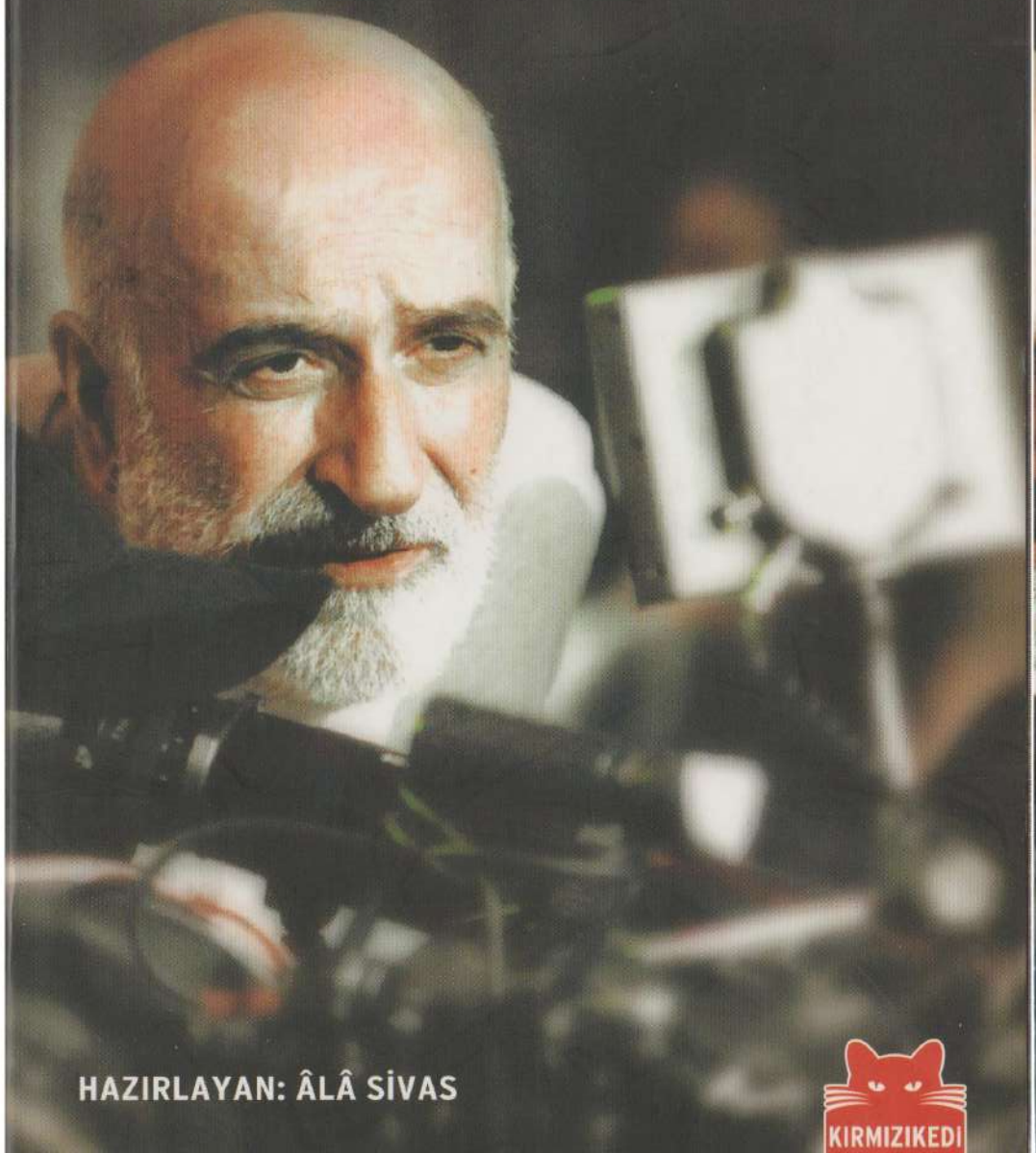
YAVUZ TURGUL SİNEMASINI KEŞFETMEK



HAZIRLAYAN: ÂLÂ SİVAS

KIRMIZIKEDİ

SİNEMA

YAVUZ TURGUL SİNEMASINI KEŞFETMEK

Bu çalışma, sinema yayınlarının giderek yaygınlaştığı günümüzde Yavuz Turgul Sineması üzerine bir incelemenin eksikliğini gidermeyi hedefliyor. Kitapta akademisyenler tarafından kaleme alınan makalelerin yanı sıra, sinema yazarlarının görüşlerine dair bir bölüm ve yönetmenle yapılan görüşme yer alıyor.

Ticari sinemanın kuralları içinde kalmaya gayret ederek bazı şeyleri değiştirmenin mümkün olabileceğine inanıyor Turgul. Buradan hareketle kitapta, yönetmenin hem senaryolarında hem de yazıp yönettiği filmlerde insanlığa dair olanı anlatma arayışının ve değişime yönelik gözlemci üslubunun izlerini sürerek bir keşfe çıkılıyor. Bu keşifte, Yavuz Turgul Sinemasını her daim izlenebilir kılan nedenler irdeleniyor.

