T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÖRSEL KÜLTÜR ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUTLULUK ROMANININ SİNEMA UYARLAMASININ GÖRSEL KÜLTÜR AÇISINDAN İNCELENMESİ

DERVİŞ YEKTA YILDIRIM

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ RAMAZAN ÇELİK

EDİRNE 2023

Tezin Adı: Mutluluk Romanının Sinema Uyarlamasının Görsel Kültür Açısından İncelenmesi

Hazırlayan: Derviş Yekta YILDIRIM

ÖZET

Roman ve sinema birbirinden ayrı iki form gibi görünse de kaynak olarak birbirini destekleyen formlardır. Roman dil olarak sözcükleri kullanırken sinema daha çok ses ve görsel dili kullanmaktadır. Kültürel olarak düşünüldüğünde her iki sanat dalı da kültürel ögeleri iletme gayesi taşımaktadır. Bu çalışmada *Mutluluk* romanının yazınsal diliyle sinemaya uyarlanmasında ortaya çıkan görsel dil karşılaştırılmıştır.

Zülfü Livaneli tarafından 2002 yılında yayımlanan *Mutluluk* romanı kısa sürede birçok dile çevrilmiştir. Roman 2006 yılında Barnes & Noble tarafından düzenlenen "Yeni Büyük Yazarları Keşif Ödülü "nü almaya hak kazanmıştır. *Mutluluk* aynı isimle 2007 yılında Abdullah Oğuz yönetmenliğinde sinemaya uyarlanmıştır. Film yaklaşık olarak 123 dakika sürmektedir. *Mutluluk* filmi 2007 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin ulusal uzun metrajlı film yarışmasında aday gösterilmiştir.

Mutluluk romanı ve *Mutluluk* sinema filmi içerik olarak birbiriyle paralellik taşımaktadır. Uyarlama sinema filmi eserlerinde kaynak bir edebi eser olduğu için genellikle seyircide heyecan ve merak duygusu uyandırmak güçtür. *Mutluluk* filminde içerik, roman ile paralellik taşısa da içerikte yapılan bazı değişiklikler ile seyircide merak duygusu yaratılmaya çalışılmıştır. Romanda ve filmde töre gereği öldürülmek üzere olan bir kadının hayatındaki değişim anlatılmıştır. Romanda kurban seçilen Meryem ve celladı olan Cemal arasında bir aşk yok iken filmde Cemal'in Meryem'e âşık olması esere heyecan katmıştır. Bu çalışmada kültürün önemli taşıyıcısı olan romanın sinemaya uyarlanmasında ortaya çıkan görsel dil; görsel kültür ve göstergebilim açısından incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Görsel Kültür, Göstergebilim, Zülfü Livaneli, Abdullah Oğuz, Mutluluk Romanı, Sinema.

Name of Thesis: Examination of The Film Adaptation of The Novel Bliss From The Point of View of Visual Culture

Prepared by: Derviş Yekta YILDIRIM

ABSTRACT

Although novel and cinema seem to be two seperate forms, they are forms that support each other as a source. While novel uses words to communicate with the audience, cinema uses sound and visual language. When considered culturally, both of these branches of art have the aim of conveying cultural elements. In this study, literary language of novel 'Bliss' is compared to the visual language of it that emerges from the adaptation to cinema.

Bliss, by the author Zülfü Livaneli, was published in 2002 and translated into many languages in a short period of time. The novel was qualified to receieve Barnes & Noble Discover Great New Writers Award in 2006. Bliss, with same title, was adapted into a movie which was directed by Abdullah Oğuz in 2007. The running time of the movie is 123 minutes. Bliss was nominates for National Feature Film Award in Antalya Golden Orange Film Festival in 2007.

Bliss, both novel and film, have similarity in content. In movie adaptations, it's generally difficult arouse curiosity and excitement in audience because the source is a literary work. Although the content in the film 'Bliss' has similarity with the novel, audience engagement in film was aimed with some changes made. In the movie and the novel, the story of changes in a woman's life who is about to be murdered because of customs is told. While there is no romantic connection between Meryem,the victim, and her killer in the novel, the fact that Cemal falls in love with Meryem makes the film more thrilling. In this study, visual language which emerges from the movie adaptation of novel which is a crucial bearer of culture, is studied with visual culture and semiotics point of view.

KEY WORDS: Visual Culture, Semiotics, Zülfü Livaneli, Abdullah Oğuz, The Novel Bliss, Cinema.

ÖNSÖZ

İnterdisipliner bir disiplin olarak ortaya çıkan Görsel Kültür 21. yüzyılda ilgi duyulan bir alan olmaya başlamıştır. Görsel Kültür; tarih, antropoloji, arkeoloji, sanat tarihi, mimari, heykel, resim, bilişim teknolojileri, medya, reklamcılık, sinema, tiyatro gibi disiplinleri içine alan geniş bir çalışma alanına sahiptir. Çalışma alanının genişliği Görsel Kültür disiplininin tanımını güçleştirse de önemini artırmaktadır.

Görsel Kültür tezli yüksek lisans programında okurken ders aşamasında bana katkı sunan Prof. Dr. Engin Beksaç'a, Doç. Dr. Mustafa Hatipler'e, Dr. Öğr. Üyesi Özcan Aygün'e, tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ramazan Çelik'e, bana destek olan eşim Fatma Bengül Yıldırım'a ve varlığıyla manevi destek olan oğlum Diren Yekbun Yıldırım'a gönülden teşekkür ediyorum.

Derviş Yekta Yıldırım

Şubat 2023

İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **I**

ABSTRACT ..... **II**

İÇİNDEKİLER ..... **IV**

GÖRSEL LİSTESİ ..... **VI**

KISALTMALAR ..... **X**

1. GİRİŞ **1**

1. 1. Çalışmanın Amacı **1**

1. 2. Çalışmanın Kapsamı **2**

1. 3. Çalışmanın Yöntemi **2**

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE **4**

2. 1. Görsel Kültürün Tanımı **4**
2.1.1. Görsel Olan 6
2.1.2. Kültürel Olan 8

2. 2. Görsel Kültür Tüketim Toplumu İlişkisi **9**

2. 3. Görsel Kültür Medya İlişkisi **10**

2. 4. Görsel Kültür Sinema İlişkisi **12**
2.4.1. Sinema ve Göstergebilim 13
2.4.2. Sinema Edebiyat İlişkisi 15
2.4.3. Sinema Tiyatro İlişkisi 16
2.4.4. Kısaca Dünya Sinema Tarihi 17
2.4.5. Bir Propaganda Aracı Olarak Sinema 18
2.4.6. Üçüncü Dünya Sineması Kuramı 20
2.4.7. Türk Sinema Tarihi 22
2.4.7.1. Osmanlı'da Sinema 23
2.4.7.2. 1922-1950 Yılları Arasında Türk Sineması 24
2.4.7.3. 1950- 1960 Yılları Arasında Türk Sineması 26
2.4.7.4. 1960-1970 Yılları Arasında Türk Sineması 28
2.4.7.5. 1970-1980 Yılları Arasında Türk Sineması 31
2.4.7.6. 1980-1990 Yılları Arasında Türk Sineması 35

2.4.7.7. 1990-2000 Yılları Arasında Türk Sineması 37
2.4.7.8. 2000 Sonrası Türk Sineması 40
2.4.8. Dijital Platformlar ve Sinema 47
2.4.9. Türk Sinemasında Edebi Eser Uyarlamaları 49

3. ZÜLFÜ LİVANELİ VE MUTLULUK 53

3. 1. Zülfü Livaneli'nin Hayatı 53

3. 2. Zülfü Livaneli'nin Edebi Kişiliği ve Eserlerinin İçerikleri 54

3. 3. Zülfü Livaneli'nin Eserleri 61

3. 4. Mutluluk Romanının Çözümlemesi 62

3. 5. Mutluluk Romanıyla İlgili Görüşler 83

4. MUTLULUK ROMANININ SİNEMA UYARLAMASININ İNCELENMESİ 85

4. 1. Mutluluk Sinema Filminin Künyesi 85

4. 2. Mutluluk Sinema Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi 85

5. SONUÇ 141

KAYNAKÇA 145

İNETERNET TABANLI KAYNAKÇA 149

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1 : Bir Millet Uyanıyor (1932) 25
Görsel 2: Vurun Kahpeye (1949) 25
Görsel 3: Alageyik (1959) 28
Görsel 4: Fosforlu Cevriye (1959) 28
Görsel 5: Susuz Yaz (1963) 30
Görsel 6: Gurbet Kuşları (1964) 30
Görsel 7: 1979 Seks Filmleri 32
Görsel 8: Ağıt (1971) 34
Görsel 9: Maden (1978) 34
Görsel 10: Dağınık Yatak (1984) 37
Görsel 11: Dul Bir Kadın (1985) 37
Görsel 12: Adı Vasfiye (1985) 37
Görsel 13: Aaahh Belinda (1986) 37
Görsel 14: Tatar Ramazan (1990) 40
Görsel 15: Eşkıya (1996) 40
Görsel 16: Berlin in Berlin (1994) 40
Görsel 17: Propaganda (1999) 40
Görsel 18: Vizontele (2001) 44
Görsel 19: Babam ve Oğlum (2005) 44
Görsel 20: Gönül Yarası (2005) 45
Görsel 21: Beynelmilel (2006) 46
Görsel 22: Mutluluk (2007) 46
Görsel 23: Dağ ve Göl 86
Görsel 24: Yerde Baygın Halde Yatan Meryem 86
Görsel 25: Meryem'in Sıyrılmış Çorabı 86
Görsel 26: Sürü 87
Görsel 27: Çoban 87
Görsel 28: Meryem'i Sırtlamış Çoban 88
Görsel 29: Meryem'in Yaşadığı Kasaba 89
Görsel 30: Meryem'in Evi 89
Görsel 31: Meryem'in Üvey Annesi Döne 89
Görsel 32: İzbe 89
Görsel 33: Sigara İçen Tahsin Ağa 91
Görsel 34: Değirmen 91
Görsel 35: Ali Rıza Ağa ve Tahsin Ağa 91
Görsel 36: Değirmen Çarkı 91
Görsel 37: Kolundaki İp ile Üvey Anne Döne 92
Görsel 38 Üvey Annesini İzleyen Meryem 92
Görsel 39: Meryem'in İntihar Etmesi İçin Bırakılan İp 92
Görsel 40: İntihar Etmeye Teşebbüs 92
Görsel 41: İçeriyi İzleyen Döne 93
Görsel 42: İpi Söken Meryem 93
Görsel 43: Eliyle Vajinasını Bastıran Meryem 93
Görsel 44: Temizlenen Meryem 93
Görsel 45: Isınan Ali Rıza Ağa 95

Görsel 46: Askerden Dönen Cemal 95
Görsel 47: Meryem'i Öldürme Görevi Tebliğ Edilen Cemal 96
Görsel 48: Tedirgin ve Şaşırmış Cemal 96
Görsel 49: Meryem'e İstanbul'a Gideceğini Söyleyen Döne 96
Görsel 50: İstanbul'a Gideceğini Öğrenen Meryem 96
Görsel 51: Meryem'i Öldürme Görevi Verilmiş Kaygılı Cemal 98
Görsel 52: Meryem'in İzbedeki Son Gecesi 98
Görsel 53: Gülizar Ebe ile Meryem'in Kucaklaşması 99
Görsel 54: Gülizar Ebe'nin Meryem'i Yıkaması 99
Görsel 55: Meryem'i Kapıda Bekleyen Cemal 100
Görsel 56: Meryem ve Cemal'in Ayrılışını İzleyen Aile 100
Görsel 57: Meryem ve Cemal'in Evden Ayrılışı 100
Görsel 58: Tren 100
Görsel 59: Dışarıyı Tedirgin İzleyen Meryem 100
Görsel 60: Vagon Camından Dışarıyı İzleyen Meryem 100
Görsel 61: Haydarpaşa Garı 101
Görsel 62: Haydarpaşa Garı Kapısı 101
Görsel 63: Vapur Yolculuğu 102
Görsel 64: Kız Kulesi 102
Görsel 65: Karaköy Sırtları ve Galata Kulesi 102
Görsel 66: Meryem'in Mutluluğu 102
Görsel 67: Yakup'un Yaşadığı Mahalle 103
Görsel 68: Gecekondunun Sokakları 103
Görsel 69: Yakup ve Cemal 103
Görsel 70: Meryem ve Yakup'un Eşi Nazik 103
Görsel 71: Evden Ayrılan Meryem ve Cemal 105
Görsel 72: Köprü Altı 105
Görsel 73: Köprü 105
Görsel 74: Meryem 105
Görsel 75: Meryem'e Silah Uzatan Cemal 105
Görsel 76: Gözünü Bağlayan Meryem 107
Görsel 77: Uçurumun Kenarında Meryem 107
Görsel 78: Cemal'in Ağlayışı 107
Görsel 79: Cemal, Meryem ve Yol 107
Görsel 80: İrfan Kurudal ve Eşi Aysel 108
Görsel 81: Aysel 108
Görsel 82: Kâbus Gören İrfan Kurudal 109
Görsel 83: İlaç Kullanan İrfan Kurudal 109
Görsel 84: İrfan Kurudal'ın İstanbul'daki Evi 110
Görsel 85: İrfan Kurudal'ın Annesinin Evi 110
Görsel 86: İrfan Kuraudal ve Annesi 110
Görsel 87: Fotoğraf 110
Görsel 88: Fotoğraflar ve Saat 110
Görsel 89: Yemek Masası 110
Görsel 90: Ağlayan İrfan 112
Görsel 91: Ağlayan Anne 112
Görsel 92: İrfan'ın Babasının İş Kıyafeti 112

Görsel 93: Yelkenli Tekne 113
Görsel 94: Teknede Sızan İrfan 113
Görsel 95: İrfan'ın Yansıması 113
Görsel 96: İlaçlarını Denize Döken İrfan 113
Görsel 97: Denize Atlayış 113
Görsel 98: Denizde Yüzen İrfan 113
Görsel 99: Meryem ve Cemal Balık Çiftliğinde 115
Görsel 100: Kulübe 115
Görsel 101: Kulübenin Mutfağı 116
Görsel 102: Kadın Posterleri 116
Görsel 103: Yemek Masasında Ayakta Bekleyen Meryem 116
Görsel 104: Balık Servis Eden Cemal 116
Görsel 105: Yemek Masasında Gülümseyen Cemal 116
Görsel 106: Meryem'e Su İçiren Cemal 116
Görsel 107: İpe Dizili Çamaşırlar 118
Görsel 108: Yağmurlu Havada Çamaşır Toplayan Meryem 118
Görsel 109: Meryem'i Yağmurdan Koruyan Cemal 118
Görsel 110: Aynı Yağmurluk Altında Meryem ve Cemal 118
Görsel 111: Balık Çiftliğinde Düşünceli Cemal ve Meryem 119
Görsel 112: Sahile Işık Tutan İrfan Kurudal 119
Görsel 113: Yeni Bir Yolculuk 119
Görsel 114: Hediye Alan İrfan Kurudal 120
Görsel 115: Mor Kıyafet 120
Görsel 116: Meryem'in Yeni Giysileri 121
Görsel 117: İçki Sofrası 121
Görsel 118: Sarhoş İrfan ve Cemal 121
Görsel 119: Kazık Bağı 121
Görsel 120: Korkulu Yüz 121
Görsel 121: Ağlayan Meryem 121
Görsel 122: Baba Şefkati 123
Görsel 123: Meryem'e İş Öğreten İrfan Kurudal 123
Görsel 124: Meryem ve İrfan Kurudal'ı İzleyen Cemal 123
Görsel 125: İrfan Kurudal'ın Öğrencisi Serap 124
Görsel 126: Serap ve Meryem 124
Görsel 127: Meryem'in Yüzündeki Tebessüm 125
Görsel 128: Yemek Yapan İrfan Kurudal 125
Görsel 129: Dans Eden İrfan Kurudal 125
Görsel 130: Cemal'in Yüzündeki Öfke 125
Görsel 131: Sofra Hazırlayan Cemal 125
Görsel 132: Sohbet Eden Cemal ve Meryem 127
Görsel 133: Harita Kullanmayı Öğreten İrfan 127
Görsel 134 Meryem'in Sevinci ve Cemal'in Öfkesi 128
Görsel 135: Şiddet Uygulayan Cemal 128
Görsel 136: Meryem'in Kolyesi 128
Görsel 137: İrfan Kurudal'ın Hayal Kırıklığı 128
Görsel 138: Telefonla Konuşan Cemal 128
Görsel 139: Çaresizlik 128

Görsel 140: Cemal'in Kafa Karışıklığı 128
Görsel 141: Tekneye Dönüş 128
Görsel 142: İskelede Aysel 130
Görsel 143: İrfan ve Aysel 130
Görsel 144: Küçümseyen Gülümseme 130
Görsel 145: Boşanma Evrakı 130
Görsel 146: İrfan ve Yüzüğü 131
Görsel 147: İrfan'ı Bırakıp Giden Aysel 131
Görsel 148: Arkasını Dönen İrfan 131
Görsel 149: Aysel ve Cemal 131
Görsel 150: Doğada Gezinen İrfan ve Meryem 133
Görsel 151: Tekneye Dönen İrfan ve Meryem 133
Görsel 152: Meryem'e Şiddet Uygulayan Cemal 133
Görsel 153: Yerde Yatan Meryem 133
Görsel 154: İrfan'a Şiddet Uygulayan Cemal 133
Görsel 155: Silah ve Meryem 133
Görsel 156: Meryem'in Üstünü Örten İrfan 133
Görsel 157: Cemal'in Mutluluğu 133
Görsel 158: Kaçırılma 135
Görsel 159: Kaçırılan Meryem'i Takip 135
Görsel 160: Ali Rıza'nın Adamı ve Meryem 135
Görsel 161: Meryem'e Tecavüz Eden Ali Rıza 135
Görsel 162: Meryem'in Haykırışı 136
Görsel 163: Birbirine Sarılarak Ağlayan Meryem ve Cemal 136
Görsel 164: Cemal'in Ağlayışı 136
Görsel 165: Değirmen 137
Görsel 166: Babasına Silah Doğrultan Cemal 137
Görsel 167: Meryem'in Yüzü 137
Görsel 168: Suluca'yı Terk Eden Cemal 137
Görsel 169: Silah Doğrultan Tahsin Ağa 138
Görsel 170: Vurulan Ali Rıza 138
Görsel 171: Gün Batımında Yol Alan İrfan Kurudal 139
Görsel 172: Cemal ve Meryem'i Selamlayan İrfan Kurudal 139
Görsel 173: Gün Batımında Meryem ve Cemal 139
Görsel 174: Meryem ve Cemal'in Sarılışı 139

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
ANAP	: Anavatan Partisi
AVM	: Alışveriş merkezi
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
IŞİD	: Irak Şam İslam Devleti[1]
MSP	: Milli Selamet Partisi
NATO	: Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
PKK	: Kürdistan İşçi Partisi[2]
SHP	: Sosyaldemokrat Halkçı Parti
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDK	: Türk Dil Kurumu
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
TSK	: Türk Silahlı Kuvvetleri
UNESCO	: Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu
YÖK	: Yükseköğretim Kurulu

[1] Dünya'nın çoğu ülkesinde ve Türkiye'de terör listesinde olan illegal örgüt
[2] Dünya'nın çoğu ülkesinde ve Türkiye'de terör listesinde olan illegal örgüt
[3] Mahçupyan, Etyen, *Sosyal Tasarım ve Güvenlik*, (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2010), s.20.
[4] John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), s.7.

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın konusu "Mutluluk Romanının Sinema Uyarlamasının Görsel Kültür Açısından İncelenmesi" olarak belirlenmiştir. Çalışmada Zülfü Livaneli'nin 2002 yılında yayımlanan Mutluluk romanının 2007 yılında Abdullah Oğuz yönetmenliğinde sinemaya uyarlanması görsel kültür açısından incelenmiştir. Çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler şu şekilde sıralanmıştır: Giriş, Kavramsal Çerçeve, Zülfü Livaneli ve Mutluluk, Mutluluk Romanının Sinema Uyarlanmasının İncelenmesi, Sonuç.

Konuşma dili insanlar tarafında üzerinde uzlaşılmış, kendi içinde kuralları olan bir iletişim aracıdır. Yazı dili ise konuşma dilinin simgesel yansımasıdır. İnsanlar birbiriyle iletişim kurarken sadece konuşma dilini ve yazı dilini kullanmazlar. İnsan iletişim için görsel olana da ihtiyaç duymaktadır. Edebi bir sanat türü olan roman yazılı dile yaslanırken, görsel bir sanat olan sinema daha çok görsel dile yaslanmaktadır. Roman ve sinema sanatının her ikisinde de bir olay örgüsü vardır. Roman olay örgüsünü yazı diliyle örerken, sinema olay örgüsünü daha çok görsel dille örmektedir. Her iki sanat dalında da serim, düğüm ve çözüm bölümleri bulunmaktadır. İki sanat dalı arasındaki benzerlikten yola çıkılarak çok sayıda roman sinemaya uyarlanmıştır.

Zülfü Livaneli tarafından kaleme alınan Mutluluk romanı töre adına işlenen kadın cinayetlerini, batılı ve doğulu erkek imajını, batılı ve doğulu kadın imajını, kent ve kırsal kültürü, metropolleşmenin getirmiş olduğu tekdüzeliğin insan ruhunda yaratmış olduğu yalnızlık duygusunu, Türkiye'de kamplaşmış toplumu, Türkiye'nin yakın tarihinde gerçekleşen siyasal olayları işlemektedir. Sinema uyarlamasında süre sıkıntısından dolayı konu yelpazesinin daraltıldığı görülmektedir. Sinema uyarlamasında Türkiye'nin yakın tarihinde yaşanan siyasal olaylara değinilmemiştir.

1. 1. Çalışmanın Amacı

Roman ve sinema farklı sanat türleridir. Romanda yazarın bakış açısı hâkim iken sinemada yönetmenin bakış açısı hâkimdir. Sinema filmleri için yaygın olarak

yapılan eleştiri film uyarlamasının uyarlandığı romandaki olayların bir kısmını atlayarak veya değiştirerek anlatmasıdır. Romanın sinema izleyicisi tarafından daha önce okunmuş olması da film seyircisinde merak duygusunu uyandırmayı güçleştirmektedir.

Romanda yazar ile okuyucu arasında bir perde söz konusu değildir, okuyucu yazınsal metinle baş başa kaldığı için anlatılanları kendi hayal dünyasında yeniden inşa edebilmektedir. Sinemada ise arada yönetmen vardır. Yönetmen, seyirciye olayları göstermek istediği gibi göstermektedir.

Bu çalışmada kültürün taşıyıcısı olan romandaki yazılı dil ile kültürün taşıyıcısı olan sinemadaki görsel dilin görsel kültür açısından incelenmesi amaçlanmıştır.

1. 2. Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışma beş bölümden oluşmaktadır. Tezin giriş bölümünde tezin ana hatları belirlenmiştir. İkinci bölüm olan Kavramsal Çerçeve bölümünde görsel kültür tanımlanmış; görsel kültür tüketim toplumu ilişkisi, görsel kültür medya ilişkisi, görsel kültür sinema ilişkisi hakkında bilgi verilerek bölüm sonlandırılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünü oluşturan Zülfü Livaneli ve Mutluluk bölümünde Mutluluk romanının yazarı Zülfü Livaneli'nin hayatı, edebi kişiliği, eserleri ve eserlerinin içerikleri hakkında bilgi verilmiş; Mutluluk romanı çözümlenmiş, Mutluk romanıyla ilgili görüşlere yer verilerek bölüm sonlandırılmıştır.

Tezin dördüncü bölümünü oluşturan Mutluluk Romanının Sinema Uyarlamasının İncelenmesi bölümünde film künyesine yer verilmiş, Mutluluk sinema filmi göstergebilimsel olarak çözümlenmiştir

Tezin beşinci bölümünü oluşturan Sonuç bölümünde genel değerlendirme yapılarak çalışma sonlandırılmıştır.

1. 3. Çalışmanın Yöntemi

Öncelikle Zülfü Livaneli'nin Mutluluk romanı okunmuş, Mutluluk filmi DVD'den izlenmiştir. DVD'den ekran görüntüleri alınıp filmde olayların oluş

sırasına göre dizilim yapılarak bu görüntüler göstergebilimsel olarak çözümlenmiştir. Çalışmada kitap, doktora ve yüksek lisans tezleri, makale, web sayfaları, sosyal medya kaynağı olan YouTube gibi kaynaklardan yararlanılmıştır. Mutluluk romanı ve Mutluluk sinema filminin karşılaştırıldığı sonuç bölümü yazılarak tez sonlandırılmıştır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde çalışmanın kavramsal çerçevesine yer verilecektir. Öncelikle görsel kültürün tanımlanması yapılacak, kültürel olan ve görsel olan kavramları açıklanacak, görsel kültür ve tüketim toplumu ilişkisi, görsel kültür medya ilişkisi, görsel kültür sinema ilişkisi, görsel kültür edebiyat ve tiyatro ilişkisi, dünya sinema tarihi, Türk sinema tarihi, dijital platformların sinemaya etkisi, sinemada propaganda, üçüncü dünya sineması kuramı, sinema ve göstergebilim, edebi eserlerin sinemaya uyarlanması konusuna yer verilip bölüm sonlandırılacaktır.

2. 1. Görsel Kültürün Tanımı

Görsel Kültür kavramı sanat, tasarım, mimari, arkeoloji, sanat tarihi, sinema, reklamcılık kitle iletişim araçlarını kapsayacak kadar geniş bir kavramdır. Görsel Kültür disiplini üzerine son dönemlerde araştırmalar artmış, özellikle İngiltere ve Amerika'da bu alan üzerine hazırlıklar yapılmış, konu üzerine uzmanlık dereceleri tasarlanmaya başlanmıştır.[3]

John Berger Görme Biçimleri adlı kitabında görmenin önemini şöyle açıklamıştır:

"Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir." [4]

İnsanın doğum öncesi döneminde tam olarak gelişmiş olmayan görme duyusu doğumdan itibaren gelişmeye başlar. Bebekler doğumdan itibaren çevresini taramaya başlar, üç aylık bir bebek baktığı nesnenin tamamını tarayabilecek erişkinliğe ulaşır.[5]

İnsanın doğumuyla başlayan görsele olana ilgi yaşam boyu devam eder. Görsel olan görsel bellek denilen alanda kodlanır ve saklanır. İnsan ihtiyaç

[3] Malcolm Barnard, *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*, çev. Güliz Korkmaz (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2010), s.20.
[4] John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), s.7.
[5] Kadriye Özyazıcı vd., "Duyuların Gelişimi ve Duyu Bütünleme", *Gelişim ve Psikoloji Dergisi*, 2021, s.217.

duyduğunda görsel belleğe kodladıklarını çağırır, kullanır. Yani görsel bellek bilginin kodlandığı, saklandığı gerektiğinde geri çağırılıp kullanıldığı bir klasördür.[6]

Mustafa Hatipler'e göre: *"Görsel kültür olgusu tarihi mağara resimlerindeki av sahneleri ile başlatılabilir."*[7]

Görmenin etkisini insanların yaptığı taş baltalardan kap kacaklardaki motiflere, dini motiflerden günümüze kadar birikimli gelen mimari tasarımlara ve 21. yüzyıldaki dijital devrimin ürettiklerinde görmek mümkündür.

Hatipler'e göre görsel kültürün tanımlanmasında iki yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşımlardan birincisi sinema, televizyon, videolar, reklamlar, dergiler, gazeteler tarafından oluşturulan imgeleri kapsayan yaklaşımdır. İkinci yaklaşım ise resim çizim materyalleri, heykeller, mimari yapılar ve bunların yaratmış olduğu imgeleri kapsayan yaklaşımdır.[8]

İletişim araçlarının, fotoğrafların, filmlerin, sanat eserlerinin, mimarinin görsel olana dayanması ve görsel olana dayanarak yaşamlarını sürdürmesi bu alan üzerine çokça araştırma yapılmasını zorunlu kılmıştır. Bu alanların görsel olana bu kadar yaslanması görsel kültür kavramının çerçevesinin çizilmesini güçleştirmektedir.[9]

Görsel kültür alanında önemli çalışmaları bulunan W. J. T. Mitchell, görsel kültür ile görsel çalışmaların farklı şeyler olduğunu vurgular. Bu iki alan birbiriyle karıştırılmamalıdır. Mitchell görsel kültürü tercih etmiştir. Mitchell'e göre görsel kültür, görsel çalışmalardan daha taraflıdır; tarafı bellidir. Görme bir tarihsellik içerir, öğrenilir doğa tarafından verilmez.[10]

---

[6] Hatice Çıralı, "Dijital Hikâye Anlatımının Görsel Bellek ve Yazma Becerisi Üzerine Etkisi" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2014), s.17.
[7] Mustafa Hatipler, *Ekonomik Boyutuyla Görsel Kültür ve Kültür Endüstrisi* (İstanbul: Değişim Yayınları, 2016), s.24.
[8] Mustafa Hatipler, *a.g.e.*, s. 25.
[9] Mukadder Çakır, *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*, 1.Baskı (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2014), s.158.
[10] Mukadder Çakır, *a.g.e.*, s.158-159.

Görsel kültür alanında çalışmaları bulunan Nicholas Mirzoeff'e göre: "*Görsel kültür, görsel teknolojilerle karşılaşılan enformasyon, anlam ve haz arayan kullanıcıların yaşadığı görsel olayla ilgilidir."*[11]

Hatipler, görsel kültürün post-modernizm ile daha ön plana çıktığını belirtmiştir. Bu konuda Mirzoeff de post-modernizmi, modernizmin görsellerle olan ilişkisinin artmasına dayandırmıştır.[12]

Irit Rogof için görsel kültür imgeye indirgenemez, daha geniş kapsamlı bir kavramdır. Görsel kültür; sınırsız, açık disipliner bir alandır. Görsel kültür imgeler, sesler ve mekânın bütünlenişi olarak kabul edilebilir.[13]

John Berger'a göre düşüncelerimiz ve inançlarımız da görsel olanı etkiler. Cehenneme inanan bir insanın ateşi görmesi ile inanmayan kişinin ateşe bakış açısı arasında fark vardır. Görme, uyarıcılara verilen mekanik tepkiye indirgenemez. Bir şeyi görmemiz için ona bakmamız gerekir. Bakmak tesadüfe dayalı değildir bir seçme edimidir.[14]

Hatipler'e göre görsel kültür imgelerin incelenmesine indirgenemez. "*Görsel kültür yalnızca kuramsal modelleri ele alarak yeni bakış açılarının üretimimi değil aynı zamanda yeni düşünme modelleri üretilmesini de önerir."* Üretilen düşünce modelleri kültür içindeki estetik değerleri, iktidar toplum ilişkisini ve cinsiyet stereotipilerini belirler.[15]

2.1.1. Görsel Olan

Barnard kitabında görsel kültürü, "görsel olan" ve "kültürel olan" başlıkları altında incelemiştir.

Birinci ve en geniş tanım görsel olan "görülebilen her şey"dir. Bu tanım başta oldukça mantıklı ve yararlı bir tanım olarak düşünülse de problemli bir tanımlamadır. Görsel olan her şey ise görsel olan doğayı da kapsamalıdır. Doğal

[11] Mukadder Çakır, *a.g.e.*, s.159.
[12] Mustafa Hatipler, *a.g.e.*, s.30.
[13] Mukadder Çakır, *a.g.e.*, s.161-162.
[14] John Berger, *a.g.e.*, s.8.
[15] Mustafa Hatipler, *a.g.e.*, s.33.

olaylar, manzara, hayvanlar görülen varlıklardır; ancak bunlar kültürel bir özellik taşımazlar.[16]

"Görsel kültür içinde görsel olanın, kültürel olmayan ya da doğal olan hiçbir şekli olamaz. Bir şekilde anlamlı olması, onun belli kültürel şifrelerle, yani kültürel olarak anlamlandırılmış olması demektir."[17]

Bir başka tanım ise görsel olan "insan tarafından üretilen ya da ortaya koyulan görülebilen her şeydir." Bu tanımlama daha sınırlı bir tanımlama olsa da makul değildir. Bu tanımlama sorunlu bir tanımlamadır. Temel sorun doğal olanla ilgilidir. Bu tanımlamaya göre insan bedeni ürünleri de görsel kültür kapsamına alınmalıdır. İnsan bedenin ürünü olan idrarı görsel kültür ve bir sanat eseri olarak tanımlamak mümkün değildir.[18]

Yapılan başka bir tanım ise görsel olan "işlevsel ya da iletişimsel amaç: tasarım" olan şeydir. Bu tanım daha mantıklı bir tanım gibi görünür. Mantıklı yönü ise tasarımı ima etmesidir. Görsel olanın işlevsel olması ve iletişimsel bir gaye taşıması da mantıklıdır. Ancak görsel olan birçok şey işlevsel ve iletişimsel bir özellik taşımayabilir. Üretilen birçok sanat eserinin işlevsel ve iletişimsel gayesi yoktur. Bir sanat eseri dekoratif bir işlev üstlenebilir ancak sanat eserinin estetik görüntüsü işlevinden önce gelir.[19]

Yapılan bir diğer tanım ise görsel olan "estetik amaç: sanat" olan şeydir. Bu tanıma göre görsel olan estetik bir amaç taşır. Görsel kültür estetik etkiler içermelidir. Estetik kavramı güzel kavramını çağrıştırmaktadır. Bu tanıma göre görsel kültür güzel olan her şeyi içine alır. Bu tanım da yeterli bir tanım değildir. Çünkü görsel olan birçok nesne estetik bir gaye ile üretilmemiştir. Özellikle endüstriyel tasarımlar güzellik için değil işlevleri için tasarlanmıştır.[20]

Barnard, sayılan bu görsel olan tanımlarının hepsini eksik görmüştür. Görsel olanı şöyle tanımlamıştır:

---

[16] Malcolm Barnard, *a.g.e.*, s.26.
[17] Malcolm Barnard, *a.g.e.*, s.27.
[18] Malcolm Barnard, *a.g.e.*, .s.28.
[19] Malcolm Barnard, *a.g.e.*, s.31.
[20] Malcolm Barnard, *a.g.e.*, s.33.

