T. C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA NECATİ CUMALI UYARLAMALARI

RIZA OYLUM

TEZ DANIŞMANI
DOÇ DR. YÜKSEL TOPALOĞLU

EDİRNE – 2016

T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Türk Dili ve Edebiyatı

ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Rıza OYLUM tarafından hazırlanan Türk Sinemasında Nesli Çumalı Uyarlamaları Konulu **Yüksek Lisans** tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 15.-16. maddeleri uyarınca 11.03.2016 günü saat ..... 'da yapılmış olup, yüksek lisans tezinin * Kabul Edilmesine **OYBİRLİĞİ/~~OYÇOKLUĞU~~** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Doç. Dr. Yüksel TOPALOĞLU	Kabul Edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. İsak CAN	Kabul Edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. Behiye ARSLAN	Kabul Edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10107695
Yazar Adı / Soyadı	RIZA OYLUM
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 13496097874
Telefon	5396107932
E-Posta	r_oylum@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Türk Sinemasında Necati Cumalı Uyarlamaları
Tezin Tercümesi	Necati Cumali Adaptations of Turkish Cinema
Konu	Türk Dili ve Edebiyatı = Turkish Language and Literature
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2016
Sayfa	114
Tez Danışmanları	DOÇ. DR. YÜKSEL TOPALOĞLU 30361767564
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	36 ay süre ile kısıtlı

Tezimin,Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 22.04.2019 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.
NOT: Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.

22.04.2016

İmza:.....

Tezin Adı: Türk Sinemasında Necati Cumalı Uyarlamaları

Hazırlayan: Rıza OYLUM

ÖZET

Necati Cumalı, 20. yüzyıl Türk edebiyatının çok yönlü ender sanatçılarından biridir. Necati Cumalı, Yunanistan'ın Florina şehrinde 1921 yılında doğmuş ve İstanbul'da 2001 yılında vefat etmiştir. Öykü, roman, şiir, deneme, tiyatro oyunu, gezi yazısı, çeviri ve inceleme türünde eserler vermiştir. Bu eserler, Türk sineması için oldukça önemli bir beslenme kaynağıdır. Necati Cumalı'nın eserlerinden; *Boş Beşik* (1952), *Tütün Zamanı* (1959), *Susuz Yaz* (1963), *Boş Beşik* (1969), *Susuz Yaz* (1973), *Derya Gülü* (1973), *Dilâ Hanım* (1977), *Derya Gülü* (1979), *Mine* (1982), *Tutku (1984), Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Uzun Bir Gece* (1986) ve *Ay Büyürken Uyuyamam* (2011) isimli sinema filmleri yapılmıştır. Çalışmamızda, Necati Cumalı'nın eserlerinin Türk sineması içindeki yerini ve önemini tespit etmeye çalıştık. Bu tez, "Giriş" ve "Sonuç" bölümlerinin dışında üç bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölüm'de Necati Cumalı'nın hayatı ve eserlerinin incelemesini yaptık. İkinci Bölüm'de uyarlama kavramını irdeleyip Türk sineması içinde üretilen uyarlama sinema eserlerinin tarihi gelişimini sunduk. Üçüncü Bölüm'de ise Necati Cumalı eserlerinden yapılan sinema filmlerinin kaynak metinlerle karşılaştırmalı bir analizini yaptık. Bu analizin temel inceleme alanları; orijinal metne sadakat, özgünlük ve yazılı metinden görsel sanata olan sinemaya geçiş sürecinde ortaya çıkan farklılıklardır.

Anahtar kelimeler: Türk edebiyatı, Necati Cumalı, Türk sineması, uyarlama

Name of Thesis: Necati Cumali Adaptations of Turkish Cinema

Prepared by: Rıza OYLUM

ABSTRACT

Necati Cumalı is the on of the most important artist of the 20. century Turkish Literature. Story, novel, poet, essay, theater, travel writing, translation and survey is the main works of Necati Cumalı. This works influenced the Turkis Cinema very strongly. Necati Cumalı's; *Boş Beşik* (1952), *Tütün Zamanı* (1959), *Susuz Yaz* (1963), *Boş Beşik* (1969), *Susuz Yaz* (1973), *Derya Gülü* (1973), *Dilâ Hanım* (1977), *Derya Gülü* (1979), *Mine* (1982), *Tutku (1984), Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Uzun Bir Gece* (1986) and *Ay Büyürken Uyuyamam* (2011) adapted for cinema. In our thesis; we try to explain importance of Necati Cumalı's works for Turkish Cinema. Our thesis consist introduction, result and the other three part. In first part the thesis we try to analysis Necati Cumalı's life and his works. Second part of we analysis the adaptaion, literature to cinema and the historical evolution of adaption in Turkey and the World. And the last part Necati Cumalı's adaptation comperative analysis, differences of the books and the films. This analysis, main study areas, loyalty of the orginal books, typicalness and differences texts to cinemas.

Keywords: Turkish literature, Turkish cinema, Necati Cumali adaptation

ÖN SÖZ

Necati Cumalı 20. yüzyıl Türk edebiyatının çok yönlü önemli sanatçılarından biridir. Öykü, roman, şiir, deneme, tiyatro, gezi yazısı, çeviri ve inceleme türünde eserler vermiştir. Cumalı'nın eserlerinin büyük kısmı küçük yaşta yerleştiği İzmir'in Urla ilçesinde gördükleri ve yaşadıklarından izler taşımaktadır.

Türk edebiyatının hemen her türünde eserler vermiş olan bu üretken yazarın eserleri sinemaya da uyarlanmıştır. Necati Cumalı'nın ürettiği eserler üzerine Türk üniversitelerinde çeşitli araştırmalar yapılmış, tezler ve makaleler yazılmıştır. Ancak Cumalı'nın eserlerinden sinemaya aktarılmasıyla ortaya çıkan uyarlamalar üstüne kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Cumalı'nın eserlerinden yapılan uyarlamaların akademik bir düzlemde incelenmemiş olmasından ötürü biz bu konuyu tez konusu olarak seçtik.

Necati Cumalı'nın eserlerinden Türk sinemasına her dönem uyarlama yapılmıştır. Türk sinemasının uluslararası arenada ödül alan ilk filmi olan *Susuz Yaz*'ın (1963) da aralarında olduğu 14 sinema uyarlaması söz konusudur. Bu uyarlamaların yıl sırasına göre isimleri şu şekildedir:

Boş Beşik (1952), *Tütün Zamanı* (1959), *Susuz Yaz* (1963), *Boş Beşik* (1969), *Susuz Yaz* (1973), *Derya Gülü* (1973), *Dilâ Hanım* (1977) , *Derya Gülü* (1979) , *Mine* (1982), *Tutku* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Uzun Bir Gece* (1986), *Ay Büyürken Uyuyamam* (2011)

Necati Cumalı'nın eserlerinden yapılan uyarlamalar etrafında hazırladığımız çalışmamız "Ön söz", "Giriş", "Sonuç", ve "Kaynakça" dışında üç bölümden oluşmaktadır. "Giriş"'te Necati Cumalı üstüne yapılan akademik çalışmalar üstünde durduk. Birinci Bölüm'de Necati Cumalı'nın hayatı ve eserleri üstünde durduk. Okurun, uyarlamaları üzerinde durduğumuz yazarı bazı yönleriyle görebilmesi/tanıyabilmesi için hayatı ve sanatını kısaca ele aldık. Usta yazarın hayatı, çalışma hayatı ve bulunduğu coğrafyaların eserlerine ne gibi katkıları olduğunun inceledik. Bu bölümün yazılmasında daha önce hakkında yapılmış olan akademik çalışmalar bize yol göstermiştir.

İkinci Bölüm'de uyarlama kavramı, Türkiye'de edebiyat uyarlamalarının tarihi gelişimini ele aldık. Uyarlama kavramı üstüne Türk ve dünya yönetmenlerinin fikirlerini, Türk yazarların uyarlama kavramına bakışlarını irdeledik. Uyarlama kavramı sinemanın başlangıcından günümüze kadar üstünde tartışmalar olan bir kavramdır. Bir sanat eserinin başka bir sanat formuna aktarılırken ne gibi değişikliklerin olacağı, özgünlüğün ve sadakatin düzeyleri bu kavram çerçevesinde farklı yazar ve yönetmenler tarafından tartışılmaktadır. Biz çalışmamızın bu bölümünde farklı görüşlere yer verip uyarlama üstüne kanaatlerimizi ortaya koyduk.

Uyarlama kavramı üstünde durduktan hemen sonraki bölümde Türk sineması içinde yapılan uyarlamaların tarihi seyrini akademik bir yaklaşımla inceledik. Türk sinemasının gelişim dönemlerine göre bölümlemeler yaparak her dönemin kendine has edebiyat uyarlaması özelliklerini irdelemeye çalıştık. Türk sineması ilk dönemlerinden günümüze kadar özellikle edebiyat eserlerini sinemaya taşımış ve yeni bir sanat platformu olan sinema sanatının Türkiye'de gelişmesini sağlamıştır. Özellikle 1950'lerden sonra sinema-edebiyat etkileşiminin daha yoğun olduğu görülmektedir. Bu bölümde Türk sinemasında yapılan edebiyat eserlerinden sinemaya yapılan uyarlamaların tarihî gelişimini okuyucularımıza sunmaya gayret ettik. Hangi edebiyat eserlerinin hangi filmlere kaynaklık ettiğini inceledik

Çalışmamızın ana gövdesini oluşturan Üçüncü Bölüm'de Necati Cumalı'nın eserlerinden yapılan sinema filmlerinin kaynak metinlerle karşılaştırmalı bir analizini yaptık. Bu analizin temel inceleme alanları; orijinal metne sadakat, özgünlük ve yazılı metinden görsel sanata olan sinemaya geçiş sürecinde ortaya çıkan farklılıklardır. İlk uyarlama olan 1952 yılında çekilen *Boş Beşik* isimli tiyatro oyunundan yapılan uyarlama ve 1973 yılında *Derya Gülü* isimli tiyatro oyunundan yapılan sinema uyarlamalarının detaylı incelemesini yapamadık. Zira bu iki sinema eseri de günümüze ulaşamamıştır. Bu eserler üstüne yapılan çalışmalar varsa onlara yer vermenin dışında filmlerin kaynak tiyatro eserleriyle karşılaştırmalı analizini yapma olanağını bulamadık. Bu filmlerin dışında 11 sinema filminin analizi ilgili bölümlerde ayrıntılı şekilde yapılmıştır.

Tez konumun belirlenmesinde ve tez yazım sürecinde benden yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım değerli hocam Doç. Dr. Yüksel TOPALOĞLU'na içten teşekkürlerimi sunarım.

Necati Cumalı'nın eserlerinden yapılan sinema filmlerini bulmamı ve değerli arşivinden faydalanmamı sağlayan Türk sineması tarihçisi, araştırmacı Ali Can SEKMEÇ'e derin teşekkürlerimi sunarım.

Tezimi okuyup değerli katkılarını benden esirgemeyen meslektaşım Yelda BAHTİYAR'a teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **I**

ABSTRACT ..... **II**

ÖN SÖZ ..... **III**

İÇİNDEKİLER ..... **VI**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

1.NECATİ CUMALI'NIN HAYATI **7**

2. NECATİ CUMALI SANAT HAYATI **11**

İKİNCİ BÖLÜM

1.UYARLAMA KAVRAMI **18**

1.1. Uyarlamanın Tanımı ve Kapsamı 18

1.2. Dünya Yönetmenlerinin Uyarlama Kavramına Bakışları 20

1.3. Türk Yazar ve Yönetmenlerin Uyarlama Kavramına Bakışları 24

2.TÜRKİYE'DE EDEBİYAT UYARLAMALARININ TARİHÎ GELİŞİMİ **30**

2.1. 1950'ye Kadar Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları 30

2.2. 1950 Sonrası Türk Sinemasında Popüler Romanların Hâkimiyeti 33

2.3. 1960 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçi Uyarlamaların Başlaması 35

2.4. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları 40

2.5.1990 Sonrası Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları 43

2.6. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları 45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1.NECATİ CUMALI'NIN ESERLERİNDEN YAPILAN UYARLAMALARININ ORİJİNAL ESERLERLE KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ.....48

1.1.Boş Beşik (1952).....48

1.2.Tütün Zamanı (1959).....49

1.3.Susuz Yaz (1963).....53

1.4.Boş Beşik (1969).....59

1.5.Susuz Yaz (1973).....61

1.6. Dila Hanım (1977).....65

1.7.Derya Gülü (1979).....69

1.8.Mine (1982).....70

1.9.Tutku (1984).....74

1.10.Dul Bir Kadın (1985).....75

1.11. Adı Vasfiye (1985).....78

1.12.Uzun Bir Gece (1986).....82

1.13.Ay Büyürken Uyuyamam (2011).....84

SONUÇ.....**86**

KAYNAKÇA.....**91**

EK1: UYARLANAN FİLMLERİN AFİŞLERİ VE KÜNYE BİLGİLERİ.....**95**

GİRİŞ

Türk Sineması yüz yılını geride bıraktı. Bu zaman diliminde Türk sineması öncelikle tiyatrodan etkilenerek ilk adımlarını atmıştır. İlerleyen yıllarda ise en büyük yoldaşlığı edebiyat eserlerinden görmüştür. Çok sayıda yazarın eseri, özellikle de Türk yazarların eserleri Türk sineması içinde değerlendirilmiştir. Bu birlikteliğin Necati Cumalı'nın eserleri üzerinden seyrini tutmak tezimizin en önemli önceliği olmuştur.

Necati Cumalı üstüne akademik düzeyde birden çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar bizim çalışmamız için yol gösterici, ufuk açıcı olmuşlardır. Necati Cumalı üstüne yapılan çalışmalarda genellikle yazarın edebi kişiliği, oyunlarının incelenmesi ve dil özellikleri üzerinde durulduğu görülmektedir.

Necati Cumalı üstüne yapılan ilk akademik çalışma 1996 yılında Ahmet Cuma'nın Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırladığı "*Necati Cumalı ve Gerhart Hauptmann'ın Tiyatro Eserlerinde Toplum Eleştirisi*" isimli çalışmasıdır. Bu yüksek lisans çalışması "İçindekiler", "Ön söz", "Giriş", "Sonuç" ve "Kaynakça" dışında sekiz ana bölümden oluşmaktadır. "Giriş" bölümünde Gerhart Hauptmann ve Necati Cumalı üstüne yapılan araştırmaları inceleyen araştırmacı, Cumalı hakkında yapılan araştırmalar için şu ifadeleri kullanmıştır:

> "*Cumalı hakkında bir çok dergilerde ve gazeteler de makaleler yayınlanmıştır. Fakat yazarın hayatını veya yapıtları üzerinde spesifik çalışmaları konu alan başlı başına bir kitap yoktur"* (Cuma, 1996: 4).

Ahmet Cuma'nın çalışmasının bölüm isimleri şu şekildedir*:* 1 Bölüm *Edebiyatta Toplum ve Eleştirisi ve İnsan,* 2.Bölüm *Necati Cumalı'nın Hayatı – Edebi Kişiliği,* 3. Bölüm *Gerhart Hauptmann'ın Hayatı – Edebi Kişiliği,* 4. Bölüm *"Vor Sonnenaufgang" (1899) ve "Derya Gülü" Yapılarında Toplum Eleştirisi,* 5.Bölüm *"Das Friedensfest" (1890) ve "Vur Emri" Yapıtlarında Toplum Eleştirisi,* 6.Bölüm *"Einsame Menschen" (1891) ve "Ezik Otlar" Yapıtlarında Toplum Eleştirisi,* 7.Bölüm *"Der Bieperpelz" (1982) ve "Tehlikeli Güvercin" Yapıtlarında Toplum*

Eleştirisi, 8.Bölüm *"Bahnwârter Thiel" (1982) ve "Boş Beşik" Yapıtlarında Toplum Eleştirisi.*

Ahmet Cuma, bu çalışmasında İki tiyatro yazarının hayatı ve edebi kişiliğini okuyucularına sunduktan sonra aralarında benzerlikler olduğunu düşündüğü oyunları karşılıklı bir analize tabi tutmuştur. "Sonuç" bölümünde Cuma eserleri seçerken toplumsal öğelerin ortak noktalarını göz ününde bulundurduğunu belirtir. (Cuma,1996: 164) "Sonuç" bölümünde araştırmacı "Alkol Bağımlılığı ve Ahlak Bozulması", "Kuşaklar Arası Anlaşmazlık", "Gelenek Baskısı", "Eğitimsizlik ve Entrikacı İnsanlar", "Çevre Baskısı" başlıklarında iki oyun yazarının eserlerindeki ortaklıkları detaylandırmıştır.

Songül Taş'ın 1998 yılında İnönü Üniversitesi'nde tamamladığı doçentlik tezi "*Necati Cumalı ve Oyunları*" isimli çalışması Cumalı üstüne yapılan başka bir kapsamlı çalışmadır. Çok yönlü bir yazar olan Cumalı'nın tiyatrolarının analizini yapan Taş'ın çalışması, 2001 yılında aynı isimle Kültür Bakanlığı tarafından basılmıştır.

Serap Akçaoğlu 2003 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde "*Necati Cumalı'nin Hikâye ve Romancılığı"* isimli bir doktora tezi yazmıştır. Necati Cumalı'nın roman ve öyküleri üstüne yapılan ilk akademik çalışma olan bu doktora tezinden hareketle Akçaoğlu Necati *Cumalı'nın Hayatı, Hikâye ve Romanları* isimli Milli Eğitim Bakanlı tarafından basılan 2001 tarihli kitabı yayınlamıştır.

Deniz Kocabıyık'ın 2006 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırladığı *"Necati Cumalı'nın Romanlarında ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema"* isimli yayımlanmamış yüksek lisans tezi yazarın roman ve öykülerinin yapısını ve temalarını incelemeyi amaç edinmiştir. "İçindekiler", "Ön söz", "Giriş", "Sonuç" ve" Kaynakça"'nın dışında üç ana bölümden oluşan tezin Birinci Bölüm'ü Necati Cumalı'nın hayatı ve eserlerini kapsar. İkinci Bölüm yazarın romanlarının ele alındığı bölümdür. Üçüncü Bölüm Necati Cumalı'nın hikâyelerinin yapı ve tema bakımından incelendiği bölümdür.

Kocabıyık çalışmasının "Sonuç" bölümünde Cumalı'nın öykü ve romanlarının yapısı ve temasıyla ilgili şu yargılara varmıştır:

> *"Necati Cumalı'nın, eserlerinde yapının tamamlayıcısı durumundaki temaları toplumsal (sosyal) ve bireysel temalar olmak üzere yine iki başlık altında değerlendirdik. Necati Cumalı'nın, eserlerinde bireysel temaları ve bireylerden hareketle sosyal temaları işlediğini görmekteyiz. Eserlerinde sosyal temaları daha çok işlediğini görmekteyiz. Yazarın en çok işlediği ferdî temalar aşk, cinsellik, ihanet ve intikamdır. Yazarın en çok işlediği sosyal temalar ise aile, evlilik, aldatma, intikam, kadın-erkek ilişkisi gibi sosyal temalardır" (Kocabıyık, 2006: 253).*

Necati Cumalı'nın özellikle oyunları üstüne akademik çalışmalar yapılmaktadır. Tamer Temel'in 2007 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde yaptığı yüksek lisans çalışması olan "*Necati Cumalı'nın Oyunlarındaki 'Kadın Karakterlerin' İncelenmesi"* isimli çalışması bu çalışmalardan biridir. "İçindekiler", "Ön söz", "Giriş", "Sonuç" ve "Kaynakça" dışında üç ana bölümden oluşan çalışmada Birinci Bölüm "Necati Cumalının Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı", İkinci Bölüm "Necati Cumalı'nın Oyunları", Üçüncü Bölüm "Necati Cumalının Oyunlarındaki Kadın Karakterlerin İncelenmesi" isimlerini taşır. Birinci Bölüm'de Necati Cumalı'nın hayatını ve edebi hayatını okuyucularına sunan araştırmacı, İkinci Bölüm'de Necati Cumalı'nın oyunlarının özetlerini sunmuştur. Üçüncü Bölüm'de ise Cumalı'nın oyunlarındaki kadın karakterleri analiz etmiştir. "Sonuç" bölümünde araştırmacı, Necati Cumalı'nın kadın karakterleri üstüne şu yorumu yapar:

> "*Necati Cumalı oyunlarında erkek kahramanlardan farklı olarak kadınlara daha özel bir yer vermektedir. Erkek kahramanlar oyundan oyuna büyük farklılıklar gösterirken, kadın kahramanlar için aynı durum söz konusu olmaz. Onun oyunlarındaki kadınlar çok büyük farklarla birbirinden ayrılmazlar. Kırsal yaşamda da, kasaba ortamında da, kent ortamında da onlar birer kadındır ve toplumsal baskılara maruz kalan, törelere boyun eğen ya da törelerle karşı karşıya kalan, bağımlı yaşayan ve cinsel yönden*

arzulanarak, cinsel bir meta olarak kabul edilen özverili, çileli Anadolu kadının temsilcileridir" (Temel, 2007: 75).

Necati Cumalı'nın eserleri gramer açısından da akademik çalışmalara konu olmuştur. Zeynep Enhar Korkmaz'ın 2007 yılında Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yaptığı yüksek lisans çalışması olan "*Necati Cumalı'nın Ay Büyürken Uyuyamam Adlı Öykü Kitabındaki Sıfat Tamlamalarının İncelenmesi"* isimli çalışma buna örnektir. Çalışma "İçindekiler", "Ön söz", "Giriş", "Sonuç" ve "Kaynakça" dışında, Birinci Bölüm "*Sıfat ve İsim Unsurunun Niteliğine Göre Sıfat Tamlamaları"*, İkinci Bölüm "*Sıfat Sayılarına Göre Sıfat Tamlamaları"*, Üçüncü Bölüm "Değerlendirme" olmak üzere üç ana bölümden oluşmuştur. Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* kitabındaki öykülerin sıfatlar açısından inceleyen çalışmanın sonuç bölümünde şu ifadeler yer alır:

"26 öyküdeki sıfat tamlamalarında, kullanım açısından ilk sırayı sıfat unsurunu sözlükte madde başı olarak geçen sıfatların aldığını gördük. Bunu, sözcük grubu şeklinde ismin önüne gelerek sıfat görevi üstlenen sıfatlık unsuru takip etmiştir" (Korkmaz, 2007: 293).

Necati Cumalı'nın eserleri gramer özellikleri açısından incelendiği gibi eserlerin içinde bulunan halk edebiyatı özellikleri de akademik çalışmalara konu edilmiştir. Yasemin Savaş'ın 2010 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde yaptığı yüksek lisans çalışması bu durma örnek gösterilebilir. *"Necati Cumalı'nın Eserlerinde Halk Edebiyatı ve Kültürü Unsurlarının İncelenmesi*" ismini taşıyan çalışma, Necati Cumalı'nın eserlerinde halk edebiyatı özelliklerini araştıran ilk akademik çalışmadır. Çalışma "İçindekiler", "Ön söz", "Giriş", "Sonuç" ve "Kaynakça" dışında üç ana bölümden oluşmuştur. Birinci Bölüm "Necati Cumalı'nın Hayatı ve Eserleri*"*, İkinci Bölüm "İncelenen Eserlerin Tanıtımı", Üçüncü Bölüm "Halk Edebiyatı ve Halk Bilimi" Unsurları isimlerini taşır. Bu değerli çalışmanın "Sonuç" bölümünde Necati Cumalı'nın eserlerindeki halk edebiyatı özellikleriyle ilgili şu tespit yer alır:

> *"Çalışmamızın sonucunda metin merkezli araştırma yöntemiyle taranan 86 hikâye, 13 tiyatro, 5 romanda: Halk Edebiyatı türlerinden 23 türkü, 9 mâni, 6 ağıt, 2 ninni, 2 tekerleme, 2 efsane tespit edilmiştir. Halk Bilimi unsurları açısından ise geçiş dönemlerine ait 27 unsur; diğer inanışlardan ve geleneklerden ise, 7 uğur-uğursuzluk, 4 büyü, 9 ilenç, 5 rüya,3 müjde, 2 tane nazar ve fal unsuru tespit edilmiştir. Eserlerin türlerine göre bir değerlendirme yaptığımızda toplam tespit edilen 102 unsurun 47 tanesinin tiyatro eserlerinde, 45 tanesinin romanlarda, 10 tanesinin ise hikâyelerde bulunduğu görülmüştür"* (Savaş, 2010: 94).

Ahmet Yıldırım'ın 2011 yılında Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırladığı "*Necati Cumalı'nın Şiirlerinde Toplumsal Eleştiri*" isimli yüksek lisans tezi çok yönlü yazarın şairliğine odaklanan bir akademik çalışmadır. Çalışma "İçindekiler", "Ön söz", "Sonuç" ve "Kaynakça" dışında "Giriş" ve "Necati Cumalı'nın şiirlerinde Toplumsal Eleştiri", bölümlerinden oluşur. Çalışmanın "Giriş" bölümünde şairin hayatı, sanatı ve eserleri hakkında bilgi bulunmaktadır. Tezin asıl bölümünü "Necati Cumalı'nın şiirlerinde Toplumsal Eleştiri" oluşturur. Bu bölümde iç göç-dış göç, yoksulluk, gecekondu yaşamı, kentleşmenin Türkiye gerçeğiyle ele alınması gibi ülke insanını yakından ilgilendiren olgular ele alınmıştır. Çalışmanın "Sonuç" bölümünde Yıldırım şu ifadelere yer verir:

> *"Necati Cumalı, genel olarak yurt ve insan gerçeğine eğilmeyi, kentte ve kırsal bölgelerde yaşanan toplumsal ilişkileri yansıtmayı başarır. Şair, yurdun bütün kesimlerini, bütün çevrelerini, insanlarını yansıtan bir ayna olmuştur. Ege kasabalarından Çukurova'ya, Doğu Anadolu'dan metropollerin gecekondu mahallelerine kadar yayılan çevreler, cephelerde savaşan askerler, tütün üreticileri, fabrika işçileri, gurbetçiler, kimsesiz çocuklar gibi geniş bir çevre ve insan albümü şiirlerde boy gösterir" (Yıldırım, 2011: 205).*

Necati Cumalı'nın eserlerinden yapılan edebiyat uyarlamalarından biri olan Cumalı'nın *Susuz Yaz* isimli öyküsünün Yılmaz Duru'nun yönetmenliğinde *Susuz*

Yaz (1973) ismiyle sinemaya uyarlanması akademik bir makaleye konu olmuştur. Gülderen Öztürker Özdemir'in "*Edebi Eserden Beyaz Perdeye*" (Haz. Fatih Sakallı, Hat yayınları 2011) isimli kitapta yer alan "*Sanatta Anlatma Esasından Gösterme Esasına Geçiş ve Necati Cumalı'nın Susuz Yaz'ı*" (s.173-176) isimli makalesi bu konuyu ele almıştır. Özdemir makalesinde *Susuz Yaz* öyküsünü ve filmini özetlemiş, ardından iki sanat unsuru arasında ortaya çıkan farklılıkları belirtmiştir. *Susuz Yaz* isimli filmin öyküde olmayan karakterlerini belirten yazar, konunun gidişatındaki farklılıkları da makalesine dile getirmiştir. Özdemr'e göre öyküde olmadığı halde filme eklenen en dikkat çekici unsur köyün delisidir:

> *"Hikâyede olmadığı halde filmde yer alan unsurlardan en dikkat çekicisi köyün delisi Asiye'dir. (...) Asiye görselliği, hareketleri ve haykırışlarıyla filmi tek düzelikten çıkarır"* (Özdemir, 2011: 174).

Necati Cumalı'nın oyunları, şiirleri, roman ve öyküleri üstüne sosyolojik, toplumsal, folklorik, üslup, tema ve dil özellikleri bakımından akademik çalışmalar yapıldığı görülmüştür. Bizim yaptığımız kapsamda eserlerinden sinemaya uyarlananların analizi ise daha önce yapılmadığı görülmüştür. Çalışmamızın bu konuda önemli bir boşluğu doldurmasını temenni ediyoruz.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.NECATİ CUMALI HAYATI

Necati Cumalı 13 Ocak 1921 yılında Mustafa ve Fitnat Acar çiftinin ilk çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Yazar doğum tarihini dedesinin yazdığı bir nota bağlar. Büyükbabasının hattat olduğunu belirten el yazması Kuran-ı kerim yazıp arkasına da kendisinin doğduğunu not ettiğini belirtir. Notun altına da tarih yazdığını tarihin yeni takvime göre 13 Ocak 1921'e denk geldiğini belirtir (Cumalı, 1992: 38).

Doğum yeri günümüzde Yunanistan sınırlarında bulunan Florina'dır. Yazar doğduğu evi Makedonya 1900 kitabında tasvir etmiştir. Bu tasvirde Rum mahallesinin sonunda Müslüman mahallesinin girişinde kalan bir ev olduğunu belirtir. Bitişiğindeki çift katlı, taş bir Rum evi olduğunu kendi evlerinin de o evle uyumlu güzel gösterişli bir ev olduğunu belirtir. Avlu kapısından girince solda selamlık, sağda da ahır olduğunu belirtir (Cumalı, 2004: 10).

Yazar Ahmet Necati Acar olan ismini yazarlık için uygun bulmaz ve mahkeme kararıyla değiştirir. Yazar asıl adım Ahmet Necati Acar olduğunu belirtir. Babasının aldığı soyadı olan Acar'ı şiirlerine yakıştıramadığını belirtir. Türk edebiyatında çok fazla Ahmet ismi olduğundan dolayı da Ahmet olan ön adını kullanmak istemez. Mahkeme kararıyla Cumalı soyadını alıp Necati Cumalı isim ve soyadını kullanır (Cumalı, 1982: 205).

Cumalı soyadını alan yazar, Kaylar Rehberim isimli hikâyesinde soyisminin nerden geldiğini de yazmıştır. Bu yenı soyadının kökenini annesinin kasabasından geldiğini yazmıştır. Yazarın annesinin kasabasının adının Kaylar olduğunu buranın eski isminin Ptolemais olduğunu belirtir. Cuma isminin ise bu kasabanın biraz güneyinde bulunan merkezin adı olduğunu belirtmiştir (Cumalı, 1980: 165-166).

Yazar kimliğinin oluşmasındaki en önemli etkinin dedesi İbrahim Efendi'den aldığını pek çok kez belirten Cumalı, dedesinin çok kültürlü, donanımlı bir insan olduğunu belirtmiştir. Dedesinin dindar bir insan olduğunu hattat olduğunu el yazması Kuran-ı Kerim'i olduğunu belirtip aynı zamanda politikayla da ilgili bir

insan olduğunu söylemiştir. Dedesinin İttihat ve Teraki Cemiyeti'nin planlı kurucusu ve başkanı olduğunu belirtmiştir. Babasının ise dedesine benzemeyen çapkın, kumarbaz ve yakışıklı bir insan olduğunu belirtir (Taş, 2001: 325).

Annesi için de kendisiyle sohbet edecek kadar yakın olduğunu belirten yazar, annesinin onunla arkadaşlık edecek vakti her zaman bulduğunu belirtmiştir. (Taş, 2001: 308) Annesinin kişiliği üzerindeki etkisinden de bahseden yazar, annesine tutkuyla bağlı olduğunu ve yaşadıkça ona Haranlıkla anacağını yazmıştır. Kişiliğinde her zaman olumlu etkiler bıraktığını ifade etmiştir (Cumalı, 1990: 189).

1.Dünya Savaşı sonrasında Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasından sonra imzalanan Lozan Barış Anlaşması'nın ilgili maddelerinden ötürü Batı Trakya Türkleri ve Batı Anadolu Rumları zorunlu göçe maruz kalmışlardır. Bu göç neticesinde Necati Cumalı'nın ailesi de doğdukları topraklardan ayrılmak zorunda kalacaklardır. İzmir'in Urla ilçesine yerleşirler. Yazar bu göçün kendisi üzerindeki etkisini son derece net bir biçimde ifade eder. Bu durumu belirmek için bir göç yaşadığını fakat dil değiştirdiğini belirtir (Akt. Kocabıyık, 2006, 12). Yeni coğrafyaya alışmasını ve eğitimle ilgili yaşadıklarını da kaleme almıştır:

> *"Sanıyorum ki çocukluğumun ilk yıllarının çizgilerini hâlâ koruyorum. O göçü yaşamış olmak, o Sıkıntılar... Sonra Urla'nın güzelliği... Orada büyüdüm. Çok çabuk dünya bunalım yılları geldi, anımsarım babam varlıklıydı. 1931 yılına kadar varlıklıydı. Kırk parasız kaldı sonra. 'Ben oğlumu Galatasaray'a göndereceğim' diye yinelerdi babam. İlkokul bitti, baktık, babamın beni çarşıya gönderecek hali yok. Yine de götürdü, yedi sekiz gün geç olarak. Yer yok dediler. Ağlaya ağlaya döndüm"* (Akt. Kocabıyık, 2006, 12).

Urla'da ilkokul eğitimini tamamlayana yazarın eğitimine devam etmesi için büyükşehire gitmesi gereklidir. Çünkü bulunduğu yerde daha üst eğitim kurumu mevcut değildir. Yazar bu sürecin nasıl geliştiğini şu şekilde ifade eder:

> *"Ertesi gün,- Burada anmamın yeri var; çünkü borcumu yerine getiremedim.- bağlardayız, bir de baktım yengem İzmir'den kalkmış gelmiş (...) Ben oğlumu*

okulsuz bırakmam! dedi. 'Hazırla eşyanı!' dedi. Aldı beni İzmir'e götürdü. Bakın bunlar sosyal borçlar. Urla'da biz yetmiş kişi bitirdik ilkokulu. Ortaokula giden bir tek ben oldum aralarından. Beni de yengem aldı, yanında okuttu üç yıl" (Akt. Kocabıyık, 2006, 12).