KIRMIZIKEDİ

www.kirmizikedikitap.com

15 TL

ISBN:978-9944-756-75-4

9 789944 756754

Kırmızı Kedi Yayınevi: 73
Sinema: 8

Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek

© Âlâ Sivas, 2011
© Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011

Editör: Âlâ Sivas
Kapak Tasarımı ve İç Grafik: Samet Zorer

Baskı: Pasifik Ofset 0212 4121777

Birinci Basım: Nisan 2011
ISBN:978-9944-756-75-4

Kırmızı Kedi Yayınevi
www.kirmizikedikitap.com / kirmizikedi@kirmizikedikitap.com
Ömer Avni M. Emektar S. No :18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL
T: 0212 244 89 82 F: 0212 244 09 48

Hazırlayan: Âlâ Sivas

YAVUZ TURGUL SİNEMASINI KEŞFETMEK

SİNEMA

KIRMIZIKEDİ

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ 9

Yaşayan Filmlerin Unutulmaz Yönetmeni 13
N.Aysun AKINCI YÜKSEL, M. Çağatay TOK

Arzu Film'de Bir Senaryo Yazarı 34
Âlâ SİVAS

Güçlü Kadın Denemesi: *Fahriye Abla* 61
Zeynep ÇETİN ERUS

Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman 84
Hakan ERKILIÇ, Senem DURUEL ERKILIÇ

Yavuz Turgul Sinemasında Mekân: Pavyonlar 110
Canan ULUYAĞCI

Yavuz Turgul Sinemasında Karakter Analizi ve Oyuncu Yönetimi 128
Nergiz KARADAŞ

Yavuz Turgul Sinemasında İki Farklı Kaynak: Şiir ve Resim 159
Fatma OKUMUŞ

Eşkıya Kente İndi 173
Şükran ESEN

Bir "*Auteur*-Yıldız" Olarak Yavuz Turgul 179
Zeliha HEPKON

Sinema Yazarlarından Görüşler: 199
Yavuz Turgul 199
Alin TAŞCIYAN

Giovanni Scognamillo ile Yavuz Turgul Sineması Üzerine Görüşme Notları 204
Âlâ SİVAS

Yavuz Turgul ile Görüşme 208
Âlâ SİVAS, Zeliha HEPKON

FİLMOGRAFİ 236

YAZARLAR HAKKINDA 243

"Öyle filmler yapayım ki, bundan 40-50 sene sonra gösterildiği zaman insanlığa dair eskimeyen, hiçbir zaman eskimeyecek olan şeyleri içinde taşısın, hikâyesi güçlü olsun, dinlenir bir hikâye anlatayım."

Yavuz Turgul

SUNUŞ

Hugo Pratt'nın ölümsüz çizgi roman kahramanı Corto Maltese bir macerasında, "Kimbilir, belki kahramanlığa, cömertliğe inanan, soyu tükenmek üzere olan bir hanedanın son temsilcisi, yani, belki de salakların şahıyımdır!..."[1] der. Corto'nun serserilerin elinden kurtardığı Profesör Steiner'ın "Niye yaptın?" sorusuna verdiği bu yanıt, Michel Zevaco'nun, meselesi en az Corto kadar ahlâki olup mağdurların yanında duran şövalye Pardayan'ını akla getirir. Zevaco'nun Pardayan'ı ilk kez 20. yüzyılın başında tefrika olarak yayımlanır; Pratt'nın yarattığı Corto karakterinin literatürdeki ilk temsili ise aynı yüzyılın ikinci yarısında görülür. Kolay ve hızlı tüketilebilen bu popüler okumalar, günümüzde halen basılıp yayımlanıyor, okuyucusuyla buluşuyor, meraklıları tarafından tekrar tekrar tüketiliyor. Zaman geçse de Corto'yu ve Pardayan'ı bu denli kalıcı kılan nedir?

Benzer soruyu Türk sineması çerçevesinde ticari sinemanın kuralları içinde kalmaya gayret ederek bazı şeyleri değiştirmenin mümkün olabileceğine inanan Yavuz Turgul'un senaryoları ve filmleri üzerinden sorabiliriz: *Züğürt Ağa* 1985'te çevrilmişti. Aradan geçen 26 yıl Haraptar'ın ağasının köydeki hasta anasına para göndermek isteyen kâhyasına son ağalık görevini yaptığı, gümüş tabakasını ve yüzüğünü verip yoluna devam ettiği sahneyi unutturabilmiş midir? *Muhsin Bey*'in ilk gösterimi soğuk ve seyircisiz sinema salonlarının çoğaldığı 1986'da yapılmıştı. Aradan geçen 25 yıl Ali Nazik'in kendini kurtarmak için arabesk okuduğunu iddia eden savunmasına karşı-

1 Hugo Pratt, *Corto Maltese Oğlak Burcu Altında*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1999, s. 13.

lık Muhsin Bey'in "Kurtardın mı bari?" sorusunu unutturabilmiş midir? Ya da aşk filmlerinin unutulmaz yönetmeni Haşmet Asilkan'ın Jeyan'la baş başa kaldığı akşam, "Gözlerin ne kadar güzel, Müjde" sözüyle romantizmi yerle bir ettiği sahneyi her seyredişimizde gülmekle ağlamak arasındaki gelgitlerimizi aradan geçen 21 yıl önleyebilmiş midir? Zaman geçse de Yavuz Turgul'un filmlerini hâlâ seyredilebilir kılan nedir?

Bu soru, akademik uğraşılarımızla ilerlediğimiz uzun ve meşakkatli yolda edindiğimiz deneyimlerle birleşerek Yavuz Turgul'un sinemasına nesnel bir bakışla yaklaşmamızı gerektirdi. Halen seyredilebilir ve kanımızca zaman geçse de seyredilecek filmlerinde, yönetmenin insanlığa dair olanı anlatma arayışının ve değişime yönelik gözlemci üslubunun izlerini sürerek bir keşfe çıktık.