"Görsel olan, insanlar tarafından üretilmiş, yorumlanmış ya da meydana getirilmiş, işlevsel, iletişimsel ve/veya estetik amacı olan her şey" şeklinde olabilir.[21]

2.1.2. Kültürel Olan

Kitle ve kültür kavramları iç içe geçmiş kavramlardır. İnsan, elli bin yıl sürmüş yabanıl hayattan uzaklaştıkça kültürün bireyler üzerinde aynı etkiyi yaratma özelliği ortadan kalkmıştır. Özel mülkiyet, aile ve devletin oluşumuyla birlikte farklı toplum biçimleri ortaya çıkmıştır. Yaşanan bu değişim kültür ve sanatı farklı bir iletişim aracı haline getirmiştir.[22]

Baudrillard'a göre kültürel yaratıcılık ile teknik bütünlük arasında ve kitle kültürü ile avangart (öncü) ürünler arasında bir fark kalmamıştır. Kitle kültürü daha çok folklorik, ideolojik, duygusal, tarihsel içerikleri birleştirirken avangart ürünler ise biçimleri ve ifade biçimlerini birleştirir.[23]

Barnard ise üç farklı kültür biçimine dikkat çekmiştir. Bu kültür biçimlerini şu şekilde sıralamıştır:

İlk biçim "tek boyutlu seçkin kültür" biçimidir. Batı dünyasında egemen olan bu düşünceye göre "seçkin kültür" egemen ve seçkin bir sınıfın kültürüdür. Bu seçkin sınıfın kültürü aydınlatıcıdır. Diğer sosyal sınıflardan gelen kültür uygar olmadığı gerekçesiyle ihmal edilmiştir.[24]

Diğer bir kültür biçimi ise "erkek egemen kitle kültürü"dür. Bu kültürde birey kendisini sahip olduklarıyla ve satın alabildikleriyle tanımlamaktadır. Bu kültür çeşidi kapitalizmin ürünüdür. Bu kültürü yayan kurumlar ise uluslararası ticari kurumlar, işletmeler ve pazarlardır. Erkek egemen kültürün ürünleri kültürün bir parçası olabilir, kültürün kendisi olamaz.[25]

Diğer bir kültür biçimi ise "çok boyutlu popüler (alt) kültür"dür. Bu kültür egemen bir sınıfa ait değildir. Mekân olarak sokakta oluştuğu için alt kültür olarak da

---

[21] Malcolm Barnard, *a.g.e.*, s.34.
[22] Mukadder Çakır, *a.g.e.*, s.210.
[23] Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, çev. Nilgün Tutal ve Ferda Keskin, 15. Baskı (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2021), s.125.
[24] Malcolm Barnard, *a.g.e.*, s.37.
[25] Malcolm Barnard, *a.g.e.*, s.43-45.

tanımlanmaktadır. Bu kültürü üreten neredeyse bütün kurumlar müzik ve eğlence ile bağlantılıdır. Tarz ve modalar bu kurumların birer ürünüdür.[26]

2. 2. Görsel Kültür Tüketim Toplumu İlişkisi

Toplumda en çok karıştırılan kavramlar; büyüme, kalkınma ve gelişme kavramlarıdır. Bu üç kavram birbirinden farklıdır. Büyüme bir ülkenin yurt içi hasılasının daha önceki yıla göre reel olarak (enflasyondan arındırılmış) artmasıdır. Kalkınma ise bir ülkede eğitimin kalitesinin artması, altyapının iyileştirilmesi, vatandaşın hastanelere ulaşma imkânlarının iyileşmesi ve kısaca refah seviyesindeki artışı ifade etmektedir. Gelişme ise büyümesini tamamlamış ülkelerin inovasyon ve buluşlarla teknoloji sanayisini kullanarak toplumun refah seviyesinin iyileştirmesidir.[27]

Ekonomik büyüme kavramı harcamalardaki artışla doğrudan ilgilidir. Bir ülkenin merkez bankası, para basarak bu parayı piyasaya sürüp harcamaları yani tüketimi artırabilir. Ancak para toplumun ihtiyaçlarına dönük doğru yatırımlara dönüşmedikçe ekonomik kalkınma ve gelişme sağlanamaz. Baudrillard'a göre büyüme eşitsizliğin işlevidir.[28]

Hatipler, kitabında tüketim toplumu kavramının II. Dünya Savaşından sonra ABD'de ortaya çıktığını söylemektedir. 1929 ekonomik buhranının tekrarlanmaması için tüketim özendirilmiştir.[29]

Kitle iletişim araçlarında kullanılan yazılı ve görsel imgelerle donatılmış reklamlar tüketim kültürünün en büyük besleyicisidir. Bu konuda Berger yaşadığımız kentlerde her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz, demektedir. Ona göre reklamlar ve kullanılan imgelerle bize özgürlüğümüz hatırlatılmaktadır. Bu özgürlük kapitalizmin sunmuş olduğu tüketim özgürlüğüdür. Reklamlardaki görsel sunumlarla bize o nesneyi satın aldığımızda yaşamımızın değişeceği ve kendimizi daha mutlu hissedeceğimiz öğütlenmektedir. Berger'a göre reklamların bireyde yaşatmış olduğu başka bir duygu ise bireyin çekici ve kıskanılan kişi olma duygusudur. Birey satın

[26] Malcolm Barnard, *a.g.e.*, s.46-50.
[27] Mahfi Eğilmez, *Ekonominin Temelleri* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2019), s.177.
[28] Jean Baudrillard, *a.g.e.*, s.58.
[29] Mustafa Hatipler, *a.g.e.*, s. 91.

aldıklarıyla çekici ve kıskanılan konuma yükseltilmektedir. Reklamlardaki imgelere maruz tutulan birey ihtiyacı için tüketen bireyden mutlu ve ulaşılmaz olmak için tüketen bireye dönüşmektedir.[30]

Tüketim toplumunda birey tükettikleri ile sadece ihtiyaçlarını gidermemekte; birey itibar sahibi olduğuna inanmakta, kimlik edinmekte, sınıf atladığına inanmaktadır.[31] Giyim tarzı bireyi ait olduğu topluma ait kılmaktadır. Alkolün tadını sevmediği halde alkol kullanan çok sayıda birey vardır. Çünkü alkol kullandığında kendisini içinde olduğu sınıfa kabul ettireceğini düşünmektedir. Örneğin hazırlanan içki sofrasının fotoğrafının çekilip sosyal medya hesaplarında paylaşılması çoğu zaman bireyin bir sınıfa ait olduğunu ispat etme eylemidir. Kapitalizm tüketmek üzerine kurulmuştur. Reklamı yapılan bir ürüne ulaştığımızda mutlu olacağımıza inandırılırız, ürüne ulaşamazsak da onun için çalışmamız gerekir. Bireyi harekete geçiren gereksinimleri değil anlık olarak tatmin olma isteğidir.[32]Kapitalizm reklamlar aracılığıyla önce bireyi huzursuz etmekte, daha sonra bireyi huzurlu olabilmesi için tüketmesi gerektiğine inandırmaktadır. Reklamların dayandığı huzursuzluk "*paran yoksa sen bir hiç olursun."* korkusundan doğmaktadır.[33]

2. 3. Görsel Kültür Medya İlişkisi

Görsel olan yaşanan elektronik devrimle beraber yeni form kazanmıştır. Sözlü ve yazılı kültüre dayalı form gibi görsel olan da bir kültür üretme etkisine sahiptir. Mirzoeff'e göre teknolojinin etkisiyle küreselleşen bilgi form değiştirmiştir. Bilginin görsel forma dönüşmesiyle bilgi sayısızca yeniden üretilebilir hale gelmiştir.[34]

Teknolojinin gelişimine paralel olarak kitle iletişim araçlarında yaşanan büyük sıçrama ile televizyon, kamera, internet tabanlı bilgisayar ve internet destekli cep telefonları görsel olanın yayılmasına hız katmış; görsel kültür, küresel kültüre

[30] John Berger, *a.g.e.*, s.129-56.
[31] Mustafa Hatipler, *a.g.e.*, s.92.
[32] Mustafa Hatipler,*a.g.e.,* s. 95.
[33] John Berger, *a.g.e*, s.143.
[34] Şeyma Bilginer Erdoğan, "Görsel Kültürün Küresel Kültüre Dönüşmesinde Kitle İletişim Araçlarının Rolü", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23 Eylül 2021, s.110.

dönüşmüştür. Erdoğan'a göre bir elektronik kitle iletişim aracı olan televizyon sadece eğlenceli zaman geçirme aracı değil aynı zamanda reklamları ile evimize davet ettiğimiz bir satıcıdır. Televizyon yaşam biçimimizi, ihtiyaçlarımızı aile ilişkilerimizi ve geleneksel kurumları da etkileyerek büyük bir değişime neden olmuştur. Televizyon görsel olanı yazı ve sözle destekleyerek bireyi pasif olarak konumlandırmaktadır. Bu pasiflik aynı zamanda kültürel ve psikolojik bir pasifliktir.[35]

Medyanın gücünün kaynağı kitleler üzerinde kurmuş olduğu etkiden kaynaklanmaktadır. Medya habercilik ve reklamlarla toplumu kuşatan bir kaynaktır. Birey medyayı, gündemi takip etmek ve haber almak için kullanmaktadır. Hatipler, bu ilişkiyi bir bumeranga benzetmiştir: " *Aslında bir sarmal bir bumerang halidir bu durum; insanın gündemi yakalamak için medyayı takip ederken yakalandığı şey; medyanın gündeminden başka bir şey değildir.*"[36] şeklinde ifade etmiştir.

Medyanın sermaye sahipleri tarafsız haber anlayışı ile haber hazırladıklarını iddia etseler de bu iddia pek gerçekçi değildir. Medyanın taraf tutması dünyada olduğu gibi Türkiye'de de büyük bir problemdir. [37] Medya sermaye sahipleri tarafından taraflı kılındığı gibi iktidardaki yöneticiler tarafından da hizaya getirme usulüyle bir toplumu yönlendirme aracına dönüşebilmektedir. Demokrasinin dördüncü gücü olarak adlandırılan medya, kamuoyu oluşturmak için kullanılan en önemli araçlardan biridir. Bu nedenle iktidardaki yöneticiler medyayı ele geçirip propaganda üstünlüğünü yakalamak istemiştir. Geleneksel medyaya alternatif olarak doğan sosyal medya, iletişimi hızlandırmış ve medya için yeni bir alan açmıştır. Günümüzde sosyal medya platformları geleneksel medya (televizyon kanalları, gazeteler, dergiler) araçlarına göre daha fazla kitleye ulaşmaktadır. Yeni medya alanındaki büyüme o kadar kapsamlıdır ki çoğu insan hiç yaşamadığı olayları ve deneyimleri medyaya yansıyan şekliyle değerlendirip yorumlamaktadır. [38] Sosyal medya platformları bilginin ve haberin yayılmasına hız katmakla birlikte teyit

[35] Şeyma Bilginer Erdoğan, *a.g.m.* s.120.
[36] Mustafa Hatipler, *a.g.e*, s.101.
[37] Sedat Şimşek, "Medya-Siyaset- İktidar Üçgeninde Medya Gerçeği", *Selçuk İletişim* 6, sy 1 (19 Kasım 2013): s.126.
[38] Pelin Vardarlıer ve Cem Zafer, "Medya ve Toplum", *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi* 22, sy 2 (30 Kasım 2019): s.359.

edilmemiş birçok bilgiyi ve görseli de aynı hızda yaydığı için eksik ve gerçeklikle ilgisi olmayan birçok haberi de yaymaktadır.

Mustafa Hatipler [39] kitabında Herman Chomsky'e göre medyanın ilan edilmemiş görevlerini şöyle sıralamıştır:

1- *Medyanın büyüklüğü ve kar amaçlı olması,*
2- *Reklamcılığın medyanın en önemli kaynağı olması,*
3- *Medyanın, iki temel ve iktidar odağı olan hükümet ile iş çevrelerinden ve bunların mali destek sağlayıp onayladığı "uzmanlar"dan sağladığı bilgileri temel alması,*
4- *Medyayı hizaya sokmak amacıyla kullanılan bir yöntem olan "medyaya yönelik tepki üretimi",*
5- *Ulusal bir din ve denetleme mekanizması olan "anti-komünizm"*.

Medyanın en büyük gelir kaynağını reklamlar oluşturmaktadır. Reklam sektöründeki büyüme medyanın finansal yapısını güçlendirmiştir. Medya için diğer bir kaynak ise kaynağı belirli veya belirsiz fonlardır. Hükümetler ve iş çevrelerinin medyayla ilişkileri, karşılıklı çıkara dayalı bir ilişkidir. Toplum mühendisliği için önemli bir araç olan medya, hükümet ve iş çevrelerince kendi propagandalarını yapması şartıyla çoğu zaman fonlanmaktadır. Totaliter hükümetler medyanın gücünün farkında oldukları için medyada "tek seslilik" yaratmak adına medyaya her türlü baskıyı uygulamaktadır.

2. 4. Görsel Kültür Sinema İlişkisi

Fransızca cinéma sözcüğü dilimize sinema olarak geçmiştir. TDK güncel sözlükte bir hareketi düzenli aralıklarla parçalama ve bu resimleri gösterici yardımıyla perdeye aktararak hareketi yeniden oluşturma, şeklinde tanımlanmaktadır.[40] Kültürel olanı görsele dayanarak perdeye yansıtan sinema görsel olanı ses ve ışıkla desteklemektedir. Sinema; edebiyat, fotoğraf, resim tiyatroyla yakından ilişki içerisindedir. Sinema disiplinler arası çalışmayı benimsemiştir. Bu

[39] Mustafa Hatipler, *a.g.e.,* s.111.
[40] https://sozluk.gov.tr (16.09.2022).

başlık altında sinema ve göstergebilim, sinema edebiyat ilişkisi, sinema tiyatro ilişkisi, dünya sineması tarihi, sinemanın propaganda aracı olarak kullanılması ve Üçüncü Dünya Sineması konuları incelenecektir.

2.4.1. Sinema ve Göstergebilim

Fiske'ye göre göstergebilim ilgi alanının merkezine göstergeyi koyan, göstergelerin çalışma biçimini ortaya koyan bir bilim dalıdır.[41] Göstergebilimi ilk başta dilsel ve görsel ayrımı yapmadan göstergeleri bilimsel olarak inceler. Göstergebilim görünenin gerçeği yansıtmadığı düşüncesine dayanarak göstergelerin neyi yansıtmak istediğini açıklamaya çalışır.[42] Göstergebilimi doğal dil ile birlikte iletişime konu olabilecek her şeyi inceleyen bir dil yetisidir.[43]

Göstergebiliminin önemi gün geçtikçe daha iyi anlaşılmaktadır. Göstergebiliminin iletişim aracı olan her şeye uygulanabilmesi göstergebilimini günümüzde daha önemli kılmaktadır. Sinema göstergelerden oluşan bir iletişim dili olduğu için göstergebilim bu dilin göstergelerini ortaya koymaya ve ortaya konan düzgüleri çözümlemeye çalışmaktadır.[44]

Göstergeyi dilsel gösterge ve görsel gösterge olarak sınıflandırabiliriz. Görsel gösterge ile dilsel gösterge arasındaki en önemli fark nedenselliktir. Dilsel göstergeler nedensizdir. Örneğin masaya masa, dağa dağ dememizin özel bir nedeni yoktur. Bu göstergeleri dilsel olarak başka bir kavram ile de adlandırabilirdik. Söz konusu görsel gösterge olduğunda ortaya göreceli bir nedensellik ortaya çıkmaktadır. Görsel gösterge için nedenli oluş görsel göstergenin rastlantısal olmasını ortadan kaldırmıştır. Kırmızı renk için bir kan lekesi, siyah renk için siyah mürekkep lekesi göstergesi rastlantısal değildir. Güvercin göstergesi dünyanın çoğu yerinde özgürlüğü ve barışı, zeytin dalı barışı, mavi renk sonsuzluğu temsil etmektedir. Görsel göstergeler aynı zamanda üzerinde uzlaşılan göstergelerdir.[45]

---

[41] Âlâ Sivas, "Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* sy 21 (2012): s.528.
[42] Mehmet Çiçek, "Göstergebilim ve Sinema ya da Sinema Göstergebilimi", *Kesit Akademi Dergisi* 2, sy 3 (2016): s.27.
[43] Duygu Aydın, *a.g.m.*
[44] Duygu Öztin Bağder, "Sinema Göstergebilimi", *Dilbilim Araştırmaları Dergisi* 10 (1999): s.144.
[45] Mehmet Çiçek, *a.gm.*, s.29.

Sinema göstergebilimi üzerine ilk çalışan Christian Metz, sinema dili ile doğal dili karşılaştırmıştır. Metz'e göre sinemanın en küçük yapısı olan çekimin doğal dilde karşılığı yoktur. Doğal dilin göstergesi olan sözcükler biçimbirim ve ses birimi olmak üzere çift eklemliliğe sahipken sinemanın göstergesi olan çekimde böyle bir eklemleme yoktur. Anlamı olmayan sesbirimlerinin sinemada karşılığı yoktur. Sinemada her göstergenin bir anlamı vardır. Onun içindir ki sinema bir dil değil, dil yetisidir.[46]

Metz'e göre göstergebilim bir film yönetmenine işini nasıl yapacağını göstermeye çalışmaz, göstergebilim bir filmin anlam oluşturma süreciyle ilgilenir. Göstergebilim anlam oluşturma sürecinde yararlanılan dışsal yapılardan, ruh çözümlemelerinden toplum psikolojisinden, sosyolojiden faydalanır.[47]

Göstergebilimciler için gösterge " gösteren" ve "gösterilen" olmak üzere ikiye ayrılır. Metz ise gösteren ve gösterilenin aynı şey olduğunu savunmaktadır.[48]

Göstergebilim sinemasal ve sinemasal olmayan düzgüler ortaya koymaktadır. Sinemasal olmayan düzgüler kültürümüz, algılama biçimimizden etkilenmektedir. Sinemasal olmayan düzgüler filmin içinde, filmin üstünde ve filmin altında olmak üzere üç türlüdür. Dekor, jest ve mimikler, giysiler, aksesuar gibi kültürel düzgüler film içi düzgü sınıfına girmektedir. Filmi bir söyleme dönüştüren düzgüler filmin üst düzgüsüne girmektedir. Filmin altında bulanan düzgüler nesnelerin rengini biçimini algılamamıza yarayan düzgülerdir. Sinemasal düzgüler ise göstergenin yani görüntünün özelliğinden kaynaklanan düzgülerdir. Görüntünün temsil ettiği nesneye benzerliği, görüntünün alıcıyla üretilmiş olması, devinimli olması, birden fazla olması sinemadaki düzgüleri oluşturmaktadır. Temsil edilen nesneye benzerlikle göstergenin ne olduğu anlaşılmaktadır. Görüntünün alıcıyla üretilmiş olması sonucu oluşan düzgüler çekimlerin büyüklüğü, alan derinliği, alıcı açıları gibi kodlardan oluşmaktadır. Görüntünün birden fazla olması görüntünün ayrımlar halinde kurgulanma düzgüsünü ifade etmektedir.[49]

---

[46] Duygu Öztin Bağder, *a.g.m.*, s.144-145.
[47] Mehmet Çiçek, *a.g.m.*, s.35.
[48] Pelin Agocuk, "Amarcord Film Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7, sy 31 (2014): s.9.
[49] Duygu Öztin Bağder, *a.g.m.*, s.148-149.

Sonuç olarak göstergebiliminin dilden tamamen bağımsız olduğunu söylemek zordur. Çağdaş göstergebilim dilbiliminin veri ve yöntemlerinden yararlanmaktadır. Ancak göstergebilimi sadece dilbilimsel çalışmalara da indirgeyemeyiz. Göstergebilim sadece sinema alanında değil bildirişim amacıyla hazırlanmış her gösterge dizgesine uygulanabilir bir bilimdir. Günümüzde sinemadan tiyatroya, tiyatrodan reklamlara kadar pek çok alanda göstergebilim verilerinden yararlanılarak inceleme ve çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmalar göstergebilimini bağımsız bir bilim dalı kılmakla birlikte bu bilim dalını çağımızın önemli bilim dallarından biri hâline getirmiştir. [50]

2.4.2. Sinema Edebiyat İlişkisi

Roman, hikâye ve şiirde yazılı bir anlatım söz konusu iken sinema daha çok görseldir. Sinemanın bir senaryoya sahip olması edebiyatla sinema arsındaki en güçlü bağdır. Sinema senaryosu olarak hazırlanan metnin dilsel ögelerden oluşması sinemayı edebiyata yaklaştırmaktadır. Türkiye'de ve dünyada çok sayıda edebi eser sinemaya uyarlanmıştır. Ülkemizde 1960 yılından sonra toplumcu gerçekçi edebi akımının etkisiyle çok sayıda edebi eser sinemaya uyarlanmıştır. [51] 1964 yılında Metin Erksan tarafından Necati Cumalı'nın "Susuz Yaz" romanı, 1966 yılında Osman Seden tarafından Reşat Nuri Güntekin'in "Çalıkuşu" romanı, 1967 yılında Reşat Nuri Güntekin'in " Yaprak Dökümü" romanı 1967 yılında Peyami Safa'nın "Dokuzuncu Hariciye Koğuşu" romanı, 1973 yılında Halit Refiğ tarafından Halide Edip Adıvar'ın "Vurun Kahpeye" romanı başarılı bir şekilde sinemaya uyarlanmıştır. İlerleyen yıllarda Rıfat Ilgaz'ın "Hababam Sınıfı", Adalet Ağaoğlu'nun "Fikrimin İnce Gülü", Cengiz Aytmatov'un "Selvi Boylum Al Yazmalım" eserleri ve daha birçok edebi eser sinemaya uyarlanmıştır.[52] Bu çalışmada edebi eserlerin sinemaya uyarlanması ayrı bir başlık altında incelenecektir.

Edebi metin ile sinema arasında farklılıklar da mevcuttur. Edebi metinlerde okuyucu metni istediği gibi yorumlarken sinemada izleyici yönetmenin kafasında

[50] Mehmet Çiçek, *a.g.m.,* s.31.
[51] Ufuk Uğur ve Adem Yücel, "Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema, Tiyatro, Edebiyat ve Fotoğraf", *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 10, sy 2 (17 Temmuz 2020): s.533.
[52] Ufuk Uğur ve Adem Yücel, *a.g.m.* s.533-35.

canlandırdıklarını perdeye yansıtmasıyla karşılaşmaktadır. Edebi metinlerde dilsel imgelerle tasvir edilenler sinemada gösterilir. Romanda çoğu zaman sayfalarca anlatılanlar sinemada birkaç dakikaya indirgenebilmektedir. Sinemada izleyici birer müşteridir, her şey kendisine hazır paket şeklinde sunulmaktadır.[53]

2.4.3. Sinema Tiyatro İlişkisi

Disiplinler arası çalışma prensibiyle çalışan sinema, tiyatroyla da yakından ilişkilidir. Tarih olarak sinemadan çok eskiye dayanan tiyatro, sinema için önemli bir kaynaktır. Tiyatro ile sinema arasında benzerlikler kadar farklılıklar da göze çarpmaktadır. Gösterime ve canlandırmaya dayalı olmaları, yazılı dilsel bir metne dayanmaları aralarındaki en büyük benzerliktir.

William Shakespeare'in eserlerinin hem tiyatro hem de sinemaya uyarlanması sinema ile tiyatro arasındaki benzerliği ortaya koymaktadır. [54] Shakespeare'in “Kral Lear”, “Hamlet” , “Romeo ile Jüliet” eserleri tiyatrodan sinemaya uyarlanmıştır. Sinema da tiyatro gibi ışık, ses ve görsel dili kullanmaktadır. Benzerlikler kadar sinema ile tiyatro arasında farklılıklar da mevcuttur. Sinemada görsel olan bir perdeye yansıtılırken, tiyatroda seyirci görsellerle baş başa kalmaktadır. Tiyatroda izleyici ile canlandıran aynı ortamda olduğu için iletişim karşılıklı iken sinemada iteletişim tek taraflıdır. Sinema görsel kesitlerin birleşimidir, bu yönüyle sinema art arda çekilmiş fotoğraf şeridine benzemektedir. Şeritler birleştirilirken istenmeyen sahneler kolayca çıkarılabilir, tekrardan düzenlenebilir. Tiyatro geriye dönüp düzenlenemez ve değiştirilemez yönüyle yaşamın kendisine daha yakındır. Tiyatroda izleyici gösterilenlerle yüz yüze olduğu için daha özgürdür. Sinemada ise izleyici yönetmenin gösterdiği kadar ve gösterdiği şekilde görmektedir. Sinema tiyatroya göre daha hızlı bir yayılıma sahiptir. Bir sinema filmi çok kısa süre içerisinde milyonlarca izleyiciye ulaşabilme imkânına sahipken tiyatro için aynı hızdan bahsedemeyiz. Sinema mekânsal olarak gerçek mekânları kullandığı için yaşamın içinden kesitler sunarken tiyatroda mekân temsilidir, dekora dayalıdır.

---

[53] Ufuk Uğur ve Adem Yücel, *a.g.m.*, s.535.
[54] Ufuk Uğur ve Adem Yücel, *a.g.m.*, s.541.

2.4.4. Kısaca Dünya Sinema Tarihi

Sessiz sinema döneminde Charlie Chaplin başta olmak üzere ortaya konulan western ve komedi türü eserler sinemanın bir sanat dalına dönüşmesinde oldukça etkili olmuştur. "Gümüş Ekran Dönemi" olarak adlandırılan bu dönemde hareketli resimlere kaydedilen sesleri eklemek birçok teknik probleme neden olmuştur. 1920'li yıllara kadar sessiz sinema kullanılmaya devam etmiştir.[55]

Sinemanın gelişim tarihini kısaca şu şekilde özetleyebiliriz:

Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin sinematograf aletini keşfetmeleriyle birlikte Lumiere Kardeşler 1895 yılında ilk kısa film çekimlerine başlamıştır. 1895 yılında Lumiere Kardeşler'in çekmiş olduğu "Duvarın Yıkılışı" filminde ilk kez özel efekt kullanılmıştır. Yine Lumiere Kardeşler tarafından çekilen "Islanan Bahçıvan" filmi de ilk komedi filmi olarak kabul edilmektedir. 1902 yılında George Melies tarafından çekilen "Ay'a Yolculuk" filmi ilk senaryoya dayalı film örneği olmakla birlikte ilk bilimkurgu filmi olarak da kabul edilmektedir. Edward Raymond Turner tarafından çekilen papağan, ayçiçekleri ve Japon balıklarıyla oynayan çocukların görüntülerine yer veren film, ilk renkli film örneğidir. 1905 yılında ABD'de ilk sinema salonu açılmış ve 1906 yılında Avusturalya'da "The Story of Kelly Gang" adındaki 70 dakikalık film gösterime girmiştir. Bu film bu tarihe kadar çekilmiş en uzun film örneğidir. 1911 yılından sonra sinema sektörü yavaş yavaş Hollywood'a kaymaya başlamıştır. 1913 tarihine Oscar Apfel ve Cecile B. De Mille'in yönettiği "The Squaw Man" filmi Hollywood yapımı ilk film olarak kabul edilmektedir. Sessiz sinemanın önemli sanatçılarından Charlie Chaplin 1914 yılında çekilen "Kid Auto Races at Venice" filminde "Küçük Serseri" rolüyle sinemaya adım atmıştır. ABD'li yönetmen David Llewelyn Wark Griffith iki saati geçkin ve bol oyunculu filmlere imza atmıştır. 6 Ekim 1927 tarihinde New York'ta izleyici ile buluşan "The Jazz Singer" filmi sinema için önemli bir dönüm noktası olmuştur. İlk uzun metrajlı film olarak tüm ezberleri bozan "The Jazz Singer" filminde ilk kez ses ve görüntü aynı anda kullanılmıştır. 1928 yılında Warner Bros tamamı sesli olarak

[55] "Gerçek Sinema Tutkunları Tarafından Diyaloglar Olmadan da Beğeniyle İzlenebilecek 18 Sessiz Film" https://onedio.com/haber/gercek-sinema-tutkunlari-tarafindan-diyaloglar-olmadan-da-begeniyle-izlenebilecek-18-sessiz-film-910823, (17.09.2022).

çekilen "New York'un Işıkları" filmi bir milyondan fazla kişi tarafından seyredilmiştir. 1933 yılında çekilen "King Kong" filminde ses tasarımı yapılarak ilk kez çift kanallı ses kullanılmıştır.[56]

1930-1945 yılları arasında sinemanın toplum tarafından ilgiyle karşılanması sonucunda büyük sinema şirketleri kurulmuş, sinema stüdyoları büyük bir gelişim kaydetmiştir. Stüdyoların kurulmasıyla sinema sektörü uzmanlık gerektiren bir ticari sektöre dönüşmüştür. Bu dönemde özellikle Rene Clair, Jean Vigo ve Jean Renoir adlı yönetmenler dünya sinemasında oldukça parlak bir gelişme kaydetmiştir. Almanya'da Hitler diktatörlüğü iktidarda olduğu için genellikle sinema bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Japonya sesli sinemaya en geç geçen ülke olmuştur. Japonya'da sinema tekelleştirilerek kitlesel film üretilmeye başlanmış, Hindistan'da ise sinema alanında adeta bir patlama yaşanmıştır. Hindistan'da bir yıl içerisinde genellikle tarihi ve mitolojik konuları dans eşliğinde işleyen 230 film gösterime girmiştir.[57] Sessiz sinemayla başlayan sinema tarihi zamanla kültürü yaymanın en önemli aracı haline gelmiştir.

2.4.5. Bir Propaganda Aracı Olarak Sinema

Propaganda bir düşünceyi bir fikri ya da ideolojiyi bilinçli olarak toplumun zihnine yerleştirmek olarak tanımlanabilir.[58] Propaganda sözlü olarak yapılabileceği gibi yazılı ve görsel olarak yapılabilmektedir. Sinema sözlü, yazılı ve görsel propagandaya elverişli olduğu için devletler, iktidarlar ve ideolojiler sinemayı sıklıkla propaganda amaçlı kullanmıştır.

Stuart Hall'ün "Kodlama-Kodaçımı" kuramına göre sinema izleyicisi kendisine verilen mesajı üç temel üzerinde okumaktadır. Bunlardan birincisi "egemen/hâkim" okumadır. Bu okumada kitle verilen mesajı kayıtsız olarak kabul eder. İkinci okuma "müzakereci/tartışmacı" okumadır. Bu okumada seyirci verilen mesajı olduğu gibi kabullenmez, sorgular, eleştirir. Üçüncü okuma türü "muhalif"

[56] "Dünden Bugüne Sinemanın Yolculuğu", https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/dunden-bugune-sinemanin-yolculugu/1603789, (17.09.2022).
[57] "Dünden Bugüne Sinemanın Yolculuğu", https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/dunden-bugune-sinemanin-yolculugu/1603789.
[58] Sezen Altay ve Ufuk Uğur, "Sinemanın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması: Ben Küba Filmi", *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 4, sy 8 (2018): s.15.

okumadır. Muhalif okumada izleyici verilen mesajlara karşıt pencereden bakmakta ve yapılan propagandanın söylemlerini reddederek gerçeği yansıtmadığını savunmaktadır.[59]

Geçmişte savaş dönemlerinde yoğun olarak kullanılan propaganda, sinema filmlerinin kolay çoğaltılması ve yayılması gücüne dayanarak vatanseverlik ve milliyetçilik konularını yoğun işleyen filmlerle halkı manipüle etmiştir. [60] Propaganda; beyaz, gri ve kara propaganda olarak sınıflandırılabilir. Beyaz propagandada kaynak bellidir. Yalan, iftira ve çarpıtmaya başvurmadan toplumu bilinçlendirmek için yapılan propaganda türüdür. Gri propagandada kaynak tam olarak belli değildir. Doğruluğu tam olarak ispatlanmamış bilgiler, dedikodular, çarpıtmalar gri propagandada kullanılmaktadır. Olay doğru olsa bile abartılar eklenerek muhatabı küçük düşürme, aşağılama ve gülünç duruma düşürmeyi amaçlamaktadır. Kara propaganda türünde kaynak belli olmadığı gibi yalan, karalama, aşağılama, iftira gibi davranışlar sergilenmektedir. Kara propaganda en acımasız ve ağır propaganda türüdür. Kara propaganda savaş dönemlerinde, bir dini düşünceyi veya ideolojiyi yaymak için en çok kullanılan propaganda türüdür.[61]

Sinemanın yaygın bir şekilde propaganda aracı olarak kullanılmasında izleyicinin film karakterleriyle kurmuş olduğu özdeşim etkilidir. Seyirci filmin bir kurmacaya dayandığını bildiği hâlde karakterlerle özdeşim kurarak filme dâhil olur. Bir bakıma hipnoz olan seyirci gerçeklikten bir an da olsa kopmaktadır. Bu gerçeklikten kopma anını fırsata çevirmek isteyen güç, gerçeklik algısını kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmek ister. Sinema bu doğrultuda güç odakları için vazgeçilmez bir propaganda aracına dönüşmüştür. Nazi Dönemi Almanya'sında, Sovyet Rusya'da ve Hollywood sinemasında sinema yoğun bir şekilde propaganda aracı olarak kullanılmıştır.[62]

Sovyet Rusya'da Sergey Eisentein tarafından çekilen "Potemkin Zırhlısı", "Grev" ve "Ekim" filmleri ekonomik ve politik olarak Sovyet Rusya'sı propagandası

[59] Mustafa Karaca, "Propaganda Aracı Olarak Sinema: Büyük Diktatör Filminin Alımlama Analizi", *International Journal of Entrepreneurship and Management Inquiries* 2, sy 2 (2018): s.40.
[60] Sezen Altay ve Ufuk Uğur, *a.g.m.,* s.18.
[61] Duygu Aydın, *a.g.m*.
[62] Sezen Altay ve Ufuk Uğur, *a.g.m.,* s.18.

yapmıştır.[63] Lenin'den sonra kitleleri harekete geçirmek için sinemanın gücünü fark eden bir başka yönetici Adolf Hitler'dir. Almanya'da Nazi Partisi'nin iktidara gelmesiyle propaganda, iktidarın gücünü artırmak ve Alman ırkçı düşüncesini yaymak için kullanılmıştır. Toplumu kendi Nazi ideolojisi doğrultusunda tek tipleştirmek isteyen Adolf Hitler kitle iletişim araçlarının propaganda için ne kadar önemli olduğunun farkındadır. Hitler tarafından 13 Mart 1933 tarihinde anti-semitik görüşleri ile tanınan Joseph Goebbels "Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı" olarak atanmıştır. Hitler's Flug Über Deuttschland (Hitler'in Almanya Gezisi) filmi savaş belgeseli türünde Nazi Partisi'nin ilk çalışma örneğidir. Leni Riefenstahl tarafından 1935 yılında çekilen "İradenin Zaferi" filmi Alman ırkının üstünlüğünün propagandasını yapmıştır. [64]

1990'lı yıllarda teknoloji alanında yaşanan büyük değişimlerle ABD'de Hollywood sineması bir propaganda endüstrisi hâline gelmiştir. 11 Eylül 2001 İkiz Kuleler saldırısı ABD'de her anlamda birer milat olmuştur. Daha önce Müslümanlar birbirini öldüren, çöllerde yaşayan geri kalmış bir topluluk olarak sinemada gösterilirken 11 Eylül tarihinden sonraki filmlerde Müslümanlar ideolojisini ve inancını terörizmle yaymaya çalışan düşman karakter olarak tasvir edilmiştir. Sovyet Rusya'sı, Nazi Almanya'sı dönemi filmleri doğrudan propaganda yaparken Hollywood sineması propagandayı filmin içine gizleyerek yapmayı tercih etmiştir. Amerikan kültürünü ve yaşam biçimini yaymak Hollywood sinemasının en önemli görevlerinden biri olmuştur.[65]

2.4.6. Üçüncü Dünya Sineması Kuramı

Üçüncü Dünya Sineması'nı tanımlayabilmek için "Üçüncü Dünya" kavramını tanımlamak gerekir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra dünya düzeninde büyük değişimler meydana gelmiştir. 1950 ve 1960'lı yıllarda Avrupa sömürgeciliği büyük bir yıkım yaşamıştır. 1952'de Bolivya ve 1959'da Küba Devrimi'nin yaşanması Üçüncü Dünya coğrafyasında heyecanla karşılanmıştır. Politik ve ekonomik bir terim olan "Üçüncü Dünya Sineması" terimi 1955'te düzenlenen Bandung Bağlantısız

[63] Sezen Altay ve Ufuk Uğur, *a.g.m.*, s.19.
[64] Sezen Altay ve Ufuk Uğur, *a.g.m.*, s.21.
[65] Sezen Altay ve Ufuk Uğur, *a.g.m.*, s.22-23.