Ortaokulu İzmir Erkek Muallim Mektebi, lise eğitimini ise İzmir Atatürk Lisesi'nde okuyan yazar, üniversite öğrenimi için önce İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne kayıt yaptırır. Ardından Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ne geçiş yapar. Bu süreci yazar şu şekilde ifade eder:

"...Ben çıkmaza girdiği, tekdüzeleştiği her yol ayırımında değiştirdim yaşamımı. 1938'de İstanbul Hukukuna yazılmıştım. 1938 Eylül sonları ile 1939 Ocak'ı arası tam bir bunalım ayları oldu yaşamımda. Gerçekten aşık mıydım? Yoksa cinsel bunalımlar mı geçiriyordum? Sıkıntılı soluk alamaz biri olmuştum. Elime hangi dersi alsam bir sayfa okuyamıyordum. Sokaklara atıyordum kendimi. Bıraktım İstanbul'u, Ankara Hukuka aktardım kaydımı. İstanbul Hukuku dört yıl, Ankara üç yıldı. Şiir yapışmıştı yakama. Öğrencilikten ne kadar çabuk sıyrılsam o kadar iyiydi. Aşktan, İstanbul'dan kaçtım, dört yıllık üniversite cezasını üç yıla indirdim" (Cumalı, 1990: 237).

Üniversiteyi bitirdikten kısa bir süre sonra askere giden Cumalı, askerlik görevini Çanakkale'de yedek subay olarak yapar. Askerlik döneminde çok sayıda kitap okuyan yazar, bu dönemini oldukça besleyici olarak yorumlamıştır. Yedek subaylık dönemini ikinci bir üniversite dönemi olarak niteleyen yazar, askerlik bölgesi olan Ezine'de bir posta kutsu kiralayıp Adımlar, Yurt ve Dünya dergilerine abone olmuştur. Remzi Kitabevi'ne 10 kitaplık kitap sipariş eden yazar, askerden, hepsini okumuş olduğunu belirttiği bir sandık kitapla Urla'ya döndüğünü yazar (Cumalı, 1990: 237).

Askerlik dönüşü Ankara'da Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Yayın Müdürlüğü ve Güzel Sanatlar Müdürlüğü birimlerinde çalışır. 1945'ten 1949 yılına kadar Ankara'da çalışan yazar. 1949 yılında İzmir'e dönüp avukatlık yapmaya başlamıştır. Bir yıllık stajından sonra 1950-57 yılları arasını İzmir'de avukat olarak

geçiren yazar bu yıllar için gerçek kimliğinden uzak yedi yıl mimli olarak kaldığını belirtmiştir (Cumalı, 1990: 128).

İzmir'deki avukatlık yıllarından sonra Paris'e gitmeye karar veren Cumalı, 1958 yılında Paris' gider. Yanında bir ay geçinebilecek kadar parayla Paris'e gittiğini belirten yazar, altı ay borçlanarak çalışmadan Paris'de kaldığını belirtir. Ardından Munis Faik Ozansoy'un yardımıyla Türk konsolosluğunun Basın Ataşeliği bölümünde öğrenci aylığı kadar bir maaşla radyo dinleme görevi işi bulduğunu yazar (Cumalı, 1990: 238).

1959'da İstanbul'a dönen yazar, İstanbul Basın Yayın Müdürlüğü'nde çalışmaya başlar. 1960'da Berin Teksoy'la evlenen yazar, eşinin 1963'te eşinin İsrail'e atanmasıyla İsrail'e, 1964 yılında da Paris Basın Ataşeliği'ne atanmasıyla Paris'e göçer. Ancak kendisinin yazdığı bazı yazılardan ötürü eşi Berin hanımın görevine son verilir.1966 yılında İstanbul'a dönerler. O tarihten itibaren sadece edebiyat çalışmalarıyla meşgul olan yazar, sonraki yıllarda da birçok yurtdışı gezisi de yapmıştır.

10 Ocak 2001 yılında kanser hastalığından hayata veda eder. Ardında ölümsüz eserler bırakan yazar, 12 Ocak 2001 tarihinde toprağa verilir.

2. EDEBİ HAYATI

İlk eğitim alamaya başladığı yıllardan beri öğrenmeye, kitaplara düşkün bir kişi olan Necati Cumalı, edebiyatla kurduğu ilk ilişkiyi şu şekilde anlatır:

> *"Kur'an'dan başka kitap bulunmayan evde büyüdüm. Bunun içindir ki benim şiirle buluşmam çok geç başlar. İlkokul kitaplarında hiç ilgimi çekmeyen manzumeler vardı. Çok iyi ansırım sekiz yaşandaydım. İlkokulun ikisinden üçüne geçmiştim. Benden büyük komşu çocuklarından üçüncü dördüncü sınıfların okuma kitaplarını almış okuyordum. Heceleri parmaklarımla sayarak, 'Kedim', 'Bağda Sabah', 'Çeşme' gibilerden bir iki gün içinde üç beş manzume yazdım. Kız kardeşime okuyordum yazdıklarımı"* (Cumalı, 1971: 4).

Sanatla kurduğu ilişkinin okuma sevgisine bağlanmasını istemeyen yazar, sanatın daha içsel bir nedenden ötürü ortaya çıktığını savunur. Okuma sevgisinin sadece sanatla uğraşan değil herkes için gerekli bir zorunluluk olduğunu belirtir:

> "*Birçokları edebiyat sevgisinin okumakla başladığını söyler. Ben okuma sevgisi ile edebiyat arasında doğrudan doğruya bir bağlantı kuramıyorum. Her okumayı seven mutlaka yazar ya da şair olamaz. Olmaması gerekir. Okuma sevgisini olağan karşılamak gerekir çocukta. Okumayı sevmeyen çocuk ters bir varlıktır. Şair, yazar olmak bir yana, hiçbir şey olamaz. Her meslek, her sanat okumayı gerektirir. Bunun içindir ki okuma sevgimin bir sonucu olarak görmüyorum sanatımı"* (Cumalı, 1971: 4).

Şiirle ilk temasının geçmişini de ortaokul yıllarına dayandırır. İlk tanıştığı şair ise Necip Fazıl'dır.

> "*Ortaokulun son sınıfında karşılaştım şiirle. O yıl merhum Refik Ahmet Sevengil'in hazırladığı bir Türkçe kitabını aldırdı bize öğretmenimiz. Kitapta Necip Fazıl'ın şiirleriyle karşılaştım: 'Otel Odaları', 'Heykel', 'Geçen Dakikalarım'..."* (Cumalı, 1971: 4).

Bu şiirlerin edebiyat ders kitabında karşılaştığı şiirlerden farklı olarak onu çok etkilemesinin sonucu olarak bir defter alıp sevdiği şiirleri bu deftere not etmeye

başlar. Okuduğu şiirlerin daha önce okuduklarına benzemediği belirten yazar, o dönem okul kitaplığında *Örümcek Ağı* ve *Kaldırımlar* şiir kitaplarını bulduğunu ve bir defter alıp sevdiği şiirleri bu deftere not etmeye başladığını belirtir (Cumalı, 1971: 4).

Not alma süreci içinde kendisini de yavaş yavaş şiirler yazmaya başladığını belirten yazar, yazdıklarının sevdiği şairlerin şiirlerine benzeyen özgün olmayan şiirler olduğunu belirtir. Daha sonra bu şiirleri yırtmış ve kitaplarına almamıştır (Cumalı, 1971: 4).

Liseye başladığı yıllarda edebiyatla ve kitaplarla arasının oldukça sıkılaştığını belirten yazar, babasını verdiği harçlıların yarısını her zaman kitaba yatırdığını belirtir. Yaz aylarında da Urla Halkevi'nin kitaplığına her gün uğradığını yazar. Liseyi bitirdiğinde kurduğu hayal, İstanbul'da bir kitapçının yanında yarım günlük bir iş bulmaktır (Cumalı, 1982: 90).

Üniversite yıllarına geldiğindeyse artık baştan ayağa şiirlerle dolmuştur. Şiir artık onun her şeyidir. Sohbetleri şiir, yazdıkları şiir, çevresi şairlerle doludur:

> "*1939 sonlarına doğru şairdim artık. Ankara Hukukuna gidiyordum. Ceplerim şiir doluydu. Şiirden başka söz etmiyor, dinlemiyordum. Her yıl ders çalışmalarım aksıyor, kitapları sınav kapısında tamamlayıp, yüreğim ağzımda giriyordum içeriye. Sabahattin Kudret Aksal, Salah Birsel, Baki Süha Edipoğlu, Şahap Sıtkı arkadaşlarımdı. Rahmetli Rüştü Onur, Kemal Uluser, tabii Hüseyin ile mektuplaşıyordum. İlk şiirlerim o yıl dergilerde görünmeye başladı. O yıl Orhan Veli ile tanıştım. Sonra sonra yakın bir dostluğa döndü bu tanışmamız*" (Cumalı, 1971: 4).

Necati Cumalı'nın Romanlarında ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema isimli yayınlanmamış yüksek lisans tezinde Deniz Kocabıyık, Cumalı'nın ilk eserlerini yayılama sürecini şu şekilde anlatır:

"*İlk şiirini A.N. Acar ismiyle, 1939 yılında Urla Halkevi dergisi olan Ocak'ta yayınlayan şair, etkilenmelerle yazdığı bu şiiri yayınladığı için pişmanlık duyar. (Ocak 1, 1939: 13) Yazarın bu şiirinden önce Ocak dergisinin ilk sayısında "Ümitlerin Gemisi" adıyla bir şiiri daha yayınlanmıştır. (Ocak 2, 1939:7) Kayda değer ilk şiiri 1940'ta Varlık dergisinde "Netice" adı ile yayınlanır*" (Kocabıyık, 2006, 20)**.**

İlk kitabı olan *Kızılçullu Yolu* isimli şiir kitabını Yakın dostu Salah Birsel'in yönettiği ABC Yayınları'ndan bastıran Cumalı, kitabın basım sürecinde Askerlik hizmetine devam ediyordur. 1943'de askerliği sırasında İstanbul'a gelmiş *Kızılçullu Yolu*'nda yer alacak şiirleri Salah Birsel'e verip, kitabı bastırması için de yedek subay okulunun kendisine verdiği kabutu satması için Birsel'e bırakmıştır. Askerlik aylığını alınca kırk lira da para gönderen Cumalı böylece ilk kitabını baskı masraflarını karşılamış olur. 1947'de *Mayıs Ayı Notları*'nı, 1962'de de *Susuz Yaz* isimli kitabını yine baskı masraflarını karşılayarak bastırır (Cumalı, 1982: 90).

Kendisine örnek olarak Oktay Rıfat, Orhan Veli, Cahit Sıtkı ve Ahmet Muhip Dranas'ı örnek aldığını belirten yazar, Fuzuli'den Baki'den çok kişiliğinin gelişmesine onların yardımcı olduğunu yazar. Batı şiirinin özünü onların şiirlerinden kavradığını belirtir. Onların şiirlerindeki yaşama yönelik içerik ve dillerinin tazeliğinin kendisine o şairlere çektiğini belirtir (Cumalı, 1982: 89).

Necati Cumalı dil konusunda da oldukça özen gösterdiğini belirtmiştir. Kendi kuşağı için oturmuş bir Türk dilinin olmamış olmasından dert yanar. Yanında taşıdığı bir numaralı kitabın Türkçe sözlük olduğunu belirten yazar, sözlüğe baka baka yazdığını belirtir. Dili hem öğrendiğini hem yazdığını, bunun da çalışmalarının verimini yarı yarıya azalttığını belirtir. Eğitim aldığı dönemde ortaokul ve lisede Türkçe gramer dersinin kaldırılmış olduğunu belirten yazar, o dönemde Türkçe gramerinin henüz oluşmadığı görüşünün yaygın olduğunu belirtir (Cumalı, 1982: 89).

Sanat hayatı içinde yaşadığı zorlukları da anlatan yazar, klasikleri çoğunlukla bozuk bir dille yapılan kötü çevirilerden okuyarak yetişmiş olmalarını belirtir. Konu seçiminde de özgür olmadıklarını ifade eder. Politik baskılarla beraber, ordudan söz

edemiyor olduklarından, sosyal adalet konularından bahsedemediklerini belirtir. O dönem yazarları olarak kendilerini greko romen güreşen, serbest güreşemeyen güreş sporcularına benzetir (Cumalı, 1982: 89).

Olumsuz koşullara rağmen Türk edebiyatı içinde kırk yıl emek verdikten sonra edebiyatın arı bir dile kavuşmasını sağlayanlar arasında kendisinin de olduğunu belirtir (Cumalı, 1982: 90).

Çocukluk arkadaşı heykeltıraş Sadi Çalık'la geçirdiği yılları anarken kişiliğin gelişmesinde İncil'in ne denli önemli bir eser olduğunu belirtir. *İncil'*i ilk yol göstericisi olarak gördüğünü belirtir. Çok yönlü sanatçı İncil'i bir dini kitap olarak değil bir şiir kaynağı, hümanizmin ana kitaplarından biri olarak yorumlayıp sevdiğini belirtir. Batı edebiyatını tanıdıkça onun temelinde yatan acıma, sevme, bağışlama duygularının İncil'den kaynaklandığını daha iyi anladığını belirtir (Cumalı, 1982: 102).

*İncil'*le beraber Rus romancı Dostoyevski'nin de kendisini derinden etkilediğini yazan sanatçı, Dostoyevski'nin hangi romanı okursa okusun kendine gelemediğini yazar. Sıtmaya tutulmuş gibi olur, okuduğu romanın kahramanları arasında kolay kolay sıyrılamadığını yazar. Dostoyevski'de İsa'nın sesini bulduğunu yazan sanatçı, Hemcinsini sev, acı çekenlerin acılarını paylaş, kesesi dolu olanlar değil yüreği dolu olanların zengin olduğu önermelerinin kendisini çok etkilediğini yazar (Cumalı, 1982: 119).

Birçok sefer yurtdışına giden sanatçı edebi kuvvetinin üstünlüğünü evrensel bir beslenme kaynağı oluşturmasına bağlamıştır:

> *"... 1967 yılında Bulgaristan Yazarlar Birliğinin çağrılısı olarak başlayan yurt dışı gezilerim, Makedonya, Birleşik Amerika (1970–1978), Sovyetler Birliği (1971–73), Bulgaristan (1973–1978), İran (1972–1976–1977), Yunanistan (1978), Almanya, Çekoslovakya, Bulgaristan (1980), Finlandiya (1988) ile sürdü. O arada kendi arabamızla İstanbul'dan çıkarak Zagreb, Milano, Paris üstünden Strazbourg, Münih, Viyana, Peşte, Bükreş'e uzanan yolculuklar yaptık. Bütün bu geziler beni etkiledi, esinlendirdi, çağımızı daha*

yakından tanımamda yararlı oldu. Öykülerime, şiirlerime, denemelerime kaynaklık etti. Yazdıklarımı tekdüzelikten kurtarabildimse, öyle sanıyorum ki, bu nitelikli, yaşamımı tekdüzelikten kurtaracak cesareti gösterme ye borçluyum" (Akt. Kocabıyık, 2006, 24).

Yıllar içinde çok sayıda şiir kitabı yayınlayan usta ismin şairlik yolculuğunu Arslan şu şekilde özetlemiştir:

"*İlk şiir kitabı Kızılçullu Yolu 1943'te çıktı. Garip şiirinin havasını taşıyan bu şiirlerden sonra 1945'te yayımlanan Harbe Gidenin Şarkıları kitabında toplum sorunlarına duyarlık gösteren şiirler ağırlık kazanır. Şiirlerinde yaşama sevinci, yalın duygular, yalın bir anlatım göze çarpar. 1957 yılına kadar şiir kitapları birbiri ardından gelir: Mayıs Ayı Notları (1947), Güzel Aydınlık (1951), İmbatla Gelen (1955), Güneş Çizgisi (1957). Garip şiiriyle edebiyat dünyamızda kendisine bir yer edinen, genellikle küçük insan olarak adlandırılan, dar gelirli, sıradan orta tabaka insanının duyarlığını yansıtan şiirlerinde toplumsal konular da bu bakış açısı çerçevesinde yer alır. Şiire bir süre ara verip edebîyatın diğer alanlarında ürün vermeye devam eden Cumalı, şiirinde bir dönüşümün ifadesi olan Yağmurlu Deniz'de 1960-1965 arası siyasal ortamının etkilerini yansıtan, toplumsal yönü ağır basan kavga şiirlerine yer vermiştir. Bu tarihten sonra yazdıklarını Başaklar Gebe (1970), Ceylan Ağıdı (1974), Aç Güneş (Bütün şiirleri, 1980), Tufandan Önce (Bütün şiirleri, 1983), Aşklar Yalnızlıklar (Toplu şiirleri, 1985), Kısmeti Kapalı Gençlik (Bütün şiirleri, 1986) adlı kitaplarda toplamıştır. Şiirinde kendine özgü söyleyişi bulan Cumalı, iddiasız, yalın ama dile getirilmesi zor olanı söylemiştir. Şiirlerinin büyük çoğunluğu öykülemeli anlatım biçimindedir. Bununla birlikte imgenin gücünü duyurduğu şiirleri de vardır*" (Arslan, 2001:217-220).

Necati Cumalı uzun yıllar içinde edebiyatın farklı türlerinde eserler vermiş çok yönlü bir sanatçıdır. Usta kalem kendi edebiyat serüvenini ve içinde yaşadığı toplumla yaşadığı çatışmayı son derece somut tespitlerle şu şekilde özetlemiştir:

> "*Bizler, çelişkili koşulların yaşamını bölük pörçük, parça parça ettiği bir kuşağız. Benim çocukluk yıllarımda, toplumda egemen olan değer ölçüleri ile ekmeğimizi kazanmaya başladığımız yıllarda ağır basan değer ölçüleri, çelişkili bir değişiklik gösterdi. Toplum bize verdiği vaatleri tutmadı. Kişiliğimin biçimlenmeye başladığı otuzlu yıllarda, ülkemizde yaşamayı güzelleştiren geleceğe dönük inançlar geçerliydi. Yurdumuzun daha mutlu yarınlara kavuşmasına katkıda bulunmak yürekleri ısıtan bir tutumdu. Kırklı yıllarda birden kendimizi kararan gökler altında bulduk. Ekmeğimizi kazanmaya başlamamızla birlikte enflasyonun yükü altında kaldık, Oktay Akbal'ın deyimiyle önce ekmekler bozuldu. Lokmalarımız ufaldı. Özel yaşayışımızı düzene koymamız zorlaştı, evlenmek, ev açmak, ekmeğimizi güven altına almak, çözülmesi güç sorunlar oldu. Öte yandan delikanlılık çağında inançla bağlandığımız cumhuriyetçi, halkçı, devrimci görüşler karalandı, bizler kötü gözle görülen, istenilmeyen kişiler durumuna düşürüldük. Ben bu kuşağın çilesini yaşadım. Sadece toplumsal şiirlerimle değil, yıkılan aşkları, yürek burukluğu ili de kuşağımın duygularının sözcüsü olmaya çalıştım*" (Sezer, 1983: 15).

Şairliğiyle Türk edebiyatından önemli bir alanı kaplayan sanatçının romanları da büyük ses getirmiştir. En önemli roman serisi olan *Tütün Üçlemesi* için Ertop şu yorumu yapar:

> "*Tütün Üçlemesi 1950'lerin ayrıntılı bir panoramasını canlandırmaktadır. Dizide Urlalı tütün üreticilerinin geçim kavgaları, tütün tarımı, tütün piyasası, kasaba insanlarının günlük yaşamı gerçekçi bir biçimde dile getirilmiştir. Yazarın gözlem ve değerlendirmeleri bugün geride kalan bir dönemin gerçeklerine önümüze sermektedir*" (Ertop, 1982: 8).

Sanat hayatı boyunca yazdığı eserlerle birçok kez takdir edilen Necati Cumalı, *Yağmurlu Deniz* kitabıyla 1969 TDK Şiir Ödülü, *Tufandan Önce* kitabıyla 1984 Yeditepe Şiir Armağanı almıştır. *Dün Neredeydiniz* adlı oyunuyla 1981 Kültür Bakanlığı Tiyatro Ödülü'nü kazanan yazar, *Viran Dağlar* romanı ile de Orhan Kemal Roman Armağanı'nı, Yunus Nadi Roman Ödülü'nü ve Dil Derneği'nin düzenlediği

Ömer Asım Aksoy Ödülü'nün almıştır. 2000 yılında ise Tiyatro Yazarları Derneği tarafından Türk tiyatrosuna katkılarından dolayı ‘Onur Ödülü’ almıştır. *Makedonya 1900* adlı hikâye kitabıyla 1977’de Sait Faik Hikâye Ödülü’ne lâyık görülmüştür.

Eserlerinin etkisi ülke sınırlarının dışına taşan sanatçıya özellikle Balkan ülkelerinden çok sayıda davet yapılmıştır. Ayrıca eserleri de yirmiyi aşkın dilde çevrilmiştir. Oyunlarından *Mine, Nalınlar* (1963) İtalyanca; *Derya Gülü* (1966) İbranice ve İngilizce (1991); *Susuz Yaz* (1975) İngilizce; *Tehlikeli Güvercin* (1969) Rusça; *Vur Emri* Slovence, (1975) ve Farsça (1977) olarak yayınlanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

1. UYARLAMA KAVRAMI

1.1. Uyarlamanın Tanımı ve Kapsamı

Uyarlama kelimesi Fransızca adapté kelimesine karşılık olarak kullanılır (www.tdk.gov.tr). "Uyarlama" kelimesinin Türk dilindeki anlamı, "*en geniş haliyle birbirine herhangi bir bakımdan uyar duruma getirmek" (*1998, s. 2290) olarak verilmiştir. Edebiyat'taki anlamıysa şu şekildedir: *Bir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uydurma* (www.tdk.gov.tr). "Uyarlama" kelimesi isim olarak "*Uyarlamak işi, adaptasyon"* (www.tdk.gov.tr) anlamında kullanılırken, sıfat olarak da "*Uyarlanmış, adapte edilmiş"* (www.tdk.gov.tr) anlamında kullanılmaktadır. Tahir N. Gencan'ın *Yazım Terimleri Sözlüğü*'ne göre aynı kelime; "*Bir yazın yapıtını yöresel koşulları göz önüne alarak, uygun değişiklikler yaparak bir dile aktarma* ve *Bir türde yazılmış bir yapıtı başka türe aktarma"* (www.tdk.gov.tr) anlamlarındadır. 1983 baskılı *Gösterim Terimleri Sözlüğü*'ne göreyse "Uyarlama" "*Uyarlanmış yapıta verilen ad"* (www.tdk.gov.tr) olarak tanımlanmıştır. Sinema terimi olaraksa; *"Sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma" (SRTS:* 1981, s. 311*)* olarak tanımlanır.

Uyarlama kavramı üstüne kapsamlı bir çalışma yapan Zeynep Çetin Erus, eserinde birden fazla uyarlama tanımını bir araya toplamıştır:

> *"Uyarlamanın çeşitli tanımları yapılabilir. Ephraim Katz'ın Film Ansiklopedisi'ne göre uyarlama, başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni araca uygun bir şekilde aktararak yeni bir sanat eseri meydana getirme eylemidir. Erich Rentshler ise uyarlamayı, geniş anlamda bir anlama eylemi olarak tanımlar; içinde bulunulan tarihsel koşullardan ve metinleştirilmiş gerçekliklerden yola çıkılarak kişisel bir söylem oluşturmak amacıyla kendi anlamını elde etme girişimidir. (...) Romancı ve senaryo yazarı Peter Lefcourt, uzun romanlardan uyarlama sürecini, '...Film kendi gramerine sahiptir; tümünün hızına bakmak, metinsel olarak zengin olsa da onu çok yavaşlatacak bir şeyleri çıkarmak zorundasınız' şeklinde tanımlar. (...) Bir*

diğer bakış açısına göre uyarlama, kaynak bir roman altmetnini bir dizi karmaşık işlemler dizisiyle –seçme, vurgulama, somutlaştırma, güncelleştirme, eleştiri, benzetme ve popülerleştirme yoluyla- dönüştürme meselesidir (...) Aslında uyarlama, 'orijinal esere' karşı hem saldırgan hem de muhalif tutumun yanı sıra, 'evlada yakışır saygı', hatta kendini adamaya varan bir tutumu ifade eder ve kültürel yenilik ile korumanın diyalektiğinde yerini alır. Pasolini'ye göre uyarlama terimi, kendi içinde 'baba' yani 'orijinal eserin' yararına kendi haklarını feda etme, 'evlada yakışır' boyun eğme anlamını taşır. Buna 'oedipal drama' olarak uyarlama diyebiliriz" (Erus, 2005: 17).

Bu kavram üstüne ayrıntılı bir eser ortaya koyan John Desmond ve Peter Hawkes ikilisi de uyarlama kavramını yorumlamışlardır. Bir insanın metni okuyup metinden hangi öğelerin aktarılacağını seçmesi, seçilenlerin görüntü ve ses aracılığıyla nasıl gerçekleştirileceğini ortaya koymasını içeren bir yorumlama olarak tanımlarlar (Desmond ve Hawkes, 2006: 2).

Sinema ve edebiyatın çoğunlukla yolları kesişse de bu iki sanat formunun birbirlerinden temel farklılıkları her daim varlıklarını sürdürmüştür. En temel farklılıkların başında zaman kavramıyla kurdukları ilişki gelir.

"*İlk olarak film gerçek zamanda işlendiği için çok sınırlanmıştır. Romanlar yalnızca canları istediğinde biterler. Film genelde Shakespeare'nin 'sahnemizin kısa, iki saatlik trafiği' dediği olguyla kısıtlanmıştır*" (Monaco, 2003: 48).

Zaman kavramındaki farklılık, metinlerde de kendini gösterir. Bu durumda da sinemanın edebiyat eserine göre daha hızlı ve daha ayrıntısız bir sanat eseri olmasına neden olur.

"*Ortalama bir senaryo uzunluk olarak 125 ile 150 sayfa civarındadır, ortalama romansa ise bunu üç katıdır. Neredeyse istisnasız olarak olayların*

bütün ayrıntılarını kitaptan sinemaya aktarımda kaybolur" (Monaco, 2003: 48).

Yazar Dudley Andrew, uyarlamaların dönemin estetik sisteminden, dönemin kültürel taleplerinden bağımsız olmadığını yazar. Uyarlamaların dönemler, tarzlar, uluslar arasındaki etkileşimi gösterdiğini belirtir (Andrew, 1984: 106).

Uyarlama kavramı üstüne sinema tarihinin ilk zamanlarından günümüze kadar son derece geniş bir zeminde tartışmalar yürütülmektedir. Uyarlanmış yeni sanat ürününün uyarlanmış metinle karşılaştırılması, aralarındaki benzerlik, form değişikliklerinin getirdiği farklılıklar sadakat ve özgünlük kavramları bu tartışmaların başat konularındandır. Yerli ve yabancı birçok yazar ve araştırmacı bu konuda çalışmalarda bulunmuş ve açıklamalar yapmıştır.

1.2. Dünya Yönetmenlerinin Uyarlama Kavramına Bakışları

Uyarlama kavramıyla ilgili en büyük tartışma edebiyat ve sinema sanatı arasında söz konusu olan/gündeme gelen sadakat kavramı etrafından dönmektedir. Edebi eserin görsel bir sanat formu olan sinemaya uyarlandığında aslına ne kadar sadık kalacağı tartışması her zaman olmuştur.

Bu konuda Robert Stam tam bir sadakatin olamayacağını savunur. Stam'a göre bir filmin bir edebiyat eserine bütün ayrıntılarıyla sadık kalması olanaksızdır. Bu iddiasına da Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanını örnek gösterir. Sadık kalınacaksa bu romanın 30 saat süren bir filmi olması gerektiğini söyler (Stam: 2000, 57). *Savaş ve Barış'*ın King Vidor yönetimindeki 1956 yapımı Hollywood yorumunda, romanın temel tezlerinden bağımsız kurgulanıp aşk ve macera temaları üzerinden ticari bir uyarlama yapıldığını söylemek mümkündür. Buna karşılık *Savaş ve Barış*'ı sinemaya uyarlayan Sovyet yönetmen Sergey Bondarçuk'un 1966 yapımı yorumunda dönem dekorlarına özen gösterilmiş, roman neredeyse satır satır estetik kaygılar güdülerek sinemaya aktarılmıştır. Bir sinema filmi için son derece istisnai bir uzunlukta olan bu uyarlama 7 saatten fazladır.

Andre Bazin uyarlama kavramına yeni bir bakış açısı getirip iyi bir uyarlamanın bir edebiyat eserinin özünü ve sözünü yeniden înşa etmesi gerektiğini söyler (Bazin:1995,128). Bazin'in bu tespitine örnek olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin usta yönetmenlerinden Luchino Visconti ise Dostoyevski uyarlamasını örnek gösterebiliriz. Yönetmen, Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler*'ini sinemaya aktarmış, özgün bir Visconti filmine dönüştürmüştür.

Yönetmenle yazarın dünyasının örtüşmesi, yönetmenin kendi sinema dilini kurarken yazarın anlatmak istediğinin farkına varması, yazar-yönetmen birlikteliğinin yaratıcı örneklerini ortaya çıkarır. Yönetmenle yazarın dünyasının uygunluğunun en güzel örneklerinden biri Rus yönetmen Nikita Mikhalkov'un Çehov'un öykü motiflerinden etkilenerek kendi sinemasını oluşturmasında gösterebiliriz. Çehov öykülerini sinemaya aktaran yönetmenin kendi senaryolarından çektiği filmlerde de Çehov havası hâkimdir. 2010 yapımı *Güneş Yanığı 2*'de inanç kavramını öne çıkarıp muhafazakâr öğeleri filmin merkezine taşıdıysa da eski filmlerinde Çehov etkisi belirgindir.

Georges Melies'in 1902'de Jules Verne'nin *Voyage dans la Lune* romanını sinemaya aktarmasıyla başlayan edebiyat sinema ilişkisinin yüz senelik tarihine baktığımızda eserleri en çok sinemaya uyarlanan ismin Shakespeare olduğunu görürüz. Başta *Romeo ve Juliet* olmak üzere usta tiyatro yazarının birçok eseri beyaz perdeye taşınmıştır. Tolstoy, Dostoyevski, Gorki, E.Hemingway, Turgenyev, Wirginia Woolf, G. Garcia Marquez, J. Steinbeck, Goethe, J. London, Kafka gibi klasik yazarlar ve James Michener, Stephen King, Danielle Steele gibi popüler yazarlar yönetmenlerin her zaman ilgi gösterdiği isimlerdendir.

Birçok yönetmen, edebiyat uyarlamalarını kendi sinema dilini oluşturmada önemli bir beslenme kaynağı olarak görmektedir. Bu duruma örnek olarak Japon yönetmen Akira Kurosawa'dan bahsedebiliriz. 1951'de Dostoyevski'nin *Budala* romanında uyarladığı *Hakuçi*'yi, 1985'de Shakespeare'in *Kral Lear* oyunundan uyarladığı *Ran* filmini çekerek edebiyat uyarlamalarıyla olan bağını göstermiştir. Batı klasiklerini Japon tarihi ve kültürüyle harmanlayan yönetmen, epik şaheserler çıkarırken ülkesinde Japon kültürünün dışına çıktığına yönelik çok yoğun eleştiriler

almaktadır. Buna karşılık bir yönetmen olarak en önemli beslenme kaynağının her zaman dünya klasikleri olduğunu belirtmektedir:

> *"İyi bir senaryo yazabilmek için büyük yazarların roman ve oyunlarını okumak gerekir. Bunların neden büyük olduklarını düşünmeniz senaryo yazmanızda yararlı olacaktır. Okurken duygularınız yoğunlaştığında durup bunun nedenini düşünmelisiniz. Boş bir bellekle hiçbir şey yapmak olası değildir. Bunun için çok genç yaşlarımdan itibaren okuduğum kitaplarla ilgili notlar aldığım bir defterim var. Her kitap için kendi düşüncelerimi ve hangi bölümlerin neden beni etkilediklerini yazarım. Bu defterlerden yığınla birikmiştir. Yeni bir senaryo yazacağım zaman onları gözden geçiririm*" (Kurosawa, 1994: 244).

Polonyalı yönetmen Andrei Wajda ise edebiyat metinlerinin direkt alınıp kullanılmasının sinematografik olmadığı görüşündedir:

> "*Edebiyat eserlerine dayanan bir film çekildiğinde çoğu kez romanın diyalogları benimseniyor ama bunlar daha çok okunmak için yazılmış metinler beyazperdede kulağa hoş gelmiyor"* (Wajda, 2006: 31).

2011'de çektiği *Faust* uyarlamasıyla Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü'nü alan Rus yönetmen Sokurov edebiyatın üzerindeki etkisini anlatmak için şu ifadeleri kullanır:

> *"Birincil kaynağım edebiyat ve edebiyat eserleri oldu. Esasında benim büyüdüğüm dönemde ve gençliğimin ilk yıllarında Rusya tiyatrosunda tiyatro altın dönemini yaşıyordu. Dostoyevski, Çehov, Tolstoy gibi edebiyatçıların eserleri radyo tiyatrosu şeklinde yayınlanıyordu ve ben bunları hayranlıkla dinliyordum. İlginç bir itiraf olacak ama ben sinemayla gerçek anlamda oldukça geç tanıştım. Önceden benim gönlümde yatan tiyatro ve ağırlıklı olarak edebi eserlerdi. Sinema çok uzun zaman sonra benim için edebiyata rakip olmaya başladı"* (Sokurov, 2009: 243-245).