Kolektif bir çalışmanın ürünü olan bu kitapta akademisyenler tarafından kaleme alınan makaleler, sinema yazarlarının görüşlerine yer veren kısa bir bölüm ve yönetmenle görüşme yer almaktadır: Kitapta yer alan ilk makale N.Aysun Akıncı Yüksel ve M.Çağatay Tok'un kaleme aldığı "Yaşayan Filmlerin Unutulmaz Yönetmeni" başlıklı çalışmadır. Yüksel ve Tok, çalışmalarında Yavuz Turgul'un kariyerinin ilk yıllarından günümüze filmlerini izleyerek yönetmenin öne çıkan hassasiyetlerini vurguluyorlar ve genel çerçevede sinemasını anlamak adına bir giriş sunuyorlar. İlk makalenin ardından gelen çalışmalar Turgul'un sinemasına dair parçalara yakın planda bakmayı amaçlıyorlar. Âlâ Sivas'ın "Arzu Film'de Bir Senaryo Yazarı" başlıklı çalışması Turgul'un senaryo yazarı olarak çalıştığı Arzu Film dönemine odaklanırken, onun Ertem Eğilmez'le çalışmalarını, bu döneme dair deneyimlerini aktarıyor ve değişime bakışının ilk adımlarını senaryosunu yazdığı filmlerde bulmayı hedefliyor. Ardından Zeynep Çetin Erus "Güçlü Kadın Denemesi: *Fahriye Abla*" başlıklı makale-

siyle Turgul'un ilk yönetmenlik denemesinde kadın kahramanın 60'lar ve 70'ler Türk sinemasındaki bağımlı kadın ile 80'lerin özgürleşmeye çalışan kadını arasında nasıl konumlandığını tartışıyor. Hakan Erkılıç ve Senem Duruel Erkılıç "Yavuz Turgul Sinemasında Kahraman" başlıklı çalışmalarında klasik dramatik yapıyı ve Türk sineması geleneğini geliştirerek yeniden kuran Turgul sinemasını, seyirciyi yaşanan değişim üzerine düşünmek için yanıtlanması gereken sorularla baş başa bırakan kahraman olgusu üzerinden ele alıyorlar. "Yavuz Turgul Sinemasında Mekân: Pavyonlar" başlıklı makalede Canan Uluyağcı, sinemada anlatının kurulmasında önemli rolü olan mekân unsurundan yola çıkarak yönetmenin üç filminde kullandığı pavyonlar aracılığıyla tartıştığı kavramları değerlendiriyor. "Yavuz Turgul Sinemasında Karakter Analizi ve Oyuncu Yönetimi" adlı çalışmada Nergiz Karadaş, değişimi yansıtmak için Turgul'un kullandığı ve yarattığı karakterlerin analizini yapıyor ve karakterlerin gerçeğe yakın aktarılmasını sağlayan oyuncu yönetimini inceliyor. Fatma Okumuş, "Yavuz Turgul Sinemasında İki Farklı Kaynak: Şiir ve Resim" başlıklı makalesinde uyarlama sürecine ilişkin yargıları gözden geçirerek hikâye anlatımı açısından yönetmenin sinemasının şiir ve resim ile etkileşimini inceliyor. Şükran Esen, "Eşkıya Kente İndi" başlıklı yazısında 90'lı yıllarda Türk sinema sektöründe kırılma noktasını oluşturmasının yanında eleştirmen ve seyirci beğenisini birleştirmeyi başararak adeta sosyolojik bir olaya dönüşen *Eşkıya* filmine yönelik ilginin kaynağını sorguluyor. "Bir '*Auteur*-Yıldız' Olarak Yavuz Turgul" adlı makalesinde ise Zeliha Hepkon, *auteur*'ün bir şöhret olarak kurumsallaştırılmaya çalışılması noktasında ortaya çıkan "*auteur*-yıldız" kavramı üzerinden günümüz Türk sinemasında imzasını bir markaya dönüştüren Turgul'un sinemasını tematik unsurlar ve pazarlama stratejileri bağlamında değerlendiriyor.

Akademisyenler tarafından yazılan makaleleri kitapta sinema yazarlarının görüşlerine yer verdiğimiz bir bölüm izliyor. Alin Taşcıyan, yönetmenin filmografisinin izini başlangıcından *Gönül Yarası*'na dek sürerken, Giovanni Scognamillo son filmi dahil olmak üzere Turgul'un sinemasını gelenek, ikili karakterler ve formüller üzerinden değerlendiriyor. Scognamillo'nun değerlendirmesini kendisiyle yaptığımız görüşmenin notlarını derleyerek sunuyoruz. Makale ve yazıların sonunda Yavuz Turgul ile yaptığımız görüşme yer almaktadır. Son sözü kendisine bıraktık ve sinemasına dair kaleme aldığımız çalışmaların ona yönelttiğimiz sorular ve aldığımız yanıtlarla tamamlanmasını amaçladık.

Sinema yayınlarının giderek arttığı ve yönetmenler üzerine çalışmaların yaygınlaştığı günümüzde Yavuz Turgul Sineması üzerine bir incelemenin eksikliğini gidermeyi hedefleyen bu kitaba yukarıda kısaca özetlediğimiz yalın ve titiz çalışmalarıyla katkıda bulunan bütün akademisyenlere, görüşleriyle kitabın zenginleşmesini sağlayan sinema yazarlarına ve yanıtları ve anlatımıyla çalışmanın nihayete varmasına katkıda bulunan Yavuz Turgul'a teşekkür ederim. Bu kolektif kitapta yer alan bazı isimlere ulaşmamı sağlayan Prof. Dr. Seçil Büker'e, fikirleriyle destek veren Prof. Dr. Esra Biryıldız'a ve Yavuz Turgul ile iletişimimizi sağlayan Ferda Buldu'ya ayrıca teşekkür ederim. Son olarak, kitabın tüm aşamalarında desteği, ama en çok göremediklerimi gösterdiği için eşim Barış Gülçur'a teşekkürlerimle.

Âlâ Sivas
İstanbul, 2011

YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA İKİ FARKLI KAYNAK: ŞİİR VE RESİM

Fatma Okumuş

Yeniden okumayı savsaklayanlar
her yerde aynı öyküyü okumak
zorunda kalırlar. (Barthes, 1996: 25)

Giriş

Yale Üniversitesi'nden edebiyat profesörü Harold Bloom, 1994 yılında, Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes gibi 26 yazarın çevresinde kurduğu *Batı Kanonu (The Western Canon)* adlı çalışmasında, feminist, yeni tarihselci, Freudçu ya da Lacancı, anlambilimci, yapısalcı ve diğer birçok akademisyenin, edebiyat eserlerini çözümleme çalışmalarından söz eder. Böylece, edebiyat eserlerine cinsel, psikanalitik, sosyolojik, ideolojik gibi farklı açılardan bakma yolları ediniliyor, ancak diğer taraftan okur, eseri okurken daha 'uyanık' kılınıyordu. Hatta Bloom, bu tür çalışmalar nedeniyle, üniversitelerdeki dil ve edebiyat kürsülerinin zamanla 'Kültürel Çalışmalar' altında yer alacağını söylüyordu.

