandaki Ana Öyküyü Bulmak

Sinema ve roman öykü anlatma araçlarıdır. Her ikisinin de ortak özelliğini oluşturan öykü, yalnızca romanın ve filmlerin sahip olduğu en önemli faktör değil, aynı zamanda bir araçtan diğerine aktarılabilen en önemli unsurdur. Uyarlama romandaki olaylar dizisini saptama ve onlar üzerinde odaklanma işlemidir.

İyi bir film, sağlam bir dramatik yapıya, belli bir doğrultuya sahiptir. Çünkü film, eylemi gerçekleştiren çok sayıdaki sahnelerle doruk noktasına doğru gelişir. İyi bir film, aynı zamanda çok boyutludur. Öykü ilerlerken, karakterler ve temanın gelişmesini de sağlar.

2.3.1.2. Karakterleri Seçmek

Bir roman çok sayıda karaktere sahiptir. Çünkü roman, her bir karakteri betimleme ve geliştirmeye zaman ayırabilir. Bir film ise, bu tür bir lüksü çok seyrek sağlayabilir. En fazla üç ya da dört karakteri tümüyle gerçekleştirebilir, geri kalanları ise genel hatlarıyla betimleyebilir. Ana karakteri bulmak ve diğer karakterlerin fonksiyonlarını belirlemek için bazı karakterleri çıkarmak veya birleştirmek gerekir. Çünkü film izleyicisi ancak birkaç karakter üzerinde odaklanabilir. Film açısından

[90] http://www.aytmatov.org/default.asp?id=60786&lng=1(05.07.2010)

birleşik karakterler öyküyü yalınlaştırıp daha etkili hale getirebilir. Bir başka deyişle karakterleri atma ya da birleştirme, denetimi zor olan romanı, sinemasal forma uygun bir şekilde kısıtlamaya yardımcı olur.

2.3.1.3. Temayı Keşfetmek

Her iyi filmin ya da romanın bir teması vardır. Romanlar, filmlerden daha fazla temaya eğilimlidir. Romanlar, temadan doğrudan doğruya anlatıcı aracılığı ile söz etmek, incelemek ve anlattığı öykünün gerçekte ne hakkında olduğunu betimlemek için daha fazla zamana sahiptir. Filmlerde ise tema öyküye hizmet eder. Filmde temanın işlevi, öykünün yerine geçmek değil, onu güçlendirip boyutlandırmaktır.

2.3.1.4. Eserin Üslup ve Atmosferini Yaratmak

Üslup; konu, olaylar dizisi, tema ya da karakterler değil, söz konusu öğelerin sunulduğu özel bir tarzdır. Geniş bir hayal gücü gerektiren üslup, sanatçının kendi heyecan, duygu ve düşüncelerini aktarırken onu büyülemek için kullandığı bir yoldur. Üslup filmin tam olarak duygusunu, büyük ölçüde zihnimizde canlandırır. Atmosfer, ruh hali ve üslup izleyicide duygusal bir yanıta yol açar. Filmde atmosfer ve ruh hali; ışıklandırma, müzik, efekt, dekor, sahne düzeni veya renk gibi sinemasal öğelerden yararlanabilir. Sonuç olarak her iyi film uyarlamasının bir sökme, parçalara ayırma süreci olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak uyarlama, daha önce var olan yazılı eseri bir dizi işlevlere; karakterler, yerler, aksiyonlar ve anlatı olayları dizilerine indirgeme işlemidir. Sinemaya uyarlama, anlatıların kısa bir uzunlukta yoğunlaştırılmasını gerektirmektedir. Bununla birlikte uyarlama işleminde varsayılan amaç, romanın ana temasını sinema perdesinde yeniden üretmektir. Kısaca bir romandan uyarlama yapılırken izlenmesi gereken yöntemler bu evrelerden oluşuyor. İşte yukarıda belirtilen dört madde yönetmenlerin imdadına yetişir ve onların dikkat edilmesi gereken konular üzerinde daha titiz çalışmalarını sağlar.

2.4. Uyarlama Biçimleri

Edebiyat ve sinema amaçları aynı, anlatma biçimleri farklı olan iki sanat dalıdır. Sinemanın en önemli öğesi 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 uyarlamadır.[91]

Türk sinemasında üç çeşit uyarlama görülür: Bunlar Gerçek uyarlamalar, Türkçeleştirilen konular ve yerlileştirilen konulardır.[92] Edebiyattan sinema ve televizyona yapılan uyarlamalar genel olarak üç türde gerçekleşir: Bunlardan ilki, romanın, sinema ve televizyonun yararına bir senaryo hammaddesi olarak kullanılması ve bu türlerin boyutlarına indirgenmesi yoludur. Bu tür uyarlamalar, yönetmene serbest hareket etme olanağı tanır ve romandan farklı bir seyir izleyen sinema örneklerini kapsar. Sanatçı, başarılı olmuş bir ürünün; biçimini, malzemesini ya da fikrini ödünç alır ve kendi yapıtı için kullanır. Kimi zaman kişiler ve öykünün konusu, dış çizgileriyle korunsa da; kaynak yapıtın dilsel özellikleri bozulur, temel yapısal özelliği yitirilebilir ve bildirileri değişikliğe uğrar. Bu türün en tipik örnekleri, Shakespeare metinlerinden ya da bazı destanlardan hareketle yapılan filmlerdir.

İkinci tür uyarlamalar, romanın aslına sadık kalan sinema örnekleridir. Kaynak alınan metne sadakat önem taşır. Sinemacı, romancının yaptığını sinema diliyle yapmayı hedefler. Romanın dilinden uzaklaşılmadan yapılan bu tür uyarlamalar, zaman zaman kuru bir anlatımı olduğuna dair eleştiri alır. Bondarcuk'un, Savaş ve Barış romanından yaptığı uyarlama, bu türe örnek gösterilebilir.

---

[91] Semih Aslanyürek, *Senaryo Kuramı*, Pan Yayınları, İstanbul 2007, s.46.
[92] Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar", *Yedinci Sanat,* S: 9, 1972 s.69.

Üçüncü tarzda ise bir dönüştürme söz konusudur. Burada, edebî metnin iskeleti olduğu gibi korunabilir ve sinemacılar bu iskeletten yepyeni bir sanat yapıtı ortaya çıkarırlar. Bu tip uyarlamalar en başarılı uyarlama örnekleridir ve romanı bir malzeme olmaktan çıkarıp sinema estetiğine göre yeniden yorumlamayı amaçlarlar.[93]

2.5. Uyarlama Sorunları

Uyarlama sorunları ele alınırken romanın uyarlanma sürecinde ortaya çıkan problemler ele alınmakta bu konu ile ilgili değişik görüşlere yer verilmiştir.

2.5.1. Uyarlamada Ortaya Çıkan Kaygılar

Edebi eserin temel özelliklerini zedelemeksizin algılama ve dilsel özellikleri farklı iki sanat arasında nasıl uygun bir karşılık bulunacağı, edebi anlatının sinema dili kullanılarak nasıl görselleştirileceği önemli bir sorundur. Bu yeniden yaratma süreci boyunca, karşılaşılan çeşitli yöntemsel sorular, uyarlama incelemelerinin temel kaygılarıdır: Uyarlama bir sinema filmi, kaynak romanı birebir takip etmeli midir, yoksa yönetmenin özgün yorumu mudur o sinema filmini uyarlama yapan? Görsel anlatım tekniği ile özgürleşen yönetmenin, özgün yorumunun sınırları çizilebilir mi? Yoksa tamamen özgür mü bırakılmalıdır? Uyarlama bir filmin başarılı olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini hangi kıstaslar, ya da kimler belirleyebilir? Kendi yapıtı da sinemaya uyarlanan bir yazar olarak Adalet Ağaoğlu bu konuya şöyle bir yorum getirir:

> "Sinema-edebiyat ilişkisinin yıllarca balayıları havasında geçiyormuş gibi yansıması, bu iki ayrı yaratı dünyasındaki dil, anlatım farkının önden karşılıklı kabulü anlamına gelebilir. Ama senaryo için sayfaları arasına dalınan bir roman konusunun peliküle aktarılması genelde "işte romanın filmi çekildi, bitti!" anlamına geldiği, edebiyattan yararlanmalarda sadece olayların kronolojik akışının sağlanmasına özen gösterildiği için, "sinema dili"nden, "roman dili"nden anladığımız şeyin, dünün sorunu olmadığı da söylenebilir."[94]

[93] Cevahir Kayım, "Uyarlama Biçimleri", *Cinemascope Dergisi*, 2006 Sayı: 10 s.1-3.
[94] Süleyman Murat Dinçer, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Doruk Yayınları, 1996, Ankara s. 314.

Yönetmen eğer yazarla aynı görüşleri paylaşıyorsa, onun gibi hissediyorsa, yazarın eserlerini çok seviyorsa, yazarın kitabını uyarlamasının daha anlamlı olacağını söyleyen Ağaoğlu şöyle devam etmektedir:

> "Gerçekten de, yetmiş beş-seksen yıllık sinema tarihimizde yazarla yönetmen arasında bir duyarlı, bir dünya birlikteliği arandığına tanık olmuyoruz. Her yapımcı, "konu" hoşuna giderse, bunda ticari gelecek görürse, her romanı, hikayeyi çekmeye kalkışabiliyor. Her yönetmen, çok farklı dünyaların yazarlarının yönetmeni olabiliyor. Her manken her modelle, her modaevinin giysisiyle podyuma çıkamadığı, çıkarılmadığı halde, bir yönetmen hem Kerime Nadir, hem Yılmaz Güney'den, hem de Atilla İlhan romanından film yapabiliyor. Sinema ustalığı için, konuyu tertemiz aktarabilmek yeterli mi? Herhalde yeterliymiş. Çünkü yapımcı-yönetmen-yazar ilişkisinin sert bir duruma gelip mahkeme kapılarına dayandığı zamanlarda bile, tartışma konusu her iki dil de bu sanatların anlamına, içeriğine, yaratıcının kendine özgü dünyasına ilişkin değil. Yazarın yazarlık dünyasının manevi haklarının korunması pek akla gelmiyor."[95]

Ağaoğlu'nun söylemek istediği; yazarın yazarlık dünyasının manevi haklarının korunması gerekliliği üzerine yaptığı vurgudur. Zira roman, sinema diline uygun olmalı ve uyarlanırken radikal değişikliler yapılsa da bu yazarın dünya görüşüne zarar verir nitelikte olmamalıdır.

Bu tartışmaların-sorunların en büyük nedeni sinema ve edebiyatın biçimsel farklılıklarının dışında sanatsal anlamda toplumsal olarak ne ifade ettiklerinin büyük farklılıklar göstermesidir. Sorun, sinemanın seyredilir, kitlelere ulaşabilir olmasında ve dolayısıyla edebiyattan çok daha fazla gerek duyulmasında, ortaya çıkması için büyük paraların gerektiği bir sanat dalı olmasındadır.[96]

Aslında, uyarlama sinemasının yöntemsel sorunları da, bir anlamda uyarlanan esere senaristin ve/veya yönetmenin bakış açısı ile şekillenmektedir. Toplumsal gerçekçiliği ele alan bir romandan, cımbızla bir aşk hikayesini çekip, onu senaryonun ana kurgusu yapmak da, romanda olmayan karakterleri, sahneleri filmin kurgusuna dahil edip, varolanları almamak; ya da yazarın çok az değindiği bir ayrıntıyı, görselle seyircinin önüne dayayıp, hikayenin vermek istediği fikrin yönünü

---

[95] a.g.e., s.314.
[96] Aylin Sayın, *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, 2005, s.23.

değiştirmek de, tamamen yönetmenin esere bakış açısına bağlıdır. Edebi eserin ya da "edebiyatın istismarı" meselesi de, tam da bu düşünce çerçevesinde ortaya çıkmaktadır.

2.5.2. Romandan Yapılan Filmlerde Karşılaşılan Sorunlar

İnsanların bir romanı okurken hayallerinde canlandırdıklarını, o romanı uyarlayarak somuta döken sinema, genelde seyircide bir şeyleri eksik bıraktığı hissi uyandırmıştır. Çok az film uyarlandığı yapıtından daha başarılı olmuştur ya da onun tadına ulaşmıştır. Genellikle, sinemada edebiyat uyarlamaları, edebiyatçıların memnuniyetsizliği ile biten olaylar doğurmuştur.

Romanın filme uyarlanmasında üzerinde durulması gereken nokta, söz konusu kitabın ana temasının ne olduğunun belirlenmesidir. Kitapların filme en iyi biçimde uyarlanmaları, çoğunlukla romanın tamamının görüntüye aktarılmasından ziyade, bir yazınsal eleştiri aktivitesi olarak ele alınmasını gerektirir. Film uyarlaması, yazınsal bir deneme gibi, bazı bölümleri seçip diğerlerini dışarıda bırakır, seçilen alternatifleri sunar. Uyarlama, romanın spesifik bölümlerine odaklanır, ayrıntıları genişletir veya kısaltır ve bazı karakterler hakkında özgün bir hayale sahip olur. Bu süreçte, uyarlama, iyi bir eleştiri gibi orijinal esere yeni bir bakış getirebilir.[97]

Yönetmen uyarlayacağı eser karşısında nasıl bir tavır takınacaktır? Uyarlayacağı esere tümüyle bağlanırsa kendi özgürlüğünü yitirme tehlikesi ile mi karşılaşacaktır, yoksa eserden ayrılırsa bu kez de eserin yazarına ters düşme tehlikesi ile mi karşılaşacaktır? İşte burada sinemacının karşısına bazı uyarlama sorunları çıkmakta ve onun bir nevi gücü test edilmektedir. Çünkü karşısında olan özgün olduğu kadar dürüst bir film yapmanın zorunluluğudur. [98]

[97] Zeynep Çetin, 1999, s.188.
[98] M.Ethem Alkan, 1973, s.9.

2.6. Uyarlamada Değişen Anlatım Dili

Uyarlama süreci oldukça karmaşık, zor seçimleri içermesine ve titiz bir çalışma gerektirmesine rağmen, ortaya çıkan ürünlere getirilen eleştiriler çoğunlukla sanatsal bütünlüklerine değil, kaynak aldıkları metne sadık kalıp kalmadıkları üzerine odaklanmıştır. Bu konudaki yorumlar daha çok değişmez bir şekilde filmde neyin olduğuna değil, neyin çıkarıldığı ya da neyin değiştirildiğine yönelik yapılır. Anlatımda ortaya çıkna değişiklikler şu şekilde ortaya konabilir:

2.6.1. Uyarlama Bağlamında Esinlenme - Aktarım Farkı

Bir roman filme nasıl geçirilmelidir? Doğrudan doğruya mı aktarılmalıdır? Sovyet Sineması'nda bu yola sıkça başvurulduğu bilinmektedir. Ya da özellikle Hollywood sinemasının yaptığı gibi romandan çok özgürce esinlenip bir film ortaya çıkarmak. Elbette ki bu iki yolla da yapılan filmler başarısız denemez.Aslında bu gibi soruların yanıtları öncelikle üzerinde durulan romanın özünde ve biçiminde yatmaktadır.[99]

Esinlenme aktarım farkına en güzel örneklerinden birisi Ayhan Önal'ın yönetmenliğini yaptığı Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü romanıdır. Hatırlanacağı gibi Yaprak Dökümü'nün yönetmeni Ayhan Önal, aynı diziyi 1987'de TRT için çekmişti. Dizi 8 bölüm sürmesine rağmen oldukça büyük ses getirmişti. Dizinin şimdiki versiyonu ise çok sevildi. Önal dizinin bu versiyonunun yeni bir seyirci kitlesi yarattığını söylemiş, kız, erkek, anne kız ve anne oğul ilişkisiyle Yaprak Dökümü'nde tüm izleyicilerinde kendi hayatlarından birşeyler bulduğunu belirtmiştir.

Önal'a göre 1987'de TRT'ye yapılan Yaprak Dökümü Reşat Nuri'nin romanına birebir uygun bir dönem dizisiydi.Yani uyarlamadan ziyade romanın bire bir aktarımı şeklindeydi. Gerek kostüm gerekse mekan olarak dizi roman ile uyum

[99] Mahmut T. Öngören, "Romandan Yapılan Filmlerde Karşılaşılan Yetersizlikler ve Güçlükler", *Milliyet Sanat Dergisi*, Ağustos 1983 Yeni Dizi 77/1 s.7.

içerisindeydi ve aynı şekilde romanla eş zamanlı bir şekilde 8 bölüm sürmüştü. Reşat Nuri'nin dönemindeki batılılaşma sevdasının yoğunlukta olduğu bir süreçte Türk toplumunun karakterlerini ve bir ailenin nasıl hazan yaprakları gibi dökülebileceğini anlatan evrensel bir roman olan Yaprak Dökümü evrensel olduğu kadar, her dönemde özellikle Türk toplumunda yaşanan olayları konu eder. Ortada bir aile var, bu ailenin kızları oğulları, onların ilişkileri ve çevreleri var. Bunların sorunları, batılılaşma gayesi, savruluşları her on beş yılda bir yapılsa yine milyonları ekrana çekebilir. TRT için çekilen Yaprak Dökümü ile bugünkü Yaprak Dökümü arasındaki fark ilk yapılanın edebiyat uyarlaması niteliğinde olan ama eserin birebir aktarımıdır. Bugünkü ise gündelik sorunlardan beslenmiş, hikaye güncelleşmiş ve romana sadık olmayan yerler ortaya çıkmıştır. Bu şekilde de uyarlama gayesiyle ortaya çıkan yapım daha ziyade bir esinlenme şekline bürünmüştür. Bunun sebepleri uyarlama sorunlarının diğer başlıklarında detayli bir şekilde irdelenecektir.

Aynı şekilde yönetmen edebiyat uyarlamalarında romana bağlı kalınması hususunda şunları dile getirmiştir:

> "Aslında roman, öykünün genişletilmiş halidir, yan unsurların da eklendiği bir bütünlüktür. Burada şunu belirtmek gerekir ki romanı Tv'ye aktarınca benim yaptığım gibi sekiz bölümde sonlanır. Ancak TV dizileri yapılırken ekonomik kaygı vardır. Bu nedenle edebiyat uyarlamasının özünden çok günümüze uyarlanması daha önemlidir. Ancak uyarlama yapılırken elbette ki romana sadık kalınmalıdır. Yönetmen yorumunu katmalıdır ama romanın önüne geçmemelidir. Ana temasından çıkılıyor kabul ediyorum tekrar söylüyorum bu sefer de dizi sekiz bölümde biter, o zaman da ekip para kazanamaz. Güncel hikâyelerle romandaki hikâye birleştirilmeli. Yaprak Dökümü için evrensel demiştim. Bir de çağdaş bir hikâye olduğunu eklemek istiyorum. Bir ailenin parçalanışı her ülkede yaşanabilecektir. Çağdaşlığı da ne zaman bu romanın uyarlaması yapılsa kesinlikle talep göreceğinin göstergesidir. 15–20 hatta 30 yılda bir yapılsa yine de izlenir. Teknoloji ne kadar ilerlerse ilerlesin..."[100]

Yazınsal anlatının görsel karşılığı oluşturulurken, birebir aktarımdan ziyade, kaynak metnin estetik bütünselliği, temel öğeleri, anlamı ve ruhu ve temel bildirisi korunarak yeni bir denge içinde eşdeğer bir sinema dili yaratılmalıdır. Genel olarak bu iş, roman ya da öykünün belli başlı aksiyonlarının, başlıca karakterlerinin ve çevresinin muhafaza edilmesiyle olur; bundan sonra da elde edilen malzeme yazı

[100] http://www.ankaralife.com.tr/haberler/onal-8217dan-yaprak-dokumu/haber40.html (06.10.2010)

dilinden sinema diline çevrilir, yani eldeki malzemeye görüntü olarak karşılıklar aranır.[101]

Yeni Şafak Gazetesi yazarı Ali Murat Güven'e göre edebi eserden meydana getirilen bir sinema veya televizyon yapıtına uyarlama yerine esinlenme demek daha doğru bir yaklaşımdır. Ona göre sinema ve edebiyat birbirinden tamamen farklı iki sanat dalıdır:

> "Romanlardan yapılan film uyarlamalarının başarısı ya da daha ziyade başarısızlığı gerek sinema yazarları gerekse sinemaseverler arasında öteden beri sıklıkla tartışılan bir konudur. Beyazperdeye her ne zaman bu tartışmanın kapsamına giren bir örnek uğrasa, kaynak kitabı da okumuş olan sinemaseverler çoğu kez ağızlarında yavan bir tat eşliğinde terk ediyorlar sinemaları. Bu da son derece doğal bir durum aslında; çünkü sinemada edebiyat uyarlamaları elmadan armut üretmeye çalışmaktan farksız bir şey değildir."[102]

Ali Murat Güven esinlenme yoluyla senaryo yazarının da hareket alanının genişleyeceğinden bahsetmektedir:

> "Doğrusu ya, ben kendi adıma, senaristlerin özgün kaynağın biçimsel özelliklerini koruma çabasıyla kendilerini çok da fazla yıpratmadan yaptıkları ve yapacakları özgürlükçü esinlemelere çok daha fazla prim veriyorum.Çünkü her ne yaparsanız yapın kitabın tılsımı tam olarak tutmayacaktır.Kendinizi helak da etseniz Victor Hugo'nun Sefiller'de Müfettiş Javert'e, Jean Valjean'a, Cozette'e ilişkin sayfalarca süren o muazzam tasvirlerinin, aşkın kişilik analizlerinin hakkını aynı düzeyde bir görsel dille vermeniz çok zor. Sinemanın kendine özgü görsel-işitsel lezzetini ve ayrıcalığını ortaya koyabileceği alanlar daha başkadır. Romancının satırlarının sinemasal kodlarını birebir çözmeye çalışmak, böylesine beyhude bir çabaya girişmek yerine, aynı insanlık durumlarını karma bir sanat aracı olan sinemanın kendine özgü diliyle daha farklı bir formda ve özden uzaklaşmaksızın yeniden hikaye edebilirsiniz ki böylesi yaklaşımlar da sinema jenerikleri terminolojisinde "esinlenme" (inspired by...) fiiliyle karşılanıyor."[103]

İyi bir uyarlama için filmin edebi özelliklerinden sıyrılmasının mümkün olduğunca gerektiğini öne sürer Tarkovsky. Ona göre bir senaryoda, edebiyat ya da düzyazı olma iddiasını taşıyan en ufak bir nokta bile filmin oluşturulma süreci içinde

[101] George Bluestone, *Novel Into Films*, Berkeley V.C.Press, 1961, s. 63.
[102] Ali Murat Güven, *Star Kitap*, 8 Mayıs 2010, s.8.
[103] a.g.e., s.8

kararlı ve tutarlı bir biçimde ayıklanmalı ve yeniden işlenmelidir, edebiyat sinema dilinde eritilmelidir.[104]

Mahmut T. Öngören ise iyi bir edebi uyarlamanın gerçekleşebilmesi için senaryo yazımının ortalama 3 kişilik bir ekipten oluşmasının gerekliliğini vurgular. Ona göre bu ekipte filmin yönetmeni ve de senaryo yazarı bulunmalı. Üçüncü kişinin ise roman yazarı olması gerekliliğini vurgular.[105]

Sinema yazarı Ali Ulvi Uyanık'a göre de yazar senaryoya dahil olduğunda bir çok sorun çözülmektedir.Yazar sinema edebiyat ilişkisini şu şekilde yorumlamaktadır:

> "Edebiyat sinema için çoğu kez zorlayıcı bir alandır. Çünkü bir kitabı kaç kişi okuduysa o kadar da film çekilmiştir zaten...Uyarlamalarda tüme mesele şu galiba: Kitabın sayfalarındaki sözcükleri, boşluğa doğru uçuşturup film karelerindeki görsel dokulara dönüştürürken ruhlarını aynen korumak.Sinema uyarlamasında her okuru tatmin etmek mümkün değil ama kitabın özünü damıtıp ruhunu koruyan iyi bir film ile çoğunluğu ele geçirmek mümkün. Bunun yanında sanki kitap yazarı da senaryoya dahil olursa bir çok problem çözülür ve uyarlamanın en iyi hali ortaya çıkar gibi geliyor. Mesela tüm zamanların şahsen en iyi filmi olarak gördüğüm 2001: A Space Odyssey böyle bir örnektir.Film, Arthur C. Clarke'ın öyküsünden uyarlamadır; Clarke senaryoyu Stanley Kubrick ile yazmıştır.Keza The Godfather üçlemesinde romanın yazarı Mario Puzo, senaryoları Francis Ford Coppola ile kağıda dökmüş ve bence de muhteşem filmler (ilk ikisi) çıkmıştır ortaya "[106]

2.6.2. Eser-Senaryo Değişikliği

Edebi eserlerin uyarlanmasında eserin senaryolaştırılması öncelikle sinemanın anlatım dili açısından kaçınılmaz bir durumdur. Zaten bir romanı olduğu gibi beyazperdeye aktarmak hemen hemen imkansızdır.[107] Bu roman ile film arasındaki anlatım farklarından kaynaklanmaktadır.