Edebiyat; sinemayı etkileyen, dönüştüren güçlü ve köklü bir sanat dalı olsa da sinemanın kendi kuralları ve kendine ait farklı bir dili vardır. Sokurov bu ayrımı ve sinemanın buyurgan tavrını da bir yönetmen olarak oldukça zekice eleştirir:

> *"İlk kez sinemaya gittiğimde büyük baskı altında ve eziyet çekercesine kendimi farklı bir ortamda hissettim. Çünkü burada yönetmenin totaliter tutumuyla karşı karşıya kalmıştım. Kendi fikirlerini bana empoze etmek için bilincime, duygularıma ve aklıma baskı yapıyor, diye düşünmüştüm. Edebi eser okuduğunuzda bunu hayalinizde canlandırıyorsunuz, orada özgürsünüz. Bir radyo tiyatrosu dinlediğinizde yine sizin hayalinizde canlandıracağınız çok şey oluyor. O eseri yazan sanatçının yazdıklarına kendiniz de bir ölçüde bir şeyler katabiliyorsunuz. Hâlbuki film izlediğimde sinemanın bana bir paket olarak sunulan bir ürün olduğunu 'Bunu böyle alın.' diye bir zorlama yapıldığını hissettim. İşte bu nedenle ben sinemayı dünyadaki büyük tehlikelerden biri olarak değerlendiriyorum. Çünkü sinema görsel bir ürün olarak sunuluyor ve izleyicinin iradesi gündeme geliyor. Mesela bir yönetmen eserinde Nazi'leri savunabilir ve bunu ikna edici bir yöntemle izleyiciye empoze edebilir. Bolşevik bir fikir öne sürebilir veya son derece saçma bir fikri doğruymuş gibi izleyicisine ulaştırabilir. İşte bunları söylememdeki asıl gaye, izleyicinin iç dünyasındaki özgürlüğü izleyiciye bırakabilmek. Bir sinema yönetmeni izleyicinin bu iradesini felç edebilir ve onu hiç istemediği bir yöne sürükleyebilir"* (Sokurov, 2009: 243-245).

Sokurov; edebiyatın zenginliğinin ve insanın hayal gücünü besleyen derinlikli yapısının sinemaya tam olarak yansıtılamayacağı iddia etmektedir. Biraz daha ileri giderek edebiyatın sinema diline uymayacağını, sinema dilini besleyemeyeceğini düşünen usta yönetmenler de vardır. Yunan yönetmen Angelopoulos, çektiği şiirsel filmlerden sonra çok karşılaştığı edebiyat sinema ilişkisi üstüne sorulan bir soruya cevap verirken iki sanat dalının birlikteliğindeki açmazlardan bahsetmiştir:

> *"Bir kitabı hele sevdiğiniz bir kitabı özgün tat ve niteliğini kaybetmeden uyarlamanız imkânsızdır. Büyük romanların başarılı bir uyarlamasına henüz*

rastlamış değilim. Filme dönüşecek en iyi romanlar bence gerilim romanlarıdır. Ya da ikinci sınıf edebiyattır. Örneğin Orson Welles sıradan bir polisiye hikâyeyi almış ve onu Touch of Evil'le bir başyapıta çevirmiştir. Bu tür örnekler çoktur, mesela Godard'ın filmleri. Ben şu anda polisiye bir hikâye yapmak istemiyorum gerçi, ama Malraux'un İnsanlık Durumu ilgimi çekmiyor değil yine de beyaz perdeye aktarıldığında eserden bir şeyler kaybolacağına eminim" (Der. Fainaru, 2006: 148-149).

Ayrıca edebiyatın kendisi de yönetmenler için temel beslenme kaynaklarından biridir. Birçok yönetmen film çekerken doğrudan bir uyarlama yapmasa da edebiyat eserlerinden faydalandıklarını belirtmişlerdir. Hong Konglu yönetmen Wong Kar Wai bu konuda şu ifadeleri kullanır:

"*Edebiyat beslenmek için çok önemli bir kaynaktır. Bu konuda babam bana çok yardımcı oldu. Sürekli olarak benim klasik Çin edebiyatını öğrenmemi istedi. 13 yaşındayken bu ağır kitapları okumaya başlamıştım. Ayrıca Balzac, Gorki ve Tolstoy'un eserleri de çok sevdiğim kitaplar arasındaydı. Daha sonraları Japon edebiyatına yöneldim çünkü Çince tercümelerini bulmak oldukça kolaydı. Daha sonralarıysa Güney Amerika edebiyatına ilgi duymaya başladım. Bu eserler daha sonra filmlerimi oluştururken bana kaynaklık ettiler. Beni yalnız bırakmadılar*" (Naremore, 2005: 115).

1.3. Türk Yazar ve Yönetmenlerin Uyarlama Kavramına Bakışları

Türk sinemasının başlangıcından günümüze kadar edebiyat, sinema sanatının içinde önemli bir yer kaplamaktadır. Bu alan genişliğinden ötürü uyarlamalar üstüne çok tartışma yapılmış, çok görüş beyan edilmiştir. Yönetmenler ve yazarlar uyarlama kavramına bakış açılarını farklı şekillerde dile getirmişlerdir.

Necati Cumalı, sinemanın temelinde edebiyatın olduğunu savunur. Yönetmen bir sinema filmini uyarlamak isterse, o edebiyat eserinin özünü sindirmesi gerektiğini

savunur. Filmini edebiyat dilinden kurtarmalı, sinema diliyle onu yeniden yaratmalı der. Yazara göre Eisenstein, Jean Renoir, Fellini ve Bergman gibi yönetmenler bu özümsemeyi başarmış yönetmenlerdir (Cumalı, 1982: 76).

Recep Bilginer, edebiyat eserlerinden yapılan uyarlamaların edebiyat eserlerinin tanınmasına önemli bir rolü olduğunu savunur. Farklı sosyal sınıflardan, dünyanın farklı ülkelerinden insanların yazarları tanımasını sağladığını belirtir (Bilginer, 1982: 75).

Yazar Tarık Dursun K. sinema edebiyat ilişkisinin edebiyata faydalı olduğunu savunur. Sinemanın edebiyata yaygınlık kazandırdığını, onu kitlelerle buluşturduğunu, bu sayede eserlerin sevildiğini iddia eder. Bu duruma örnek olarak Halit Ziya'yı gösterir. *Aşkı Memnu*'nun sinema uyarlaması sayesinde yazarın okul kitaplarından kurtulduğunu savunur (Dursun K., 1982: 72).

Birçok film projesinde yer alan Füruzan, başarılı bir uyarlamanın ortaya çıkması için yazar ve sinema ekibinin ayrıntılı tartışabilmesini ve yönetmenin, senaristin, bütün set çalışanlarının ve yazarın senkronize halde çalışması gerektiğini savunur. Başarıyı bu uyuma bağlar (Füruzan, 1982: 77).

Zeyyat Selimoğlu'nun *Deprem* isimli uzun hikâyesini, Atıf Yılmaz 1981 yılında *Deli Kan* isimli filme uyarlamıştı. Selimoğlu'na göre sinema ve edebiyat arasındaki en derin uçurum; sinemanın ekip çalışması, edebiyatın ise tek başına yapılıyor olmasından kaynaklanıyor. Yazara göre asgari müşterekte buluşulmalı, yazar kitabının harfi harfine uygulanmasını istememeli, kitabının kimi bölümlerinin çeşitli sebeplerden dolayı uygulanamaz olduğunu kabul etmelidir. Yazar ayrıca, sinemanın imkânları artıkça edebiyata daha sadık uyarlamalar yapılabileceğini savunur (Selimoğlu, 1982: 81).

Sinema eleştirmeni ve çevirmen Sevin Okyay kusursuz bir uyarlama olmayacağını şu şekilde ifade eder:

> "*Kusursuz bir edebiyat uyarlaması mümkün değil. Çünkü bu kararı ancak okur verir. Okur da zaten o dünyayı zihninde yaratmıştır. Uyarlama onun beklentilerini karşılamaz. Percy Adlon'a göre edebi eser ne kadar kısa olursa*

o kadar iyi. Okur böylece daha az şey hayal ediyor, daha az hayal kırıklığına uğruyor" (Okyay, 2014: 102).

Cemal Süreya bir okuyucu olarak uyarlamaların olumsuz tarafından bahseder. Süreya, görsel halde görünen bir eserin artık eski tadında okunamadığından dert yanar (Akt. Sayar,1983: 70).

Türk sinemasına yön veren yönetmenler de yazar ve eleştirmenler kadar uyarlama kavramı üstüne görüş beyan etmişlerdir. Yönetmenler genellikle sinema sanatının edebiyattan farklı, kendine has dinamikleri olan bir sanat olduğu üstünde durmuşlardır.

Atıf Yılmaz, sinema sanatının okuyucuyu etkileyecek bir hikâyesi olmak zorunda olduğundan edebiyattan yararlanmasının kaçınılmaz olduğunu belirtir. Eseri sinemaya taşıyanın en az edebiyat eserini yazan kadar kudretli bir sinemacı olması gerektiğini savunur. Eğer yazarın diliyle sağladığı başarıyı sinemasal özelliklerle sağlayamazsa romanın olay örgüsünün şematik kuru bir anlatımının ortaya çıkacağını belirtir. Bu şematik kuruluğa örnek olarak da Memduh Ün'ün Yaşar Kemal'in *Ağrı Dağı Efsanesi* romanından uyarladığı filmini gösterir. Yılmaz'a göre edebiyat eseri, yönetmenin sinema diliyle inşa etmek istediği dünyanın çekirdeğidir. Edebiyat eserinden farklı olması kaçınılmazdır. Oysa yazarların yazdıklarının aynısını sinemada görmek istediklerini, bu sebepten sinemaya küstüklerini belirtir. Bir denge unsurunun oluşması gerektiğini savunur. Yazar ağır basarsa sinema olamamış bir eser, yönetmen ağır basarsa bütün zenginliğiyle sinemaya aktarılmamış bir çalışma ortaya çıkabileceğini belirtir (Yılmaz, 1982: 74).

Çok sayıda film çekmiş olan Memduh Ün de çekemediği bir uyarlamanın rahatsızlığını belirtirken uyarlamaya bakışını anlatır. Ün, Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* isimli romanını çok sevdiğini, kendi dünya görüşüne uygun bir kitap olarak gördüğünü yazar. Orhan Pamuk'tan uyarlama haklarını almak için çok mücadele ettiğini, araya çok kişiyi koyduğunu ancak romancının uyarlama haklarını yazarın vermediğini belirtir. Uyarlanan filmin kötü bir film olma olasılığının romanı değil

filmi bağlayacağını yazan yönetmen, romanın bu olasılıktan etkilenmeyeceğini belirtir. Sevdiği romanların filmlerini çekmek istediğini söyler (Ün, 2005: 40).

Halit Refiğ çektiği birçok edebiyat uyarlaması filmden sonra Kemal Tahir ve Halit Ziya'nın eserlerini uyarlarken yazarların hedeflerinden uzaklaşmamaya çalıştığını belirtir. Edebiyat ve sinema arasında önemli farklar olduğunu belirten yönetmen, edebiyatın okuyucunun hayal gücünde canlandırdığı bir gerçeklik olduğunu savunur. Aracı unsuru dil olarak görür. Maddi dünyadan bağımsız olduğunu savunur. Sinemanınsa bir fizik olayı olduğunu, kamera, film ve projeksiyon gibi fiziksel unsurları olduğunu belirtir. Yönetmene göre sinema mutlak özgürlükten yoksundur. Edebiyatsa sınırsız bir özgürlük ortamında üretilir. Sinema ve edebiyatın yakınlaştığı noktalar olaraksa hikâye anlatımını görür. (Refiğ, 1982: 80) Kendisinin sinemada yapmak istediğini Kemal Tahir'in edebiyat alanında yaptığını yazan yönetmen, Tahir'le tanışmasının kendi fikirlerinin geliştirmesinde önemli katkıları olduğunu belirtir (Refiğ, 2005: 77). Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanını uyarlayan yönetmen, bu uyarlamayı kendi meslek hayatında kendi inançları doğrultusunda varmış olduğu zirve noktası olarak kabul eder (Refiğ, 2005: 86).

Sabahattin Ali ve Necati Cumalı gibi birçok edebiyatçının eserlerini sinemaya uyarlayan Feyzi Tuna, edebiyatçıya ve yönetmene bakıştaki farklılıktan yakınır. Edebiyatın sanat sayılması ve onu ortaya koyan yaratıcıya itibar gösterilmesine karşın film çeken yönetmenin bu saygınlıktan yoksun olduğunu belirtir. Yönetmene, yazara tanınan özgürlük ortamının sağlanmadığını savunur. Sinemanın yeni bir yaratma süreci olduğunu belirtip yazarın yaptıklarının aynısını beklemenin anlamsız olduğunu iddia eder. Bu beklentiyi zabit katipliğine benzetir. Yazarın ve yönetmenin bakış açılarının farklı olmasının doğal karşılanması gerektiğini iddia eder. Yönetmenlerin yazarlar tarafından hizaya sokulabileceği inancının yok olması gerektiğini savunur (Tuna, 1983: 71).

Ali Özgentürk, sinemanın edebiyatın taklidi olmadığını onu yeniden yarattığını iddia eder. Edebiyatçıların sinemaya bir edebiyatmış gibi bakmamaları gerektiğini savunur. Sinema birçok unsurdan etkilenebilir, edebiyattan da

etkilenebilir ancak ortaya çıkan yeni formun farklı bir disiplin olduğunu belirtir (Özgentürk, 1982: 80).

Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve Ferid Edgü'nün *Hakkari'de Bir Mevsim* romanlarını sinemaya uyarlayan Erden Kıral, hem kitaba hem de filme karşı sorumlu olunduğunu belirtir. Ancak kitaba bağlılığın arttıkça filmin sinemasal yönünün azalacağını belirtir (Kıral, 1982: 70).

Ömer Kavur, edebî esere ticari bir meta olarak bakıldığında başarısız bir sonuç elde edileceğini söyler. Kavur'a göre edebî metni yazan kişi ile o metni sinemaya uyarlayacak kişi arasında bir ruh örtüşmesi olması gerekir. Yazar ve yönetmenin dünyaya bakışlarındaki ortaklığın uyarlamanın da başarıya ulaşmasını sağlayacağını savunur. Bu ortaklığa örnek olarak da Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*'i romanını kendine ait bulmasının kendisini başarıya götürdüğünü iddia eder (Kavur, 2005: 10).

Maden filminin yönetmeni Yavuz Özkan da pek çok romanı sinemaya aktarmayı aklından geçirdiğini, bazıları için bir süre çalıştığını yazar. Özkan'a göre Nahit Sırrı Örik'in *Kıskanmak,* Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* ve *Bir Düğün Gecesi* ve Vedat Türkali'nin *Bir Gün Tek Başına* romanlarının olağanüstü güzellikte film olabileceklerini yazar (Özkan, 2005: 56).

Hasan Ali Topbaş'ın *Gölgesizler* romanını sinemaya aktaran Ümit Ünal da iyi bir uyarlamanın orijinal eseri unutturan uyarlama olduğunu savunur:

"İyi bir edebiyat uyarlaması kaynak aldığı kitabı unutturan filmdir. Örneğin Hitchcock'un pek çok filmi uyarlama. Ama kimse orijinal kitaplarla karşılaştırma gereği duymaz" (Ünal, 2014: 103).

Senarist Umur Bugay'a göre yapılan edebiyat uyarlamalarının başarılı değildir. Sinemacıların edebi eserin özüne eğilmeleri gerektiğini savunan Bugay, sinemacının esere yeni bir bakış, yeni bir yorum getirmesi gerektiğini iddia eder. Edebi eserlerin satır satır sinemaya uyarlanması durumuna uyarlama denmeyeceğini belirtir. Yazarların ortaya çıkan uyarlamanın artık yeni bir eser olduğunu kabul

etmeleri gerektiğini savunur. Ancak sayısız uyarlamanın da edebi eserin özünden saptırılarak sinemaya aktarıldığını ekler (Bugay, 1982: 76).

Uyarlama kavramı ve kapsamı konusunda uzun yıllardır devam eden tartışmalarda konunun farklı yanlarını öne çıkaran araştırmacılar olduğu görülmektedir. Eserleri uyarlanan yazarların, uyarlama kavramına bakışlarında önceliğin yaratımlarının tam olarak uyarlanan yeni sanat ürününe yansıtılıp yansıtılmadığı noktasında olduğu görülmektedir. Yazarlar zihinlerinde yarattıkları eserlerin derinliğini sinemada görmek istemektedirler. Uyarlama çalışmasının uyarlayan tarafında bulunan yönetmenlerinse sinema sanatının kendine has kuralları olduğu noktasından hareket ettikleri görülmektedir. Yönetmenler, edebiyat eserlerinin hayal gücünü besleyen gücünün bütün özelliklerinin sinema sanatının koşulları içinde yansıtmanın olanaksızlığını belirtip ortaya çıkan yeni ürünün sinemanın koşulları çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadırlar.

2.TÜRKİYE'DE EDEBİYAT UYARLAMALARININ TARİHÎ GELİŞİMİ

Bu bölümde Türk sinemasında edebiyat uyarlamalarının tarihi seyrini kronolojik bir sırayla inceleyeceğiz. Benzer özellikleri olan dönemleri aynı başlık altında toplayarak anlaşılmasını daha kolay hale getirdik. Genel olarak Türk sinemasında edebiyat uyarlamalarında yaşanan farklılıkların onar yıllık dönemlerle yaşandığını gördük bu çerçevede biz de "1950'ye Kadar Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları", "1950 Sonrası Türk Sinemasında Popüler Romanların Hâkimiyeti", "1960 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçi Uyarlamaların Başlaması", "1980 Sonrası Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları", "1990 Sonrası Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları", "2000 Sonrası Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları" başlıkları altında incelemeyi uygun bulduk.

2.1. 1950'ye Kadar Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları

Türk sineması, 2014 yılı itibariyle yüzüncü yılını geride bıraktı. Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914 yılında *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* isimli çalışma sinemamızın resmi başlangıcı sayılmaktadır.

> "*Sigmund Weinber ve Fua Uzkınay'ın yarı resmi ama sinemamızın ilk kuruluşu olan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde güç koşullarda başlattıkları bu serüven, önce tiyatro kökenli Sadi Fikret Karagözoğlu, Ahmet Fehim Efendi ve sonrasında Sedat Simavi'nin o günkü koşullar içinde çektikleri filmlerle ilk örneklerini verip, Muhsin Ertuğrul'un tek adamlığıyla damgasını vurduğu Tiyatrocular Dönemi'ne (1922-1938) zemin hazırladılar"* (Evren, 2014: 76).

Türk sinemasının ilk konulu filmi de bu zemin hazırlama döneminin ürünüdür. Sinema sanatıyla ilgilenenlerin hemen hepsinin tiyatro kökenli olmasından dolayı bu ilk dönemde çekilen filmlerin önemli bir kısmı yerli ve yabancı tiyatro

oyunlarının sinemaya aktarılmasıyla meydana gelmişlerdir. 1917 yılında çekilen Sedat Simavi'nin *Pençe* isimli filmi ilk konulu Türk filmidir. Film Mehmet Rauf'un aynı isimli tiyatro oyunundan sinemaya aktarılmıştır. İlk sinema filmi için sinema tarihçisi Alim Şerif Onaran'a göre çağının ilerisinde bir fikri bünyesinde taşımaktadır.

> *"... Metni 1900 yılında yayınlanmış, 'Pençe', oynanmaktan çok okunmaya elverişli bir metin olarak görülmekteydi. Bundan dolayı teknik bakımdan sahneye bile uyarlanması güç bir eserdi. Teması bakımından evliliği insanlığa en büyük acıları duyuran bir pençe olarak tanımlayan ve özgürce sevişmenin övgüsünü yapan bu oyun, bugün için bile gözü pek sayılabilecek bir düşünceyi öneriyordu. Hareketsiz ve diyaloglarla gelişen bir konuyu içeren oyun, filme çekilince aynı etkiyi yaptı"(Onaran, 1994: 14).*

İlk edebiyat uyarlaması da bu dönemin ürünüdür. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* isimli romanı Ahmet Fehim tarafından 1919 yılında sinema filmine dönüştürülmüştür. *Mürebbiye'*de, Fransa'dan İstanbul'a gelip bir ailenin konağına Fransızca öğretmeni olarak giren Anjelik'in konak erkeklerini baştan çıkarması anlatılır. Yazar, bu romanında son dönem Osmanlı erkeklerinin ikircikli ahlak anlayışlarını eleştirmektedir. Filmle ilgili dönemin tiyatro oyuncusu ve eleştirmen Galip Arcan şu ifadeleri kullanmıştır:

> *"Bizde her sınıf halk tarafından büyük zevkle okunmuş, takdir edilmiş olan yegâne romancımız olan Hüseyin Rahmi Bey'in bu eseri ekseriyetçe okunmamış meçhul bir roman olsaydı senaryo hakkında biraz daha şehid yapmak haklı olabilirdi (...) dört kısımlık büyük mevzu olarak imal edilen film, Hüseyin Rahmi Bey'in Mürebbiye romanı ile mukayese edilirse bir hayli sönük kalır"* (Gökmen, 1989: 23).

Muhsin Ertuğrul'un sinemaya egemen olduğu zaman (1922-1938) aralığında Ertuğrul çoğunlukla tiyatro oyunlarını sinemaya adapte etse de birçok kez edebiyat

eserlerini de beyaz perdeye taşımıştır. Bu dönemin en önemli uyarlaması Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* romanının 1923 yılında yapılan uyarlamasıdır.

> "*...Ateşten Gömlek'te aynı kıza aşık olan iki gencin serüveni anlatılıyor, önceleri fonda belirsiz olan kendini hissetiren kurtuluş savaşı film ilerledikçe daha ön plana çıkıyor, özellikle son bölümde hemen hemen başrolü oynuyordu* (…) *Halide Edip içinde bizzat yaşadığı olayları otantik bir tarzda romanına aktarmış, böylece Ateşten Gömlek yer yer belge filmi havasına bürünmüştü. Filmin bir diğer özelliği de bu filimde başkadın rolünün ilk defa Türkler tarafından oynanışıydı"* (Şener, 1970: 39).

Farklı türlerde 30'dan fazla filmin yönetmenliğini yapan Muhsin Ertuğrul'un Şair Nazım Hikmet'le olan ilişkisi de onu tiyatrodan edebiyata yaklaştırmıştır. 1940'lı yılların ilk yarısında Muhsin Ertuğrul, Nazım Hikmet'in yazdığı bir öyküyü *Kahveci Güzeli* adıyla sinemaya uyarlamıştır. Bu uyarlama Muhsin Ertuğrul'un son edebiyat uyarlamasıdır. Aynı dönemlerde yeni edebiyat uyarlamaları da yapılmaya başlanmıştır. Demirağ, *Bir Dağ Masalı* isimli filmini Reşat Nuri Güntekin'den, Faruk Kenç, Yılmaz Ali filmini Vala Nurettin'den sinemaya uyarlamıştır. Bu uyarlamalar sinema tarihçisi Agâh Özgüç'e göre Muhsin Ertuğrul'un filmlerinden daha başarılıdır (Özgüç, 2005: 43).

Tiyatrocuların egemenliğinin ardından sinema sanatı içinde yetişen yönetmenlerin sektörde yer bulmaya başlamalarıyla Türk sineması tiyatro havasından kurtulup daha özgün hale gelmeye başlamıştır. Türk sinemasının dönem ayrımının sinema tarihçisi Burçak Evren yapmıştır. Burçak Evren'e göre Muhsin Ertuğrul'un egemen olduğu yıllar Tiyatrocular Dönemi'dir. Bu yıllar 1922-1938 arasıdır. 1938-1950 arasını kapsayan Geçiş Dönemi'nden sonra Evren'in, Ömer Lütfi Akad'la başlattığı Sinemacılar Dönemi gelir. Bu dönem 1950-1960 arasıdır. Sinemanın yaygınlık kazandığı dönem içinse Altın Dönem ifadesini kullanır. Bu dönem 1960-1967 arasıdır. 1967'le başlatıp 1974'le sonlandırdığı döneme ise Yükseliş Dönemi ismini koyar. Bu dönemi tanımlarken sinemanın sektör haline geldiği dönem olduğunu iddia eder (Evren: 2014, 76).

Yönetmenler Dönemi'ni başlatan Ömer Lütfi Akad 1949'da dönemin ses getiren bir uyarlamasını ortaya koymuştur. Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* isimli romanını beyaz perdeye taşıyan yönetmen, Türk sinemasındaki nitelikli uyarlamaların ilk örneğini vermiştir. Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* isimli romanı Türk sinemasında üç kez sinemaya uyarlanmıştır. Bu uyarlamaların ilkini gerçekleştiren Ömer Lütfi Akad, 1949 yılında romanı beyaz perdeye taşımıştır. Romanda İstanbul'dan kalkıp Anadolu'da bir kasabaya atanan Aliye öğretmenin Milli Mücadele döneminde yaşadıkları anlatılır. Aliye öğretmen Milli Mücadele'ye destek sağlamaya çalışır. Eski dönemin temsilcileri ve yeni bir sistem kurmak isteyen bağımsızlık mücadelesi verenler romanın temel karşıtlığıdır. Film bu karşıtlığı ve Kuvayı Milliye mücadelesini başarılı bir biçimde sinemaya yansıtır. Ömer Lütfi Akad'ın Ateşten *Gömlek* roman uyarlaması için Şener konunun iki mekânda geçtiğini, mekânların köy çevresi olarak başlayıp ustaca cephelere taşındığını belirtir. Konunun genişliğinden ötürü dağılmaya müsait olduğunu fakat yönetmenin derli toplu bir biçimde hem köy çevresini hem de cephelerin halini dönemin sinema anlayışının sınırları içinde finale kadar getirebildiğini belirtir (Şener, 1970: 54).

Akad'ın Adıvar uyarlamasından bir yıl sonra Tiyatrocular Dönemi'nin yönetmenlerinden Vedat Örfi Bengü başka bir Adıvar romanı olan *Ateşten Gömlek*'in Muhsin Ertuğrul'dan sonra ikinci uyarlamasını yapmıştır. İki uyarlama arasında 27 yıl olmasına rağmen Şenel'e göre iki film arasında dil ve teknik bakımdan önemli bir fark oluşmamıştı (Şenel, 1970: 55).

2.2. 1950 Sonrası Türk Sinemasında Popüler Romanların Hâkimiyeti

1950'li yıllarla birlikte Türk sinemasında edebiyatın ağırlığı belirgin olarak artmıştır. Özellikle Kerime Nadir, Aka Gündüz ve Esat Mahmut Karakurt gibi popüler, melankolik roman yazarlarının eserlerinden çok sayıda edebiyat uyarlaması yapılmıştır. Bu uyarlamaların fazlalığı Tük sinemasında yaratılan tiplemeleri de etkilemiş, Türk popüler romanında olan melankolik tipler Türk sinemasında ete kemiğe bürünerek transfer olmuştur. Kerime Nadir'den yapılan uyarlamalar olarak;

1947'de *Seven Ne Yapmaz*, 1953'te *Hıçkırık*, 1955'de *Son Beste*, 1958'de *Funda*, 1959'da *Sonbahar* ve *Samanyolu*, 1961'de *Şahane Kadın* ve *Bos Yuva*, 1962'de *Esir Kus* ve *Ask Bekliyor*, 1964'te *Aşka Tövbe*, 1965'te *Posta Güvercini*, 1965'te *Hıçkırık*, 1967'de *Samanyolu*, 1968'de *Aska Tövbe* ve *Funda*, 1969'da *Uykusuz Geceler* ve *Günah Bende Mi?*, 1970'te *Güller ve Dikenler*, 1971'de *Son Hıçkırık*, 1972'de *Suya Düsen Hayal* ve *Sisli Hatıralar*, 1973'te *Dert Bende* filmleri sayılabilir.

Esat Mahmut Karakurt'un eserlerinden yapılan film uyarlamaları olarak da; 1951'de Allahaısmarladık, 1952'de *Ankara Ekspresi* ve *Son Gece*, 1954'te *Vahsi Bir Kız Sevdim*, 1955'te *Kadın Severse*, *İlk ve Son* ve *Dagları Bekliyen Kız*, 1957'de *Çölde Bir İstanbul Kızı*, 1959'da *Ömrümün Tek Gecesi*, 1961'de *Sokaktan Gelen Kadın*, 1964'te *Son Tren*, 1965'te *Kadın İsterse*, 1966'da *Allahaısmarladık*, 1967'de *Son Gece*, 1968'de *Dağları Bekleyen Kız, Erikler Çiçek Açtı, İlk ve Son, Ömrümün Tek Gece*si ve *Kadın Severse*, 1970'te *Ölünceye Kadar*, 1971'de *Ankara Ekspresi* ve *Bir Kadın Kayboldu*, 1973'te *Vahşi Bir Kız Sevdim* filmlerini saymak mümkündür.

Dönemin başka bir popüler romancısı Aka Gündüz'ün de eserleri Türk sinemasında karşılık bulmuştur. 1950'de *Allah Kerim*, 1952'de *İki Süngü Arasında*, 1958'de *Bir Şoförün Gizli Defteri*, 1959'da *Üç Kızın Hikâyesi*, 1962'de *Dikmen Yıldızı*, 1967'de *Üvey Ana* ve *Bir Şoförün Gizli Defteri*, 1971'de *Üvey Ana* filmleri Aka Gündüz'den yapılan uyarlamalardandır.

Edebiyat sinema ilişkisi üstüne akademik çalışmalar yapan Özlem Kale, Türk sinemasının popüler romanların toplum üstündeki etkisinden faydalanmak istemesinin bu ilişkiyi doğurduğunu iddia eder:

> "*Türk sinema tarihinde Batı'dakinden farklı olarak sinemaya uyarlanan ilk yapıtlar Türk klasikleri olmamıştır. Sinema sektörü ilk yıllarda daha çok piyasayı romanlarıyla beslenmiş, gereksinimini melodrama konu olabilecek romanlardan karşılamıştır. Dönemin en çok gişe yapan filmini yapma iddiasında olan sinemacılar; uyarlama yapacakları eserleri, romanın ve yazarın popüleritesine göre belirlerler. Seçtikleri klasik eserin toplumsal mesajlarını ve yazarın kendi dönemine bakış açısını göz ardı ederek; eseri popüler tarzda yorumlamaya çalışırlar. Bu da çok okunan bir romanı çok*

izlenen bir film haline dönüştürme çabasına yol açar ve roman amacının dışında kullanılmış olur" (Kale: 2010, 272-273).

Sinema tarihçisi Nijad Özön, popüler romancılarla Türk sinemasının ilişkisini tanımlarken şu ifadelere yer verir:

"1950 ve 1950'lı yıllarda Türk sineması için geçim derdi yoktur, ev sıkıntısı yoktur, gecekondu yoktur, karaborsa yoktur, evli bir çiftin karşılaşacağı sorunlar yoktur. İnsanlar yaşadıkları yer, çevre ve mekân ne olursa olsun; Mükerrem Kamil romanına göre tanışır, Esat Mahmut romanına göre sevişir, Kerime Nadir romanına göre verem olup ölürlerdi" (Özön, 1995: 60).

2.3. 1960 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçi Uyarlamaların Başlaması

Attilâ İlhan 1959'da, kendi şiir dünyasından da izler taşıyan *Yalnızlar Rıhtımı* filminin senaryosunda kendi üslubunu ortaya koymuştur. 1962'de Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* filmi Metin Erkan tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Dönemin başarılı uyarlamalarından biri olan yapım yurtdışında da ödüllendirilmiş filmlerimizden biri olmuştur.

"Yılanların Öcü gerek konusu gerekse sinemografik yönden uygunluğu ile Metin Erksan'ın (...) gerçekçilik kaygusu için oldukça elverişli bir malzeme oluşturuyor idi. Film romandan çıkarılan güçlü diyaloglar, hareketli bir mizansen ve temiz fotoğraflarla seyirciye veriliyor ve Yılanların Öcü teması, sembolik bir boyutla yorumlanıyordu. Yerli motiflerin ve tiplerin yeterli çizimi ile tatmin edici bir yoğunluğa kavuşan film özellikle Irazca Ana rolündeki Aliye Rona'yı sanat yaşamının doruğuna çıkarıyordu. Diğer rollerde Fikret Hakan, Muhterem Nur ve Erol Taş'ın oldukça başarılı olduğu film, 1966'da Kartaca Film Şenliği'nde şeref madalyalarından birini kazandı.

1961-62 mevsiminin en iyi filmi olduğu da eleştirmenlerce belirtildi" (Onaran, 1999: 62).

1960 sonrası eserlerinden faydalanılmaya başlanan başka bir isim de Necip Fazıl'dır. Edebiyatın farklı türlerinde eserler vermiş sanatçının *Yangın Var* isimli öyküsü 1960'da aynı isimle Ömer Lütfi Akad tarafından sinemaya taşınmıştır.

1960'lardan sonra özellikle de Orhan Kemal, öykülerinden uyarlanan filmlerle Türk sinemasında kedine geniş bir alan yaratmıştır. Funda Masdar *Türk Sinemasında Orhan Kemal Uyarlamaları: Yedi Örnek* isimli yayınlanmamış doktora tezinde ilk Orhan Kemal uyarlamasının 1960 yılında Atıf Yılmaz tarafından yapılan *Suçlu* filmiyle başladığını belirtir. Masdar'ın yaptığı çalışmaya göre yazarın bir romanı üç kez, iki romanı ikişer kez olmak üzere toplam 10 romanı ve bir de uzun hikâyesi Türk sinemasına içinde değerlendirilmiştir. Toplamda Türk sineması içinde Orhan Kemal eserlerinden yapılan 16 sinema uyarlaması vardır. (Masdar, 2011: 76)

*"1950'den sonra gelişme gösteren Türk sineması içinde; edebiyat uyarlamalarının yeri giderek artmaya başlamıştır. 1966 yılında Osman Seden'in çektiği Çalıkuşu uyarlaması, dönemi içinde ses getirmiş uyarlamalardan biridir. Eleştirmenler tarafından yönetmenin filmografisindeki düzeyli uyarlamalardan biri olarak görülmüştür" (*Özgüç, 2005: 45).