Benzer çözümleme çalışmaları filmler için de yapılıyor. Filmler de feminist, psikanalitik, sosyolojik, ideolojik ve başka birçok açıdan ele alınıp inceleniyor. Bu nedenle, izleyici belki artık daha 'uyanık' izliyor filmleri. Yine de ister karanlık sinema salonlarında kalabalık içinde, ister okuma ve izleme köşemizde tek başımıza olalım, bize hikâye anlatan bir film izlemekten ya da bir kitap okumaktan zevk alıyoruz. Hikâyelerle buluşmaktan hoşlanıyoruz ya da Didion'un (2006: 179) söylediği gibi, "Yaşamak için hikâyeler anlatıyoruz".

Sanatçılar, birbirinden çok farklı araçlarla hikâyeler anlata-

biliyorlar. Böylelikle aynı ya da benzer hikâyelerle farklı sanat eserlerinde karşılaşabiliyoruz. Bir sanat eserinden hareketle yeni bir sanat eserinin yaratılması, akla hemen uyarlamaları getiriyor ve kolaylıkla söylenebilir ki sinema filmlerinde uyarlamalarla sıkça karşılaşılıyor.

Sinema, hikâye anlatıcılığı açısından, diğer sanat dallarına oranla edebiyatla, daha yakın bir ilişki içindedir ve bu ilişkinin temelinde uyarlamalar yer almaktadır. Kurulan ilişkinin bağlantı noktası genelde, romanlar ve tiyatro oyunlarıdır. Dolayısıyla, şiirden hareketle gerçekleştirilen film uyarlamaları daha azdır. Bu noktada, filme aktarılanın bir eser değil, o eserde anlatılan hikâye olduğu göz ardı edilmemelidir. Dolayısıyla, 'uyarlama' sürecine ilişkin var olan yargılarımız gözden geçirilmelidir.

Uyarlama filmlere farklı bakılması açısından, Yavuz Turgul'un bir şiirden hareket eden *Fahriye Abla* (1984) ile bir resimden hareket eden *Av Mevsimi* (2010) filmlerinin incelenmesi, özellikle hikâye anlatımı açısından sinemanın şiir ve resim ile etkileşimini örneklendirebilir.

Yavuz Turgul'un *Fahriye Abla* filmine kaynaklık eden şiir:

FAHRİYE ABLA
Hava keskin bir kömür kokusuyla dolar,
Kapanırdı daha gün batmadan kapılar.
Bu, afyon ruhu gibi baygın mahalleden,
Hayalimde tek çizgi bir sen kalmışsın, sen!
Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen
Gözlerin, dişlerin ve ak pak gerdanınla
Ne güzel komşumuzdun sen, Fahriye abla!

Eviniz kutu gibi küçücük bir evdi,
Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;

Güneşin batmasına yakın saatlerde
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir derede.
Yaz, kış yeşil bir saksı ıtır pencerede;
Bahçende akasyalar açardı baharla.
Ne şirin komşumuzdun sen, Fahriye abla!

Önce upuzun, sonra kesik saçın vardı;
Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı.
İçini gıcıklardı bütün erkeklerin
Altın bileziklerle dolu bileklerin.
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;
Açık saçık şarkılar söylerdin en fazla.
Ne çapkın komşumuzdun sen, Fahriye abla!

Gönül verdin derlerdi o delikanlıya,
En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya.
Bilmem şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın,
Hâlâ dağları karlı Erzincan'da mısın?
Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın;
Hâtırada kalan şey değişmez zamanla.
Ne vefalı komşumdun sen, Fahriye abla!

Ahmet Muhip Dıranas



Yavuz Turgul'un
Av Mevsimi filmine
kaynaklık eden resim:
Yavuz Tanyeli (isimsiz)

Uyarlama

Sinemanın, başlangıcından bu yana, diğer sanat dallarıyla, özellikle edebiyatla ve resimle çok sıkı ilişki içinde olduğu tekrarlanagelen bir yargıdır. Bu bağlamda da Virginia Woolf'un "Tuhaftır ki; bütün sanatlar çıplak doğarken, sanatların en genci baştan aşağı giyinik olarak dünyaya geldi. Söyleyecek bir şeyi olmadan önce her şeyi söyleyebilir oldu." (aktaran Kale, 2010: 266) sözleri sıkça hatırlatılır.

Öncelik ve sonralık değerlendirmesinde, sanat dalı olarak 'yedinci'lik kazanan sinemanın, edebiyatı, özellikle de hikâye anlatılarının en yaygın türü olan romanı, hikâyeyi ve tiyatroyu kullandığı düşünülür. Üstelik, edebiyat eseri ile uyarlama film arasında karşılaştırmalara gidildiğinde, eğer filmin, kaynağına sadık kalmadığı belirlenirse, edebiyat eserine haksızlık edildiği görüşüyle karşılaşılması da olasıdır.

Sinema uyarlamalarında ortaya çıkan film, kaynak olarak kullandığı eserde anlatılan hikâyeyi, sinematografik bir dille yeniden anlatmaktadır. Aynı hikâyenin farklı yöntemlerle anlatılması, yazınsal ya da sinematografik eserlerle sınırlı değildir. Sanat tarihi boyunca birçok eser, birbiriyle alışveriş içinde olmuştur. Bir resim bir romana, bir roman da bir filme kaynaklık edebilir. Böylece, anlatım araçları farklı olsa da anlattıkları herhangi bir noktada örtüşen eserler ortaya çıkabilir. Üstelik anlatım araçları ve biçimleri giderek artmaktadır.