---

[104] Andrey Tarkovsky, 2008, s. 156.
[105] Mahmut T.Öngören, 1982, s.79.
[106] Ali Ulvi Uyanık, *Star Kitap*, 8 Mayıs 2010, s.8.
[107] Mahmut T.Öngören, "Romandan Yapılan Filmlerde Karşılaşılan Yetersizlikler ve Güçlükler", *Milliyet Sanat Dergisi*, 1983, s.7.

Roman sinema ve televizyona uyarlanırken senaryolaştırma sürecinde çeşitli problemler ortaya çıkar. Bir çok roman, yazarın tepkisine rağmen ticari kaygılarla, televizyon uyarlamalarında reyting endişesi ile, sansüre ya da kamuoyunun beğenisine uysun diye yapılan akıl almaz eklemelerle ya da çıkarmalarla ucuzlatılmış, içerikleri saptırılmıştır.[108]

Merhum şair Attilla İlhan da 1996 yılında Varlık Dergisi'nde yaptığı bir söyleşide edebiyatın asıl biriminin söz, sinemanın ise görüntü olduğunu belirtmiş, bu yüzden de tamamıyla bir uyarlamanın söz konusu olamayacağından bahsetmiştir. Ona göre; sinema romandan entrikayı alabilir, hikayeyi alabilir ancak geri kalanını tipler ve atmosferi atlamadan kendisi yapar.[109]

Senaryolaştırma sürecinde ortaya çıkan bir diğer sorun da üslup farkıdır. Edebiyat metninin tek başına bir senaryo olarak algılanması belirgin üsluba sahip yazarlar açısından sorun oluşturur.[110] Yazarın eseri sinemaya aktarılırken üslup kaçınılmaz biçimde yok olacaktır. Çünkü burada yönetmenin üslubu da devreye girmektedir. Hasan Bülent Kahraman'a göre; sinema konunun değil yönetmenin üzerine kurulur. Senaryo, yönetmenin çalışabilmesi için gerekli olan çerçevenin sınırlarını çizer.Ancak o sınırın içerisinde kalarak kendisini özgür hissetmek suretiyle hareket eden kişi senarist değil doğrudan doğruya yönetmendir.[111]

Eser-senaryo değişikliğindeki önemli bir diğer husus edebiyatçılıktan gelen senaryocunun farklı bir kişi, yönetmenin farklı bir kişi olmasıdır.Ancak senaryo yazarıyla edebiyatçı aynı kişi olursa, sinema ile edebiyat arasında biraz daha organik bir bütünlük söz konusu olmaktadır.[112]

---

[108] Yavuzer Çetinkaya, "Romandan Filme Basitleştirme mi?" *Milliyet Sanat Dergisi*, 1983 s.11.
[109] Attila İlhan, *Varlık Dergisi*,1996, s.19.
[110] J.B.Bullen, *İs Hardy a Cinematic Novelist? The Problem Of Adabtation*, Modern Humanities Research Association, 1990 s.49
[111] Hasan Bülent Kahraman, "Sinemayı Edebiyatçı Değil, Yönetmen Belirler" *Sanat Olayı*, Mart 1985 Sayı: 34 s.68.
[112] a.g.m., s.68.

Yazarın ortaya koydukları ile, sinemanın kendi diliyle ortaya koydukları birbirinden farklıdır. Yazar, bir sahnenin bütün ayrıntılarını tam olarak göstermekten ne kadar aciz ise, sinema da sahneyi olduğu gibi göstermesine karşın, yazarın dikkat çektiği ayrıntılar ve olgular üzerine odaklanmak konusunda o kadar acizdir. Burada sinemacı zorunlu olarak senaryoda değişikliklere gitmektedir.

Sinemacıların, edebiyat metnini edebi üsluptan arınmış bir senaryo olarak algılamaları, özellikle üslupçu yazarların eserleri açısından önemli bir sorun oluşturur. Çünkü böyle durumlarda roman sinemaya aktarılırken yazarın üslubu kaçınılmaz biçimde yok olacaktır. Stanley Kubrick, "*Filme çekilecek kusursuz roman, bence edim romanı değil, tam tersine, genellikle karakterlerinin iç dünyalarına yönelen romandır*."[113] sözleri ile filmde üsluptan ziyade karakterlerin ön planda olduğunu belirtir.

2.6.3. Yazar Karşısında Yönetmenin Bakış Açısı

Film yönetmeni bir edebiyat ürününe nasıl bakmalıdır? Öncelikle belirtmek gerekir ki edebiyatçının kurduğu dünya yönetmeni etkilemiş olabilir. Ancak bu etkileşimin uyarlama açısından birtakım sonuçları olumsuz bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Yazarın yazı diliyle kurduğu dünyayı yönetmenin sinema diliyle yeniden kurması gerekecektir. Bu çalışma özellikle yönetmen açısından çeşitli tuzaklarla doludur.[114] Örnek vermek gerekirse Kemal Tahir'in "Devlet Ana" isimli romanı sinemaya uyarlandığında yazarın yazı diliyle kurduğu destansı, coşkulu, esprili, zaman zaman şiirsel tatlar içeren dünyasının sinema diliyle yeniden yaratılması gerekecektir. Yönetmen, Kemal Tahir çapında bir ozan-sinemacı değilse, yazarın romanda vermek istediği kendi dünyasının alt metinlerini anlamamışsa, onun gibi coşkulu değilse, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu sıcak bir anlatımla ve mizahi bir dille veremez ve romanın beyazperdede anlatımı şematik ve kuru kalacaktır.

[113] http://www.sinemaloji.com/yazarlar/cevahir-kayim-sinemada-edebiyat.html (16.09.2010)
[114] Atıf Yılmaz, "Sinema Olayı Yönetmenle Gerçekleşir", *Gösteri Dergisi,* 1982, s.74.

Sinemacıyı ilgilendiren, etkileyen, okuduğu edebiyat ürününün olay dokusudur.[115] Bu, hikaye içerisinde dramatik bir çatışma da olabilir. Bir tema ya da karakter de olabilir. Belki de hikayenin, romanın bir bölümü hatta bir cümlesidir. Kısacası yönetmen için edebiyat ürünü, sinema diliyle kurmayı tasarladığı özgün dünyanın çekirdeğidir. Bir yönetmen eline senaryoyu alıp üzerinde çalışmaya başladığında kaçınılmaz olarak onu değiştirecektir, hem de anlayışı ve amacı ne olursa olsun.[116]

Halbuki yazar, yönetmenden doğal olarak eserinin sinemaya eksiksiz bir biçimde, kendi iç dünyasının da yansıtılmış bir biçimde uygulanmasını ister. Genellikle de ortaya çıkan filmi ciddi bir biçimde eleştirir. Çünkü yazar, sinema ve televizyonun anlatım aralarının kelimeler olmadığını, çok farklı bir dil kullandıklarını, görüntülerin bir araya gelmesinden başka türlü bir yapı oluştuğunu, her olayın sinemasal olmadığını, kurulan yeni bir yapı içerisinde bazı olayların dışa düştüğünü, filmin ritmini zedelediğini farkedemeyebilir. Edebiyat eseri ile sinema ürününün taşıyabilecekleri yoğunluğun, idrak sürelerinin farklı oluşu yazarı ortaya çıkan yapıtın başarısızlığı konusunda çeşitli kuşkulara yönlendirir.

Bu hususlar göze alındığında taraflardan birinin yapıtından, kendi açısından taviz vermesi kaçınılmaz olmakta ve süreç bu yönde işlemektedir.[117]Yazar ağır basarsa film zedelenir, sinema ya da dizi olmaya niyetlenmiş bir edebiyat ürünü olarak kalır. Yönetmen ağır basarsa edebiyat ürünü, yazar ve okuyucu için bütün zenginliğiyle, anlatılmak istenen asıl unsurun eksik kalmasıyla sinemaya başarılı bir biçimde aktarılamamış olur. Bununla birlikte işin içine ticari unsurlar da girdiğinde filmin içine belki de ne yazarın ne de yönetmenin içselleştiremediği yeni yorumlar katılmış olur. Bu şekilde genellikle ortaya, yazarın da, yönetmenin de, yapımcının da tam olarak sahip çıkamadığı, beğenmediği bir ürün ortaya çıkar.

[115] a.g.m., s.74.
[116] Andrey Tarkovsky, 2008, s.61.
[117] John M.Desmond, *Adaptation; Studying Film and Literature*, McGraw Hill, 2006 s.36.

Yönetmenin, işin bu noktasında karşısında duran iki seçenek vardır: Sinemanın bir sanat olmasının gerçekleştiği, yaratıcılık döneminden, gerçek yönetmenlik eyleminden vazgeçip, namuslu bir teknisyen gibi eline verilen eseri beyazperdede canlandırmaya çalışacak ya da eli kalem tutuyorsa, ne istediğini biliyorsa, oturup senaryoyu yeni baştan yazacaktır. Çünkü yazılan her senaryo sayfasından, oyunculardan, seçilen çekim yerlerinden, sanat yönetmeninin tasarılarından, hatta parlak diyaloglardan sadece yönetmen sorumludur. Yönetmen bütün bu yaratıcı süreç içerisinde son sözü söyleme hakkına sahip kişidir.[118] Böyle bir sorumluluk dolayısıyla da karşısına yüzleşmek zorunda olduğu "esere olan sadakat" kavramı çıkmaktadır.

2.6.4. Sadakat Sorunu

Uyarlamada yapıta körükörüne bir bağlılığı öngören aktarım kavramının birçok nedenden ötürü sorunlu bir kavram olduğunu öne sürer Robert Stam.[119] Bunlardan ilki, tam bir sadakatin mümkün olup olamayacağı sorunudur. Söze dayalı tek kanallı bir sanatla, ses, müzik, hareket, görüntü gibi birden çok öğesi bulunan bir sanat arasında böyle bir sadakatin olanaksız, hatta istenmeyen bir durum olduğunu öne sürer. Üstelik, metne aşırı bir sadakat, örneğin maliyet ve üretim yapıları gözönüne alındığında, gerçek film yapımı süreçlerinin ihmaline neden olur. Üretimi bireysel bir boyut taşıyan yazın, daha çok dağıtım aşamasında altyapısal düzeydeki sorunlarla karşı karşıya kalırken, sinema, yapımının her aşamasında bunlarla yüzyüze gelir.[120]

Uyarlamalarla ilgili sadakat eleştirilerinin özünde daha ziyade deformasyon, eser katliamı, ihanet gibi kavramlar yer alır. Bir uyarlamanın aslına sadık olmasının ne anlama geldiğinin açıklanması, uyarlamalarda romana sadakatin mümkün olup olmadığını da ortaya koyabilir. Bir uyarlamanın aslına sadık olmaması; uyarlamayı

[118] Andrey Tarkovsky, 2008, s.5.
[119] Robert Stam, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, New Jersey 2000 s.54.
[120] a.g.e., s.56.

izleyen izleyicinin; uyarlamanın, kaynak alınan edebi metindeki tematik ve estetik ögeleri yakalamayı başaramadığına dair hayal kırıklığını ifade eder. Yani kaynak alınan romana sadakatsizlik, okurun sevdiği kitaptan yapılan uyarlamanın o kitabı okurken hissettiği duyguları, yine okurun istediği ölçüde ifade etmemiş olmasından ileri gelir.[121]

Sadakat kavramının karşısında durduğu noktalardan biri romanın bir özü olduğunu ve bunun sinema ve televizyona aktarılabileceğidir. Çünkü uyarlamada eserin özünün korunmasının esere olan sadakati ne ölçüde karşıladığı tartışma konusu olmaktadır. Olası değişik okumalara açık, çok boyutlu ve yönlü bir yapı vardır karşımızda. Aynca, metin kaç türlü okunursa, o kadar çok sayıda uyarlaması mümkündür. Üstelik, neye sadık kalınacağı açık değildir. Yönetmen her aynntıya sadık kalmak istediğinde, zamansal kısıtlamalar olan sinemada bunu vermek olanaklı değildir. Yoksa, yazarın niyetine mi bağlı kalınacaktır? Oysa yazarlar genellikle kendi niyetlerini gizlerler ve karşımızda çoklu okumalara açık bir metin durmaktadır, öyleyse özgün metne sadakatin nasıl mümkün olacağı sorusu ucu açık bir sorudur ve beraberinde de bir çok cevap getirebilir.

Her okuyucu, okuduğu kitabı kendi hayal gücü çerçevesinde, kendi zihninde canlandırır. Uyarlama sürecinin öncelikle okumayı gerektirdiği ve bir eserin sınırsız sayıda okumasının yapılabileceği daha önce belirtilmişti. Bu durumda uyarlama filmler, doğal olarak, o romanı okuyarak filme aktaran kişinin, yani yönetmenin, zihninde canlandırdıklarını, sinemanın teknik imkanları çerçevesinde filme aktardığı ürünlerdir. Okuyucu, uyarlama filmleri izlediğinde sanki kitapla olan hayali ilişkisini kaybettiği duygusuna kapılır. Sonuçta da uyarlama okur- izleyiciye bir çeşit kötü obje olarak gelir.[122]

Burada ortaya çıkan bir başka düşünce de sadakatin ikna edebilme gücünün, bir uyarlamanın değerlendirilmesinde tek bir metodolojik prensip olarak yol gösterip göstermeyeceğidir. Uyarlama esnasında öncelikle sadakatin mümkün olup olmadığı

[121] a.g.e., s.56.
[122] a.g.e., s.57.

sorgulanabilir. Sadakat eleştirilerine karşı görüş olarak, uyarlamanın otomatik olarak orijinal eserden farklı olduğu savunulabilir. Çünkü, romanın ve sinemanın okura ve izleyiciye ulaşmada kullandığı araçlar birbirinden farklıdır.

"Batı Toplumları'nda Roman ve Sinema İlişkileri" isimli makalesinde Cemal Aykın; sadık bir uyarlamanın yazınsal bildiriye, öze ve biçime uygun yorum ve katkılarla sinema estetiği boyutlarını sağlaması gerektiğini belirtir. Cemal Aykın'a göre edebi uyarlamada sinema anlatımının yaratacağı boşlukların, kişi, nesnel çevre, olay öğelerinin birbirinin varlığına bağlı bütünlenişlerini sağlayacak görüntü, konuşma, gürültü ve müzikle, hareket ve ruhsal tasvir öğelerinin dolduracağı yönündedir.[123]

Sinema dilini iyi kullanan, aynı zamanda uyarladağı esere saygı ve sadakat gösteren sinemacıların çalışmalarında daha ziyade eski adıyla Sovyet Okulu'nun ön planda olduğunu görmekteyiz. Rus sinemacıların yaptığı çalışmalarda, olayın geçtiği çevre ve çağ çok iyi incelenir, gerekli dekor ve kıyafetler en ince ayrıntısına kadar araştırılıp en iyi biçimde araştırılır ve esere derin bir saygı ve bağlılık gösterilir.[124]

Bu konuda örnek vernek gerekirse Amerikan yapımı bir Karamazov Kardeşler'i, Savaş ve Barış'ı, Anna Karenina'yı, aynı konuları işleyen Sovyet yapımlarıyla yan yana getirdiğimizde hemen görülür ki birinde eserin kişileri sorumsuzca değiştirilir, olay geçtiği yerle ilgisiz bir dekorda canlandırılır, konu budanıp yalnızca belli bir bölüm öne çıkarılır. Örnek vermek gerekirse hikayede geçen bir çok unsurdan birisi olan aşkın verilmesi gibi. Diğerinde ise esere satır satır uyulur, nerdeyse bir sözcük bile atılmaz, konuşmalar nasılsa öyle bırakılır. Bondarçuk'un Savaş ve Barış'ında olduğu gibi filmin 6 saatlik bir uzunlukta olması bile göze alınır. Sinema kendine özgü kuralları olan bir sanat dalıdır, bu noktada, romana çok az ödün verir, çoğu kez buna yanaşmaz bile. Romanın, sinema tarihinde dilediğince bir ödünü sinemadan alması, ilk kez Bondarçuk'un arkasında koskoca devlet olanakları ile Tolstoy'un Savaş ve Barış'ını sayfa sayfa çekmesiyle

[123] Cemal Aykın, 1983, s.495.
[124] Kemal Özer, "Sinema Edebiyat İlişkisi", *Yedinci Sanat Dergisi*, Mayıs 1973 s.12.

gerçekleşmiştir. Uyulan kurallar, sinema yerine romanın kurallarıdır.[125]Sadakati en uç noktalara götüren bu tür uyarlamaların sinemasal açıdan ortaya yeni bir şey koyamadıkları ise ayrı bir tartışma konusu olmaktadır.[126]

Şunu belirtmek gerekir ki esere olan sadakat belki tek başına bir yenilik getirmez ama onu yalnızca bir gereç yığını olarak görmek, istediği oranda değiştirmek de her zaman esinlenme kisvesi altında yapılan bir sömürü olarak da görülmemelidir. Bir çok yönetmenin kendilerine has sinemasal bakış açısı ve kendi özgün dünyalarının aldıkları vizyonla yaptıkları filmler tamamen bir uyarlama olmaktan çıkmakta ama ortaya başarılı bir sinema konmaktadır.

Sadakat eleştirilerine karşı görüş olarak, uyarlamanın otomatik olarak orijinal eserden farklı olduğu savunulmaktadır. Çünkü, romanın ve sinema-televizyonun okura ve izleyiciye ulaşmada kullandığı araçlar birbirinden farklıdır. Sinema tarihinin önemli filmlerinden Metropolis'in Avusturyalı yönetmeni Fritz Lang'ın bir yapımcının; "filmin senaryonun aslına neden sadık olmadığına" dair sorusuna verdiği yanıtta; senaryoda "yazılmış" olanın filmde, "görüntü, ses ve konuşan hareketli görüntülerden oluşturulmuş" olduğunu söylemesi bu durumu anlatan en iyi örnektir.[127]

Uyarlamalarda, bazen roman daha ağır basmakta ve dolayısıyla sinemasal anlatım zedelenmektedir. Bu bakımdan en doğru yol, roman ile anlatılmaya çalışılanın sinema diliyle en iyi şekilde anlatılmasıdır. Bu noktada roman yazarının söylediklerinin aynısı uyarlamada yer almayabilir. Sinema dilinin olanaklarını kullanmayı amaçlayan ve ana mesajı iletmeyi temel sorunu sayan sinemacı, eserden daha azını veya fazlasını söylemişse, bu, ana mesajı zedelemediği sürece olumlu bir tutumdur. Ancak yazarın söylediğini saptırmaya, söylenene temelde başka bir biçim vermeye, ancak o romanın adını kullanmamak koşuluyla hak kazanabilir.

---

[125] Tarık Dursun K., "Sinema Öncelikle Edebiyata Yaygınlık Kazandırır", *Gösteri Dergisi,* Sayı: 15.1982 s 72.
[126] Kemal Özer; 1973, s.12.
[127] Robert Stam, 2000, s.55.

2.6.5. İzleyicilerin Beklentileri

Uyarlama filmlerin genel olarak izleyicilerinin ilgili romanın okuyucuları olduğu göz önüne alındığında, o çok sevilen romanın film uyarlaması izlendiğinde, izleyicilerin filmden zevk almasını ters yönde etkileyen birçok sorun ortaya çıkabilmektedir. Birincisi, romandan edinilen yaşantının kendisi, bireysel ve de yaratıcı bir süreçtir. Romandaki bazı etkileyici diyalog parçaları ve güçlü görsel imgeler, hafizalarda çok canlı bir biçimde yer edinir. Hiç kimse, bir romanı okurken gözünün önünde canlanan kişiden ve sahnelerden çok, kitabın kendisini gördüğünü ya da biçimi kafasında kurmaya çalıştığını ileri süremez. Tersine, kitabın sanatsal bir nesne olduğu ve onun yaşamın bir parçası olarak görülmesi gerektiğini unutmaya olan yatkınlık daha fazladır; etkili bir sahne ya da parlak bir roman kişisi gibi kitaptan en çok hoşa giden öğelere biçim verilir, onlar nesnelleştirilir.[128]Bu gibi şeyler okurun zihninde biçimlenir; orada yeniden yaratılır ve istendiği zaman dönüp bakılmak üzere saklanır. Kuşkusuz bir bakıma onlar da sanat yapılarıdır ama yazarın bize sunduğu kitap değillerdir.[129]

Örnek vermek gerekirse Tolstoy'un ölümsüz eseri neredeyse 2500 sayfa tutan Savaş ve Barış'ının bir aktarım olarak görülebilecek Bondarchuk uyarlaması ele alınabilir. Günümüzde bir çok otoriteye göre gelmiş geçmiş en başarılı roman sayılan bu tarihsel hadiselerle dolu epik eserin gösterimi izleyici beklentileri açısından önemli bir eşiktir. Çünkü bu uyarlamanın yazarı Tolstoy'dur. Tolstoy kendi roman kişilerini öylesine güçlü yaratmıştı ki, bunlar okurların gözünde adeta canlı bir hal almıştı. Romanı okuyan herkes, kendi hayalinde bir Nataşa Rostova, bir Pier Bezuhov, bir Andrey Bolkonski yaratmıştı. İşte sinemada canlandırılan bu kişilerle, Tolstoy'un yarattığı roman kişileri arasında küçücük bir fark bulan izleyiciler, hemen tepkilerini dile getirmişlerdir. Onların başlıca tepkisi, bu tiplerin roman kişilerine uyup uymamalarında düğümlenmekteydi. Örneğin, "Piyer Bezuhov,

[128] Zeynep Çetin, 1999 s.271.
[129] Percy Lubbock, "Roman Yazma Sanatı ", (Çev. Sevda Çalışkan, Birtane Karanakçı), *Çeviri Dergisi*, Haziran 1987, sayı: 1, s. 131.

filmde Tolstoy'un eserindekinden daha yaşlı görünüyor" şeklinde eleştiriler getirilmekteydi.[130]

Bunun yanında büyük bir kesim de filmi beğenmiş ve ruh olarak neredeyse kare kare aslına bu kadar sadık kalındığı için, romandaki her bir cümle 6 küsür saatlik süresiyle filmin hemen hemen tamamında yer aldığı için film, bir çok eleştirmen tarafından olumlu karşılanmıştır. Çünkü burada ilgili filmin, diğer Savaş ve Barış uyarlamaları arasında ünlü yazar Tolstoy'un anlatmak istediğini en iyi biçimde beyazperdeye aksettirebildiği vurgulanmıştır.