Ülkeler Konferansı'nda kullanılan "Üçüncü Dünya" teorisinden esinlenerek ortaya çıkmıştır. Politik ve ekonomik olarak ülkeleri sınıflandıran bu teoriye göre güçlü kapitalist Batı ülkeleri "Birinci Dünya", Sovyet Rusya ve Sosyalist Doğu Avrupa ülkeleri "İkinci Dünya", geriye kalan ülkeler ise "Üçüncü Dünya" olarak sınıflandırılmıştır. Anti- emperyalist düşünür Frantz Fanon ise kendisine "Özgür Dünya" demeyi seven emperyalist devletleri "Birinci Dünya"; SSCB, Küba, Çin Vietnam, Arnavutluk gibi sosyalist ülkeleri "İkinci Dünya" olarak tanımlarken eski ve yeni sömürge devletleri ise "Üçüncü Dünya" olarak tanımlamıştır.[66]

Üçüncü Dünya Sineması; Hollywood Sineması (Birinci Sinema) ve estetik yönelimli "Avrupa Sineması"na (İkinci Sinema) bir alternatif olarak "Üçüncü Dünya" ülkelerinde politik bir akım olarak doğmuştur. Terim ilk başta Latin Amerika ve Afrika ülkelerindeki sinema hareketi için kullanılmış olsa da zamanla Birinci ve İkinci Sinema dışında kalan tüm ülke sinemaları için kullanılmaya başlanmıştır. Üçüncü Sinema akımı toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla yoksulluk, ezilmişlik, sosyal ve ekonomik eşitsizlik, sömürgecilik, devrim, ulusal ve kişisel kimliğin inşası gibi konuları yoğun olarak işlemektedir.[67]

Amerikan Sineması ve bilinen adıyla Hollywood Sineması popüler konuları işleyerek tüm ülke sinemalarını etkilemiştir. Kuşatmacı yönüyle Hollywood Sineması tüm ülke sinemalarını egemenliği altına almıştır. Bu yönüyle Birinci Sinema tekelci yapısıyla kapitalizmin çıkarlarına göre hareket etmektedir. Siyasal olarak reformist olan İkinci Sinema ise kendi dağıtım ve gösterim olanaklarını kullanarak kendi kültür ortamına göre hareket etmektedir. Bu yönüyle İkinci Sinema, sistemin içinde kaldığı için burjuva karakterli bir sinema görüntüsü vermiştir. "Üçüncü Sinema", sisteme karşı yaptığı sert muhalefetle devrimci bir karakter taşımaktadır. Birinci ve İkinci Sinemaya karşı çıkan "Üçüncü Sinema" içerik ve uyguladığı yöntemler bakımından siyasal bir sinemadır. Arjantinli sinemacı Fernando Solanas ve Octavio Getino'ya göre "Üçüncü Sinema", Hollywood Sineması'ndan farklı olarak seyirciyi pasif değil aktif tutmaktadır. Birinci Sinema,

[66] Mert Kaplan, "Üçüncü Sinemada Devrimci Kimliğin Sunumu: Türk Sinemasından Örnekler", *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, sy 20 (2018): s.35-36.
[67] Ramazan Çelik ve Ferit Çağıl, "Kitlesel Fonlama Bağlamında Üçüncü Sinema Kuramına Bakış", *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi* 10, sy 2 (31 Aralık 2020): s.171.

sinemayı tüketim odaklı pasif bir gösterim ve seyirlik olarak konumlamaktadır. "Üçüncü Sinema"da ise seyirci gösterimin aktif bir parçasıdır. Bu yönüyle "Üçüncü Sinema" burjuva karşıtı ulusal kurtuluş özlemini dile getiren anti-kapitalist bir özellik taşımaktadır.[68]

Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından 1968'de çekilen La Hora De Los Hornos (Kızgın Fırınların Saati) Üçüncü Sinemanın ilk örneği olarak bir manifesto niteliğindedir. Film açık uçlu sorularıyla seyirciyi tartışmaya davet etmektedir. Fotoğraflardan, hareketli resimlerden ve röportajlardan oluşan film görsel bir makale niteliği taşımaktadır.[69]

Bireysellik üzerine kurulmuş ana akım Hollywood Sinemasından farklı olarak "Üçüncü Sinema" bireyselliğe karşı çıkarak kolektif bir üretimi benimsemiştir. Kolektif yapımı sadece yapım aşamasında değil dağıtım ve gösterim aşamasında da benimseyen "Üçüncü Sinema" olaylara halkın gözüyle bakan ve halkı bilinçlendirme gayesi taşıyan devrimci bir sinemadır.[70]

2.4.7. Türk Sinema Tarihi

Türk sinemasını dönemlere ayırmada bir görüş birliği yoktur. Türk sinemasını dönemlere ayırırken farklı tasnifler karşımıza çıkmaktadır.

Âlim Şerif Onaran tarafından yapılan tasnif şu şekildedir:[71]

- *Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)*
- *Geçiş Dönemi (1939-1952)*
- *Sinemacılar Dönemi (1952-1953)*
- *Yeni Türk Sineması*

Yapılan bu tasnif Türk sinema tarihini Cumhuriyet'in ilanıyla başlatmıştır. Duruel'e göre sinematografın icadından kısa bir süre sonra Osmanlı padişahı II. Abdülhamit döneminde sinematograf ülkeye girmiştir. İlk sinema gösterileri 1896-

[68] Mert Kaplan, *a.g.m.*, s.36-37.
[69] Mert Kaplan, *a.g.m.*, s.38.
[70] Ramazan Çelik ve Ferit Çağıl, *a.g.m.*, s.176.
[71] Selahattin Önder ve Ahmet Baydemir, "Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6, sy 2 (2005): s.116.

1897 yıllarında Bertrand adında bir Fransız tarafından Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır.[72]

Nijat Özön ise Türk Sinema tarihini şu şekilde tasnif etmiştir:[73]

- *İlk Dönem (1910-1922)*
- *Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)*
- *Geçiş Dönemi (1939-1950)*
- *Sinemacılar Dönemi (1950-1970)*
- *Genç Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası)*

2.4.7.1. Osmanlı'da Sinema

Osmanlı Devleti'nde Talat Bey; yabancıların Anadolu'da film gösterileri yapmasına izin vermiş, fakat film çekimlerini yasaklamıştır. Alınan yasaklama kararının güvenlik tedbiriyle veya casusluk faaliyetlerinin önlemek için alındığı düşünülmektedir.[74] 1897 yılında Alexandre Promio İstanbul'a gelerek "Türk Piyadesinin Geçit Töreni", "Türk Topçu Birliklerinin Geçit Töreni", "Haliç Panoraması", "Boğaziçi Panoraması" filmlerini çekmiştir.[75] Bugüne kadar elimize ulaşan yapımcısı belli bir film bulunmamaktadır. Makedonya asıllı Manaki Kardeşlerin 5-26 Haziran 1911 tarihlerinde Sultan V. Mehmet Reşat'ın Selanik ve Manastır ziyaretleri sırasında bir film çektikleri bilinmektedir.[76] Çeşitli kaynaklarda ise 14 Kasım 1914 tarihinde Fuat Uzkınay tarafından çekilen "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" adlı film ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir.[77] 93 Harbi olarak bilinen 1876-1877 Osmanlı-Rus Savaş'ında Osmanlı Devleti yenilmiştir. Ruslar geldikleri son nokta olan Ayastefanos'a (Yeşilköy'e) bir anıt inşa etmiştir. Ruslar için bir zafer anlamı taşıyan bu anıt Osmanlı için acı verici bir durumdur. 1914 yılında Osmanlı Devleti'nin İtilaf Devletleri'ne karşı savaş ilan etmesiyle bu anıt yıkılmıştır. Fuat Uzkınay'ın çektiği düşünülen film bu anıtın yıkılışını

[72] Senem Ayşe Duruel, "Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış" (Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Ana Sanat Dalı, 2002), s.8.
[73] Selahattin Önder ve Ahmet Baydemir, *a.g.m.*, s.116
[74] Selahattin Önder ve Ahmet Baydemir, *a.g.m.*, s.117.
[75] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.8.
[76] Selahattin Önder ve Ahmet Baydemir, *a.g.m.*, s.118.
[77] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s. 10.

anlatmaktadır. Fuat Uzkınay'ın çektiği düşünülen bu film araştırmacılar tarafından şüpheyle karşılanmaktadır. Çünkü filme ait bir belge bulunmamaktadır. Kimi araştırmacılar böyle bir filmin hiç çekilmediği kuşkusunu taşımaktadır. Bu filmden ilk bahseden Nurullah Tilgen'dir. Daha sonra sinema araştırmacısı Nijat Özön de Nurullah Tilgen'i tanık göstermiştir. Tüm tartışmalara rağmen Fuat Uzkınay ilk Türk sinemacısı olarak kabul edilmiştir.[78]

2.4.7.2. 1922-1950 Yılları Arasında Türk Sineması

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte kültürel alanda yapılan devrimlerin etkisini sinema alanında da görmek mümkündür. Müdafaa-ı Milliye Cemiyeti 1916 yılında sinema çalışmalarına başlamıştır. Sinema kolunun başına daha sonra CHP Sinema Mütehassısı olacak olan Kenan Erginsoy getirilmiştir.[79] 1922-1949 yılları arsındaki döneme "Özel Yapımevleri Dönemi" denilmektedir. Bu dönemde tiyatro kökenli sanatçılardan olan Muhsin Ertuğrul teatral kökenli Türk filmlerinin yapımında yönetmenlik görevini üstlenmiştir.[80] 19 Şubat 1932 tarihinde CHP kültür örgütü olarak kurulan "Halkevleri"nin amacı Atatürk ilkeleri ışığında Türk sanatını ve kültürünü geliştirmektir. Cumhuriyetin temel ilkeleri olan "Halkçılık" ve "Devletçilik" kültürel ve sanat alanında etkili olmuştur.[81]

Bu dönemde şehirde yaşayan orta ve üst sınıf sinemaya ulaşabilirken kırsal kesimdeki vatandaş sinemaya ulaşamamaktadır. Halkevleri ve Halkodaları aracılığıyla projektör bulunmayan şehirler ve kırsal bölgeler için gezici sinemalar kurulmuş, böylece filmler halka ulaşmıştır. Yapılan bu çalışmalarla sinema daha ulaşılabilir hale gelmiştir.[82]

1 Kasım 1936 tarihinde Mustafa Kemal Atatürk TBMM toplantısında şu konuşmayı yapmıştır: "*Güzel sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir konservatuar ve bir Temsil Akademisi kurulmakta olmasını zikretmek*

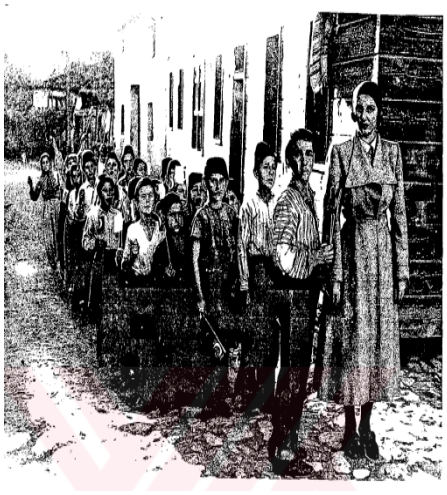
[78] "Fuat Uzkınay", http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/ayastefanosanitininyikilisi.html, (20.112022).
[79] Selahattin Önder ve Ahmet Baydemir, *a.g.m.*, s.119.
[80] Sümeyye Nur İmamoğlu, "Çalıkuşu Uyarlamalarının Görsel Kültür Açısından İncelenmesi (1966, 1986, 2013)" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2019), s.15.
[81] Ayşe Senem Duruel, *a.g.e.*, s.20.
[82] Özde Çeliktemel-Thomen, "Halkevleri'nde Eğitici Sinema Repertuarı: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Sinema, Eğitim, Propaganda (1923-1945)", *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 6, sy 2 (2015): s.58-59.

benim için hazdır. Güzel sanatların her şubesi için Kamutay'ın göstereceği alaka ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için, çok tesirlidir."[83]

Bu dönemde Kurtuluş Savaşı temalı filmler çekilmeye başlamıştır. Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde Ateşten Gömlek (1923), Ankara Postası (1928), Bir Millet Uyanıyor (1932) filmleri çekilmiştir. Ferdi Tayfur yönetmenliğinde çekilen İstiklal Madalyası (1948), Lütfü Ömer Akad yönetmenliğinde çekilen Vurun Kahpeye (1949), Vedat Örfi Bengü yönetmenliğinde çekilen Ateşten Gömlek (1950) filmleri bu dönemin Kurtuluş Savaşı konulu diğer filmleridir.[84]



Görsel 1 : *Bir Millet Uyanıyor (1932)*



Görsel 2: *Vurun Kahpeye (1949)*

İkinci Dünya Savaş'ından sonra film çekimleri hız kazanmıştır. Önemli gişe gelirleri getiren Mısır filmleri, Amerikan macera ve güldürü filmleri, Türk edebiyatından sinema uyarlamaları, tarihsel konuları işleyen filmler ilgiyle karşılanmış; bu dönemde belli bir sinema anlayışı oluşmaya başlamıştır.[85]

[83] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.20-21.
[84] Selahattin Önder ve Ahmet Baydemir, *a.g.m.*, s.120-121.
[85] "Türkiye'de Sinema", https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html, (19.09.2022).

2.4.7.3. 1950- 1960 Yılları Arasında Türk Sineması

14 Mayıs 1950 tarihinde yapılan genel seçimleri Cumhuriyet Halk Partisi'ne karşı Demokrat Parti ezici çoğunlukla kazanmıştır. Demokrat Parti iktidarı, II. Dünya Savaş'ı sonrası kalkınmanın ne devlet tarafından ne de özel sermayeyle sağlanacağına inanmaktadır. Yeni iktidar kalkınmanın yabancı sermayeyi ülkeye çekecek liberal politikalarla sağlanacağına inanmış ve bu yönde adımlar atmıştır. Türkiye Sovyet blokuna karşı Batı blokunun yanında yer almıştır. Türkiye Eylül 1950'de yeni dış politika çerçevesinde Kore'ye asker göndermiştir. 1952 yılında ise TBMM'nin aldığı karar ile Türkiye NATO'ya katılma kararı almıştır.[86]

1950'li yıllar Türk sinemasının üretken olduğu yıllardır. Yerli sinema devlet tarafından desteklenmiştir. 1948 yılında belediyeler yerli filmlerden aldığı vergiyi yüzde 25'e düşürürken yabancı filmlerden alınan vergiyi yüzde 70'e çıkartmıştır. Alınan bu karar yerli sinema sektörün gelişmesine katkı sağlamış, yerli film üretimine hız kazandırmıştır.[87] Bu dönemde Türk sineması bir biçim arayışı içindedir. Sinemada farklı türler sıklıkla denenmiştir. Lütfü Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman Fahir Seden ve Memduh Ün dönemin öne çıkan film yönetmenleridir.[88] 1950'li yıllarda Türk sineması üzerindeki ağır sansür devam etmiştir. Metin Erksan tarafından çekilen "Karanlık Dünya / Âşık Veysel'in Hayatı" (1952) sansüre uğramış, film uzun uğraşlar sonucunda ancak 1953 yılında yayınlanabilmiştir.[89]

Bu dönemde Türk sinemasının altın çağı denilebilecek 1960-1975 yılları arasındaki dönemin temelleri atılmıştır.[90]

Bu dönemde çekilen bazı filmler şu şekilde sıralanabilir:[91]

- Şimal Yıldızı (Atıf Yılmaz)
- Cingöz Recai (Metin Erksan)

[86] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.77-78.
[87] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s. 79.
[88] Sümeyye Nur İmamoğlu, *a.g.e.*, s.16.
[89] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.81.
[90] "Türkiye'de Sinema", https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html.
[91] Atilla Dorsay, "50'lerin Türk sinemasına toplu bir bakış", 09 Kasım 2019, https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/50-lerin-turk-sinemasina-toplu-bir-bakis,24421, (20.09.2022).

- Beyaz Cehennem (Metin Erksan)
- Vahşi Bir Kız Sevdim (Lütfü Ömer Akad)
- Beyaz Mendil (Lütfü Ömer Akad)
- Görünmeyen Adam İstanbul'da (Lütfü Ömer Akad)
- Meçhul Kadın (Lütfü Ömer Akad)
- İlk ve Son (Atıf Yılmaz)
- Kadın Severse (Atıf Yılmaz)
- Kanlarıyla Ödediler (Osman Seden)
- Duvaklı Göl (Şadan Kamil)
- Hayat Cehennemi (Aydın Arakon)
- Ayşe'nin Çilesi (Memduh Ün)
- Çoban Kızı (Memduh Ün)
- Alageyik (Atıf Yılmaz)
- Bu Vatanın Çocukları (Atıf Yılmaz)
- Karacaoğlan'ın Kara Sevdası (Atıf Yılmaz)
- Yalnızlar Rıhtımı (Lütfü Ömer Akad)
- Fosforlu Cevriye (Aydın Arakon)
- Düşman Yolları Kesti (Osman Seden)
- Karavan (Turgut Demirağ)
- Tütün Zamanı (Orhan Arıburnu)
- Kamelyalı Kadın (Şakir Sırmalı)
- Gelinin Muradı (Atıf Yılmaz)
- Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi (Metin Erksan)
- Kin (Nejat Saydam)
- Zümrüt (Lütfü Ömer Akad)

Dorsay'a göre 1950'li yıllarda bir taraftan eski tiyatrocular, bir taraftan da Akad ve ardından gelen yepyeni kuşağın etkisiyle film sayısı oldukça artmıştır. Bu dönemde çekilen film sayısı şu şekildedir: 1950 (22 film), 1951 (36 film), 1952 (60

film), 1953 (44 film), 1955 (64 film), 1956 (52 film), 1957 (60 film), 1958 (88 film) 1959 (82 film), 1960 (93 film).[92]



Görsel 3: *Alageyik (1959)*



Görsel 4: *Fosforlu Cevriye (1959)*

1959 yapımı Alageyik film afişinde (Görsel 3) oyuncu Yılmaz Güney ve Pervin Par'ın duygusal yakınlaşması, bıçaklı kavga göstergesi film içeriği hakkında bilgi vermektedir. Aydın Arakon'un yönettiği 1959 yapımı Fosforlu Cevriye film afişinde (Görsel 4) ön planda olan hükmeden kadın imajı ve duygusal yakınlaşma göstergeleri filmin içeriği hakkında ipucu vermektedir.

2.4.7.4. 1960-1970 Yılları Arasında Türk Sineması

1960'lı yıllar nicelik ve nitelik olarak Türk sineması için gelişimin hızlı olduğu yıllardır. 1950'li yıllarda düzenli bir artış yaşayan yerli film üretimi bu dönemde gelen seyirci talebiyle artışını sürdürmüştür.[93] 27 Mayıs 1960 askeri darbesi ve gerçekleştirilen idamlar halkın vicdanında derin yaralar bırakmış, yeni anayasa ile toplumsal ilişkiler yeniden düzenlenmeye çalışılmıştır.[94] 1963 yılında Anayasa Mahkemesi'nin vermiş olduğu "Türkiye'de sansür Anayasa'ya aykırı değildir" kararı büyük tepkiyle karşılanmıştır. Metin Erksan tarafından Fakir Baykurt'un "Yılanların Öcü" romanından aynı adla uyarlanan sinema filmi sansür kurulu tarafından yurtiçi ve yurtdışında yasaklanmış, bu durum sinemacılar tarafından büyük tepkiyle karşılanmıştır. Sinemacıların tepkileri sonucunda dönemin Cumhurbaşkanı Cemal

[92] Atilla Dorsay, "50'lerin Türk sinemasına toplu bir bakış", 09 Kasım 2019, https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/50-lerin-turk-sinemasina-toplu-bir-bakis,24421, (20.09.2022)
[93] "Türkiye'de Sinema", https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html.
[94] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.103.

Gürsel tarafından izlenen film beğenilmiş ve Metin Erksan takdir edilmiştir. Gürsel'in isteğiyle sinema filmi tekrar gösterime girmiştir.[95]

1960'lı yıllarda halkın sorunlarına eğilen "toplumsal gerçekçilik" akımı hem edebiyatta hem de sinemada etkili olmaya başlamıştır. Toplumsal gerçekçi filmlerinin çoğu kent filmleridir ve bu filmler darbenin etkilerini en ağır şekilde yaşayan kent insanın sorunlarına eğilmiştir. Bu dönemde toplumsal gerçeklik anlayışına paralel olarak Halit Refiğ "Halk Sineması" ve "Ulusal Sinema" kavramlarını kullanmıştır. Refiğ halktan kopuk ve halkın sorunlarını işlemeyen bir sinemanın yaşayamayacağını belirtmiştir.[96] Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç, Yılmaz Güney ve Bilge Olgaç gibi sinemacılar toplumsal gerçekçi sinemaya uygun eserler ortaya koymuştur.[97] 1963 yılında Türkiye'de renkli filmler çekilmeye başlanmış, 1966 yılında Türk sineması 241 film ile dünya uzun metrajlı film sıralamasında 4. sırada yer almıştır.[98]

Bu dönemde çekilen bazı sinema filmi ve yönetmenleri şu şeklinde sıralanabilir:[99]

- Gecelerin Ötesi (Metin Erksan)
- Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç)
- Kırık Çanaklar (Memduh Ün)
- Yılanların Öcü (Metin Erksan)
- Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfü Ömer Akad & Memduh Ün)
- Acı Hayat (Metin Erksan)
- Susuz Yaz (Metin Erksan)
- Suçlular Aramızda (Metin Erksan)
- Gurbet Kuşları (Halit Refiğ)
- Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu)
- Sevmek Zamanı (Metin Erksan)

[95] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.105.
[96] Bahar Tugen, "1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3, sy 7 (2014): s.162.
[97] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.107.
[98] "Türkiye'de Sinema", https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html.
[99] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.107.

- Ben Öldükçe Yaşarım (Duygu Sağıroğlu)
- Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz)
- Haremde Dört Kadın (Halit Refiğ)
- Hudutların Kanunu (Lütfü Ömer Akad)
- Ağaçlar Ayakta Ölür (Memduh Ün)
- Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu)
- Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç)
- Seyit Han (Yılmaz Güney)
- Yasak Sokaklar (Feyzi Tuna)
- Son Kuşlar (Erdoğan Tokatlı)
- Çalıkuşu (Osman Fahir Seden)



Görsel 5: *Susuz Yaz (1963)*



Görsel 6: *Gurbet Kuşları (1964)*

Metin Erksan tarafından Necati Cumalı'nın aynı adlı eserinden uyarlanan Susuz Yaz filmi konu olarak kırsal kesimin sorunlarına eğilmiştir. Sinema afişinde (Görsel 5) kullanılan görselde, su içinde susuz yaşama tezatlığı filmin içeriğine uygundur. Film afişinde kullanılan kahverengi renk taşrayı ve susuzluğu çağrıştırmaktadır.

Orhan Kemal'in eserinden uyarlanan ve yönetmenliğini Halit Refiğ'in yapmış olduğu Gurbet Kuşları göç olgusunu işlemektedir. Film afişinde (Görsel 6) oyuncuların yüzleri ile birlikte kadın bedenin çıplaklığı ve başı kapalı bir kadın

görseli dikkati çekmektedir. Göç olgusunun yaşattığı kültürel bunalım, kadın giyimindeki tezatlıkla film afişine aktarılmıştır.

2.4.7.5. 1970-1980 Yılları Arasında Türk Sineması

1971 askeri müdahalesi ile 1980 askeri darbesi arasındaki dönem Türkiye'nin siyasi olarak en çalkantılı dönemidir. 1960'lı yıllarda başlayan öğrenci eylemleri nitelik değiştirerek silahlı çatışmalara dönüşmüştür. Silahlı kuvvetler tarafından dönemin başbakanı Süleyman Demirel'in istifası istenmiş, Süleyman Demirel bu talebi her defasında geri çevirince 12 Mart 1971 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri hükümete muhtıra vermiş, Süleyman Demirel istifa etmek zorunda kalmıştır. Bu çalkantılı dönemde kurulan Milli Nizam Partisi ve Türkiye İşçi Partisi Anayasa Mahkemesi kararıyla kapatılmıştır.[100] 1970'li yıllarda Türkiye'de tam anlamında bir kargaşa ve hayat pahalılığı hâkimdir. Yaşanan sokak çatışmaları ve anarşi ortamı sinema sektörünü derinden etkilemiş ve sinema hızlıca seyircisini kaybetmeye başlamıştır. Televizyon yayınıyla birlikte evde TRT izlemek daha güvenilir bulunmuş; televizyon, sinema sektörünün yeni rakibi haline gelmiştir.[101] Televizyona artan ilgiyle birlikte daralan sinema sektörünü tekrar canlandırmak, sinema için yasal düzenlemeler yapmak, yurtiçinde ve yurt dışında film haftaları ve festivaller düzenlemek, filmlerin altyazı kopyalarını üretmek gibi görevleri yerine getirmesi amacıyla 1977 yılında Kültür Bakanlığı bünyesinde Sinema Dairesi Başkanlığı kurulmuştur.[102]

Yaşanan sıkıntılı döneme çözüm arayan Türk sineması bir taraftan yetişen toplumsal gerçekçi genç yönetmenlerle tanışırken bir taraftan da dünyada da yaygınlaşan karate ve seks filmlerine yönelmiştir.

Daha önce Yeşilçam Sineması'nda vurdulu kırdılı filmlerde boy gösteren Yılmaz Güney daha sonra sinema anlayışındaki değişimle devrimci muhalif bir sinema anlayışını benimsemiştir. 1950'lerin sonu ve 1960'ın başlarında Çirkin Kral ismiyle anılan Yılmaz Güney bu dönemlerde biriktirdiği parayla 1970 yılında Umut filmini çekmiştir. Umut filmi popüler kültüre karşı devrimci bir manifesto niteliği

[100] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.123.
[101] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.124.
[102] "Türkiye'de Sinema", https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html.

taşımaktadır. Yılmaz Güney'in Umut ve sonrası çektiği filmler Üçüncü Sinema kapsamında değerlendirilebilir. Güney; filmlerinde yoksulluğu, geri kalmışlığı, feodaliteyi, kapitalizme geçiş sancısını, ezenleri ve ezilenleri anlatmıştır. Filmlerinde çelişkileri gözler önüne seren Güney, seyirciyi düşünmeye ve eşitsizlikler karşısında direnmeye davet etmiştir. Yılmaz Güney Üçüncü Sinemada olduğu gibi seyirciyi pasif konumdan aktif alana çekmiştir.[103]

Yılmaz Güney yaptığı filmlerle siyasi bir mücadelenin sözcüsü olduğu için sol kesimden büyük destek görmüştür.[104] Çekildiği dönemde sansüre uğrayan Umut filmi 2. Adana Altın Koza Film Festivali'nde altı dalda ödül almaya hak kazanmıştır.

Bu dönemde yaygınlaşan başka bir akım da seks filmleri akımıdır. Atilla Dorsay seks filmlerini şöyle değerlendirmektedir: Yeşilçam uzun süre kadını "eline erkek eli değmemiş masum genç kız" ya da "düşmüş kötü kadın" diye ayırarak sunmuştur. En tutucu dönemde erotizmden korkan topluma pornografi seyrettirilmiştir.[105] 1979 yılında çekilen 195 filmin 131'i seks filmidir (Görsel 7). Sinemada başlayan seks salgını 1980'li yıllarda yerini arabesk türe bırakmıştır.[106]



Görsel 7: *1979 Seks Filmleri*

[103] Mert Kaplan, *a.g.m.*, s.46.
[104] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.124-125.
[105] Atilla Dorsay, "Adı keşke 'Cinselliğin İzinde Türk Sineması' Olsaydı", *T24*, 30 Eylül 2020, https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/adi-keske-cinselligin-izinde-turk-sinemasi-olsaydi,28192, (23.09.2022).
[106] Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi (1960-1986)*, c. 2 (Metis Yayınları, İstanbul), s.31-33.

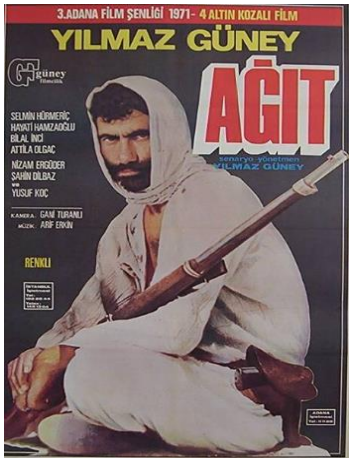
Bu dönemde toplumsal gerçekçilik akımı etkisini sürdürmüştür. Sinemada kırsal kesimin sorunları, köyden kente göç olgusu yoğun olarak işlenmiştir. Kırsal kesimin sorunlarını, köyden kente veya yurt dışına göç olgusunu ve toplumsal sorunlara dikkat çeken filmler şu şekilde sıralanabilir:[107]

- Acı (Yılmaz Güney)
- Ağıt (Yılmaz Güney)
- Cemo (Atıf Yılmaz)
- Fatma Bacı (Halit Refiğ)
- Gelin (Lütfü Ömer Akad)
- Düğün (Lütfü Ömer Akad)
- Kızgın Toprak (Feyzi Tuna)
- Açlık (Bilge Olgaç)
- Endişe (Şerif Gören)
- Otobüs (Tunç Okay)
- Birgün Mutlaka (Bilge Olgaç)
- Fırat'ın Cinleri (Korhan Yurtsever)
- Kanal (Erden Kıral)
- Maden (Yavuz Özkan)
- Sürü (Zeki Ökten)
- Bereketli Topraklar Üzerinde (Erden Kıral)
- Düşman (Zeki Ökten)
- Hazal (Ali Özgentürk)
- Yusuf ile Kenan (Ömer Kavur)

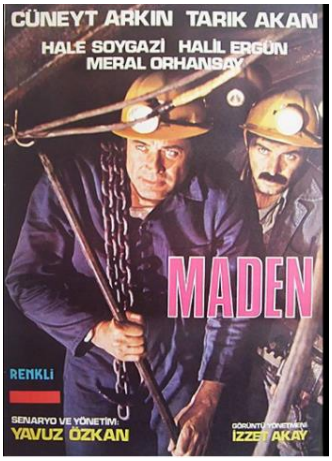
Bu dönemde din temalı çok sayıda film de çekilmiştir. Osman Seden tarafından "Hz. Ömer'in Adaleti", Nuri Akıncı tarafından "Hz. Yusuf", yine Osman Seden tarafından "Rabia", Nuri Akıncı tarafından "Sarıkız/Evliya" filmleri bu dönemde çekilmiş dini konulu filmlerdir.[108] Bu dönemde. Muhafazakâr bir parti olan MSP'nin iktidar ortağı olması dini temalı filmlerin sayısında artışa neden olmuştur. Bir taraftan dini temalı filmler çekilirken bir taraftan da seks filmi sayısındaki artışın

[107] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.126.
[108] Senem Ayşe Duruel,*a.g.e.*, s.128.

çelişkisini Duruel şu sözlerle belirtmiştir: "*Bir yandan dinsel kaynaklı filmlerin, diğer yandan seks filelerinin birbirine paralel olarak, aynı zaman kesitindeki artışı, toplumsal hayattaki kargaşanın başka bir göstergesidir.*"[109]



Görsel 8: *Ağıt (1971)*



Görsel 9: *Maden (1978)*

Yılmaz Güney'in hem yönetmenliğini yaptığı hem de oyuncu olarak oynadığı Ağıt (Görsel 8) toplumsal gerçekçi sinema anlayışının birer örneğidir. Film afişinde yöresel kıyafetiyle elindeki ve belindeki silahla yer alan Yılmaz Güney halk için mücadele eden ve gerektiğinde şiddet kullanmaktan kaçınmayan kahraman olarak gösterilmiştir.

Yavuz Özkan'ın yönetmenliğini yaptığı Maden (Görsel 9) filmi zor koşullarda çalıştırılan ve sendikasızlaştırılan devrimci işçilerin mücadelesini anlatmıştır. Sinema afişinde Cüneyt Arkın ve Tarık Akan başındaki baretleri ile maden işçilerinin öncüleri olarak gösterilmiştir. Film afişindeki zincir patron tarafından güvencesiz, sendikasız tutsak alınmayı temsil ederken; iki oyuncunun baretlerindeki tepe lambası işçilerin önünü aydınlatan, mücadele eden lider kişiliği temsil etmektedir.