Gelişen taşınabilir teknolojik araçlar üzerinden, aynı hikâyenin yeni anlatım biçimlerine uyarlanması söz konusudur. Örneğin, bildik hikâyeler, yeni anlatım olanaklarına uydurulup birkaç dakikalık kısa filmlere uyarlanarak cep telefonlarımızda ya da e-posta kutularımızda oynatılmaktadır.

Genelde uyarlamaların çoğunun merkezinde bir hikâye durmaktadır ve hikâye anlatıcılığı, uyarlamaların temel konusu olarak görünmektedir. Uyarlamalarda aynı hikâyenin ikinci kez anlatımı söz konusudur. Bir bakıma **ikiz hikâyeler** yaratılmaktadır. Sinemadaki uyarlamalar, ikizlemelerle ilerleyen hikâye anlatıcılığı üzerinden gelişiyor görünmektedir. Hikâye anlatıcılığı üzerinden ve sanat eserlerinin anlatım dilinin farklılığının göz önünde tutulmasıyla uyarlama süreci, 'aslı'na sadakat dışında da bir bakış açısı kazanabilir. Bir şiirin ve resmin içinden birer hikâye çıkaran Yavuz Turgul'un *Fahriye Abla* ve *Av Mevsimi* filmleri, uyarlama sürecinde farklı kaynaklardan yararlanılmasının Türk sinemasındaki ender örneklerindendir.

Filmlerin kaynak aldığı farklı metinlerle olan ilişkisinin açımlanması, uyarlama teorisine ilişkin görüşlerin gözden geçirilmesini gerektirmektedir.

En genel anlamıyla uyarlama, "herhangi bir biçimde üretilmiş bir metnin, başka bir biçimde yeniden üretilmesi" olarak tanımlanabilir. İletişim kurmayı sağlayan her ileti bir metin olduğundan, çok geniş kapsamlı bir araç olan metin, hemen hemen her şeyi kapsar. Metinler, yalnızca sözcük, cümle gibi dil birimlerinin kullanıldığı, sözlü ya da yazılı olarak üretilen yapılar değildir. Dolayısıyla sözlü ve yazılı öğelerin yanı sıra görsel öğeleri içeren metinler de söz konusudur. Örneğin, izlediğimiz televizyon reklamları, filmler, gördüğümüz afişler, fotoğraflar, resimler ve birçok şey ileti sunabilir. Böylece alıcısı tarafından anlamlandırılabilir. Bu anlamlandırma süreci de bir çeşit 'okuma'dır aslında. Bu nedenle, film veya resim okumaktan söz edilebilmektedir. Yaşamda her yerde ve her biçimde karşılaşılan metinler, Bordwell'in tanımlamasıyla, "Zaman ve mekân içerisinde, neden-sonuç ilişkilerine bağlı olarak gelişen olaylar zinciri"ni (Bordwell, Thompson, 2008: 75) ortaya koyan anlatılar sunabilir. Anlatı söz, yazı, görüntü, el-kol-baş hareketi ya da bunların bileşiminden oluşabilir. (Barthes, 1997: 87). Buradan hareketle mitler, efsaneler, destanlar, öyküler, romanlar, tablolar, filmler, sıradan konuşmalar vb. birer anlatı olacaktır. Dola-

yısıyla anlatılar, kurmaca da olabilir; yönlendirici, yasaklayıcı, ikna edici vb. de olabilir. Barthes'ın (1997: 86) deyişiyle anlatı ister iyi, ister kötü olsun, hep vardır ve anlatılar sınırsızdır. Üstelik bazı anlatılar, sunduğu olay örgüsüyle evrensellik kazanmıştır. Nereye gidilirse gidilsin, tanık olunabilecek hikâye anlatıcılığıyla, çeşitli biçimlerde benzer ya da aynı hikâyeler dolaşımdadır. Hikâye anlatıcılığında olaylar, neden-sonuç ilişkisi gözetilerek sunulur. Olaylar, geleneksel anlatılarda çoğunlukla zamandizinsel (kronolojik) bir sıralamayla aktarılırken, yeni anlatım biçimlerinde zamandizinsel sıralama bozulsa da neden-sonuç ilişkisinin gözden kaçırılmaması önemlidir.

a) Hikâye ya da Öykü

Anlatıların sözü edilen yapısal özelliğinin netleştirilmesinde, edebiyattaki olaylar aktaran kurmaca düzyazı türlerinde görülen ayrımı anımsamak yararlı olabilir. Türkçe'de 'öykü' sözcüğü 'hikâye' sözcüğü ile eş anlamlı olarak gösteriliyorsa da yazınsal metin türü açısından bakıldığında, öykü ile hikâye arasında fark vardır.

19. yüzyılın ortalarında romandan sonra doğan hikâye, başlangıçta romana göre kısa olmasıyla, daha az kişiyi anlatmasıyla belirginleşen yazınsal bir metin türüdür. Ancak bu ayrım, 20. yüzyılda yeterli olmayacaktır. Gerçekçilik ve romantizm gibi düşünce akımları arasındaki gerilime sahne olan 19. yüzyılın Avrupası'nda roman, gerçekçi bir anlayışla yazılmıştır. Örneğin, roman yazarı Stendhal, sanatın gerçeği yansıttığını vurgulamak için "Roman, yol boyunca gezdirilen bir aynadır."[1] sözünü kullanır. Roman türünde gerçekçilik egemen olduğundan romantikler, söz söylemek için yeni bir metin türünü, hikâyeyi yaratmışlardır. 1840 yılında, Edgar Alan

[1] Stendhal'in 'Kırmızı ve Siyah' ya da 'Kızıl ile Kara' adıyla farklı çevirmenler tarafından birçok farklı Türkçe çevirisi yapılan romanının 13. bölümü bu sözle başlar. Stendhal, sözün Saint Réal'e ait olduğunu belirtir.