İzleyici beklentileri ile ilgili ele alınabilecek bir diğer örnek ise İngiliz edebiyatçı J.R.R. Tolkien'in kaleminden çıkan Yüzüklerin Efendisi üçlemesidir. Eser Yeni Zelanda'lı yönetmen Peter Jackson tarafından beyaperdeye aktarılmıştır. Serinin ilk filmi 2001 yılında "Yüzüklerin Efendisi Yüzük Kardeşliği", ikinci filmi 2002 yılında "Yüzüklerin Efendisi İki Kule" ve son olarak da üçüncü filmi 2003 yılında "Yüzüklerin Efendisi Kralın Dönüşü" isimleri ile vizyona girmiştir. İddialara göre kutsal kitaplardan sonra en çok baskısı yapılan, en çok okunan[131] ve hayranlığı fanatizm boyutlarına ulaşan bu eseri uyarlamak elbette kolay bir iş değildi. Yüzüklerin Efendisi fanatikleri bir nevi kendi dünyalarında kitapta geçen orta dünyada yaşamaktaydılar. Bu derece fanatizm noktasında hayranlığın oluştuğu bir yapıtı ele almak beraberinde büyük sorumluluk getirmekteydi çünkü kitabın tutkunları filmin belki de her karesine yoğunlaşmakta, yıllarca ruhen yaşadıkları dünyanın beyazperdede yansımasını büyük bir beklenti içerisinde takip etmekteydiler. Çünkü bu tür filmlere genellikle tümüyle makul olmayan beklentilerle yaklaşılabilir. Genellikle filmin, roman okunduğunda romanın zihin ve duygularda bıraktığı etkinin tamamını bırakması beklenir, ki bu elbette olanaksızdır. Öykü, bir kez zaten görüldüğü, karakterler ve olaylar bilindiği için, uyarlamanın orijinalin bazı özelliklerinden farklı olacağı kesindir.[132] Ancak bir tutku halini almış böyle bir kitabın konusu yazara ait olmakla birlikte, onun canlandırılması ve görselleştirilmesi

[130] Zeynep Çetin, 1999 s. 272.
[131] J.R.R. Tolkien, "*Yüzüklerin Efendisi*", (Çev. Çiğdem Erkal İpek), Metis Yayınları, İstanbul, 2001.
[132] Zeynep Çetin, 1999 s. 273.

tamamen okuyucuya daha doğrusu hayranlarına aittir. Bu tarz edebi başyapıtların uyarlanması özellikle yönetmenler açısından beraberinde çok büyük sorumluluklar getirmektedir. Savaş ve Barış ya da Yüzüklerin Efendisi gibi filmlerin yönetmenlerini ilgilendiren temel hususlar hem romanlardaki küçük ayrıntıları kaçırmadan bunları filme aktarmak, hem de bir bütün olarak Tolstoy ve Tolkien gibi yazarların bu büyük eserlerini sinemada uyarlamaktır. Sonuç olarak romanın en anlamlı, en çarpıcı bölümlerini ve de belki de ancak en sadık okuyucu tarafından saptanabilecek küçük ayrıntıları sinemaya aktarmaya çalışan yönetmenin, bunda başarı sağladığı söylenebilir.

Okuma bir anlamda, yazara ait fikirlerin düşsel düzeyde gerçekleştirilmesidir. Her okur kendi kişisel sahneye koyma işlemini gerçekleştirmekte; böylece herkesin kendi Gandalf'ı kendi Frodo'su kendi Piyer'i olmaktadır. Bir başyapıtın sinemaya uyarlanmasının getirdiği kolektif memnuniyetin ya da düş kırıklığının kökeninde, yönetmene ait zayıflıklar ve boyun eğmek durumunda kaldığı koşulların ya da sinema dilini mükemmel bir biçimde kullanım eseri onun potasında eritme başarısının yanısıra, herkesin şeyleri farklı bir biçimde yeniden canlandırmasının da bulunduğu söylenebilir.[133]

Bu hususlarala birlikte, edebiyat uyarlamalarında rahatsızlık verici gibi görünen bir diğer konu, "gişe garantisi" anlayışıdır. "Edebi uyarlamalar, reklam masrafı olmaksızın çantada keklik gişe hasılatıdır" görüşü, yapımcıların yanı sıra, bir anlamda, seyircilerden de kaynaklanmaktadır. Orjinal eserin kötü yorumlandığından, veya eksikliklerden her ne kadar şikayetçi olsalar da, roman okuyucuları hayallerindeki karakterlerin nasıl can bulduğunu görmek ve yönetmeninkiyle karşılaştırma yapabilmek için uyarlama filmlerden vazgeçemezler.[134] Bu, bilinçli seyirci kitlesine bir de, 500 sayfalık bir romanı okumaya zaman ayırmaktansa, iki saatlik bir seyirlikle "okumuş kadar olmak" tercihinde bulunan, daha geniş kitleler eklenince, roman uyarlamalarının her daim gözde olmasına şaşırmamak gerekir.

[133] Jean Mitry, *Sinema Estetiği ve Psikolojisi* (Çev. Oğuz Adanır) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 1989, s.34
[134] Brian Mc Farlane, *Novel To Film: An Introduction To The Thoery of Adapataion,* Oxford University 1996, s. 7- 8.

Yeterince zamanı olmayan, ya da okuduğu edebi dili anlayabilecek birikimi olmayan binlerce sıradan insana, büyük bir klasiği "okutmuş gibi yapmak", uyarlamalarının yararlarıve izleyicilerin beklentileri üstüne yapılan en bilindik savunmalardandır.

2.6.6. Türk Televizyonlarının Anlatım Olanakları

Özellikle doksanlı yılların başından itibaren, hızlı bir biçimde yeni kanalların kurulması, kültürel içeriklerin çeşitliliği ve biçimleri açısından belirleyici olacak bir çerçeveyi beraberinde getirmiştir.[135] Bu dönemde kanalların sayısının artması, izleyicinin Türk yapımı programlara meyletmesi yerli dizi sektörünün ortaya çıkmasına sebep olmuştur.[136] Aslında TRT'nin yayın hayatında tek olduğu dönemlerde de diziler yaygın bir tür olarak karşımızdaydı. Ancak yabancı yapımlar ağırlıktaydı.[137] Bunda endüstriyel gerekliliklerin de ön planda olduğunu vurgulamak lazımdır. Özel televizyonculuğun gelişmesi ile özellikle İstanbul'da gelişen endüstriyel altyapıyla da yerli dramatik yapıların sayısı gittikçe artmıştır.[138]

2000'li yıllarda yerli yapımların sayısında yaşanan enflasyon ve buna bağlı olarak yayın akışında ayrılan zamanın artması televizyon dizilerini diğer türlere göre önemli kılmıştır. Hem özel televizyonların doğası gereği kar güdüsü ve buna bağlı olarak rekabet ile hem de diziler üzerine yapım şirketlerinin yönelip, hızlı bit şekilde bunu endüstri olma yolunda kullanmaları, yaşanan dizi enflasyonunda yerli dramaların bir çok alt türünün ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu alt türlerin en fazla rağbet görenleri de edebiyat uyarlamaları olmuştur.[139]

---

[135] Gülseren Adaklı Aksop, "Televizyon Türlerinde Dönüşüm", *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık*, 1999, s.234.
[136] Zeynep Çetin Erus, 2005 s.123.
[137] Sevilay Çelenk, *Televizyon, Temsil ve Kültür*; Ütopya Yayınları, Ankara 2005, s.29.
[138] a.g.e., 297
[139] Zeynep Gültekin Akçay, "Toplumsal Dönüşümler ve Televizyon", *Medya ve Kültür*, Karaelmas 2009, s.272.

2.6.6.1. Televizyonda Edebiyat Uyarlamaları ve Televizyonun Tercihi

Filmler için yapılan uyarlamaların çoğunluğunun romanlardan oluştuğunu önceden de belirtmiştik.Romanlar, Amerikan film endüstrisinde olduğu gibi Türk sinemasının ilk yıllarından itibaren filmlere uyarlanmıştır.[140] Yeşilçam'da yoğun olarak kullanılan Türk klasiklerinin uyarlamaları televizyonda TRT ile 1970'li yılların ilk dönemlerinde başlamıştır. 1975'te Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu isimli romanı Halit Refiğ tarafından televizyona aktarılmıştır.[141] Bu dönemde üretilmiş uyarlamalar genellikle orjinal esere sadık kalmıştır. Dizi ile romanın aynı olması için özen gösterilmiş, karakterler, olayın geçtiği yerler romanın aslına uygun olarak seçilmiştir.

2000'li yıllara gelindiğinde özel kanallarla birlikte televizyon uyarlamalarına yenileri eklenmiş; Gurbet Kuşları, Dudaktan Kalbe, Yaprak Dökümü, Geniş Zamanlar, Aşk-ı Memnu, Menekşe ile Halil, Fikrimin İnce Gülü gibi bir çok edebi eser televizyona uyarlanmıştır. Yani bir bakıma günümüzden elli ya da daha fazla yıl önce, çeşitli yokluklar içinde yazılmış eserler, bugün ekip halinde çalışan, çeşitli imkanlara sahip senaristlerin ulaşamadığı başarıları yakalayabiliyorlar.[142] Ancak bu dönemde yapılan uyarlamalarda özellikle anlatımda bir çok değişikliğe gidilmiştir.

Orijinal eserin kelimesi kelimesine çevirisinin yapılması ya da bunu tam tersi olarak; uyarlamayı yapan yönetmenin orijinal eserde kendisini heyecanlandıran şeye cevap verip bu heyecanı yeni araçta canlandırmaya çalışması gibi iki kutuplu bir anlayışın hakim olduğu uyarlama alanında televizyon, bunlardan hangisi ile başarılı, karlı olacağı ve izleyiciyi çekeceğini düşünüyorsa onu kullanmaya başlamıştır.[143] Çok yeni bir uygulama olan televizyon yapımları için uyarlama türü aslında sinema uyarlamalarının düşünce yapısıyla paralellikler gösterir, Türkiye'de TRT dönemi uyarlamalarda birebir esere bağlı kalınan bir uygulama söz konusudur. Bu dönemde rekabet söz konusu olmadığı için, yapımların sayıları sınırlı, bunların yayınlanma

[140] a.g.m., 2009 s. 272.
[141] Aylin Sayın, 2005, s. 86.
[142] Oktay Taftalı, "Klasik Metnin Edebi Gücüne Bakış", *Özgür Edebiyat*, Ocak 2010, Sayı: 19 s.84.
[143] Zeynep Gültekin Akçay, 2009 s.274.

süreleri 30-35 dakika olmuş, sezon içinde 13-14 bölümle sonlandırılmıştır. Bunun yanında TRT'nin her dönemde devlet eliyle bir kültür ve kamu hizmeti anlayışı içerisinde yayın yapmakla yükümlü olması onu yayıncılık kaygılarından uzak tutmuştur.[144] Bu durumda içeriklerini tamamen değiştirmeye gerek olmamış ve tersine birebir aynı olacak biçimde uyarlama yapılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle birebir uygulama seyirci tarafından kabul görmüştür.

Ancak 2000 sonrası uyarlamalar yeniden sahneye çıktığında bu anlayış değişmiştir. Artık sayıları artmış olan kanallarda birden fazla dizi yayınlanmaya başlanmıştır. Bunların arasındaki rekabet ve bu rekabetin getirdiği reklam pastasından büyük pay kapma kaygısı çeşitli türleri zorunlu kıldığı gibi uyarlamalarda da anlatımda değişikliğe gidilmesine sebep olmuştur.[145] İstanbul'da, kısa zamanda inanılmaz ölçülerde büyüyen bir dizi sektörü oluştu.[146] Bu sürecin nedenini hem kültürel/toplumsal hem de endüstriyel gerekçelerle açıklamak mümkündür.[147]

2.6.6.2. Anlatım Değişikliğinde Endüstriyel ve Toplumsal Nedenler

Önce sinema daha sonra televizyon özellikle ilk zamanlarında edebiyatın biriktirdiklerini kendi dillerini geliştirmek için kullanmış, bununla zenginleşmeye başladıktan sonra roman ve sinema-televizyon birbirini etkilemişlerdir. Bu etkileşim hâla da devam ermektedir. Uyarlanan bir eserinin dayandığı kitabın satışını arttırması bunlardan biridir. Ya da best-seller (çok satan) bir kitaptan sinemaya uyarlama yapıldığında filmin satışının da garantiye alınması bunun iyi bir örneğidir. Sinemada ve kaçınılmaz olarak televizyonda yaşanan bu durum, günümüzde diziler için uyarlanan edebiyat eserlerinde de söz konusudur. Bunun en iyi örnekleri son dönemde ekranlarda yayınlanan Reşat Nuri Güntekin'in "Yaprak Dökümü" ve "Dudaktan Kalbe" ile Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşk-ı Memnu" isimli romanlarıdır.

[144] Sevilay Çelenk, "Aşk-ı Memnu'dan Aşkı Memnu'ya Yerli Dizi Serüvenimiz",*Birikim Dergisi*, Sayı: 256-7, 2010, s.20.
[145] Zeynep Gültekin Akçay, 2009 s.275.
[146] Sevilay Çelenk, 2010, s.21.
[147] Sevilay Çelenk, 2005 s.292.

Bu eserlerin aynı isimle ekranlarda dizi olarak yayınlanması romanların satışında artışlara neden olmuştur.[148]

Başarılı bir uyarlama yapmak; birkaç yüz sayfalık bir romanı, doksan dakikaya sığdırmak, karakterler ve sahneleri görselleştirmek edebi zaman ve mekânı sinemaya uygun biçime getirebilmek, zihinden geçen düşünceleri dışsallaştırmak gibi bir çok evreyi iyi bir şekilde gerçekleştirebilmenin zorluklarını da beraberinde getirir.[149] Bu durumda göz önüne alınacak üç olasılıktan bahsetmek mümkündür: Birincisi kitabı takip etmek; ikincisi, önemli sahneleri incelemek; üçüncüsü ise orijinal bir senaryo meydana getirebilmek. Bunun için de uyarlama yaparken önemli aşamalardan biri olan eserin üslup ve atmosferini yaratmak belirgin rol oynar. Üslup; konu, olaylar dizisi, tema ya da karakterler değil, söz konusu öğelerin sunulduğu özel bir tarzdır. Atmosfer ve ruh hali; ışıklandırma, müzik, efekt (etki), dekor, sahne düzeni veya renk gibi öğelerden yararlanılarak sağlanır.

Uyarlamanın başarısı, daha önce var olan yazılı eseri bir dizi işlevlere; karakterler, yerler, aksiyonlar ve anlatı olayları dizilerine indirgeme işleminin başarılı olmasıyla ilişkilidir. Televizyon dizilerinde uyarlamaların başarıları belirtilen öğelerin ne kadar etkin ve özenle kullanıldığıyla da ilişkilidir. Çoğunlukla günümüz dizi uyarlamalarında, bire bir edebiyat eserine bağlı kalınması, eserdeki mekânın, zamanın, karakterlerin, kostümlerin eserdeki gibi olmasını gerektirmektedir. Böyle bir durumda uyarlama aşırı maliyetli olacağı için, uyarlama yapılırken oldukça fazla değişiklikler yapılmaktadır. Orijinale birebir bağlı kalınmadığında mekânların kullanımında oldukça serbest kalınır. Böylece dizi çekimleri için kiralanan binaların dışına çıkılmadan örneğin tek bir yalının, köşkün içinde, yapımlar gerçekleştirilebilir. Uyarlama diziler günümüzde 20-30 oyuncuyla, bunun iki katı bir teknik ekiple ve bölüm başına 100 ile 300 bin TL arasında değişen maliyetle çekilir ancak birebir esere bağlı kalınması sayıları arttırarak maliyeti yükseltir. Esere sadık kalınmadan, hikâyelerin uzatıldığı, yan öğelerin devreye

[148] İnkilap Yayınevinden çıkan Yaprak Dökümü ve Dudaktan Kalbe ile Özgür Yayınevi tarafından piyasaya sürülen Aşk-ı Memnu, dizilerin yayınlanması ile birlikte satışlarında yüzde 20-25 civarında bir artış olmuştur (http:/www.habervesaire.com/haber (17.10.2010)
[149] Zeynep Gültekin Akçay, 2009 s.276.

girdiği dizilerde; reytinglerin artması, en önemli kaygının giderilmesine neden olur. Bu durumda reklam gelirleri ve sponsorluk ücretleriyle, yılda 1 milyon TL'ye yakın gelirler elde edilmektedir. [150]

Bir diğer husus da dizi izleyicilerinin anlatılarla bütünleşmeyi; kendilerini onun yerine koyabilecekleri dizilerden hoşlanmalarıdır. Bu açıdan edebiyattan uyarlanan dizilerde eserlerin anlattığı temalar ile günümüz koşullarını birebir bağdaştırmak mümkün değildir. Bu nedenle yapılan uyarlamalarda; ana konu, karakterler özlüce alınır ve günümüz koşullarına göre uyarlanır. Bu duruma en iyi örnek daha çok klasik romanların uyarlamalarında ortaya çıkar. Kahramanların cep telefonuyla konuşması, internet başından kalkmaması ya da lüks araçlarla 2000'li yılların İstanbul'unda yaşamaları gibi vb.

Dizi anlatı yapısında kurulu düzene dokunulmaması, ele alınan sorunların toplumsal açıdan gösterilmemesi ve sistemle ilinti kurulmaması, soyut fakat gerçekmiş gibi gösterilen bir dünya sunulması soz konusudur.[151] Bu nedenle de romandan uyarlamayı yapmak hızlı olur. Egemen ideolojilerin yeniden üretimine izleyicinin de aşina olduğu ürünleri de kullanarak değerler ve ideolojilerin içselleştirilmesi sağlanır. Günümüz toplumunda var olan değerler, uyarlamalarla birlikte yeniymişçesine yedirilir. Kimi zaman eserdeki kodlar aynen bırakılır kimi zaman ise değiştirilir.

Uyarlamalardaki kullanılan egemen değerlerden biri mülkiyet ilişkileridir: Günümüz dizi uyarlamalarında ve özellikle de 2008 yapımı, Kanal D'de yayınlan Aşk-ı Memnu dizisinde, romanda vurgulanmaya çalışılan toplumsal eleştiri yoktur. Halit Ziya Uşaklıgil romanında; batılılaşma bunalımındaki toplumun sorunlarını, değerlerini yitiren bir hayatın umutsuz direncini, zenginliğe heveslenen kadın iştihasının düşeceği kaçınılmaz tuzakları, sarsılan ahlak ölçülerinin kargaşasını

[150] Gece Sesleri, Köprü,Geniş Zamanlar isimli romanların yazarı Ayşe Kulin'e göre "…reyting almak için hikayeler uzuyor, yan öyküler devreye giriyor.Ama işin kuralı böyle " (http:/www.aksam.com.tr/haber/dizilerde senaryo değişimleri/ (19.10.2010)

[151] Zeynep Çetin, "Soap Operaların Doğuşu, Tarihsel Gelişimi ve Başarı Nedenleri", *Marmara İletişim Dergisi,* 6, Nisan 1994 s147.

yansıtır.Yanlış anlaşılan batılılaşma bir aşk ilişkisi çerçevesinde verilmeye çalışılır.[152] Ancak mevcut dizide yanlış anlaşılan batılılaşma sorunu yerine daha çok aşk, entrika, İstanbul'un gözde mekanlarının sunumu, tüketimci,bireyci, rekabetçi ilişkiler ön planda tutulmuş ve bunlar günümüz şartlarında hızla tüketilebilecek hale getirilmiştir.

Uyarlanan dizilerde karşımıza çıkan bir başka değer ise ahlak değerleridir.Yerleşik, geleneksel değerler sürdürülür, örneğin, dürüstlük, iffet gibi kavramların vazgeçilmezliği muhakkak vurgulanır. Ancak bunların içerikleri sistemin yeni değerleriyle örneğin bireycilikle çelişmeyecek doğrultuda yapılır.[153] Değer olarak aile yapısı verilecek ise; bir yandan aileye ilişkin geleneksel değerlere yapılan göndermeler sürdürülür (örneğin kuvvetli aile bağlarının önemi), ancak gereken yerde bunlar da günün koşulları ve egemen yapının gerekleri (artık her bireyin de bir hayatı olmalıdır, aileye bunu açıklamalı ve piyasanın şartları yönünde bir an önce para kazanmalı, kendi hayatını yaşamalıdır) doğrultusunda yeniden tanımlanır.

Uyarlama dizilerde sık karşılaşılan bir başka değer ise modernliğin sunumudur. Klasik romanlarda özellikle 1900'lerin başındaki eserlerde yanlış anlaşılan batılılaşma eleştirisinin yerini uyarlama dizilerde görmek mümkün değildir. Modern insan; tüketen, kendine bakan, gezen, kentte yaşayan olarak temsil edilir. Toplumsal cinsiyetin sunumunda ise kadın biçimi değişime uğrar ancak bağımlı, korunmaya muhtaç, karar alıp bunları uygulama yetisinde sunulmaz. Kadın kahraman kamusal alanda daha fazla yer alır, ancak kalıplaşmış fedakâr eş-anne rolünün idealize edilişinden de vazgeçilmez. Sınıfsal açıdan değerlendirmelere bakıldığında ise; çalışan sınıf kategorileştirilir ve kol işine dayanmayan, eğitim gerektiren vasıflı iş kolları olumlu sunulurken, eğitimsiz, vasıfsız, kol işçiliğine dayanan iş kolları ve burada çalışanlar olumsuzlanırlar.[154] Çoğunlıkla yoksul ve başarısızdırlar ve bu başarısızlıkları kendilerinin suçudur. Temelde ise çatışmalar yine zengin-fakir İlişkisi üzerinden götürülür. Tüm çatışmalar verilir, kimi zaman

[152] Zeynep Gültekin Akçay, 2009 s.277.
[153] Ayşe İnal, "Televizyon, Tür ve Temsil", *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık*, 1999 s.263.
[154] Zeynep Gültekin Akçay, 2009, s.278.

zenginler kötü olur, ancak mutluluğa ve başarıya ancak sistemi sorgulamayan, var olduğu durumu kabullenenler ulaştırılır.[155]

Bu doğrultuda 1990 sonrası özel televizyonlarla birlikte yayıncılıktaki değişimden, program türlerinin ve alt türlerin artmasından söz etmek mümkündür. 2000 sonrası bu türler içinde edebiyat uyarlamaları dikkat çeker. Uyarlamaların artışı hem ekonomik hem de toplumsal koşullarla ilişkilidir. Sürekli yinelenen aynı klişelerin kullanılması, özgün senaryo gerektirmemesi, insanların birazcık da olsa aşina oldukları öykünün kullanılması, daha önce denenmiş ve bilinen hem yazarın hem de eserin reklamının yapılmasıyla reklam maliyetlerinin düşürülmesi, istenilen egemen kodların yerleştirilmesine hem içerik hem de biçimsel açıdan uyarlanmaya izin verdiği için bu alt türü yeniden popülerleştirmiştir ve yeni bir dizinin riskini en aza indirmiştir.[156]

Özellikle 2000'li yıllardan itibaren ortaya çıkan televizyonda edebiyat uyarlamalarının artan popülaritesinin edebi eserler verilen değer ya da bu kültür ürünlerinin yeniden gündeme getirilmesi nedeniyle değil, yayıncılığın ticari bir hale bürünmesi nedeni ile bu ürünlerin son derece karlı birer meta haline getirilebilmesinden kaynaklandığını söylemek yerinde olacaktır.

[155] Bülent Çaplı, *Televizyon ve Siyasal Sistem*, İmge Kitabevi, Ankara, 2001 s.176.
[156] Zeynep Gültekin Akçay, 2009 s.278.

2.7.Mevzuat Hükümleri

2.7.1. 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu

Romanların sinema ve televizyona uyarlanması esnasında ortaya çıkan sorunlara ve bu sorunların giderilmesine dair gerek eser sahibi ya da sahiplerinin gerekse yapımcıların bir takım hak ve yükümlülükleri vardır. Bunlar, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nda ortaya konulmuştur.