[109] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.128-129.

2.4.7.6. 1980-1990 Yılları Arasında Türk Sineması

12 Eylül 1980 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri ülkenin yönetimine el koymuştur. Sıkıyönetim ilan edilerek siyasi partiler kapatılmış, Kızılay, Çocuk Esirgeme Kurumu, Türk Hava Kurumu dışındaki tüm derneklerin faaliyetlerine son verilmiştir. Üniversiteleri kontrol altında tutabilmek amacıyla YÖK kurulmuştur. Hazırlanan 1982 Anayasa'sı kabul edilerek Kenan Evren Cumhurbaşkanlığı makamına getirilmiştir. 1983 yılında yapılan seçimlerde ANAP seçimi kazanarak tek başına iktidar partisi olmuştur. Turgut Özal Başbakanlık makamına geçmiştir. Özal, ABD paralelinde siyasi ve ekonomik politikalar izleyerek yabancı sermayeye dayalı kalkınma politikalarına başvurmuştur.[110]

1980-1990 dönemi Türkiye'sinde yaşanan siyasi, iktisadi ve hukuki gelişmeler sinema sektörünü de derinden etkilemiştir. Yükselen ithalat ile yaşanan teknik devrim sinema sektörünü de etkilemiştir. Video piyasası yaygınlaşmış, sinema seyircisi ailelerden bireylere geçişini tamamlamıştır. Filmler artık başrol oyuncusuyla değil yönetmeniyle anılmaya başlanmıştır. 1986 yılında sinema, video ve müzik eserleri yasası çıkartılmış, Türk filmleri ulusal ve uluslararası film festivallerine katılarak ödül almaya başlamıştır.[111]

1984 yılına kadar siyah-beyaz yayın yapan TRT renkli yayına geçmiştir. 1986 yılında TRT-2 yayını ile televizyon kanalı sayısı ikiye çıkmıştır. 1989 yılında TRT-3 ve GAP TV yayınlarıyla televizyon kanalı sayısı dörde çıkmış, 1990 yılında ise TRT-4 ve Avrupalı Türk işçilerine yönelik TRT- INT yayınları başlamıştır.[112]

1970'li yılların sonunda başlayarak sinema salonları kapanmaya başlamıştır. 2500 olan sinema salonu sayısı 300 kadar düşmüştür. Bunun nedeni sinema sektörünün artık kârlı bir ticari faaliyet olmaktan uzaklaşmasıdır. Popüler kültürün bir parçası olan arabesk müzik sinemada da etkili olmaya başlamıştır. Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses gibi şarkıcıların oynadığı film sayısı oldukça artmıştır. Ahu Tuğba, Hülya Avşar, Banu Alkan, Nuri Alço,

[110] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.150.
[111] "Türkiye'de Sinema", https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html.
[112] "TRT Tarihçe", https://www.trt.net.tr/kurumsal/tarihce.aspx, (26.09.2022).

Bülent Ersoy gibi oyuncuların oynadığı cinselliğe odaklanan film sayısında artış yaşanmış, "Tecavüzcü Coşkun" gibi bir tipleme ortaya çıkmıştır.[113]

Bu dönemde 1970'li yıllarda doruğa çıkan kostümle macera filmleri çekilmeye devam etmiştir. Yılmaz Atadeniz yönetmenliğinde "Son Akın", "Kanije Kalesi" çekilmiştir. Memduh Ün tarafından "Kanlı Nigar"; Halit Refiğ tarafından "Leyla İle Mecnun" ve "İhtiras Fırtınası" filmleri çekilmiştir. Atıf Yılmaz Reşat Nuri Güntekin'in öyküsünden uyarlama "Değirmen" filmini çekmiştir.[114] Bu dönemde edebi eserler sinemaya uyarlanmıştır. Yavuz Turgul tarafından Ahmet Muhip Dranas'ın "Fahriye Abla" şiiri, Ömer Kavur tarafından Yusuf Atılgan'ın "Anayurt Oteli" romanı sinemaya uyarlanmıştır.

1980 dönemi sinemasında toplumsal sorunlardan bir uzaklaşma söz konusudur. Bu dönemde entelektüellerin kişilik bunalımlarının anlatıldığı bireysel konuları işleyen filmler yaygınlaşmıştır. Geleneksel olay anlatım tekniğinden uzaklaşılmış, bunun sonucunda biçim-içerik bütünlüğü bulunmayan filmler ortaya çıkmıştır.[115]

Bu dönemde TRT için dizi filmler çekilmeye başlanmıştır. Feyzi Tuna tarafından çekilen "Üç İstanbul", Halit Refiğ tarafından çekilen "Yorgun Savaşçı", Yücel Çakmaklı tarafından çekilen "Küçük Ağa", Ziya Öztan tarafından çekilen "Ateşten Günler" filmleri TRT için çekilmiş tarihi konulu dizi film örnekleridir. [116]

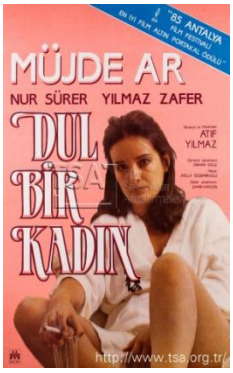
1980 sonrası Türk sineması toplumsal konulara eğilmekten uzaklaşmış daha çok bireysel konular işlenmiştir. Bu dönem sinemasında toplumsal konular zaman zaman motif olarak ön plana çıksa da o dönemi yansıtmaktan uzaktır. Toplumla bağ kuramayan bir sinema anlayışı hâkimdir.[117]1980 sonrası Türk sinemasında dünyada yaygınlaşan feminizm hareketine paralel olarak kadın filmleri ön plana çıkmıştır. Türk sinemasında bu dönemden önce de kadın filmleri çekilmiştir. Feminist anlayış ile hazırlanan filmlerin önceki filmlerden farkı kadın cinselliğinin başrol kadın

[113] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.,* s.151.
[114] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.,* s.152.
[115] Sedef Bayburtluoğlu, "1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema TV Anasanat Dalı, 2005), s.38.
[116] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.,* s.153.
[117] Sedef Bayburtluoğlu, *a.g.e.,* s.38.

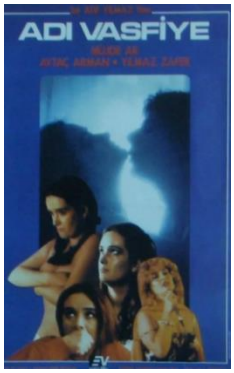
oyuncalar tarafından ön plana çıkartılmasıdır. Kadın cinselliğinin ön plana çıkartılmasında toplumsal ilgiyi kaybeden sinemanın seyirci kazanma isteği de etkilidir. Atıf Yılmaz tarafından 1982 yılında çekilen "Mine" filmi bu anlayışla hazırlanmış ilk kadın filmi örneğidir.[118] Filmlerde nitelikli fahişelik teması en fazla işlenen temadır. Atıf Yılmaz tarafından çekilen "Dağınık Yatak" (1984), "Dul Bir Kadın" (1985), "Adı Vasfiye"(1985), "Aaahh Belinda" (1986) filmleri başrolde Müjde Ar'ın oynadığı kadın cinselliğinin ön plana çıktığı film örnekleridir. Film afişlerinde (Görsel: 10-11-12-13) görüldüğü gibi kadın bedenini cinsel bir objeye indirgeyen filmlerde erkek gözünde arzulanan kadın tasviri ön plana çıkmaktadır. Cinselliği ön plana çıkartan bu filmler kadının sorunlarını işlemekten uzaktır. Kadın göz okşayan bir meta olarak tasvir edilmiştir.



Görsel 10: *Dağınık Yatak (1984)*



Görsel 11: *Dul Bir Kadın (1985)*



Görsel 12: *Adı Vasfiye (1985)*



Görsel 13: *Aaahh Belinda (1986)*

2.4.7.7. 1990-2000 Yılları Arasında Türk Sineması

1980'li yıllarda Türk sinemasında başlayan kriz 1990'lı yıllarda derinleşerek devam etmiştir. Bu dönemde çekilen film sayısı ortalama on filmden bile azdır. Sinema salonları birer birer kapanırken peşi sıra özel televizyon kanalları açılmaya başlamıştır. 1995'ten sonra Video, VCD, DVD'nin yaygınlaşmasıyla filmler alternatif ortamlarda izlenmeye başlanmıştır. Bu dönemde izleyici profilinde ve sinemacıların anlatımında büyük değişim yaşanmıştır. [119] Özel televizyon

[118] Sedef Bayburtluoğlu, *a.g.e.*, s.39.
[119] "Türkiye'de Sinema", https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html.

kanallarının açılmasıyla birlikte TRT tekeli sona ermiştir. Resmi ideolojinin temsilcisi olan TRT tekelinin kırılmasıyla birlikte daha özgürlükçü bir ortam oluşmuşsa da özgür ortam zamanla kültürel yozlaşmaya evrilmiştir. Özgürlükçü ortamın çokseslilige ortam hazırlayacağı düşünülürken çokseslilik tam tersine anlaşılmayan bir gürültüye neden olmuş, arabesk kültürün pompalanmasıyla kimliksiz bir anlayış doğmuştur.[120] 1990'lı yıllarda özel televizyon kanalları eski Türk filmlerini hemen hemen her akşam yayınlamış bu yayınlar büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Eski Türk filmleri büyük ilgiyle karşılanırken yeni yapıt anlamında Türk sineması en kısır dönemlerini yaşamıştır.[121]

Melih Gülgen yönetmenliğinde "Tatar Ramazan" (1990), Ersin Pertan yönetmenliğinde "Kurt Kanunu" (1991), Orhan Oğuz yönetmenliğinde "Dönersen Islık Çal" (1992), Yavuz Turgul yönetmenliğinde "Gölge Oyunu" (1992) ve "Eşkıya" (1996), Mustafa Altıoklar yönetmenliğinde "İstanbul Kanatlarımın Altında" (1996), Zeki Demirkubuz yönetmenliğinde "Masumiyet" (1997), Tomris Giritlioğlu yönetmenliğinde "Salkım Hanım'ın Taneleri" (1999), Sinan Çetin yönetmenliğinde "Berlin in Berlin" (1994) ve "Propaganda" (1999), Nuri Bilge Ceylan yönetmenliğinde "Kasaba" (1997) ve "Mayıs Sıkıntısı" (1999) bu dönemin ilgiyle karşılanan sinema filmleridir.

Senem Ayşe Durel bu dönemi şu cümlelerle anlatmıştır:

" Türk sinemasında 1990'ların sonlarından itibaren, sistemin dışında durmaya çalışan genç sinemacılar tarafından 'bağımsız sinema' olarak nitelenen, prodüksiyon masrafları yatırımcılar tarafından karşılanan ya da sponsorlarla karşılanan, dolayısıyla konu ve anlatım biçimlerinin daha özgür olduğu filmler üretilmeye başlamıştır."[122]

Bu dönem "Bağımsız Sinemacılar Dönemi" olarak da adlandırılmaktadır. Bağımsız sinema; yönetmenin finansmanını kendi sağladığı, gişe kaygısı taşımayan,

[120] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.177.
[121] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.178.
[122] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.179-180.

sanat için yapılan sinema olarak tanımlanabilir.[123] Bağımsız sinemacılar kendi filmlerini finanse etmenin yanında filmin kurgusunu ve senaristliğini de kendileri yapmıştır. Yönetmenler çoğu filmde amatör oyuncuları veya kendi ailelerini oynatmış hatta kendileri de filmlerde oynamışlardır. Nuri Bilge Ceylan "Kasaba" filminde dede ve nine rolünde kendi anne ve babasını oynatmıştır.[124] Bu dönemde Türk seyircisi Amerikan sinemasına tamamen teslim olmamıştır. Özel televizyon kanallarının reyting kaygısı ile yayınladıkları eski Türk filmleri seyircinin ilgisini beklenenden fazla çekmiştir. "Yeşilçam Sineması" ifadesini küçümsemek için kullananlar bile bu ilgi karşısında bakış açılarını değiştirmiş, seyirciyi Türk filmlerini seyretmeye teşvik etmişlerdir.[125]

Bu dönemde Kadir İnanır, rol aldığı filmlerde seyircinin beğenisini kazanmaya devam etmiştir. Melih Gülgen'in yönetmenliğini yaptığı "Tatar Ramazan" filminde başrol Kadir İnanır'ın feodal düzeni temsil eden köy ağasıyla mücadelesi anlatılmaktadır. Film afişinde (Görsel 14) Kadir İnanır, kolundaki zincir ve elindeki bıçakla tasvir edilmiştir. Kadir İnanır'ın film afişinde arka arkaya elindeki bıçakla resmedilmesi defalarca işlediği cinayetleri, kolundaki zincir cezaevini, yerdeki kan dökmüş olduğu kanı, arkasındaki güneş ise cezaevindeki bir insanın özlemini duyduğu aydınlık, güneşli günleri temsil etmektedir.

1996 yılında yönetmenliğini Yavuz Turgul'un yaptığı "Eşkıya" filminin afişinde (Görsel 15) karanlık işlerle uğraşmış ve geçmişte yaşadığı aşkın izlerini arayan eşkıya rolündeki Şener Şen karanlık bir zeminde aydınlatılarak resmedilmiştir.

Sinan Çetin'in yönetmenliği yaptığı "Berlin in Berlin" Almanya'ya göç etmiş bir Türk ailenin yaşam hikâyesini anlatmaktadır. Film afişinde (Görsel 16) oyuncu Hülya Avşar'ın mastürbasyon yaparken resmedilmesi bastırılmış kadın cinselliğini temsil etmektedir.

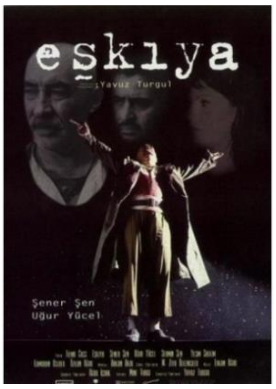
---

[123] Ezgi Ergün, "1990 Sonrası Türk sinemasında Film Anlatı Yapılarına Karşılaştırmalı Bir Bakış" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / İletişim Anabilim Dalı / İletişim Tasarımı Bilim Dalı, 2019), s.27.
[124] Ezgi Ergün, *a.g.e.,* s.30.
[125] Senem Ayşe Duruel*, a.g.e.,* s.177-178.

Yönetmenliğini Sinan Çetin'in yaptığı Kemal Sunal ve Metin Akpınar'ın rol aldığı "Propaganda" filminde devlet sınırlarının bölgede yaşayan insanların hayatında yaşattığı bölünmüşlük anlatılmıştır. Film afişinde (Görsel 17) elinde silah bulunan üniformalı Gümrük Muhafaza Memuru Mehdi (Kemal Sunal) devletin otoritesini temsil ederken, Rahim (Metin Akpınar) ise bu otoriteyi alaya alan halkı temsil etmektedir. Ön planda resmedilmiş Rahim'in kızı Filiz (Meltem Cumbul), Mehdi'nin oğlu Âdem (Rafet El Roman) ve dikenli teller sınırları aşan aşk duygusunu temsil etmektedir.



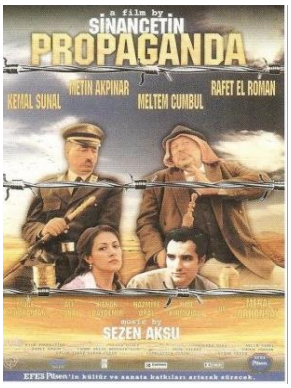
Görsel 14: *Tatar Ramazan (1990)*



Görsel 15: *Eşkıya (1996)*



Görsel 16: *Berlin in Berlin (1994)*



Görsel 17: *Propaganda (1999)*

2.4.7.8. 2000 Sonrası Türk Sineması

2000 yılı sonrası Türk sinemasında seyirci profilinde büyük bir değişim yaşanmış, teknik düzey olarak Türk Sineması dünya standartlarını yakalamıştır. Artık sinemada eğitim almış gençler hâkim olmaya başlamıştır. Bu dönemde bütçesi

milyon doları geçen filmler ve seyirci sayısı bir milyonu geçen filmler çekilmeye başlamıştır. 2004 yılında "5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması İle Desteklenmesi Hakkında Kanun" çıkarılmış bu kanun Türk sineması için bir dönüm noktası olmuştur. Film üretiminde ve seyirci sayısında büyük bir artış yaşanmıştır. 2019 yılında seyirci sayısı 59 milyonu aşmış, gişe gelirleri ise 976 milyonu bulmuştur.[126] 2000 sonrası Türk sinemasında tip ve karakter konusunda da büyük bir değişim yaşanmıştır. Bu dönemde tip ve karakter seçimi Yeşilçam dönemi sinemasından oldukça farklıdır. Yeşilçam sinemasında olan ideal tip bu dönemde ortadan kalkmıştır. Yeni dönem Türk sinemasında ideal bir tip ve model yoktur. Bu dönemde daha önce ortaya konulan erkeğe göre konumlanmış "iyi kadın", "kötü kadın" kalıpları ortadan kalkmıştır. Yeni sinemada kendi ayakları üzerinde durabilen, erkeğe göre konumlanmamış, feminist kadın gözüyle oluşmuş kadın modeli ortaya çıkmıştır.[127]

Bu dönemde popüler kültürün sinema sektörünü derinden etkilediği görülmektedir. Bu dönemde en çok izlenen filmler televizyonda çeşitli tiplemeleriyle tanınan Şahan Gökbakar, Cem Yılmaz, Yılmaz Erdoğan, Ata Demirer gibi popüler kişilerin oynadığı filmlerdir. Bu filmlerin reklamlarının televizyon kanallarında yapılması ve filmlerde popüler oyuncuların kullanılması sinema seyircisinin sayısını oldukça artırmıştır.[128]

2000 yılından itibaren Türkiye'de tüketim kültürünün etkisiyle çok sayıda AVM açılmıştır. AVM'lerde çok salonlu sinemaların açılması ile sinemaya ulaşmak kolaylaşmıştır. AVM'ler sadece alış-veriş yapılan mekânlar değil, sinema izlenen mekânlara dönüşmüştür. Böylece sinema sanatsal bir faaliyet olmanın yansıra bir eğlence aracı olarak görülmeye başlanmıştır.[129] AVM'ler alış-verişi çağrıştırdığı için sinema da zamanla alış-verişe dayalı bir etkinlik olarak düşünülmüştür. Tüketime dayalı bu bakış açısı film yapımcılarını sanatsal kaygıdan uzak, arz-talebe dayalı üretime sürüklemiştir.

---

[126] "Türkiye'de Sinema", https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html
[127] Zeynep Sevinç, "2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy 40 (20 Haziran 2015): s.98.
[128] Zeynep Sevinç, *a.g.m.*, s.112.
[129] Zeynep Sevinç, *a.g.m.*, s.108.

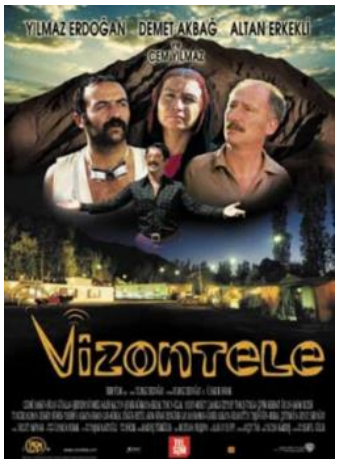
2000 yılı sonrası bazı filmlerin tarih ve yönetmenleri:[130]

- Vizontele (Yılmaz Erdoğan & Ömer Faruk Sorak, 2001)
- Yazgı (Zeki Demirkubuz, 2001)
- Abdülhamit Düşerken (Ziya Öztan, 2003)
- Rus Gelin (Zeki Alasya, (2003)
- G.O.R.A. (Ömer Faruk Sorak, 2004)
- Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (Ahmet Uluçay, 2004)
- Organize İşler (Yılmaz Erdoğan, 2005)
- Ayın Karanlık Yüzü (Biket İlhan, 2005)
- Babam ve Oğlum (Çağan Irmak, 2005)
- Gönül Yarası (Yavuz Turgul, 2005)
- Pardon (Mert Baykal, 2005)
- Beynelmilel (Sırrı Süreyya Önder & Muharrem Gülmez, 2006)
- Beyza'nın Kadınları (Mustafa Altıoklar, 2006)
- Sınav (Ömer Faruk Sorak, 2006)
- İklimler (Nuri Bilge Ceylan, 2006)
- İlk Aşk (Nihat Durak, 2006)
- Adem'in Trenleri (Barış Pirhasan)
- Beyaz Melek (Mahsun Kırmızıgül, 2007)
- Mutluluk (Abdullah Oğuz, 2007)
- Romantik (Sinan Çetin, 2007)
- Recep İvedik (Togan Gökbakar, 2008)
- Ulak (Çağan Irmak, 2008)
- Nokta (Derviş Zaim, 2008)
- Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz (Ulaş İnaç & Atıl İnaç, 2008)
- Devrim Arabaları (Tolga Örnek, 2008)
- Issız Adam (Çağan Irmak, 2008)
- Güneşi Gördüm (Mahsun Kırmızıgül, 2009)

[130] "2000'lerin Türk filmleri", https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=2000%27lerin_T%C3%BCrk_filmleri&oldid=25509138, (02.10.2022).

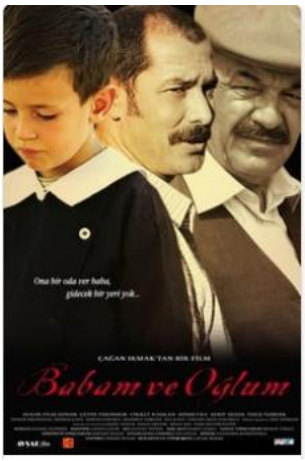
- Osmanlı Cumhuriyeti (Gani Müjde, 2009)
- Üç Maymun (Nuri Bilge Ceylan, 2009)
- İki Dil Bir Bavul (Orhan Eskiköy, 2009)
- New York'ta Beş Minare (Mahsun Kırmızıgöl, 2010)
- Yahşi Batı (Ömer Faruk Sorak, 2010)
- 72. Koğuş (Murat Saraçoğlu, 2011)
- Nar (Ümit Ünal, 2011)
- Fetih 1453 (Faruk Aksoy, 2012)
- Dağ (Alper Çağlar, 2012)
- Düğün Dernek (Selçuk Aydemir, 2013)
- Taş Mektep (Altan Dönmez, 2013)
- Mandıra Filozofu (Müfit Can Saçıntı, 2014)
- Kasap Havası (Çiğdem Sezgin, 2015)
- Mucize (Mahsun Kırmızıgül, 2015)
- Babamın Kanatları (Kıvanç Sezer, 2016)
- Ekşi Elmalar (Yılmaz Erdoğan,2016)
- Kor (Zeki Demirkubuz, 2016)
- İstanbul Kırmızısı (Ferzan Özpetek, 2017)
- Kar (Emre Erdoğlu, 2017)
- Kaygı (Ceylan Özgün Özçelik, 2017)
- Taş (Orhan Eskiköy, 2017)
- Babamın Ceketi (Müfit Can Saçıntı, 2018)
- Müslüm (Hakan Kırvavaç & Can Ulkay, 2018)
- Kapı (Nihat Durak, 2019)
- Çiçero (Serdar Akar, 2019)
- Acı Kiraz (Serdar Akar, 2020)
- Bir Dilek Tut (Meta Akkuş, 2020)
- Kağıttan Hayatlar (Can Ulkay, 2021)
- Âkif (Sadullah Şentürk, 2021)
- Sen Ben Lenin (Tufan Taştan, 2021)

- Kin (Türkan Derya, 2021)
- Bergen (Mehmet Binay & Caner Alpay, 2022)
- Bir Dilek Tut (Meta Akkuş, 2022)
- Anka (Süleyman Mert Özdemir, 2022)



Görsel 18: *Vizontele (2001)*

2001 yılında Yılmaz Erdoğan'ın yönetip oynadığı komedi türünde film olan "Vizontele" afişinde (Görsel 18) başrol oyuncaları ve kırsal yaşamı çağrıştıran dağ resmedilmiştir.



Görsel 19: *Babam ve Oğlum (2005)*

2005 yılında Çağan Irmak'ın yönettiği "Babam ve Oğlum" filmi konu olarak arka planda 12 Eylül 1980 darbesini işlemiştir. Film afişi (Görsel 19) üç kuşağın iç içe geçmiş yaşam öyküsünü resmetmiştir.



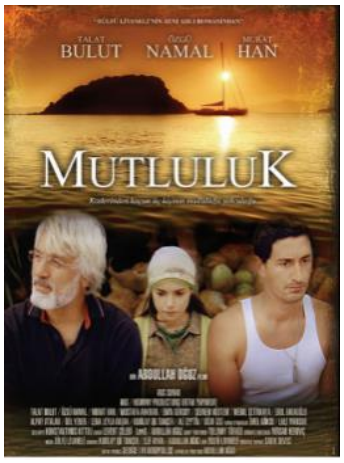
Görsel 20: *Gönül Yarası (2005)*

2005 yılında Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı duygusal bir dram filmi olan "Gönül Yarası", köyde uzun süre öğretmenlik yapmış ve emekli olmayı beklerken İstanbul'da taksicilik yapan Nazım (Şener Şen) ile psikopat kocası Halil (Timuçin Esen)den kaçarak pavyonda çalışmak zorunda kalan Dünya (Meltem Cumbul)nın hayatlarındaki kesişmeyi anlatmaktadır. Film afişinde (Görsel 20) kocasından kaçan Meltem Cumbul'un yüzü emekli öğretmen Şener Şen'e dönüktür. Film afişinde kullanılan karanfil ise ölümü simgelemektedir.



Görsel 21: *Beynelmilel (2006)*

Yönetmenliğini Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez'in yaptığı "Beynelmilel" filmi 2006 yılında çekilmiş, 2007 yılında gösterime girmiştir. Filmde 12 Eylül 1980 askeri darbesinin yerel çalgıcılar (gevendeler) üzerindeki etkisi trajikomik bir dil ile anlatılmıştır. Film afişinde çalgıcı Abuzer (Cezmi Baskın) ve kızı Gülendam (Özgü Namal) ön planda ve Gülendam'a âşık olan Haydar (Umut Kurt), aşkını gizlemek istercesine geri planda resmedilmiştir.



Görsel 22: *Mutluluk (2007)*

2007 yılında Zülfü Livaneli'nin Mutluluk romanından aynı isimle uyarlan Mutluluk filminin yönetmenliğini Abdullah Oğuz yapmıştır. Film afişinde (Görsel 23) Profesör İrfan Kurudal (Talat Bulut), Cemal (Murat Han) ön planda Meryem

(Özgü Namal) geri planda resmedilmiştir. Meryem'in geri planda duruşu kadının toplumda geri planda bırakılmasını temsil etmektedir. Uzakta görünen güneş, deniz, yelkenli tekne aydınlık ve umutlu günlere yapılacak yolculuğu temsil etmektedir. Denizin ortasındaki ada ise Cemal ve Meryem'in Profesör İrfan Kurudal'a sığınmalarını temsil etmektedir.

2.4.8. Dijital Platformlar ve Sinema

1960 yılına kadar film çekimi oldukça meşakkatli bir uğraştı. Film çekiminin zor olması sinema sektöründe bir tekelleşmeye neden olmuştur. 1960 yılından sonra sinema teolojisinde yaşanan hızlı gelişmelerle, sinema tekelini elinde bulunduranlar teknolojiye yenilmeye başlamıştır. [131] Küreselleşen yenidünya düzeninde dijitalleşme ile birlikte sinema sektöründe büyük bir değişim yaşanmıştır. Dijital platformların ortaya çıkmasıyla birlikte yeni bir sinema pazarı oluşmaya başlamıştır. Sinemada eskiye göre daha fazla içerik üretilmiştir. Dijital platformlarda yayınlanan dizi, film, belgesel gibi içerikler geleneksel sinema izleme kültürünü değiştirerek evde izleme kültürünü ortaya çıkarmıştır. Dijital film platformları sanat endişesinden uzak, talebe dayalı, popüler kültüre yaslanan içerikler üretmeye başlamıştır.[132]

Covid-19 pandemisi ile birlikte 2020 yılından itibaren dünyanın çoğu ülkesinde eve kapanmalar başlamış, sinema salonları kapatılmış, toplu kültürel ve sanatsal faaliyetler durma noktasına gelmiştir. Yaşanan bu durum dijital platformlara olan ilgiyi artırmıştır. Pandemi süreci dijital platformlarda film izleme davranışını pekiştirmiştir. Sinemaya göre daha ekonomik olan ve birçok içeriği aynı anda sunan dijital platformların abone sayılarında büyük artışlar yaşanmıştır. Netflix 2021 yılında açıkladığı üçüncü çeyrek bilançosunda elde ettiği geliri 7,5 milyar dolar olarak açıklamıştır. Şirketin abone sayısı ise 4,4 milyon artarak 213,6 milyona ulaşmıştır.[133]

---

[131] Ramazan Çelik ve Ferit Çağıl, *a.g.m.,* s.165.
[132] Güney Birtek, "Dijital Platformlar ve Sinema Kültürü", *Evrensel.net,* 02 Ekim 2022, https://www.evrensel.net/haber/471136/dijital-platformlar-ve-sinema-kulturu, (03.10.2022).
[133] "Netflix'in abone sayısı yılın 3. çeyreğinde 'Squid Game' ile beklenenden çok arttı", https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/netflixin-abone-sayisi-yilin-3-ceyreginde-squid-game-ile-beklenenden-cok-artti/2397109 (27.10.2022).

Türkiye'de BluTV, PuHu TV, Netflix, Amazon Prime, Gain, Exxen, Disney + gibi platformlar yayın yapmaktadır.[134] Sinema salonlarının uzun süre kapalı kalması film yapımcılarını dijital platformalara yönlendirmiştir. Birçok film yeniden açılan sinema salonlarına seyirci gelmemesi üzerine dijital platformlara satılmıştır. Türkiye'de Netflix doğrudan kendisinin üstlendiği film projelerine başlamıştır.[135]

Dijital platformlara ulaşmak sinemaya ulaşmaktan daha kolay ve ekonomik olduğu için bu platformlar geleneksel sinema izleme davranışını temelden sarsacak gibi görünmektedir.

Tekelleşen sinema sektörüne karşı dijital sinema, alternatif finansman yöntemiyle de sinema ekonomisinde büyük değişimler yaratmıştır. Ortaya çıkan kitlesel fonlama yöntemiyle finanse etme, sinema tekelini elinde bulunduranları ekonomik olarak da sarsmaktadır. Kitlesel fonlama yönteminde girişimciler ihtiyaç duyduğu finansmanı, projelerini dijital platformlar üzerinden tanıtarak elde edebilmektedir.[136]

Günay Birtek'e göre sinemanın dijital platformlara taşınması sinemayı sanatsal bir faaliyet olmaktan uzaklaştırmış, sinema eğlenceye dayalı bir tüketim aracına dönüşmüştür. Bu konuda düşüncelerini Birtek şöyle ifade etmiştir:

"Sinema, diğer etkin sanat dalları gibi; kültürlerin birbirleriyle etkileşimi sonucunda toplumların bir yansıması, dışa vurumu olarak kendine alan yaratan üretken bir sanattır. Sosyal, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisiyle, insanların ortak dertlerini sinemaya taşıyan yönetmenler, kültürün evrensele ulaşan kolektif bilinci sayesinde filmleriyle ses getirebilmiştir. Öte yandan topluma yön veren bu etkin sanatın egemen güçlerin tekeline geçmesiyle popüler kültürün tüketici araçlarına bağlı kalınmış ve sinema sektör denilen oluşumun büyük pazarında sadece eğlence sektörü dahilinde açık pazara sunulmuştur."[137]

---

[134] Hakan Erkılıç ve Senem Duruel Erkılıç, "COVID-19 Pandemisi Sürecinde Dijital Platformların Yükselişi: Sinema Değer Zincirindeki Değişim Sinema Endüstrisini Nasıl Etkiler?", *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, sy 2021 Özel Sayı: 2. Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu, Süreklilikler ve Kesintiler: Kültürler, Pazarlar ve Siyaset (2021): s.112.
[135] Erkılıç ve Erkılıç, *a.g.m.*, s.114.
[136] Ramazan Çelik ve Ferit Çağıl, *a.g.m.*, s.166.
[137] Güney Birtek, https://www.evrensel.net/haber/471136/dijital-platformlar-ve-sinema-kulturu.

Dijital platformlar sunmuş oldukları arşivlerle seyirci için daha ekonomik gibi görünse de seyircinin seçici olma davranışını ortadan kaldırmaktadır. Seyirci çoğu zaman sıkıldığı için veya vakit geçirmek için film izler duruma gelmiştir.