Poe ilk hikâye örneklerini verir.

Yazılı kültürden önce, sözlü kültürde, tek edebiyat türü olan şiir biçiminde de dramatik bir yapıda olaylar zinciri sunulmuştur. Bu, uzun dramatik şiirlerde olayların yanı sıra kişiler de ayrıntılarıyla verilir. Böylece başı, ortası, sonu olan bir hikâye anlatılır. Yazılı kültüre geçişle, şiir türünden ayrılarak düzyazıyla aktarılan olaylar zinciri ve kişiler aracılığıyla da hikâye anlatılmaya devam edilmiştir. Hikâyelerde genelde, giriş-gelişme-sonuç aşamaları izlenmiştir. Bu metinlerde olaylar önemli olduğundan, metin değerlendirilirken serim-düğüm-çözüm aşamalarından söz edilir. Hikâyede anlatılan kişiler ayrıntılı olarak verilir. Hikâye sona erdiğinde olaylar bitmiştir. Bu tarz hikâye anlatımı, **Maupassant tarzı** olarak bilinir.

Hikâye anlatımının olaylar üzerine kurulu yapısının yanına zamanla kısa anların aktarılması da eklenmiştir. Dünya, kişiler, durumlar, görece soyut bir anlatımla okuyucuya sunulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla her okur, anlatılanlar hakkında farklı yorumlarda bulunabilir. Bu tarz anlatım, **Çehov tarzı** olarak adlandırılmıştır.

Kişilerin ayrıntılı olarak verildiği, olayların serim-düğüm-çözüm aşamalarında sunulduğu, hikâye sona erdiğinde olayların bittiği Maupassant tarzındaki kurmaca metinler için hikâye; dünyanın, kişilerin, durumların, görece soyut bir anlatımla sunulduğu, kısa anların da ayrıntıyla aktarılabildiği, her okurun anlatılanlar hakkında farklı yorumlarda bulunabileceği Çehov tarzındaki kurmaca metinler için ise öykü kullanılabilir.

b) Hikâye Anlatıcılığı

Film uyarlamalarında genelde, hikâye anlatıcılığı merkezdedir. Hangi anlatı türü kaynak olarak kullanılırsa kullanılsın, senaryoda neden-sonuç ilişkisi bağlamında olaylar zinciri sunulmaktadır. Doğal olarak olaylar, kahramanlar/

oyuncular çevresinde, belli bir zamanda, belli bir mekânda geçmektedir. Uyarlamalarda aynı hikâye, farklı mekânlar ve kostümler içerisinde, farklı konuşmalarla, müziklerle bambaşka kurgusal bir dünyada sunulabilir.

Uyarlamaların, kaynak aldığı metinle bağının çok sıkı, orta ve gevşek biçimlerde üç farklı sınıfa ayrılabileceği (aktaran Desmond&Hawkes, 2006: 3) görüşü, kaynak metne sadık kalınıp kalınmadığına göre yapılan bir değerlendirmedir ve her biri için örnek gösterilebilecek uyarlamalar söz konusudur.

Hikâyeler, farklı bir dünyada sunulsa dahi aynı kalabilir. Aynı hikâye anlatılsa bile "uyarlama bir eser, kaynağından daha az değerlidir" görüşü yanıltıcı olabilir. Örneğin, R. Michael Ballantyne'ın *Mercan Adası*'ndaki (1858) çocukları, günümüzde William Golding'in *Sineklerin Tanrısı*'ndaki (1954) çocuklarına dönüşmüş, ardından filme de uyarlanmıştır (Harry Hook, 1990). Yalnızca sinemaya uyarlanmakla kalmayıp birçok metinde karşımıza çıkan Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* oyunu da bir uyarlama olarak kabul edilebilir. Öyküsünü Ovidius'tan öğrendiğimiz Pyramus ile Thisbe'nin aşkı, tıpkı Romeo ve Juliet'inki gibi ölümle sonuçlanır. Pyramus ile beyaz bir dut ağacının altında buluşmak için sözleşen Thisbe, ağzı kanlı, dişi bir arslanın geldiğini görünce başörtüsünü orada bırakarak kaçar, arslan da örtüyü parçalar. Pyramus, kanlı başörtüsünü bulunca Thisbe'nin öldüğünü sanarak kendini öldürür. Pyramus'u ölmek üzereyken bulan Thisbe de, Pyramus'un kendini öldürdüğü bıçağı kullanarak intihar eder. Shakespeare'in Romeo ve Juliet'i de aşkları uğruna ölürler. Üstelik benzer şekilde ölen daha birçok aşk kahramanını, değişik anlatı türlerinde de bulmak mümkündür. Örneğin, müzikal bir film olan *West Side Story (Batı Yakası'nın Hikâyesi)* filminde, Romeo ve Juliet yerine Tony ve Maria vardır. Elbette en önemli ayrım, isimler değildir. Shakespeare'in oyunu, artık bir müzikaldir ve olaylar 'yeni zamanlar'da geçmektedir. Amerikalılar ve Porto Rikolu göçmenler karşı karşıyadır artık. Tony, ilk kuşak Amerikalı olduğu için Jets çetesinin bir üyesidir. Maria ise Porto Rikolu Sharks çetesinin başı olan Bernardo'nun kızkardeşidir. Montague ve Capulet ailelerinin yerini Sharks ve Jets çeteleri almıştır. Öykünün sonunda Tony, Maria'nın kollarında ölür. Yeni Juliet'in kaderi ölmek değildir. Biçimsel olarak *Romeo ve Juliet*'ten ayrılsa bile Shakespeare'in aşk hikâyesi, bir formül gibi kullanılarak uyarlanmıştır. Aynı hikâye, daha yakın zamanda, Florida şehrinde yaşayan iki genç üzerinden anlatılarak da filme aktarılmıştır (Baz Luhrmann, 1996).