5846 sayılı Kanun, fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonogram yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını, bu haklara ilişkin tasarruf esas ve usullerini, yargı yollarını, yaptırımları ve Kültür Bakanlığı'nın görev, yetki ve sorumluluğunu kapsamaktadır.

İlgili kanunda fikir sanat eserleri ve hak sahipleri ile ilgili yer alan tanımlardan tez konusu ile alakalı olanlar şunlardır:

Eser: Sahibinin hususiyetini taşıyan ve ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar veya sinema eserleri olarak sayılan her nevi fikir ve sanat mahsullerini,

Eser sahibi: Eseri meydana getiren kişiyi,

İşlenme eser: Diğer bir eserden istifade suretiyle vücuda getirilip de bu esere nispetle müstakil olmayan ve işleyenin hususiyetini taşıyan fikir ve sanat mahsullerini,

Bağlantılı haklar: Eser sahibinin manevi ve mali haklarına zarar vermemek kaydıyla komşu hak sahipleri ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren film yapımcılarının sahip oldukları hakları,

Komşu haklar: Eser sahibinin manevi ve mali haklarına zarar vermemek kaydıyla ve eser sahibinin izniyle bir eseri özgün bir biçimde yorumlayan, tanıtan, anlatan, söyleyen, çalan ve çeşitli biçimlerde icra eden sanatçıların, bir icra ürünü olan veya sair sesleri ilk defa tespit eden fonogram yapımcıları ile radyo-televizyon kuruluşlarının sahip oldukları hakları tanımlamaktadır.[157]

Tez konusu ile doğrudan bağlantılı olan bu hak ve yükümlülükler aşağıda belirtilmiştir. Eser sahibinin manevi ve mali hak ile yükümlülükleri şu şekildedir:

2.7.1.1. Manevi Haklar

Eser sahibi, eserini yayımlama konusunda kanunun 14. maddesine göre umuma arz salahiyetine sahiptir.

> "**Madde 14**. "Bir eserin umuma arz edilip edilmemesini, yayımlanma zamanını ve tarzını münhasıran eser sahibi tayin eder.
>
> Bütünü veya esaslı bir kısmı alenileşmemiş olan yahut ana hatları her hangi bir suretle henüz umuma tanıtılmayan bir eserin muhtevası hakkında ancak o eserin sahibi malumat verebilir.
>
> (Değişik fıkra: 03.03.2001 – 4630/8. md.) Eserin umuma arz edilmesi veya yayımlanma tarzı, sahibinin şeref ve itibarını zedeleyecek mahiyette ise eser sahibi, başkasına yazılı izin vermiş olsa bile eserin gerek aslının gerek işlenmiş şeklinin umuma tanıtılması veya yayımlanmasını menedebilir. Menetme yetkisinden sözleşme ile vazgeçmek hükümsüzdür. Diğer tarafın tazminat hakkı saklıdır."[158]

Yine kanunun 15 maddesine göre eser sahibi adının belirtilmesi salahiyetine sahiptir. Bu maddeye göre; *"Eseri, sahibinin adı veya müstear adı ile yahut adsız olarak, umuma arz etme veya yayımlama hususunda karar vermek salahiyeti münhasıran eser sahibine aittir."*[159]

---

[157] 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, RG: 13.12.1951, 7981.

[158] a.g.k., 1951.

[159] http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/957.html (28.09.2010)

Eser sahibini izni olmadan eserle ilgili değişiklik yapmak mümkün değildir. Bu hüküm kanunun 16. maddesinde belirtilmektedir. Bunun yanında eser sahibinden gerekli izin alındıktan sonra yapılacak değişiklikler eser sahibinin itibarını zedelemeyecek nitelikte olmalıdır.

> "**Madde 16** – "Eser sahibinin izni olmadıkça eserde veyahut eser sahibinin adında kısaltmalar, ekleme ve başka değiştirmeler yapılamaz.
>
> Kanunun veya eser sahibinin müsaadesiyle bir eseri işleyen, umuma arz eden, çoğaltan, yayımlayan, temsil eden veya başka bir suretle yayan kimse; işleme, çoğaltma, temsil veya yayım tekniği icabı zaruri görülen değiştirmeleri eser sahibinin hususi bir izni olmaksızın da yapabilir.
>
> (Değişik fıkra: 03.03.2001 – 4630/9. md.) Eser sahibi, kayıtsız ve şartsız olarak yazılı izin vermiş olsa bile şeref ve itibarını zedeleyen veya eserin mahiyet ve hususiyetlerini bozan her türlü değiştirilmeleri menedebilir. Menetme yetkisinden bu hususta sözleşme yapılmış olsa bile vazgeçmek hükümsüzdür."[160]

Kanunda yer alan 14. ve 15. maddelerdeki hakları eser sahibi kullan(a)madığı takdirde eser ile ilgili hakların kullanılması 19. madde ile hak sahiplerine devredilir.

> "**Madde 19** – Eser sahibi 14 ve 15 inci maddelerin birinci fıkralarıyla kendisine tanınan salahiyetlerin kullanılış tarzlarını tespit etmemişse yahut bu hususu her hangi bir kimseye bırakmamışsa bu salahiyetlerin ölümünden sonra kullanılması, vasiyeti tenfiz memuruna; bu tayin edilmemişse sırasıyla sağ kalan eşi ile çocuklarına ve mansup mirasçılarına, ana - babasına, kardeşlerine aittir.
>
> (Değişik fıkra: 03.03.2001 – 4630/12. md.) Eser sahibinin ölümünden sonra yukarıdaki fıkrada sayılan kimseler eser sahibine 14, 15 ve 16 ncı maddelerin üçüncü fıkralarında tanınan hakları eser sahibinin ölümünden itibaren yetmiş yıl kendi namlarına kullanabilirler.
>
> (Değişik fıkra: 01.11.1983 – 2936/2 md.) 18 inci madde ile yukarıdaki fıkralarda sayılan salahiyetli kimselerden hiçbiri bulunmaz veya bulunup da salahiyetlerini kullanmazlarsa yahut ikinci fıkrada belirlenen süreler bitmişse, eser memleketin kültürü bakımından önemli görüldüğü takdirde, Kültür Bakanlığı 14, 15, 16 ncı maddelerin üçüncü fıkralarında eser sahibine tanınan hakları kendi namına kullanabilir."[161]

[160] 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, RG: 13.12.1951, 7981.
[161] a.g.k., 1951.

2.7.1.2. Mali Haklar

Kanunun mali haklar bölümünün 21. maddesi eseri işleme ve eserden faydalanma, 22. maddesi eseri çoğaltma, 23. maddesi eseri yayma ve 24. maddesi eseri temsil etme haklarının eser sahibinde olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte henüz alenileşmemiş bir eserden her ne şekil ve tarzda olursa olsun faydalanma hakkı yine eser sahibine aittir.

> "**Madde 21** – "Bir eserden, onu işlemek suretiyle faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir."
>
> **Madde 22** -(Değişik fıkra: 03.03.2001 – 4630/13. md.) "Bir eserin aslını veya kopyalarını, herhangi bir şekil veya yöntemle, tamamen veya kısmen, doğrudan veya dolaylı, geçici veya sürekli olarak çoğaltma hakkı münhasıran eser sahibine aittir."
>
> **Madde 23 -** (Değişik madde: 03.03.2001 – 4630/14. md.) "Bir eserin aslını veya çoğaltılmış nüshalarını, kiralamak, ödünç vermek, satışa çıkarmak veya diğer yollarla dağıtmak hakkı münhasıran eser sahibine aittir."
>
> **Madde 24** – "Bir eserden, (...) doğrudan doğruya yahut işaret, ses veya resim nakline yarayan aletlerle umumi mahallerde okumak, çalmak, oynamak ve göstermek gibi temsil suretiyle faydalanma hakkı münhasıran eser sahibine aittir.
>
> Temsilin umuma arz edilmek üzere vuku bulduğu mahalden başka bir yere her hangi bir teknik vasıta ile nakli de eser sahibine aittir.(…)"[162]

Eser sahibinin, eserinin radyo-televizyon kuruluşlarının yayınlarında yer alması ve bu yayınların başka kuruluşlar tarafından yeniden yayınlanması konusundaki hakları kanunun 25. maddesinde belirtilmiştir.

> **Madde 25** - (Değişik madde: 03.03.2001 – 4630/15. md.) Bir eserin aslını veya çoğaltılmış nüshalarını, radyo-televizyon, uydu ve kablo gibi telli veya telsiz yayın yapan kuruluşlar vasıtasıyla veya dijital iletim de dâhil olmak üzere işaret, ses ve/veya görüntü nakline yarayan araçlarla yayınlanması ve yayınlanan eserlerin bu kuruluşların yayınlarından alınarak başka yayın kuruluşları tarafından yeniden yayınlanması suretiyle umuma iletilmesi hakkı münhasıran eser sahibine aittir.
>
> Eser sahibi, eserinin aslı ya da çoğaltılmış nüshalarının telli veya telsiz araçlarla satışı veya diğer biçimlerde umuma dağıtılmasına veya sunulmasına ve gerçek kişilerin seçtikleri yer ve zamanda eserine erişimini sağlamak suretiyle umuma iletimine izin vermek veya yasaklamak hakkına da sahiptir.

[162] a.g.k., 1951.

Bu madde ile düzenlenen umuma iletim yoluyla eserlerin dağıtım ve sunumu eser sahibinin yayma hakkını ihlal etmez.[163]

Eser sahibinin ve eser ile ilgili hak sahiplerini eser üzerindeki mali haklarına dair koruma süresi 26. ve 27. maddelerde belirtilmiştir. Koruma süresi eser sahibinin ölümünden itibaren 70 yıl boyunca devam eder.

Madde 26 – "Eser sahibine tanınan mali haklar zamanla mukayyettir. 46. ve 47. maddelerdeki haller dışında koruma süresinin bitiminden sonra herkes, eser sahibine tanınan mali haklardan faydalanabilir.

Bir eserin aslı veya işlenmeleri için tanınan koruma süreleri birbirine tabi değildir.

Koruma süresi, eserin alenileşmesinden önce cereyana başlamaz."

Madde 27 - (Değişik madde: 07.06.1995 – 4110/10 md.) "Koruma süresi eser sahibinin yaşadığı müddetçe ve ölümünden itibaren 70 yıl devam eder. (Ek cümle: 03.03.2001 – 4630/16. md.) Bu süre, eser sahibinin birden fazla olması durumunda, hayatta kalan son eser sahibinin ölümünden itibaren yetmiş yıl geçmekle son bulur.

Sahibinin ölümünden sonra alenileşen eserlerde koruma süresi ölüm tarihinden sonra 70 yıldır.(…)"

2.7.1.3. Eser Sahibinin Hakları İle Bağlantılı Haklar

Romanların sinema ve televizyona uyarlamalarında eser sahibinin birincil muhatabı olan yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının haklarını belirten ve "Eser Sahibinin Haklarına Komşu Haklar" başlıklı maddeler aşağıda yer almaktadır.

Madde 80 "Eser sahibinin manevi ve mali haklarına zarar vermemek kaydıyla ve eser sahibinin izniyle bir eseri özgün bir biçimde yorumlayan, tanıtan, anlatan, söyleyen, çalan ve çeşitli biçimlerde icra eden sanatçıların, bir icra ürünü olan veya sair sesleri ilk defa tespit eden fonogram yapımcıları ile radyo-televizyon kuruluşlarının aşağıda belirtilen komşu hakları vardır."

Aynı maddede radyo ve televizyon kuruluşları bu kanunda öngörülen yükümlülüklerini yerine getirirler. Radyo-televizyon kuruluşları, gerçekleştirdikleri yayınlar üzerinde;

[163] a.g.k., 1951.

"Yayınlarının tespit edilmesine, diğer yayın kuruluşlarınca eş zamanlı iletimine, gecikmeli iletimine, yeniden iletimine, uydu veya kablo ile dağıtımına izin verme veya yasaklama,

Özel kullanımlar hariç olmak üzere, yayınlarının herhangi bir teknik veya yöntemle, doğrudan veya dolaylı bir şekilde çoğaltılmasına ve dağıtımına izin verme veya yasaklama,

Yayınlarının umuma açık mahallerde iletiminin sağlanmasına izin verme veya yasaklama,

Tespit edilmiş yayınlarının, gerçek kişilerin seçtikleri yer ve zamanda yayınlarına ulaşılmasını sağlamak suretiyle umuma iletimine izin verme,

Haberleşme uyduları üzerindeki veya kendilerine yöneltilmiş olan yayın sinyallerinin diğer bir yayın kuruluşu veya kablo operatörü veya diğer üçüncü kişiler tarafından umuma iletilmesi ve şifreli yayınlarının çözülmesine ilişkin izin verme veya yasaklama"[164]

Hususlarında münhasıran hak sahibidirler.

Bununla birlikte aynı maddenin devamında; filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren film yapımcısı, eser sahibinden ve icracı sanatçıdan mali hakları kullanma yetkisini devraldıktan sonra aşağıda belirtilen haklara sahiptir.

"Eser sahibinin ve icracı sanatçının izni ile yapılan tespitin, doğrudan veya dolaylı olarak çoğaltılması, dağıtılması, satılması, kiralanması ve kamuya ödünç verilmesi hususlarında izin verme veya yasaklama hakları münhasıran film yapımcısına aittir. Yapımcılar tespitlerinin işaret, ses ve/veya görüntü nakline yarayan araçlarla umuma iletimine ve yeniden iletimine izin verme hususunda münhasıran hak sahibidir.

Film yapımcısı, yurt içinde henüz satışa çıkmamış veya başka yollarla dağıtılmamış film tespitlerinin aslının veya çoğaltılmış nüshalarının satış yoluyla veya diğer yollarla dağıtılması hususunda izin verme ve yasaklama hakkına sahiptir.

Film yapımcısı, film tespitlerinin telli veya telsiz araçlarla satışı veya diğer biçimlerde umuma dağıtılmasına veya sunulmasına ve gerçek kişilerin seçtikleri yer ve zamanda tespitlerine ulaşılmasını sağlamak suretiyle umuma iletimine izin vermek veya yasaklamak hakkına sahiptir. Umuma iletim yoluyla tespitlerin dağıtım ve sunulması yapımcının yayma hakkını ihlal etmez."

Komşu hak sahipleri ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların verdikleri izinlerin yazılı olması zorunludur.[165]

Aşağıda belirtilen hallerde komşu hak sahibi ile film yapımcısının yazılı izni gerekli değildir.

[164] a.g.k., 1951.
[165] a.g.k., 1951.

"Fikir ve sanat eserlerinin kamu düzeni, eğitim-öğretim, bilimsel araştırma veya haber amacıyla ve kazanç amacı güdülmeksizin icra edilmesi ve kamuya arzı.

Fikir ve sanat eserleri ile radyo-televizyon programlarının yayınlanma ve kar amacı güdülmeksizin şahsen kullanmaya mahsus çoğaltılması."(…)

Aynı şekilde bu maddede eser sahibinin hakları ile bağlantılı hak sahiplerinin hakları ile ilgili süreler de tespit edilmiştir.

"(Değişik fıkra: 03.03.2001 – 4630/34. md.) (…) Yapımcıların hakları, ilk tespitin yapıldığı tarihten başlayarak yetmiş yıl devam eder.

Radyo televizyon kuruluşlarının hakları, programın ilk yayınlandığı tarihten başlayarak 70 yıl devam eder."[166]

2.7.2. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu

2.7.2.1. Mülga 3984 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun

İlgili kanunda yer alan ve radyo- televizyon yayınları hakkında yayıncıların uyması gereken yayın ilkelerinin belirtildiği 4. maddenin (o) bendinde yayıncıların 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu doğrultusunda hak sahiplerinin haklarını ihlal etmeyecek nitelikte yayın yapmaları gerektiğini belirtir:[167]

o) (Değişik: 03.03.2004 – 5101/5) "Yayınlarda, eser ve bağlantılı hak sahiplerine 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ile tanınan hakların ihlâl edilmemesi."[168]

[166] http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/957.html (28.09.2010)
[167] Mülga 3984 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun, RG: 20.04.1994, 21911.
[168] http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=5929dd1a-d261-48bf-b707-b123eaa7537f (10.10.2011)

Yine aynı kanunda yer alan "Radyo-Televizyon Kuruluşlarınca Yayınlanan ve/veya İletilen Eser, Fonogram ve Yapımların Kullanımına İlişkin Esaslar" başlıklı 37. madde de, yayın kuruluşlarının eser sahipleri ve bağlantılı hak sahipleri ile yapacakları sözleşme doğrultusunda yayın yapabileceklerini belirtir.

> **Madde 37.**(Değişik madde ve başlığı: 03.03.2004 – 5101/6) "Radyo-Televizyon kuruluşlarınca yayınlanan ve/veya iletilen eser, fonogram ve yapımların kullanabilmek için, eser sahipleri, bağlantılı hak sahipleri veya bu kişilerin üyesi oldukları meslek birlikleri ile izin almak üzere sözleşme yaparlar ve bu sözleşme ile belirlenen mali hak bedellerini öderler. Bu sözleşme ve ödemeler, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun ilgili hükümleri çerçevesinde yapılır. Bu madde hükümlerin ihlal eden yayın kuruluşları hakkında ayrıca bu kanunun 33. madde hükümleri (program yayınlarının durdurulması) uygulanır." [169]

Bu hükümler Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun 2011 yılında çıkan yeni kanununda kapsam dışı bırakılmıştır.

2.7.2.2. 6112 Sayılı Radyo Ve Televizyonların Kuruluş Ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun

5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nu ilgilendiren ve 3984 sayılı RTÜK Yasası'nın 4. maddesinin (o) bendi ve 37. maddesi, Kültür Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü'nün yetki alanı içeriside bulunduğundan kurumlar arası yetki karmaşasını ortadan kaldırmak ve ilgili hükümlerin yapımcılar tarafından uygulanıp uygulanamadığının yayın denetiminde izleme uzmanlarının yetki ve sorumlulukları aşar bir mahiyette olması nedenleriyle, 2011 yılında yürürlüğe giren yeni RTÜK yasasında kaldırılmıştır.

Yeni RTÜK yasasında 8. maddede yer alan yayın ilkelerinden; (f), (s) ve (ş) maddeleri roman türlerinin televizyona uyarlanması esnasında öncelikle yayıncılar ve dolayısıyla yapımcılar ve yönetmenlerin özellikle dikkat etmeleri gereken hususlar olarak önem arz etmektedir. Bu maddeler şu şekildedir: Yayınlar;

[169] http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=01f80348-1a49-49ae-ba94-f8520e234b39 (10.10.2011)

f) Toplumun milli ve manevi değerlerine, genel ahlaka ve ailenin korunması ilkesine aykırı olamaz.

s) Toplumsal cinsiyet eşitliğine ters düşen, kadınlara yönelik baskıları teşvik eden ve kadını istismar eden programlar içeremez.

ş) Şiddeti özendirici veya kanıksatıcı olamaz. [170]

Yukarda belirtilen maddelerden özellikle toplumun milli manevi değerleri, genel ahlak ve ailenin korunması ilkelerini içeren (f) maddesi ile toplumsal cinsiyet eşitliğini ve kadın istismarını içeren (s) maddesi romanlardan uyarlanan televizyon dizilerinde ortaya çıkan uyarlama sorunlarında yayıncılar ile mevzuatı karşı karşıya getiren sıkıntıları engellemeye yönelik hususları içermektedirler.

Bunun yanında aynı yasanın "Medya Hizmet Sağlayıcının Bağımsızlığı ve Sorumluluğu" başlıklı 6. maddesinin 6. bendinde yayıncıların, sinema sanatına özgü dil ve yöntemlerle meydana getirilen eserleri yayınlarken hak sahipleri ile anlaştıkları sürelerin dışına çıkamayacakları belirtilmiştir. İlgili fıkra:

"Medya hizmet sağlayıcılar, sinematografik eserleri hak sahibi ile anlaşılan süre dışında yayınlayamaz." [171] Şeklindedir.

[170] 6112 Sayılı Radyo Ve Televizyonların Kuruluş Ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun, RG: 03.03.2011, 27863.

[171] a.g.k., 2011.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK TELEVİZYONLARINDA EDEBİYAT UYARLAMALARI

3.1. TRT Dönemi

Türk televizyonlarında edebiyat uyarlamaları TRT'nin yayın hayatına başladığı yıllara kadar gider. İlk yıllarından itibaren TRT zaman zaman edebiyat uyarlamalarına dizilerle yer vermiştir.[172] Aslına bakılırsa, Türk Edebiyatı'ndan yapılan dizi ve televizyon filmi uyarlamaları, İsmail Cem'in TRT'nin genel müdürü olduğu 1974 yılından sonra bir gelenek haline gelir. Türk edebiyatı dizi ve televizyon filmlerine bir senaryo kaynağı olur. Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad ve Metin Erksan TRT için Türk edebiyatından televizyona film niteliğinde uyarlamalar yaparlar.

Halit Refiğ Aşk-ı Memnu'yu (1975), Akad ise Ömer Seyfettin hikayelerini sinemamıza uyarlarken Erksan, Kenan Hulisi Koray'dan Sazlık (1973), Sait Faik'ten Müthiş Bir Tren (1973), Sabahattin Ali'den Hanende Melek (1973), Samet Ağaoğlu'dan Bir İntihar (1973), Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Geçmiş Zaman Elbiseleri'ni (1973) uyarlayarak Akad ve Refiğ'in tersine klasik Türk edebiyatı uyarlamaları yapmaktansa, modern Türk Edebiyatı uyarlamalarını tercih etmiştir.[173]

Erksan yazarların eserlerini kendine göre çok farklı bir biçimde uyarlamış, uyarlamalarına kendi öznelliğini en uç boyutta katmış olmasından dolayı o dönem TRT için yapılan Halit Refiğ ve Lütfi Akad'ın uyarlamalarından farklı bir yerde durur. Onun uyarlamalarındaki bu özgünlük o dönem tartışmalara da yol açmış bazı eleştirmenler tarafından TRT'nin Türk edebiyatını tanıtma amacının dışına çıkmakla suçlanmıştır.

---

[172] Aylin Sayın, 2005 s.78.
[173] a.g.e., s.79.

Bu dönemde ayrıca Aziz Nesin'in Yaşar Ne yaşar Ne Yaşamaz'ı (1974) TRT için uyarlanır. Aynı yıl Sait Faik'in Kumpanya'sı da bir televizyon filmi olarak ekranlarda görünür.Sonrasında Halit Refiğ yine TRT için Halid Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu eserini 35 mm'lik kamera ile 6 bölüm halinde uyarlar (1975).[174] Dizi büyük beğeniyle karşılanır.