2.4.9. Türk Sinemasında Edebi Eser Uyarlamaları

Dünya ve Türk edebiyatında çok sayıda edebi eser sinemaya uyarlanmıştır. Genellikle edebi eser uyarlamasında roman tercih edilmekle birlikte tiyatro eserleri ve şiir de sinemaya uyarlanan türler arasındadır. Göstergeler arası çevirme alanına giren sinema uyarlamalarında birbirinden farklı iki dil ortaya çıkmaktadır. Edebi eserlerin temel maddesi dil iken sinemanın temel maddesi görsellerdir. Edebi eserlerde göstergeler sabit iken sinemada göstergeler müzik, ses ve ışık ile hareket kazanmaktadır. Edebi eser sinemaya uyarlanırken inisiyatif yazardan yönetmene geçmektedir. Yönetmen sayfalarca anlatıya sahip edebi eseri uyarlarken kaçınılmaz olarak metnin tümünü aktarmak yerine kimi yerlerini atlamakta, filme yorumunu katmakta, kimi yerleri daha ön plana çıkartıp vurgulamaktadır. Uyarlanan sinema filmlerinin bir talihsizliği de sürekli edebi eserle karşılaştırılması ve edebi eser kadar başarılı bulunulmamalarıdır. Okuyucu koltuğundan izleyici koltuğuna geçen çoğu kişi edebi eserde hayal ettiklerini sinemada görmeyince hayal kırıklığına uğramakta ve bir şeyleri hep eksik hissetmektedir.[138]

Edebiyat ve sinemanın kullandığı teknikler birbirinden farklı olsa da geçmişten günümüze iki sanat dalı birbirini beslemiş ve tamamlamıştır. Sinema ve roman arasındaki benzerliği Duruel şöyle ifade etmiştir:

"Sinema, görsel bir sanat dalı olmasına karşın, çoğu kez ifade edildiği gibi, fotoğraf sanatına değil, roman sanatına yakındır. Anlatım özellikleri, konulara yaklaşımı ve kurgusu bakımından roman ile büyük paralellikler içermektedir."[139]

Türk sinemasında ilk konulu sinema uyarlaması Sedat Simavi tarafından yapılmıştır. Simavi, Mehmet Rauf'un tiyatro oyununu "Pençe" (1917) adıyla sinemaya uyarlamıştır. Ahmet Fehim tarafından çekilen "Mürebbiye" (1919)

[138] Ezgi Keskin, "Göstergeler Arası Çeviri Örneği Olarak Sinema Uyarlamaları", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi* 3, sy 12 (2011): s.109.
[139] Senem Ayşe Duruel, *a.g.e.*, s.2.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından, "Binnaz" filmi ise Yusuf Ziya Ortaç'ın tiyatro eserinden uyarlanmıştır.[140]

Sinemaya süreklilik kazandıran Muhsin Ertuğrul çok sayıda tiyatro oyununu ve edebi eseri sinemaya uyarlamıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Peyami Safa, Nizamettin Tepedenlioğlu, Mebrure Alevok, Ziya Şakir Sado ve Nâzım Hikmet'in çok sayıda eseri Muhsin Ertuğrul tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Muhsin Ertuğrul tarafından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'ndan "Nur Baba" (1922), Peyami Safa'dan "Sözde Kızlar" (1924), Halide Edip Adıvar'dan "Ateşten Gömlek" (1924), Nizamettin Tepedelenlioğlu'ndan "Bir Millet Uyanıyor" (1932) eserleri sinemaya uyarlanmıştır. 1939-1949 yılları arasında Reşat Nuri Güntekin'den "Taş Parçası", Şükufe Nihal'den "Dağların Yolcusu", İhsan Koza'dan "Senede Birgün", Kerime Nadir'den "Seven Ne Yapmaz", Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan "Efsuncu Baba", Halide Edip Adıvar'dan "Vurun Kahpeye" (yeniden) eserleri de film yönetmenleri tarafından sinemaya uyarlanmıştır. 1950 yılından sonra da Türk sinemasında edebi eserler sinemaya uyarlanmaya devam etmiştir. Metin Erksan tarafından Peyami Safa'dan "Beyaz Cehennem" (1953), Halide Edip'ten "Yol Palas Cinayeti" (1955) filmleri sinemaya uyarlanmıştır. Atıf Yılmaz'ın Oğuz Özdeş'ten "Aşk Izdıraptır" (1953) ile başlayan uyarlamaları Kerime Nadir'den "Hıçkırık", Esat Mahmut Karakurt'tan "İlk ve Son", "Kadın Severse", "Dağları Bekleyen Kız", Ethem İzzet Benice'den "Beş Hasta Var", Kemal Bilbaşar'dan "Gelinin Muradı" uyarlamaları ile devam etmiştir. Murat Sertoğlu ve Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun birçok eseri de sinemaya uyarlanmıştır. Murat Sertoğlu'ndan "Bulgar Sadık" (1954), "Atçalı Mehmet" (1964), "İmamın Gazabı" (1967) sinemaya uyarlan eserlerdir. Abdullah Ziya Kozanoğlu'ndan "Kızıltuğ" (1952), "Cengiz Han'ın Hazineleri" (1962), "Kolsuz Kahraman" (1966), "Gültekin" (1967), "Cengiz Han'ın Hazineleri" (ikinci kez) (1972) sinemaya uyarlanmıştır. Mehmet Dinler tarafından Halide Edip'in ünlü romanı "Sinekli Bakkal" (1967) da sinemaya uyarlanmıştır. Reşat Nuri Güntekin'in duygusal konuları işleyen romanlarından olan "Çalıkuşu", "Dudaktan Kalbe", "Akşam Güneşi" ve toplumsal konuları işleyen "Yeşil Gece", "Yaprak Dökümü", "Miskinler Tekkesi" romanları da sinemaya uyarlanan eserler

[140] Mehmet Arslantepe, "Türk Romanı ve Türk Sineması İlişkileri", *Marmara İletişim Dergisi* 14, sy 14 (2014): s.129.

arasında yerini almıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "İffet" (1969), "İç Güveysi" (1970) ve "Gulyabani" ("Süt Kardeşler" ismiyle) (1976) adlı eserleri sinemaya uyarlanan önemli yapıtlardır. Orhan Kemal'in toplumsal konuları işlediği romanları da sinemaya uyarlanan eserler arasında yerini almıştır. Orhan Kemal'in 1960-1993 tarihleri arasında; "Suçlu" (1960), "Devlet Kuşu" ("Avare Mustafa" ismiyle) (1961), "El Kızı" (1966), "Sokaklardan Bir Kız" (1974), "Bereketli Topraklar Üzerinde" (1979), "Kaçak" (1982), "Murtaza" ("Bekçi" ismiyle) (1984), "Tersine Dünya" (1993) eserleri sinemaya uyarlanan eserlerdir. Romanlarında kahramanlarını köylülerden, aşiret beylerinden, köy ağalarından seçen Yaşar Kemal'in "Ağrı Dağı Efsanesi" (1975), "Yılanı Öldürseler" (1981), "Yer Demir Gök Bakır" (1987) eserleri de sinemaya uyarlanmıştır.[141]

1980- 2000 yılları arasında Aziz Nesin'den "Gol Kralı" (1980) ve "Zübük" (1980), Sabahattin Ali'den "Kuyucaklı Yusuf" (1985), İrfan Yalçın'dan "Genelevde Yas" (1985), Kemal Tahir'den "Karılar Koğuşu" (1998), Yusuf Atılgan'dan "Anayurt Oteli" (1986), Erhan Bener'den "Böcek" (1994), Pınar Kür'den "Asılacak Kadın" (1986) ve "Yarın Yarın" (1987), Feride Çiçekoğlu'ndan "Uçurtmayı Vurmasınlar" (1989), Duygu Asena'dan "Kadının Adı Yok" (1987), Adalet Ağaoğlu'ndan "Fikrimin İnce Gülü" (Sarı Mersedes ismiyle) (1987) sinemaya uyarlanmıştır.[142]

1974 yılında TRT genel müdürü olan İsmail Cem ulusal televizyon kanalının kendi öz kaynaklarına yönelmesi gerektiği düşüncesinden yola çıkarak Türk edebiyatının önemli eserlerinin televizyon filmi olarak uyarlanmasını istemiştir. Bu düşünceyi gerçekleştirmek isteyen TRT yönetmeni Çetin Öner, Aziz Nesin'in "Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz" adlı romanını; Ahmet Pınar ise Tarık Dursun K'nin "Tütün Zamanı" romanını sinemaya uyarlayarak çekimine başlamıştır. Yapımı tamamlanan "Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz" TRT'nin kendi olanaklarıyla çektiği ilk yerli edebiyat sinema uyarlaması televizyon dizisidir. İsmail Cem sadece TRT yönetmenlerine değil Yeşilçam yönetmenlerine de yönelmiştir. Cem; Metin Erksan, Halit Refiğ, Ömer Lütfü Akad'ı TRT için Türk edebiyatı klasiklerinden uyarlamalar

[141] Mehmet Arslantepe, *a.g.m.*, s.126-242'den eser isimleri alınmıştır.
[142] Mehmet Arslantepe, *a.g.m.*, s.126-142'den eser isimleri alınmıştır.

yapmak üzere davet etmiştir. Halit Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'in "Aşk-ı Memnu" adlı romanını, Ömer Lütfi Akad, "Ömer Seyfettin Hikâyeleri"ni, Metin Erksan ise TRT için beş hikâyeyi filme uyarlamıştır. [143]

2000 yılından itibaren popüler kültürün etkisinde kalan Türk sinemasında edebi eserler sinemaya uyarlanmaya devam etmiştir. Kutluğ Ataman, Perihan Mağden'den "İki Genç Kızın Romanı"nı (2005); Atıf Yılmaz, Şükran Kozalı'dan "Eğreti Gelinler"i (2005); Abdullah Oğuz, Zülfü Livaneli'den "Mutluluk"u (2007); Turgut Yasalar, Ahmet Ümit'ten "Sis ve Gece"yi (2007); Ümit Ünal, Hasan Ali Toptaş'tan "Gölgesizler"i (2008) sinemaya uyarlamıştır. Ziya Öztan, Nahid Sırrı Örik'in "Sultan Hamid Düşerken" romanını "Abdülhamid Düşerken" (2002) adıyla sinemaya uyarlamıştır. Zeki Demirkubuz, Nahid Sırrı Örik'ten "Kıskanmak"ı (2009); Tomris Giritlioğlu, Yılmaz Karakoyunlu'dan "Güz Sancısı"nı (2009); Murat Saraçoğlu, Orhan Kemal'den "72. Koğuş"u (2011) sinemaya uyarlamıştır.[144]

Sonuç olarak, edebi eserler sinema için önemli birer kaynak olmuştur. Edebi eserlerde kullanılan dil yazılı dil iken sinemada kullanılan dil çoğu zaman görseldir. Uyarlama sinema eserleri için yapılan en yaygın eleştiri: Sinemanın uyarlandığı roman kadar ayrıntılı olmaması ve bazı ayrıntıları atlamasıdır. Bir romanda yüzlerce sayfada anlatılanları iki saate sığdıran sinema, ister istemez romandaki bazı ayrıntıları atlamak zorunda kalmıştır.

[143] Fuat Kale, "TRT Yerli Edebiyat Uyarlamaları 1968-2015", *TRT Akademi* 4, sy 7 (2019): s.130-131.
[144] Zeynep Çetin Erus, "Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 18, sy 36 (2020): s.588.

3. ZÜLFÜ LİVANELİ VE MUTLULUK

Bu bölümde Mutluluk romanın yazarı Zülfü Livaneli'nin hayatı, edebi kişiliği ve eserlerine yer verilecektir. Çalışmamıza kaynak teşkil eden Mutluluk romanı incelenip, çözümlenerek bölüm sonlandırılacaktır.

3. 1. Zülfü Livaneli'nin Hayatı

Müzisyen, senarist, yönetmen, yazar, politikacı ve besteci olan Zülfü Livaneli'nin tam ismi Ömer Zülfü Livanelioğlu'dur. 20 Haziran 1946 tarihinde Konya'nın Ilgın ilçesinde dünyaya gelmiştir. Livaneli ilk ve ortaokulu Ilgın'da okuduktan sonra liseyi Ankara Maarif Koleji'nde tamamlamıştır. Stockholm'de felsefe ve müzik eğitimi alan yazar, ABD'de Fairfax Konservatuarı'ndan mezun olmuştur.[145]

Yazar 1972 yılında fikirlerinden dolayı askerî cezaevinde yatmış, 11 yıl sürgünde yaşamak zorunda kalmıştır. Livaneli, Harvard ve Princeton gibi üniversitelerde dersler ve konferanslar vermiştir. Romanları, fikirleri, sanatıyla tanınan ve dünya basınında kendisinden övgüyle bahsedilen Livaneli; edebiyat, müzik, sinema alanında ulusal ve uluslararası 30'dan fazla ödülü almaya hak kazanmıştır. Livaneli 1999 yılında San Remo'da "En İyi Besteci" ödülüne layık görülmüş, eserleri Berlin, Londra, Moskova, Atina, İzmir senfoni orkestraları tarafından icra edilmiştir. Edebi eserleri sadece Türkiye'de değil, Kore, İspanya, Almanya ve Çin Halk Cumhuriyeti'nde çok satanlar listesine girmiştir. 1997 yılında "Balkan Edebiyat Ödülü"nü almaya hak kazanmıştır. Mutluluk romanıyla yazar 2006 yılında "Barnes & Noble Yeni Büyük Yazarları Keşif Ödülü"nü almıştır. Livaneli; İtalya ve Fransa'da "Yılın Kitabı Ödülü"nü, Türkiye'de ise "Yunus Nadi Ödülü" ve "Orhan Kemal Roman Armağanı"nı almaya hak kazanmıştır. "Kardeşimin Hikâyesi" romanı 2013 yılının, "Huzursuzluk" romanı 2017 yılının en çok okunan romanı olmuştur. ABD Missouri Üniversitesi'nde romanları ders kitabı olarak okutulmuştur. Livaneli dünya kültür ve barışına yapmış olduğu katkılardan dolayı 1996 yılında UNESCO tarafından büyükelçilikle onurlandırılmış ve Genel Direktör

[145] Taner Kılıç, "Zülfü Livaneli Romanlarında İnsan" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2016), s.6.

danışmanlığına atanmıştır. Yazar 2016 yılında UNESCO elçiliğinden istifa etmiştir.[146]

Siyasete ilgi duyan sanatçı 27 Mart 1994 yerel seçimlerinde SHP tarafından İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı'na aday olarak gösterilmiştir. Seçimi üçüncü sırada kalarak kaybeden Livaneli, 2002 yılında yapılan genel seçimlerde CHP'den İstanbul Milletvekili olarak seçilmiştir. 2005 yılında CHP'nin 13. Olağanüstü Kurultayı'nda yeterli oyu bulamadığı için genel başkanlığa aday olamamış ve partisinden istifa etmiştir.[147]

Yazar "Millenium Dreamers-Binyılın Düşünü Kuranlar" programında "Dünya Gençliğine Örnek Gösterilen 10 Şahsiyetten Biri" olarak seçilmiştir. Livaneli Paris'te UNESCO Merkezi'nde Costa Gavras ile birlikte eş başkanlığını yürüttüğü Türk-Yunan Medya Toplantısı'nı düzenlemiştir. 1996-2000 tarihleri arasında cezaevlerinde sürdürülen ölüm oruçlarında arabuluculuk görevini üstlenmiştir. Livaneli 38 kişinin yaşamını yitirdiği 1995 Gazi Mahallesi olaylarında olayların yatışması için çaba harcamıştır. Mikis Theodorakis'le birlikte Türkiye-Yunanistan Dostluk Derneği'ni kuran yazar, Gorbaçov ve Cengiz Aytmatov'un girişimiyle başlatılan Issık Göl Forumu'nun da kurucuları arasında yer almaktadır.[148]

3. 2. Zülfü Livaneli'nin Edebi Kişiliği ve Eserlerinin İçerikleri

Edebiyata çocukluğundan beri ilgi duyan Zülfü Livaneli çocukluğunda Sait Faik öyküleri okumuş, doğayı ve çevreyi izlemeye büyük ilgi duymuştur. Ortaokul yıllarında Ernest Hemingway, Erskine Caldwell, John Steinbeck ve Jack London okumaya başlamıştır. Henüz 15 yaşındayken Hemingway'a hayranlık duyan yazar ondan etkilenerek "Amarillo" adlı ilk kitabını yazmıştır. Livaneli aktif olarak yazmaya 1970'li yıllarda başlamıştır. Yazarın İsveç'teyken yazmış olduğu "Araf'ta

[146] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, 174. bs (İstanbul: Doğan Kitap, 2020).
[147] "Zülfü Livaneli", https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Z%C3%BClf%C3%BC_Livaneli&oldid=28383248#Siyasi_kariyeri, (25.10.2022).
[148] "Zülfü Livaneli – Kişisel Websitesi", https://www.livaneli.gen.tr/, (11.10.2022).

Bir Çocuk" filme uyarlanarak İsveç ve Alman televizyonlarında gösterime girmiştir.[149]

Livaneli roman türünden önce "Sis"(1988) adlı senaryoyu; "Orta Zekâlılar Cenneti" (1991), "Diktatör ile Palyaço" (1992) ve "Sosyalizm Öldü Mü?" (1994) adlı denemeleri yazmıştır.[150] Yazar, ilk romanı olan "Engereğin Gözü"nü 1996 yılında yayımlamıştır. Bu eser ilk başta "Engereğin Gözündeki Kamaşma" adıyla yayımlanmıştır. Livaneli bu eser ile 1997 yılında Balkan Edebiyat Ödülü'nü kazanmıştır.[151]

Costa Gavras "Engereğin Gözü" hakkında:

"Kitabı son sayfasına kadar eksilmeyen bir zevkle okudum. İnsanın, düşsel, zalim ve bazen de umutsuz bir dünyayı keşfetmesini sağlıyor. Filmlerde romantik bir biçimde gösterilen harem evrenini ve genç kadınların yaşadığı hapis hayatını hiçbir kuşkuya yer bırakmayan bir gerçeklikle betimliyor."[152] demiştir.

Yazar 2001 yılında yayımladığı " Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm" adlı eserinde dünyanın farklı yerlerinden İsveç'e siyasi nedenlerle göç etmek zorunda kalan insanların acılarını, bunalımlarını, ortak kederlerini işlemiştir.[153] Yazar bu eseri kendi cümleleri ile şöyle yorumlamıştır:

Bu kitaptaki öyküleri daha çok Türklerin işçi veya politik mülteci olarak Avrupa'ya gittikleri döneme ait gözlemlerimden yararlanarak kaleme aldım. Öykülerimin ortak teması bireylerin yaşadıkları kültür çatışmalarıdır.[154]

Yazar 2002 yılında "Mutluluk" adlı romanını yayımlamıştır. Yazarın bu romanı dünyada birçok dile çevrilmiştir. "Mutluluk" romanı Abdullah Oğuz tarafından aynı isimle 2007 yılında sinemaya uyarlanmıştır. Livaneli bu romanıyla 2006 yılında Barnes & Noble Yeni Büyük Yazarları Keşif Ödülü'nü kazanmıştır.

---

[149] Taner Kılıç, *a.g.e.*, s.8; Güzel Satık, "Zülfü Livaneli'nin Romanları ve Romancılığı" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Aydın, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2015), s.9; Emrah Seferoğlu, "Zülfü Livaneli Anlatılarında Yapı ve İzlek" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Programı, 2014), s.10.
[150] Emrah Seferoğlu, *a.g.e.*, s.12.
[151] Taner Kılıç, *a.g.e.*, s.8.
[152] "Zülfü Livaneli – Kişisel Websitesi", https://www.livaneli.gen.tr/.
[153] Emrah Seferoğlu, *a.g.e.*, s.14.
[154] "Zülfü Livaneli – Kişisel Websitesi", https://www.livaneli.gen.tr/.

Livaneli'nin dördüncü romanı Leyla'nın Evi 2006 yılında yayımlanmıştır. Yazarın bu romanı tiyatroya da uyarlanmıştır. Romanda yalılarda doğmuş büyümüş ve bulunduğu evden zorla çıkarılmak istenen Leyla, uşaklık kaderini değiştirme isteğiyle yanıp tutuşan Ali Yekta, Almanya'da doğmuş seks modelliği yapmış bir hiphopçı Rukiye/ Roxy ve gazeteci Yusuf'un yaşadıkları anlatılmaktadır. Abidin Parıltı bu eseri *"Romanda aşktan paraya, tutucu dünya görüşünden Kemalist bakışa, özgür seksten geleneklere, birçok konu tartışmaya açılır. Başka bir yazarın elinde tamamen düşünce notlarına dönüşebilecek tehlikede olan bu mevzular Livaneli tarafından ustalıkla hikâyelerin içine yedirilmiş."*[155] diyerek yorumlamıştır.

Livaneli 2008 yılında "Son Ada" adlı romanını yayımlamıştır. Huzur içerisinde yaşamak isteyenlerin son sığınağı olan "Son Ada" adeta her şeyin mükemmel olduğu bir ütopya kasabasıdır. Ülkenin darbeci Başkan'ının emekliğe ayrılıp Son Ada'ya yerleşmesiyle her şey tersine dönmüştür. Başkan Son Ada'yı her türlü anarşiden kurtarmaya kararlıdır. Görünüşte Başkan her türlü kararı demokrasiye uygun olarak kurulan "kurul"daki oy çokluğuna göre almaktadır. Başkan önce çevreyi, yolları park ve bahçe geleneklerine göre düzenleyerek işe başlamıştır. Doğaya ve martılara savaş açan Başkan Son Ada'yı yaşanmaz hale getirmiştir. Her şeye hükmetme güdüsüyle harekete geçen bir kişinin adım adım faşizm yolunda ilerlemesi anlatılmaktadır. "Son Ada" romanında, Zülfü Livaneli'nin demokrasiye bakış açısının izleri vardır. Livaneli'ye göre demokrasi çoğunluğa değil çoğulculuğa dayanmalıdır. Erkler arasında çoğulculuğa dayanmayan bir demokrasinin sonunun yıkım olduğu mesajı romanda verilmek istenen temel mesajdır. Toplumsal gerçekçi sanat anlayışına sahip olan Livaneli bu romanında olayları tarafsız bir tutumla anlatmaz, demokrasi görünümlü totaliter yönetimin adım adım faşizme doğru ilerleyişine karşı tutum alır.[156]

"Son Ada" önsözünü yazan Yaşar Kemal:

"... Zülfü bu romanda inanılmaz ölçüler, olanaklar yaratmış. Her şey birbirine uyuyor. Edebiyatta görkemli bir söz vardır, büyük kapıdan girmek. Bu

[155] "Zülfü Livaneli – Kişisel Websitesi", https://www.livaneli.gen.tr/.
[156] Zülfü Livaneli, *Son Ada*, 114. bs (İstanbul: Doğan Kitap, 2017).

büyük bir eserin yazarı demek. Zülfü büyük kapıdan bu romanıyla girmiştir."[157] diyerek eseri değerlendirmiştir.

Livaneli "Son Ada" romanıyla 2009 yılında "Orhan Kemal Roman Armağanı"nı almaya hak kazanmıştır. Bir ütopyanın distopyaya dönüşmesini anlatan "Son Ada" romanı 2022 yılında Deniz Özmen ve Berk Yaygın tarafından oyunlaştırılarak sahnelenmiştir[158].

Livaneli 2010 yılında "Arkadaşıma Veda" romanını yayımlamıştır. Roman aynı yıl "Veda" adıyla sinemaya uyarlanmıştır. Salih Bozok ile Mustafa Kemal Atatürk arasındaki dostluk üzerine inşa edilen kurgusal eser 1880-1938 yılları arasındaki dönemi kesitlerle okuyucuya sunmaktadır.[159] Zülfü Livaneli iki arkadaş arasındaki samimiyeti akıcı bir dil ile anlatmıştır. Üslup olarak yazar tarihi bir konuyu işlemesine rağmen kullandığı masalsı anlatım tarzıyla okuyucuyu sıkmaktan kaçınmıştır.

Livaneli 2011 yılında "Serenad" adlı romanını yayımlamıştır. Romanda 1939-1942 Yahudi Soykırımı döneminde Türkiye'de İstanbul Üniversitesi'nde hocalık yapmış olan Alman asıllı Prof. Maximilian Wagner'in ABD'den İstanbul'a gelmesi anlatılmaktadır. Wagner Şile'yi ziyaret etmek istemektedir. Romanda İstanbul Üniversitesi halkla ilişkiler görevlisi Maya Duran'ın Prof. Wagner'i Şile'ye götürmesi ile iç içe geçmiş tarihi olaylara yolculuk başlamaktadır. "Serenad" adı Wagner'in gençlik yıllarında âşık olup evlendiği ve sonradan öldürülen eşi Nadya'dan gelmektedir. Romanda Yahudi Soykırımı, Ermeni Sorunu, Kürt Sorunu, Sturma Faciası[160] ve Mavi Alay Faciası [161] gibi tarihi konular da işlenmiştir.[162]

---

[157] Zülfü Livaneli, *Son Ada,* s.12.

[158] Işıl Çalışkan, "Son Ada sayesinde kendimizle yüzleştik", birgun.net, 25 Ekim 2022, https://www.birgun.net/haber/son-ada-sayesinde-kendimizle-yuzlestik-407535, (27.10.2022).

[159] Aysun İlhan, "Zülfü Livaneli'nin Romanlarında Bir Anlatım Unsuru Olarak Zaman" (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2018), s.10.

[160] Sturma Faciası: 2. Dünya Savaşı'nda Nazi Almanya'sından kaçan Yahudilerin bindiği gemi motorları bozuk olduğu için Sarayburnu açıklarında bekletilir. Gemiden kimsenin inmesine izin verilmez. Gemi römorklarla Karadeniz'e çekilir. Sturma Gemisi Şile açıklarında batırılır. Kaynak: https://www.birgun.net/haber/livaneli-de-gizli-tarih-mavi-alay-drami-16599

[161] Mavi Alay Faciası: Kırım Türklerinin oluşturduğu "Mavi Alay" Sovyet Kızıl Ordusu'na karşı Almanya saflarında savaşır. İngiltere 1945'te Almanya'nın yenilmesi ile "Mavi Alay" askerlerini (çocuk ve eşleriyle birlikte) trene yüklenerek Sovyet Rusya'ya teslim etmeye karar verir. Sovyet

Livaneli 2013 yılında "Kardeşimin Hikâyesi" adlı romanını yayımlamıştır. Konu olarak bir balıkçı kasabasında sıradan hayat süren insanların genç bir kadının cinayete kurban gitmesi ile içine düşmüş oldukları şüphe ve merak duygusu kurgulanarak işlenmiştir. Dünyadan elini eteğini çekmiş emekli mühendis Mehmet Arslan ile genç ve güzel kadın gazeteci Pelin Soysal'ın tanışmasına bu cinayet vesile olmuştur. Mehmet Arslan kendi başından geçenleri ikiz kardeşi Ahmet Arslan'ın başından geçenler diye anlatmaktadır.[163] "Kardeşimin Hikâyesi" aşkın mutluluk için son nokta olduğuna insanları bir kez daha düşünmeye davet etmektedir. Kurgusuyla aşkın karmaşıklığına ve tehlikelerine dikkat çeken roman okuyanı tam kesinliğe ulaştım derken tekrardan şüpheye düşürmekte, kesinlikle şüphe arasındaki gelgitler romanda anlatıma heyecan katmaktadır.[164]

Livaneli'nin 2015 yılında yayımlanan "Konstantiniyye Oteli" adlı romanı Zehra Ertan ve Emre Karaca adlı kahramanların aşk hikâyesini merkeze alarak İstanbul'un tarihi panoramasını okuyucuya sunmuştur. Geniş kişi kadrosunun yaşamlarından kesitler sunan roman bu yaşam hikâyelerinden yola çıkarak çağın ve toplumun sorunlarına ayna tutmuştur.[165] Zülfü Livaneli, "Konstantiniyye Oteli" romanını geniş kişi kadrosuyla bir şehrengiz ve senfonik roman olarak tanımlamaktadır.[166]

Zülfü Livaneli 2017 yılında "Huzursuzluk" romanını yayımlamıştır. Yazar romanı bir "Doğu romanı" olarak tanımlamaktadır. Roman bir aşk hikâyesini merkeze alarak Ortadoğu'da yaşanan sorunları, bireyin ve toplumun yaşadığı kültür ikilemlerini, bu ikilemlerin insan ruhunda yaşattığı karmakarışık huzursuzluğu anlatmaktadır. İstanbul'da gazetecilik yapan Mardin asıllı İbrahim kendi köklerinden kopmuş ve kültürüne yabancılaşan bir karakterdir. İbrahim, çocukluk arkadaşı Hüseyin'in ölümü üzerine Mardin'e gitmiştir. İbrahim, Hüseyin'in Mardin'de başlayan ve ABD'de sonlanan yaşam hikâyesini araştırmaya koyulmuştur. Livaneli

---

Rusya sınırına gelen 2000 Kırım Türkü intihar eder, geriye kalanlar ise Sovyet Ordusu tarafından kurşuna dizilir. Kaynak: https://www.birgun.net/haber/livaneli-de-gizli-tarih-mavi-alay-drami-16599

[162] Emrah Seferoğlu, *a.g.e.*, s.16.

[163] Aysun İlhan, *a.g.e.*, s.10.

[164] "Zülfü Livaneli – Kişisel Websitesi", https://www.livaneli.gen.tr/.

[165] Aysun İlhan, *a.g.e.*, s.10-11.

[166] *Konstantiniyye Oteli Yeni Baskısıyla Okurlarla Buluştu / Zülfü Livaneli*, 2020, https://www.youtube.com/watch?v=MZeiSAYmBOE, (20.10.2022).

bu romanda Mardinli Hüseyin ile IŞİD zulmünden kaçarak sığınma kampında kalan Ezidi kız Meleknaz arasındaki aşk hikâyesini işlemiştir. Livaneli kurgusuyla okuyucuyu sevda ile acının iç içe geçtiği Ortadoğu gerçeğiyle buluşturmuştur.[167] Ölümün ve öldürmenin kutsandığı Ortadoğu coğrafyasını yazar romanın başına alıntıladığı şu sözlerle özetlemiştir:

"Harese nedir, bilir misin? Develerin çölde çok sevdiği bir diken var. Deve dikeni yedikçe ağzı kanar. Tuzlu kanın tadı dikeninkiyle karışınca bu, devenin daha çok hoşuna gider. Kanadıkça yer, bir türlü kendi kanına doyamaz… Ortadoğu'nun âdeti budur, tarih boyunca birbirini öldürür ama aslında kendini öldürdüğünü anlamaz. Kendi kanının tadından sarhoş olur."[168]

Livaneli 2021 yılında "Balıkçı ve Oğlu" adlı romanını yayımlamıştır. Yazar, Ege kıyısında yoksul balıkçıların ve çaresiz göçmenlerin yaşadıklarını, roman kahramanları Balıkçı Mustafa, Mesude ve Samir bebeğin başından geçen olaylar etrafında örerek kapitalizmin rant hırsıyla doğada ve denizlerde yarattığı tahribatı anlatmıştır. Livaneli romanını: *"… Emeğin sömürülmesi, bir yanda akla ziyan servetler birikirken öte yanda gıdaya, ilaca, temiz suya erişemeyen kitlelerin sapır sapır kırılması, göçler, birbirini izleyen felaketler Mustafa ve Mesude'nin bilincine yansıdığı biçimiyle hayatımıza giriyor…"*[169] şeklinde yorumlamaktadır. Livaneli bu romanında da tarafsız bir anlatıcı değildir. Sömürenin karşısında emeği sömürülenden yana, rant hırsıyla doğayı talan eden ve ekolojik dengeyi altüst eden sermayenin karşısında doğadan yana tutum almıştır.

Livaneli 2022 yılında "Kaplanın Sırtında" romanını yayımlamıştır. Yazar bu romanda otuz üç yıl tahtta kalarak Osmanlı İmparatorluğu'nu yönetmiş olan II. Abdülhamit'in yaşadıkları çevresinde tarihi yaşanmışlıkları kurgulamıştır. Romanda üç kıtaya hâkim olmuş Osmanlı İmparatorluğu padişahı II. Abdülhamit'in tahtan indirilip Selanik'te ailesiyle birlikte metruk bir köşke aç biilaç yerleştirilmesi "Kaplanın Sırtında" metaforuyla anlatılmıştır. Livaneli iktidarda olmayı kaplanın sırtında olmaya benzetmiştir. Livaneli'ye göre kaplanın sırtındayken kişi her şeye

[167] *Afiş - 20 Ocak 2017 Cuma*, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=7zPrH62tb2c, (20.10.2020).
[168] "Zülfü Livaneli – Kişisel Websitesi", https://www.livaneli.gen.tr/.
[169] Okan Çil, "Zülfü Livaneli: İnsanlığın utancıdır bu!" (Gazete Duvar, 04 Haziran 2021), https://www.gazeteduvar.com.tr/zulfu-livaneli-insanligin-utancidir-bu-haber-1523940, (21.10.2022).

hâkimdir, kaplanın sırtından düşünce kaplan ilk önce sırtından düşeni parçalar. Selanik'teki köşke yerleştirilen II. Abdülhamit'in köşkün bahçesine çıkmasına bile izin verilmez. Devrik Padişah'ın iletişim kurabildiği tek kişi kendisinden nefret eden İttihat ve Terakkici doktoru Hüseyin Atıf Bey'dir. Livaneli romanın beslendiği ana kaynağın askeri hekim olan "Hüseyin Atıf Bey'in Anıları" olduğunu ve romanı yazmak için adeta bir tarihçi gibi tarih okumaları yaptığını, söylemiştir.[170]

Sanat anlayışı olarak toplumcu gerçekçi akımın etkisinde kalan Livaneli, eserlerinde toplumda dışlanan, ezilen, hor görülen insanların yaşam öyküsüne yer vermiştir. Törenin muhafazakâr dayatmalarının kendi içindeki çelişkilerine değinen yazar cinsel istismara uğrayan kadının yaşama tutunmasını, toplumun kadına dayattığı bağnaz cinsel kimliğe karşı kadının direnişini anlatmıştır. Şiddetin her anlamda toplumun kanayan yarası olduğunu savunan yazar eserlerinde kadına yönelen psikolojik, fiziksel ve cinsel şiddetin yaratmış olduğu toplumsal travmalara yer vermiştir. Sosyal anlamda her türlü çarpıklığın toplumsal eşitsizliğe neden olduğunu savunan Livaneli insanın birey olarak değerli olduğunu vurgulamıştır. Livaneli, her insanın eşit haklara sahip olduğu bir toplumda ancak mutluluğun yakalanabileceğine inanmaktadır.[171]

Livaneli'nin romanlarında kurguya dayalı olsa da gerçekçi bir yön vardır. Romanları çoğu zaman birer tarihi metin işlevi görmektedir. Yazar tarihi kurgulamaları okuyucusunu tarihi bilgiye boğmadan yapmaktadır. Romanları sadece tarihi olaylara dayanmaz, tarih ile güncel sorunlar arasında bir köprü vazifesi görmektedir. Livaneli'ye göre yazar toplum denizinin içinde yüzen bir balık gibidir. Ona göre yazar bu denizdeki fırtınaları, akıntıları duyumsayan kişidir. Livaneli eserlerindeki karakterler aracılığıyla toplumun sarsıntılarının duyulduğunu savunmaktadır. Konu yelpazesini oldukça geniş tutan yazar; töre cinayetlerinden diktatörlüğe, gelenekten modernite sancısına, Roboski'den Gezi'ye kadar toplumun bilincinde yer edinmiş pek çok konuyu işlemektedir. Livaneli yarattığı roman karakterlerinde insan psikolojisine geniş yer vermiştir. Ona göre 2500 yıl önceki Yunan trajedisinden günümüze kadar insan psikolojisi çok değişmemiştir. Yazara

[170] *Zülfü Livaneli son kitabı 'Kaplanın Sırtında: İstibdat ve Hürriyet'i Sözüm Var'da anlattı*, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=0MJ7J77TAkQ, (21.10.2022).
[171] Taner Kılıç, *a.g.e.*, s.11.

göre sosyal ortamda yaşayan insanın kalbine ulaşıp duygularını anlatmak romanın temel görevi olmalıdır, romancı yarattığı karakterlerin psikolojik derinliklerine inmeden yazarsa karaktere can veremez ve anlattıkları bir kalıp olarak kalır. [172]

Livaneli romanlarında karakter yaratırken ilhamı yaşamdan aldığını Okan Çil ile yaptığı söyleşide şu cümlelerle açıklamıştır:

"Her ilham hayattan gelir elbette. Marcel Proust'a karakterlerini gerçek hayattan alıp almadığını sormuşlardı. O da evet demişti, her karakterde yaklaşık sekiz yüz kişi var. İlhamı hayattan alıyoruz ama bunu birebir yansıtırsak adına sanat denmez. Binlerce izlenim, imge, düşünce, hayal, bir çiçek dürbününü sallarcasına iç içe geçip yeni kompozisyonlar oluşturuyor. Bence bir romanın asıl değeri, yarattığı karakterlerle ölçülür. O karakterler bir tanıdığınız, ruhunu, psikolojisini bildiğiniz kişilere dönüşürse roman görevini yapmış demektir."[173]

Livaneli romanlarında geriye dönüş tekniğini de sıklıkla kullanmaktadır. Çoğu zaman bir olayı anlatırken bir yerde olayı kesmiş, geçmişe dönerek roman kahramanının yaşamış olduğu başka bir olayı anlatmıştır. Livaneli kurmuş olduğu olay zincirleriyle okuyucunun dikkatini çekmekte ve merak duygusunu diri tutmayı başarmaktadır. Romanlarında genellikle gözlemci bakış açısıyla anlatımı tercih eden yazar yapmış olduğu karakter ve ruhsal çözümlemelerle ilgili nihai değerlendirmeyi genellikle okuyucuya bırakmaktadır.[174]

3. 3. Zülfü Livaneli'nin Eserleri

Roman Türü Eserleri: Engereğin Gözündeki Kamaşma [175] (1996), Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm (2001), Mutluluk (2002), Leyla'nın Evi (2006), Son Ada (2008), Arkadaşıma Veda (2010), Serenad (2011), Kardeşimin Hikâyesi (2013), Konstantiniyye Oteli (2015), Huzursuzluk (2017), Balıkçı ve Oğlu (2021), Kaplanın Sırtında (2022).