Türk sinemasının her döneminde faydalandığı bir yazar olan Halide Edip Adıvar'ın, 1967 yılında da *Sinekli Bakkal* romanı sinemaya uyarlanmıştır. Mehmet Dinler'in yönettiği aynı isimli filmin senaryosunu Osman F. Seden yazmıştır.

"Popüler bir roman uyarlaması olarak ele alındığında Sinekli Bakkal'ın genel olarak romanın özüne sadık kalınarak senaryo formatına dönüştürüldüğünü görmekteyiz. Filmde yer alan karakterler, zaman mekân, olay örgüsü, anlatıcı ve bitiş türü gibi özellikler orijinal eserde olduğu gibi verilmiştir. Ancak bunların yanı sıra roman ve sinemanın sahip olduğu farklılıklardan ötürü filmde bazı değişiklikler yer almaktadır Sinemanın ana

malzemesi görüntü olduğundan anlatıcı filmde iç sesiyle olayları ve betimlemeleri yapmaktadır. Ayrıca sinema zaman kısıtlamasına maruz kalmaktadır, oysaki roman istediği zaman biter. Bu yüzden aylar, yıllar içinde gerçekleşen olayların filme aktarımı zaman konusunda sorun yaratmaktadır. Bu nedenle hikâyenin çizgisel anlatısında verilen olaylardan bazıları filmde aynı günde gerçekleşiyormuş gibi verilmiştir. Bununla birlikte eserin aslında olayların düğümlenme ve çözülme anı üzerinde odaklanırken filmde genel olarak başkahraman Rabia üzerine yönlendirilmiş ve film daha çok Rabia eksenli olarak olaylara yoğunlaşmıştır. Film romanda olduğu gibi mutlu sonla bitmekte ancak devamının da olanaklı olduğu sinyalini vermektedir. Sinekli bakkal hem roman hem de film olarak popüler bir eserdir ve iki anlamda da amacına ulaşarak başarıyı yakalamıştır" (Çıra, 2011: 487).

Ayrıca yazarın ve yönetmenin dünya görüşlerindeki ortaklık, aynı ideolojik yaklaşımlar, aynı duyarlılıklar da yeni filmlerin oluşmasını sağlamıştır. Bu ortaklıkların en bilineni Halit Refiğ ile Kemal Tahir arasındadır. Halit Refiğ'in 1965'te çektiği *Haremde Dört Kadın* filminin senaryosunu Kemal Tahir yazmış, ayrıca birçok Kemal Tahir'in romanı da Halit Refiğ tarafından filme çekilmişti.

1967 yılında Sabahattin Ali de ilk defa Türk sineması içinde kendine yer bulmuştur. Yılmaz Duru'nun yönettiği *Azap Yolu* isimli film Ali'nin üç öyküsünün birleştirilmiş halidir. Bu öyküler *Kağnı, Gramafon Avrat* ve *Ses*'tir. Ali'nin Anadolu insanını resmettiği bu öyküler yönetmenler tarafından Türk sinemasına taşınmaya başlamıştır.

1968'de Necip Fazıl Kısakürek'in eserlerinden yapılan ikinci uyarlama ortaya çıkmıştır. Turgut Demirağ'ın çektiği *Parmaksız Salih* isimli film, Kısakürek'in aynı isimli öyküsünü sinemaya taşınmış halidir.

1970 yılında Yücel Çakmaklı'nın başlattığı Milli Sinema akımı da bir edebiyat uyarlamasıyla ortaya çıkmıştır. Çakmaklı'nın, Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* isimli romanından uyarladığı *Birleşen Yollar* isimli filmi bu akımın ilk filmi sayılır. Film üstüne Savaş Arslan şu yorumu yapar:

"*Film Arnavutköy'de ahşap evlerde yaşayan mahalleliyle yeni yapılmaya başlanan apartmanlarda yaşayanların karşıtlığı üzerine kuruludur: Değişen, modernleşen İstanbul'da muhafazakâr bir üniversite öğrencisiyle kozmopolit ya da Batıcı bir genç kızın karşıtlıkları ve aşkı*" (Savaş, 145: 2014).

Çakmaklı, kurucusu olduğu ve ilk örneğini *Birleşen Yollar* filmiyle ortaya koyduğu Milli Sinema akımını şu şekilde tanımlar:

"Filmlerimizin büyük kısmı, sinemayı sadece bir ticaret vasıtası telakki eden tüccar yapımcı ve rejisörlerin yaptıkları, uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağdalı melodramlardır. (...) Türk sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek Milli Sinema hüviyetine kavuşabilecektir" (Çakmaklı, 3: 1964).

Çakmalı, Milli Sinema akımını başlattığı *Birleşen Yollar*'dan hemen sonra Necip Fazıl'dan bir uyarlama yapmak için çalışmalar yapmaya başlamıştır. Nedim Hazar, Yücel Çakmaklı'nın Necip Fazıl'ın eserlerini sinemaya taşıma sürecinde tercihlerinin sansür mekanizmasının etkilediğini savunur:

"1970 yılında Yücel Çakmaklı bir Necip Fazıl hikâyesini filme almak ister. Gönlünde Tarkistan vardır ama eser sisteme öylesine ağır şekilde yüklenmektedir ki, film yapımcıları çekinirler. Nihayetinde 1972 yılında Deprem adlı hikâyesi Çile ismiyle Yücel Çakmaklı tarafından filme alınır. Başrollerde Türkan Şoray ve Ediz Hun vardır" (http://www.aksiyon.com.tr/mnedim-hazar/necip-fazil-ve-sinema-534482).

Ömer Kavur'un 1974'de çektiği Refik Halit Karay'ın *Yatık Emine* hikâyesi de, Türk sinemasının başarılı uyarlamalarından biridir. Aynı yıl öykü yazarı Bekir Yıldız'ın *Bedrana* isimli öyküsü Süreya Duru tarafından filme çekilmiştir.

1974 yılında dönemin TRT yönetimi bir karar alarak Türk edebiyatının bazı eserlerinden filmler çekilmesi için bir proje başlatmıştır. Metin Erksan'la anlaşan TRT yönetimin sağladığı imkânlarla televizyonda gösterilmek üzere beş adet eser uyarlaması yapılmıştır. Beş Türk Hikâyesi ismini taşıyan proje kapsamında Samet Ağaoğlu'nun *Bir İntihar,* Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, Sabahattin Ali'nin *Hanende Melek,* Kenan Hulusi Koray'ın *Sazlık ve* Sait Faik'in *Müthiş Bir Tren,* isimli öyküleri Metin Erksan tarafından oldukça başarılı bir sinema diliyle sinema estetiğinde televizyon için çekilmiştir. Bu yapımlar 1975 yılında televizyonda gösterilmiştir.

Yaşar Kemal'in meşhur anlatısı *Ağrı Dağı Efsanesi* isimli eseri 1975'de Memduh Ün tarafından sinemaya taşınmıştır. Memduh Ün dâhil kimseyi memnun etmeyen uyarlama için çok özendiğini, titizlendiğinin, senaryoyu Duygu Sağıroğlu'na yazdırdığını, Ömer Lütfi Akad'ın ve kendi elinden de geçtiğini ancak iyi sonuç alamadığını belirtir. Ün bu çalışmasından sonra efsane çekemeyeceğini gerçekçi yapımlar yapabileceğini anladığını belirtir (Ün, 2005: 35). 1979 yılında Ali Özgentürk'ün çektiği *Hazal* filmi de Necati Haksun'un *Kutsal Ceza* isimli romanından yapılan gerçekçi bir uyarlamadır. Film, San Sebastián Uluslararası Film Festivali'nde ve Prades Film Festivali'nde birincilik ödülüne layık görülmüştür. Yönetmen Ali Özgentürk *Hazal* filmiyle Necati Haksun'un *Kutsal Ceza* romanı arasında önemli farklar olduğunu belirtir. Romanı pornoya benzetip çıkan filmin romandan bağımsızlaştığını iddia eder (Özgentürk, 2005: 153).

Türk edebiyatı eserlerinden uzun metraj sinema filmleri dışında kısa filmler de yapılmıştır. Aydın Çeçen'in 1977 yılında Sabahattin Ali'nin *Düşman* isimli öyküsünden çektiği aynı isimli kısa film bunlardan biridir.

12 Eylül Askeri Darbesi'nden önce zorluklara rağmen çekilmiş nitelikli uyarlamalardan biri de Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanının 1979 yılındaki Erden Kıral uyarlamasıdır. Üç yoksul köylünün köylerinden çıkarak çalışmak için Çukurova'ya gelip yaşadıkları savruluşların, yozlaşmaların tüm gerçekliğiyle anlatıldığı romandan yapılan uyarlama Avrupa festivallerinde de gösterim şansı bulmuştur. Atilla Dorsay, Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanını uyarlamasını bir başyapıt olarak nitelendirir. Orhan Kemal'in

ruhuna çok yakışan bir uyarlama olduğunu iddia eder. Emek merkezli bir film olarak da dünya sinemasındaki en güzel filmlerden biri olduğunu savunur. Unutulmaz sahnelerle sömürü, zulüm, kötülük, acımasızlık ve şiddetle beraber iyilik, sevgi, insanlık ve dostluğun da filmde yer aldığından bahseder (Dorsay, 2008: Sabah).

2.4. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları

1980 sonrasında Türk edebiyatı-sinema ilişkisinin daha yoğun bir ilişki içine girdiğini söylemek mümkündür. Yeni yetişen yönetmenlerin Türk edebiyatıyla ilişkilerinin kuvvetli olduğu görülmektedir. Senaryo üretimindeki sıkıntılar da bir araya geldiğinde 1980 sonrasında Türk sinemasında edebiyat uyarlamalarının sayısının arttığını söylemek mümkündür. Seksenlerin ilk yarısındaki çarpıcı edebiyat uyarlamalarından biri Erden Kıral'ın 1983 yılında Ferit Edgü'nün *Hakkari'de Bir Mevsim* romanını sinemaya uyarlamasıdır. *Hakkari'de Bir Mevsim*'in sinemaya taşınmasının hikâyesi, Erden Kıral'ın evliliğinin vesilesiyle olmuştur. Yönetmen Erden Kıral'ın eşi yazar Tezer Özlü'dür. Erden Kıral, 12 Eylül Askeri Darbesi döneminin baskıcı ortamında yeni bir film çekme olanağından yoksunken, Tezer Özlü'nün önerisi ile *Hakkari'de Bir Mevsim*'i sinemaya taşımaya karar vermiştir. Tezer Özlü'nün kendisini *Hakkari'de Bir Mevsim* kitabını tekrar okuması için ikna ettikten sonra Erden Kıral romanı çok beğenmiş ve filme çekmek istemiştir. Tezer Özlü; Ferit Edgü ile Erden Kıral arasında bir köprü olmuş, onların görüşmelerini sağlamıştır. Erden Kıral, senaryoyu Onat Kutlar'ın yazacağını söyleyerek Ferit Edgü'den "tamam" cevabını alabilmiştir (Kıral, 2005:112).

1970'lerin sonundan 1990'a kadar TRT bünyesinde çalışan Yücel Çakmaklı, bu dönemde büyük kısmı edebiyat uyarlaması olan eserler ortaya koymuştur. 1977'de Necip Fazıl Kısakürek'in *Bir Adam Yaratmak* isimli oyununu, 1978'de Tarık Dursun K.'nın *Yabanın Adamları* isimli öykü kitabında yer alan *Bağrıyanık Ömer ile Güzel Zeynep*, isimli öyküsünü ve *Denizin Kanı* romanını, 1980'de Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* ve 1987'de *Osmancık* isimli eserlerini aynı isimle TRT filmi olarak televizyona uyarlamıştır.

1985'de Ümit Elçi'nin çektiği *Kurşun Ata Ata Biter* filmi Tarık Dursun K.'nın 1983'de yayınlanan aynı isimli romanının sinema uyarlamasıdır. Ülkenin doğusundaki sınır bölgelerinde kaçakçılık yapan insanların hayatına odaklanan film, Mayınlı bölgelerden yapılan kaçakçılıkla geçinen insanların yaşamına odaklanan az sayıdaki eserden birdir.

1985 yılında Ali Özgentürk, Orhan Kemal'in *Murtaza*'sını; beyaz perdeyle taşımıştır. Aynı yıl Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* isimli romanı Feyzi Tuna tarafından uyarlanmıştır. Aslına son derece sadık bir uyarlama olan bu çalışmada roman adeta sayfa sayfa görsel bir sanat olan sinema sanatının içinde yeniden inşâ edilmiştir. 127 dakikalık film, romanın temel tezlerine uygun bir uyarlamadır.

Erdoğan Tokatlı 1986'da Oktay Akbal'ın ödüllü romanı *Suçumuz İnsan Olmak'*ı,; Ömer Kavur 1987'de Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'ni; beyaz perdeye taşımıştır.

1987'de yönetmenliğini Yusuf Kurçenli'nin, senaryosunu Ayşe Şaşa'nın yazdığı *Gramafon Avrat* filmi de Sabahattin Ali'nin aynı isimli öyküsünden yapılan bir uyarlamadır. *Gramafon Avrat* öyküsünün uyarlaması, öykünün aslına sadık kalınarak yapılmış bir uyarlamadır. Öykü, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Konya'nın Meram ilçesinde oturak âlemlerinde raks edip bade sunan Cemile ile onu faytonuyla raks edeceği konaklara getirip götüren Murat arasında yaşanan ilişkiyi anlatır. Cemile, bulunduğu ortamı bırakabilmek için para biriktiriyordur. Yaşadığı hayattan memnun değildir. Büyük şehre göç etme planları yapmaktadır. Cemile'ye âşık olan erkeklerin hepsi ona sahip olmak isterler. Faytoncu Murat da ona âşıktır. Kasabanın zengin erkeklerinden biri onu zorla dans etmeye götürmek isteyince, Faytoncu Murat Cemile'yi korumak ister ve katil olup hapse düşer. Kısa bir öyküden yapılan bu uzun metraj sinema filminde; öykünün aslına sadık kalınarak, yeni karakterler yaratılmış, filmin atmosferi bu sayede zenginleştirilmiştir. Türkan Şoray ve Hakan Balamir'in başarılı oyunculuklarıyla çekilen filmde yönetmen, Sabahattin Ali'nin sade ve etkileyici anlatımlı öyküsünün yetkinliği altında ezilmemiş, özgün bir sinema filmi yaratmıştır.

Mesut Uçakan'ın 1988'de çektiği *Reis Bey* filmi, Necip Fazıl Kısakürek'in aynı isimli oyunundan video filmi olarak uyarlanmıştır. Necip Fazıl'ın oyununun merkezine koyduğu merhamet ve vicdan muhasebesi, filmin de temel tezlerini oluşturur. Oyunun dayanaklarını oldukça başarılı bir filme dönüştüren yönetmen, özgün bir film ortaya koymuştur.

1980 sonrasındaki sinema-edebiyat ilişkisinde, öykücü Füruzan'a ayrı bir paragraf açılabilir. Zira 1981'de Ömer Kavur'un çektiği Türk sinemasının nitelikli örneklerinden *Ah Güzel İstanbul* filminin senaryosunu yazmıştır. *Gecenin Öteki Yüzü* isimli öyküsü de 1987'de televizyon dizisi olarak yayınlanmıştır. 1990 yılında ise yazarın *Benim Sinemalarım* isimli öyküsünün senaryosunu yazıp yönetmenliğini Gülsüm Karamustafa ile beraber yapmıştır.

Bazı uyarlamalar da yazar ile yönetmen arasında önemli tartışmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* adlı romanını *Sarı Mercedes* ismiyle filme çekilmesiyle ortaya çıkan tartışma bu anlaşmazlıklardan biridir.

"*1976 yılında yayımlanan "Fikrimin İnce Gülü", bilindiği gibi 1986 yılında filme çekilmek üzere gerekli ön anlaşmalar yapıldıktan sonra epey gecikmeli bir şekilde yönetmen Tunç Okan tarafından 1993 senesinde "Sarı Mercedes" adıyla sinemaya uyarlanır. Ne var ki bu uyarlama eserin yazarına göre son derece başarısız bir uyarlamadır. Bu yüzdendir ki o, bu uyarlamayı hemen her fırsatta sert bir şekilde eleştirir. Adalet Ağaoğlu, eleştirilerinde filmde gördüğü olumsuzlukları ve aksaklıkları şu şekilde sıralar: Tunç Okan, yukarıdaki tanımlamaya göre adeta 'zanaatkâr' gibi davranarak romanı bir bütün hâlinde kavrama zahmetine girmemiş; sadece ilgisini çeken noktalar üzerinde durmuştur. Bir kişi olarak yazarın romanda yapmak istediklerini, onun anti-militer tavrını görmezden gelmiştir. Romanın en önemli figürlerinden biri olan Bayram'ı Bayram yapan siyasal, kültürel, politik ve ekonomik arka planı tamamen ihmal etmiştir. Dolayısıyla romandan geriye ana fikirden uzak bir yapıda Almanya'dan Türkiye'ye dönmekte olan bir gurbetçinin, Türk işçisinin komik maceraları kalmıştır"* (Topaloğlu, 91: 2012).

2.5. 1990 Sonrası Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları

Yusuf Kurşenli, 1987'de Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanını sinemaya uyarlamıştır. 1990'da ise Rıfat Ilgaz'ın *Karartma Geceleri* isimli romanını aynı isimle beyaz perdeye taşımıştır. Filminde tek parti döneminin atmosferini yansıtmaya çalışmıştır.

TRT döneminden sonra sinema filmleri çekmeyi sürdüren Yücel Çakmaklı, *Huzur Sokağı* gibi çok satan başka bir hidayet romanı olan Hekimoğlu İsmail'in *Minyeli Abdullah* romanını sinemaya uyarladı. İki film olan seri, *Minyeli Abdullah* (1989) ve *Minyeli Abdullah 2* (1990) isimlerini taşıyordu. İlk film oldukça büyük ilgi görmüş 525.241 kişi tarafından izlenmiş, devam filmi ise 183.461 kişiye ulaşmıştır. (Evren, 76: 2014) *Minyeli Abdullah* filminin yakaladığı ticari başarıdan sonra İslami önermeler taşıyan edebiyat eserlerinden yapılan uyarlamaların arttığı görülmektedir. Çakmaklı 1992'de Necip Fazıl Kısakürek'in *Mümin İle Kâfir* eserini aynı isimle sinemaya uyarlamıştır. Aynı yıl İsmail Güneş, Necip Fazıl'ın *Siyah Pelerinli Adam* oyununu beyaz perdeye taşıdı. Mesut Uçakan, Üstün İnanç'ın *Yalnız Değilsiniz* romanını 1990'da ve *Sonsuza Yürümek* isimli eserini de 1991 yılında sinemaya uyarlamıştır. Emine Şenlikoğlu'nun çok satan hidayet romanı *Bize Nasıl Kıydınız?* da 1994 yılında aynı isimle Metin Çamurcu tarafından sinemaya uyarlanmıştır. 1994 yılında Necip Fazıl uyarlamaların da devam edilmiştir. Hüdaverdi Yavuz'un çektiği *Yarasa* isimli film de Necip Fazıl eserlerinden hareketle yazılan bir senaryoyla çekilmiştir.

"1994 yılında Mehmet Uyar'ın sıra dışı senaryosuyla çekilen Yarasa, Eflatun'un Mağara hikâyesi ve Kaldırımlar şiirinden yola çıkılarak yazılmıştır" (http://www.aksiyon.com.tr/mnedim-hazar/necip-fazil-ve-sinema-534482).

1990'da Orhan Aksoy, Sabahattin Ali'nin *Hasan Boğuldu* isimli öyküsünü sinemaya uyarlamıştır. Kasabalı bir gencin Tahtacı köylülerinden bir kızla evlenmek istemesiyle ortaya çıkan karşıtlıkları resmeden öykü, aynı karşıtlıklarla beyaz perdeye taşınmıştır. Obada yaşayan Emine ile evlenmesi için obanın kuralı olan sırtına 40 okkalık tuzla kasabadan obaya çıkması istenen Hasan, bunu başaramayıp yolun orta yerinde nehre düşüp ölür. Emine onun ardından yaşayamaz. Kısa ve sade bir öyküden uzun metraj bir sinema filmi ortaya çıkaran yönetmen; oldukça sade ve

abartısız bir uyarlama örneği gerçekleştirmiştir. Filmin, öyküdeki temalara sadık bir uyarlama olduğunu söylemek mümkündür. Öykünün yaslandığı temel toplumsal dayanak olan obalı-kasabalı ayrımı ve Tahtacı (Alevi)-Sünni ayrımı da filmde yer almıştır. Oyunculuklar da inandırıcı ve abartıdan uzaktır.

1990 yılında yapılan başka bir Sabahattin Ali uyarlaması ise İrfan Tözüm'ün çektiği *Devlerin Ölümü* isimli filmdir. Sabahattin Ali'nin *Çilli, Hanende Melek* ve *Yeni Dünya* öykülerini bir araya getirerek Bilgesu Erenus'un yazdığı senaryoyla çekilmiştir.

1996 yapımı Mustafa Altıoklar'ın çektiği *Ağır Roman* isimli film, Metin Kaçan'ın aynı isimli romanının sinemaya uyarlanmasıdır. Roman, 1970'lerin son döneminde çoğunlukla Roman vatandaşların yaşadığı İstanbul'un Kolera Sokağı'ndaki insan hikâyelerini anlatılmıştır. Romanın sinema uyarlaması büyük ses getirmiş ve 873.833 kişi tarafından sinemada izlenmiştir (http://boxofficeturkiye.com/film/agir-roman-2012763).

1990 sonrasında ilk ürünlerini veren yönetmenler, genellikle filmlerinin senaryolarını kendileri yazmaya başlamışlardır. Dönemin yeni yönetmenleri olan Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoğlu ve Nuri Bilge Ceylan'ın çalışmalarını bu duruma örnek gösterebiliriz. Ancak bu dönemin yeni yönetmenlerinin yazdıkları senaryolarda ve entelektüel gelişimlerinde edebiyat eserlerinin payının öneminden bahsetmek gereklidir. Örnek olarak, Zeki Demirkubuz'un çalışmalarında edebiyatla kurulan ilişkinin oldukça yoğun olduğunu görmek mümkündür. 1996 yılında çektiği *Masumiyet* isimli filmi başta olmak üzere senaryosunu yazdığı filmlerin tema ve diyaloglarında edebiyat eserlerine özellikle de Dostoyevski eserlerine reveranslar söz konusudur.

1990 sonrası ilk ürünlerini vermeye başlayan yönetmenlerden biri olan Derviş Zâim, filmlerinin senaryosunu kendi yazan bir yönetmendir. Doğrudan bir edebiyat uyarlaması yapmayan yönetmen, bir roman yazarı olarak ürünler ortaya koymuştur. 1995 yılında yazdığı romanı *Ares Harikalar Diyarında* isimli eseri Yunus Nadi Roman Ödülü'nü almaya hak kazanmıştır. Çektiği filmlerde de edebiyat estetiğinin kudreti gözlemlenebilmektedir.

2.6. 2000 Sonrası Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları

2000 sonrası dönemde edebiyat uyarlamalarının doksanlara göre artış göstermiştir.

2001 yılında Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* isimli filmi; gerek konu, gerekse tema olarak Cezayir asıllı Fransız romancı Albert Camus'nün *Yabancı* isimli romanının serbest bir uyarlamasıdır.

Durul Taylan ve Yağmur Taylan'ın, Doğu Yücel'in *Hayalet Kitap* isimli romanından uyarladıkları 2003 yapımı *Okul* isimli film, bu dönemin ilk uyarlamalarından biridir. Bu yapım, Türk sinemasındaki döneminin ender korku uyarlamalarından biridir.

Şükran Kozalı'nın kaleme aldığı *Eğreti Gelinler* isimli roman, Atıf Yılmaz tarafından 2005 yılında *Eğreti Gelin* ismiyle sinemaya uyarlanmıştır.

Perihan Mağden'in yazdığı *İki Genç Kız* isimli roman, 2005'te Kutlu Ataman tarafından sinemaya uyarlanmıştır.

2007 yılında ise Zülfü Livaneli'nin *Mutluluk* isimli romanı, Abdullah Oğuz tarafından Türk sinemasına uyarlanmıştır. Filmde kullanılan müzikler de Zülfü Livaneli'ne aittir.

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* isimli romanı, 2008 yılında Ümit Ünal tarafından aynı isimle Türk sinemasına uyarlanmıştır.

Nahid Sırrı Örik'in Cumhuriyet'in ilk yıllarında Zonguldak'ta bir mühendisi ve karısının yaşamını anlattığı *Kıskanmak* isimli romanı, 2009 yılında Zeki Demirkubuz tarafından beyaz perdeye taşınmıştır.

2011 yılında çok sayıda edebiyat uyarlaması yapıldığı görülmektedir. Seyfi Teoman, Barış Bıçakçı'nın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* romanını; Serdar Akar, Emrah Serbest'in *Son Hafriyat* isimli romanından *Behzat Ç* filmini; Murat Saraçoğlu, Orhan Kemal'in *72. Koğuş* romanını sinemaya uyarlamıştır.

Sabahattin Ali'nin eserlerinden 1990 yılından beri yeni bir uyarlama yapılmamışken, yine 2011 yılında Selim Güneş tarafından Ali'nin *Ayran* öyküsünden hareketle yeni bir uyarlama yapılmıştır. *Kar Beyaz* isimli film, *Ayran* öyküsünün serbest bir uyarlamasıdır. *Ayran* öyküsünde Sabahattin Ali, bir dağ köyünde kardeşlerine hem analık, hem babalık yapan 12-13 yaşlarındaki Hasan'ın trajik öyküsünü anlatıyordu. *Kar Beyaz* filmi öyküye nazaran daha zengin bir şahıs kadrosu ve daha zengin bir olay örgüsü yaratmıştır. Yönetmen öyküdeki olaydan hareket etmekle birlikte, olayın yaşandığı zaman dilimini değiştirmiştir. Sinema sanatının unsurlarıyla öyküyü zenginleştirip özgün bir film haline getirmiştir. Karşılaştırma yapacak olursak, öyküde Hasan'ın babası karşımıza çıkmaz. *Kar Beyaz* filminde ise Hasan'ın babasının bir düğünde tutuklanıp cezaevine götürüldüğünü görürüz. 1938'de yazılan *Ayran* öyküsü, 12 Eylül 1980 Darbesi dönemine kaydırılmıştır. Üçüncü olarak Sabahattin Ali'nin hikâyesi demiryolu yakınında bir köyde geçmektedir. Film ise Artvin'in yaylalarında geçmektedir. Öyküde tren istasyonu; filmde kasabadan köye giden minibüslerin durduğu küçük, son derece mütevazı bir mola yerine dönüştürülmüştür. Hasan bu mola yerinde minibüs yolcularına ayran satmaya çalışmaktadır. Ancak satış yapamadığı için geç saate kalmış ve ormanda bir başına kurtların saldırısına uğramıştır. Selim Güneş, ilk filmi olan *Kar Beyaz*'da estetik sahneler yaratabilmiştir. Yaratılan atmosfer başarılıdır. Filmdeki oyunculuklar da gerçekçi, yapmacıklıktan uzaktır. Oyuncular yörenin dil özelliklerini ve davranışlarını yansıtabilmişlerdir.

Osman Sınav'ın 2012'de çektiği *Uzun Hikâye* isimli film, öykü yazarı Mustafa Kutlu'un aynı isimli öyküsünün sinema uyarlamasıdır. Sınav, *Uzun Hikâye* için bir hicret filmi benzetmesini yapar:

"Uzun Hikâye, 'Hicret metaforu ne demek?' onu anlatır. Film, 'hicret'ten bahsediyor mu? Hayır. Ama film, bir hicret metaforudur. 'Daha iyi insan olmak, daha adaletli olmak ve daha iyi insan yetiştirmek üzere nasibinizin peşinde yolculuk yapın. Sizi bundan alıkoyacak yeri terk edin. Daha iyi, daha huzurlu, adaletli insan olacağınız yere gidin. Umudunuzu kaybetmeden iyiliğe doğru gidin' diyen bir film. İşte bu bir hicret filmidir"

(http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/384010/Osman_Sinav___Uzun_Hikaye__sini_anlatti.html).

2012 yılında edebiyat eserleriyle kuvvetli ilişkileri olan Zeki Demirkubuz, *Yeraltı* isimli filmiyle Rus romancı Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ının serbest bir uyarlamasını yapmıştır.

2014'de İlhami Algör'ün *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* isimli romanı, Çiğdem Vitrinel, aynı isimle sinemaya uyarladı. Filmde kadınlarla sağlıklı ilişki kuramayan bir yazarın Müzeyyen isminde bir kadınla tanışıp ona duyduğu aşkla yaşadığı dönüşüm anlatılıyordu.

Türk edebiyatı ve Türk sinemasının 100 yıllık ilişkisini irdelediğimiz bu bölümde, sinemanın başlangıcından günümüze kadar Türk sinemasıyla ilişkisini sürdürdüğü gözlemlenmiştir. Edebiyat eserleri, yönetmenler tarafından sinemanın her döneminde beslenilen, faydalanılan metinler olarak görülmüştür. Bu etkileşim, popüler romanlardaki tip ve konuların sinemaya transfer edilmesiyle popüler Türk romanı benzeri bir Türk sinemasının oluşmasını sağlamıştır. Ayrıca özellikle 1960 sonrası gerçekçi romanların Türk sineması içinde daha fazla değerlendirilmesiyle daha gerçekçi ve inandırıcı filmlerin ortaya çıktığı görülmüştür. Türk sinemasının uzun yıllar toplumla güçlü bir bağı olmuştur. Görülmüştür ki, Türk sineması bu kuvvetli bağı, edebiyat eserlerinden faydalanarak oluşturmuştur. Sıklıkla Türk edebiyatından faydalanma nedenlerinden biri de Türk sinema sektörü içinde senaryo sıkıntısı çekilmesidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1. NECATİ CUMALI'NIN ESERLERİNDEN YAPILAN SİNEMA UYARLAMALARI

Türk sineması, başlangıcından günümüze kadar edebi eserlerden faydalanmayı sürdürmüştür. Türk edebiyatının çok yönlü üretken yazarı Necati Cumalı'nın eserleri de yönetmenler tarafından Türk sinemasının her döneminde istifade edilecek metinler olarak görülmüştür. Bu bölümde Necati Cumalı'nın sinemaya uyarlanan eserlerinin ortaya çıkan yeni sanat ürünüyle karşılaştırmalı bir analizi yapılacaktır.

Türk sinemasının başlangıcından 2015 yılına kadar Necati Cumalı'nın 12 eseri sinemaya uyarlanmıştır. Bu eserler*; Boş Beşik* (1952), *Tütün Zamanı* (1959), *Susuz Yaz* (1963), *Boş Beşik* (1969), *Susuz Yaz* (1973), *Dilâ Hanım* (1977), *Derya Gülü* (1979), *Mine* (1982), *Tutku* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Uzun Bir Gece* (1986), *Ay Büyürken Uyuyamam* (2011) isimli çalışmalardır.

Türlere göre sıralayacak olursak; Boş *Beşik, Derya Gülü, Mine, Dul Bir Kadın* uyarlamaları tiyatro eserlerinden; *Tütün Zamanı* romandan, *Susuz Yaz, Dilâ Hanım, Tutku, Adı Vasfiye, Uzun Bir Gece* ve *Ay Büyürken Uyuyamam* uyarlamaları ise öykülerden yapılan uyarlamalardır.

1.1. Boş Beşik (1952)

İlk uyarlama Baha Gelenbevi'nin 1952 yılında yaptığı uyarlamadır. *Boş Beşik* oyunundan aynı isimle uyarlamanın günümüze ulaşan kopyası mevcut değildir. Bu uyarlama için Nijat Özön: "*Düzgünce köy filmi: GELENBEVİ: Boş Beşik"* (Özön, 1968: 109) ifadesini kullanmıştır. Boş Beşik'in kadın oyuncusu Muhterem Nur filmin çekim aşamasında başından geçenleri anılarında anlatmıştır:

"Boş Beşik filmi sinemadaki ilk başrolümdü. İlk başrolüm olduğu için de yönetmeni çok zorluk çekmişti. Söke'de film çekimindeydik. Rolüm gereği yanımdaki deveyi çöktürüp onun üzerindeki boş beşiğe bakacak 'Yavrum!' diye ağlayacaktım. Fakat bir türlü ağlayamıyordum. Çabalıyordum ama bir türlü olmuyordu. Sanki

gülüyormuşum gibi görünüyordu. Yönetmen tekrar tekrar çekiyordu bu sahneyi. Hatta 10-15 defa çekti diyebilirim. Ama yine olmuyordu. Yönetmen beni kolumdan tutarak çekim yaptığımız yerin yakınındaki kayaların arkasına götürdü. Bir anda karnıma doğru vurmaya başladı. Benim canım acıdığı için o vurdukça ağlıyordum. Beni hemen kameranın önüne götürdü (...) Ama ben ağlarken yine gülüyor gibi göründüm. Baha Bey 'stop!' diye bağırıyor ve olmayan saçlarını yoluyordu. O günkü çekimler benim yüzümden iptal edildi. Baha Bey duruma daha fazla katlanamayacağını anlamış olsa gerek şirketin sahipleri Fuat Rutkay ve Suzan Yakar'ı İstanbul'dan Söke'ye çağırtmıştı. O iki insan sete gelince annem ve babam gelmiş gibi oldu benim için. Onların da desteğini alarak ben elimden geleni yaptım ve filmi bitirdik" (Sekmeç, 2013: 43).