TRT sonrasında, tıpkı Halit Refiğ gibi yönetmen sinemasının en iyi örneklerini veren Ömer Lüfti Akad'a dizi çekmesi için teklif götürür. Ömer Seyfettin 1917 yılında (I.Dünya Savaşı sırasında) yazdığı, Osmanlı tarihinde geçen Türk kahramanlarını anlattığı Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan hikayelerini Eski Kahramanlar adıyla toplamıştır. Lütfi Akad TRT'ye bu hikayeleri uyarlarken Eski Kahramanlar'a Diyet'i de eklemiştir. Her bölümü 45 dakikalık dört TV filmi çeker. Diyet dışındaki öyküler devleti idealleştirdiği için eleştirmenlerce faşizan bulunarak eleştirilir. Akad bu eleştirilere, bu filmler için konuları seçerken, bir dönemin yazarlarının özellikle Ömer Seyfettin'in dünya görüşünü olduğu gibi yansıtmayı hedef edindiğini, amacının aslında onu yorumlamak olmadığını, bunların Ömer Seyfettin'in o döneme has dünya görüşleri olduğu şeklinde yanıtlar vermiştir.[175] Hatta bu tartışmalara Lütfi Akad daha sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle bir açıklama getirmiştir:

> "Birtakım aydın çevreler faşizan buldular bu filmleri. Ben bu filmler için konuları seçerken, bir dönemin yazarlarının, özellikle Ömer Seyfettin'in dünya görüşünü olduğu gibi yansıtmayı hedef edinmiştim. Amacım onu yorumlamak değildi aslında Bunlar Ömer Seyfettin'in o döneme has dünya görüşleriydi ki, o dönem İttihat ve Terakki'nin Türkçülük idealinin ve bunu en iyi ifade eden Ziya Gökalp'in başını çektiği akımın edebiyattaki yansımasıdır. Buna bir nevi 'Osmanlı Romantizmi' denebilir. Ben onu aynen yansıtmaya çalıştım."[176]

1975 yılındaki ilk edebiyat uyarlaması yapımlardan sonra, 1976 yılında Abbas Sayar'ın Yılkı Atı adlı romanı bir TV filmi olarak ekranlardadır. Hemen bir yıl sonra ise bir başka klasik eser, alafranga bir züppenin komik hikayesini anlatan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Şıpsevdi isimli romanı Ülkü Erakalın'ın

[174] Orhan Ünser, *Kelimelerden Görüntüye*, Es Yayınları, İstanbul, 2004 s.171.
[175] Alim Şerif Onaran, *Lütfi Akad*, Afa Yayınları, İstanbul, 1990, s.176.
[176] a.g.e., s.177.

yönetmenliğinde izleyici karşısına çıkar. [177] Şıpsevdi'nin Meftun Bey'ini Mehmet Ali Erbil canlandırır. Hüseyin Rahmi'nin eseri dört bölümlük bir diziyle edebiyat tarihi sayfalarından televizyon tarihinin sayfalarına taşınır. Aynı yıl televizyona aktarılan bir diğer eser de Necip Fazıl Kısakürek'in Bir Adam Yaratmak adlı oyunudur. Milli sinema akımının öncüsü Yücel Çakmaklı Bir Adam Yaratmak'ı üç bölümlük bir dizi (1977) olarak ekranlara getirir.

1970'li yılların sonlarına gelindiğinde TRT edebiyat eserlerini ekrana taşıma politikasını devam ettirir. 1978'de üç edebiyat eserinin çekilmesine karar verilir: Kemal Tahir'in Yorgun Savaşçı'sı, Faruk Erem'in Bir Ceza Avukatı'nın Anıları ve TRT'deki ilk edebiyat uyarlaması dizinin yönetmeni olan Çetin Öner'in yazdığı Gülibik. Ancak bu uyarlamaların tümü de 1978 yılından çok sonra gösterilir. Halit Refiğ'in uyarladığı Yorgun Savaşçı türlü badireler atlatır. Aslında Kemal Tahir'in romanını uyarlama teklifi TRT'den gelir, Refiğ de kabul eder. Ancak 12 Eylül darbesi olup da TRT yönetimini askerler ele geçirince, Kemal Tahir vatan haini, Nazım Hikmet'in yetiştirdiği, Atatürk düşmanı bir yazar' olarak görülür. Sonuç, dizinin yakılması olur. Refiğ, 1990'lı yıllarda Yorgun Savaşçı'yı bu sefer HBB kanalı için çeker.[178] Aynı yıllarda Yorgun Savaşçı TRT'nin raflarından çıkar ve ekranlara gelir. Dizinin kopyaları yakılırken, bir video kaydı suç belgesi olarak saklanmıştır. TRT 1993 yılında bu saklanan kaydı gösterir. Gecikmeyle karşılaşan bir başka dizi; Ömer Lütfi Akad, Serpil Akıllıoğlu, Çetin Öner ve Ziya Öztan tarafından senaryolaştırılan Faruk Erem'in Bir Ceza Avukatı'nın Anıları adlı kitabının uyarlaması ise ancak, on yıl sonra, 1989 yılında ekrana gelir.

1979 yılında bir başka klasik eser televizyona yansır. Yakup Kadri'nin Kiralık Konak isimli eseri bu döem uyarlamalarındandır. Aynı yıl daha önce Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz ile ekranlara taşınan Aziz Nesin'in, bu sefer keskin bir hicvi taşıyan bir başka eseri olan Seyahatname televizyona uyarlanır. Dizinin yönetmeni daha önce pek çok edebiyat eserini filme çeken Atıf Yılmaz'dır. Seyahatname tam

[177] Orhan Ünser, 2004 s.19.
[178] http://kitap.milliyet.com.tr/ekranin-dizi-dizi romanlari/kitap/haberdetay/17.03.2010/1212854/default.htm

bir Aziz Nesin taşlamasıdır. Türkiyeli'nin aşırı konukseverliğini, Avrupalı karşındaki mahcubiyetini hicveder. 1979 edebiyat uyarlaması diziler açısından verimli bir yıl olur. Tarık Buğra'nın İbiş'in Rüyası adlı eseri de dizi olarak uyarlanır. Üstelik senaryoyu da Tarık Buğra'nın kendisi yazar.

80'li yıllara gelindiğinde Türkiye'nin siyasi, edebi, ekonomik tarihi yeni bir dönemece girer. Televizyon tarihi de bundan nasibini alır. 80'li yıllarla birlikte artık siyah-beyaz televizyonun yerini renkli televizyon alır. Bu yıllarda edebiyat uyarlaması diziler çekilmeye devam edilir. 1980 yılında Yücel Çakmaklı bu sefer, Tarık Dursun K.'nın romanı Denizin Kanı'nı yönetmek için kamera karşısına geçer. Hemen bir yıl sonra Tarık Dursun K.'nın bir başka romanı, Alçaktan Uçan Güvercin de ekrana taşınır.[179]

1983'te Reşat Nuri Güntekin'in Eski Hastalık romanından Yusuf ile Züleyha adlı dizi, ertesi yıl ise Mithat Cemal Kuntay'ın aynı adlı eserinden uyarlanan Üç İstanbul ve Tarık Buğra'nın Küçük Ağa adlı romanının uyarlaması gelir.

Refik Halit Karay'ın Bugünün Saraylısı adlı romanı dört bölümlük bir dizi haline getirilir. Televizyonun en sevdiği yazarlardan olan Reşat Nuri Güntekin'in Acımak, Çalıkuşu, Yaprak Dökümü romanları ve Halid Ziya Uşaklıgil'in "Kırık Hayatları" da aynı yıllarda ekranlardadır. Özellikle başrolünü Aydan Şener'in oynadığı Çalıkuşu, gördüğü ilgiyle TV tarihine geçen yapımlardan biri olur.

TRT, çok kanallı döneme geçişin ilk adımlarının atıldığı 1989 yılında da edebiyat uyarlamaları geleneğini bırakmaz. Mahmut Şevket Esendal'ın Ayaşlı ve Kiracıları, Orhan Kemal'in El Kızı, edebiyat uyarlaması diziler arasına katılır. Geçtiğimiz aylarda bir özel televizyon kanalında izlediğimiz Kerime Nadir'in Samanyolu isimli eseri de aynı yıl televizyona uyarlanır. 1990'da ise Hanımın Çiftliği, Fikret Hakan'lı, Aydemir Akbaş'lı, İlknur Bozkurt'lu bir kadroyla altı

[179] Orhan Ünser, 2004, s.196.

bölüm halinde seyirci karşındadır. 1991'de ise Peyami Safa'nın Fatih-Harbiye adlı romanının uyarlaması gelir.

3.2. Özel Televizyon Kanallarında Durum

Türkiye'de yaklaşık 20 yıllık kamusal yayıncılık deneyiminden sonra 1989 yılında çıkarılan 3517 sayılı kanunla özel televizyon yayıncılığının kapısı açılmıştır.[180] 1990 yılından itibaren sırayla İnterstar, Teleon, Show Tv, Kanal 6, HBB TV, ATV, Kanal D vb. televizyon kanalları yayın hayatına geçmiştir.

Çok kanallı dönemin başlamasıyla televizyon için yapılan edebiyat uyarlamaların azaldığı görülmektedir. Bunda Türkiye'deki televizyon yayıncılığının gelişmesiyle moda, müzik, spor, ekonomi, haber yoğunlıklu yayın yapan, bu yayınlara ağırlık veren kanalların etkisi büyüktür.[181] TRT'nin yayın politikasının etkili olduğu 1993 yılında yapılan bir araştırmada, edebi ve kültürel yapımların %14.9'luk bir oranla haberlerin ardından en çok izlenen program türü olduğunu göstermektedir. Bu oranın özel televizyon yayıncılığının başlamasıyla azaldığı söylenebilir.[182]

80'li yıllarda iyi örneklerini gördüğümüz edebiyat ve televizyon buluşmasının devamı çok kanallı dönemde devam ettirilmedi.TRT, 2003 yılında Sait Faik öykülerinden çektiği, senaryosunu Ayfer Tunç'un yazdığı "Havada Bulut"la ve Kemal Tahir'in romanından uyarlanan Esir Şehrin İnsanları ile bu geleneği yeniden canlandırmaya çalışsa da, bunu gerçekten başaran, 2006 yılında televizyona uyarlanan Yaprak Dökümü oldu. Kanal D'de yayınlanan, Mesude Eraslan'ın yönetmen koltuğunda oturduğu ve başrollerini Halil Ergün, Güven Hokna, Bennu Yıldırımlar, Fahriye Evcen, Deniz Çakır ve Gökçe Bahadır'ın paylaştıkları Yaprak Dökümü'nden sonra edebiyat uyarlaması dizilerin giderek artmaya başladı. 2007 yılında Show TV tarafından Reşat Nuri Güntekin'in Dudaktan Kalbe isimli eseri ve

[180] Nebi Özdemir, *Medya, Kültür ve Edebiyat*, Geleneksel Yayınları, İstanbul, 2008 s.213.
[181] a.g.e., s.214.
[182] Mehmet Mete, *Televizyon Yayınlarının Türk Toplumu Üzerindeki Etkisi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1999, s.22.

2008 yılında Ayşe Kulin'in Gece Sesleri adlı eseri Tv'ye uyarlamıştır. Aynı şekilde Ayşe Kulin'in Geniş Zamanlar ve Köprü adlı eserleri Star Tv tarafından Serdar Akar ve Sadullah Şentürk'ün yönetmenliklerinde ekrana getirilmiştir.Yine 2008 yılında Kanal D tarafından yayınlanan 79 bölümlük Aşk-ı Memnu büyük ses getirmiştir. Halide Edip Adıvar'ın eserinden uyarlanan Kalp Ağrısı isimli dizi de 2010 yılında Atv tarafından ekrana getirilmiştir. Bu furya daha da devam edeceğe benzemektedir.

Bütün bu uyarlamaların TRT versiyonlarından önemli bir farkı vardır. TRT için çekilen diziler en çok on bölüm sürüyordu ve metinlere olabildiğince sadık kalınarak uyarlanmaya çalışılıyordu. Bugün çekilen diziler ise pek çok karakter, olay, entrika eklenerek uzun yıllar süren senaryolar haline getiriliyor. Bir bakıma, dizinin daha çok izlenmesini sağlamak için eserin sadece ana teması ve çekirdek karakterlerinin özellikleri korunuyor. Asıl tartışmaları yaratan da bu müdahaleler zaten. Ancak belli ki 1968'den 2010'a, bir başka deyişle Türkiye televizyonla tanıştığı ilk yıllardan bugüne kadar edebiyat metinleri dizilere senaryo yaratmada en temel kaynaklardan olduğu görülmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1899'DAN 2010'A AŞK-I MEMNU VE ANLATIM DEĞİŞİKLİĞİ

4.1.Giriş

Aşk-ı Memnu Halid Ziya Uşaklıgil'in 1899 yılında yayınlanan, olgunluk dönemi romanlarındandır. Yazar 1866-1945 yılları arasında yaşamış ve bir imparatorluğun çöküşüne; yeni bir ülkenin doğuşuna tanıklık etmiştir. Bu yüzden eserleri bu sonun ve başlangıcın etkisindedir. Uşaklıgil, tekniğinin kuvveti ve yarattığı roman diliyle Cumhuriyet öncesi Türk Edebiyatı'nın en önemli kalemlerindendir.

Kültürel anlamda batı dünyasının model olarak alınmasıyla başlayan modernleşme ve batılılaşma hareketleri, Türk toplumuna bir çok değişikliği beraberinde getirmiştir. Batılılaşma sürecinde görülen değişiklikler Türk edebiyatçılarının eserlerinde de görülmüştür.Bu eserlerin içinde Halid Ziya Uşaklıgil'e ait olan Aşk-ı Memnu, batılı anlamda oluşan ve gelişmeye başlayan Türk romanında çok önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde yazılan eserlerde batılılaşma öncesi yazılan eserlerden farklı olarak gerek olay örgüsü gerekse kişilerin canlandırılmasında realist ve natüralist akımların etkisiyle daha gerçekçi bir yol izlenmiştir.

Türk edebiyatının gelişme ve değişim süreci ele alındığında; bu sürecin oluşumunda etkileyici faktörün yalnızca Osmanlı dönemi tarihsel gelişimleri değil, aynı zamanda, Osmanlı batılılaşma fikrinin çıkış noktası olan doğu-batı kültür çatışması olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Tanzimat döneminde başlayan, yine doğu-batı çelişkisini çıkış noktası alan, toplum için edebiyat yapmak fikri sonraki dönemlerde de gelişmesini sürdürmüşse de; boyutsal farklılıklarla toplumsal konuların batılılaşma olgusunu irdeleme amacından uzak olarak ele alındığı ve batıda başarıyla gelişen sanat kaygısının baskın hale gelmeye başladığı bir edebiyat

fikri haline gelmiştir. Başka bir söylemle, Tanzimat döneminin "toplum için sanat" anlayışı, Servet-i Fünun döneminde yerini "sanat için sanat" anlayışına bırakmıştır. Bu değişimin öncelikli sonucu; sanatın toplum için yapılması gerektiği düşüncesinin hakim olduğu, dolayısıyla toplumsal çarpıklıkların neden-sonuç ilişkisi içinde ele alındığı dönemden farklı olarak; sanatın öncelikli olduğu fikrinin kabul edildiği dönemde kişilik tahlilleri ve karakterlerin psikolojik incelemelerinin ön plana çıkması olmuştur.

Servet-i Fünun döneminin en önemli edebiyatçılarından Halid Ziya Uşaklıgil'in 1899 yılında Servet-i Fûnun gazetesinde yayımlanan eseri Aşk-ı Memnu, karakter tahlilleri ve psikolojik incelemeleriyle bu değişimin öncelikli örneklerinden biri durumundadır. Bu eser, yarattığı etkinin sonucu olarak filme de alınmış; fakat karakter incelemelerinin ağırlıkta olması ve dolayısıyla da yazarın anlatımının görsel iletiye aktarılmasında eserin gerçekliğine ulaşılamaması sonucu önemli farklılıklar ortaya çıkmıştır. Roman ve film karşılaştırıldığında; romanda yer alan olayların filme aktarılmamış olması kadar filme, romanın içermediği olayların eklenmiş olması da temel farklılıklar olarak ortaya çıkmaktadır.

4.2.Eserin Özeti

Aşk-ı Memnu (Yasak Aşk) isimli eser, 19. yy sonu Osmanlı'sında zengin bir aile içinde geçen evlilik hayatını ve bu hayatın yasaklarını anlatır. Eserin özeti şu şekildedir:

İki çocuğu olan Adnan Bey yirmi iki yaşındaki Bihter'le evlenir. Bihter hem Adnan Bey'in zengin olmasından, hem de kendi annesinin kötü şöhretinden dolayı evde kalma korkusuyla, kendinden yaşça hayli büyük olan Adnan Bey'le evlenmeyi kabul eder. Bu evlilikle beraber giderek yalnızlaştığını düşünen Adnan Bey'in kızı Nihal ve Bihter arasında sürekli bir gerginlik vardır. Aşkı ve cinselliği yaptığı evlilikte bulamayan Bihter, Adnan Bey'in yeğeni Behlül ile aşk yaşamaya başlar. Bihter'den bıkan Behlül (ki bu bıkma aynı zamanda maddi bir zorunluluktur. Zira parası olan Bihter değil Nihal'dir; bu neden kitapta net olarak belirtilmez) Nihal ile

evlenmeye karar verir. Nihal'in bu ilişkiyi öğrenmesi ve Bihter'in intiharıyla roman sona erer. Baba-kız eski günlerine geri döner.

4.3.Aşk-ı Memnu Dizisi'nin Analizi

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki Aşk-ı Memnu'nun televizyona uyarlanan iki farklı versiyonu vardır. Birincisi, TRT tarafından yayınlanan 1974 yapımı, yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı 33 dakikadan oluşan 6 bölümlük bir dizidir.[183] Behlül, Nihal, Adnan Bey ve Bihter ilk defa ete kemiğe bürünmüş halleriyle, Halit Refiğ yönetmenliğindeki "Aşk-ı Memnu" ile seyircinin karşısındadır. Aşk-ı Memnu Türkiye televizyon tarihinde ilk yerli dizidir.[184] Dizi büyük bir ilgi ve beğeniyle karşılanır. Halit Refiğ, Abdi İpekçi ile yaptığı bir söyleşide uyarlama için "Aşk-ı Memnu"yu seçme nedenlerini ve dizinin topladığı ilgiyi şöyle açıklar:

> "Film, bir aile hikâyesidir. Televizyon seyircisini genellikle de aileler oluşturmaktadır. Bu yüzden TRT, benden klasik bir Türk romanını filme çekmemi istediğinde hem klasik bir değeri olan bir romanı seçmek, hem de TV izleyicisinin sadece kültür açısından değil, temaşa açısından da ilgisini çekecek bir roman olmasını düşündüm. Sanıyorum ki, bunların ilgi çekmede büyük payı oldu."[185]

Halit Refiğ tarafından beyazperdeye aktarılan bu ilk versiyon aslında edebi bir uyarlamadan ziyaden aktarım şeklindedir. Zaten yönetmen dizi ile ilgili yaptığı bir söyleşide yaratıcıların kurdukları dünyadan ve amaçladıkları hedeften uzaklaşmamaya çalıştığını belirtmiştir.[186] Yönetmen burada romana bir nevi can vermiş satırları görüntü haline getirmiştir. Zaten bu yapıtı televizyondan ziyade sinema dünyasına ait bir sinema filmi olarak görmek daha doğru olur.

Eserin televizyon dizisine uyarlanan ikinci versiyonu ise 2008–2010 yılları arasında 79 bölüm şeklinde Kanal D'de yayınlanmıştır. Analiz, bu ikinci versiyon üzerinden yapılacaktır.

---

[183] Aylin Sayın, 2005 s.93.
[184] http://tr.wikipedia.org/wiki/A%C5%9Fk-%C4%B1_Memnu_(dizi,_1975), (21.08.2010)
[185] http://kitap.milliyet.com.tr/ekranin-dizi-dizi-romanlari/kitap/haberdetay/17.03.2010/1212854/default.htm
[186] Halit Refiğ, "Bağımlı Olarak Yeniden Yaratmak, Çok Daha Güç Bir İş…" *Gösteri Dergisi*, İstanbul, 1982, Sayı:15, s. 80.

Bildiğimiz gibi Aşk-ı Memnu eserinde yazar, 19. yüzyılın sonunda yaşayan zengin ve aylak bir toplum kesiminin yaşam biçimini; varlıklı, geleneksel Türk ailesinin batılı yaşama biçiminin etkisi altında çözülüp, altüst oluşunu, yozlaşmasını, bir toplum katının yaşadığı ve eğlendiği yerleri birey olarak bütün somutluklarıyla aynı toplumun bireylerini, dünyaya ve insanlara bakış açılarını [187] anlatmıştır.

Kanal D tarafından yayınlanan 79 bölümlük uyarlama bu tarz bir eleştiriden ziyade ticari kaygılarla fazlasıyla uzatılmış, tekrara düşmüş ve bu nedenle de kimi zaman mantıksızlaşmış bir yapımdır. Dizide bir şehir olarak İstanbul'un da hakkı verilmiş, dış mekânlarda geçen sahnelerde şehrin güzelliği iyi değerlendirilmiş bu konuda dizi eserin çok ötesine geçmiştir. Dizi Uşaklıgil'in gerçekçi eserini bir nevi masalsılığa sürüklemiştir.[188]Doğu-Batı tartışmasına yönelik üstü kapalı bir sentez öneren romanın ve onun bire bir uyarlaması olan Halit Refiğ imzalı ilk dizinin aksine yeni dizi bambaşka bir formattadır. Bu yeni dizinin özelliği, öyküdeki yüzeysel çelişkileri takip ederken, bir taraftan da yazarın batılılaşma konusundaki fikirlerinin tüketim toplumuna uyarlanmış halidir.[189]

Dizi ile roman arasındaki temel anlatım farklılıklarına bakacak olursak; Romanın temelinde Adnan Bey ve Nihal vasıtasıyla batı tarzı bir yaşam süren, eğitime önem veren, sanattan hoşlanan, dünyayı takip eden, bunun yanında da kendi toplumunun geleneksel değerlerini unutmayan ve bunlara fazlasıyla bağlı kalan bir aile önerisinde bulunur. Melih Bey ve ailesinin sürdürdüğü yaşam ise batının yozlaşmış bir versiyonudur. Yalnızca tüketen, geleneksel örf ve adetleri hiçe sayan, ahlaki olarak düşkün bir görünümü olan manevi yönü eksik bir hayattır. Aileler arasındaki bu fark romanda açık bir şekilde ele alınmaktadır. Romandaki bu durum dizide izleyiciye, Adnan Bey'in ailesini düşünen, onların başına bir kötülük gelmesini istemeyen iyi bir baba, Melih Bey'in ise entrikacı bir şahıs, kötü bir aile babası olarak karakterize edilmektedir. Bunun dışında aileler arasında dünyaya bakışlarında herhangi bir fark yoktur.

---

[187] Fethi Naci, *Yüz yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2007, s.10.
[188] Sevilay Çelenk, 2010, s.27.
[189] Zeynep Özen, "Aşk-ı Memnu:Tüketim Aşkının Yasak Lezzeti", *Birikim Dergisi*, İstanbul, 2010, Sayı:256-7, s.58.

Bu konuyu daha da açacak olursak gerçekten de roman kişileri birbirinden karakter ve algı olarak o kadar farklı, aralarındaki tezat öylesine simetriktir ki, Ziyagil Yalısı birbirinden farklılık gösteren bakış açılarının buluşma noktası, bir nevi hetorojen bir alandır.[190] Oysa dizide Bihter'i Nihal'den, Behlül'ü Adnan Bey'den ya da Bihter'i Behlül'den ayıran herhangi bir nitelik bulunmaz. Onların niteliği özsel değil, sahip olduklarının kalitesinden geçmektedir. Birbirinden farklılıkları itibar sağlayıcı nesnelerle temsil edilir. Yani bir nevi onları farklı kılan sınıf ayrımı nesnelere bağlıdır. Bunun altındaki temel sebep yazarın yaşadığı dönemde İstanbul'un ve o dönem sanata olan edebi kaygıların yazara verdiği romandaki toplumsal bakış açısıdır.[191]

Aşk-ı Memnu Dizisi, romanın batılılaşma yanlısı unsurlarını, altındaki kaygıları tamamen nötralize etmiş biçimde tüketim toplumuna aktarır. Dizi bir nevi ana kahramanların her sahnede kıyafet değiştirdiği bir reklam kuşağı gibidir. Romanın aksine batılı ya da çağdaş olmanın garantisi tüketimle verilir. Dizi, öznelerin yerine nesnelerin, alt metnin yerine klişelerin geçirildiği bir tüketim ideolojisi önerir.

Dizide yapılan ilk iş zamanı günümüze kaydırmak olmuştur ki bu da doğal olarak birçok açıdan aslına sadık kalmayı olanaksızlaştırmıştır. Bunun yanında atmosferde de değişikliğe gidilmiş, romanda anlatılan tarihsel dönem bu güne kaydırıldığından doğal olarak romanın atmosferi de dizide değişikliğe uğramıştır. Bununla birlikte temel farkların başında anlatım gelmektedir.