Uyarlamalarda aslına sadık kalmak ya da kalmamak, zaman zaman değerlendirme ölçütü gibi kullanılıyorsa da kaynak metin ve uyarlama metin arasındaki ilişkinin farklı boyutları bulunmaktadır. Hikâye anlatıcılığının merkezde olduğu üç boyuttan söz edilebilir:

1. Bağımsız Hikâyeler: Kaynak metinden hareketle, doğrudan başka bir anlatım aracı için yazılan hikâyeler.
2. İkiz Hikâyeler: Kaynak metindeki olay örgüsünü birebir uygulayan hikâyeler.
3. Esinlenilmiş Hikâyeler: Kaynak metindeki temel düşünceden hareketle yazılan hikâyeler.

Yalnızca sinemada değil, giderek artan hikâye anlatma biçimleri arasında birbirine kaynaklık eden birçok metin söz konudur. Örneğin, ressam Vermeer'in 1600'lü yıllara ait *İnci Küpeli Kız* adlı tablosundan hareketle Tracey Chevalier, 1999'da aynı adla, **bağımsız hikâyesi** olan bir roman yazmış; bu roman da 2003 yılında Peter Webber tarafından sinemaya aktarılarak bir **ikiz hikâye** yaratılmıştır. Daha önce de vurgulandığı üzere, edebiyat diğer sanat dallarına, romanlar ya da tiyatro oyunları da şiire göre sinemaya daha sık uyarlanıyorsa da uyarlamanın farklı boyutları söz konusudur. Kendi yazdığı özgün senar-

yolarla başarılı bir hikâye anlatıcısı olarak tanınan Yavuz Turgul, şimdiye dek yaptığı çalışmaların içerisinde yalnızca ikisinde başka eserleri hareket noktası olarak kullanmıştır. Böylece, farklı kaynaklardan yararlanarak, film uyarlamalarında az rastlanır uygulamalara imza atmıştır.

Şiirden Filme

1984'te Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı ve yönettiği ilk filmi olan *Fahriye Abla*'da Ahmet Muhip Dıranas'ın 1926 yılında yazdığı aynı adlı şiiri kaynak metin olarak kullanılmıştır. Böylece, **esinlenilmiş hikâye** temelinde bir senaryo yazılmıştır. Kaynak alınan şiir, bir hikâye anlatmaktadır.[2] Filmde, Fahriye Abla'nın hikâyesine devam edilmiştir. Hem filmde hem de şiirde anlatılan hikâyenin merkezinde yer alan Fahriye Abla, şiirde bir çocuğun bakış açısından anlatılmaktadır. Filmde yine bir çocuk vardır, ancak hikâye anlatıcısı artık çocuk değil, yönetmendir. Küçük Mehmet, filmde Fahriye Abla'nın mahallesinde yaşarken, onun başından geçen olayların tanığıdır.

Anlattığı hikâyelerin merkezine genelde erkekleri yerleştiren Yavuz Turgul'un *Fahriye Abla* filminde, kaynak aldığı şiirdeki gibi, merkezde bir kadın bulunmaktadır. Filmde küçük bir mahallede yaşayan Fahriye'nin geleneksel değer yargılarının baskısından kurtularak özgürleşme süreci anlatılmaktadır. Filmle şiirin ortaklaşa kullandığı öğeler küçük, geleneksel bir mahalle içinde yaşayan Fahriye Abla, sevgilisi Mustafa ve Fahriye Abla'ya hayran küçük erkek çocuk Mehmet'tir. Şiirde, Fahriye Abla'nın evlendiği Erzincanlı, filmde de kullanılan bir diğer ortak öğedir.

Şiirdeki temel öğelerden esinlenilerek serim/düğüm/çözüm temel aşamalarını izleyen yepyeni bir hikâye anlatılmaktadır. Büyülü ev, şiirden farklı olarak eklenmiş bir mekândır ve şiirde çocuğun hayran olduğu tek bir Fahriye Abla anlatılırken filmde, bu Fahriye Abla'nın yanında bireysel özgürlüğünü kazanan Fahriye Abla da ele alınmaktadır. Yine şiirden farklı olarak, Fahriye Abla ile evlenmek isteyen diğer bir erkek Cemil, filmde yer alır. Fahriye Abla filminde, şiirin sözlerinin bestelendiği ve film müziği olarak kullanıldığı da görülmektedir.

Fahriye Abla, sıkça rastlanılanın aksine şiirden hareket eden, **esinlenilmiş hikâye** yazılarak çekilen bir filmdir.

Resimden Filme

Senaryosunu yine kendisinin yazdığı, 2010 yılına ait bir diğer Yavuz Turgul filmi *Av Mevsimi*'nde, kaynak metin olarak bir resimden hareketle **bağımsız hikâye** temelinde bir senaryo yazılmıştır. Filmin kaynak metninde, bir cesede ait olduğu düşünülen bir el resmedilmiştir. Filmde, bağımsız hikâye anlatıcılığıyla yetinilmeyerek, belli kalıplara sahip bir anlatım türü seçilmiştir. Kesik bir elden hareket ederek seçilen anlatım türü ise polisiyedir. Türk sinemasında çokça örneği bulunmayan polisiye filmlerin, hikâye anlatıcılığı açısından temeli 1700'lü yıllara dek uzanmaktadır. Polisiyenin başlangıcına gidildiğinde, kuşkusuz "hadi polisiye yazalım" denilmediği kolayca söylenebilir. Toplumsal değişimler sonucunda ortaya çıkan farklı yaklaşımlar, yeni anlatım kalıplarını doğurmuştur. Ardından aynı kalıplar tekrar tekrar kullanılarak türler yaratılmıştır. Polisiye anlatılarda üç temel özellik olarak sıralanabilecek **geriye doğru kurgu**, **gerilimi diri tutma** ve **çıkarsama**, 1700'lerden bu yana kullanılagelmektedir. **Devrik öyküleme** olarak da adlandırılan **geriye doğru kurgu**, ilk olarak Godwin'in *Caleb Williams* (1794); çıkarsama ise Voltaire'in yazdığı *Zadig* (1746) adlı eserlerinde kullanılmıştır. Bunlara melodramdan ödünç alınan, beklenmedik bir olay eklenmiştir (Mandel, 1985: 30).