Hikâye Türü Eserleri: Arafat'ta Bir Çocuk (1978), Gölgeler (2018).

[172] Okan Çil, https://www.gazeteduvar.com.tr/zulfu-livaneli-insanligin-utancidir-bu-haber-1523940.
[173] Okan Çil, https://www.gazeteduvar.com.tr/zulfu-livaneli-insanligin-utancidir-bu-haber-1523940.
[174] Taner Kılıç, *a.g.e.*, s.12.
[175] Eser daha sonra "Engereğin Gözü" ismiyle yayımlanmıştır.

Denem Türü Eserleri: Dünya Değişirken (1987), Orta Zekâlılar Cenneti (1993), Diktatör ile Palyaço (1993), Sosyalizm Öldü mü? (1994), Sanat Uzun, Hayat Kısa (2010), Edebiyat Mutluluktur (2012).

Anı Türü Eserleri: Gorbaçov'la Devrim Üstüne Konuşmalar (2003), Sevdalım Hayat (2007), Gözüyle Kartal Avlayan Yazar Yaşar Kemal (2016) Elia ile Yolculuk (2017).

Senaryo Türü Eserleri: Yer Demir Gök Bakır[176] (1989), Sis (1990).

Diğer Tür Eserleri: Geçmişten Geleceğe Türküler (1981), Harem (2012), Rüzgârlar Hep Gençtir (2019), Şapka (2019), Gökyüzü Herkesindir (2020).

Film Müzikleri: Otobüs (1974), Sürü (1978), Maden (1978), Hazal (1979), Yılanı Öldürseler (1981), Yol (1981), Gülibik (1984), Kan (1985), Kobay (1986), Yer Demir Gök Bakır (1987), Sis (1988), Yedi Uyuyanlar (1988), Boğaziçi'ne Sığınanlar (1990), Uzlaşma (1991), Şahmaran (1993), Mutluluk (2007), Vicdan (2008), Gurbet Kuşları (2008), Veda (2010).[177]

3. 4. Mutluluk Romanının Çözümlemesi

Roman Van Gölü kıyısında bir kasabada yaşayan Meryem'in düşünde kendisini çırılçıplak Zümrüdüanka kuşunun boynuna binmiş şekilde görmesi ile başlamaktadır. Meryem bağ evinde amcasının tecavüzüne uğramış on yedi yaşında bir genç kızdır. Meryem bir şekilde kurtulmayı başararak çıplak vücudu yara bere içinde neredeyse aklını kaçırmış halde iki delikanlı tarafından mezarlık yakınlarında bulunmuş, eve getirilmiştir. Tecavüze uğrayan Meryem ailesi tarafından evin izbe denilen loş bir odasına atılmıştır. Meryem yaşamış olduğu travmayı unutmak istercesine ailesine olanları anlatmamış, susmayı tercih etmiştir.

Meryem'in annesi kendisini doğurduktan birkaç gün sonra ölmüştür. Meryem'in babası Tahsin Ağa ailede silik bir karakterdir. Tahsin Ağa, Meryem'den birkaç yaş büyük Döne adında bir kadınla evlenmiş ve iki tane de çocuğu olmuştur. Meryem'in amcası sadece ailede ve kasabada değil çevrede iyi tanınan biridir. Şeyhlik yapan amcasına her yerden insanlar ellerinde adaklar ve hediyelerle gelmiş

[176] Yaşar Kemal'in "Yer Demir Gök Bakır" adlı eseri senaryolaştırılmıştır.
[177] Güzel Satık, *a.g.e.,* s.14'ten eser isimleri alınmıştır.

ona büyük saygı göstermişlerdir. Sert ve öfkeli amca Kur'an'dan ayetler okuyan, peygamber hadislerini anlatan, müritlerine günlük hayatta yol gösteren bir karakterdir.

"Amcasına göre insanların hepsi günahkârdı ama kadınlar iyice cehennemlikti. Bu dünyaya kadın olarak gelmek cezalandırılmak için yeterliydi. Kadın şeytandı, pisti, tehlikeliydi, Havva anamız gibi adamların başını derde sokardı; karnından sıpayı, sırtından sopayı eksik etmemek gerekirdi; çünkü onlar insan soyunun yüz karasıydı. Meryem bunları duya duya büyüdüğü için dişi olmaktan nefret eder ve 'Allah'ım beni niye kadın yarattın?' diyerek kendisini boğazına kadar günaha sokacak sorular sorardı."[178]

Meryem'in yaşadığı toplumda kadın, cinsel statü olarak erkeğin neslinin devamı için bir nesnedir. Romandaki kadına bakış açısı Türkiye gerçekleriyle paralellik göstermektedir. Türkiye'de hâkim olan düşünceye göre kadın; ailesinin, babasının, erkek kardeşinin namusudur. Bakirelik kadın için namus göstergesidir.[179] Erkek egemen topluma göre kadın iffeti için yaşamalı, iffeti için yaşamıyorsa cezası ölümdür. Kültürel olarak kadın erkeğin namusudur, namus kirlenince bu kirden kurtulmak için törenin emrine uymak gerekir. Livaneli bu hâkim toplumsal cinsiyet kültürünün çarpıklıklarına dikkat çekerek romanı kurgulamıştır.

Romanda Meryem, kadın olmanın cezasını çektiğine inanmakta ve şöyle düşünmektedir:

"Kadının başına bu işleri açan, onları bu hallere düşüren hep o günah yerleriydi. Meryem bunu biliyordu. Orası yüzünden günaha giriyor, orası yüzünden cezalandırılıyordu. Günah yeri olmasın diye öyle çok dua etmişti ki, sayısını bilmiyordu artık. Bir sabah kalktığında orası kaybolmuş, günah yeri kapanmış olsun diye durmadan yakarmış, ama sabah baktığında o çirkin şeyin yerli yerinde durduğunu görünce umutsuzluk kaplamıştı içini."[180]

---

[178] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.16.
[179] Özlem Haksan Avcı, Muharrem Koç ve Öznur Bayar, "Zülfü Livaneli'nin Mutluluk Romanı Karakterlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi", *İnsan ve İnsan* 3, sy 8 (01 Aralık 2016): s.10.
[180] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.17.

Bağnazlık ve töre arasında sıkışmış olan Meryem tüm günahı kendi vajinasına yüklemektedir. Amcasının kendisine tecavüzünü sorgulamak bile istemez. Livaneli kadının bekâretinin erkek egemen toplumda ne kadar önemli olduğuna dikkat çekmiştir.

Meryem izbe odaya bırakılan iple kendisini asmaya karar vermiş ancak ölen annesinin üzüleceğini düşünerek bu düşüncesinden vazgeçmiştir. Meryem ipi fırlatmış, "defol buradan" demiştir. Meryem'in bu sözünden sonra içi rahatlamıştır. Meryem'in ailesi istediği halde kendisini asmaması romanda bir kırılma noktasıdır. Bu durum Meryem'in töreye karşı ilk direnişi olarak kabul edilebilir.

Romanda kahraman ismi olarak Meryem isminin seçilmesi Hristiyanlık ve İslam inancındaki Hz. Meryem'in yaşadıklarına birer göndermedir. Meryem'in ailesi, Ermeni Tehciri'ne uğramış Hristiyan Ermeni bir ailenin evinde yaşamaktadır. Yazar roman kahramanı Meryem ile günahsız olan Hz. Meryem'in Hz. İsa'yı babasız doğurması sonucunda iftiraya uğraması ve iffetsiz bir kadın olarak adlandırılması arasında bir bağ kurmuştur. Romanda Meryem'in annesinin doğumdan önceki düşü şöyle anlatılmıştır:

"Meryem'in annesi ilk ve son çocuğuna hamile kaldığı günlerde, Meryem Ana'yı düşünde görmüş. Elinde mumla gelen mübarek Meryem Ana, ona bir kız çocuğu doğuracağını ama kendisinin o kızı dünyada yapayalnız bırakarak öbür dünyaya, kendi yanına geleceğini söylemiş."[181] Bu yüzden Meryem ailesi ve çevresi tarafından doğduğu günden beri uğursuz ve suçlu olarak addedilmiştir.

Hz. Meryem'in yaşadıkları Kur'an-ı Kerim'deki Meryem Suresi'nde şöyle anlatılmıştır:

"... (Ey Muhammed!) Kitapta (Kur'an'da) Meryem'i de an. Hani ailesinden ayrılarak doğu tarafında bir yere çekilmiş ve (kendini onlardan uzak tutmak için) onlarla arasında bir perde germişti. Biz, ona Cebrail'i göndermiştik de ona tam bir insan şeklinde görünmüştü. (16-17. Ayet)

Meryem, "Senden, Rahmân'a sığınırım. Eğer Allah'tan çekinen biri isen (bana kötülük etme)" dedi. (18. Ayet)

[181] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.49.

Cebrail, "Ben ancak Rabbinin elçisiyim. Sana tertemiz bir çocuk bağışlamak için gönderildim" dedi. (19. Ayet)

Meryem, "Bana hiçbir insan dokunmadığı ve iffetsiz bir kadın olmadığım halde, benim nasıl çocuğum olabilir?" dedi. (20. Ayet)

Cebrail, 'Evet, öyle. Rabbin diyor ki: O benim için çok kolaydır. Onu insanlara bir mucize, katımızdan bir rahmet kılmak için böyle takdir ettik. Bu zaten (ezelde) hükme bağlanmış bir iştir dedi.' (21. Ayet)

Böylece Meryem çocuğa gebe kaldı ve onunla uzak bir yere çekildi. (22. Ayet)

Doğum sancısı onu bir hurma ağacına yöneltti. 'Keşke bundan önce ölseydim de unutulup gitmiş olsaydım!' dedi.(23. Ayet)

Bunun üzerine (Cebrail) ağacın altından ona şöyle seslendi: 'Üzülme, Rabbin senin alt tarafında bir dere akıttı.'(24. Ayet)

'Hurma ağacını kendine doğru silkele ki sana taze hurma dökülsün.' (25.Ayet)

"Ye, iç, gözün aydın olsun. İnsanlardan birini görecek olursan, "Şüphesiz ben Rahmân'a susmayı adadım. Bugün hiçbir insan ile konuşmayacağım" de. (26. Ayet)

Kucağında çocuğu ile halkının yanına geldi. Onlar şöyle dediler: 'Ey Meryem! Çok çirkin bir şey yaptın!' (27. Ayet)

'Ey Hârûn'un kız kardeşi! Senin baban kötü bir kimse değildi. Annen de iffetsiz değildi.' (28. Ayet) …"[182]

Hz. Meryem'in insanlarla arasına perde koyması, Hz. İsa'ya hamile kalınca ölmek istemesi, susması, iftiraya uğraması romandaki Meryem karakterinin yaşadıklarıyla örtüşmektedir.

Meryem'in yaşadığı kasabada insanlar kadını, erkek soyunun devamı için bir araç olarak görmekte, bunu da bağnazlık temelli dini inançlarına

[182] "Kur'an-ı Kerim | 306. Sayfa | Meryem Sûresi | Meal - Diyanet İşleri Başkanlığı", erişim 30 Ekim 2022, https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/meryem-suresi-19/ayet-26/diyanet-isleri-baskanligi-meali-1.

dayandırmaktadırlar. Meryem'in ailesinde yemek sofrasında bile kadına yer yoktur. Erkek egemen cinsiyetçi yaklaşım ailenin sofrasına bile sirayet etmiştir. Ailede erkekler yemek yerken evin kadınları ayakta beklemekte, erkeklerden arta kalanları mutfağa götürüp yemektedir. Meryem'in amcası yemek sırasında konuşulmasına ve yemeğin uzatılmasına çok kızmaktadır. Çünkü ona göre yemek dünyevi bir zevktir, insan dünyevi zevklerden uzak durdukça dine yaklaşmaktadır.

Romanda kasabada yaşayan insanların dini inançlarında Şamanizm etkilerine de rastlanmaktadır. Toplumda ailede ölmüş büyüklerin ruhlarının gelip onları koruyacağı ve ata ruhlarının kutsal olduğu inancı hâkimdir. Bu inanç Şamanizm ayinlerinde transa geçmiş rahiplerin ruhlarla iletişime geçmeleri inancıyla paralellik taşımaktadır.

Kasabada yaşayan insanlar dini mucizeler anlatırken, Meryem bu mucizeleri uğursuz ve lanetli olduğu için görmediğine inanmıştır. On yedi yaşına kadar evlenecek talibinin çıkmamasını da Meryem bu uğursuzluğa yormaktadır. Romanın başında Meryem, yaşadığı toplumun kendisi için çizdiği kalıpları sorgulamamış; bu kalıpları olduğu gibi kabul etmiştir.

Meryem, amcasının kendisine tecavüzünü psikolojik olarak bastırmak için ölmeyi göze almıştır. Meryem'in üvey annesi izbenin kapısını açtığında Meryem'in boynuna geçirdiği iple kendisini asmak üzere olduğunu görmüş, kapıyı kapatıp çıkmıştır. Üvey Annesi Döne, Meryem'in kendisini asacağını düşünmüş ancak Meryem üvey annesinin yüzündeki memnuniyeti görünce kendisini asmaktan vazgeçmiştir. Bu bölüm romanda şöyle anlatılmaktadır:

" Döne, elinde bir küçük tepsi ile kapıda duruyordu şimdi ve kendisine bakıyordu. Göz göze geldiler. Boynu ilmeğin içindeki Meryem ile kapıda duran Döne bir süre birbirilerini süzdüler. Sonra Döne hiçbir şey söylemeden yavaşça çıkıp sessizce kapıyı kapattı. Tepsiyi de geri götürmüştü."[183]

Yazar bu bölümde Doğu'da yaşayan kadınların aileleri tarafından ölüme töre adına memnuniyet verici bir istemle gönderilmelerini anlatmaktadır. Kadının yaşamı, toplanan aile meclisinde verilen karara bağlıdır. Bu karar alınırken evin

[183] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.57.

kadınlarına danışılmamakta, ailenin egemen gücü olan erkek nihai kararı vermektedir. Doğu'da namus adına işlenen birçok kadın cinayetine intihar veya kaza süsü verildiğine dikkat çekilmiştir. Romanda Doğu'dan Batı'ya yaşanan göçlerle beraber artık namus cinayetleri sadece Doğu'da değil Türkiye'nin birçok yerinde yaşandığı anlatılmaktadır. Genç kızlar İstanbul'da viyadüklerden atılıyor, iple boğuluyor ya da kurşuna diziliyorlardı. Meryem kendisine şu soruları sormuştur: "Bir anne doğurup emzirdiği kızının ölümüne nasıl razı olur? Yoksa çaresiz mi kalıyorlar?" Bu sorularla bir kadının başka bir kadına yapılan şiddete sessiz kalmasına dikkat çekilmiştir. Doğu'da töre annelik duygusunun önüne geçmekte, annelerin töreye boyun eğdikleri anlatılmaktadır.

Meryem'in amcasının küçük oğlu Cemal Gabar Dağı'nda PKK'ye karşı komando olarak savaşmaktadır. Cemal ve Meryem'in çocukluk arkadaşı Memo ise PKK'ye katılmıştır. Yapılan telsiz konuşmalarında Cemal, Memo'nun sesini tanımış ama bu durumu başına iş açacağı için en yakın arkadaşı Selahattin dışında kimseye anlatmamıştır. Cemal'in birçok silah arkadaşı çıkan silahlı çatışmalarda feci şekilde ya can vermiş ya da yaralanmıştır. Ölümün bir mermi çekirdeğinin milimetrik sapması kadar yakın olduğu bu coğrafyada Cemal ölümü hiç yadırgamamaktadır. Karşısına çocukluk arkadaşı Memo çıksa gözünü kırpmadan onu öldüreceğini düşünmektedir. Yazar bu bölümde Doğu'da yaşanan çatışmaları da Kürt sorunu çerçevesinde sorgulamıştır. PKK ile TSK arasında sıkışmış Kürt köylerinde yaşayan insanların çaresizliğini anlatmıştır. Camal Kürt köylerinin TSK tarafından yakılmasını - PKK militanları tarafından sığınıldığı için- yadırgamamıştır. Romanda köy yakma şöyle anlatılmıştır:

"Köy tamamen boşaltıldıktan sonra evlere girip arama yaptılar. Tahmin ettikleri gibi bir şey çıkmadı. Sonra benzin dökerek evleri ateşe verdiler. Köy cayır cayır yanarken kadınların feryadı gökyüzünü tuttu. Gözlerinin önünde evlerini, eşyalarını çıra gibi tutuşturan ateş, sanki onların bir de yüreklerini yakıyordu. Ürküp kaçmamaları için katırlarının yularından tutmuş erkekler ağlamıyor ama gözbebeklerine oturan müthiş bir hınçla seyrediyorlardı yanan köyü.

Eskiden olsa, Cemal böyle şeylere müthiş üzülür, en azından evi yanan insanların acılarını paylaşmayı, onları biraz teselli etmeyi düşünürdü ama askerlikte geçen uzun aylar boyunca öyle acı görmüştü ki kılı kıpırdamıyordu."[184]

Livaneli bu bölümde bölgede yaşanan acıların insan ruhunda yeşerttiği "hınç" duygusuna dikkat çekmiştir.

Romanda kasabada yaşayan insanların dine ve ahlaka bakış açısı Piaget'nin "dışsal kurallara bağlılık" ve Kohlberg'in "ceza ve itaat eğilimi" dönemi ile paralellik taşımaktadır. Ahlak gelişim kuramına göre bu evrede yaşayan insanların iyi, kötü, doğru ve yanlış konusundaki yargıları yakınında bulunan fiziksel üstünlüğe sahip anne, baba gibi otoriteye dayanmaktadır. Doğru ve yanlış ayrımında ölçüt içsel olmaktan çok dışsaldır. Kohlberg'e göre "itaat ve ceza" evresindeki bireyler otoriteye uyar ve cezadan kaçınmaktadır. Bu ahlak evresindeki bireyler olayların dış görünüşüne ve sonucuna göre karar vermektedir. Olayların gerisindeki neden önemli değildir. Kohlberg'e göre otorite fizyolojik olarak güçlü görünür, bu gücün ortaya koyduğu sabit ve durağan kurallara sualsiz sorgusuz itaat söz konusudur.[185]

Meryem'in ailesinde otorite kendisine tecavüz eden amcasıdır. Onun koymuş olduğu kurallar sorgulanmamış, uygulanmıştır. Cemal'in askerlikte gece uykuda yaşadığı cinsel boşalma sonrası buz gibi su ile gusül abdesti alması ahlaki olarak "cezaya karşı itaat" evresine örnektir. Cemal'in gusül abdesti alması romanda şöyle anlatılmıştır:

"... Cünüp aptesi aldığında, vücudunun su değmedik yeri kalmayacaktı. Soğuktan dişleri birbirine vuruyordu ama vicdanı rahatlamaya başlamıştı. O muhterem, o ürkütücü babasının uygun görmediği bir şeyi yapmamış olmanın huzuru yayılıyordu içine; günahtan kaçmanın, İslam dininin emrettiği gibi yaşamanın huzuru. Babası evliya gibiydi; insan onun dediklerini yaparsa bu dünyada da, öteki dünyada da rahat ederdi."[186]

---

[184] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.75.
[185] İbrahim Gürses ve Mehmet Akif Kılavuz, "Kuşakların Ahlâkî Değerleri Birlikte Öğrenmesi: Kohlberg'in Ahlâkî Gelişim Kuramı Açısından Bir Değerlendirme", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 25, sy 1 (06 Nisan 2016): s.102-103.
[186] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.41-42.

Askerliğini bitirip eve dönen Cemal kahraman gibi karşılanmıştır. Babası Cemal'e Meryem'in büyük günah işlediğini ve bu büyük günahı temizleme işinin ona düştüğünü "*Bu kız yüzünden şerefimiz iki paralık oldu, insanların yüzüne bakamaz hale geldik ama senin kahraman gibi dönüşün… İstanbul'a gitmen gerekiyor! Bu kız hem Allah indinde hem de kul gözünde suçludur. Kancık it kuyruk sallamazsa erkek it arkasından dolanmaz. Kim bilir tenhalarda neler yaptı ki başına bunlar geldi. Törelerimizi iyi bilirsin. Bu pisliği temizlemek sana düşüyor."*[187] sözleriyle anlatmıştır. Meryem'in babası Tahsin Ağa elini şakağına koyarak söylenenleri dinlemiş, ağzını açıp tek kelime söylememiş, tepki vermemiştir. Kızının ölüme gönderilmesini sorgulamayan baba törenin ve otoritenin gücüne boyun eğmiştir. Cemal ise bu işi bir an önce halledip köye dönüp sevgilisi Emine ile evlenmek istemektedir. Cemal kavaklığın derinliklerinde Emine ile buluşunca işi bitirip hemen döneceğini söylemiştir. Emine : "*Daha önceki kızlar gibi bu gariban da İstanbul'a gönderilecek. Bu devirde böyle şey kaldı mı Allah aşkına? Senin ailen deli. Hiç olmazsa sen elini kana bulama. Zavallı kızın ne günahı var? … İki yıl asker yolu gözledim, şimdi bir de hapis yolu bekleyemem… Bırak başkası yapsın."*[188] Sözleriyle karşılık vermiştir. Başta töreye karşı çıkar gibi görünen Emine'nin aslında kendi çıkarı için buna karşı çıktığı anlaşılmaktadır. Töreye göre Emine'nin Cemal ile görüşmesi de namus cinayeti gerekçesi olabilmektedir. Livaneli burada törenin çelişkisine, töreyi uygulayanların töreyi işine geldiği gibi uyguladığına dikkat çekmiştir.

Van Gölü kıyısındaki kasabadan 1300 kilometre batıda olan İstanbul'da yaşayan kırk dört yaşındaki Profesör İrfan Kurudal işçi bir babanın çocuğu olarak İzmir'de doğmuştur. Hayattaki en büyük isteği babasına benzeyen bir hayat yaşamamaktır. İrfan Kurudal kazandığı burs ile Harvard Üniversitesi'nde okurken Boğaziçi Üniversitesi'ni bitirmiş, Boston'a bir kurs için gelmiş olan Aysel ile tanışıp evlenmiştir. Aysel İstanbul'un sayılı zenginlerinden armatörlük yapan bir ailenin kızı olarak İrfan Kurudal'ın kazandığı paraya hiç ihtiyaç duymadan yaşamaktadır. İrfan Kurudal üniversitede çalışmanın yanı sıra reklamcı olan kayınbiraderinin sağladığı televizyon sohbetlerine katılarak iyi para kazanmaktadır. İrfan Kurudal ve eşi

[187] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.119-120.
[188] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.150.

Aysel'in elit bir yaşamı vardır. Akşam yemeklerini genelde dışarda yemekte, ortak arkadaşlarıyla içkili gece sohbetlerine ve eğlence mekânlarında eğlenmeyi sevmektedirler.

Livaneli İrfan Kurudal'ın yaşamından kestiler sunarak aynı ülke sınırları içerisinde yaşayan insanların yaşam biçimi arasındaki uçuruma dikkat çekmiştir. Doğuda dinin ve törenin otoritesi hüküm sürerken Batı'da paranın, şehvetin, eğlencenin otoritesi hüküm sürmektedir. Doğu'da hiçbir suçu yokken tecavüze uğrayan kadınlar töre ve din uğruna öldürülürken, Batı'da kadın paranın otoritesine yaslanarak cinsel hazları özgürce yaşamaktadır. Romanın bir bölümünde Livaneli bir eğlence yerinin İrfan Kurudal'a düşündürdüklerini şöyle anlatmıştır:

"İrfan bir yandan masanın üstünde kan ter içinde göbek atan Aysel'e bakarken, bir yandan da bunun bir katharsis[189] *olduğunu düşünüyordu. Toplumun cinsel enerjisi böyle boşalıyordu işte; bir arınma ritüeliyle. Gündelik yaşamlarında bu insanların çoğu karılarına yan gözle bakanla kavga ederlerdi ama burada karılarının yarı çıplak başka erkeklere şehvet dansı yapmasından çok hoşlanıyorlardı."*[190]

Elit bir yaşam süren İrfan Kurudal eşinin kendisini aldattığını öğrendikten sonra ruhunu huzursuzlukla dolduran bohem yaşam biçimiyle yüzleşmiştir. İrfan ruhundaki sıkıntılarla çarpışmak ve kendisi olabilmek için her şeyi geride bırakıp denize açılma planları yapmıştır. Romanda İrfan'ın eşini, işini, lüks hayatı bırakıp gitme arzusu şöyle anlatmıştır:

"Bugün, ömründe ilk kez korkaklıktan ve başkalarının koyduğu kurallara göre yaşıyor olmaktan kurtulma şöleni olacaktı. Deniz dibinde ayakları yosunlara takılıp da soluksuz kalmış, sonra dibe vurduğu bir tekmeyle yukarıya yükselip ışığa ve temiz havaya kavuşmuş bir insan gibi temizlenecek, arınacaktı. Bütün zayıflıklarından, korkularından, arınacak, hayatını değiştirmenin o hiçbir şeye benzemeyen zevkini tadacaktı."[191]

---

[189] Katharsis: Arınma, temizlenme, rahatlama, gerilimi sona erdirme gibi anlamlara gelir.
[190] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.30-31.
[191] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.84.

İrfan Kurudal başkasının koyduğu kurallara göre yaşamaktan sıkılmıştır. Bu hayattan kurtulmanın kendisini arındıracağına ve temizleyeceğine inanmaktadır. Profesör İrfan'ın ruhunda yaşanan değişim aslında para ve zenginlik otoritesine birer isyandır. Kurudal eşi Aysel'in kendisini aldattığını öğrendikten sonra para ve zenginlik otoritesine isyan etmiştir. Kurudal, Aysel ile evlendikten sonra bohem hayat biçimine eklemlenmiş bir kişiliktir. İrfan ailesinin haberi olmadan evlenmiş, yapılan görkemli düğün törenine ailesinden kimseyi çağırmamıştır. Kendi deyimiyle o acınası babayı ve süklüm püklüm annesini Aysel'in armatör ailesiyle tanıştırmaktan utanmıştır.

Daha önce İrfan Kurudal'ın Ankara'da yaşayan kız kardeşi Emel, kendisini arayarak: "Eşim beni aldatıyor." demiş Profesör İrfan ise: "Sen de bir sevgili bul, kendini daha iyi hissedersin." diyerek durumu geçiştirmiştir. Kurudal aldatıldıktan sonra kız kardeşine söylediği bu sözlerden hafif pişmanlık duymuştur.

Freud'a göre savunma mekanizması olarak bastırma, insanın çatışmalara neden olan kaygıyı azaltmak için kullandığı bir tekniktir. Freud'un kuramına göre bastırmada, kaygı uyaran düşünceler birey tarafından bilinç alanından uzaklaştırılarak bilinçaltına atılmaktadır. Birey bastırma savunma mekanizmasıyla bastırılan davranış hakkında düşünmeyi reddetmektedir. Bilinçaltına itme, unutma, bilinçten uzaklaştırmaya çalışma olarak da ifade edilen bastırmada birey kaygı verici, sıkıntı verici olay ya da durumları unutma çabasına girmektedir.[192] Romanda Aysel'in İrfan'ı nasıl aldattığının ayrıntılarına yer verilmemiştir. İrfan Kurudal'ın hafızası hatırlamak istemediği anıları yok sayarak bastırmıştır. Livaneli bu psikolojik durumu romanında bir teknik olarak kullanmıştır. Aysel'in İrfan'ı aldatması kahramanın ağzından iki cümleyle anlatılırken, Meryem'in ruhunda derin yaralar açan tecavüz sahnesi ise kahramanın ağzından hiç anlatılmamıştır. Romanda tecavüz ve aldatma betimlemelerine yer verilmemiştir.

Cemal ile Meryem kasabadan İstanbul'a doğru yola koyulmuşlardır. Meryem, İstanbul'u yaşadıkları kasabadan görünen dağın ardı zannetmektedir. Meryem ile Cemal yeterli paraları olmadığı için 1300 kilometrelik yolun bir kısmını

[192] Uğur Keskin ve İlker Usta, "Doğal Eğitim Sürecinde Birey Tarafından Geliştirilen Psikolojik Savunma Mekanizmaları", *Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 3, sy 2 (31 Aralık 2021): s.258.

otobüs ile geri kalanını trenle gitmek zorundadır. Livaneli tren yolculuğunu kahramanların ruh hallerini ayrıntılı betimleyerek anlatmıştır. Yazar ayrıca trende yolculuk yapan, toplumun farklı tabakalarından gelmiş insanların yaşamlarından kısa kesitler sunarak Türkiye'deki sorunlara dikkat çekmiştir. Ankara'da Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde okurken politik eylemlerinden dolayı tutuklu olan bir gencin cezaevi koşullarını protesto etmek için yetmiş gündür tuttuğu ölüm orucu, yolculuk yapan alevi bir ailenin ağzından anlatılmıştır. Ölüm orucuyla bedeni her gün eriyen genci ölüm orucundan vazgeçirmek yolculuk yapan anne, baba ve kız kardeşin tek gayesidir. Livaneli namus cinayetine kurban gitmek üzere olan Meryem ile ölüm orucundaki üniversiteli gencin yaşamla ölüm arasındaki ince çizgide ilerlemelerini tren yolculuğunda buluşturmuştur. Yazar, Meryem'in ailesi ile üniversiteli gencin ailesi arasındaki tezatlığa dikkat çekmiştir. Ailesi tarafından namus adına ölüme gönderilen Meryem ölüme yolculuk yaparken, ölüm orucu tutan oğlunu ikna etmeye giden aile yaşama yolculuk yapmaktadır. Livaneli tren metaforuyla Türkiye'deki toplumsal sorunlara dikkat çekmiştir. Ülkenin farklı bölgelerinden gelen insanların doluştuğu tren vagonlarının her biri, Türkiye'nin farklı bölgelerinden ve toplumsal katmanlarından gelen insanların sorunlarını temsil etmektedir.

Meryem ve Cemal'in uzun, yorucu tren yolculuğu Haydarpaşa Garı'nda sonlanmıştır. Cemal'in abisi Yakup, İstanbul'un gecekondu semti olan Rahmanlı'da yaşamaktadır. Meryem ve Cemal, Yakup'un evine ulaştıklarında kendi kasabalarından daha kötü koşullara sahip olan bu semtin İstanbul'a ait olmasına şaşırmışlardır. Rahmanlı çamur ve yoksulluk içinde insanların derme çatma evlerde yaşadığı bir yer olarak tasvir edilmiştir. Livaneli, İrfan Kurudal'ın yaşadığı İstanbul ile Yakup'un yaşamış olduğu İstanbul'u karşılaştırarak toplumdaki kültürel ve ekonomik uçurumun oluşturduğu zıtlığa dikkat çekmiştir.

Mutluluk romanında göç olgusu işlenen önemli konulardan biridir. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra Türkiye'de kırdan kente göç eden insanlar şehirlerde gecekondu mahalleleri oluşturmuştur Gecekondu, Türkiye'de kırdan kente göç eden insanların özel mülkiyet veya devlet arazisi üzerinde alelacele kurdukları barınaklar veya evler olarak tanımlanabilir. Gecekondularda yaşayan insanlar genellikle çekirdek aile biçimindedir. Şehirde geçim sıkıntısı yaşayan gecekondu aileleri çoğu

zaman geldiği köyden ekonomik destek aldığı için şehirde yaşadığı halde köy kültüründen kopmamıştır.[193] Kültürel olarak köyden kopamayan aileler sanayi toplumuyla kır toplumu arasında sıkışmışlığın etkisiyle melez bir gecekondu kültürü oluşturmuştur.

Romanda Doğu'da din, töre, PKK, TSK otoritesi arasında sıkışmış insanların çareyi Batı'ya göç etmekte bulduğu anlatılmaktadır. Kentin varoşlarındaki gecekondulara yerleşen kırsal nüfus; kırsal kültürüyle, töresiyle, bağnazlık düzeyindeki dini inançlarıyla kentin dış mahallerinde "gecekondu kültürü" denilen yeni bir kültür doğurmuştur.