Romanda yer alan fakat filme aktarılma konusunda zayıf kalınan temel farklılıkların çıkış noktası, romanda yazarın kendi ağzından olayları anlatmasının ve yorumlarının, filmde romanın karakterleri tarafından yapılmış olmasıdır. Romanda yazar anlatıcı durumundayken filmde evde çalışanlar anlatıcı olarak izleyicinin

[190] Berna Moran, *Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayıları, İstanbul, 2009, s.143.

[191] Fethi Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1990 s.132.

karşısına çıkmaktadır. Aynı derecede önemli olan, romanda yer alan ayrıntıların ve detaylı olarak ele alınan olayların filmde aynı uzunluk ve detayla ele alınmamış olmasıdır. Buna örnek, Adnan Bey'in oğlu Bülent'in romanda bahsedilen çalışma odalarının filmde yer almamış olmasıdır.

Bunun yanında Bülent'in romanda çok ayrıntılı olarak işlenen okula gitme dönemi ve bu dönemde gelişen olaylar, filmde işlenmemiş, bu dönem çok kısa bir anlatımla geçilmiştir. Romanın en baskın karakteri olan Bihter'in Behlül'le ilişkisinde yaşadığı problemlerden sonra ayna karşısında kendisini incelerken hissettiklerinin, kendisiyle sevişmesinin ve kendisine âşık olmasının romanda ayrıntısıyla anlatılmış olmasının yanında; aynı olayın filme, Bihter'in kendini beğenmesiyle sınırlı kalan kısa bir sahne olarak aktarılması, romanın filme uyarlanmasında birçok detayın göz ardı edildiği ve bazı önemli farklar olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

Romanda yer alan olayların filme aktarılmamış olmasının yanında farklılığı meydana getiren diğer bir durum da filmde, romanda olduğundan daha farklı yansıtılan olayların yer almış olmasıdır. Bu noktada ele alınacak önemli bir örnek romanın bir diğer karakteri Matmazel'dir. Romanda asıl görevi Nihal ve Bülent'in eğitimleri olan Matmazel, dizide çocukların eğitimiyle romanda vurgulandığı kadar çok ilgilenmemiş; romanda çocuklar için bir eğitici profili çizmekte iken filmde daha çok bir dadı rolünü üstlenmiş olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

Romanda Nihal'in duygusal durumu ayrıntısıyla ele alınırken dizide, eve Bihter'in gelişiyle değişen değer yargıları ve özellikle Nihal'in yaşadığı çelişki ve zorluklar, çok kısa olarak ve daha olumlu bir yaklaşımla işlenmiştir. Çünkü bu durum dizide yazarın yaptığı psikolojik tahlillere yer vermeye gerek duyulmamasının sonucu olarak karşımıza çıkar. Dizide karakterlerin psikolojisinde esas unsur olarak nesnelere olan bağımlılık ön planda tutulmuştur. Ayırt edilmenin ön koşulu prestij nesnelerini tüketmek olarak verilmiştir.[192] Dizide teşhir edilen nesneler tamamen anlamdan

[192] Zeynep Özen, 2010, s.60.

soyutlanmamıştır, onların taşıdıkları anlam, bir ideoloji haline gelmiş gösterge değerdir.[193]

Klasik roman geleneğine bağlı kalınarak yazılan Aşk-ı Memnu'da kişilerin önemi büyüktür. Çağının ve toplumunun genel insani özeliklerini barındıran tipleri ortaya çıkarmak, yazarların edebi gücünü ve toplumu kavrama yeteneğini gösterir.[194] Aslına tamamıyla sadık kalınmak istense bile romanlardaki karakterleri dizilerde canlandırmak büyük oyunculuk kabiliyetlerini gerektirir. Ancak bu durum Aşk-ı Memnu dizisinin belki de en büyük sıkıntılarından birisidir. Burada eleştirilen nokta dizi oyuncularının gösterdikleri performanstan öte -ki dizide oyunculukları ile öne çıkmış bir çok karakter de mevcuttur- yapımcıların bu tarz bir kaygı gerek duymamalarıdır. Sırf reyting uğruna, seyircinin ilgisini çekebilmek amacıyla oyunculukla uzaktan yakından alakası olmayan sterotiplerden derlenen kadro roman kişilerinin taşıdığı toplumsal özellikleri verememektedir.[195]

Roman ile dizi arasında ortaya çıkan bir diğer husus ise günümüz aşk ve ahlak anlayışının romanın yazıldığı döneme göre büyük farklılıklar göstermesidir. Yani romanda geçen, bir dönemin toplumsal hayatından kaynaklanan sevme biçimlerinin, fedâkarlığın, namus kavramının, utanma duygusunun, bambaşka bir toplumsal hayatın sürdüğü günümüzün dizi versiyonunda sadece aşka, aşkın evrenselliği üzerine yapılandırılmaya çalışması, dizide yer alan etik problemleri hasıraltı etmektir. Türk toplumunun 19. yüzyıl sonlarında aşklarının, sevme biçimlerinin anlatıldığı romanın, kılık kıyafet değiştirilerek 21. yüzyıl Türkiye'sine taşınması, seyircinin ilgisini artırmak amacıyla gerçeklik duygularını, romanın mantıksal yapısını, kurguyu ve de kahramanların iç dünyalarının feda edilmesi manasına gelmektedir. Somut bir örnek verecek olursak Adnan Bey'in köşkünde çalışan Beşir karakterinin Nihal'e, yine köşkte çalışan Cemile'nin de Beşir'e âşık olması romanda olmayan[196], tamamen izleyici ilgisi ile alakalı durumlardır. Bunun yanında Bihter'in romandaki intiharı ile

[193] a.g.e. s.60.
[194] A.Ömer Türkeş; Erkekler Jr., Kadınlar Sue Ellen; Edebiyata Dair Makaleler, www.insanokur.org (24.08.2010)
[195] Oktay Taftalı, Klasik Metnin edebi Gücüne Kısa Bakış, *Özgür Edebiyat Dergisi,* İstabul, 2010, Sayı:19 s.86.
[196] Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, Özgür Yayınları, İstanbul 2009.

dizideki arasında da sebep açısından ciddi bir farklılık vardır. Romanda Bihter Behlül ile yaşadığı yasak aşkın ortaya çıkmasıyla artık namussuz kadın konumuna düşmüş hayatında bu yükü kaldıramayacağından, tamamen toplumsal ve etik gerekçelerle intihar etmiştir. Dizide ise aşkının karşılıksız kalması, kendi boyunduruğuna direnen nesneye sahip olamamanın verdiği kaprisle, benliğini aktardığı öteki tarafından reddedilmesi arasında parçalanır. Yaşamının tüm anlamını sahip olma döngüsü üzerine kurmuş olan Bihter, bu boşlukla başa çıkamaz. Dizi, onun intiharını bu yolla anlamlandırır. Bir insanın eşine ihanet etmesiyle ortaya çıkan ahlaki sorunlar bu yolla mümkün olduğu kadar izleyicinin gözünden uzaklaştırılır.

Romanda yazarın yapmak istediği Bihter, Behlül ve diğerleri üzerinden yeni yaşam tarzlarının o dönem bireyleri üzerindeki etkileriydi. İnsan psikolojisine ağırlık verdiği anlatımıyla yasak bir aşkın bireyler üzerinde yarattığı etkiler üzerine eğilmiş, o dönemin toplumsal koşullarının sınırları içerisinde Bihter ve Behlül ilişkisini bir zorunluluk halinde ortaya koymuştu. Şimdi çoktan aşılmış bu durumu güncelleyen dizide bu psikolojik tahlillerin yerini cüretkar sahneler almaktadır.

19. yüzyıl romanına özgü olan betimlemenin tüm özelliklerini gösteren roman, batılı hayatın tasviri kadar, karakterlerin içsel dünyasını da nesnelerin üzerinde tanımlar. Örnek vermek gerekirse Bihter'in kendisini intihara sürükleyen dramanın temelleri, daha en başında nesnelere karşı duyduğu yoğun sahip olma hırsıyla atılmıştır. Bu farkındalıkla birlikte Bihter, severek aldığı eşyaların içinde hapsolduğunu görür ve nefes almak için kendisinin de bir nesneye dönüştüğünü kabul eder ve Behlül'ün arzu nesnesi olur.[197] Dizinin çıkış noktası da bu nesneler üzerinden olur. Dizinin izleme pratiğinin nesneler tarafından belirlendiğini görürüz. Dizi daha ziyade modayı takip eden, yaşam kalitesine önem veren, alım gücüne sahip şehirli kadınlara hitap eder. Bu bağlamda dizi, romanın batılılaşma yanlısı unsurlarını nesneler haline dönüştürerek izleyiciye aktarır. Anlatım bu şekilde, öznelerden, alt metinlerden, hareket ve söylemlerden klişelerde nesnelere kayar. Dizi bu şekilde bunların içselleştirildiği bir tüketim ideolojisi önerir.

[197] Zeynep Özen, 2010 s.59.

Tüketim alışkanlığının bu niteliği karakterlere odaklanıldığında daha iyi ortaya çıkar. Dizideki karakterler, özenle seçilmiş nesnelerin arasına yerleştirilen ve nesnelerin daha iyi görünmesi için tesis edilen mankenler gibidir. Özellikle kadın izleyicilerin özdeşleşme mekanizmalarını harekete geçiren tam da bu noktadır. Bihter ne romandaki gibi trajik bir kahraman olduğu, ne de pembe dizi dünyasının kalıpları içinde kadın kimliğine yeni bir boyut kattığı için izlenir. Onunla özdeşleşilmesinin sebebi tüm kişisel işaretlerini nesnelere aktarmış bir kadının farklılığının benimsenmesidir.

Filmlerini sağlam reyting getirisi üzerine inşa etmek isteyen yönetmen ve yapımcılar, hayal gücü eksikliğinden de kaynaklanan sebeplerden ötürü kurtuluşu daha çok edebiyatın klasikleşmiş eserlerini ya da en çok satan, ödül alan, okuyucunun dimağında yerini garantilemiş eserleri televizyon dizilerine uyarlamayı tercih etmektedir. Elinde hazır bir metin bulan yönetmen, eserin uyarlamasını yaparken hangi yöntemi kullanırsa kullansın yönetmenin eserinin sıkıcı olmaması gerekmektedir. Günümüz insanının algıdaki çeşitlilikten dolayı dikkat süresi sınırlıdır. Genelde gençler, dikkatlerini bir konu üzerinde yoğunlaştırmakta daha da yeteneksiz görünmektedir.[198] Günümüz popüler sineması standart yapıdaki ürünlerini üretirken filmlerde iş yaptırmanın yolları hep aynı kapıya çıkmaktadır. "Gençlik Filmlerinde İş Yaptırmanın Yolları" başlıklı yazıdaki beş başlık[199] tüm filmler için geçerli olmaya başlamıştır. Bunlar; hedef kitlenin iyi tanınması, popüler bir hikayenin alınıp beklentilere uygun hale getirilmesi, karakterlerin dönemin en popüler oyuncularından seçilmesi, dokunaklı müziklerin kullanılması ve iyi bir miktarda pazarlama payının ayrılmasıdır.

Aşk-ı Memnu romanının filme uyarlanmasında örneklenen 'bir romanın filme uyarlanması' konusu; bu çeşit uyarlamaların, en titiz çalışmalarda dahi, romandan farklı bir karakter çizeceği, diğer bir anlamda temel bazı farklılıkları doğal bir sonuç olarak içereceği gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Önemli olan nokta

[198] "*Ben Bu Filmi Okumuştum*", Radikal Gazetesi, Cumartesi Eki, İstanbul, 11 Eylül 1999, s. 5.
[199] "*Gençlik Filmlerinde İş Yaptırmanın Yolları*", Radikal Gazetesi, Cumartesi Eki, İstanbul, 11 Eylül 1999, s. 5.

şudur ki; karakter tahlilinin geniş yer tuttuğu bir romanın beyaz perdeye uyarlanmasında ele alınması mümkün olmayan birçok ayrıntının değinilmeden geçilmesi; olay akışını olumsuz yönde etkileme ve izleyiciye okuyucudan daha farklı iletiler sunma gibi sonuçların meydana çıkması bakımından önemli farklılıklara sebep olmaktadır. Bu sonuçlar, romanların filme uyarlamalarında yazar-okuyucu arasındaki iletişimin sağlanmasının mümkün olmaması gerçeğinden doğmaktadır.

Romancının, özellikle psikolojik nitelikli romanlarda konuyu okuyucuya yalnızca olaylar bütünü olarak değil, aynı zamanda olayın kişilerinin duygusal devinimleri ve onların analizleri olarak aktarıyor olması; film uyarlamalarının romanın kendisini ve onun okuyucuda yarattığı izlenimi yakalamasının mümkün olamayacağı gerçeğini ortaya çıkartmaktadır. Bu nedenledir ki; Aşk-ı Memnu romanı ve onun filme uyarlanması örneğinde de görüldüğü gibi, romanın kendisi ve filme uyarlanmış biçimi arasında büyük farklılıklar ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak, Halit Ziya Uşaklıgil romanında; Batılılaşma bunalımındaki toplumun sorunlarını, değerlerini yitiren bir hayatın umutsuz direncini, zenginliğe heveslenen kadın iştihasının düşeceği kaçınılmaz tuzakları, sarsılan ahlak ölçülerinin kargaşasını yansıtır. Yanlış anlaşılan batılılaşma bir aşk ilişkisi çerçevesinde verilmeye çalışılmıştır. Ancak 79 bölümlük mevcut dizide yanlış anlaşılan batılılaşma sorunu yerine Uşaklıgil'in batılılaşma konusundaki fikirlerinin bir nevi tüketim toplumuna yansımasıdır.[200] Dizide daha çok aşk, entrika, İstanbul'un ön planda mekanlarının sunumu, kişiyi prestij sahibi yaptığı varsayılan ayırt edici nesnelere olan bağımlılık, bireyci, rekabetçi ilişkiler ön planda tutulmuş ve bunlar günümüz şartlarında hızla tüketilebilecek hale getirilmiştir. Dizi bu haliyle bir uyarlamadan ziyade esinlenmedir. Dizinin eserle aynı isimde olması ve karakterlerin isimlerinde herhangi bir değişikliğe gidilmemesi, klasik bir eser olan Aşk-ı Memnu'nun izleyici üzerinde baştan oluşturacağı merak duygusunu kaybetmemek amacıyladır.

[200] Zeynep Özen, 2010 s.58.

SONUÇ

“Edebiyat Eserlerinden Romanın Sinema ve Televizyona Uyarlanması ve Değişen Anlatım Dili” adlı bu çalışma, sinemanın doğuşundan günümüz televizyon dünyasına dek süregelen roman sinema etkileşimi ile ortaya çıkan uyarlama filmler üzerine ele alınmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere uyarlama filmler başlangıçta pek çok eleştiriye maruz kalmış olsa da sinemanın edebiyat eserlerinden romanı uyarlamayı sürdürmesi, özellikle Avrupa ve Amerika'da konu ile ilgili pek çok bilimsel çalışmanın yapılmasına yol açmıştır.

Türk sinema ve televizyonlarında yapılan edebiyat uyarlamaları da, bugüne değin çekilen tüm filmler içinde, sayısı yadsınamayacak kadar önemli bir yer tutmaktadır. Çalışma, sinema ve televizyonda roman uyarlamaları konusuna yönelmiş, konunun teorik yönüne değinerek uyarlama sürecini ve bu süreçte değişen anlatım dilini ortaya koymayı ve uyarlama filmlere dünyada ve ülkemizde getirilen sadakat eleştirileri açısından bakabilmeyi hedeflemiştir. Çalışma, varsayımını ise; "Sinema ve televizyonda uyarlamalara kaynak alınan edebi metne sadakat eleştirileri ile beraber anlatımdaki değişikliklerin temellerinin göz önüne alınması” düşüncesi doğrultusunda sinema ile edebiyatın ve bu iki sanatın anlatım dillerinin farklılığının göz önüne alınması gerektiği üzerine kurmuştur.

Çalışmada, hedeflenen amaca ulaşmak üzere öncelikle yoğun bir kaynak taraması yapılmış; ağırlıklı olarak, uyarlamalara ilişkin Türkçe kaynaklar incelenmiş ve elde edilen bilgiler doğrultusunda dünyada ve ülkemizde film uyarlamalarına en fazla kaynak veren roman sanatının dünyada ve ülkemizde gelişimine yer verilmiş, yine aynı şekilde sinema sanatının doğuşu ve ülkemizde ilk örnekleriyle ortaya çıkışına değinilmiş, bu doğrultuda roman sinema etkileşimi ve romanın sinema ve televizyona uyarlanma nedenleri ve süreci üzerinde durulmuştur. Sonrasında uyarlama süreci önce teorik olarak metotlarıyla ortaya koyulmuştur. Ardından bu teorik veriler doğrultusunda uyarlama esnasında değişen anlatım dili, sebepleriyle

birlikte açıklanmış, Türk televizyonlarındaki dizi uyarlamalarına genel bir eleştiri getirilmiştir. Aynı şekilde konu ile ilgili mevzuata ilişkin hükümler ele alınmış, eser sahibi ve yapımcıların hak ve yükümlülükleri 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Hakkında Kanun doğrultusunda ortaya konmuş, bunun yanında konunun, Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun 3984 sayılı eski ve 2011 yılında yürürlüğe giren 6112 sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun'larında yer alan "Yayın Hizmeti İlkeleri" ile ilişkisi ortaya konmuştur. Son bölümde yine Türk televizyonlarındaki dizi uyarlamalarına genel olarak değinilmiş ve uyarlamada değişen anlatım dili Aşk-ı Memnu isimli edebiyat eserinden yapılmış uyarlama dizinin incelenmesinde kullanılarak, uyarlama sürecinin pratik olarak da ortaya konması sağlanmıştır. Son olarak da günümüze kadar Türk sinemasında ve televizyonlarında ortaya konan edebiyat uyarlamalarının listesi verilmiştir.

Çalışmada elde edilen sonuçlar şu şekilde sıralanabilir;

Çalışmada ilk olarak, incelenen tüm kuramsal görüşlere ve uyarlama örneklerine dayanılarak; bir romanın sinemaya aktarım sürecinin, uyarlanan edebi eserdeki tüm ögelerin seçimi ve aktarıldığı yeni anlatım dilinin olanakları ve kuralları çerçevesinde yeniden yaratımı ile gerçekleştiği sonucuna varılmıştır. Bir uyarlama; kaynak alınan edebi eseri oluşturan ögelerin, yani; öykü, olay örgüsü, ana olaylar, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkileri, kişiler, kişiler arasındaki ilişkiler, diyaloglar, zaman, mekan, eserde ele alınan temalar ve eserin bakış açısının bir dizi seçime tabii tutularak alınıp, sinema ve televizyonun kuralları çerçevesinde dönüştürülmesi ile gerçekleştirilmektedir. Bu seçim ve dönüştürümün nasıl yapılacağı, sinema sanatının önceden uzlaşılmış kuralları çerçevesinde, okuyucu-izleyici beklentileri, ekonomik nedenler ve elbette onu yapan yönetmenin yaratıcılığı ve eğilimlerine göre belirlenmektedir. Böylece çalışma; uyarlama sonucunda ortaya çıkan eserin kitaptan farklı, yeni bir sanat eseri olduğunun göz önüne alınması düşüncesini ortaya koymuştur. Bunun sonucunda çalışmada ikinci olarak varılan sonuç; uyarlamalarda asıl üzerinde durulması gereken konunun uyarlama filmin kaynak aldığı edebi esere "sadakati" değil, uyarlama filmin yeni haliyle yedinci sanata olan sadakati olduğudur. Çünkü, uyarlama sonucunda ortaya koyulan eser

artık kitap değil, yeni bir sanat eseridir. Kaynak metin bir dizi işlemden geçerek yenilenmiş ve uyarlamada bu yaratımı gerçekleştiren yönetmen ve ekibinin, toplumsal şartların ve ticari kaygıların eseri olmuştur.

Çalışma uyarlamalara sadakat eleştirileri dışında farklı bir gözle bakabilme hedefini gerçekleştirmek içinse sadakat kavramını açıklama yoluna gitmiş ve bu konuda ortaya konan eleştirilere yer verilmiştir. Kısaca belirtmek gerekirse sadakat kavramı, uyarlamanın edebi kaynaktaki tematik ve estetik ögeleri yakalayıp yakalayamadığı yönündeki başarısını ifade etmektedir. Filmi izleyen ve romanı da bilen okur-izleyici, izlediği uyarlama filmde; romanı okuduğu zaman "kendi hayal gücünde canlandırdığına" yakın noktaları yakaladığında, ortaya çıkan filmin, kaynak aldığı eserin aslına sadık olarak uyarlandığını düşünmektedir.

Bu çalışma, üçüncü olarak, her iki aracın yani roman ve filmin birbirinden farklılığını açıklayarak, romana sadakatin bir uyarlamayı değerlendirmede temel ölçüt olup olamayacağı konusundaki görüşlere yer vermiştir. Çalışmada bu konu ile alakalı olarak, her iki aracın kullandığı dilin ve hedef kitleye ulaşmada kullandığı kanalların birbirinden oldukça farklı oluşununun önemi ortaya konmuştur. Roman sözcüklerle oluşturulurken, film yazılmış ve konuşulmuş sözcükler, oyuncu performansı, müzik, ses efektleri ve hareketli görüntülerden meydana gelir. Bunun yanında; roman ve filmin üretim süreci ve üretimi için ihtiyaç duyduğu araçlar; okurlara ve izleyiciye ulaşma şekli ve ulaştığı kitle; okur ve izleyicinin romanı okuma ve filmi izleme ediminin farklılığı; her iki yapıtın yaratıcısına getirdiği maddi yükümlülük; her iki yapıtı yaratanın farklılığı, yani roman yazarı ve film yönetmeni ile ekibinin varlığı bu iki aracı birbirinden ayıran önemli farklar arasındadır. Ayrıca romanı oluşturan sözcükler sembolik anlamlar içerirken, filmi oluşturan görüntünün doğasında daha belirli sinyaller yer almaktadır. Sinema gösterir. Görüntü, gerçeği yeniden yaratarak izleyicisine sunar.

Sinema, doğuşundan bu yana diğer sanatlar ile beslenerek kendini geliştirmiş ve kendi kuralları olan bir sanat olarak izleyicisinin karşısına çıkmıştır. Bu nedenle uyarlamalarda çözülmesi gereken temel sorun, uyarlamanın roman ile ne kadar

benzeştiği ya da romandan ne kadar farklı olduğu değil; ortaya çıkan eserin, romandaki ögelerin hangilerini seçtiği ve bunları filme nasıl aktardığının belirlenmesi olmalıdır. Uyarlamalar bu bağlamda bir edebi metnin görsel olarak ortaya çıkışı şeklinde algılanmalı ve artık başka bir sanat dalının ürünü olarak görülmelidir.

Son söz olarak; sinema ve televizyonlarımızda edebi uyarlamalar yapılmaya devam edildikçe bu konuda tartışmalar sürecek ve uyarlama sürecinde anlatımda oluşan değişiklikler bu tartışmaların temelinde yer alacaktır. Romanın filme aktarımı zor ve karmaşık bir süreç olduğu için beraberinde kendi sorunlarını da getirecek, uyarlama sorunları ve tartışmaları da bu sorunsal çerçeve içinde devam edecektir.

KAYNAKÇA

A.İdil, Mümtaz (1983), "*Gerçeklik ve Roman*", Dayanışma Yayınları, Ankara.

Akbulut, Zehra (2003), *90'lı yıllar Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Akçay, Zeynep Gültekin (2009), "Toplumsal Dönüşümler ve Televizyon", *Medya ve Kültür*, Karaelmas Üniversitesi Yayınları.