Uyarlamanın kopyası mevcut olmadığından, bu uyarlamanın analizini yapmak mümkün değildir.

1.2. Tütün Zamanı (1959)

Kavala kökenli bir ailenin Urla'ya göçtükten sonra kızları Zeliş'in yaşadığı gönül ilişkisinin romanı olan *Tütün Zamanı*'nın konusu şu şekildedir:

Tarlalarında tütün ekerek geçinen ailenin keçisinin urganını koparark komşularının tarlasına girmesiyle komşu iki genç tanışmış olurlar. Keçiyi kardeşiyle almaya gelen Zeliş, komşuları Kadıovacıklı Ali Onbaşı'nın oğlu Cemal'i görür. İkili birbirlerini beğenirler. Gizlice Cemal'le Zeliş görüşmeye ve mektuplaşmaya başlarlar. Zeliş'in kaçarak evlenmiş iki ablası vardır. Babaları Recep, sürekli borç aldığı Bekir'e kızını vereceğini söyleyerek ondan para almayı sürdürür. Ancak Zeliş, Bekir'i kabul etmez. Bekir, Zeliş'in babası Recep'le anlaşıp Zeliş'i kaçırma planı yapar. Yanına Kör Fehmi'yi de alarak Zeliş'e pusu kurarlar. Bu durumu fark eden Zeliş'in kardeşi Rebiş, ablasına haber verip onun kaçırılmasına engel olur. Kaçırılacağını anlayan Zeliş, sevgilisi Cemal'e haber verip birlikte kaçarlar. İki haftaya yakın değişik yerlerde saklansalar da sonunda jandarmalara yakalanırlar. Cemal'den davacı olan Recep, tanık olarak da Bekir ve Kör Fehmi'yi gösterir. Yalan ifadelerle hapse atılan Cemal, daha sonra Zeliş'in dirayeti ve baş eğmezliğiyle verdiği ifadesinden kendi isteğiyle kaçtığını beyan etmesiyle birlikte Cemal hapisten

çıkarılır. Evlenen ikili yeni bir hayata başlamak için Urla'dan ayrılıp İzmir'e yerleşirler.

Roman, mekân olarak İzmir'in Urla ilçesinde geçer. Necati Cumalı'nın birçok eserine kaynaklık eden bu coğrafya, *Tütün Zamanı*'nın da temel mekânıdır. Yazar bu coğrafyayı romanda şu şekilde betimler:

> "*İzmir körfezinin görünüşü, haritada, üç yanını saran karalar arasına sokulmuş bir çizmeyi hatırlatır. İnsan sayısı onbini yeni aşan Urla ilçesi, bu çizmenin topuğu ile tabanı arasında kalan oyuk içine düşer. Başparmak dağlarının İzmir'in gerisine inen kolu, doğusunda, sınırları dışında, Urla'nın çok uzaklarında kalır: batısında da hemen hemen bir bu kadar uzaklardan Karaburun dağları geçer. Bu iki dağ silsilesi arasında diklemesine uzanan İzmir körfezinin dip kıyıları, ilçenin baştanbaşa kuzey sınırlarını kuşatır. Urla toprakları körfezin bu kıyısındaki kumsal düzlüklerden başlar, az önce andığımız iki dağ silsilesi arasından güneye doğru, dalgalı bir şekilde yükselip alçalarak küçük tepeler, boyunlar üzerinden aşar, bir ara bazı yerlerde ikiyüz, ikiyüz elli metre yükseklikler kazandığı olur; sonra gene yükseldiği gibi, yavaş yavaş, alçalarak, küçük tepeler, boyunlar üzerinden, ilçenin güney sınırlarına, oradan Ege denizine iner. İlçe merkezi, kıyıda küçük bir liman bırakarak denizden dört kilometre içeriye çekilmiştir. Kurtuluş savaşından bu yana önemini yitiren, önemini yitirdiği ölçüde de zamanla bakımsız kalıp bozulan, bu küçük limanın açıklarında, Urla'nın, İstanbulunkilere benzetebileceğimiz takım adaları vardır. Limanın hemen batısında başlıyan ağaçlık yeşil bir yarımada, bu adacıkların yanısıra İzmir körfezinin içerilerine doğru uzanır, böylelikle ilçenin batı, kuzey batı sınırları da bu yarımadanın arka kıyılarında, yeniden denize ulaşmış olur. Kıyıdaki düzlükler boyunca uzanan sebze bahçeleri, otlaklar, içerilere doğru iz ilerleyince yerlerini bağlara, bağlara komşu, dinlendirilerek iki yıl tütün, bir yıl tahıl ekilen bereketli tarlalara bırakır. Kıyının kuzey rüzgârlarına kapalı kıvrımlarında karşılaşılan tektük narenciye bahçelerine karşılık, açıklıklarda, zeytinlikler, tarlalar; bağlar arasına son derece sık dağılmış çeşitli meyveli ağaçlar görülür. Ekilebilir yerlerin sona erdiği cebel arazide önce gittikçe*

sıklaşan zeytinlikler, tepelere doğru, palamutluklar; çamlıklar arasında kaybolur" (Cumalı, 2003: 7-8).

Tütün Zamanı romanının şahıs kadrosu; Zeliş, Cemal, Zeliş'in babası Recep, annesi, kardeşi Rebiş, Cemal'in ailesi, Zeliş'e talip olan Bekir, Fehmi, Yaşar ve diğer köy ve kasaba sakinleri olarak sıralanabilir.

Romandaki şahıs kadrosu karakterden ziyade tip kategorisinde değerlendirilmelidir. Romanın başkarakteri sayılabilecek Zeliş'in, bütün özellikleri olumludur. Yazar tarafından fiziksel özellikleri, "*bebek gibi (...) ay parçası gibi*" (Cumalı, 2003: 13) ifadeleriyle okuyucuya tanıtılır. Cesaretli, dürüst ve azimlidir. Hiçbir olumsuz özelliği yoktur. Zeliş'in âşık olduğu Cemal de, tıpkı Zeliş gibi olumlu özelliklerle bezenmiştir. Yiğit, güçlü, kararlı, romantik bir erkektir. Rakipleriyle mücadele etmekten kaçınmaz. Bu uğurda hapse girmekten çekinmez. Üstelik sevgilisine aşk mektupları yazacak kadar da romantiktir.

Romanın olumsuz karakterleri ise Zeliş'in babası Recep, Zeliş'e talip olan Bekir, sevgilileri kıskanıp ispiyonlayan Yaşar ve Bekir'e yardım eden Kör Fehmi'dir. Bu isimler de karakter olma özelliği göstermezler. Bütün olumsuz özellikleri bünyelerinde toplamış tiplemelerdir. Baba Recep, kızını para karşılığı satacak kadar acımasızdır. Zeliş'e talip olan Bekir ise, paradan başka hiçbir düşüncesi olmayan bencil bir tiplemedir. Yaşar romanda kıskançlığıyla yer alır. Kör Fehmi ise olumsuz işlerde başvurulan, para için her türlü olumsuz işi yapmaya müsait bir tiplemedir.

Tütün Zamanı romanı Demokrat Parti'nin iktidara geldiği zaman aralığında geçmektedir. Romanda buna ait belirgin ifadeler mevcuttur:

"*Kör Fehmi, her vakit iktidarla iyi geçinmek gerektiği kanısındaydı. 1950 seçimlerinin kesin sonuçları alınıncaya kadar halk partililerin yanında dolaşır, demokratları son zamanlarda uzaktan idare ederdi. Seçimlerin sonuçları belli olur olmaz Demokrat Parti Başkanının ellerine sarılmış 'Çok şükür abi, demişti, kurtulduk bu zalimlarden.!...*" (Cumalı, 2003: 241).

Romanda zaman kavramı olaraksa tütün ekimi ve mahsulün toplanması merkeze alınmıştır. Yörede her dönüşümün, tütüne bağlı olduğu belirgin olarak belli edilir. Zeliş ve Cemal evlenmek için tütünün toplanmasının bitimini beklerler. Yaz başlarında başlayan olay, sonbaharda sonuca ulaşır.

Necati Cumalı, bu romanındaki aşkın boyutunu romanı yazmasından yıllar sonra şu şekilde ifade eder:

> *"Zeliş'te bir aşk olayını, Zeliş ile Cemal'in aşk ilişkilerini anlatırken ayrıntılarıyla sergilemeye çalıştığım olaylar dizisi, gerçekte bu aşkın oluştuğu ortamı yansıtır. Ekmeklerini kas gücüyle kazanan tütün emekçilerinin yaşam koşullarıdır fonda belirlenen. Anlattığım aşk öyküsü bu koşullardan soyutlanamaz. Öykünün bütün çatışmalarını bu ortam yaratır. Sonuç olarak toplumsal, ekonomik, töresel koşullara karşı girişilen bir savaştır Zeliş'in Cemal'in aşkları. Bu savaşı kazanarak yaşatırlar aşklarını. Yenilmeleri kendiliğinden aşklarının sona ermesini doğuracaktı"* (Cumalı, 1982: 66).

Orhan Murat Arıburnu'nun sinemaya uyarladığı versiyonda da konu akışı romanın aynı seyrinde devam eder. Olay, keçinin komşu evin tarlasına girmesiyle başlar. Tütün ekimi döneminde devam ederek ilerler. Filmde de Zeliş ve Cemal mektuplaşarak aşklarını perçinlerler. Bekir, Zeliş'in babasına sürekli borç para vererek Zeliş'le evleneceği günün gelmesini bekler. Zeliş'in olumlu yanıt vermemesinden sonra babasının da rızasıyla Fehmi'den yardım alıp genç kızı kaçırmaya çalışır. Olay seyri romanla aynıdır. Romandaki diyalogların önemli bir kısmı değiştirilmeden kullanılmıştır. Film aslına sadık bir uyarlamadır.

Farklılıklar ve yazılı bir sanattan görsel bir sanata geçişin getirdiği değişiklikler de söz konusudur. Temel farklılıklardan biri politiktir. Romanda Bekir, Demokrat Parti kazanana kadar CHP çevreleriyle birlikteyken, iktidar değişimiyle birlikte Demokrat Parti üyelerini kutlamaya gidip onlardan yana olduğunu belirtir. Filmde ise bu politik dönüşüm gösterilmemiştir.

Filmde, romandan farklı davranışları olan şahıslar da vardır. En belirgin fark Kör Fehmi'dedir. Romanda tamamen paraya odaklı bir tiplemeyken, filmde daha

dürüst bir karakter çizmiştir. Başta Zeliş'in kaçırılmasını organize ederken, mahkeme sonrasında Zeliş'in dirayetine hayran kalıp Zeliş'le Cemal'in kavuşmasına yardımcı olmuştur.

Filmdeki en orijinal sahnelerden biri, Bekir'in eşeğinin yanında masa kurup rakı içtiği sahnedir. Karşısına Zeliş'in fotoğrafını koyup kendi kendine konuşan Bekir, bir süre sonra eşeğine bakarak konuşmaya başlar. Bir anlık düşünmeden sonra Zeliş'in fotoğrafını yanına alıp eşeğiyle ahıra doğru gider. Yönetmen bu sahnede belirgin olarak Bekir'in eşeğiyle zoofili bir yakınlaşmaya girdiği îmasını yaratır. Romanda böyle bir yakınlaşma yoktur.

1.3. Susuz Yaz (1963)

Osman ve Hasan, İzmir'in Urla ilçesinin Bademler köyünde toprakla uğraşan iki kardeştir. Büyük kardeş Hasan'ın köyün ortak kullanımında olan kaynak suyunu mülkiyetine alması, köydeki bütün dinamikleri değiştirmiştir. Bütün köy o su kaynağına muhtaçtır. Bu sosyal ortam içinde Osman, sevdiği kız olan Bahar'la evlenir. Artık üç kişilerdir. Hasan'ın karısı daha önce ölmüştür. Su tartışmasını büyümesiyle silahlar çekilir, köylülerden Veli ölür. Osman, ağabeyine güvenip suçu üstüne alır. Hasan ilk zamanlar kardeşiyle ilgilense de zaman içinde onu unutur. Bahar'a baskı yapmaya başlar. Osman'ın hapishanede öldüğünü söyler. Bahar mecbur kalıp onu kabul eder. Osman hapisten çıkıp köye geldiğinde, karısı Bahar'ın ağabeyi Hasan'dan da bir çocuk yaptığını görür. Hasan'la kavga edip onu öldürür.

Necati Cumalı bu eserinin ilhamını avukatlık yıllarında bir mahkemede gördüklerinden aldığını belirtmiştir:

> "*1950 yazında, Urla Sulh Ceza Mahkemesi'nde, duruşma sıramı beklerken, çok ilginç bir dava dinledim. Sanık davacıya işaret etti: 'Yargıç Bey siz buna ağabey mi diyorsunuz? Ben bunun için beş yıl hapis yattım! Aftan sonra köye dönünce, eline emanet bıraktığım karımı damın önünde iki yaşında bir çocukla buldum!.. Susuz Yaz'ı ilkin öykü olarak 1960 yılında yazdım. Yukarıda anlattığım olaydan yola çıkarak, öyküde, kırsal kesim insanlarının toprak, su savaşlarını, cinsel sorunlarını, yüzeysel kalan adalet ilişkileri ile*

yoğurup bütünleştirerek tek bir olay olarak işledim. Bu acı gözlemler eski Yunan trajedilerinin salt imgelem gücü olmadığını, temelde değiştirilmesi güç toplumsal ilişkilere dayandığını öğretti bana. Bunun içindir ki, Susuz Yaz'da yer alan olayları, dramdan çok, yazgılarını katı yaşam koşullarının belirlediği insanların trajik yaşamı olarak yorumlamak eğilimi duydum" (Temel, 2007: 31).

Usta öykücü, bu eserinde hem yerel hem de evrensel konuları bir arada harmanlamıştır. Hem su- mülkiyet ilişkisini hem de klasik kardeş rekabetini bir arada kullanmıştır. Bu iki konuyu nasıl kullandığını yazar şu şekilde anlatır:

"Bir akşam Koco'da içerken Susuz Yaz'ın konusunu anlattım. O zaman adı Susuz Yaz değil Habil ile Kabil idi. Tevrat'taki gibi iki kardeşin çekişmesinin hikâyesi… Susuz Yaz'ın konusu Tevrat'taki Habil ile Kabil'den beri devam eden bir konu…'Susuz Yaz' 1959'da yazıldı ama, su problemini 1950'den beri Urla'da görüyorum. İstanbul bu problemi yeni yaşıyor. O zaman suyun ne denli önemli bir problem olduğu benim kafama dank etti! Avrupa'da da ilgi görür bu konu, dedim. Nitekim Unesco bile söylüyor, önümüzdeki yüzyıl, su yüzyılı olacak, petrolün yerini su alacak diye" (Cumalı, 2006: 12).

Metin Erksan'ın yönetmenliğinde, Necati Cumalı'nın hem tiyatro oyunu hem de öykü olarak kaleme aldığı eserinden yapılan uyarlama büyük tartışmalara neden olmuştur. Konu itibariyle iki temel dayanağa yaslanan metin, hem su mülkiyeti gibi toplumsal bir meseleyi irdelerken hem de insanoğlunun ilk ayrışması olan Habil Kabil mitini merkeze almıştır. Erksan filmi çekiş hikâyesini ve filmin su mülkiyeti üstüne yarattığı değişimi şu şekilde ifade eder:

"Neydi Susuz Yaz'ın meselesi? Su meselesiydi. Değil mi? Film yaparken mülkiyet meselesini düşünmüştüm. Mülkiyet meselesi beni kalül beladan beri çok ilgilendirir. Mülkiyet nedir, ne değildir? Mülkiyet nerden çıkmış? vb. Su üzerine mülkiyet bu dönem beni çok etkiledi. O sıralarda cani kanun vardı. 'Türkiye'de göller, karasuları ve akarsular komunun, yalnız kaynaklar kimin tapulu arazisinden çıkıyorsa onun malı' diye. Bazı şeyler görüyordum. Bir toprağın etrafını çitle çevirip 'Bu benimdir' diyebiliyorsunuz ama suya sahip

olamıyorsunuz. Filme böyle başlamak istedim, tutun ki avucunuza toprak aldınız. O toprağı gücünüz yettiği sürece avucunuzda tutabilirsiniz ama, avucunuza suyu aldığınız vakit her şeyi yapamazsınız. Su parmaklarınızı istediğiniz kadar sıkın, akıp gidecektir. Kaynaktan çıkan bir su. Kaynak devamlı akıyor. Nasıl sahip olunabilir buna? Mülk sahibi baraj da yapsa gene tutamaz suyu. Su muhakkak bir yere gidecek. Suyun mülkiyet sınırlarını tanımayan bu öğesi beni çok ilgilendirdi. Ben o tarihte başka bir hikâye üstüne düşünüyordum. Onu bıraktım, tutum Necati Cumalı'nın bir hikâyesini aldım. 'Susuz Yaz'ı çektik, film bitti. Ne zaman? 1964 yılında. 1969 yılında hükümet bir kanun çıkardı, bu da es geçilmiştir. 'Türkiye'de kimin tapulu mülkünden kaynak çıkıyorsa o kamunundur'dendi. Ancak devlet arazi sahibine ilk kullanma hakkı tanıdı. Peki benim Susuz Yaz'ın mülkiyet sisteminin içinde aşamalar gösteren bu büyük kanunun çıkmasına hiç mi etkisi olmadı? Burası üzerinde hiç durmadılar. O kanun belki çıkacaktı. Günün birinde ancak, o tarihlerde çıktıysa buna 'Susuz Yaz' ve ben neden oldum" (Erksan, 1985: 28).

Susuz Yaz filmi Türk sinemasının uluslararası başarı kazanan ilk filmidir. Film çekildikten sonra Berlin Film Festivali'nde gösterilmiş ve festivalin büyük ödülü olan Altın Ayı ödülüne lâyık görülmüştür. Dünya sinema platformunun en saygın ödüllerinden biri olan Altın Ayı ödülünü güçlü rakiplerini geçerek kazanan film, Türk sinemasının da en saygın filmlerinden biri haline gelecektir. Filmin yurtdışına nasıl götürüldüğü ve orada neler yaşandığı da çok tartışılmıştır. Genel kanı, filmin kaçırılarak yurtdışına götürüldüğü yönündedir. Belgesel yönetmeni ve gazeteci Nebil Özgentürk bu konuda şu ifadeleri kullanır:

"*Film, tamamlandıktan sonra Sansür Kurulu'na gönderilir. Ancak kurul, tarlalardaki başakların cılızlığını bahane ederek(!) gösterimine izin vermez. Susuz Yaz, bu sansür hüsranı sonrası elde ve depoda beklerken, yönetmen Metin Erksan ve büyük ortak Ulvi Doğan arasında ciddi gerilimler de yaşanır. Bu arada Doğan, bir yolunu bulup filmi, gizlice ve bir otomobil bagajında yurtdışına kaçırır ve Berlin Film Festivali'nde yarışmasını sağlar*" (http://arsiv.sabah.com.tr/2004/03/13/ozgenturk.html).

Bu konuda Erksan farklı bir açıklama yapar:

> *"Filmin Berlin'e gidişi üzerine hâlâ bir laf vardır. 'Kaçırdılar' diye. Hayır, hiç kaçırılıp götürülmedi, alakası yok. 'Susuz Yaz' Berlin'e festivalden gelen davet üzerine son derece yasal yollardan gitti*" (Erksan, 1985: 30).

Berlin Film Festivali'nde büyük ödülün gerekçesi olarak "*Dünyanın en eski konularından birini çağdaş bir düşünce ve çarpıcı bir anlatımla veriyor*" (Altıner, 2005: 59) ifadesini kullanırlar. Filmin Avrupa ve Amerika'da gösterimiyle ilgili ise çok farklı bir girişim söz konusudur. Ali Özgentürk bu gelişmeleri su şekilde özetler:

> "*...filmin inanılmaz başarısı, Türk Sineması'nın gururu vs derken, Ulvi Doğan'la Metin Erksan arasında, çekimlerde ve her konuda başlayan yaman çelişkiyse yine sürmektedir. Doğan, filmi ele geçirmiştir adeta, Erksan'ın, ne ortaklığına ne de rejisörlüğüne kulak asmayacaktır hiçbir zaman. Ve sıkı durun şimdi. Almanya'larda, bir kamera bir mekân bulur, kurulur "yönetmen" koltuğuna, Erol Taş'la Hülya Koçyiğit planlarına (Erol Taş'ın, Koçyiğit'i, anahtar deliğinden dikizleme sahnesi ile tecavüz..) eklemeler yapmaya başlar. Artist ajanslarından Hülya Koçyiğit'e benzer bir "figüran" kotarmış, sonuna ve dibine kadar soydurmuş ve filme pornografik bir durum katmıştır kısacası! Çünkü "el kapıları"ndaki dağıtımcılar (!) erotik ve porno sahnelerin ticari başarı getireceğini söylemişler ve yapımcı(!) Ulvi Doğan da, denileni yapmış ve "Bir Metin Erksan filmi" olan Susuz Yaz'da "korsan yönetmenliğe" soyunmuştur! Evet evet. film, beş ya da on dakika (parça konarak) eklemeyle Avrupa ve Amerikan pazarına girer, hem de 32 kısım tekmili birden pornografik bir Susuz Yaz olarak"* (http://arsiv.sabah.com.tr/2004/03/13/ozgenturk.html).

Yurtdışından bu gelişmeler olurken, yurtiçinde filme övgüler artmaya başlamıştır.

> "*Utanç duymadan başımı önüme eğmeden, ellerimi yüzüme kapatmadan bir yerli film seyrettim: 'Susuz Yaz'. Sordum, başkalarına da oluyormuş, (...)* Bu

güne dek görebildiğim elliyi aşkın yerli film içinde beğendiğim üç beşten biri oldu 'Susuz Yaz'" (Nesin, 1963).

Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo *Susuz Yaz* için o dönem şu ifadeleri kullanır:

"*Susuz Yaz'da uygun bir üslup ve bu üslubun ayrılmaz bir parçası olan oyun var.Star sisteminin kalıplaşmış konuları, özsüz şeritlerin film piyasamızı düzensizliğe sevketmeye devam ettikleri bir zamanda, fosilleşmiş kurallara karşı gelmekte, iyi niyetin temsilciliğini yapmakla da 'Susuz Yaz' yılın sayılı yerli yapıtları arasında özel bir yer kazanmaktadır*" (Scognamillo,1963).

Tartışmalı bir film haline gelen *Susuz Yaz*, Necati Cumalı'yla Metin Erksan'ın da arasını açar. Necati Cumalı filmin metne sadık kalmadığını, deforme ettiğini belirtmiştir. Cumalı'ya göre film, öyküden uzaklaşmıştır. Bu konuda şu ifadeleri kullanır:

"Metin 'Susuz Yaz'ı okuduğunu beğendiğini ve filme çekeceğini söyledi… Birgün Ses dergisini aldım elime. Filmden 60 kadara kare var orta sayfada. Karelerin bir tanesinde korkuluklar var. Kadın gidiyor, korkulukların önüne kaynının saldırılarından korunsun diye 'Beni koru yarabbim'diyor. Korkuluk belki bir imaj ama, işlevi başka. Şimdi 20. yüzyılda bir insanın korkuluğun önüne diz çöküp Tanrı'ya yakarması anlamsız ve gülünç. Realitenin ne olduğunu bilenlere gösterdiğinizde yaptığınız şeyin itibarı düşer. Başka yerde kadının bacağını yılan sokuyor. Onu öğrenmiş rejisör: Ağzında yara olmayan biri yılanın ya da akrebin soktuğu yeri kanatıp emerse, o kişi zehirlenmez, iyileşir Erol Taş da emiyor… Kadın da teslim oluyor. Burada bahar karakterini hiç değeri kalmıyor. Eğer baldırana dokunana verecekse kendini, o benim çizdiğim, benim anlattığım Bahar değil (…) Ben Susuz Yaz'ı hiç görmedim, çünkü üzüntüden verem olmaya niyetim yok! Dergide gördüğüm bu kareler yetti bana (…) Yeşilçam Anadolu halkını tanımıyor, bir kahveye gidip bir-iki çay içmekle Anadolu tanınmaz" (Cumalı, 2006: 11-12).

Necati Cumalı ile Metin Erksan arasındaki tartışma hiç kapanmadan iki sanat adamının hayatının sonlarına kadar devam etmiştir. Metin Erksan, Cumalı'nın iddialarına şu şekilde cevap verir:

"*Bu güne kadar hep Necati, 'Bu benim hikâyem değildir' dedi. Ben hiç ağzımı açıp bir kelime etmedim. Şimdi söylüyorum, evet bu onun hikâyesi değildir. Necati, 'Nedir o korkuluğa ilan-ı aşk etmek olmaz öyle şey' diyor. Bu sahneyi ben ekledim. Üstelik filmin en güzel sahnelerinden birisidir orası. Osman, korkuluğun tahtadan elini alıyor ve öpüyor, korkuluğu Bahar gelinin yerine koyarak söyleyeceklerini ezberliyor. Necati'nin hikâyesinde adamı kız tüfekle öldürüyor. Hikâyede kanalda cesedin yüzüşü yoktur. Necati'nin hikâyesinde kızın bir de çocuğu vardır. Kısacası Necati'nin dediği gibi onun hikâyesiyle senaryonun hiçbir alakası yoktur" (*Akt. Altıner, 2005: 63-64).

Metin Erksan, edebi eser ve sinema filminin karşılıklı analizinin yapılmamış olmasından da dert yanar. İki sanat unsurunun farklılıklarının ortaya koyulması gerektiğini belirtir. Necati Cumalı'yı eleştirse de onun edebi yeteneğinin hakkını verir:

"*Kimse bugüne kadar, Necati'nin hikâyesi nedir, Metin'in senaryosu nedir? Diye bakmadı. Bir kitap çıkması lazımdı bu konuda. Koyalım hikâyeyle, senaryoyu yan yana. Bununla uğraşılmadı. Bu meseleden biz bir yere giderdik. Yani edebiyat-sinema ilişkileri üzerinde (...) Necati'nin hikâyesi kötü bir hikâye demek istemiyorum. Bir edebiyatçı olarak çok beğenirim kendisini*" (Erksan, 1985: 31).

Cumalı'nın öyküsünde olmayıp da Erksan'ın filme ekledikleri sadece *Susuz Yaz* için değil Türk sinema tarihinin benzeri daha önce çekilmemiş sahneleridir. Bu sahnelerin başında Osman (Erol Taş) karakterinin Bahar'a (Hülya Koçyiğit) olan ilgisini göstermek adına inekten süt sağarken ineğe şehvetle dokunması ve ineğin memelerinden süt emmeye başladığı sahnedir. Türk sineması adına son derece benzersiz bir sahne olan bu sekans, öyküde yoktur. Ayrıca Cumalı'nın da örnek göstererek eleştirdiği Bahar'ın (Hülya Koçyiğit) baldırından zehir emme sahnesi de Türk sinemasında o güne kadar benzeri çekilmemiş ancak daha sonra birçok kez

kullanılan bir yakınlaşma sahnesidir. Burada erkeğe güç unsuru yüklenirken, kadın muhtaç ve etkilenen halde resmedilmiştir.

Erksan, filmden yıllar sonra *Susuz Yaz* ile ilgili değerlendirmelerde bulunmuş ve filminin Türk sineması içinde bir kırılma ve sarsıcı bir değişiklik yarattığını belirtmiştir:

> *"…'Susuz Yaz', Türk sinemasının dünya görüşünü, içerik ve biçimini değiştirdi. 'Susuz Yaz'ın Türk sinemasına kattığı siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel sanatsal, sinemasal, akıl, bilgi, düşünce, yetenek, oluşum ve birikim, Türk sinemasının; akıl, bilgi, düşünce, yetenek, oluşum ve birikim yapısını değiştirdi*" (Erksan, 1994).

Necati Cumalı ve Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* uyarlaması üzerinden yaşadıkları sorunun temelinde esasen iki yaratıcı insanın üslup farkı olduğunu söylemek mümkündür. Açıklamalarından da anlaşılacağı gibi, iki sanat insanı da *Susuz Yaz*'ın çıkış noktasını iki temel öğeye dayandırır. Bunların ilki su sorunun yarattığı toplumsal mülkiyet sorunu, ikincisi ise kardeşler arasındaki Habil-Kabil gerginliğidir. Yazılı bir sanat olan edebiyattan görsel bir sanat olan sinemaya geçişte eserin yeniden inşa edilmesi son derece normaldir. Burada yeni bir yaratıcı unsur olan filmin yönetmeni devreye girer ve sinema dinamikleriyle metni yeniden kurar. Bu uyarlama örneğinde metnin temel dayanaklarından uzaklaşmaktan ziyade yönetmenin yaratıcı unsur olarak kendi algısını devreye sokmasının söz konusu olduğu kanısındayız. İki sanat ürününün de son kertede söylediği ve irdelediği oldukça benzerdir. Mülkiyet sorunu ve Habil-Kabil miti iki sanat ürününün de temel dayanağıdır.

1.4. Boş Beşik (1969)

Cumalı'nın tiyatro oyunu olan eser, usta yazarın yayınladığı ilk tiyatro eseridir. Folklorik öğelerle bezeli olan oyun, Konargöçer obalı bir beyin oğlunun Yerleşik ovalı bir kız olan Fatma'yla evliliğinden sonra yaşananları konu edinir. Fatma ve Oba beyi yedi yıldır evlidirler. Ancak ne yazık ki çocukları olmamıştır. Bütün oba beyinin soyunu devam ettirmesini beklemektedir. Artık kimsenin sabrı

kalmamıştır. Oba beyinin annesi de oğluna yeniden evlenip Fatma'nın üstüne bir kuma getirmesi konusunda baskı yapmaktadır. Bu toplumsal baskı ortamına bir de Fatma'yı kendilerinden görmeyip ovalı olmasının getirdiği ötekileştirme hali eklenince, Fatma son derece üzgün ve çaresiz kalmıştır. Tam da bu zaman aralığında Fatma'nın hamile olduğu anlaşılır. Böylece Fatma'nın hor görülmesi sonlanmış, kocasına yapılan yeni bir evlilik yapması baskısı da son bulmuştur. Bebeğin kırkı çıktıktan sonra göç vakti gelmiştir. Töreler gereği Fatma göçün sonunda kocası da en önde yer alacaktır. Fatma'nın yanında kocasının dayısı yer alacaktır. Oğlunu beşiğe yerleştiren Fatma, beşiği devenin üstüne koyar. Çiçek Dağı'nı aşmakta oldukları fırtınalı bir gecenin sabahında ise beşiğin boş olduğunu görür. Beşiğin fırtınada ağaç dalına takıldığı ve kuzgunlar tarafından avlandığı anlaşılır. Çılgına dönen Fatma, oğlu Murat'ın bir akkuş olduğunu zannederek peşinden gider. Çayda bulunan elbisesi ile Fatma'nın çaya atlayıp boğulduğu haberi gelir.

Necati Cumalı'nın oyunları üstüne yüksek lisans tezi yazan Tamer Temel *Boş Beşik* oyunu için şu ifadeleri kullanır:

> *"Necati Cumalı'nın ilk oyunu olan Boş Beşik, konusunu bir halk baladından alır. Bu yapısıyla da oyun zengin bir folklorik yapıya sahiptir. Cumalı'nın ulusal tiyatroya verdiği önem; halkın kendisinin yaratarak kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarıp getirdiği bir halk söylencesini oyununda kullanmasıyla kendini göstermiştir. Boş Beşik'te Anadolu insanının çocuk sahibi olmaya verdiği önem, kısır olduğu düşünülen kadının üzerindeki toplumsal baskı ve törelerin kadını ezen yapısı oyunun temasına ve seyirciye iletmek istenilen mesaja toplumsal bir boyut kazandırır. Cumalı, bu oyununda diğerlerinden farklı olarak, alegorik bir teknik kullanarak Ağaç ve Rüzgâr'da oyun kişisi yaparak konuşturmuştur. Ağaç ve Rüzgâr, yaşam ve ölümü simgelerken oyuna düşünsel bir derinlikte katmıştır" (Temel, 2007: 28).*

Boş Beşik oyununu ilk uyarlaması Baha Gelenbevi'nin 1952 yılında yaptığı uyarlamadır. Ancak ne yazık ki bu uyarlamanın herhangi bir kopyası mevcut değildir. İkinci uyarlama olan Orhan Elmas'ın yönettiği uyarlama renkli çekilmiştir. Bu uyarlama üstüne Necati Cumalı şu ifadeleri kullanır:

"O sıralarda bir mektup aldım Ankara'dan. Mektupta şunlar yazılıydı: 'Boş Beşik'i okudum, hayran oldum. İzin verirseniz sinema için senaryosunu hazırlamak istiyorum.' Ben kendisine şöyle bir cevap yazdım: 'Çok şükür para konusundan bir sıkıntım yok. Bütün istediğim sanat değerinin eksilmemesi, hatta sinemanın olanaklarından yararlanarak ortaya daha boyutlu bir yapıtın konması.' Derken film çevrildi ve Urla'ya geldi. Sinemanın sahibi bana bir loca ayırmış, beni çağırdı. Filmde bir sahne var: Göç. Yörük göçünün kervanı bir kilometre falan uzar. Filmde çıka çıka bir deve bir devenin yularını çeken Fatma Girik çıkıyor: Göç bu, gerisi yok! Devenin üzerinden bir de beşik var Ertesi gün bir fırtına çıkıyor sözümona. Fatma devenin üzerinden çocuğunu indirecek, bakıyor beşik boş, 'Kartallar yavrumu verin' diye yerlere düşüyor. Sinema kahkahalarla gülüyor. Sinemada tek bir boş koltuk yok. Bu kadar kötü çevrilmesine rağmen ilgi eksilmiyor. Ben nereye gireyim, sandalyenin altına mı saklanayım, sinemadan çıkıp kaçayım mı? Kızdım. Senaryoyu yazan adama: 'sizin böyle yapmaya ne hakkınız var' gibisinden sert bir mektup yazdım. Özürler filan diledi ama olan olmuştu" (Cumalı, 2006: 11).