KONDA Araştırma ve Danışmanlık bünyesinde toplumsal araştırmalar yapan Bekir Ağırdır, Türkiye'de kültürü sınıflandırırken kır-kent kültürü ayrımının yetersiz olduğunu belirtmektedir. Ağırdır'a göre toplumu kır-kent-metropol kültürü diye sınıflamak gerekir. Çünkü Tokat merkez ya da Uşak merkez ile metropol olan İstanbul ve İzmir'in yaşam biçimi ve öncelikleri birbirinden çok farklılaşmıştır. Metropolleri de varoşlar, standart kentsel alanlar, siteler ve lüks alanalar olarak ayırmak gerekmektedir. Ağırdır'a göre: "*Varoşlar ile lüks alanlar arasındaki kültürel ve ahlaki kodlar kır ile metropol arasındaki fark kadar büyük. Bir bakıma varoşlardaki gündelik hayatın ritmi, dayanışma ve komşuluk ilişkileri kültürel ve ahlaki kodlar neredeyse kırlardaki seviyelere dönüyor.*"[194]

Livaneli romanda farklı kültürel kodlara sahip insanların yaşamlarından kesitler sunarak kır-kent kültürü çatışmasına dikkat çekmiştir. Kent kültüründe Aysel'in İrfan Kurudal'ı aldatması ayrılma nedeniyken kırsal kültürün töresinde namus cinayeti gerekçesidir.

Romanda İstanbul'un gecekondu semtinde yaşayan Yakup, yıllardır İstanbul'da yaşamasına rağmen törenin emrettiği kadını namus için öldürme buyruğunu yadırgamamıştır. Yakup, ahlaki ve kültür kodlarıyla doğduğu kırsal kültür ile hayatta tutunma savaşı arasında sıkışmış melez gece kondu kültürünün tipik bir temsilcisidir. Yakup metropolde yaşam savaşı verirken bir bela olarak algıladığı bu

[193] Recep Özkan, "Göç Olgusu ve Toplumsal Yapıya Etkisi", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 33, sy 47 (31 Aralık 2019): s.132-135.
[194] Bekir Ağırdır, "Kentler, Metropoller", *T24*, 04 Şubat 2013, https://t24.com.tr/yazarlar/bekir-agirdir/kentler-metropoller,6194, (12.11.2022).

namus cinayetinin bir an önce işlenmesini istemektedir. Romanda Yakup'un tutumu şöyle anlatılmaktadır:

"Hiç üzülmüş, şaşırmış, ya da sarsılmış bir hali yoktu, doğrusu. Sadece hayatta tutunma savaşı verdiği günlerde başına gelen bu belanın bir an önce yok olup gitmesini istiyordu… Sonra ona yarım saat yürümeyle ulaşılabilecek yüksek ve ıssız otoyol viyadüklerini anlattı; İstanbul'a göç eden köylüler, bu tip namus infazlarını oralarda yapıyorlardı."[195]

Bir an önce törenin kendisine yüklediği yükten kurtulmak isteyen Cemal sabahın erken saatlerinde Meryem'i öldürmek için onu yarım kalmış olan viyadüklere çıkartmıştır. Meryem'in kendisini uçurumdan aşağı atmasını isteyen Cemal içinde Meryem'i öldürememenin vermiş olduğu öfkeyle onun yüzüne bir tokat indirmiş, Meryem savrularak yere yığılmıştır. Romanda yaşananlar şöyle anlatılmıştır:

"Ölmemişti; uçurumdan savrulmamıştı; daha da önemlisi, üç adım ötede gördüğü yere çömelmiş gölgenin, yani Cemal'in durumu bu işin artık hiç olmayacağını anlatıyordu. Artık Cemal onu öldüremeyecekti; yalnız Cemal değil hiç kimse öldüremeyecekti… Artık acı çeken oydu Meryem değil… Yıpranmış ve ıslanmış ceketinin omzuna dokundu. 'Hadi Cemal abi' dedi, 'kalk gidelim burada ıslanmanın âlemi yok'…"[196] Daha önce töreye teslim olmuş Meryem, bir kadın olarak bundan sonra psikolojik üstünlüğü ele geçirmiştir.

Kurgusal bir eser olan Mutluluk romanında Livaneli Türkiye'de geçmişte yaşanmış olaylara da yer vermiştir. Toplumsal gerçekçi bir sanatçı olan Livaneli 1990'lı yıllarda başlayıp süren Hizbullah'a ait mezar evlerine, 28 Şubat döneminde üniversitelerde yaşanan başörtüsü yasağına karşı yapılan direnişlere, 2000 yılında kendisinin de arabuluculuk yaptığı cezaevi ölüm oruçlarına ve Kürt sorunu çerçevesinde doğuda yaşanan çatışmalara yer vermiştir.

Meryem'i öldüremeyen Cemal onu İstanbul'da Yakup'un evinde bırakıp kasabaya dönmek isteyince abisinin sert tavrıyla karşılaşmıştır:

---

[195] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.223.
[196] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.246-247.

"… 'Bana bak Cemal' dedi, bu dediğin olamaz. Bir boğaz daha beslememe imkân yok. Hem ben memleketten bu dertlerden kurtulmak için kaçtım, taa buralara kadar gelip buldunuz beni…"[197]

Bu tepkiden sonra Cemal içinde bulunduğu ruhsal çöküntü ve törenin emrini yerine getirememenin ezikliği ile balık halinde balıkçılık yapan askerlik arkadaşı Selahattin'e gidip durumunu anlatmayı uygun görmüştür. Selahattin kendisine durumunu anlatan arkadaşına şu yanıtı vermiştir:

"Dün müthiş bir günahın eşiğinden dönmüşsün. Yoksa bugün buraya bir katil olarak gelecektin. Demek Allah son anda kalbine bir ilham vermiş ve seni günahtan döndürmüş. Buna çok memnun oldum."[198]

Selahattin muhafazakâr bir ailede yetişmiş, bağlı olduğu cemaatin dini sohbetlerine katılan dindar bir insandır. Cemal dine inanan arkadaşının tepkisi karşısında oldukça şaşırmıştır. Livaneli, Cemal ve Selahattin karakterleri üzerinden kırsal kültür dindarlığı ile kent kültürü dindarlığını karşılaştırmıştır. Kırsal kültür dindarlığı daha dogmatik ve değişmez kurallara dayalı iken, kent kültürü dindarlığı daha hoşgörülü, esnek ve sorgulayıcıdır.

Selahattin'in Ege kıyılarında Çeşme yakınlarında bulunan bir balık çiftliği vardır. Balık çiftliğinde çalışan işçi, iki haftalığına izne ayrılmıştır. Selahattin, Cemal'e Meryem'i de yanına alarak -iki haftalık ücretlerini de vermiş- buraya gitmelerini teklif etmiştir. Cemal bu teklifi kabul edip, Meryem ile birlikte Ege'nin yolunu tutmuştur. Profesör İrfan Kurudal İzmir'de annesini ziyaret ettikten sonra bir tekne kiralayarak Ege Denizi'nde -kendisinin de hangi amaçla yaptığını bilemediği- bir yolculuğa çıkmıştır.

Meryem yolculuk sırasında gördüğü kızlara çok şaşırmıştır. Yöresel kıyafetleri ve çamurlu kara lastik pabuçları ona kasabayı hatırlatmaktadır. Meryem'in gözünden yolculuk yapan kızlar şöyle anlatılmıştır:

"Otobüsteki kadınların, çok yaşlı olanların hariç hepsinin başı açıktı. Yalnız başlarının açık olmasıyla kalmıyordu; genç kızlar kalçalarını ortaya çıkaran sıkı mı

[197] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.255.
[198] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.260.

sıkı, daracık mavi pantolonlar giymişlerdi. Üstlerindeki pembe, beyaz, mavi, turuncu kolsuz fanilalarından göğüsleri fırlayacak gibi duruyordu. Bu fanilaların yakaları öyle açıktı ki biraz eğilseler göğüsleri görünecekti ama hiçbiri buna aldırıyor gibi görünmüyordu…"[199]

Livaneli, yukarıdaki bölümde kadının kendi bedeninden nefret ettiği bir kültür ile kadının kendi bedeniyle barışık olduğu kültürü karşılaştırmıştır. Meryem'in doğup büyüdüğü baskıcı ve kadını dışlayan eril toplumda kadının bedeni bir utanç kaynağı olarak görüldüğü için Meryem kendi bedenine ve kadınlık duygularına yabancılaşmıştır. Ege Bölgesi'nde doğup büyüdüğü baskıcı kasabadan çok uzak olan Meryem kendi dişiliğinin farkına varmıştır. Meryem'in yaşadığı -kendisinin de şaşırdığı- değişim şöyle anlatılmaktadır:

"Meryem kendisini o partal giysilere ve lastik pabuçlara rağmen bir dişi olarak hissetti; o oğlanların yanına gitmek istiyordu. İşin tuhaf yanı bundan hiç utanmaması ve sanki dünyanın en normal duygusuymuş gibi benimsemesiydi. Genç ve sağlıklı bedeni, o genç erkeklerin çıplak gövdelerine yakın olmak ihtiyacıyla sarsılmıştı. O güne kadar sadece uğursuz ve aptal olduğu söylenen ve dişiliğinden dolayı doğuştan günahkâr ilan edilen genç kız, bu ayrı iklimdeki insanlar arasında değişmiş ve adını tam koyamadığı baş döndürücü bahar tutkularına kapılmıştı. Artık bacaklarının arasındaki 'günah yeri' bile o kadar korkunç gelmiyordu ona. Çünkü belli ki bu kızlar 'o'ndan hiç utanmıyorlardı."[200]

Feminizm kuramlarının üzerinde durduğu en önemli kavramlardan biri bireyin kendisine yabancılaşmasıdır. Kendine yabancılaşma kavramı bireyin kendisini başkasının bakış açısıyla değerlendirmesi olarak tanımlanabilir. Yabancılaşma sonucunda birey kendi benliğini kaybederek toplum tarafından dayatılmış, tek tipleştirilmiş benliği benimsemektedir.[201] Bedenine ve kendi benliğine yabancılaşmış olan Meryem dişiliğinin farkına vararak erkek egemen tanımlamalardan ve dayatmalardan uzak yeni bir kimlik inşa etmeye başlamıştır.

---

[199] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.287-288.
[200] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.291-292.
[201] Şenay Sabah Kıyan, "Ekolojik Feminizm Bağlamında Kadınların Tüketici Olarak Pazarda Yabancılaşması", *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi* 1, sy 1 (01 Eylül 2011): s.94.

Tekne ile Ege Deniz'inde mutluluğu arayan Profesör İrfan Kurudal ile balık çiftliğinde çalışan, on beş günlük süreleri dolduktan sonra ne yapacaklarını bilemeyen Meryem ve Cemal'in hayatlarının kesişmesi romandaki düğümlerin çözümlendiği bölümdür. Kaybettiği mutluluğu arayan İrfan Kurudal; mutluluğu hiç yaşamamış, amcası tarafından tecavüze uğramış, töre cinayetine kurban gitmekten kıl payı kurtulmuş Meryem'e mutluğun kapısını aralatacaktır. Yalnızlıktan sıkılan İrfan Kurudal, Cemal ve Meryem'i "insan insanın zehrini alır "düşüncesiyle teknesine almıştır.

Denizin mavi tonları, tekne yaşamı Meryem'in yaşama arzusunu kamçılamıştır. İrfan Kurudal'ın yaptığı yemekleri Cemal ve Meryem'in tabaklarına doldurması ve onlara hizmet etmesi Meryem'i utandırmıştır. Çünkü ailedeki erkeklerle kadınların aynı sofrada yemek yemesi amcasına göre büyük bir terbiyesizlikti. İrfan Kurudal'ın erkek imajı Meryem'in kafasındaki erkeklik imajını yerle bir etmiştir. Meryem teknede yaşama hiç olmadığı kadar bağlanmıştır. Meryem'in kendisi için yaşamak isteği romanda şu cümlelerle anlatılmıştır:

"*… Meryem'in içini tarifsiz bir yaşama hasreti doldurur olmuştu. Yaşamak istiyordu eti yaşamak isteğiyle yanıyordu. On yedi yaşının olanca hasretiyle bir bedene sarılmak ihtiyacı elini ayağını titretiyordu…"*[202]

Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisine göre bireyin en temel ihtiyacı fiziksel ihtiyaçlarıdır. Fiziksel ihtiyaçları giderilen birey bir üst ihtiyaç olan güvenlik ve emniyette olma ihtiyacına yönelmektedir. Güvenlik ihtiyacı bireyin hayatta kalması için önemlidir. Güvende olmayan birey korku, endişe ve kaygıdan kurtulamamakta; bir üst ihtiyaca yönelememektedir. Güvenlik ihtiyacı giderilen bireyde sevgi ve ait olma ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Bu alandaki birey aidiyet, sevgi ve dostluğa ihtiyaç duymamaktadır. [203] Ailede sevilmeyen, kadın olduğu için aşağılanan ve uğursuz olduğuna inanılan Meryem, kirlenmiş bir nesneye indirgenmişken İrfan Kurudal'ın teknesinde kendisini ölümden uzak ve güvende hissetmektedir. Meryem hayatında

[202] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.300.
[203] İbrahim Durmuş, "Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisinin Genç Bireylerin Yaşam Tarzları İle Girişimcilik Niyetleri Açısından İncelenmesi", *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi* 9, sy 3 (21 Temmuz 2020): s.1735-1736.

yaşadığı bu değişimle kendisi için yeni bir benlik inşa etmektedir. Yıllarca benliğinde boş bırakılmış birine ait olma ve sevilme ihtiyacına yönelmektedir.

Meryem'in ayağındaki kara lastikler ve pazen entarisi ona kasabayı ve İstanbul'da gecekondu semti olan Rahmanlı'yı anımsatmaktadır. Meryem utansa da bilinçaltında kendisine uğursuzluğu, tecavüzü, ölümü hatırlatan bu kıyafetlerden kurtulup Ege'deki kadınlar gibi giyinmek istemiştir. Meryem, kendisini giyim mağazasına götüren ve hayatında büyük değişime vesile olan İrfan Kurudal'ı mucizevi Hızır Aleyhisselam'a benzetmiştir. Romanda bu bölüm şöyle anlatılmıştır:

Orada çalışanların şaşkın bakışları altında Profesör, Meryem'e pamuklu tişörtler, beyaz pantolonlar, jeans şortlar, mayolar ve Nike spor pabuçlar almıştı. Daha sonra bunları eline vererek prova odasında giyinmesi için ısrar etmiş ve şorta cesaret edemese de beyaz pantolonu ve pembe tişörtü üstüne giyip ayağına da fosforlu Nike'ları geçiren Meryem kabinden çıkınca kalbi duracak gibi olmuştu. Ne ince kızdı bu böyle. Bol elbisenin altında belli olmayan göğüsleri, pembe tişörtte uç veren iki ufak şeftali gibi belirivermişti.[204]

Livaneli kadının giyimi ile cinsel kimliği arasında ilişki kurmuştur. Kadının cinsel kimliğinin din, gelenek, töre ile baskı altına alındığı eril toplumlarda kadının dişiliğini ön plana çıkartan çoğu şey ayıp veya günah sayılmıştır. Meryem'in doğduğu kasabada kadın olarak doğmak, suçlu doğmak demektir. Meryem'in yaşadığı kasabadaki erkeklere göre; kadın denilen günahkâr örtünmeli, erkeğe görünmemeli, hamileliğini saklayan bol elbiseler giymelidir. Meryem de bu öğretiye uymuş, artık göğüsleri belirginleşmeye başladığında Cemal ve Memo ile oynamamaya başlamıştır. Livaneli kırsal kültürdeki erkeğin sınırlarını çizdiği kadın imajına dikkat çekmiştir. Türkiye'de kırsal kültürde ergenlik dönemine giren kız çocuklarının dişil vücut hatları ortaya çıkmaya başlayınca bu hatların saklanması -genellikle bol giysilerle- gerektiği düşüncesi hâkimdir. Böylece çocukluktan itibaren kadın, kendi vücuduna ayıp ve günah baskısıyla yabancılaştırılmaktadır. Meryem yeni kıyafetleriyle kendi vücudunu tanımaya başlamış, kadın olmanın günah ve ayıp olmadığının farkına varmıştır. Kıyafetlerdeki değişim Meryem'in özgüvenini artırmış, ona dişiliğini hatırlatmıştır. Dişiliğini hatırlamasıyla ortaya çıkan beğenilme

[204] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.309-310.

arzusu onu heyecanlandırmıştır. Bu heyecan onun yaşam arzusunu artıran bir heyecandır.

Profesör Meryem'e yüzmeyi öğretmek isterken Meryem'in bastırdığı ancak ruhundan tamamen atamadığı ve yüzleşmediği tecavüz travması (stres bozukluğu) tekrarlanır. Freud'a göre bir yaşantının travmatik olabilmesi için maruz bırakıldığı şeye karşı koyamamış olması gerekmektedir. Meryem amcasının tecavüzüne uğradıktan sonra bu anı unutmak adına bastırmayı denemiştir. Freud'a göre bastırılmış olan, bilinç düzeyine çıkarılıp bu an ile yüzleşilmediği sürece bu deneyim yeniden üretilerek tekrarlanmaktadır.[205]

Romanda Meryem'in yaşadığı travma şöyle anlatılmaktadır:

"… Üşüyen kedi yavrusunu ısıtma arzusu gibi bir şeydi bu. İçinde yine cinsellik payı yoktu… Üstüne eğildi ve ona sarıldı. Ömrünün geri kalan bölümünde Profesör, bu davranışını hayatının en büyük hatalarından biri olarak hatırlayacaktı.

… Çünkü kız üstüne eğilen adamı hissettiği anda bir insanın gösterebileceği en büyük tepkiyle, çelik bir yay gibi fırlamış, güçlü bir tekmeyle adamı üstünden fırlatmış ve 'yapma amca, yapma, yapmaaaaaa!' diye çığlık çığlığa bağırmaya başlamıştı.

…

Kız ellerini yüzüne kapatmış durumda dönerek çığlık atıyor, çıplak ayaklarıyla çakıl taşlarını tekmeliyor ve çıldırmış gibi 'yapmaaaa!' diye haykırıyordu… Bazen 'Amca' gibi bir söz söylüyor, bazen 'Nefret ediyorum!' diye uluyor bu arada da ellerini kanatıncaya kadar taşları yumrukluyordu."[206]

İlkay Başak Adıgüzel'e göre tecavüze uğrayan kadınlar fiziksel temasa daha duyarlı hale gelmektedir. Çünkü tecavüz, kadının bedeninin özel sınırlarını işgal etmiş ve fiziksel temasla gerçekleşmiştir. Tecavüzü hatırlatan her dokunuş kadının kendisini tehdit altında hissetmesine neden olmaktadır. Çoğu kadın tecavüzü anımsatıcı uyaranlardan uzaklaşmaya çalışmaktadır. Tecavüze uğrayan kadınların

[205] İlkay Başak Adıgüzel, "Tecavüze Maruz Bırakılan Kadınların Tecavüz Sonrası Yaşam Deneyimleri" (Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Hizmet Anabilim Dalı, 2019), s.129.
[206] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.317-318.

çoğunda duygusal küntlük ve kaçınmacı tepkiler görülmektedir. Kaçınma davranışlarından biri de savunma mekanizması olarak yok saymadır.[207] Profesör'ün Meryem'e yaklaşması ona amcasının tecavüz ettiği anı hatırlatmıştır. Tecavüz sonrası yaşanan travmalarda bilinçaltına atılan tecavüz anı, tecavüzü hatırlatıcı uyaranlar yoluyla tekrar bilinç alanına çıkıp bireyde yaşadığı tecavüz anını yaşıyormuş hissi uyandırabilmektedir. Meryem, Profesör'e amcasının kendisine tecavüz ettiğini anlatmamıştır. Ancak Prefesör Meryem'in tepkilerinden amcasının ona tecavüze ettiğini anlamıştır.

Profesör ve Meryem tekneye döndüklerinde Meryem odasına kapanmış, yöresel kıyafetlerini tekrardan giymiştir. Meryem o gece rüyasında kendisine zulmeden kerpeten gagalı kara sakallı Anka kuşunu tekrar görmüştür.

Adıgüzel'e göre rüyalar tecavüzü deneyimlemenin önemli bir aracıdır. Tecavüze uğrayan kadınlar yaşadıkları korku, şok ve acıları rüyaların tetiklemesiyle yeniden deneyimlemektedir. Rüyalar, psikodinamik yaklaşıma göre günlük hayattaki yaşantılara ilişkin bastırılmış duyguların dışavurumudur. Normal hayatta denge kurucu destekleyici bir işleve sahip olan rüyalar, travmatik olaylar sonucunda oldukça örseleyici olabilmektedir.[208]

Profesör, Meryem'e iyi geleceğini düşünerek emekli bir büyükelçinin evini kiralamıştır. Meryem bu evde üç gün odasına kapanarak tecavüz ile yüzleşmiştir. Meryem'in odasını dolduran portakal çiçeği kokuları ona iyi gelmiştir. Meryem tekrardan Profesör'ün kendisine aldığı beyaz elbiseyi giymiş, portakal çiçeklerinin kokusunu içine çekerek aynada çok güzel olduğunu fark etmiş, yaşam dolu bir kadın olarak bahçeye inmiştir. Tecavüzle yüzleşen Meryem artık kendisini daha güçlü hissetmektedir. Giydiği beyaz elbise saflığı, temizliği; portakal çiçeklerinin kokusu ise baharı, canlanmayı, hayatı kışa çeviren zorlukların son buluşunu sembolize etmektedir.

Güneydoğu'daki savaştan bıkmış bir aile Ege'ye göç etmiş, harap haldeki bir evi onarıp oraya yerleşmiştir. Aile evin önüne de birkaç sandalye koyup sacda yaptıkları gözlemeleri turistlere satarak ayakta durmaya çalışmaktadır. Meryem,

[207] İlkay Başak Adıgüzel, *a.g.e.,* s.131.
[208] İlkay Başak Adıgüzel, *a.g.e.,* s.130-131.

Profesör, Cemal ve Emekli Büyükelçi bir gün ailenin sacda yaptığı gözlemeleri yemeye gitmiştir. Meryem gözleme yapan bu Güneydoğulu aile ile tanışmıştır. O günden sonra Meryem günlerinin büyük bölümünü Güneydoğulu bu ailenin yanında geçirmeye başlamıştır. Meryem'i her gün bu ailenin yanına götüren şey aslında itiraf edemediği Güneydoğulu ailenin oğlu Mehmet Ali'ye duyduğu ilgidir. Mehmet Ali de Meryem'den etkilenmiştir. Bir gün Meryem hamur kararken Mehmet Ali onu çıplak kalan boynundan öpüp oradan uzaklaşmıştır. Meryem, bu duruma gülümsemiş ve hiç ürkmediğine şaşırmıştır.

Cemal, ayyaş olarak adlandırdığı İrfan Kurudal'dan nefret etmektedir. Cemal, Profesör'ün Meryem'e karşı sapık bir ilgisi olduğunu düşünmektedir. Cemal'e göre kendisi Meryem'den akıllı olduğu halde Profesör Meryem'e sulandığı için hep onu öne çıkartmaktadır. Erkeğin yüceltildiği kadının uğursuz ve günahkâr addedildiği eril bir kültürden gelen Cemal'e göre öldürmeyip bağışladığı -üstelik kirlenmiş olan- Meryem kendisinden zeki olamazdı.

Romanda "çılgın gece" olarak adlandırılan bir gece İrfan Kurudal; Meryem, Emekli Büyükelçi ve Cemal'e köydeki balık lokantasında yemek yemeyi teklif etmiştir. Değişiklik olacağı için herkes bu teklifi memnuniyetle karşılamıştır. O gece Profesör ve Emekli Büyük Elçi kullandıkları içkinin de verdiği keyifle derin bir sohbete dalmıştır. Sarhoş olan İrfan Kurudal eve dönüşte bottan inerken sendeleyip Cemal'e tutunmak istenmiştir. Romanda bu bölüm şu cümlelerle anlatılmıştır:

" Cemal müthiş bir güçle itti onu. 'Dokunma bana ibne herif!' diye bağırdı. Profesör bu şiddetli itişle gerisingeri lastik bota düştü ve yüzünü oturma yerine çarptı…

… Güçlükle doğruldu, sağ eliyle kan boşalan burnunu tuttu. Öne doğru bir adım attı. Cemal iskeleye dikilmiş, sanki daha da irileşmiş gövdesiyle onu bekliyordu. Bir kez daha, 'Üstüme gelme sapık herif!' diye avaz avaz bağırdı…

Profesör ona baktı… 'Sapık senin baban' dedi 'Çünkü öz yeğeninin ırzına geçti.'… 'Zavallı salak mahluk, babanın hem Meryem'in ırzına geçtiğini, hem de onu öldürmek için sana görev verdiğini anlayamadın mı?'

Bu sözleri duyan Cemal çıldıracak gibi oldu. Adamı öldürmek için öne atıldı, pençesiyle boğazından kavradı ve 'Yalan!' dedi 'Yalan! Bu yalanların için gebereceksin'

Profesör boğazını sıkan pençeden güçlükle nefes alarak 'Meryem'e sor' dedi. 'O sana yalan mı değil mi anlatsın.'…"[209]

Cemal bu sözlerden sonra Meryem'e dönmüş, Profesör'ün yalancı olduğunu söylemesini istemiştir. Meryem ise susarak tecavüzü onaylamıştır. Babasının öz yeğenine tecavüz ettiği gerçeğiyle karşılaşan Cemal bu gerçeğin ağır yükü altından çıkmak istercesine Profesör'ü tüm gücüyle dövmeye devam etmiştir.

Meryem, mutsuzluktan kaçıp mutlu olma yollarını arayan ve bir kadına mutlu olmayı öğreten İrfan Kurudal'ın başucuna çöküp beyaz elbisesinin eteğiyle İrfan'ın yüzündeki kanları silmeye başlamıştır. Tecavüz edilen bir kadını törenin kıskacından kendi kanını akıtma pahasına kurtaran İrfan Kurudal, Meryem'e tutunarak ayağa kalkmış, "Yenildim, ait olduğum yere gidiyorum." demiştir. Kurudal, içi para dolu zarfı Meryem'e vererek "Ben artık gidiyorum, bir daha hiç görüşmeyeceğiz." demiş ve onunla vedalaşmıştır. Profesör Meryem'in elini -Meryem de onun elini- usulca öpmüş, teknesine binip gecenin karanlığında yol almaya başlamıştır. Profesör tekneyle yol alırken annesinin yanına gidip Ege Üniversitesi'nde alçakgönüllü bir hocalık işi bularak babasının yaşadığı hayatı yaşamayı düşünmektedir.

Emekli Büyükelçi Meryem ve Cemal'in evini terk etmelerini istemiştir. Babasının Meryem'e tecavüz ettiğini öğrenen Cemal iki gün boyunca Emekli Büyükelçi'nin evindeki odasında uyumuştur. Cemal'in iki gün uyuması gerçeklerle yüzleşmek istemeyen zihninin gerçekten kaçınmasıdır aslında. Cemal uyanınca Meryem, Profesör'ün verdiği paranın bir kısmını Cemal'e vererek gideceğini söylemiştir. Cemal Meryem'in kendisini bırakıp gitmemesi için yalvaran gözlerle dil dökse de Meryem bunu umursamamıştır. Meryem, Cemal ile vedalaşma gereği bile duymadan odadan çıkmıştır. Güneydoğulu ailenin oğlu Mehmet Ali ile birleştireceği hayatın içini doldurduğu "Mutluluk" ile evden uzaklaşmaya başlamıştır. Meryem "Allah artık Meryem'i seviyor!" diye düşünmektedir.

[209] Zülfü Livaneli, *Mutluluk*, s.364-365.

Romanda Profesör yenildiğini söylese de asıl yenilen Cemal olmuştur. Törenin kendisine dayattığı sınırlar içinde kabuğunu kırmayı denemeyen Cemal öz yeğenine tecavüz eden bir babanın oğlu olarak bu yük altında ezilmiştir.

Livaneli romanda törenin otoritesine boyun eğen Cemal'i cezalandırmış, hiçbir suçu ve günahı olmayan Meryem'i ise "Mutluluk" ile ödüllendirmiştir.

3. 5. Mutluluk Romanıyla İlgili Görüşler[210]

Unutulmaz karakterlerin zor koşullarda bir araya geldiği hikâye, büyük bir roman için mükemmel bir doku oluşturuyor. Bu romanda adaletsiz bir cezayla yüz yüze kalan Türk kızının etkileyici portresini ve onun celladının ahlaki ikilemine yürek paralayan bir bakış bulacaksınız. Sarsıcı ve çok güçlü!

Marcus Stevens, Barnas and Noble Jüri Üyesi

Vahşi bir tecavüze ve kirletilmiş genç kıza verilen ölüm cezası, okuru geleneksel ve modern Türkiye'nin apayrı dünyalarının içine çekiyor. Bu sürükleyici ve duyarlı roman yalnızca kadınların sorunlarına değil çelişkiler içindeki bir topluma da ışık tutuyor.

Barbara Goldsmith

İslami köktendincilikten bitkin düşmüş sekülerliğe, Türkiye'nin apayrı ve çatışan kültürleri, ünlü Türk besteci ve siyasetçi, halen parlamentoda milletvekili olan Zülfü Livaneli'nin romantik ama bir o kadar da çok berrak görüşlü romanında bir araya geliyor.

Livaneli felsefi ve siyasi sorgulamalarını çok usta bir biçimde karakterlerinin psikolojilerine yedirmiş. Çok aydınlatıcı ve derinden etkileyici bir kitap; günümüz dünyasında dürüstlük ve samimiyet arayanlar için vazgeçilmez.

Kirkus Reviews, 1Ağustos 2006

[210] Bu bölüm Mutluluk romanın sonunda bulunan EK bölümünden alıntılanmıştır.

Mutluluk yalnızca harika kurgusuyla heyecanlı ve sürükleyici bir macera romanı değil; bunların ötesinde, gelenek ile modernlik, tarih ile bellek yitimi, din ile laiklik bölünüş Türk toplumu üzerine son derece güçlü bir analiz.

Livaneli çok güçlü bir anlatıcı. Mutluluk ile okuru kavrıyor ve onu anlaması zor tahammül etmesi zor gerçekliklerle yüz yüze getiriyor.

Martine Laval, Telerama, 29 Mart 2006

Yetenekleri saymakla bitmeyen bir sanatçı: Yazar ve besteci Livaneli bir hümanist ve bir eylem adamı. Mutluluk romanında Türk modernleşmesinin en acil sorunlarını tartışıyor.

Jack Lang

4. MUTLULUK ROMANININ SİNEMA UYARLAMASININ İNCELENMESİ

Çalışmanın bu bölümünde Abdullah Oğuz yönetmenliğinde çekilen Mutluluk sinema filminin künyesine yer verilecek, çalışmaya kaynak teşkil eden Mutluluk sinema filmi göstergebilimsel metotla incelenecektir. Çalışmada film görselleri DVD'den [211] ekran alıntısı kopyalanıp kullanılacaktır. Bu bölümde göstergebilim kuramı, "Sineme ve Göstergebilim" başlığı altında açıklandığı için tekrar edilmeyecektir.

4. 1. Mutluluk Sinema Filminin Künyesi

Yönetmen: Abdullah Oğuz

Senaryo: Sırrı Süreyya Önder, Elif Ayan, Zülfü Livaneli, Abdullah Oğuz, Kubilay Tuncer

Oyuncular: Talat Bulut, Özgü Namal, Murat Han, Mustafa Avkıran, Emin Gürsoy, Şebnem Köstem, Meral Çetinkaya, Erol Babaoğlu, Lale Mansur, Emel Göksu

Yapımcı: Ans Productions (Abdullah Oğuz)

Yapım Yılı: 2007

4. 2. Mutluluk Sinema Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Sinema toplumsal etkileşim aracı olarak kullanılmaya başlandığı günden beri kültürü aktaran önemli sanat dallarından biri olmuştur. Sinema görsele dayalı bir sanat dalı olduğu için sinemanın her bir sahnesi en az bir gösterge içermektedir. Göstergeler insanlık tarihi boyunca farklı kültürlerde farklı anlamlar taşıyan iletişim araçlarıdır. [212] Edebi bir metin; bir olayı, duyguyu, düşünceyi nasıl sözcükler aracılığıyla aktarıyorsa sinema da bir olayı, duyguyu, düşünceyi göstergelerle aktarmaktadır.

---

[211] *Mutluluk*, DVD (D Yapım Reklamcılık ve Dağıtım A.Ş., 2007).
[212] Pelin Agocuk, *a.g.m.*, s.8.



Görsel 23: *Dağ ve Göl*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yer	Dağ ve göl (doğa)	Kırsal bir yer



Görsel 24: *Yerde Baygın Halde Yatan Meryem*



Görsel 25: *Meryem'in Sıyrılmış Çorabı*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yerde baygın yatan bir kadın	Tecavüze uğramış bir kadın
İnsan	Yarı çıplak kadın bedeni	Zorla cinsel ilişki
Nesne	Çorap	Cinsel şiddete uğramış kadın

Filmin ilk karesinde göl ve tepelerin bulunduğu yer göstergeleri gerçekleşecek olayların kırsal bir mekânda gerçekleştiğini göstermektedir. Kamera doğayı yapılan pan hareketiyle göstermektedir (Görsel 23). Doğanın uzak plan çekim görüntüleri izleyiciye mekânın ayrıntıları hakkında bilgi vermektedir. Daha sonra yerde baygın halde yatan bir kadın, kuşbakışı açıyla gösterilmiştir (Görsel 24). Kuş bakışı çekim yerde yatan kadının ezik olarak görünmesini sağlamış, izleyicide acıma duygusunu harekete geçirmiştir. Filmin başında tecavüz sahnesi verilmemiş ancak bir kadının baygın halde yarı çıplak yerde yatması izleyicide ilk olarak tecavüze uğramış kadın çağrışımı yaratmıştır. Kadın çıplaklığı izleyicide şehvet duygusunu değil, acıma duygusunu harekete geçirmektedir. Göstergeler izleyicide Meryem'e acıma ve onunla duygudaşlık yaratmıştır. Film kahramanı Meryem'in ayağındaki çorabın sıyrılmış olması tecavüze uğramış kadın düşüncesini desteklemiştir (Görsel 25). Meryem'in mekân olarak göl kenarında tecavüze uğraması, birçok kültürde temizliği temsil eden suya birer göndermedir. Suyun temizliği ile Meryem'in temizliği ve suçsuzluğu arasında ilişki kurulmuştur.