Alkan, M.Ethem (1973), "Sinemada Uyarlama Sorunu" *Yedinci Sanat*, Sayı 3.

Aslan İmran, (2004), "1990 Sonrası Türk Sinemasında Film Dilinin Kullanımı", *Selçuk İletişim Dergisi*, Sayı: 3.

Aslanyürek, Semih (2007), *Senaryo Kuramı*, Pan Yayınları, İstanbul.

Aykın, Cemal (1983a), "Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri I", *Türk Dili Dergisi*, Sayı: 382.

_____ (1983b) " Batı Toplumlarında Roman Sinema İlişkileri II" *Türk Dili Dergisi* Sayı: 383.

Aytür, Ünal (1977) "Henry James ve Roman Sanatı", Ankara, *A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayını*, Ankara, No: 271.

Belge, Murat (1982), "İş Bölümü Romanı da Etkiledi", *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 19.

Betten, Gerard, "*Sinema Tarihi",* (Çev. Şirin Tekeli), İletişim Yayınları, İstanbul.

Bluestone, George (1961) *Novel Into Films*, Berkeley V.C.Press.

Braudy, Leo (1976), **"***The World in a Frame: What We See in Films*", Garden City, New York, Anchor Press / Doubleday.

Bullen, J.B (1990), "The Problem Of Adabtation", *Modern Humanities Research Association*, vol:20 s.48- 59

Coş, Nezih (1973), "Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları", *Yedinci Sanat,* Sayı:3.

Çakır, Süreyya (2003), *Türk Sinemasının Edebiyat ile Olan İlişkileri*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Çaplı, Bülent (2001), *Televizyon ve Siyasal Sistem*, İmge Kitabevi, Ankara.

Çelenk, Sevilay (2010), "Aşk-ı Memnu'dan Aşkı Memnu'ya Yerli Dizi Serüvenimiz", *Birikim Dergisi* Sayı: 256- 7.

_____(2005), *Televizyon, Temsil ve Kültür*; Ütopya Yayınları, Ankara.

Çetinkaya, Yavuzer (1983) "Romandan Filme Basitleştirme mi?" *Milliyet Sanat Dergisi,* Sayı: 77/1.

Demir, Yalçın (1994), "Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Rolleri", *Filmde Zaman ve Mekân*, Turkuaz Yayıncılık, Eskişehir.

Desmond, John M. and Hawkes, Peter (2005) *Adaptation; Studying Film and Literature*, McGraw-Hill, New York.

Dinçer, Süleyman Murat (1996), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Doruk Yayınları, Ankara.

Dorsay, Atilla (1989), *Sinemamızın Umut Yılları,* İnkilap Yayınları, İstanbul.

Dursun K., Tarık (1996) "Edebiyat Sinema İlişkisi", *Varlık Dergisi*, Sayı 1060.

_____(1982) "Sinema Öncelikle Edebiyata Yaygınlık Kazandırır",*Gösteri Dergisi* Sayı: 15.

Erus, Zeynep Çetin (2005), *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar*, Es Yayınları, İstanbul.

_____(1999), *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

_____(2005), "Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması", *İstanbul Ünv. İletişim Fakültesi Dergisi,* S:229

_____(2001), "Senaryo ve Uygulama İlişkileri", İ*stanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, *Sinema yazıları*.

_____(1994), "Soap Operaların Doğuşu, Tarihsel Gelişimi ve Başarı Nedenleri", *Marmara İletişim Dergisi*.

_____(2001), "Roman-Sinema Etkileşimi; Yeni Roman Yeni Dalga, *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı:11.

Fischer, Ernst (1990), "*Sanatın Gerekliliği*", (Çev. Cevat Çapan), V Yayınları ve İmge Yayınlan, Ankara.

Forster, E. M. (1985), **"***Roman Sanatı*", (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul.

Gevgilili, Ali (1989), *Çağını Sorgulayan Sinema*, Bağlam Yayıları, İstanbul.

Göze, Ayferi (1989), "*Siyasal Düşünceler ve Yönetimler*", Beta Yayıncılık İstanbul.

Gülseren Adaklı Aksop (1999), "Televizyon Türlerinde Dönüşüm", *Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi Yıllık*.

Güven, Ali Murat (2010), *Star Kitap*, 8 Mayıs 2010.

Hamilton, Elizabeth C.(2002), "Read The Book or Watch The Movie" *Publishing on behalf of the American Association of Teachers of German*, vol:35 p.141- 147.

Hisar, Şinasi (1964), "Edebiyatta Roman", *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, Sayı: 154.

İlhan, Attila (1996), "Edebiyat Sinema İlişkisi", *Varlık Dergisi,* Sayı:1060.

İnal, Ayşe (1999), "Televizyon, Tür ve Temsil", *Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi Yıllık*.

Kahraman, Hasan Bülent (1985), "Sinemayı Edebiyatçı Değil, Yönetmen Belirler", *Sanat Olayı*, Sayı:35.

Kale, Özlem (2010), "Edebiyat Sinema İlişkisi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* Sayı: 3.

Kayım, Cevahir (2006), "Uyarlama Biçimleri", *Cinemascope Dergisi*, Sayı :10.

Kıral, Erden (1982), "Edebiyat Uygulamaları ve Sinema Dili, Edebiyat Dili", *Türkiye Yazıları Dergisi*, İstanbul, Sayı; 59, s.14-17.

Lubbock, Percy (1987), Roman Yazma Sanatı, (Çev. Sevda Çalışkan, Birtane Karanakçı), *Çeviri Dergisi*, Sayı:1.

Marcus, Millicent (1993), *Filmmaking by the Book: İtalian Cinema and Litheraty Adaptation*. John Hopkins University Press, London.

Mete, Mehmet (1999), *Televizyon Yayınlarının Türk Toplumu Üzerindeki Etkisi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları Ankara.

Meydan Larousse, (1973), C. XII, Meydan Yayınevi, İstanbul.

Mitry, Jean (1989), *Sinema Estetiği ve Psikolojisi,* (Çev. Oğuz Adanır) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.

Moran, Berna (2009), *Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul.

_____ (2006), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları İstanbul.

Naci, Fethi (2007), *Yüz yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

_____ (1990), *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Onaran, Alim Şerif (1994), *Sessiz Sinema Tarihi*, Kitle Yayınları, Ankara.

_____ (1990), *Lütfi Akad,* Afa Yayınları, İstanbul.

Öngören, Mahmut T. (1982), "Senaryo Yazarlarının Varlığına Kesinlikle İnanıyorum" *Gösteri Dergisi*, Sayı: 15.

_____(1983), "Romandan Yapılan Filmlerde Karşılaşılan Yetersizlikler ve Güçlükler", *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi 77/1.

Önertoy, Olcay (2004), *Cumhuriyet Dönemi'nde Roman*, Anadolu Üniversitesi AOF Yayınları, Eskişehir.

Özdemir, Nebi (2008), "*Medya, Kültür ve Edebiyat*", Geleneksel Yayıncılık, Ankara.

Özen, Zeynep (2010), "Aşk-ı Memnu; Tüketim Aşkının Yasak Lezzeti", *Birikim Dergisi,* Sayı:256- 7 s.58-63.

Özer, Kemal(1973), "Sinema Edebiyat İlişkisi", *Yedinci Sanat Dergisi*, Sayı:3 s.11-15

Özön, Nijat (1968), *Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi Yayınları, Ankara.

_____(1972), *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınları, İstanbul.

_____(1964), "Roman ve Sinema" *Türk Dili Roman Özel Sayısı,* Sayı: 159.

Quinn, Maureen (2007), "*The Adaptation of A Literaty Text To Film*", The Edwin Melen Pres, New York

Refiğ, Halit (1982), "Bağımlı Olarak Yeniden Yaratmak", *Gösteri Dergisi*, Sayı:15.

Ricardou, Jean (1967), *Problemes du Nouveau Roman*, (Çev. Cemal Aykın), Editions du Seuil, Paris.

Sayın, Aylin (2005), *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Scognamillo, Giovanni (1998), "*Türk Sinema Tarihi*", Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

_____ (1972) "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar", *Yedinici Sanat,* Sayı: 9.

Selimoğlu, Zeyyat (1982) "Sinema Bir Ekip Çalışmasıdır", *Hürriyet Gösteri*, sayı: 15.

Sivas, Ala (2005) "Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi*", İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* Sayı: 7.

Smith, Geoffrey Novell (2003), "*Dünya Sinema Tarihi*", Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Sönmez, Necati (1996), "Sinemayla Edebiyatın Kimlik Savaşı" *Varlık Dergisi,* Sayı 1060.

Stam, Robert (2000), *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation,* New Jersey

Taftalı, Oktay (2010), "Klasik Metnin edebi Gücüne Kısa Bakış", *Özgür Edebiyat Dergisi,* Sayı:19.

Tarkovsky, Andrey (2008), *Mühürlenmiş Zaman*, (Çev. Füsü Ant), Agora Kitaplığı, İstanbul.

Timur, Taner (2002), *Osmanlı –Türk Romanında Tarih*, *Toplum ve Kimlik*, İmge Kitabevi, Ankara.

Tolkien, J.R.R. (2001), "*Yüzüklerin Efendisi*", (Çev. Çiğdem Erkal İpek), Metis Yayınları, İstanbul.

Tuna, Feyzi (1982), "Edebiyat Uyarlamaları Ya da Yönetmenin Onuru", "*Gösteri Dergisi"* Sayı:15.

Uğurlu, Faruk. (1992), "Edebiyat ve Sinema", *Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi Kuram Dergisi,* Eskişehir.

Ustaoğlu, Yeşim (1985), "Sinema-Yazın İlişkisi", *Sanat Olayı,* Sayı:34.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2009), "*Aşk-ı Memnu*", Özgür Yayınları, İstanbul.

Uyanık, Ali Ulvi (2010), *Star Kitap*, 8 Mayıs 2010.

Ünser, Orhan (2004), *Kelimelerden Görüntüye*, Es Yayınları, İstanbul.

Yalçın, Alemdar (2002), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Akçağ Yayınları Ankara.

Yılmaz, Atıf (1982) "Sinema Olayı Yönetmenle Gerçekleşir", *Gösteri Dergisi*, Sayı: 15.

_____(1995), *Söylemek Güzeldir*, Afa Yayınları, İstanbul.

Yüce, Tuncay (2005), "Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler", *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 1, Sayı: 2.

E-Kaynaklar, Sözlükler, Gazeteler

"Romanın Anlatım Öğeleri", *Anabritannica* C.18.

"*Ben Bu Filmi Okumuştum*", Radikal - Cumartesi Eki, 11 Eylül 1999, İstanbul.

"*Gençlik Filmlerinde İş Yaptırmanın Yollan*", Radikal - Cumartesi eki, 11 Eylül 1999, İstanbul.

Türkeş, A.Ömer, *Erkekler Jr., Kadınlar Sue Ellen*; Edebiyata Dair Makaleler, www.insanokur.org (24.08.2010)

http://itmlkitapkulubu.biz/romanlar-f8/roman-turu-ve-gelişimi-t62.htm (08.09.2010)

http://kitap.milliyet.com.tr/ekranin-dizi-dizi romanlari/kitap/haberdetay/17.03.2010/1212854/default.htm

http://tr.wikipedia.org/wiki/A%C5%9Fk-%C4%B1_Memnu_(dizi,_1975) (21.08.2010)

"*Ayhan Önal İle Yaprak Dökümü Üzerine Bir Söyleşi"*

http://www.ankaralife.com.tr/haberler/onal-8217dan-yaprak-dokumu/haber40.html (06.10.2010)

"Romandan Filme Uyarlama Sürecinde Ele Alınan Yöntemler" http://www.aytmatov.org/default.asp?id=60786&lng=1 (05.07.2010)

http://www.imdb.com/title/tt0063794/ (12.04.2010)

"*Sinemada Edebiyat*" http://www.sinemaloji.com/yazarlar/cevahir-kayim-sinemada-edebiyat.html (18.05.2010)

http://www.telifhaklari.gov.tr/Genel/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFFFE5C29E16A7D38087798F3C9FED8DC6A (10.07.2010)

www.istanbul.edu.tr/iletişim/sinema/yazilar/senaryo.htm (12.10.2010)

http:/www.aksam.com.tr/haber/dizilerde senaryo değişimleri.html (19.10.2010)

http:/www.habervesaire.com/haber.html (17.10.2010)

http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/957.html (28.09.2010)

http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=5929dd1a-d261-48bf-b707-b123eaa7537f (10.10.2011)

http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=01f80348-1a49-49ae-ba94-f8520e234b39 (10.10.2011)

http://www.rtuk.org.tr/sayfalar/IcerikGoster.aspx?icerik_id=5a3cac1e-b6d9-4b23-bc7a-8dcd671fceba (10.10.2011)

Mevzuat

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, RG: 13.12.1951, 7981

Mülga 3984 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun, RG: 20.04.1994, 21911

6112 Sayılı Radyo Ve Televizyonların Kuruluş Ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun, RG: 03.03.2011, 27863

EKLER

Ek1: Türk Sinemasının İlk Günlerinden Günümüze Kadar Türk Edebiyatı'ndan Sinema ve Televizyona Uyarlanan Filmler

Yapım Tarihi	Filmin Adı	Yönetmen	Yazar
1919	Mürebbiye	Ahmet Fehim	H. Rahmi Gürpınar
1919	Binnaz	Ahmet Fehim	Yusuf Ziya Ortaç
1922	Boğaziçi Esrarı	Muhsin Ertuğrul	Y. K. Karaosmanoğlu
1923	Ateşten Gömlek	Muhsin Ertuğrul	Halide Edip Adıvar
1924	Sözde Kızlar	Muhsin Ertuğrul	Peyami Safa
1939	Bir Kavuk Devrildi	Muhsin Ertuğrul	Musahipzade Celal
1939	Taş Parçası	Faruk Kenç	Reşat Nuri Güntekin
1940	Kıvırcık Paşa	Faruk Kenç	Sermet Muhtar Alus
1941	Duvaksız Gelin	Adolf Körner	Reşat Nuri Güntekin
1945	Yayla Kartalı	Muhsin Ertuğrul	F. Nafiz Çamlıbel
1945	Hürriyet Apartmanı	Talat Artemel	Sedat Simavi
1946	Toros Çocuğu	Şadan Kamil	M: Şevki Yazman
1946	Seven Ne Yapmaz	Şadan Kamil	Kerime Nadir
1946	Senede Bir Gün	Ferdi Tayfur	İhsan Koza
1946	Unutulan Sır		—
1947	Domaniç Yolcusu	Şakir Sırmalı	Şukufe Nihal Başar
1948	Canavar	Hadi Hün	F. Nafiz Çamlıbel
1948	Damga	Seyfi Havaeri	Fikret Arıt
1949	Köroğlu	Refik Kemal Arduman	Muharrem Gürses
1949	Vurun Kahpeye	Lütfü Ö. Akad	Halide Edip Adıvar
1949	Efsuncu Baba	Aydın G. Arakon	Hüseyin Rahmi Gürpınar
1949	Ayşe'nin Duası	Vedat Örfi Bengü	M. Sabahattin Ezi
1950	Lüküs Hayat	Lütfü Ö. Akad	Cemal Reşit Rey- Ekrem Reşit Rey
1950	Nam-ı Diğer Parînaksız Salih	Faruk Kenç	N. Fazıl Kısakürek
1951	Dudaktan Kalbe	Şadan Kamil	Reşat Nuri Güntekin
1951	Allahaısmarladık	Sami Ayanoğlu	Esat M. Karakurt
1951	Sürgün	Orhan M. Arıburnu	R. Halit Karay
1951	Vatan ve Namık Kemal	Ayanoğlu - Cahide Sonku	Talat Artemel - Sami Namık Kemal
1951	Çıldıran Baba	Vedat Örfi Bengü	Vedat Örfi Bengü

1951	İstanbul Çiçekleri	Muammer Çubukçu	SaimNahit Bilga
1952	Boş Beşik	Baha Gelenbevi	Necati Cumalı
1952	Ankara Ekspresi	Aydm G. Arakon	E. Mahmut Karakurt
1952	İki Süngü Arasında	Şadan Kamil	Aka Gündüz
1952	Kızıltuğ	Aydm G. Arakon	A. Ziya Kozanoğlu
1952	Son Gece	Sami Ayanoğlu	E. Mahmut Karakurt
1953	Soygun	Sami Ayanoğlu	Cevat Fehmi Başkut
1953	Yavuz Sultan Selim Ağlıyor	Sami Ayanoğlu	F. Fazıl Tülbentçi
1953	Kara Davut	Mahir Canova	N. N. Tepedenlioğlu
1953	Aşk Bir Istıraptır	Atıf Yılmaz	Oğuz Özdeş
1953	Hıçkırık	Atıf Yılmaz	Kerime Nadir
1954	Vahşi Bir Kız Sevdim	Lütfi Ö. Akad	E. Mahmut Karakurt
1954	Nilgün	Münir Hayri Egeli	R. Halit Karay
1954	Leyleklar Altında	Suavi Tedü	Mebrure Sami - Alevok Koray
1954	Paydos	Sami Ayanoğlu	C. Fehmi Başkut
1954	Cingöz Recai (Beyaz Cehennem)	Metin Erksan	Peyami Safa
1955	Kadm Severse	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt
1955	Dağlan Bekleyen Kız	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt
1955	İlk ve Son	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt
1956	Bir Aşk Hikayesi	Şadan Kamil	Haldun Taner
1956	Yolpalas Cinayeti	Metin Erksan	Halide Edip Adıvar
1956	Beş Hasta Var	Atıf Yılmaz	Etem İzzet Benice
1957	Namus Düşmanı	Ziya Metin	Yaşar Kemal
1957	Çölde Bir İstanbul Kızı	Faruk Kenç	E. Mahmut Karakurt
1957	Lejyon Dönüşü	Orhan M. Arıburnu	Hasan Kazakaya
1957	Gelinin Muradı	Atıf Yılmaz	Kemal Bilbaşar
1957	Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi	Semih L. Evin	Güzide Sabri
1958	Bir Şoförün Gizli Defteri	Atıf Yılmaz	Aka Gündüz
1958	Yaprak Dökümü	Suavi Tedü	Reşat Nuri Güntekin
1958	Uçurum	Sırrı Gültekin	Oğuz Özdeş
1958	Funda	Nişan Hançer	Kerime Nadir
1959	Zümrüt	Lütfi Ö. Akad	İhsan Koza
1959	Kalpaklılar	Nejat Saydam	Samim Kocagöz
1959	Ömrümün Tek Gecesi	Arşavir Alyanak	E. Mahmut Karakurt
1959	Sonbahar	Nişan Hançer	Kerime Nadir
1959	Samanyolu	Nevzat Pesen	Kerime Nadir
1959	Tütün Zamanı	Orhan M. Arıburnu	Necati Cumalı
1959	Karacaoğlan'ın Karasevdası	Atıf Yılmaz	Yaşar Kemal
1959	Binnaz	Mümtaz Yener	Y. Ziya Ortaç

1959	Üç Kızın Hikayesi	Orhan Elmas	Aka Gündüz
1960	Ayşecik	Memduh Ün	Kemalettin Tuğcu
1960	Ateşten Damla	Memduh Ün	Mükerrem K. Su
1960	Ölüm Perdesi	Atıf Yılmaz	Ümit Deniz
1960	Suçlu	Atıf Yılmaz	Orhan Kemal
1960	Kezban	Arşavir Alyanak	Muazzez Tahsin Berkant
1960	Cumbadan Rumbaya	Turgut Demirağ	Peyami Safa
1960	Satın Alınan Adam	Arşavir Alyanak	Özdemir Hazar
1960	Kadın Asla Unutmaz	Asaf Tengiz	Oğuz Özdeş
1960	Şahane Kadın	Nevzat Pesen	Kerime Nadir
1961	Avare Mustafa	Memduh Ün	Orhan Kemal
1961	Bülbül Yuvası	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkant
1961	Boş Yuva	Memduk Ün	Kerime Nadir
1961	Kızıl Vazo	Atıf Yılmaz	Peride Celal
1961	Küçük Hanımefendi	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkant
1961	Sokaktan Gelen Kadın	Arşavir Alyanak	Esat M. Karakurt
1961	İstanbul'da Aşk Başkadır	Süreyya Duru	İlhan Engin
1961	Sessiz Harp	Lütfi Ömer Akad	Ümit Deniz
1961	Yaban Gülü	Ümit Utku	Güzide Sabri
1961	Zavallı Necdet	Nevzat Pesen	Saffet Nezihi
1962	Aşk Bekliyor	Ümit Utku	Kerime Nadir
1962	Cengiz Han'ın Hazineleri	Atıf Yılmaz	Abdullah Ziya Kozanoğlu- Suat Yalaz
1962	Dikmen Yıldızı	AsafTengiz	Aka Gündüz
1962	Mağrur Kadın	Burhan Bolan	M. Tahsin Berkant
1962	Mevlid Süleyman Çelebi	Mehmet Muhtar	Süleymen Çelebi
1962	Yılanların öcü	Metin Erksan	Fakir Baykurt
1962	Allah Seviniz Dedi	Nejat Saydam	İlhan Engin
1963	Esir Kuş	Ümit Utku	Kerime Nadir
1963	Aşka Tövbe	Orhan Elmas	Kerime Nadir
1963	Çiçeksiz Bahçe	Ümit Utku	M. Tahsin Berkant
1963	Kezban	Arşevir Alyanak	M.Tahsin Berkant
1963	Susuz Yaz	Metin Erksan	Necati Cumalı
1963	Cicican	Erten Göreç	Bedri Koraman
1963	Azrail'in Habercisi	Atıf Yılmaz	Ümit Deniz
1963	Yakılacak Kitap	Süreyya Duru	Etem İzzet Benice
1963	Yedikocalı Hürmüz	Yılmaz Atadeniz	Sadık Şendil
1964	Duvarların Ötesi	Orhan Elmas	Turgut Özakman
1964	Döner Ayna	Süreyya Duru	Halide Edip Adıvar
1964	Keşanlı Ali Destanı	Atıf Yılmaz	Haldun Taner
1964	Mor Defter	0. Nuri Ergün	Çetin Altan
1964	Günah Bende mi?	Kemal Kan	Kerime Nadir

1964	Mualla	Ülkü Erakalın	M. Tahsin Berkant
1964	Köye Giden Gelin	Ülkü Erakalın	Rakım Çalapala
1964	Kocaoğlan	Ziya Demirel	Orhan Asena
1964	Son Tren	Nejat Saydam	E. Mahmut Karakurt
1964	Gurbet Kuşları	Halit Refiğ	Turgut Özakman
1964	Vurun Kahpeye	Orhan Aksoy	Halide Edip Adıvar
1965	Haremde Dört Kadın	Halit Refiğ	Kemal Tahir
1965	Çanakkale Arslanları	Turgut Demirdağ- Nusret Eraslan	Fahri Celal Göktulga
1965	Dağ Başını Duman Almış	Memduh Ün	Oğuz Özdeş
1965	Aşk ve İntikam	Süreyya Duru	M. Tahsin Berkant
1965	Bozuk Düzen	Haldun Dormen	Güner Sümer
1965	Kart Horoz	Ertem Eğilmez	Sadık Şendil
1965	Dudaktan Kalbe	Ülkü Erakalın	Reşat Nuri Güntekin
1965	Garip İzdivaç	Nejat Saydam	M. Tahsin Berkant
1965	İsyancılar	Abdurrahman Palay	Recep Bilginer
1965	Kadın İsterse	Nejat Saydam	E. Mahmut Karakurt
1965	Üç Tekerlekli Bisiklet	L.Ö.Akad-Memduh Ün	Orhan Kemal
1965	Senede Bir Gün	Ertem Eğilmez	İhsan İpekçi
1965	Karaoğlan. Altay'dan Gelen Yiğit	Suat Yalaz	Suat Yalaz
1965	Kırık Hayatlar	HalitRefiğ	Halit. Ziya Uşaklıgil
1965	Dünkü Çocuk	Semih Evin	
1965	Murtaza	Tunç Başaran	Orhan Kemal
1965	Posta Güvercini	Nevzat Pesen	Kerime Nadir
1965	Sevgim ve Gururum	Süreyya Duru	M. Tahsin Berkant
1965	Yıldız Tepe	Memduh Ün	Peride Celal
1966	Buzlar Çözülmeden	Nejat Saydam	Cevat Fehmi Başkut
1966	Senede Bir Gün	Ertem Eğilmez	İhsan İpekçi
1966	Allahaısmarladık	Nejat Saydam	E. Mahmut Karakurt
1966	Çalıkuşu	Osman F. Seden	Reşat Nuri Güntekin
1966	Akşam Güneşi	Osman F. Seden	Reşat Nuri Güntekin
1966	Kolsuz Kahraman	Nejat Saydam	A. Ziya Kozanoğlu
1966	Malkoçoğlu	Süreyya Duru	A. Ziya Kozanoğlu
1966	Yakut Gözlü Kedi	Nejat Saydam	Ümit Deniz
1966	El Kızı	Nejat Saydam	Orhan Kemal
1966	Pembe Kadın	Atıf Yılmaz	Hidayet Sayın
1966	Demirel'e Söylerim	Hulki Saner	Necabettin Yal Beliğ Selönü
1967	Kara Davut	Tunç Başaran	N.Tepedenoğlu
1967	Akşam Güneşi	Osman F. Seden	Reşat Nuri Güntekin
1967	Sevda	Selahattin Burkçin	Turan Aziz Beler