1.5. Susuz Yaz (1973)

Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz* isimli öyküsü 1973 yılında ikinci kez sinema uyarlandı. Yönetmenliğini Yılmaz Duru'nun yaptığı filmin yapımcılığını İrfan Tözüm gerçekleştirmiştir. İkinci uyarlama, dönemin teknik imkânlarının artmasının sonucunda renkli çekilmiştir.

Aynı öykünün ikinci kez sinemaya uyarlanması sonucunda benzerlikler ve farklılıkların ortaya çıkarılması noktasında zengin bir saha oluşmasını sağlamıştır. 1973 yapımı uyarlamayı orijinal öyküyle karşılaştırdığımızda temel konu akışının benzer olmasının yanında ufak değişiklikler yapıldığını görürüz. Filmin konusu şu şekildedir:

Film, Osman ve Bahar'ın aşkıyla başlar. Evlenmek isteyen iki gencin yaşadıkları filmde önemli bir tutar. Bahar'ın annesi, aynı köyde oturdukları Osman'ı uygun görse de ağabeyi Hasan'ın bahçesine havuz yaptırıp köylülerin topraklarının

değerini düşürüp sonra toprakları yok paraya satın alma planları yapmasından ötürü Osman'a kızını vermek istemez. Osman, ağabeyinin yönlendirmesiyle Bahar'ı kaçırıp evine getirir. Daha sonra düğün de yapılır ancak köylüler, sularını kesen Kocabaşların düğününe gelmezler. Evlenmeleriyle beraber üç kişi aynı ortamda yaşamaya başlamışlardır. Hasan sürekli Bahar'ı gözlemekten çekinmez. Geceleri de onları gizlice izler. Hasan'la konuşan köylüler, umduklarını bulamayınca konuyu mahkemeye taşırlar. Mahkeme sonucunda da istedikleri sonucu alamayan köylüler, sertliğe başvururlar. Bir gece çıkan çatışmada köylülerden Veli vurulur. Jandarma Hasan'ı ve Osman'ı tutuklar. Osman mahkemede suçu üstüne alır. Ne var ki ağabeyi Hasan'ın ona verdiği sözleri tutmaya niyeti yoktur. Hamile karısının yeni doğum yapmasıyla aynı dönemde Osman, dokuz yıl ceza alıp cezaevinde kalır. Ağabeyi Hasan ilk zamanlar onu karısıyla beraber ziyaret etse de kısa sürede cezaevine gelmez, ona para yollamaz olur. Bir süre sonra da onun öldüğünü Bahar'a söyleyip onun ümidini kırmaya çalışır. Annesinin evine giden Bahar'ın peşinden gidip onu tekrar çiftliğe getirir. Hasan'ın tek derdi Bahar'a sahip olmaktır. Bir gece ona tecavüz eder. Bahar zoraki olarak Hasan'ı kabul edip onunla kalır. Hasan'dan olan ikinci çocuğuna hamile kalmıştır. Bir süre sonra Osman afla salıverilir. Köyüne geldiğinde çocuğu hasret büyümüştür. Bahar'ı gördüğünde ise yanında bir çocuk daha görür. Daha sonra Hasan'la karşılaşır. İki kardeş kavgaya tutuşurlar. Bahar da eline geçirdiği bıçakla Hasan'a saldırmaya gelirken, Hasan silahla onu vurur. Kavga sırasında Osman da onu öldürür. Bahar Osman'ın kollarında can verir. Onun suyu açmasını ister. Köyün delisi Asiye son sahnede görülür ve suyun açılışını müjdeler.

Konusu kısaca bu şekilde ilerleyen *Susuz Yaz*'ın ikinci versiyonunun hem ilk versiyondan hem de orijinal öyküden çeşitli farklılıkları söz konusudur. Öncelikle 1963 yapmı Metin Erksan'ın uyarlamasından farklı yanlarını ortaya koymalıyız. En temel görsel farklılık bu uyarlamanın renkli çekilmiş olmasıdır. Ancak estetik olarak Metin Erksan'ın *Susuz Yaz*'ını geçecek bir görüntü estetiği bu uyarlamada yoktur. Estetik bir kare yakalamak son derece zordur. Montajda da hatalar göze çarpar.

Konu itibariyle ilk filmde yer alan Türk sinemasının unutulmaz sahneleri bu filmde yoktur. Örneğin Hasan'ın Bahar'ı ne kadar çok istediğini göstermek için ona bakarak ineği sevmesi ve ineğin memelerinden süt içmesi gibi unutulmaz sahneler bu

filmde yer almaz. Ayrıca Bahar'ın bacağına yılan sokmasından sonra Hasan'ın Bahar'ın baldırından zehir emme sahnesi de bu uyarlamada yoktur. Buna karşılık iki uyarlamada da öyküden farklı olarak Bahar ve Osman düğün yaparlar. Oysa metinde Osman Bahar'ı kaçırır ama düğün yapmazlar. Osman hapse düştükten sonra Hasan kendin garantiye almak için Bahar'ı kendine nikâhlar.

Öykü ve ikinci *Susuz Yaz* uyarlamasa baktığımızda ise daha çok ayrıntılarda ortaya çıkan farkları görmek mümkündür. Metinde Bahar ve Osman farklı köylerde yaşamaktadırlar. Filmde ise ikisi de aynı köyde yaşarlar.

> *"Filmde izleyiciyi filme çekmek ve merak unsurunu artırmak için gençlerin aşkı ve evlilik isteği başlangıç noktasından alınmış ve annenin kızını vermek istemeyişi, Osman ve Hasan'ın kızı kaçırıp düğün yapması filme eklenen hareketli sahneleri oluşturmuştur"* (Özdemir, 2011: 173).

Öyküde Hasan'ın köyün ortak kullanımında olan suyu tutma sebebi kendi topraklarının sulama isteği olarak belirtilir. Topraklarını çoğaltan Osman, kendi arazisinden çıkan suyun daha fazlasını kullanmak istiyordur. Filmde de Hasan suyu havuz yapıp tutar ancak onun temel çıkış noktası kendi topraklarını sulamaktan ziyade öteki köylülerin topraklarını susuz bırakıp sonra da o toprakları az paraya satın almaktır.

> *"Filmde Hasan'ın amacı köylüyü susuz bırakmak, onarın tarlalarını kurutmak ve çaresiz kalan köylünün topraklarını satın almak, çiftlik kurmak 'Hasan Ağa' olmaktır*" (Özdemir, 2011: 174).

Filmdeki oyuncuların dış görünüşlerine öyküdeki yansıtılış biçimine uydurulmak istenmiştir:

> *"Hasan eserde olduğu gibi acımasız ve hırslı, geçinmesi oldukça zor bir insandır. Bu yönü her olayda görsel hareket mimik ve sözlerle desteklenmiştir. Para hırsı ve cinsellik öne çıkan yönleridir ve sapkınlığı da kardeşinin karısı Bahar üzerinedir. Karakterlerindeki çirkinlik, fiziksel yapısına da yansıtılmış görsel unsurlardan destekle karakter daha güçlü kılınmıştır. Hasan, başından hiç çıkarmadığı kasketi, boynundaki sarı mendil,*

kaba hareketleri ve bir gözünün diğerinden küçüklüğü ve çirkinliği ile filmin kötü karakteridir. Bahar da filmde Hasan'a karşı, hikâyede olduğundan çok daha güçlü ve inatçı bir karakterdir. Genelde ise Osman ve Bahar, eserdeki karakterleri ile bütünleştirilmiş her ikisi de genç ve muhlis karakterlerdir" (Özdemir, 2011: 174).

Filme eklenmiş yeni ve etkin bir karakter de vardır. Köyde bütün olan biteni haber veren, bir anda filmde beliren karakter, köyün delisi Asiye'dir.

"Hikâyede olmadığı halde filmde yer alan unsurlardan en dikkat çekicisi köyün delisi Asiye'dir (...) Asiye görselliği, hareketleri ve haykırışlarıyla filmi tek düzelikten çıkarır" (Özdemir, 2011: 174).

Asiye karakterinin şaman görünümlü bir kadın olması, filmin en ilginç yönlerinden biridir. Genellikle filmlerde deli karakterler erkek olmasına karşın, bu filmde köyün delisi kadındır.

Osman'ın hapse girmesinden sonra Hasan ile Bahar'ın yaşadığı ikili iletişimin nasıl geliştiği de ikinci uyarlama ve öyküde farklılık gösterir.

"Filmde kocasının öldüğünü öğrenen Bahar, önce ölen anasının boş evine gitmiş sonra Hasan'ın iknası ile yine onun evine dönmüştür. Ancak kaderine boyun eğmek, Hasan ile birlikte olmak istememekte ve ona direnmektedir. O sadece çocuğu için oradadır ve ancak Hasan'ın tecavüzü sonunda teslim olmuştur. Oysa eserde başsağlığı için gelen herkes gittiğinde Osman Bahar'a 'bu dam senin' demiş, bahar da aylardır her gece kapısının arkasına dayadığı dayanağı kocasının öldüğünü öğrendiği ilk gece kaldırmıştır. Hasan bu hareketle kadının yenilgiyi kabul ettiğini anlar. İkinci gece Bahar, hiç direnç göstermeden onun olmuştur" (Özdemir, 2011: 176).

Yönetmenliğini Yılmaz Duru'nun yaptığı *Susuz Yaz*, metnin orijinalinden hareket edip görsel sanatın olanakları ve koşullarına göre çeşitli farklılıklar, ekleme ve değişikliklerin yapıldığı bir uyarlamadır. Ancak orijinal öykünün iletmek istediği mesajdan kopmuş bir çalışma değildir. Orijinal metinin dayandığı iki dayanak olan su mülkiyeti ve Habil Kabil miti bu sanat eserinin de temel konularındandır.

1.6. Dilâ Hanım (1977)

Necati Cumalı'nın *Makedonya 1900* isimli öykü kitabındaki *Dilâ Hanım* isimli eserin aynı isimli uyarlamasıdır. Filmin yönetmeni Orhan Aksoy, senaristi Sefa Önal'dır.

Makedonya 1900 isimli kitabın ilk baskı tarihi 1976'dır. Altın Kitaplar Yayınları'ndan çıkan kitapta; *Evimiz, Babam, Dayım, Dilâ Hanım, Zole Kaptanın Ölümü, Kurt Kanı, Uçak, Korku, Mavi Tencere, Arif Kaptan ile Oğlu, Bazen Bir Savcı* adlı öyküler vardır. Kitap yayınlandığı yılın ertesi yılında 1977 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı almıştır.

Cumalı'nın bu öyküleri; yaşadıklarından, gördüklerinden ya da izlenimlerinden beslenerek yazdığı öyküler değildir. Balkan göçmeni bir ailenin evladı olan usta yazar, bu öyküleri ailesinin Balkanlarda anlattığı anılardan beslenerek kaleme almıştır. Yazar bu öykülerin nasıl ortaya çıktığıyla ilgili olarak şu ifadeleri kullanır:

> *"Makedonya 1900'de topladığım öyküler, çocuk yaşımdan başlayarak annemden, babamdan dinlediğim olaylardan doğuyor. Uzun yıllar yazmak istediğim konulardı. İlk notlarımı 20-25 yıl önce almaya başlamıştım. Değişik tarihlerde yazmaya başladım. Yarıda bıraktım. Daha doğrusu yazmamı geriye bıraktım. Sanatımda olgunlaşmayı bekledim. Annemden, babamdan dinlediğim olaylar genel olarak anı niteliğindeydi. Anıyle öykü ayrı ayrı şeylerdir. Bu anıları giderek öyküleştirmeye çalıştım. Kitabımda okuyacağınız öyküler bu çabanın sonunda oluştu"* (Cumalı, 1990: 243).

Bütün eserlerinde kişisel tecrübelerinden yola çıkan yazar, edindiği deneyimleri estetiğin sınırları içinde yeniden inşa ederek ürünlerini verir. Ancak bu öykü kitabındakiler yaşamından izler taşımaz.

> *"Öykülerimde doğrudan doğruya yaşamadığım, karışmadığım bir Makedonya 1900'deki öyküler var. Onları da belleğimin uyandığı çağdan*

başlayarak babamdan, yakınlarından sayısız kez dinledim. Yaşamış kadar oldum" (Ertop, 1982: 8).

Bu öykülerin yazar üzerindeki etkisinden bahsederken, Balkanların da üstünde bıraktığı etkileri görmek olasıdır:

"Bu konular bana ilk dinlediğim günlerden başlayarak değişik nedenlerle çekici geldi. İlk gençlik yıllarımda konuların çekici yönü benim için vurucu, çarpıcı öyküler olmalarıydı. Giderek konuların özünde yatan trajik çatışmaları görmeye başladım. Balkan halkları hakkında gezilerimle, okuduklarımla, bilgilerim arttıkça bu halkların birleşik yönlerini, insancıl bir açıdan ilişkilerinde ilerlemiş denilebilecek yakınlıkları gördüm" (Özer, 1977: 5).

Kitaptaki 11 öyküden biri olan *Dilâ Hanım*'ın konusunu şu şekildedir: Bir sınır anlaşmazlığından ötürü çıkan çatışmada Dilâ Hanım'ın kocası öldürülür. Kocasının ölümünün sorumlusunu arayan Dilâ Hanım, yaptığı araştırmalarda kesin olmamakla birlikte kocasını başka bir bey olan Rıza Bey'in öldürdüğü sonucuna varır. Onun yakalayacak kişi için vaatlerde bulunur. Kâhyasından Rıza Bey'i sağ getirmesini ister. Dilâ Hanım'ın kâhyası Rıza Bey'i öldürmek için pusu kurar. Onun yaralanmasını sağlar. Ancak onu yakalayamaz. Kâhyası Rıza Bey'i pusuya düşüremez. Dilâ Hanım, Rıza Bey'in peşine kendi düşer ama Rıza Bey'e bu sırada âşık olur. Rıza Bey de Dilâ Hanım'a âşık olmuştur. Onun konağına gelip onunla evlenmek ister. Dilâ Hanım, Rıza Bey'e âşık olsa da toplumsal baskıların ağırlığı altında olduğu için bu teklifi kabul etmez. Rıza Bey konağın kapısındayken içerde kendini vurur.

Dilâ Hanım öyküsü Balkanlar'da Makedonya'da geçer. Öyküdeki karakterler, o coğrafyanın kültürel çeşitliliğinden etkilenmişlerdir. Arnavutlar, Türkler, Bulgarlar vb. milletlerden insanlar öyküde yer alırlar. Ayrıca inanç çeşitliliği de öyküde kendine yer bulur. Hıristiyan ve Müslüman inancından insanlar bir arada bulunurlar:

"Beyin çobanlarından iri yarı iki Gega (Kuzey Arnavutluk Arnavut'u) bütün silahlarını kuşanmış" (Cumalı, 2013: 41).

"Perleşevitsiya'da durdular. Yolları üzerindeki ilk Arnavut köyüydü..Geceyi köyde, beylerini tanıyan bir Arnavut'un avlusunda…" (Cumalı, 2013: 42).

"Gülünç, Malarika dağı yamaçlarında, çoğunluğu Arnavut ile Türk, biraz da Rum karışık üç yüz hanelik bir köydü" (Cumalı, 2013: 48).

"Demek dört kişi, dört koca Gega, bir Makedonyalının hakkından gelemediniz, kolunu bacağını zapt edemediniz" (Cumalı, 2013: 57).

Öyküde milletlerle beraber Balkan coğrafyasının köyleri, şehirleri, gölleri de belirgindir. Yazar öyküsünü son derece görsel bir dille mekân ayrıntılarını vererek okuyucuya sunmuştur:

"Bir saat sonra Malinka dağı eteklerinde yol bayıra vurduğu sırada soğuk kırıldı" (Cumalı, 2013: 41).

"Perleşevitsiya köyüne girdiklerinde gecenin karanlığı indirmişti" (Cumalı, 2013: 42).

"Çok uzaklarda Prespa, Ohri gölleri soluk mavi sularıyla göğün yere düşmüş birer parçası gibi yamanıyorlardı bu kar örtüsüne… Dağı aştıktan sonra çok çok bir saatlik bir yol kalırdı Bogradiç'e (…) Malinka dağının güney etekleri ise açıklıktı. O yakada Goriçka, Sarıgöl kar tutmazdı" (Cumalı, 2013: 43).

"Kuzey Arnavutluk'un, belki de bütün Makedonya'nın en büyük sürüsüydü kahyası olduğu sürü" (Cumalı, 2013: 46).

Öyküdeki temel iki tema, aşk ve intikam temalarıdır. İkisi de aynı kişiler arasında gelişmektedir. Öyküdeki intikam olgusunun nedeni, Rıza Bey'in Arnavut Beyi'ni öldürdüğü iddiasıdır. Yazar bu olayın nasıl geliştiğini oldukça başarılı tasvirlemiştir:

"Beyi kimin vurduğu açıkça bilinmiyordu. Daha sonra ölüyü yaylaya taşırken Rıza Bey'in vurduğu söylenilmeye başlandı. Düpedüz yakıştırmaydı bu. Beylerini vuranın bey olmasını uygun görmüşlerdi. Rıza Bey namlı atıcılardandı. Bir kez adı geçtikten sonra, gerçek suçluyu araştırmalarını

önleyen bir direnme duygusuna kapıldılar. Beylerini Rıza Bey'in vurduğuna inanıp kabullendiler" (Cumalı, 2013: 45).

Öyküdeki aşk temasının ortaya çıkmasını ise öykücü, Dilâ Hanım'ın Rıza Bey'i gördüğünde hissettikleri üzerinden okuyucularına sunar:

"Göğüslerinde sırtında, dudakları ucunda biraz daha dinleyecek olursa kasıkları arasında ürpermeler, sıcaklıklar duyuyordu. Bir yanları akıp gidiyordu yabancıdan yana. Ne güzel erkekti! Kocasının ölümünün ikinci yılı dolmak üzereydi. İki yıldır hiçbir erkek karşı cinsten olduğunu hatırlatmamıştı ona" (Cumalı, 2013: 67).

Filmin konusu şu şekildedir: Kocası vurulan Dilâ Hanım kocasının öcünü almak için Kara Haydar'la anlaşır. Dilâ Hanım, Rıza Bey'i bulmak için yola çıkar. Yolda yaralı bir adama rastlar, onu konağa götürür. Kendisi de Rıza Bey'in konağına gider ancak eli boş döner. Yaralı bulduğu adam Rıza Bey'dir. Kendisini Değirmenci Yakup olarak tanıtır. Onu değirmene götürür. Yakınlaşmaları, birbirlerine ilgi duymaları bu değirmen çevresinde olur. Statülerinden bağımsızlaşarak birbirlerinin insani yönlerini keşfederler. Dilâ Hanım, değirmencinin Rıza Bey olduğunu öğrenince onu yaralar. Onunla olmak istemez. Daha sonra öykü İstanbul'a taşınır. Rıza Bey kendini İstanbul'un burjuva çevrelerine bırakır ve bohem bir dönem geçirir. Dilâ Hanım da onu aramak için arkasından İstanbul'a gelir. Kaldığı lüks otelin resepsiyonuna onu nerde bulabileceğini sorar. Resepsiyon çalışanı Dilâ Hanım'ı Hilton Otel'in havuzuna yönlendirir. Bu sahnelerde kent ve taşra arasındaki kültür çatışmasını görürüz. Öyküde olmayan bu yaklaşım filme eklemlenmiştir. Dilâ Hanım, burjuva çevreleri içinde Rıza Bey'i bulur. Ona silah doğrultur ancak vuramaz. Tekrar konağa döner. Yörelerindeki köy düğününde bir araya gelen ikili aşklarına ket vuramayıp birlikte oynarlar. İlerleyen sahnelerde, Dilâ Hanım'ın adamları tarafından öldürülürler.

Film ve öykünün önemli farklılıkları söz konusudur. Filmde kültürel çeşitlilik ve tarihsel arka plan yok edilmiştir. Makedonya'da geçen öykü, Anadolu'ya taşınmıştır. Böylece millet ve inanç zenginliği kaybolmuştur. Öyküde bütün milletler kendi özellikleriyle yer alırlar. Söz gelimi Rıza Bey'i vurmaları için tutulan adamlar,

Kuzey Arnavutluktandır. İri yarı ve iyi silah kullanmalarıyla meşhurdurlar. Dilâ Hanım da Arnavut'tur. Arnavut inatçılığıyla kocasının katilinin peşini ısrarla, inatla bırakmaz. Filmde bu derinlikler yoktur. Üstelik öyküde Dilâ Hanım Arnavut özelliğiyle sarışın beyaz tenlidir. Filmde esmer Türkan Şoray tarafından canlandırılır. Makedon olan Rıza Bey de Karadağlı Rıza Bey olarak sunulur. Arnavut Beyi de Barazoğlu İbrahim Bey olarak verilir.

Öyküde kocasının öcünü almak için kâhyasıyla anlaşırken, filmde dağlarda yaşayan bir eşkıya olan Kara Haydar'la anlaşılır. Eşkıya Kara Haydar, vuracağı adamın Rıza Bey olduğunu öğrenince kabul etmek istemez. Ancak Dilâ Hanım'ın güzelliğinden etkilenir. Öyküde kâhyasına sürülerinin yarısını vermeyi taahhüt eder. Filmde ise eşkıya Kara Haydar, Dilâ Hanım'ı görür beğenir. *"Senin gibi güzel bir kadına hizmet etmek her erkeğe nasip olmaz."* deyip teklifi kabul eder. Ne istediğini söylemez. "*Zamanı geldiğinde istediğimi gelip alırım*" der. Rıza Bey'e pusu kurmadan önceki gün de Dilâ Hanım'a, "*Yarın herkes muradına ermiş olacak.*" der. İzleyiciye hissettirilen, Kara Haydar'ın Dilâ Hanım'ın kendisini isteyeceğidir. Ancak yaralı olarak konağa gelip konağın önünde ölür.

Öyküde yaralanan Rıza Bey bir tanıdığının evinde kalır. Filmde ise tesadüf eseri Dilâ Hanım'ın konağında misafir edilir. Öyküde Dilâ Hanım erkek kılığında Rıza Bey'i bulmak için onun gittiği hana gider. İlk defa orda onu görür. Filme bu durum, Dilâ Hanım'ın erkek kılığında Rıza Bey'in konağına gitmesi olarak yansır. Rıza Bey, Dilâ Hanım'ın karşısına bir değirmenci olarak çıkar. Öyküde tek başına kendini vuran Dilâ Hanım, filmde Rıza Bey'le birlikte adamları tarafından vurulur ve el ele ölürler.

1.7. Derya Gülü (1979)

Derya Gülü, Necati Cumalı'nın aynı isimli tiyatro oyunundan Süreyya Duru tarafından uyarlanmıştır. Oyunun konusu şu şekildedir:

Yaşlı ve alkol bağımlısı Haşim Kaptan'ın kapatması olan Meryem, daha on beş yaşındayken babasının ölümü ve altı kardeşle annesinin ortada kalması üzerine kendilerine uzanan yardım elinin diyeti olarak Haşim'e sunulan bir kurbandır. Haşim

Kaptan, Meryem'i Bodrum'dan İzmir körfezinin güney kıyılarına getirir. Deniz kenarında küçük bir balıkçı kulübesinde yoksulluk ve yalnızlık içerisinde yaşamaya mahkûm olan Meryem; gençliğini sömüren, umutlarını elinden alan Haşim'e karşı sürekli kin beslemekte ve her fırsatta intikam almak peşindedir. Yaşlı ve ayyaş kocasından kurtulmak için, kocasının yanında çalışan tayfalarla ilişki kurar. Son olarak işe yeni alınan Sinan'la aralarında gelişen cinsel yakınlaşmadan da yola çıkarak tek başına beceremediği için, Haşim'i öldürüp birlikte kaçma fikrini Sinan'a açar. Sinan, Meryem'i arzulamasına rağmen bu fikre sıcak bakmaz. Daha sonra Haşim kalp krizi sonucu ölür. Sinan da çekip gidince Meryem yine yalnız kalır. Ancak kulübe ve kayık Meryem'e kalmıştır. Meryem yalnızlığına rağmen, Haşim'den kurtulmuş olmanın mutluluğu ve gençliğinin verdiği umutla Sinan'ın dönmesini bekler. Dönmese de Sinan gibi bir erkeği bulacağından emindir.

Film, oyunun sadık bir uyarlamasıdır. Aynı konu denklemi içinde gelişen filmden en belirgin farklılık, filmin sonunda Sinan gitmek yerine kalmayı Meryem'le yaşamayı seçecektir.

Derya Gülü, kadının erkek tarafından mutlu edilememesi ve gençliğini heba eden erkekten öç alma isteğinin merkezde olduğu bir eserdir. Bu çalışmasında Necati Cumalı'nın yarattığı kadın karakter; satın alınan, sömürülen bir kadın olmakla birlikte somut kurtuluş yolları bulmaya çalışır. Onun sömürülme nedeni, kadınlığını cinsel bir obje olarak görülmesidir. Meryem de cinsel obje olma durumunu bir güç unsuru olarak kullanır. Haşim Kaptan'ın yanında çalışmaya başlayanları bu gücüyle etkilemeye çalışır. Hayatında kurtuluş yolları arar.

Necati Cumalı bu uyarlaması için eserlerinden yapılan uyarlamalar arasında en sadık uyarlama olduğunu belirtir (Akt. Taş, 2001: 224).

1.8. Mine (1982)

Mine, Necati Cumalı'nın 1959 yılında Varlık Yayınları'ndan basılan üç perdelik tiyatro oyunudur. Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanmıştır.

Oyunun konusu şu şekildedir: *Mine* oyunu Batı Anadolu dolaylarında küçük bir istasyon kasabasında geçer. Gölköy takma adı verilen küçük bir istasyon

kasabasında geçen oyunda Mine, yaşadığı dar çevrede kasaba gençlerinin ve kasabanın ileri gelenlerinin cinsel arzularının hedefidir. Küçük yaşta annesi tarafından zorla kendinden yaşça büyük olan istasyon şefiyle evlendirilen Mine, sadece nikâha bağlı olan bu evlilikte aradığını bulamamıştır. Kocasının silik ve pasif tavrı, çevredeki erkekleri yüreklendirir ve hepsi Mine için hayaller kurar. Her şeyin farkında olan ve tüm bunlara karşı direnmekten başka bir şey yapamayan Mine, saygın bir aşk arayışı içindedir. Kasaba öğretmenlerinden Perihan'ın ağabeyi İlhan'ın kasabaya gelmesiyle Mine, aradığı saygın aşkı bulur. Mine'yle İlhan arasında duygusal bir yakınlaşma başlar. Ancak umduğunu bulamayan kasabanın tüm erkekleri kıskançlık içerisinde Mine ve İlhan hakkında türlü dedikodular yaparlar. Bu dedikodulardan bıkan İlhan, Mine'yi kasabanın boğuk, sıkıcı ve öldürücü ortamından kaçırmak ister. Ancak Mine, İlhan'ın duygularından emin olmadan onunla kaçmak istemez. İlhan İstanbul'a gider. Duygularından emin olduğu zaman dönecek ve Mine'yle yeni bir hayata başlamak üzere kasabadan ayrılacaklardır. Bu sırada kasabada arzularına ulaşamayan tatminsiz erkeklerin elebaşı Ofisçi taşkınlıklarını artırır. İlhan'dan on gün boyunca haber alamayan Mine umudunu yitirir. Ofisçi'nin tacizleri çekilmez bir hal alınca da, Mine, Ofisçi'yi çifteyle öldürür. Bu sırada Perihan gelir ve ağabeyinin kasabaya gelmekte olduğunu haber verir fakat Mine için artık çok geçtir.

Necati Cumalı, *Mine* oyunu için şu ifadeleri kullanır:

> *"Mine'de çevresi ile uyuşmazlığı sergilendikçe Mine'nin mutsuzluğunun nedenleri de açıklanmış olur. Küçük yaşta, bencil bir ananın başından atmasıyla, yaşadıkça yabancı kalmaktan kurtulamadığı adamla evlendirilmiştir Mine. Bu evlilikte bir tutsak yaşamı sürer. Günün birinde yüreğinde ilk kez aşk duygularını uyandıran bir erkekle karşılaşınca, kendisini tutsak eden çevresiyle çatışması bir cehennem ortamına dönüşür. Oyun, Mine'nin aşksız yaşamı ekseninde, bu cehennem ortamının, bu toplumsal olayın açıklanmasıdır"* (Cumalı, 1982: 66).

Atıf Yılmaz'ın sinema uyarlaması, oyunun hâkim tezlerine ve konu akışına oldukça sadık bir uyarlamadır. Sinema sanatın kendine has özgünlükleriyle farklılık da yaratılmıştır.

Mine, bir sahil kasabasında tren istasyonu şefinin karısıdır. Kasabanın birçok erkeğinin gözü sürekli Mine'nin üstündedir. Mine'nin kocası ise kendisinden yaşça büyük, kaba ve duyarsız bir adamdır. Kocasıyla, annesi tarafından zorla evlendirilmiştir. Mutsuz ve tekdüze yaşantısını içinde boğulan kasabanın gençleri kadar, kasabanın ileri gelenleri de Mine'yi elde etmeye çalışırlar. Kasabanın kaymakamı, zenginleri ve doktoru kasabanın sosyal ortamını oluştururlar. Kocasıyla birlikte onu sürekli partilere, buluşmalara çağırırlar. Mine'ye olan ilgi üzerinden kendi sosyal ortamını oluşturan Mine'nin kocası Cemil, bu durumdan son derece memnundur. Ancak Mine, bu kıstırılmış ortamdan son derece rahatsızdır. Mine'nin tek dostu kasabadaki lisenin edebiyat öğretmeni Perihan'dır. Perihan'ın ağabeyi o yaz kasabaya kendisini ziyarete gelecektir. İlhan ismindeki ağabeyi İstanbul'da yaşayan bir yazardır. İlhan kasabaya geldikten sonra dengeler değişmeye başlamıştır. İlhan, Mine'yle ilgilenir, onunla dostluk kurar. Bu yeni iletişim kasabalının erkeklerinin hiç hoşuna gitmez. Elde edemedikleri Mine'nin İstanbul'dan gelen bir yabancıyla yakınlık kurması onları despotlaştırır. İnsani özelliklerini henüz yitirmemiş olan doktorun öteki erkekleri eleştirmesine karşın bu eleştiri çok cılız kalır. Kasabanın kaymakamının ön ayak olmasıyla bir gece kasabanın gençleri, Mine'nin evine saldırırlar. Ona evinde tecavüz etmek isterler. Mine saldırganlardan kurtulup kaçar. Perihan'ın evinde olan İlhan'a sığınır. Geceyi birlikte geçirirler. Sabah evi polis basar, onları tutuklar. O sırada kasabanın erkekleri ikircikli ahlak anlayışlarının dışa vurumu olarak onları yuhalar.

Filmin oyundan farklı birtakım yanları da vardır. Oyundaki İlhan karakteri gazetecidir. Filmde ise yazardır. Oyundaki doktor karakteri olumlu değildir. Buna karşılık filmdeki doktor karakteri kısmen olumlu özellikler barındırmaktadır. Eskiden duyarlı, okuyan bir insan olan kasaba doktoru, artık kitaplara zaman bulamaz. Kendisini kasabanın dönüştürücü rutinine bırakmış, kâğıt oyunlarıyla vakit geçirir olmuştur. Ancak İstanbul'dan gelen İlhan'a olumsuz bakışı desteklemez, ona yardım eden tek karakterdir. Kasabalıları da bu konuda eleştirir.

Filmin sonu da oyundan farklıdır. Oyunun sonunda kasabadan ayrılan İlhan'ın döneceğini bildirdiği mektubu geldiği sırada, Mine evine girip ona saldırmaya kalkan Ofisçi'yi vurup öldürür. Filmde ise evine girmeye çalışanlardan kurtulmuş İlhan'a sığınmış, sabah ise polis tarafından alıkoyulmuştur.

Mine filmi döneminin oldukça önemli ve başarılı bir sinema filmi olarak görülmektedir. Birçok açıdan özel bir yapımdır. Özellikle kasaba hayatını, bu hayatın sıkıcılığını, rutinliğini oldukça başarıyla yansıtır. Bütün kasabalılar her gün aynı şeyleri yaparlar. Mangal partileri, kâğıt oyunları rutin eğlenceleridir.

Öte yandan kasaba hayatının tutucu, baskıcı, ortamını da oldukça başarılı bir biçimde izleyiciye sunmaktadır. Kasabalının ikiyüzlü bir ahlak anlayışı söz konusudur. Bütün erkekler Mine'yi elde etmeye çalışırlar. Evli bir kadını her fırsatta taciz etmekten çekinmezler. Mine'nin kasabadaki duyarsız ve Mine'yi sadece bir cinsel nesne olarak gören erkekleri reddedip İstanbul'dan gelen duyarlı bir yazarla yakınlık kurması sonrasında ise ahlak bekçiliğine soyunmaktan geri durmazlar.