2 Filmin, şiir dili ve film dili açısından ayrıntılı incelemesi için bkz. Canan Uluyağcı, "Fahriye Abla Düşlemlerimizi Artık Süslemiyor", *İletişim*, S. 2 (Bahar 1999), s. 73.

Av Mevsimi'nde de film, çözüm için geriye dönük bir yordayış gerektiren sahipsiz, kesik bir elin bulunmasıyla başlar. Filmde, elin kime ait olduğu saptanırsa da ceset bulunmaz. Birçok polisiye anlatıda olduğu gibi *Av Mevsimi* de gelişme halinde bir eylemle başlamıştır. Polisiyelerde okur ya da izleyici, anlatı boyunca bazı ayrıntılardan yoksun bırakılıyor görünse de aslında tüm bilgiler gizlenmiş olarak sunulmaktadır. Bilgiler, anlatının sonunda gün ışığına çıkar. Sunuşun bu yolla yapılmasını Tomaşevski (1995: 233), **geriye dönük çözüm** olarak adlandırır. Sunuşun geciktirilmesinde, karmaşık bir gizler bütünü olayların içinde yer alır. Olayların sonunda gizler aydınlatılır. *Av Mevsimi*'nde, hasta kızın evde görülmesi, filmin sonunda çözülmesi gereken gizemi oldukça erken bir zamana çekmiştir. George Dove, Poe ve Conan Doyle'dan başlatılan polisiye anlatıların yapısının, problem/ilk çözüm/düğüm/karışıklık dönemi/ilk pırıltı/çözüm ve açıklama olmak üzere yedi aşamadan oluştuğuna dikkat çekmektedir (Mandel, 1985: 27).

Türkiye'de polisiye ile tanışılması 1880'lere uzanır. İlk polis romanı olarak Ahmet Mithat Efendi'nin 1884'te yayımlanan *Esrar-ı Cinayat*'ı gösterilir. İlk çeviri ise 1881'de Ahmet Münif'in çevirdiği *Paris Faciaları*'dır. 1900'den sonra polisiyeye ilgi azalmış ve 1903-1908 arası hiç polisiye çevrilmemiştir (Üyepazarcı, 1997: 71-163). Agâh Özgüç (1998: 41), Türk Sineması'nda ilk polisiye film olarak 1940 yılında Faruk Kenç'in çektiği *Yılmaz Ali*'yi gösterir. Daha önce örnek olarak verilen *İnci Küpeli Kız* uyarlamalarındaki gibi, *Av Mevsimi* de bir resimden hareket etmiştir. Böylece, polisiye anlatıların kodlarını kullanarak esinlenilmiş hikâye örneği verilmiştir.

Sonuç

Roman, öykü, resim, şiir, fotoğraf, tiyatro, sinema ve diğer sanatsal üretimler ve sanatçılar, birbirleriyle etkileşim içerisindedir. Güncel bir örnek olarak U2 müzik grubunun 'The Ground Beneath Her Feet' adlı şarkı sözlerinden hareketle, "yaşamlarına anlam katan Rock müziği gibi aşklarını da efsaneleştiren dünyalar güzeli bir kadın ile ona olan tutkusundan ölünceye dek vazgeçmeyen olağanüstü bir erkeğin romanı..."[3] yazılmıştır.

Fahriye Abla filminde bir şiirden, *Av Mevsimi* filminde de bir resim çalışmasından hareket eden Yavuz Turgul, uyarlamalarda 'aslı'na sadakat dışında da bir bakış açısının varlığını vurgulaması ve filmlerinde, özellikle uyarlama bağlamında, farklı hikâye anlatma örnekleri vermesi açısından önem kazanmaktadır.

3 Salman Rushdi, *Ayaklarının Altındaki Toprak*, çev. Kerem Işık, İstanbul: Can Yayınları, 2011 (Kitabın tanıtımından)

KAYNAKÇA

Barthes, Roland (1996). *S/Z*, çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland (1997). *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bloom, Harold (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York: Berkeley Publishing Group.

Bluestone, George (1957). *Novels into Film*, Berkeley: University of California Pres.

Bordwell, David ve Kristin Thompson (2008). *Film Sanatı: Bir Giriş*, çev. Ertan Yılmaz, E. Suat Onat, Ankara: De Ki.

Desmond, John M. And Peter Hawkes (2006). *Adaptation: Studying film and literature*, Boston: McGraw-Hill.

Didion, Joan (2006). *We Tell Ourselves Stories in Order to Live: Collected Nonfiction (Everyman's Library)*, Germany: GGP.

Kale, Özlem (2010). "Edebiyat Sinema İlişkisi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, V. 3 Issue: 14, ss. 266-275.

Mandel, Ernest (1985). *Hoş Cinayet*, çev. N. Saraçoğlu, İstanbul: Yazın Yayıncılık.

Özgüç, Agah (1998). *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1973*, İstanbul: Sesam Yayınları.

Tomaşevski, Boris (1995). "Tema Örgüsü", *Yazın Kuramı* içinde, der. Tzvetan Todorov, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Uluyağcı, Canan (1999). "Fahriye Abla Düşlemlerimizi Artık Süslemiyor", *İletişim*, S. 2, ss. 73-83.

Üyepazarcı, Erol (1997). *Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes*, İstanbul: Göçebe Yayınları.

Van Dine, S.S. (1928). "Twenty rules for writing detective stories", www.feedbooks.com/book/1769.pdf (erişim: 01.03.2011)