1967	Bir Şoförün Gizli Defteri	Remzi Cöntürk	Aka Gündüz
1967	Dokuzuncu Hariciye Koğuşu	Nejat Saydam	Peyami Safa
1967	Samanyolu	Orhan Aksoy	Kerime Nadir
1967	Sinekli Bakkal	Mehmet Dinler	Halide Edip Adıvar
1967	Son Gece	Memduh Ün	E. Mahmut Karakurt
1967	Sözde Kızlar	Nejat Saydam	Peyami Safa
1967	Üvey Ana	Ülkü Erakahn	Aka Gündüz
1967	Yaprak Dökümü	Memduh Ün	Reşat Nuri Güntekin
1968	Aşka Dövme	Türker İnanoğlu	Kerime Nadir
1968	Kanlı Nigar	Ülkü Erakahn	Sadık Şendil
1968	Ayşem	Nejat Saydam	M. Sabahattin Ezgi
1968	Çatallı Köy	Ülkü Erakahn	Ali Yürük
1968	Dağları Bekleyen Kız	Süreyya Duru	E. Mahmut Karakurt
1968	Erikler Çiçek Açtı	0. Nuri Ergün	E. Mahmut Karakurt
1968	Funda	Mehmet Dinler	Kerime Nadir
1968	Gültekin	Muzaffer Aslan	A. Ziya Kozanoğlu
1968	Hicran Gecesi	Osman F. Seden	Güzide Sabri
1968	İlk ve Son	Memduh Ün	E. Mahmut Karakurt
1968	Yakılacak Kitap	Süreyya Duru	
1968	Kadın Severse	Ülkü Erakalın	E. Mahmut Karakurt
1968	Kara Pençe	Muzaffer Aslan	Oğuz Özdeş
1968	Kezban	Orhan Aksoy	M. T. Berkant
1968	Vesikalı Yarim	Lütfi Ö. Akad	Burhan Arpad
1968	Nilgün	Ertem Eğilmez	Refik Halit Karay
1968	Ömrümün Tek Gecesi	0. Nuri Ergün	E. M. Karakurt
1968	Parmaksız Salih	Turgut Demirağ	N. Fazıl Kısakürek
1968	Paydos	Ülkü Erakahn	Cevat Fehmi Başkut
1968	Sabah Yıldızı	Türker İnanoğlu	M. Tahsin Berkant
1968	Sabahsız Geceler	Ertem Göreç	Peyami Safa
1968	Sarmaşık Gülleri	Nejat Saydam	M. Tahsin Berkant
1968	Yakılacak Kitap	Süreyya Duru	Etem İzzet Benice
1968	Yayla Kartalı	Ülkü Erakahn	F. Nafiz Çamlıbel
1969	Anadolu Evliyaları	Şevket Aktunç	Nezihe Araz
1969	Boş Beşik	Orhan Elmas	Necati Cumalı
1969	Cingöz Recai	Safa önal	Peyami Safa
1969	Buruk Acı	Nejat Saydam	Türkan Şoray
1969	Tarkan	Tunç Başaran	Sezgin Burak
1969	Günah Bende mi?	Nevzat Pesen	Kerime Nadir
1969	İki Yetime	Nejat Saydam	
1969	İffet	Ümit Utku	H. Rahmi Gürpınar
1969	Karlı Dağdaki Ateş	Safa Önal	Refik Halit Karay

1969	Kızıl Vazo	Atıf Yılmaz	Peride Celal
1969	Ölmüş Bir Kadının Mektupları	Ülkü Erakahn	Güzide Sabri
1969	Uykusuz Geceler	Orhan Aksoy	Kerime Nadir
1969	Vatan ve Namık Kemal	Duygu Sağıroğlu	Namık Kemal
1970	Ankara Ekspresi	Muzaffer Aslan	E. Mahmut Karakurt
1970	Birleşen Yollar	Yücel Çakmaklı	Şule Yüksel Şenler
1970	Küçük Hanımefendi	Ertem Eğilmez	M. Tahsin Berkant
1970	Linç	Bilge Olgaç	Kerim Korcan
1970	Mağrur Kadın	Nevzat Pesen	M. Tahsin Berkant
1970	İç Güveysi	İlhan Engin	H. Rahmi Gürpınar
1970	Güller ve Dikenler	Nejat Saydam	Kerime Nadir
1970	Kara Pençe	Memduh Ün	Ömer Seyfettin
1970	Ölünceye Kadar	Safa Önal	E. M. Karakurt
1970	Seven Ne Yapmaz?	Orhan Aksoy	Kerime Nadir
1970	Bülbül Yuvası	Nejat Saydam	M. T. Berkant
1970	Saadet Güneşi	Nejat Saydam	M. T. Berkant
1970	Yaban Gülü	Ümit Utku	Güzide Sabri
1971	Bizimkiler Hüdaverdi- Pırtık	Lale Oraloğlu	Sezgin Burak
1971	Satın Alman Koca	Duygu Sağıroğlu	Özdemir Hazar
1971	Bir Kadın Kayboldu	Safa önal	E. Mahmut Karakurt
1971	Mualla	Nevzat Pesen	M. Tahsin Berkant
1971	Senede Bir Gün	Ertem Eğilmez	İhsan İpekçi
1971	Son Hıçkırık	Ertem Eğilmez	Kerime Nadir
1971	Üvey Ana	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz
1971	Yedi Kocalı Hürmüz	Atıf Yılmaz	Sadık Şendil
1971	Bir Genç Kızın Romanı	Sırrı Gültekin	M. Tahsin Berkant
1972	Aşk Fırtınası	Lütfi Ömer Akad	M. Tahsin Berkant
1972	Cemo	Nejat Saydam	Kemal Bilbaşar
1972	Gecekondu Rüzgarı	Orhan Elmas	Oğuz Özdeş
1972	Irmak	Nejat Saydam	S. Faik Abasıyanık
1972	Sisli Hatıralar	Nejat Saydam	Kerime Nadir
1972	Suya Düşen Hayal	Orhan Elmas	Kerime Nadir
1972	Vukuat Var	Nejat Saydam	Orhan Kemal
1972	Vahşi Bir Kız Sevdim	Nejat Saydam	E. Mahmut Karakurt
1972	Kopuk	Vedat Türkali	E. Ekrem Talu
1972	Dönüş	Türkan Şoray	Türkan Şoray
1973	Sultan Gelin	Halit Refiğ	Cahit Atay
1973	Kızgın Toprak	Fevzi Tuna	Osman Şahin
1973	Vurun Kahpeye	Halit Refiğ	Halide Edip Adıvar
1973	Asiye Nasıl Kurtulur?	Nejat Saydam	Vasıf Öngören
1973	İki Bin Yılında Aşk	Ertem Göreç	Refik Halit Karay

1973	İki Süngü Arasında	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz
1973	Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz	Ergin Orbey	Aziz Nesin
1973	Mahpus	Nejat Saydam	Halit Çapın
1973	Susuz Yaz	Metin Erksan	Necati Cumali
1974	Kuma	Atıf Yılmaz	Cahit Atay
1974	Bedrana	Süreyya Duru	Bekir Yıldız
1974	Sokaklardan Bir Kız	Nejat Saydam	Orhan Kemal
1974	Kumpanya	Tunçer Baytok	S.Faik Abasıyanık
1974	Yatık Emine	Ömer Kavur	Refik Halit Karay
1975	Kanlı Deniz	Orhan Elmas	Yaman Koray
1975	Hababam Sınıfi	Ertem Eğilmez	Rıfat İlgaz
1975	Yayla Kızı	Ertem Göreç	Aka Gündüz
1975	Nöri Kantar Ailesi	Erem Göreç	Tekin Akmansoy
1975	Hababam Sınıfi Sınıfta Kaldı	Ertem Eğilmez	Rıfat İlgaz
1975	Hababam Git Hababam Gel	Aram Gülyüz	Rıfat İlgaz
1975	Hababam Sınıfi Tatilde	Ertem Eğilmez	Rıfat İlgaz
1975	Aşk-ı Memnu	Halit Refiğ	Halit Ziya Uşaklıgil
1976	Ağrı Dağı Efsanesi	Memduh Ün	Yaşar Kemal
1976	Hababam Taburu	Hulki Saner	Rıfat İlgaz
1976	Hababam Sınıfi Uyanıyor	Ertem Eğilmez	Rıfat İlgaz
1976	Kara Çarşaflı Gelin	Süreyya Duru	Bekir Yıldız
1976	Sütkardeşler- Gulyabani	Ertem Eğlmez	H. Rahmi Gürpınar
1976	Canavar Cafer	Tanju Gürsu	Refik Erduran
1976	Kaynanalar	Zeki Ökten	Tekin Akmansoy
1978	Hababam Sınıfi Dokuz Doğuruyor	—	Rıfat İlgaz
1978	Fırat'ın Cinleri	Korhan Yurtsever	Osman Şahin
1979	Bereketli Topraklar Üstüne	Erden Kıral	Orhan Kemal
1980	Bir Aşk Masalı	Ejder İbrahimov	Nazım Hikmet
1980	İbişo	—	Rıfat İlgaz
1980	Gol Kralı	Kartal Tibet	Aziz Nesin
1980	Devlet Kuşu	Memduh Ün	Orhan Kemal
1980	Hazal	Ali Habip özgentürk	Necati Haksun
1981	Deli Kan	Atıf Yılmaz	Zeyyat Selimoğlı
1981	Hababam Sınıfi Güle Güle	Ertem Eğilmez	Rıfat İlgaz
1981	Ah Güzel İstanbul	Ömer Kavur	Fürüzan
1981	Zübük	Kartal Tibet	Aziz Nesin
1981	Yılanı Öldürseler	Türkan Şoray	Yaşar Kemal
1982	Mine	Atıf Yılmaz	Necati Cumalı
1983	Hakkari'de Bir Mevsim	Erden Kıral	Ferid Edgü
1983	Derrnan	Şerif Gören	Osman Şahin

1983	Leyla ile Mecnun	Halit Refiğ	Nizami
1984	Tutku	Feyzi Tuna	Necati Cumalı
1984	Firai	Şerif Gören	Osman Şahin
1984	Ayna	Erden Kıral	Osman Şahin
1985	14 Numara	Sinan Çetin, Ömer Uğur	İrfan Yalçın
1985	Kurbağalar	Şerif Gören	Osman Şahin
1985	Kurşun Ata Ata Biner	Ümit Elçi	Tarık Dursun K.
1985	Bekçi	Ali Habip özgentürk	Orhan Kemal
1986	Adı Vasfiye	Atıf Yılmaz	Necati Cumalı
1986	Dikenli Yol	Zeki Alasya	Nevin İnanç
1986	Üç Halka 25'tir	Bilge Olgaç	Muzaffer Izgü
1986	Sıcak Tath Yaz	Erdoğan Tokatlı	Oktay Akbal
1986	Kuyucakh Yusuf	Feyzi Tuna	Sabahattin Ali
1986	Yılanların Öcü	Şerif Gören	Fakir Baykurt
1986	Su	Erdoğan Kar	Osman Şahin
1986	Kan	Şerif Gören	Osman Şahin
1986	Değirmen	Atıf Yılmaz	Reşat Nuri Güntekin
1986	Saide	Ayhan Önal	Memduh Şevket Esendal
1986	Güneşe Köprü	Erdoğan Tokatlı	Kemal Tahir
1987	Anayurt Oteli	Ömer Kavur	Yusuf Atılgan
1987	Gramafon Avrat	Yusuf Kurçenli	Sabahattin Ali
1987	Halkalı Köle	Ümit Efekan	Bekir Yıldız
1987	Çark	Muzaffer Hiçdurmaz	Bekir Yıldız
1987	Suçumuz İnsan Olmak	Erdoğan Tokatlı	Oktay Akbal
1987	Zincir	Korhan Yurtsever	Korhan Yurtsever-Osman Şahin
1987	Alnımdaki Bıçak Yarası	Şahin Gök	Burhan Arpad
1987	Yer Demir Gök Bakır	Zülfü Livaneli	Yaşar Kemal
1987	Kuruluş (Osmancık)	Yücel Çakmaklı	Tarık Buğra
1987	Asılacak Kadın	Başar Sabuncu	Pınar Kür
1988	Bir Avuç Gökyüzü	Ümit Elçi	Çetin Altan
1988	Dilan	Erden Kıral	Ömer Polat
1988	Ada	Süreyya Duru	Peride Celal
1988	72. Koğuş	Erdoğan Tokatlı	Orhan Kemal
1988	Kadının Adı Yok	Atıf Yılmaz	Duygu Asena
1988	İpekçe	Bilge Olgaç	Osman Şahin
1989	Gömlek	Bilge Olgaç	Osman Şahin
1989	Ölü Bir Deniz	Atıf Yılmaz	Erhan Bener
1989	Dudaktan Kalbe	Okan Uysaler	Reşat Nuri Güntekin
1989	Dolunay	Şahin Kaygun	Günseli İnal

1989	Uçurtmayı Vurmasınlar	Tunç Başaran	Feride Çiçekoğlu
1990	Minyeli Abdullah 1	Yücel Çakmaklı	Hekimoğlu İsmail
1990	Minyeli Abdullah 2	Yücel Çakmaklı	Hekimoğlu İsmail
1990	Aşkın Kesişme Noktası	Bilge Olgaç	Osman Şahin
1990	Tatar Ramazan	Merih Korcan	Melih Gülgen
1990	Bekle Dedim Gölgeye	Atıf Yılmaz	Ümit Kıvanç
1990	Karartma Geceleri	Yusuf Kurçeıli	Rıfat İlgaz
1990	Karılar Koğuşu	Halit Refiğ	Kemal Tahir
1990	Menekşe Koyu	Barbro Karabuda	Yaşar Kemal
1990	Raziye	Yusuf Kurçenli	Melih Cevdet Anday
1990	Sözde Kızlar	Orhan Elmas	Peyami Safa
1990	Yalnız Değilsiniz	Mesut Uçakan	Ü. İnanç
1990	Devlerin Ölümü	İrfan Tözüm	Sabahattin Ali
1990	Hanımın Çiftiği	Ünal Küpeli	Orhan Kemal
1990	Eskici ve Oğulları	Şahin Gök	Orhan Kemal
1990	Gizli Yüz	Ömer Kavur	Orhan Kemal
1990	Hasan Boğuldu	Orhan Aksoy	Sabahattin Ali
1990	Bir Küçük Bulut	Faruk Turgut	
1990	Darbe	Ümit Efekan	Bekir Yıldız
1990	Berdel	Atıf Yılmaz	Esma Ocak
1990	Benim Sinemalarım	Fürüzan/ G. Karamustafa	Fürüzan
1991	Kurt Kanunu	Ersin Pertan	Kemal Tahir
1991	Piano Piano Bacaksız	Tunç Başaran	Kemal Demirel
1992	Kurşun Adres Sormazki	Bilge Olgaç	Osman Şahin
1992	Seni Seviyorum Rosa	Işıl Özgentürk	Sevgi Soysal
1992	Ağrıya Dönüş	Tunca Yönder	Haluk Şahin
1993	Fikrimin İnce Gülü/Sarı Mersedes	Tunç Okan	Adalet Ağaoğlu
1993	Tersine Dünya	Ersin Pertal	Orhan Kemal
1993	Yalancı	Osman Sınav	Bedii Faik
1993	Zıkkımın Kökü	Memduh Ün	Muzaffer İzgü
1994	Kaçıklık Diplomasisi	Tunç Başaran	Ayşe Nil
1994	Bize Nasıl Kıydınız	Metin Çamurcu	Emine Şenlikoğlu
1994	Yaz Yağmuru	Tomris Giritlioğlu	Ahmet Hamdi Tanpınar
1995	80.Adım (Yarım Kalan Yürüyüş)	Tomris Giritlioğlu	Mehmet Eroğlu
1995	Böcek	Orhan Oğuz	Erhan Bener
1995	Yaban	Nihat Durak	Yakup Kadri Karaosmanoğlu
1995	İş	Faik Akıncı	Ahmet Hasan Kıyafet
1995	Sokaktaki Adam	Biket İlhan	Attila İlhan
1996	Sen de Gitme	Tunç Başaran	Ayla Kutlu

1997	Ağır Roman	Mustafa Altıoklar	Metin Kaçan
1997	Salkım Hanımın Taneleri	Tomris Giritlioğlu	Yılmaz Karakoyunlu
1997	Usta Beni Öldürsene	Barış Pirhasan	Bilge Karasu
1999	Eylül Fırtınası (Gölge Kokusu)	Atıf Yılmaz	Habip Bektaş
2003	Abdülhamid Düşerken	Ziya Öztan	Nahid Sıtkı Örik
2005	Eğreti Gelin	Atıf Yılmaz	Şükran Kozalı
2006	Yaprak Dökümü	Ayhan Önal	Reşat Nuri Güntekin
2006	Köprü	Sadullah şentürk	Ayşe Kulin
2007	Dudaktan Kalbe	Andaç Haznedaroğlu	Reşat Nuri Güntekin
2007	Karanlıkta Koşanlar (Komiser Nevzat)	Veli Çelik	Ahmet Ümit
2007	Sis ve Gece	Turgut Yasalar	Ahmet Ümit
2007	Geniş Zamanlar	Serdar Akar	Ayşe Kulin
2008	Aşk-ı Memnu	Hilal Saral Ünalan	Halit Ziya Uşaklıgil
2008	Gece Sesleri	Cemal Şan	Ayşe Kulin
2009	Gölgesizler	Ümit Ünal	Hasan Ali Toptaş
2009	Hanımın Çiftliği	Faruk Teber	Orhan Kemal
2010	Behzat Ç.	Serdar Akar	Emrah Serbes

Bu tablodaki notlar şu kaynaklardan alınmıştır: Nijat Özön, Karagözden Sinemaya, l.Cilt, Ankara Kitle Yayınları, 1995, ss.l 10-123; ss. 126-128; ss.130-132, Orhan Ünser; Kelimelerden Görüntüye, Es Yayıncılık 2004 (dizin) ve Zehra Akbulut; "90'lı Yıllar Türk Sineması'nda Edebiyat Uyarlamaları" Ege Üniversitesi 2003 (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

ÖZET

"Edebiyat Eserlerinden Romanın Sinema ve Televizyona Uyarlanması ve Değişen Anlatım Dili" başlıklı bu çalışma, edebiyat eserlerinden romanların, sinema ve televizyona uyarlanması esnasında geçirdikleri değişiklikleri ve uyarlama sorunlarını konu edinmektedir.

Uyarlama filmler hem okurlar ve izleyiciler arasında hem de sinema ve edebiyat çevrelerinde her zaman tartışmalara yol açmıştır.Bu tarz filmlerin değerlendirilmesi daha çok kaynak alınan edebi metin ile yapılmış olan uyarlama filmin karşılaştırılmasını içermektedir.

Ortaya konan bu çalışmanın iki temel amacı vardır: Birincisi; yazınsal metinlerin, özellikle de romanların başka bir anlatım düzeyine, sinema ve televizyona aktarım sürecinin nasıl gerçekleştiğinin ve bu gerçekleşme esnasında anlatım dilinde ortaya çıkan değişiklikleri konunun teorik yönüne de vurgu yaparak ortaya koymaktır.

İkinci olarak ise; edebi eserlerin, özellikle de romanların sinema ve televizyona aktarımı ile yaratılan uyarlama filmlere; "kaynak aldıkları romana sadık kalıp kalmadıkları" yönündeki eleştirilere odaklanarak bu bağlamda sadakat konusuna açıklık getirmeyi hedeflemiştir.Bunun yanında bu çalışmada; televizyon-edebiyat ve özelikle de film ve roman arasındaki ilişki ve bu iki sanatın birbiri ile etkileşimi, bu iki iletişim aracının benzerlik ve farklılıkları, uyarlama tanımları, uyarlama süreci, uyarlama sorunları ve uyarlamalara ilişkin görüşler, uyarlama-aktarım ve esinlenme arasındaki farklar ele alınmış, bunun yanında dünyada ve ülkemizde roman ve sinemanın doğuşuna da kısaca yer verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Sinema, televizyon roman, uyarlama, sadakat, aktarım, esinlenme.

ABSTRACT

This study named as, "The Novel Adaptations For Cinema and Television and the Changing Language of Narration" includes the modifications appearing during the adaptation process of literary works for cinema- television and the difficulties of adaptation. The films adapted from novels, works always lead to a large number of debates both within the worlds of cinema and literature and among the readers and audiences. The evaluation of such films mostly includes the comparison of the film adapted and the literary work from which it is adapted.

This study mainly has two aims. First, it intends to expose the realization of the adaptation process of the literary works in general and of the novels in particular, into another level of narration and the modifications appearing in the language of narration through putting an emphasis on the theoretical aspects of the subject. Second, it aims to elucidate the matter of loyalty through focusing on the criticisms raised against the films adapted from literary works, particularly novels whether they are loyal to the novels from which they are adapted or not.

Moreover, the relation of television and literature, particularly the film and the novel; the interaction, similarities and differences of these two mediums of communication; the definitions and difficulties of adaptation; the approaches to adaptation and the differences between adaptation-translation and inspiration are touched upon in the body of this thesis. The last but not the least, the birth of novel and cinema both around the world and in Turkey are also mentioned briefly.

Keywords: Cinema, television, novel, adaptation, loyalty, translation, inspiration.

ÖZGEÇMİŞ

22.09.1980 tarihinde Ankara'da doğdu. İlköğrenimini Yalçın Eskiyapan İlkokulu'nda; orta ve lise öğrenimini sırasıyla Ankara Tevfik İleri Anadolu İmamhatip Lisesi ve Ankara Kanuni Lisesi'nde tamamladı. 2004 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Aynı yıl Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü'nün açtığı sınavda başarılı oldu ve 2006 yılına kadar bu kurumda görev yaptı. Sonrasında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın açtığı Kültür ve Turizm Uzman Yardımcılığı sınavını kazandı ve bir süre de bu kurumda görev yaptı. 2007 yılında Radyo ve Televizyon Üst Kurulu'nun açtığı Üst Kurul Uzman Yardımcılığı sınavında da başarılı oldu ve aynı yılın ağustos ayından itibaren, RTÜK'te "Üst Kurul Uzman Yardımcısı" olarak görev yapmaktadır. İyi düzeyde İngilizce bilmekte olan Ahmet Bahadır Cansız, Rumeysa Özşahin Cansız ile evlidir.