Yönetmen kasaba hayatı ve kasaba erkeklerinin tavırlarını resmetmenin yanında kadının yalnızlığı ve kadının üzerindeki toplumsal baskıyı da oldukça başarılı bir biçimde izleyiciye sunmaktadır. Kadın; özgür değil, sunulan, elde edilmeye çalışılan, bir sömürü nesnesi olarak görülmektedir. Mine karakteri bu hâkim anlayışa karşı teslim olmaz. Mücadelesini sürdürür. Farklı yaş gruplarından, farklı sosyal statüler ve meslek gruplarından erkeklerin onu bu saydığımız çerçevelerde elde etme isteklerini geri çevirir. Kendi istediği erkeği seçmek ister. Bunun için toplumsal ve erkek egemen baskılara karşı mücadele eder ve bedel öder. İlhan'la birlikte olur. Onunla olduğu gecenin sabahında polis tarafından alıkoyulur. Yönetmen, burada hem toplumun hem de devlet erklerinin kadının baskı altında tutulması noktasından aynı fikirde olduklarını göstermek istemektedir.

Filmdeki İlhan karakteri de irdelenmeye müsaittir. Yönetmen İlhan üzerinden toplumun aydın kesimini resmeder. İlhan halktan biri olan Mine'yle yakınlık kurar. Onunla sohbet eder. İlerleyen süreçte onunla sevişir. Ancak onunla evlenmek noktasından güvenilir bir görüntü vermez. Öğretmen Perihan, ağabeyi İlhan'ı bu

konuda eleştirir. Esasen bu eleştiri, toplumsal baskılara karşı eyleme geçmeyen, elini taşın altına koymayan bütün aydın kesimine yapılan eleştiriyi simgeler.

Mine filminin başka bir özelliği de Mine'yi oynayan Türkan Şoray'ın ilk defa sevişme sahnesi olan bir filmi kabul etmesi ve 1960'lardan beri uyguladığı Türkan Şoray Kanunları'nı yıkmasıdır. Sevişme sahnelerini çektiği oyuncu Cihan Ünal'la filmden sonra evlenmiş olması da filmin başka bir özelliğidir.

1.9. Tutku (1984)

Tutku filmi Necati Cumalı'nın ilk baskısı 1962'de yapılan *Susuz Yaz* öykü kitabındaki *Öç* öyküsünden yapılan bir uyarlamadır. *Tutku* filminin yönetmeni Feyzi Tuna, senaristi Sefa Önal'dır. Öykünün konusu kısaca şu şekildedir:

Gülsüm Kadın, kızı Hacer ve oğlu Ömer'le yaşayan dul bir kadındır. Köyün çapkın delikanlısı Şerif Ali'nin gözü Hacer'dedir. Hacer de Şerif Ali'den etkilenmiştir. Ama Gülsüm Kadın işsiz güçsüz çapkın Şerif Ali'ye kızını vermez. Başka köyden bir talip çıkar. Kızını ona vermek istemektedir. Hacer, Şerif Ali'ye kendisini kaçırmasını söyler. Ancak Şerif Ali yaşını bahane ederek Hacer'i kaçırmaya yanaşmaz. Bu duruma çok kızan Hacer, talibiyle evlenmeyi kabul eder. Şerif Ali'ye haber yollar. Artık kendisini istemediğini belirtir. Bunun üzerine Şerif Ali, Hacer'i kaçırır. Gülsüm Kadın, daha önce başka köylülerin eşlerine de asılan, bazılarıyla ilişkisi olan Şerif Ali'den hesap sorulması gerektiğini köylülere söyler. Köylüler de Şerif Ali'nin peşine düşerler. Gülsüm Kadın'ın oğlu Ömer de peşlerine düşer. Ömer, Şerif Ali'nin kardeşi Mahmut'un ağılına gelir, kaçakları sorar. Mahmut görmediğini söyler ama izlerden kaçakların orada olduğunu anlayan Ömer Mahmut'u vurur.

Filmin konusunu ise şu şekilde özetleyebiliriz: Köyde kızı Hacer'le yaşayan Gülsüm, genç yaşta dul kalmıştır. Daha sonra talipleri çıkmasına karşın, kızı Hacer'in üvey baba yanında büyümemesi için evlenmemiştir. Köyün delikanlılarından Şerif Ali, Hacer'e göz koyar. Gülsüm kızının bu ilişkisine çok kızar, büyük tepki gösterir. Çünkü o da Ali'yi uzaktan sevmektedir. Ananın bu olumsuz tavrı üzerine Şerif Ali, Hacer'i kaçırır. Gülsüm peşlerine düşer. İkisini bulur ve Şerif Ali'yi tüfekle vurarak

öldürür. Daha sonra da büyük pişmanlık duyar, cesede kapanıp ağlar. Hacer böylece, anasının da Şerif Ali'ye âşık olduğunu ve kendisini kıskandığı için evliliklerine mani olduğunu anlar.

Bu uyarlamada belirgin birçok farklılık söz konusudur. En temel farklılık, Gülsüm Kadın'ın kızını Şerif Ali'ye vermeme nedeni üzerinde kendini gösterir. Öyküde Gülsüm Kadın'ın, kızı Hacer'i Şerif Ali'yle evlendirmeme nedeni Şerif Ali'nin işsiz ve çapkın olmasıdır. Oysa filmde bu değiştirilmiş ve Gülsüm Kadın, Şerif Ali'ye âşık olarak gösterilmiştir. Filmin temel gerginliği bu karşılıksız aşk üzerine oturtulmuştur.

Öykü ve filmin şahıs kadrosu da aynı değildir. Öyküde Şerif Ali'nin kardeşi Mahmut da vardır. Mahmut okumaya meraklı ancak imkânsızlıklardan okuyamamış bir köy çobanıdır. Gülsüm Kadın'ın da Hacer'den küçük bir oğlu vardır. Ömer ismindeki oğlu Mahmut yaşlarındadır ve beraber okumuşlardır.

Filmin sonu da öykünün sonuyla aynı değildir. Öyküde Hacer'in kardeşi, Şerif Ali'yle Hacer'in peşlerine düşüp Şerif Ali'nin kardeşi Mahmut'u bulur. Çıkan çatışmada Mahmut'u vurup öldürür. Olayla alakası olmayan Mahmut, ağabeyinin yaptıklarının bedelini ödeyecektir. Filmde ise Gülsüm Kadın, âşıkların peşine kendi düşer. Onları tren raylarında yakalar. Şerif Ali'yi vurur. Ardından ona duyduğu aşkı gün yüzüne çıkarır ve arkasından ağlamaya başlar.

Gülsüm Kadın karakterinin farklı bir biçimde çizilmesi gibi Hacer karakteri de farklılaştırılmıştır. Öyküde Hacer karakteri daha kadınsı, farklı erkeklerle gönül ilişkisi olmuş bir karakterken, filmdeki Hacer idealize edilmiş bir tipleme olarak karşımıza çıkar. Şerif Ali'den başkasıyla ilişkisi olduğu hissettirilmez.

Öyküdeki küfürlü dil de filmin diyaloglarında kendine yer bulamamıştır.

1.10. Dul Bir Kadın (1985)

Necati Cumalı'nın *Bir Sabah Gülerek Uyan* isimli tiyatro oyunundan yapılan bu uyarlama Atıf Yılmaz tarafından yönetilmiştir. Döneminden büyük ses getiren bu

çalışma 22. Antalya Film Festivali'nde En Başarılı Film ve En İyi Görüntü ödüllerini almıştır.

Oyunun konusu şu şekildedir: Kocasını iki yıl önce kaybeden Suna'nın doğum günüyle açılan oyunda, Suna kendisinden 23 yaş büyük olan kocasından 16 yaşında bir kız çocuk dünyaya getirmiştir. Artık yalnız olan Suna ile çevresindekilerin ilgileri vardır. Bu ortamda Suna, genç bir şair olan Ergun'la tanışır. Onunla evlenmek istiyordur. Bütün zenginliklerinden, sosyal ortamından kopmayı göze alıp Ergün'le evlenmek istese de Ergün'ün sanatçı kişiliğinin bu evlilikten zarar göreceğini düşünür. Kendisiyle evlenmek isteyen kocasının bir arkadaşıyla evlenir.

Filmin konusu ise şu şekilde özetlenebilir: Suna kocasının ölümünden sonra çocuğuyla birlikte yaşayan bir kadındır. İçinde bulunduğu İstanbul'un burjuva ortamı içinde partilere açılışlara, yeni açılan galerilere ve sosyal yardım kuruluşlarına giderek günlerine geçirmektedir. Çevresindeki erkeklerden biri İtalya'ya büyükelçi olacaktır. Onunla evlenmek istediğini kendisine iletir. Bu teklifi çocuğunun Avrupa'da okuması adına düşünürken genç bir fotoğrafçıyla tanışır. İlgi çekici bu fotoğrafçıyla giderek daha yakınlaşan Suna, giderek onun tutsağı haline gelecektir. Yaşam dinamiklerini, ahlak anlayışını değiştirir. Artık fotoğrafçı Engin'le Bodrum'da tatil yapmaktadır. En yakın arkadaşı Ayla da onlarla birliktedir. Ayhan'ın giderek dozunu arttırdığı istekleri ve sadist tavırları baş göstermeye başlamıştır. Suna bu isteklere karşı gelemez. Ayhan'ın çarpık ilişkileri de söz konusudur. Tek eşliliğe inanmaz. Ayla ve başka kadınlarla da yakınlaşır. Suna'nın da Ayla ile arkadaşlıktan öte yakınlaşmaları olduğunu görürüz. Bu git-gelli kaotik ortam içinde Ayhan'ın Suna'ya fiziksel şiddet uyguladığı bir ortamda tesadüfen Suna'nın bir arkadaşı evlerine gelir. Suna'yı alıp İstanbul'a getirir. Suna artık Ayla ve çocuğuyla birlikte mutluluğu arayacaktır.

Oyun ve film arasında önemli farklılıklar söz konusudur. Oyunda ve filmde kadının yalnızlığı resmedilmekle birlikte oyundaki Suna'nın evlenmek istediği genç şairdir. Filmde ise bir fotoğrafçıdır. Ancak temel fark mesleki değildir. Oyundaki sanatçı kişiliği ağır basan Ergün, filmde son derece sadist bir görüntü çizer, Suna'ya zarar vermekten çekinmez. Çevresiyle kurduğu ilişkiler de son derece yozlaşmıştır.

Oyunun sonunda Suna kendisiyle evlenmek isteyen kocasının bir arkadaşının teklifini kabul eder. Buna karşılık filmde Suna kimseyle evlenmez. Fotoğrafçı sevgilisiyle yaşadığı yıpratıcı ilişkiden sonra adeta erkelerden soğur ve Ayla'yla yakınlaşır. Film; Suna, Ayla ve Suna'nın çocuğunun birlikte mutlu bir biçimde resmedildiği biçimde sonlanır. Bu haliyle lezbiyen ilişkiye gönderme yapılmaktadır. Oyunda bu gönderme söz konusu değildir.

İstanbul'un burjuva çevrelerinin dönemsel bir fotoğrafını çeken yapım, fonda yeni oluşan sosyal çevreleri resmeder. Partiler, barlar, sanat galerileri, yeni açılan restoranlar filmde karşımıza çıkan mekânlardandır. Diyaloglarda da bu yeni oluşum ve burjuva çevresinin hayatı kendine yer bulur.

Üç önemli karakter üzerine inşâ edilen filmde; Suna, Ayla ve Ayhan karakterleri arasındaki ilişkiler filmin bütünü oluşturur.

Suna, çocuğuyla yaşayan dul bir kadındır. Kocası öldükten sonra yeni bir ilişki yaşamamış, vaktini galerilerde ve sosyal yardım kuruluşlarında geçirmektedir. Çevresindeki kadınların evlilik dışı ilişkileri, aldatmaları vb. ilişkileri olsa da Suna bu ilişkilere yanaşmaz. Çocuğuyla ilgilenir. Ancak Ayhan'la başladığı ilişki onun kişiliğinde derin bölünmelere neden olur. Bütün değer yargılarının dışında davranışlar göstermeye başlar. Şiddet görür, aldatılır, hakarete uğrar ancak kabullenir. Bu kabulleniş onda huzursuzluk yaratır. En yakını Ayla'yla lezbiyen yakınlaşmalar içine girer.

Ayla karakteri âşık olduğu evli adam tarafından cinsel olarak sömürülen bir kadın profili olarak karşımıza çıkar. İstediği değeri sevgilisinden göremez. Yenilmiş ve gururu kırılmıştır. Karakteri oturmamış, savruk davranışlar gösterir. Arkadaşının sevgilisi Ayhan'la yakınlaşır. Pişmanlık yaşar. Erkeklerden uzaklaşıp Suna'yla arkadaşlıktan öte anlamlar taşıyacak yakınlık içinde kendine yer bulur. Bu onun için mutluluğun formülü olarak gösterilir.

Ayhan filmin sanatçı karakteridir. Ancak yönetmen bu karakteri sadist, kişilik bölünmesi yaşayan, duyarsız biri olarak resmeder. Sevgilisine şiddet uygulamaktan, ona hakaret etmekten, onu aldatmaktan çekinmez. Ancak üstüne defalarca özürler

diler. Sorunun kişisel değil toplumsal olduğunu söyler. Çizilen fotoğrafçı karakteri abartılı ve gerçeküstü haldedir. Ancak yönetmen tek bir erkek profili üzerinden toplumsal olarak erkeğin kadına bakış açısını vermek ister.

Film eleştirmeni Atilla Dorsay, filmdeki karakter ve sosyal ortamların toplumun geniş kesiminden uzaklığına dikkat çekmiştir:

> *"Her şeyden önemlisi gelişen ikili ilişkilerin ve sergilenen mekânların Avrupailiği ile sanki bir Batı ülkesi filmi izliyordum. Telefon kulübelerinde öpüşmeler, diskolar barlarda sıkılmalar, denizde mayo çıkarmalar, antikacılardan isim günleri maliyeti otuz bine satın alınan cam nesneler, yirmi yıldır Roma'da yaşayanlar, aşk üçgenlerinin çağdaşlığı, 'bye' ları ile, Lale Sineması'nda benimle birlikte filmi izleyenlerin büyük çoğunluğunun yabancı olduğu bir değerler dizgesi ile karşı karşıyaydım. Örnekse filmin başrol oyuncusu hep alışık olduğumuz gibi şöför, işçi, demirci, genel müdür, doktor, mısırcı, memur veya öğrenci eğil, 'sanat fotoğrafçısı' idi"* (Dorsay, 1986:15).

Yönetmen, Necati Cumalı'nın *Bir Sabah Gülerek Uyan* oyundan uyarladığı eserinde, bir İstanbul burjuva ortamının fotoğrafını çekerken, kadın sömürüsü, erkeğin iktidarı ve cinselliğin yaşayış biçimlerini dönemine göre ileri bir yaklaşımla sinemaya yansıtmıştır. Filmde sunulan çıplaklık da filmi, dönemi içinde önemli bir yerde durmasını sağlamıştır.

1.11. Adı Vasfiye (1985)

Necati Cumalı'nın en çok uyarlanan eseri olan *Ay Büyürken Uyuyamam* isimli kitabındaki beş öykünün Barış Pirhasan tarafından özgün bir senaryo haline getirilmesiyle oluşmuş filmdir. Filmin yönetmeni Atıf Yılmaz'dır.

Vasfiye öyküsü taşra yaşantısı içinde istediği evliliği yapamamış, duygularını isteklerini karşılayamamış, buna karşın umutlarını yitirmemiş kadın karakterlerin bütünün resmeden bir karakter çizmektedir. Necati Cumalı bu öyküsündeki kadını anlatırken bu durumu öne çıkarır:

"Hemen hemen her kasabada genç yaşta dul kalmış, güzelliğiyle ünlü, bir yandan cinsel itilerinin, bir yandan da yeteneklerinin, tutkularının yönlendirmesiyle daha canlı daha şenlikli bir yaşamın özlemini çeken, bu özlemle çevresinde elinden tutacak koruyucu bir erkek arayan bir Vasfiye vardır. Kasabaya gelen bekâr memurlar, yedek subaylar arasında Vasfiye bu özlemle seçimini yapar. İçlerinde kendisini dutgun kımıltısız kasaba ortamından çekip alacak büyük kentlerin ışıklarına kavuşturacak erkeği arar. Çoğu kez de kendini aldatır; sever kendini o erkeğe verir" (Cumalı, 1985:?).

Barış Pirhasan; *Vasfiye, İğneci, Çizme Delil Sayılmaz, Dertli* ve *Gözleri Çakır* isimli öyküleri oldukça başarılı bir biçimde birbirlerine eklemleyerek senaryosunu oluşturmuştur. Kitaptan alınan öykülerin konuları şu şekildedir:

İğneci: Şükriye köyde büyümüş, evlenince kasabaya gelmiş genç bir kadındır. Evinin karşısındaki sağlık ocağının iğnecisine gönlünü kaptırır.

Çizme Delil Sayılmaz: Sefer ile Hanife gizli gizli buluşmaktadırlar. Hanife evlidir. Bir gece evin alt katında Sefer'le buluşurlar, kocası gelir, Sefer'i göremez sadece çizmeleri görür. Köy halkı çizme delil sayılmaz, diyerek Hamza Efendi'yi susturur.

Vasfiye: 18 yaşında dul kalan Vasfiye'nin tek hayali İstanbul'a gidip şarkıcı olmaktır, bu amaçla yaşlı bir adamla nişanlanır.

Dertli: Emin, askere gitmeden Havva'yı kaçırır. Emin, askere gidince babası ile abisi Havva'ya göz koyarlar. Havva'dan karşılık alamayınca ona iftira atarlar. Emin izne gelir ve babası ile abisinin oyununu ortaya çıkarır.

Gözleri Çakır: Çocuk babası ile gittiği evde kâhyanın kızını çok beğenir, aralarında bir yakınlaşma yaşanır.

Filmin konusu da şu şekildir: Yeni eseri için konu sıkıntısı çeken bir yazar, Sevim Suna isimli bir pavyon şarkıcısının sokakta duvara yapıştırılmış asılı olan afişine bakarken, yanına gelen birinin afişteki kadından bahsetmeye başlamasıyla filmdeki girift öykülerin anlatımı başlamıştır. İlk anlatıcı olan Emin, genç senaristi

bir meyhaneye götürür. Burada, gerçek adı Vasfiye olan pavyon şarkıcısı Sevim Suna'yı ve onunla olan ilişkisini anlatmaya başlar. Çocukluk, gençlik, evliliklerini ve askerlik sonrasında ayrılışlarını anlatır. Ardından, Vasfiye'nin hayatının başka bir bölümünü anlatacak olan İğneci Rüstem belirir. Hikâyenin kendisi tarafından görülen kısımlarını ve kendi Vasfiye'sini anlatır. Vasfiye'nin ikinci eşi Hamza Abi ve Doktor Fuat da sırayla genç yazara hikâyeleri birbirlerine bağlayan bir kronolojiyle kendi gözlerinden Vasfiye ile olan ilişkilerini anlatırlar. Hikâyeler birbirini tutmaz. Yazar farklı Vasfiye profilleriyle tanışıyordur. Yazar, Vasfiye'nin gerçek kimliğini açığa çıkarmaya uğraşır. Son olarak Sevim Sunay'ı çalıştığı pavyonda bulur, gerçek Vasfiye'yi ondan dinlemek ister. Ancak buna imkân bulamaz. Filmde anlatılan hikâyelerin gerçek mi hayal ürünü mü olduğu filmin sürpriz sonuyla belirsiz bırakılır.

Necati Cumalı filmin ortaya çıkmasındaki rolünü ve senaryoyu nasıl bulduğunu şu şekilde ifade eder:

> "*Atıf Yılmaz, Müjde Ar ile çalışacağı bir konu aradığını söylemişti bana. Vasfiye üzerinde durmasını önerdim… Atıf Yılmaz'ın senaryosunu okuduğum zaman bu genişletme yerine bambaşka bir yol tuğunu gördüm. Araya özgün bir fantezi ile bir bağlayacı katarak, Vasfiye'yi Ay Büyürken Uyuyamam'daki öykülerden beşi ile birleştirmişti. Bu fanteziyi sevdim... Ayrıntılar açısından zengin, olaylar açısından yoğun bir senaryo buldum" (Cumalı, 1985:?).*

Yönetmen Atıf Yılmaz da *Ay Büyürken Uyuyamam* kitabındaki öykülerden film yapma sürecini kaleme almıştır. Usta yönetmen, filmin yapım sürecini şu şekilde anlatır:

> *"Cumalı 'Vasfiye'den ilginç bir film olur' diyor. Okumuştum gene okuyorum yeterli gelmiyor (...) Vasfiye'den kurtulmak için başka öyküleri karıştırıyorum (...) Birden öykülerdeki ortak yanları keşfetmeye başlıyorum. Hepsi birer Vasfiye değil mi kadın kahramanların? Erkeklerin hep kendilerini kayırarak anlattıkları kadın kahramanlar (...) Cinsellik ortak mizah duygusu, iç içe gelişen bir sürü tema (...) Kafamın içinde sekiz on öyküden oluşan bir kolaj sekilenivеriyor. Gelsin kalem kelsin kâğıt (...) Altı öykü kolayca bir*

araya geliyor. Vasfye'yi hayatına giren erkekler anlatacak Biz anlatılanla yaşanan arasındaki zıtlıktan gerçekte Vasfiye'nin daha haklı olduğunu göreceğiz" (Yılmaz,1985:?).

Öyküleri bir araya getirip özgün bir senaryo ortaya koyan Barış Pirhasan da yaşadığı deneyimi şu şekilde anlatır:

"Altı öyküyü bir film yapmak için, beş ayrı kadını aynı aynı kadın yapmak gerekiyordu ilk önce. (iki öyküyü baştan birleştirmiştik) Sonra da bu kadının yaşadıklarını bir zaman boyutuna yerleştirip, zaman boyutunu da günümüze kadar uzatmak. (...) Vasfiye'yi Sevim Suna kılığında bir postere gizleyip, konu kıtlığı çeken genç bir yazarın kafasını kurcalatmak geldi aklıma.Vasfiye'yi tanımış erkekler de gerçeklik sınırlarına pek aldırmadan pat diye yazarın karşısına çıkıp, istese de istemese de bildiklerini anlatacaklardı ona" (Pirhasan,1985:?).

Yazılan senaryonun özgünlüğü ve etkileyiciliği, oyuncular üzerinde de önemli etkiler bırakmıştır. Başlangıçta rolü kabul etmek istemeyen Müjde Ar, senaryoyu okuduktan sonra rolü kabul etmiştir:

"Necati Cumalı'nın 'Ay Büyürken Uyuyamam'ını daha önce okumuş fakat film yapmak gibi bir olasılığını düşünmemiştim. Atıf ağabey kitabın içindeki beş öyküyü birleştirerek bir film yapmayı düşündüğünü söylediğinde, her zaman olduğu gibi tepkiyle karşıladım. Öyküleri peşi sıra dizerek birkaç kez daha okudum. Ve kararımı verdim. Filmi yapayacaktım (...) Ancak Barış'ın öyküleri ustalıkla bütünleştirdiği ve Atıf ağabeyi de heyecanlandırdığı senaryolaştırma beni de çemberine alıverdi. Bedensel değil ruhsal bir yolculuğa çıktım senaryonun içinde ve her kasabada kadın denen varlığı Vasfiyelerin maskesiyle gördüm. Ben de bir Vasfiye değil miydim? Öyleyse oynarım. Kasımda Atıf Yılmaz'ın 'Adı Vafiye'sine merhaba dedim. Büyük keyif ve içtenlikle" (Ar,1985:?).

Postmodern bir uyarlama olan *Adı Vasfiye*'de, Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* isimli öykü kitabındaki kadının taşra hayatındaki

kıstırılmışlığı, cinsel arayışları, kadınlara uygulanan baskılar, sömürüler sinema diliyle resmedilmiştir. Öykülerin hâkim tezleri bozulmamış, sinematografik olarak yeniden inşa edilmiştir. Aynı yaklaşımın farklı bir sanat ürünü içinden yeniden yaratımı söz konusu olmuştur. Filmde Vasfiye'yi anlatanlar hep erkeklerdir. Bu da kadının yok sayılması ve kendi adına konuşma hakkı tanınmamasının da metaforik olarak yansıtılmasını sağlamıştır.

1.12. Uzun Bir Gece (1986)

Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* isimli ilk baskısı 1969 yılında yapılan hikâye kitabına 1971 yılında İstanbul'da, Altın Kitaplar Basımevi tarafından, 373 sayfa olarak yayınlanan ikinci baskıda eklenen aynı isimli öyküden yapılan uyarlamadır. Süreyya Duru'nun yönettiği filmin senaryosunu Macit Koper yazmıştır.

Öykünün konusu şu şekildedir: Çocukluğundan beri kendisinden yaşça büyük Selman'a hayran olan Gülsüm, babasız büyümüştür. Ergenken daha önce kente taşınmış olan Zekeriya Usta'yla evlendirilir. Zekeriya Usta börekçi dükkânı işleten, işinde gücünde bir adamdır. Gülsüm'ün aklı ise hâlâ Selman'dadır. Bir gün Selman kendisiyle buluşmak ister. Evinden annesinin hastalığını bahane ederek ayrılıp onun yanına gelmesini söyler. Selman'a inanan Gülsüm, kocasını kandırıp Selman'la köye doğru yola çıkar. Kasabaya geldiklerinde akşam olmuştur. Hiçbir şoför köy yoluna gitmek istemez. En sonunda kasaba eşrafından bir kişi onları evinde konuk etmek ister. Selman ve Gülsüm bu teklifi kabul edip adamın evine giderler. Gece Selman ve Gülsüm birlikte olurlar. Onlara evine açan kasabalıysa odalarına girmek ister. Gülsüm'ün Zekeriya Usta'nın karısı olduğunu bildiğini onunla da birlikte olmazsa polis çağıracağını söyler. Selman yeteri kadar direnç göstermez. Gülsüm zorla evden kaçar. Selman'ı da bırakır. Geceyi sokakta geçirir. Sabah köy kahvesinde yalnız başına oturmaya başlar. Evini iki kaçağa açan kasabalı, Zekeriya Usta'yı arayıp onları şikâyet eder. Zekeriya Usta kasabaya gelirken uzun uzun düşünür. Kendisine telefon eden kasabalının birbirlerini tutmayan beyanlarından şüphelenir. Karısını alıp İzmir'e döner.

Filmin konusunu ise şu şekilde özetleyebiliriz: Film Gülsüm'ün evinden ayrılmış olarak kasabanın kahvesinde Selman'ın köye gitmek için araba bulmaya

çalışmasıyla başlar. Yönetmen filmin daha açılışından kasabanın boğucu, kıstırıcı atmosferini seyirciye vermeye çalışmıştır. Dar sokaklar, eski evler, her geçenin tek başına kasaba kahvesinde oturan Gülsüm'e bakması gibi sahnelerle baskıcı atmosferin resmedilişini izleriz. Film Gülsüm'ün geçmişi hatırlama sahneleri üzerinden tarihi süreci izleyiciye gösterir. Bu geri dönüşler sayesinde Gülsüm'ün küçük bir çocuk olduğu zamandan beri Selman'a âşık olduğunu anlarız. Selman evlense de Gülsüm'le bağını koparmaz. Gülsüm'ün evlenmesi de bir şeyi değiştirmemiştir. Selman'ın kasabadan köye gitmek için hiçbir araç sahibiyle anlaşamamasından sonra, Gülsüm'ü sürekli dikizleyen bir kasabalının evinde ağırlama teklifini kabul ederler. Onlara evine açan kasabalıysa odalarına girmek ister. Gülsüm'ün Zekeriya Usta'nın karısı olduğunu bildiğini onunla da birlikte olmazsa polis çağıracağını söyler. Selman yeteri kadar direnç göstermez. Gülsüm zorla evden kaçar. Selman'ı da bırakır. Geceyi sokakta geçirir. Sabah köy kahvesinde yalnız başına oturmaya başlar. Anlar ki Selman onu kasabalıya sunabilecek kadar iradesiz bir erkektir. Yaptıklarından çok pişman olur. Kocasının gelmesini bekler. Ona her seyi anlatacaktır. Zekeriya Usta kasabaya geldiğinde ona telefon eden kasabalı polise götürüp karısından şikâyetçi olması için çabalar. Zekeriya Usta'nın sorularına kaçamak cevaplar verir. Karısının yanına giden Zekeriya Usta onunla konuşur. Gülsüm yağan yağmurda bir başına kalmıştır. Zekeriya Usta onu kabul etmez. Yağan yağmurda Gülsüm'ün tek başına görünmesiyle film sonlanır.

Öykü ve filmin aralarında belirgin farklılıklar söz konusu değildir. Film de öykünün geçtiği coğrafyada çekilmiştir. Filmdeki diyalogların hemen hepsi de öyküde geçen diyaloglardan oluşur. Filmde konu ilerleyişi Gülsüm'ün geçmişi hatırlaması üzerinden geriye dönüş tekniğiyle verilmiştir. Film ve öykü arasındaki yegâne fark sonundadır. Öyküde Zekeriya Usta karısını alıp İzmir'e evlerine götürürken, filmde bu son değiştirilmiştir. Filmde Gülsüm bir başına kalır. Kocası onu kabul etmemiştir. Ona hakaret etmemiş olsa da onu eski yaşamlarına da kabul etmemiştir.

Necati Cumalı'nın kadın sorununu merkeze taşıdığı, kadınların istedikleri erkelerle bir hayat kuramamış olmalarının, bastırılmış duygularıyla hareket etmelerinin yansıttığı öyküsündeki tematik yaklaşım filmde de belirgindir. Kadın

kocasını aldatmış olmanın getirdiği toplumsal red ve genel ahlak kavramına aykırı hareket etmiş olmasına karşın olumsuz bir karakter olarak gösterilmemiştir. Aşkın sesini dinleyen bir kadın olarak resmedilmiştir. Filmdeki olumsuz karakter Selman'dır. Öyküde de aynı şekilde Selman, olumsuz karakterdir. Gülsüm'ün ona olan hayranlığından faydalanmıştır. Kurduğu oyunla onunla birlikte olmuş ama onun sorumluluğunu almayı kabul etmemiştir.

1.13. Ay Büyürken Uyuyamam (2011)

Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* isimli ilk baskısı 1969 yılında yapılan hikâye kitabından Şerif Gören'in aynı isimli yaptığı uyarlamadır. Kitaptaki birden fazla öyküden serbest bir uyarlama yapılmıştır.

Melek iki genç kızı ve kocası ile Ege'nin bir taşra kasabasında tatlıcı dükkânı işletmektedir. Kasabadaki erkeklerin hemen hepsinin gözü Melek'in üzerindedir. Kasabanın belde başkanı da Melek'in peşinde olanlardan biridir. Melek'in kocası daha önce hapis yatmış ve hapisten eşcinsel olarak çıkmıştır. Belde başkanının kurduğu tuzakla tatlıcı dükkânında bir erkekle basılır. Melek kocasını kovar. Artık belde başkanı için daha kolay bir avdır. Yetişkin kızlarının biri nişanlı, birinin de çevresinde ilgi gösteren erkekler vardır. Belde başkanı Melek'i elde etmek için türlü oyunlar çevirmektedir. Bu oyunlardan biri de gerici bir ayaklanma çıkarmaktır. Çıkan kargaşada ölenler olur. Melek kızlarını da yanına alarak, İzmir otobüsüne binip kasabayı terk eder.

Türk sinemasının ödüllü, saygın yönetmenlerinden biri olan Şerif Gören'in 18 yıl sonra çektiği ilk film olan *Ay Büyürken Uyuyamam*'da, oldukça dağınık bir anlatım söz konusudur. Necati Cumalı'nın öykü kitabındaki kimi zaman olayları, kimi zaman da karakterleri bir araya getiren yönetmen, hem ortak bir dil tutturamamış, hem de inandırıcılık problemi yaratmıştır.

Sinema sanatının temel dayanakları olan kurgu, sahne devamlılığı, karakter bütünlüğü gibi unsurlar filmde eksiktir.

Hemen hepsi televizyon dizilerinde oynayan oyunculardan oluşturduğu kadronun da etkisiyle, televizyon dizisi estetiğinde bir çalışma ortaya koymuştur.

Sahne tasarımlarında özensizlik sıklıkla göze çarpar. Adeta bir tiyatro sahnesi havasında oluşturulmuş dekorlar söz konusudur.

Filmde; eşcinsel ilişki, gençlerin aşkı, cinselliğini yaşayamamış bir kadının yaşadığı tatminsizlik, küçük yerlerde yaşanan taşra sıkıntısı ve baskısı, kadına olan toplumsal hegemonya, yobazlık, siyaset-ticaret ilişkisi gibi birden fazla tema bir arada sunulmuştur. Bu tematik enflasyon filmi boğmuş, geçişleri hızlandırmış ve derinlikli bir anlatım oluşmasını engellemiştir.

Necati Cumalı'nın eserlerinden yapılan en yüzeysel uyarlamanın Şerif Gören'in yönetmenliğini yaptığı *Ay Büyürken Uyuyamam* filmi olduğunu söylemek mümkündür.

SONUÇ

Necati Cumalı'nın eserlerinin Türk sineması içindeki yerinin ve öneminin belirlenmeye çalışıldığı bu çalışma sonucunda; Cumalı'nın *Tütün Zamanı* (roman), *Makedonya 1900* (öykü), *Susuz Yaz* (öykü), *Ay Büyürken Uyuyamam* (öykü), *Mine* (oyun), *Bir Sabah Gülerek Uyan* (oyun), *Derya Gülü* (oyun), *Boş Beşik* (oyun) eserlerinden *Boş Beşik* (1952), *Tütün Zamanı* (1959), *Susuz Yaz (1963), Boş Beşik* (1969), *Susuz Yaz* (1973), *Derya Gülü* (1973), *Dilâ Hanım (1977), Derya Gülü (1979), Mine (1982), Tutku (1984), Dul Bir Kadın (1985), Adı Vasfiye (1985), Uzun Bir Gece (1986), Ay Büyürken Uyuyamam (201*1) isimli sinema filmi uyarlamaları yapıldığı görülmüştür.

İlk uyarlama olan Baha Gelenbevi'nin 1952 yılında *Boş Beşik* oyunundan aynı isimle yaptığı uyarlamanın günümüze ulaşan kopyası mevcut değildir. Bu uyarlama için Nijat Özön: "*Düzgünce köy filmi: GELENBEVİ :Boş Beşik"* (Özön, 1968: 109) ifadesini kullanmıştır. Uyarlamanın kopyası mevcut olmadığından bu uyarlamanın analizini yapmak mümkün olmamıştır.

Orhan Murat Arıburnu'nun, *Tütün Zamanı* romanını sinemaya uyarladığı çalışması olan *Tütün Zamanı* (1959) filminin ise günümüze ulaşan kaydı mevcuttur. Bu uyarlamanın yazarın hâkim tezlerine uygun bir uyarlama olduğu gözlemlenmiştir. Yazarın romanda dikkat çekmeye çalıştığı toprak işçiliği ve köy yaşantısının koşullarının insan ilişkilerini de belirlediği önermesi filmde de kendine yer bulmuştur. Ayrıca filmde Bekir'in eşeğiyle cinsel bir ilişkiye girdiği iması olan sahne de romanda olmayan bir hadisedir. Ayrıca filmde dönemin politik özelliklerine de yer verilmemiştir. Bunun sebebinin dönemin sansür uygulamaları olduğu tahmin edilmektedir.

Susuz Yaz isimli öykünün ilk sinema uyarlaması 1963 yılında Metin Erksan tarafından yapılmıştır. Bu uyarlama Türk sinemasının ilk uluslararası başarısını sağlamıştır. Film, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü almıştır. Cumalı'nın öyküsünde olmayıp da Erksan'ın filme ekledikleri Türk sinema tarihinin benzeri daha önce çekilmemiş sahneleridir. Bu sahneler, Osman (Erol Taş) karakterinin Bahar'a (Hülya Koçyiğit) olan ilgisini göstermek adına Osman'ın inekten süt

sağarken ineğe zoofili bir imayla dokunmasını ve ineğin memelerinden süt emmeye başlamasını içeren sahnedir. Türk sinemasında bu sahnelerin benzerini bulmak oldukça zordur. Bu insan-hayvan yakınlaşması öyküde yoktur. Ayrıca Bahar'ın (Hülya Koçyiğit) baldırından Osman'ın zehir emme sahnesi de Türk sinemasında o güne kadar benzeri çekilmemiş ancak daha sonra birçok kez kullanılmış bir yakınlaşma sahnesidir. Burada erkeğe güç unsuru yüklenirken, kadın; muhtaç ve etkilenen halde resmedilmiştir. Necati Cumalı ve Metin Erksan'ın arasının açılmasına neden olan bu uyarlamada bizim kanaatimiz, yaşadıkları sorunun temelinde iki yaratıcı insanın arasında ortaya çıkan üslup farkı olduğu yönündedir. İki sanat insanı da *Susuz Yaz*'ın çıkış noktasını iki temel öğeye dayandırır. Bunların ilki su sorunun yarattığı toplumsal mülkiyet sorunu, ikincisi ise kardeşler arasındaki Habil-Kabil gerginliğidir. Yazılı bir sanat olan edebiyattan görsel bir sanat olan sinemaya geçişte eserin yeniden inşa edilmesi son derece olağandır. Burada yeni bir yaratıcı unsur olan filmin yönetmeni devreye girer ve sinema dinamikleriyle metni yeniden kurar. Bu uyarlama örneğinde metnin temel dayanaklarından uzaklaşmaktan ziyade yönetmenin yaratıcı unsur olarak kendi algısını devreye sokmasının söz konusu olduğu kanısındayız. İki sanat ürününün de son kertede söylediği ve irdelediği oldukça benzerdir. Mülkiyet sorunu ve Habil-Kabil miti iki sanat ürününün de temel dayanağıdır.

1969 yılında Orhan Elmas'ın yönettiği *Boş Beşik*, aynı isimli oyunun ikinci kez Türk sinemasına uyarlanmasıdır. Renkli çekilen film, olayları yaratmadaki etkileyici atmosferiyle ve beğeni toplayan oyunculuğuyla ses getirmiş bir yapımdır. Son derece vahşi bir olayın geniş kitlelerin, duygu dünyasında canlanmasını sağlamıştır.

1973 yılında Nuri Akıncı tarafından ilk defa sinemaya uyarlana *Derya Gülü* isimli çalışma bir tiyatro oyunudur. Bu uyarlama günümüze kadar ulaşamamıştır. Bu nedenden ötürü filmin, tiyatro oyunuyla karşılaştırmalı bir analizini sunmak olanağı olmamıştır.

1977 yılında aynı isimli öyküden yapılan uyarlama olan *Dilâ Hanım,* Orhan Aksoy tarafından yönetilmiş, senaryosunu ise Sefa Önal kaleme almıştır. *Dilâ Hanım*

filmi, öykünün orijinalinden farklılıklar taşıyan bir uyarlamadır. Filmde kültürel çeşitlilik ve tarihsel arka plan yok edilmiştir. Makedonya'da geçen öykü, Anadolu'ya taşınmıştır. Böylece millet ve inanç zenginliği kaybolmuştur. Öyküde bütün milletler kendi özellikleriyle yer alırlar. Söz gelimi Rıza Bey'i vurmaları için tutulan adamlar Kuzey Arnavutluktandırlar. İri yarı ve iyi silah kullanmalarıyla meşhurdurlar. Dilâ Hanım da Arnavut'tur. Arnavut inatçılığıyla kocasının katilinin peşini ısrarla, inatla bırakmaz. Filmde bu derinlikler yoktur. Üstelik öyküde Arnavut özelliğiyle sarışın beyaz tenlidir. Filmde esmer Türkan Şoray tarafından canlandırılır. Makedon olan Rıza Bey de Karadağlı Rıza Bey olarak sunulur. Arnavut Beyi de Barazoğlu İbrahim Bey olarak verilir.

Süreyya Duru tarafından ikinci kez sinemaya uyarlanan *Derya Gülü* isimli oyunun uyarlaması da aynı ismi taşır. 1979 yılında yapılan uyarlama, tiyatro oyununa benzer bir formda çekilmiştir. Çekimlerin neredeyse hemen hepsi küçük bir sahilde ve bir barınakta çekilmiştir. Film, oyunun sadık bir uyarlamasıdır. Aynı konu denklemi içinde gelişen filmden en belirgin farklılık, filmin sonunda Sinan'ın gitmek yerine kalmayı yani Meryem'le yaşamayı seçmesidir.

Mine, Necati Cumalı'nın 1959 yılında Varlık Yayınları'ndan basılan üç perdelik tiyatro oyunudur. Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Atıf Yılmaz'ın sinema uyarlaması, oyunun hâkim tezlerine ve konu akışına oldukça sadık bir uyarlamadır. Sinema sanatının kendine has özgünlükleriyle farklılık da yaratılmıştır. Ancak oyunun da filmin de vermek istediği mesaj ortaktır. Kadının yalnızlığı ve üzerindeki toplumsal baskı, iki eserde de izleyiciye sunulmaktadır. Kadın; özgür değil, sunulan, elde edilmeye çalışılan, bir sömürü nesnesi olarak görülmektedir. Mine karakteri bu hâkim anlayışa karşı teslim olmaz. Mücadelesini sürdürür. Farklı yaş gruplarından, farklı sosyal statüler ve meslek gruplarından erkeklerin, onu bu saydığımız çerçevelerde elde etme isteklerini geri çevirir. Kendi istediği erkeği seçmek ister. Bunun için toplumsal ve erkek egemen baskılara karşı mücadele eder ve bedel öder.

Başka bir uyarlama olan *Tutku* (1984) filmi ise *Susuz Yaz* öykü kitabındaki *Öç* öyküsünden yapılan bir uyarlamadır. Bu uyarlamada belirgin birçok farklılık söz

konusudur. En temel farklılık, Gülsüm Kadın'ın kızını Şerif Ali'ye vermeme nedeni üzerinde kendini gösterir. Öyküde Gülsüm Kadın'ın, kızı Hacer'i Şerif Ali'yle evlendirmeme nedeni, Şerif Ali'nin işsiz ve çapkın olmasıdır. Oysa filmde bu değiştirilmiş ve Gülsüm Kadın, Şerif Ali'ye âşık olarak gösterilmiştir. Filmin temel gerginliği bu karşılıksız aşk üzerine oturtulmuştur.

1985'de *Dul Bir Kadın* ismiyle yapılan uyarlama, Necati Cumalı'nın *Bir Sabah Gülerek Uyan* isimli tiyatro oyunundan Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Yönetmen eserinde bir İstanbul burjuva ortamı fotoğrafı çekerken, kadın sömürüsü, erkeğin iktidarı ve cinselliğin yaşayış biçimleri üstüne dönemine göre ileri bir yaklaşımla sinemaya yansıtmıştır. Filmde sunulan lezbiyen ilişki iması ve çıplaklık da filmi dönemi içinde önemli bir tartışma zemini haline getirmiştir.

Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* isimli kitabındaki beş öykünün Barış Pirhasan tarafından özgün bir senaryo haline getirilip Atıf Yılmaz tarafından yönetilmesiyle ortaya çıkan 1985 yapımı *Adı Vasfiye* ise en yaratıcı Necati Cumalı uyarlamasıdır. Postmodern bir uyarlama olan *Adı Vasfiye*'de, beş öyküdeki kadının taşra hayatındaki kıstırılmışlığı, cinsel arayışları, kadınlara uygulanan baskılar, sömürüler sinema diliyle resmedilmiştir. Öykülerin hâkim tezleri bozulmamış, sinematografik olarak yeniden inşa edilmiştir.

Süreyya Duru'nun yönettiği *Uzun Bir Gece* 1986 yapımı filmi de *Ay Büyürken Uyuyamam* kitabındaki aynı isimli öyküden sinema uyarlanmıştır. Öykü ve filmin aralarında belirgin farklılıklar söz konusu değildir. Film de öykünün geçtiği coğrafyada çekilmiştir. Filmdeki diyalogların hemen hepsi de öyküde geçen diyaloglardan oluşur. Necati Cumalı'nın kadın sorununu merkeze taşıdığı, kadınların istedikleri erkeklerle bir hayat kuramamış olmalarının, bastırılmış duygularıyla hareket etmelerinin yansıttığı öyküsündeki tematik yaklaşım filmde de belirgindir. Film ve öykü arasındaki yegâne fark sonundadır. Öyküde Zekeriya Usta karısını alıp İzmir'e evlerine götürürken, filmde bu son değiştirilmiştir. Filmde Gülsüm bir başına kalır. Kocası onu kabul etmemiştir.

Son uyarlama ise Şerif Gören tarafından Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* isimli hikâye kitabından yaptığı uyarlamadır. Kitaptaki birden fazla

öyküden serbest bir uyarlama yapılmıştır. Filmde; eşcinsel ilişki, gençlerin aşkı, cinselliğini yaşayamamış bir kadının yaşadığı tatminsizlik, küçük yerlerde yaşanan taşra sıkıntısı ve baskısı, kadına olan toplumsal hegemonya, yobazlık, siyaset-ticaret ilişkisi gibi birden fazla tema bir arada sunulmuştur. Bu tematik enflasyon filmi boğmuş, geçişleri hızlandırmış ve derinlikli bir anlatım oluşmasını engellemiştir. Necati Cumalı'nın eserlerinden yapılan en zayıf uyarlama olarak Şerif Gören'in *Ay Büyürken Uyuyamam* filmi olduğunu söylemek mümkündür.

Yazarın eserlerinden yapılan uyarlamaların genellikle yazarın edebî dünyasından bağımsız bir seyir izlediği sonucuna varılmıştır. Yönetmen ve senaristler Necati Cumalı'nın eserlerini hazır metinler olarak görmüş ve onları kendi talepleri ölçüsünde genellikle deforme ederek kullanmışlardır. Bununla birlikte Necati Cumalı'nın toplumla kurduğu bağların ne kadar kuvvetli olduğu da bu uyarlamaların fazlalığından çıkarılacak bir sonuçtur. Ayrıca Necati Cumalı'nın son derece görsel bir dille eserlerini kaleme aldığı da belirtilmelidir.

Yazarın taşra sıkıntılarını, baskıcı toplumsal zihniyeti, özellikle kadın özgürlüğünü ve bastırılmış kadın cinselliğini tema olarak kullandığı eserlerine sinema çevreleri tarafından daha fazla ilgi gösterildiği de tespit edilmiştir.

Necati Cumalı'nın Türk sinemasının sadece bir dönemi içinde değil, 1950'lerden itibaren her dönemi içinde kendine yer bulan bir yönetmen olduğu gözlemlenmiştir. Usta yazarın eserlerinden 1950'lerde 2, 1960'larda 2, 1970'lerde 4, 1980'lerde 5, 1990 sonrası 1 uyarlama yapılmıştır. Özellikle 1980 sonrası oluşan yeni sinema ortamında kadın karakterlerin ve kadın hikâyelerinin daha fazla bir alana yayılmasının sonucunda kadınların hayatlarına sıklıkla yer veren Necati Cumalı'nın eserlerinden daha fazla uyarlama yapıldığı gözlenmiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Altıner Birsen, *Metin Erksan Sineması*, Pan Yayıncılık,İstanbul,2005

Andrew Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, ABD, 1984

Arslan Savaş, *Milli Sinema ,Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı,* Der. Burçak Evren, Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu, Küre Yayınları,2014 İstanbul

Bazin Andre, *Sinema Nedir*?,Sistem Yayıncılık, İstanbul,1995

Cumalı Necati, *Etiler Mektupları*, Tekin Yayınevi, İstanbul,1982

Cumalı Necati, *Makedonda 1900*, Cumhuriyet Kitaplığı, İstanbul, 2004

Cumalı Necati, *Tütün Zamanı*, Cumhuriyet Kitapları, 2003, İstanbul

Cumalı Necati, *Yeşil Bir At Sırtında*, Can Yayınları, İstanbul, 1990

Çıra Emrah, *Roman-Sinema Etkileşimi ve Sinekli Bakkal*, Edebiyat ve Sinema, Haz. Fatih Sakallı, Hat Yayınevi, İstanbul, 2011

Desmond, John M., Hawkes, Peter, *Adaptation: Studying Film And Literature*, Mcgraw-Hill Education Publishing, Boston,2006

Ertekin Akpınar (Haz.), *10 Yönetmen ve Türk Sineması.* İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.

Erus, Zeynep Çetin, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar*, Es Yayıncılık, İstanbul, 2005

Evren Burçak, *Bir filmin Serüveni: Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı*, Malatya Kayısı Vakfı Yayınları, Malatya, 2014

Evren Burçak, *Yeşilçam ve İnanç Sineması*, Der. Burçak Evren, Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu, Küre Yayınları, İstanbul, 2014

Fainaru Dan,*Theo Angelopoulus*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006

Gökmen Mustafa, *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi*, Denetim Ajans Basımevi, İstanbul, 1989

Kurosawa Akira, *Kurbağa Yağı Satıcısı*, Afa Yayınları, İstanbul, 1994

Kollektif, *Adı Vasfiye: Yaratıcı Ekipten Notlar*, Mimeray Yayınları, İstanbul, 1985

Monaco James, *Bir Film Nasıl Okunur*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2003

Naremore James**,** *Wong Kar-Wai,*University of Illinois Press, ABD, 2005

Onaran Alim Şerif, *Türk Sineması cilt 1*, Kitle Yayınları, İstanbul, 1999

Onaran Alim Şerif, *Türk Sineması*, Kitle Yayınları, Ankara, 1994

Özdemir Gülderen, *Sanatta Anlatma Esasından Gösterme Esasına Geçiş ve Necati Cumalı'nın Sus Yaz'ı*, Edebiyat ve Sinema, Haz. Fatih Sakallı, Hat Yayınevi, İstanbul, 2011

Özgüç Agah, *Türlerle Türk Sineması Dönemler - Modalar –Tiplemeler*, Dünya Yayıncılık, İstanbul,2005

Özön Nihat, *Türk Sineması Kronolojisi,* Bilgi Yayınevi, Ankara, 1968

Özön Nijat, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları-2*, Kitle Yayınları, Ankara, 1995

Sekmeç Ali Can, *Acı Bende Saklı: Muhterem Nur,* Malatya Kayısı Vakfı Yayınları, Malatya, 2013

Sokurov Aleksandr, *Sinemaya Giden Yol Mutlaka Edebiyattan Geçiyor,* Sinema Söyleşileri 2008, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2009

Stam Robert, *Film and Theory: An Anthology*, John Wiley & Sons Publishing, ABD, 2000

Şener Erman, *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*, Ahmet Sarı Matbaası, İstanbul, 1970

Taş, S., *Necati Cumalı ve Oyunları,* Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri, Ankara, 2001

Topaloğlu Yüksel, *Anka Kuşunun Gördükleri,* Kesit Yayınları, İstanbul, 2012

Wajda Andrej, *Sinema ve Ben*, Es Yayınları, İstanbul, 2006

Dergi ve Gazeteler

Arslan, N., *Necati Cumalı*, Türk Dili, S. 590, y. 2001 s.217-220

Cumalı Necati, *Konuşmalar: Necati Cumalı, Oktay Akbal, Melisa Gürpınar*, S.30, Yıl 1992 , s.38-42

Cumalı Necati, *Aşk Toplumsal Bir Olgudu*r, Hürriyet Gösteri, Yıl:1982, Sayı 19, s 66

Cumalı Necati, *Necati Cumalı Özeleştirisini Yapıyor*, Yeni Edebiyat, Yıl: 1971, Sayı 7, s.4-8

Cumalı Necati, *Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi*, Varlık Dergisi, Sayı 1060, Yıl 1996, s. 11-12

Çakmaklı Yücel, *Milli Sinema İhtiyacı,* Tohum Dergisi, Yıl 1964, Sayı 11s.3

Dorsay Atilla, Dul Bir Kadın, Hürriyet Gösteri Yıl 1986, Sayı 15 s. 25

Erksan Metin, *Susuz Yaz*, Cumhuriyet Gazetesi, İstanbul 14 Mart 1994

Erksan Metin*, Türkiye'de Entelijansiya Yok*, Ve Sinema Dergisi, Yıl:1985, Sayı 1 s.24-38

Ertop K. *Necati Cumalı Öykücülüğünü Anlatıyor*, Varlık, S.895,Yıl 1983, s.8

Kale Özlem "Edebiyat – Sinema İlişkisi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,* C. 3, S. 14, Güz 2010, s. 266-275.

Nesin Aziz, *Susuz Yaz mı Sulu Yaz mı*?, Akşam Gazetesi, İstanbul, 20 Aralık 1963,

Okyay Sevin, Şiirsel Gerçeklik Akımını Severim, Üç Nokta, Yıl 2014, sayı14 s102

Özer Kemal, *Sait Faik Armağanı'nı Cumalı Aldı, Makedonya 1900,* Cumhuriyet Gazetesi Yıl: 1977, s 4

Scognamillo Giovanni,*Susuz Yaz*, Akşam Gazetesi, İstanbul, 23 Aralık 1963,

Sezer S. *Necati Cumalı'ya Yeni Kitabı 'Tufandan Önce' Üstüne Sorular Ben Kısmeti Kapalı Bir Kuşağın şairiyim*. *Sözcüsüyüm*, Somut, Yıl 1983, Sayı 2 s.15

Taş Songül, Necati Cumalı'nın Oyunlarında Kadın Üçlemesi, Türk Dili Dergisi Yıl 2001,

Ünal Ümit, *Lolita Uyarlamalarının Sonsuza Kadar Yasaklamak İsterdim,* Üç Nokta, Yıl 2014, Sayı14 s.103

Tezler

Cuma Ahmet, *Necati Cumalı ve Gerhart Hauptmann'ın Tiyatro Eserlerinde Toplum Eleştirisi,* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya,1996

Kocabıyık Deniz, *Necati Cumalı'nın Romanlarında ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema,* Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon, 2006

Korkmaz Enhar Zeynep, *Necati Cumalı'nın Ay Büyürken Uyuyamam Adlı Öykü Kitabındaki Sıfat Tamlamalarının İncelenmesi,* Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2007

Savaş Yasemin, *Necati Cumalı'nın Eserlerinde Halk Edebiyatı ve Kültürü Unsurlarının İncelenmesi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya,2010

Temel Tamer, *Necati Cumalı'nın Oyunlarındaki 'Kadın Karakterler'in İncelenmesi*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2007

Yıldırım Ahmet, *Necati Cumalı'nın Şiirlerinde Toplumsal Eleştiri*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2011

İnternet Kaynakları

http://boxofficeturkiye.com/film/agir-roman-2012763 (Erişim Tarihi 10 Temmuz 2015)

Özgentürk Nebil *Pornografik Susuz Yaz*, http://arsiv.sabah.com.tr/2004/03/13/ozgenturk.html (Erişim Tarihi 15 Temmuz 2015)

Hazar Nedim, *Necip Fazıl ve Sinema*

http://www.aksiyon.com.tr/mnedim-hazar/necip-fazil-ve-sinema-534482 (Erişim Tarihi 10 Ağustos 2015)

Filmler

Aksoy Orhan (Yönetmen), *Dilâ Hanım*, Akün Film, 1977

Arıburnu Orhan M.,(Yönetmen), *Tütün Zamanı*, Murat Film, 1959

Duru Sureyya (Yönetmen), *Derya Gülü*, Murat Film, 1979

Duru Yılmaz (Yönetmen), *Susuz Yaz*, İrfan Film, 1973

Elmas Orhan (Yönetmen),*Boş Beşik*, uğur Film, 1969

Erkan Metin (Yönetmen),*Susuz Yaz*, Hitit Film, 1964

Gelenbevi Baha (Yönetmen), *Boş Beşik*, Halk Film, 1952

Nuri Akıncı (Yönetmen), *Derya Gülü*, Akıncı Film, 1973

Tuna Feyzi (Yönetmen),*Tutku*, Mine Film, 1984

Yılmaz Atıf (Yönetmen),*Mine*, Alfa Film, 1982

Ek: 1

NECATİ CUMALI ESERLERİNDEN YAPILAN SİNEMA FİLMLERİNİN AFİŞLERİ VE KÜNYE BİLGİLERİ



1.BOŞ BEŞİK

Yapımı : 1952 - Türkiye

Tür : Dram

Yönetmen : Baha Gelenbevi

Oyuncular : Fatma Girik , Atıf Kaptan , Muhterem Nur , Tugay Toksöz , Muazzez Arçay

Senaryo : Mustafa Kemal

Yapımcı : Fuat Rutkay



2.TÜTÜN ZAMANI

Yapımı : 1959 - Türkiye

Tür : Dram

Yönetmen : Orhon M. Arıburnu

Oyuncular : Yılmaz Güney , Vahi Öz , Danyal Topatan , Uğur Kıvılcım , Yıldırım Gencer

Senaryo : Orhon M. Arıburnu

Yapımcı : Süreyya Duru



3.SUSUZ YAZ

Yapımı : 1964 - Türkiye

Tür : Dram

Süre: 90 Dak.

Yönetmen : Metin Erksan

Oyuncular : Hülya Koçyiğit , Erol Taş , Zeki Tüney , Hakkı Haktan , Yavuz Yalınkılıç

Seslendirenler : Mümtaz Ener , Muharrem Gürses , Sadettin Erbil , Sami Ayanoğlu, Alev Koral

Senaryo: Metin Erksan, Kemal İnci, İsmet Soydan

Yapımcı : Metin Erksan, Ulvi Doğan



4.BOŞ BEŞİK

Yapımı:1969 - Türkiye

Tür:Dram

Süre:75 Dak.

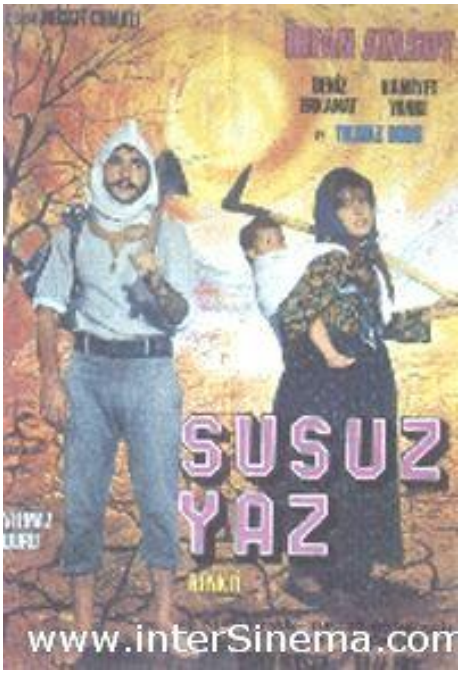
Yönetmen:Orhan Elmas

Oyuncular:Fatma Girik , Kazım Kartal , Ahmet Turgutlu , Atıf Kaptan , Handan Adalı

Seslendirenler:Esen Günay

Senaryo:Memduh Ün , Orhan Elmas , Duygu Sağıroğlu

Yapımcı:Memduh Ün



5.SUSUZ YAZ

Yapımı : 1973 - Türkiye

Tür : Dram

Yönetmen : Yılmaz Duru

Oyuncular : Eşref Kolçak , Bilal İnci , Danyal Topatan , Sırrı Elitaş , Tuncer Necmioğlu

Senaryo : Sabahat Duru

Yapımcı : İrfan Atasoy

6.DERYA GÜLÜ

Yapımı: 1973 - Türkiye

Tür: Dram, Romantik

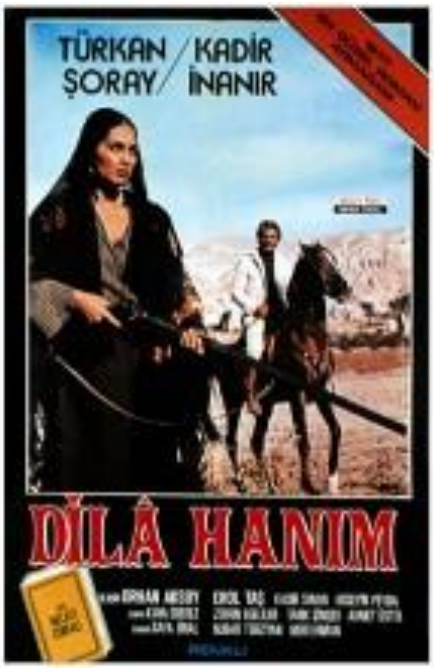
Yönetmen: Nuri Akıncı

Oyuncular: Cemil Can Bıçakçı, Anuşka Nazan Burç, Savaş Ustay

Senaryo: Nuri Akıncı

Görüntü Yönetmeni: Mukrimin Şumlu

Yapımcı: Nuri Akıncı



7. DİLÂ HANIM

Yapımı: 1977 - Türkiye

Tür: Dram, Romantik

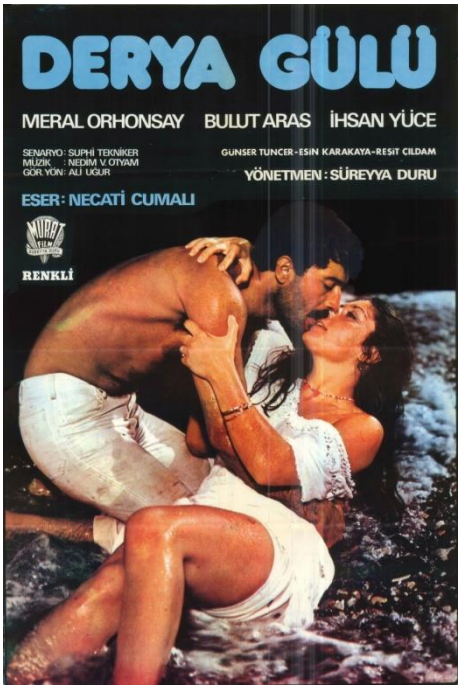
Süre: 86 Dak.

Yönetmen: Orhan Aksoy

Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Erol Taş, Nubar Terziyan, Ferdi Akarnur

Senaryo: Safa Önal

Yapımcı: İrfan Ünal



8.DERYA GÜLÜ

Yapımı:1979 - Türkiye

Tür: Dram, Romantik

Süre:102 Dak.

Yönetmen:Süreyya Duru

Oyuncular: İhsan Yüce, Bulut Aras, Gülsen Tuncer , Meral Orhonsay , Esin Karakaya

Senaryo: Suphi Tekniker, Süreyya Duru

Yapımcı: Süreyya Duru



9.MİNE

Yapımı: 1982 - Türkiye

Tür: Dram

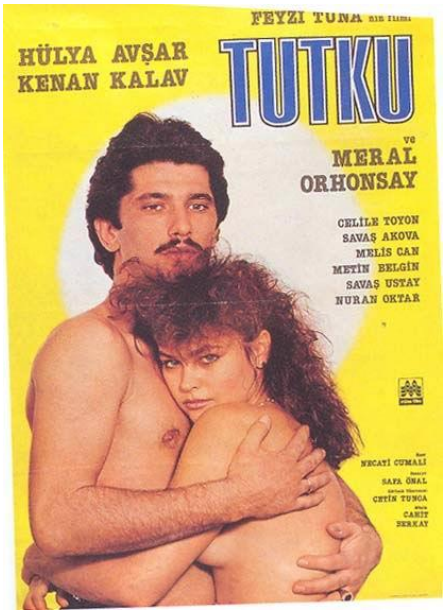
Süre: 84 Dak.

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Oyuncular: Türkan Şoray, Hümeyra Akbay, Erdal Tosun, Ahmet Uğurlu, Cihan Ünal

Senaryo: Atıf Yılmaz, Deniz Türkali, Necati Cumalı

Yapımcı: Atıf Yılmaz, Ömer Kavur



10.TUTKU

Yapımı: 1984 - Türkiye

Tür: Dram, Romantik

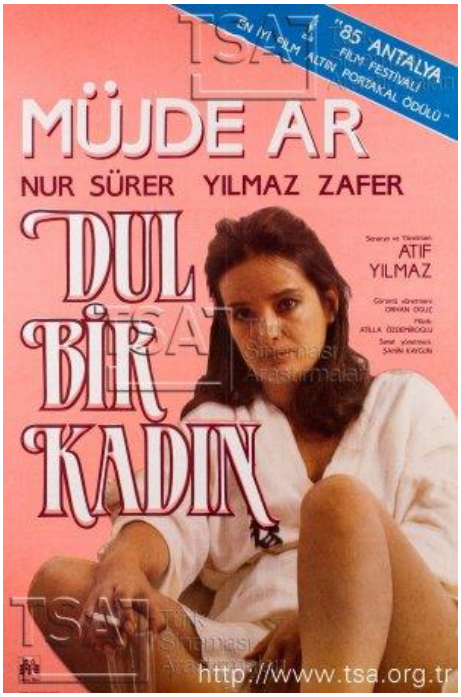
Süre: 92 Dak.

Yönetmen: Feyzi Tuna

Oyuncular: Hülya Avşar, Kenan Kalav, Meral Orhonsay, Celile Toyon, Metin Belgin

Senaryo: Safa Önal, Feyzi Tuna

Yapımcı: Kadri Yurdatap



11.DUL BİR KADIN

Yapımı: 1985 - Türkiye

Tür: Dram, Romantik

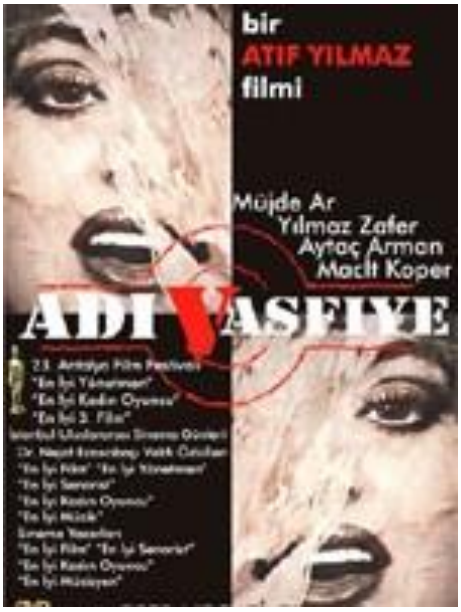
Süre: 85 Dak.

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Oyuncular: Müjde Ar, Bülent Polat, Nur Sürer, Orhan Alkaya, Şükran Güngör

Senaryo: Atıf Yılmaz

Yapımcı: Kadri Yurdatap



12.ADI VASFİYE

Yapımı: 1985 - Türkiye

Tür: Dram

Süre: 90 Dak.

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Oyuncular: Müjde Ar, Aytaç Arman, Macit Koper, Levent Yılmaz, Yılmaz Zafer

Senaryo: Barış Pirhasan

Yapımcı: Leyla Özalp, Cengiz Ergün



13. UZUN BİR GECE

Yapımı: 1986 - Türkiye

Tür: Dram, Macera, Romantik

Yönetmen: Süreyya Duru

Oyuncular: Hülya Avşar, Menderes Samancılar, Aytaç Arman, Yaman Okay, Selçuk Uluergüven

Senaryo: Macit Koper

Yapımcı: Süreyya Duru



14.AY BÜYÜRKEN UYUYAMAM

Yapımı: 2011 - Türkiye

Tür: Dram, Gerilim

Süre: 110 Dak.

Yönetmen: Şerif Gören

Oyuncular: Hazal Kaya, Ezgi Mola, Ayça Bingöl, Fırat Tanış, Selin Şekerci

Senaryo: Şerif Gören

Yapımcı: Mg Productions