Görsel 26: *Sürü*



Görsel 27: *Çoban*



Görsel 28: *Meryem'i Sırtlamış Çoban*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Sürü	Evcil hayvanlar
İnsan ve nesne	Bir erkek ve kepenek (çoban abası)	Çobanlık yapan erkek ve çoban kıyafeti
İnsan	Bir kadını sırtına almış bir erkek	Koruyan, ayıbı örtmek isteyen erkek

Yerde baygın yatan Meryem görselinden sonra kuşbakışı çekilmiş uzak plan koyun sürüsü film çevresini doldurmaktadır (Görsel 26). Daha sonraki sekansta yakın çekim çekilmiş erkek göstergesinin giydiği kepenekten bir çoban olduğu anlaşılmaktadır (Görsel 27). Çoban yerde baygın ve yarı çıplak yatan Meryem'i kepeneğe sararak sırtına almış, köy meydanından geçerek evine götürmüştür (Görsel 28-29).

Koyun sürüsü ile töreye boyun eğmiş ve töreye itaat eden insanlar arasında ilişki kurulmuştur. Çember halinde kendi ekseninde dönen koyun sürüsü, toplumun törenin etrafında tapınırcasına sorgulamadan dönmesini temsil etmektedir. Çoban'ın yüzünde bir şaşkınlık ifadesi değil, yerde yatan Meryem'e acıma ifadesi vardır. Çoban'ın Meryem'i kepeneğe sararak sırtlaması ayıpları örtmek isteyen babacan olgunluğunun göstergesidir.



Görsel 29: *Meryem'in Yaşadığı Kasaba*



Görsel 30: *Meryem'in Evi*



Görsel 31: *Meryem'in Üvey Annesi Döne*



Görsel 32: *İzbe*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Evler	Kırsal yerleşim yeri
Nesne	Bir ev	Kırsal bölgelerde üst katında insanların, alt katında hayvanların yaşadığı konut
İnsan	Bir kadın	Merakla bakan bir kadın
Yer	Bir oda	Karanlık, bakımsız bir oda

Çoban köy meydanından geçerek Meryem'in evinin önüne kadar gelince Meryem'in üvey annesi Döne çobanı karşılamıştır. Kırsal yerleşim birimlerinde iki katlı olarak inşa edilen evlerin alt katında hayvanlar, üst katlarında ise insanlar yaşamaktadır (Görsel 30). Meryem'in üvey annesi Döne, Çoban'ın sırtındaki Meryem'e merak eden yüz ifadesi ile bakmaktadır (Görsel 31). Bir sonraki sekansta izbe denilen odaya kapatılmış Meryem gösterilmiştir (Görsel 32). Filmin bu bölümüne kadar konuşmaya dayalı dilsel göstergeler kullanılmamıştır. Yaşananlar görsel göstergelerle izleyiciye aktarılmıştır. Filmin bu bölümüne kadar yaşananlar daha sonra kullanılan dilsel göstergelerle desteklenmiştir. Bu bölüme kadar yaşananlar seyirciye görsel dille sezdirilerek aktarılmıştır. Filmin başında kullanılan göstergeye dayalı dil ile izleyicinin yaşananları merak etmesi amaçlanmıştır.

Meryem'in üvey annesinin yüzünde acıma, şaşırma ve üzülme göstergesi yoktur, memnuniyet verici bir merak duygusu hâkimdir. Filmin bu karesinin arka planında öz anne ile üvey anne karşılaştırması vardır.

Kırsal kültürün töresine göre tecavüze uğrayan kadın kirlenmiştir. Meryem'in bakımsız izbe bir mekâna kapatılması; kadını nesneleştiren, değersizleştiren törenin cezalandırma yöntemidir. Tecavüze uğrayan Meryem kullanıldıktan sonra eskiyen, bozulan bir nesne gibi alt kattaki karanlık odaya atılmıştır. Meryem'in kapatıldığı karanlık ve bakımsız oda ile cezalandırılan bir insanın kapatıldığı zindan arasında benzerlik kurulmuştur. Karanlık odanın penceresindeki parmaklıklar arasında süzülerek Meryem'in yüzünü aydınlatan gün ışığı ise umudu temsil etmektedir (Görsel 32). Töreyi uygulayanların üst katta, töreye boyun eğen Meryem'in alt katta bulunması törenin otoritesini sembolize etmektedir.

Mutluluk romanının başında Meryem'in amcası tarafından tecavüze uğradığı Meryem'in görmüş olduğu rüyayla okuyucuya aktarılırken, sinema uyarlamasında tecavüz eden kişinin kimliği filmin sonuna kadar saklanmıştır. Meryem'in amcası Ali Rıza Ağa, romanda müritleri olan, şeyhlik yapan dini bir karakterken filmde köyün varlıklı ailesinin reisidir.



Görsel 33: *Sigara İçen Tahsin Ağa*



Görsel 34: *Değirmen*



Görsel 35: *Ali Rıza Ağa ve Tahsin Ağa*



Görsel 36: *Değirmen Çarkı*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan ve nesne	Bir erkek ve sigara	Sıkılmış çaresiz insan
Yer	Değirmen	Töre ile otorite arasında sıkışıp kalma
Nesne	Değirmen çarkı	Kadını ezen töre çarkı

Düşünceli ve çaresiz bir şekilde sigara içen Meryem'in babası Tahsin Ağa (Görsel 33) Ali Rıza Ağa tarafından değirmene çağrılmıştır (Görsel 34). Meryem'in töre gereği kirlenmiş olduğu için öldürülmesi gerektiği Ali Rıza tarafından Meryem'in babasına söylenmiştir. Mekân olarak öldürülme kararının değirmende alınması sembolik olarak değirmenin buğday tanelerini ezdiği gibi törenin kadınları ezmesine birer göndermedir. Meryem'in amcası ve babası (Görsel 35) göğüs plan

çerçeveleme tekniğiyle gösterilmiştir. Otoriteyi ve töreyi temsil eden Ali Rıza kameraya daha yakın konumlandırılmışken, töreye boyun eğen Meryem'in babası daha geride konumlanmıştır.

Meryem'in babası kızı Meryem'le konuşmak istediğini söyleyince Ali Rıza tarafından " Ne konuşacaksın, merhamet edersin sonra!" diye azarlanmıştır. Filmde değirmenin dönen çarkının yakın plan çekimi (Görsel 36) törenin duygusuz ve merhametsiz dönüşüyle kadını ezmesine birer göndermedir.



Görsel 37: *Kolundaki İp ile Üvey Anne Döne*



Görsel 38 *Üvey Annesini İzleyen Meryem*



Görsel 39: *Meryem'in İntihar Etmesi İçin Bırakılan İp*



Görsel 40: *İntihar Etmeye Teşebbüs*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan ve nesne	Kadın ve ip	İntihara zorlayan kadın ve intihar nesnesi
İnsan	İzleyen kadın	Kendi kabuğuna çekilip izleme
Nesne	İp	Kendini asma nesnesi

Eylem	Boynuna ip geçirme	İntihar etme

Meryem'in üvey annesi izbeye bir su güğümü ve omzunda duran ip ile girmiştir (Görsel 37). Üvey anne Döne; Meryem'e töre adına karar verildiğini, abdestini alıp intihar ederse cennete gidebileceğini söylemiştir. Filmin bu karesinde Meryem'in gözünden Döne maskelenerek verilmiştir (Görsel 37). Meryem sadece yüzü görünecek şekilde izbedeki bir çaputu üzerine örtmüştür (Görsel 38). Meryem'in bu şekilde örtünmesi kendi kabuğuna çekilmeyi sembolize etmektedir. Görsel 37'de yapılan maskeleyerek göstermek ise izleyicinin Meryem'le empati kurarak olanları izlemesi için kullanılan bir yöntemdir. Karanlıkta gösterilen ip (Görsel 39) Doğu'da töre adına intihara zorlanan kadınları ve karanlıkta kalan cinayetleri simgelemektedir. Meryem törenin ipini boynuna geçirip intihar etmekten korkmaktadır (Görsel 40).



Görsel 41: *İçeriyi İzleyen Döne*



Görsel 42: *İpi Söken Meryem*



Görsel 43: *Eliyle Vajinasını Bastıran Meryem*



Görsel 44: *Temizlenen Meryem*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	İçeriyi izleyen kadın	İntihar anını memnuniyetle izleyen kadın
İnsan ve nesne	Astığı ipi söken kadın	İntihar etmekten vazgeçme
İnsan	İki eliyle vajinasını bastıran kadın	Vajinasına suç yükleyen kadın
İnsan ve eylem	Su ve yıkanma	Temizlenme, arınma

Meryem intihar etmek üzereyken üvey annesi Döne tarafından izlendiğini görmüştür (Görsel 41). Filmin bu sahnesi roman içeriğiyle de uyuşmaktadır. Kamera izleme eylemini içerden konumlanarak birinci gözle[213] kaydetmiştir. İç mekânda konumlanmış kamera seyircinin izleme eylemini Meryem'in gözünden görmesini ve Meryem ile empati kurup aynı yerde konumlanmasını sağlamıştır. İzlendiğini gören Meryem intihar etmekten vazgeçmiş, ipi sökmüştür (Görsel 42). Bu sekansta kamera dış mekânda konumlanmış, olayı Döne'nin gözünden vermiştir. Bu karede (Görsel 42) demir parmaklıklar ve bir ağ paravan olarak kullanılmış, kameranın önü filtrelenmiştir. Paravan olarak kullanılan demir parmaklıklar törenin bir kadını cezalandırmasını, ağ ise törenin ördüğü ölüm ağını simgelemektedir.

Filmin sonraki sekansında Meryem iki eliyle vajinasını bastırırken görüntülenmiştir (Görsel 43). Filmdeki bu kare romanda her suçu vajinasına yükleyen Meryem davranışıyla paralellik göstermektedir. Meryem başına gelen her şeyin uğursuz vajinası yüzünden başına geldiğini düşünmektedir. Görsel 43'te Meryem'in giymiş olduğu kıyafet tecavüze uğrarken üzerinde duran kıyafettir. Kıyafetteki koyu zemin üzerindeki renkli çiçekler baharı simgelemektedir. Meryem henüz 17 yaşında hayatının baharını yaşamamış genç bir kızdır. Meryem'in kıyafetindeki beyaz renk kodu, Meryem'in temizliğine ve saflığına birer

[213] Birinci göz: Kahraman neyi görüyorsa seyircinin aynı şeyi görmesidir.

göndermedir. Giymiş olduğu mor yelek renk kodu olarak feminizmi temsil etmektedir.

Görsel 43'te Meryem'in parmak uçlarındaki kına adanmışlığı temsil etmektedir. Dünya'nın birçok bölgesinde ve Anadolu'da kına ağacının kurumuş yapraklarından elde edilen boya kadınlar tarafından kullanılmaktadır. Kına yakma eylemi süslenme amacı taşıyabileceği gibi adanmışlık anlamı da taşımaktadır. İslam inancında oğlu İsmail'i kurban etmek isteyen Hz. İbrahim'e kına yakılmış bir koçun gönderilmesi nedeniyle kına adanmışlık anlamı da taşımaktadır. Anadolu'da askere giden erkeklere kına yakmak, evlenecek kızların düzenlenen kına gecesi etkinliğinde kına yakması, adanmışlığı simgelemektedir.[214] Filmde Meryem töreye adanmış bir kadın kurbandır.

Filmin çerçevesini dolduran bir sonraki karede Meryem suyla ellerini ve yüzünü yıkarken gösterilmiştir (Görsel 44). Su fiziksel ve manevi anlamda temizlenmeyi, arınmayı simgelemektedir.



Görsel 45: *Isınan Ali Rıza Ağa*



Görsel 46: *Askerden Dönen Cemal*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan ve nesne	Sobayla ısınan bir insan	Soğuk hava, kış
İnsan ve nesne	Minibüs ve insanlar	Biten bir yolculuk

[214] Makbule Civelek ve Oğuz Türkay, "'Watchover of Turkey' Filmine İlişkin Göstergelerin Çözümlenmesi", *Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi* 12, sy 32 (20 Kasım 2021): s.1118-1119.

Meryem'in amcası Ali Rıza soba başında ısınırken kendisine itaat eden adamlarıyla gösterilmiştir (Görsel 45). Soba göstergesi ile havanın soğuk olduğu gösterilmiştir. Ali Rıza namusun bir an önce temizlenmesi gerektiğini fakat her yerde askerler gezdiği için bu işin zor olduğunu söylemiştir. Vücut dilleri ile Ali Rıza'ya itaat ettiği görülen adamlarından biri bu cinayetin İstanbul'da işlenebileceğini söylemiştir. Ali Rıza namusu temizleme vazifesinin askerde dönmek üzere olan oğlu Cemal'e düştüğünü söylemiştir. Ali Rıza çevrede Meryem'i soranlara talihi çıktığı için İstanbul'a gönderdiğimizi söyleriz, demiştir. Bir sonraki sekansta köye gelen bir minibüsten inen Cemal gösterilmiştir. Minibüs göstergesi Cemal'in askerliğinin bittiğini göstermektedir (Görsel 46). Romanda Gabar Dağı'nda PKK ile komando olarak savaşan Cemal'in yaşadıkları ayrıntılı anlatılırken sinema uyarlamasında ayrıntılara yer verilmemiştir. Renk kodu olarak minibüsün renginin mavi olması Meryem ve Cemal için başlayacak umut dolu yeni bir yaşam yolculuğunu ve daha özgür bir yaşamı simgelemektedir.



Görsel 47: *Meryem'i Öldürme Görevi Tebliğ Edilen Cemal*



Görsel 48: *Tedirgin ve Şaşırmış Cemal*



Görsel 49: *Meryem'e İstanbul'a Gideceğini Söyleyen Döne*



Görsel 50: *İstanbul'a Gideceğini Öğrenen Meryem*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan ve nesne	Üç erkek ve silah	Aile meclisi ve töre cinayeti
İnsan	Erkek yüzü	Şaşırmış ve kaygılı yüz
İnsan ve nesne	Bir kadın ve gaz lambası	Yeni bir gelişmeyi haber veren kadın
İnsan	Uykudan uyanmış kadın	Işığın etkisiyle gözleri kamaşmış kadın

Ali Rıza, Tahsin Ağa ve Cemal'in yerde oturduğu sahnede (Görsel 47) otoriteye boyun eğen Tahsin Ağa ve Cemal gösterilmiştir. Ali Rıza oğlu Cemal'e silah vererek Meryem'i yanına alarak trenle İstanbul'a gitmesini, yolda Meryem'i öldürüp geri dönmesini istemiştir. Meryem'in babası Tahsin Ağa'nın yüzünde itaat, Cemal'in yüzünde (Görsel 48) ise şaşırma, korku ve itaat ifadesi vardır.

Meryem'in Cemal ile İstanbul'a gitmesi kararı üvey anne Döne tarafından (Görsel 49) Meryem'e bildirilmiştir. Döne'nin elindeki gaz lambası sönük de olsa Meryem için bir umudu simgelemektedir. Meryem'in gözlerini kamaştıran (Görsel 50) bu gaz lambasının ışığı onun hayatında başlayacak daha güzel günlerin birer işaretidir.



Görsel 51: *Meryem'i Öldürme Görevi Verilmiş Kaygılı Cemal*



Görsel 52: *Meryem'in İzbedeki Son Gecesi*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yerde oturan bir erkek	Düşünceli, kaygılı erkek
İnsan ve nesne	Uyuyan kadın ve demir parmaklıklar	Hapsedilmiş yerde uyuyan kadın

Görsel 51'de Meryem'i öldürme vazifesi verilen Cemal'in yaşamış olduğu kaygı gösterilmiştir. Bir sonraki sekansa kamera aşağı tilt hareketiyle geçilmiştir. Demir parmaklıkların paravan olarak kullanıldığı görüntüde Meryem'in uyuduğu görülmektedir (Görsel 52). Kullanılan aşağıya tilt yöntemiyle Cemal ve Meryem'in birbirlerine bağlanmış yeni hayatları hakkında ipucu verilmiştir. Cemal, törenin kadın için ördüğü demir parmaklıklardan Meryem'i kurtaran kişi olmuştur.



Görsel 53: *Gülizar Ebe ile Meryem'in Kucaklaşması*



Görsel 54: *Gülizar Ebe'nin Meryem'i Yıkaması*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Birbirine sarılan iki kadın	Merhamet, sevgi
İnsan ve eylem	Bir kadını yıkayan başka bir kadın	Temizlenme, arınma, sevgi
Nesne	Beyaz tülbent	Saflık, temizlik, iyi niyet

Gülizar Ebe İstanbul'a gönderilecek olan Meryem'in töre adına ölüm yolculuğuna gönderildiğini bilmektedir. Meryem'i doğurtan Gülizar Ebe Meryem'e acıyarak sarılmaktadır (Görsel 53). Gülizar Ebe'nin başındaki beyaz tülbent Doğu'da kadınların taktığı yöresel bir başörtüsüdür. Filmdeki diğer kadınların taktığı başörtüsü koyu renkli iken, Gülizar Ebe'nin beyaz tülbent takması renk kodu olarak beyazın saflığı, temizliği, iyi niyeti simgelemesine birer göndermedir. Gülizar Ebe'nin Meryem'i yıkadığı görülmektedir (Görsel 54). Meryem dünyaya geldiğinde onu yıkayan Gülizar Ebe, ailesi tarafından sonu bilinmeyen bir yolculuğa gönderilecek olan Meryem'i ikinci kez yıkamıştır. Meryem'in onu doğurtan ebe tarafından yıkanması doğan bir bebeğin suçsuzluğuna, masumluğuna ve günahsızlığına birer göndermedir. Yıkanma eylemi ruhsal ve fiziksel kirlerden arınmayı sembolize etmektedir.



Görsel 55: *Meryem'i Kapıda Bekleyen Cemal*



Görsel 56: *Meryem ve Cemal'in Ayrılışını İzleyen Aile*



Görsel 57: *Meryem ve Cemal'in Evden Ayrılışı*



Görsel 58: *Tren*



Görsel 59: *Dışarıyı Tedirgin İzleyen Meryem*



Görsel 60: *Vagon Camından Dışarıyı İzleyen Meryem*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan ve nesne	Bir erkek ve kapı	Yeni hayata kapı aralamak
İnsan	Uzaktan izleyen insanlar	Uzak durmak, duygusuzluk
İnsan ve nesne	Otomobile binmiş insan	Yolculuk
Nesne	Tren	Yolculuk

İnsan	Dışarıyı izleyen kadın	Tedirgin kadın yüzü
İnsan ve eylem	Tren camından dışarıyı izleyen kadın	Hayata yeni çerçeveden bakma

Cemal, Meryem'in kapatıldığı izbenin kapısını açarak: "Yürü, gidiyoruz." demiştir (Görsel 55). Cemal'in açtığı kapı her ikisi için de yeni hayatı simgelemektedir. Cemal ve Meryem evin bahçesine doğru yürüdüklerinde onları uzaktan izleyen aile fertleri uzak planda gösterilmiştir (Görsel 56). Uzak plandaki aile fertlerinin Meryem ile vedalaşmamaları, onu uzaktan izlemeyi tercih etmeleri törenin vicdanlarda yarattığı tahribat ve yok ettiği insan sevgisinin göstergesidir. Cemal ve Meryem bir otomobile binerek köyden uzaklaşmıştır (Görsel 57). Bindikleri kırmızı otomobil, renk kodu olarak ikisi arasında oluşacak aşk, sevgi ve tutkunun göstergesidir.

Romanda tren yolculuğu sırasında yaşananlar ayrıntılandırılmış ve kahraman kadrosu geniş tutulmuştur. Filmde tren yolculuğu ayrıntılandırılmamış ve romandaki geniş kadroya yer verilmemiştir. Tren, yolculuğu simgeleyen nostaljik bir ulaşım aracı olarak kullanılmıştır. Tren, köydeki töreden Meryem ve Cemal'i koparıp uzaklaştıran bir vasıtadır. Meryem tren camından dışarıyı tedirgin yüz ifadesiyle izlemektedir (Görsel 59). Tren camından dışarıyı izleme eylemi Meryem ve Cemal için yeni hayata açılan aydınlık pencereyi simgelemektedir (Görsel 60).



Görsel 61: *Haydarpaşa Garı*



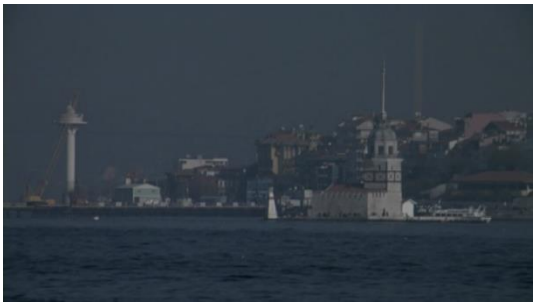
Görsel 62: *Haydarpaşa Garı Kapısı*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yer	Tarihi bina	Haydarpaşa Garı
Nesne	Kapı	İstanbul ve yeni yaşama açılan kapı

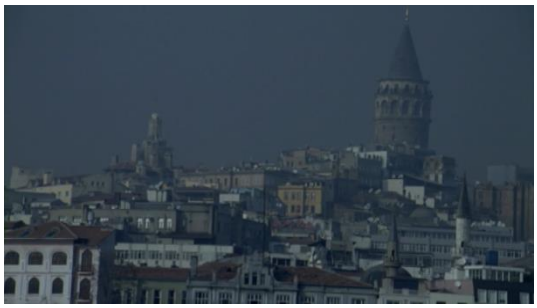
Meryem ve Cemal'in uzun tren yolculuğu Haydarpaşa Garı'nda son bulmuştur (Görsel 61). Meryem ve Cemal'in Haydarpaşa Garı kapısından İstanbul'a girmeleri simgesel olarak yeni yaşama açılan kapıyı sembolize etmektedir (Görsel 62).



Görsel 63: *Vapur Yolculuğu*



Görsel 64: *Kız Kulesi*



Görsel 65: *Karaköy Sırtları ve Galata Kulesi*



Görsel 66: *Meryem'in Mutluluğu*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsanlar ve yer	Şehirli ve köylü insanlar deniz ve camii	Şehre yeni gelmiş insanlar ve İstanbul

İnsan	Bir erkek ve bir kadın	Düşünceli erkek, mutlu kadın

Meryem ve Cemal Haydarpaşa Garı'nda biten tren yolculuğundan sonra Anadolu Yakası'ndan Avrupa Yakası'na vapurla geçmişlerdir (Görsel 63). Meryem ve Cemal büyük şehre gelmiş olmanın tedirginliğini yaşamaktadır. Cemal düşünceli görünürken Meryem'in yüzündeki şaşkınlık ve tebessüm mutluluğa işarettir (Görsel 66). Filmde panoramik çekimle İstanbul'un tarihi dokusunu oluşturan Ayasofya, Kız Kulesi, Galata Kulesi gösterilmiştir (Görsel 63-64-65). Romanda derinlemesine işlenen metropol kültürü ile gecekondu kültürü arasındaki zıtlıklar filmde ayrıntılı işlenmemiştir. Cemal'in abisi Yakup'un yaşamı üzerinden romandaki gecekondu yaşam biçimi görselleştirilmiştir.



Görsel 67: *Yakup'un Yaşadığı Mahalle*



Görsel 68: *Gecekondunun Sokakları*



Görsel 69: *Yakup ve Cemal*



Görsel 70: *Meryem ve Yakup'un Eşi Nazik*

Gösterge	Gösterge	Gösterilen
Nesne	Tek katlı derme çatma evler	Gecekondu mahallesi
Yer	Dar sokaklar	İzinsiz ve imarsız yapılaşma
İnsan ve nesne	İki erkek ve çay	Sohbet eden iki erkek
İnsan, eylem ve yer	Bulaşık yıkayan bir kadın, dar bir mutfak	Dar gelirli aile yaşamı

İstanbul'un tarihi dokusunu simgeleyen görsellerden sonra Meryem ve Cemal tek katlı derme çatma evlerin olduğu gecekondu mahallesinde yürürken görüntülenmiştir (Görsel 67-68). Meryem, Cemal'e burası İstanbul mu diye sormuştur. Boğaz ve tarihi dokusuyla insanı etkileyen İstanbul'dan İstanbul'a göç eden insanların yerleştiği gecekondu mahallesine keskin mekânsal geçişle kent yaşamındaki sosyal, kültürel ve ekonomik uçuruma dikkat çekilmiştir. Gecekondu mahallesindeki dar sokaklar ve evler bu mahallede yaşayan insanların ekonomik darboğazdan geçmesini sembolize etmektedir. Vapurda yolculuk yapan insanların (Görsel 63) giyim kuşamlarıyla gecekondu mahallesinde yaşayan Yakup ve eşinin giyim kuşamları (Görsel 69-70) arasındaki farkla toplumsal sınıf farkına dikkat çekilmiştir. Gecekondu mahallesinde Yakup'un eşi Nazik bulaşık yıkarken görüntülenmektedir (Görsel 70). Bu görseldeki mutfak görüntüsü ile gecekondu insanlarının yaşadığı ekonomik darlık gösterilmiştir. Gecekondu mahallesinde yaşayan insanların yaşadığı evler mimari olarak estetikten uzak, sadece yaşamak için sığındıkları bir barınma yeridir. Meryem ve Cemal'in yürüdüğü gecekondu mahallesinde kullanılan Adalet Sokak tabelası (Görsel 68) ironik bir görsel olarak kullanılmıştır. İstanbul'da adil olmayan yaşam biçimlerine ironik bir gönderme niteliği taşımaktadır.



Görsel 71: *Evden Ayrılan Meryem ve Cemal*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan ve eylem	Evden ayrılan kadın ve erkek	Mekân değişikliği

Romanda Yakup, Cemal'in Meryem'i öldürebileceği yeri tarif etmiştir. Filmde ise Yakup töreyi küçümsemekte ve anlamsız bulmaktadır. Cemal sabahın erken saatlerinde uyandırdığı Meryem ile birlikte evden ayrılmıştır (Görsel 71). Mekân değişikliği ile seyircide merak duygusu uyandırılmıştır.



Görsel 72: *Köprü Altı*



Görsel 73: *Köprü*



Görsel 74: *Meryem*



Görsel 75: *Meryem'e Silah Uzatan Cemal*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yer	Köprü	Yükseklik
İnsan	Yüksekte duran bir kadın	Yükseklik ve ölüm korkusu
İnsan, nesne ve eylem	Bir kadına silah uzatan bir erkek	Kadını öldürmek isteyen erkek

Cemal ve Meryem gecekondu mahallesini terk ettikten sonra bir köprünün altında görüntülenmiştir (Görsel 72-73). Köprü gösterge olarak yüksekliği, tenha bir mekân olması nedeniyle de cinayetin işleneceği mekânı çağrıştırmaktadır. Köprü simgesel olarak kavuşmayı, birleşmeyi, eşik noktasını sembolize etmektedir. Meryem için yaşam ile ölüm arasında bir eşik olan köprü aynı zamanda Cemal ve Meryem'in kaderlerindeki birleşmeyi de temsil etmektedir.

Cemal törenin kendisine yüklediği vazifeyi yerine getirmek için Meryem'i köprüye çıkararak onu silahla tehdit etmiş, köprüden atlamasını istemiştir (Görsel 75). Üst açı çekimle Meryem'in görüntülenmesi (Görsel 74) duygusal sahnenin etkileyiciliğini artırmıştır. Meryem'in gözünden köprünün yüksekliğinin gösterilmesi kahramanın yaşamış olduğu ölüm korkusuna izleyiciyi ortak etmiştir.

Meryem; Söyle babama hakkını helal etsin, ben hiç günah yapmadım diyerek Cemal'e suçsuzluğunu anlatmaya çalışmıştır. Meryem'in söylediği bu sözler Meryem'i öldürmek için kararsız olan Cemal'i etkilemiştir. Cemal köprüden atlamak üzere olan Meryem'i olduğu yerden çekip almıştır. Cemal'in öldürmek istediği kadını ölümün kıyısından çekip alması eylemi iki kahraman için törenin baskısından yeni yaşama bağlanan birer köprüdür.



Görsel 76: *Gözünü Bağlayan Meryem*



Görsel 77: *Uçurumun Kenarında Meryem*



Görsel 78: *Cemal'in Ağlayışı*



Görsel 79: *Cemal, Meryem ve Yol*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan ve eylem	Gözünü bağlayan kadın	Yükseklik ve ölüm korkusu
İnsan ve yer	Uçurumun kenarında insan ayakları	İntihar etme
İnsan ve eylem	Ağlayan bir erkek ve ona elini uzatmış bir kadın	Yardım etme
İnsan ve yer	Bir kadın, bir erkek ve yol	Yeni hayata bağlanan köprü

Ölümden korkan Meryem gözlerini bağlamış (Görsel 76) uçurumdan atlamak üzereyken (Görsel 77) Cemal onu çekip almış ve iki eliyle kafasını

kapatarak ağlamaya başlamıştır (Görsel 78). Kısa süre önce öldürmek istediği Meryem, Cemal'e elini uzatarak "hadi gidelim Cemal Abi" demiştir. Meryem'in uçurumun kenarındaki lastik ayakkabıları yakın plan çekimle film çerçevesini doldurmuştur. Lastik ayakkabıların yakın plan çekimi ile seyircinin dikkati sahneye odaklanmış ve seyircide Meryem'e acıma duygusu yaratılmıştır. Meryem'in Cemal'e elini uzatması ikisi için başlayacak yeni bir hayata işarettir. İki kahramanın köprünün merdivenlerinden yukarı çıkmaları sembolik olarak yeni yaşamlarına attıkları adımları simgelemektedir. Cemal ile Meryem başladıkları bu yeni yaşam yolunda yürürken (Görsel 79) Cemal'in cep telefonu çalmıştır. Cemal cebindeki cep telefonunu çıkararak köprüden aşağı atmıştır. Cep telefonu onu köye (töreye) bağlayan bir nesnedir. Cemal köprüden Meryem'i atmak yerine kendisini töreye bağlayan cep telefonunu atmayı tercih etmiştir.



Görsel 80: *İrfan Kurudal ve Eşi Aysel*



Görsel 81: *Aysel*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Bir kadın ve bir erkek	Evli iki insan

İnsan	Kadın	Bakımlı bir kadın

Filmde Meryem'i öldüremeyen Cemal sahnesinden sonra Profesör İrfan Kurudal ve eşi Aysel yatak odasında yatarken gösterilmiştir (Görsel 80). Film sahnesi değişirken yapılan kararma ve açılma geçişi mekân ve zaman arası geçişi ifade etmektedir. Yeni bir yaşam için yola çıkan Meryem ve Cemal'in yolu filmin ilerleyen sahnelerinde Profesör İrfan Kurudal ile kesişecektir. Köprü sahnesinden sonra film çerçevesinde İrfan Kurudal'ın gösterilmesi; Cemal, Meryem ve İrfan Kurudal'ın hayatları arasında kurulacak köprüye birer simgesel göndermedir.

Göl kıyısında tecavüze uğramış olan Meryem'in yarı çıplak bedeni acıma duygusunu çağrıştırırken Aysel'in çıplak bedeni (Görsel 80-81) şehvet duygusunu çağrıştırmaktadır. Kadın bedeninin mekânsal konumlanışı bakış açısını değiştirmektedir. Aysel karakter olarak zengin, bakımlı, şehirli, batılı kadını temsil ederken Meryem, töre boyunduruğu altında yaşamaya zorlanan, köylü, doğulu kadın karakterini temsil etmektedir.



Görsel 82: *Kâbus Gören İrfan Kurudal*



Görsel 83: *İlaç Kullanan İrfan Kurudal*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Bir erkek	Korkuyla uyanan bir erkek
Nesne	İlaç kutuları	Hastalık

İrfan Kurudal yatak odasında görmüş olduğu kâbusla sıçrayarak uyanmıştır (Görsel 82). İrfan Kurudal nefes nefese uykudan uyandığında eşi Aysel'in uykudan uyanmaması ona karşı ilgisiz olduğunu göstermektedir. İrfan Kurudal'ın banyoya koşup ilaç kutusundan aldığı ilacı içmesi bir hastalığı olduğunu göstermektedir (Görsel 83).

İzmirli fakir bir ailede büyümüş olan Profesör İrfan Kurudal aileden zengin olan Aysel ile evlenmiş ancak zengin ve gösterişli hayatında mutlu olamamıştır. Yaşamış olduğu bu mutsuzluğu yıkmak ve kendisini aşmak için farklı bir arayışa girmiştir. Eşi Aysel'e bir mektup yazmış ve İzmir'deki annesini ziyaret edip kiraladığı tekneyle Ege Denizi'ne yelken açmıştır.



Görsel 84: *İrfan Kurudal'ın İstanbul'daki Evi*



Görsel 85: *İrfan Kurudal'ın Annesinin Evi*



Görsel 86: *İrfan Kuraudal ve Annesi*



Görsel 87: *Fotoğraf*



Görsel 88: *Fotoğraflar ve Saat*



Görsel 89: *Yemek Masası*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân	Bir ev	Lüks bir ev
İnsan ve nesne	Bir erkek ve kapı	Yeni yaşama açılan kapı
İnsan ve eylem	Bir kadın ve erkeğin sarılması	Anne ile çocuğu arasında hasret giderme
Nesne	Fotoğraf	Anıları anımsamak
İnsan ve nesne	Bir erkek, fotoğraflar ve saat	Zaman
Eylem	Yemek yapmak	Uzaktan gelen çocuğuna sevdiği yemekleri yapma geleneği

Aysel, kendisini terk eden İrfan'ın kendisine yazdığı mektubu okurken yaşamış oldukları gösterişli ev film çerçevesini doldurmuştur (Görsel 84). Bakımlı bir kadın olan Aysel ve ev görüntüsü zengin yaşam biçimini göstermektedir. Aysel mektubu okuduktan sonra mektubu kâğıttan kayık yaparak evin önündeki havuza bırakmıştır. Aysel'in bu davranışı terkedilmeyi umursamayan kadın imajıdır. Aysel'in yüzünde üzüldüğüne dair mimikler yoktur. Filmin bu sahnesinde Aysel mektubu okurken İrfan da İzmir'de annesinin evinin sokağında görüntülenmiştir. Mekânlar arası geçiş kesme yöntemi kullanılarak sağlanmıştır. Bu geçişle lüks yaşamdan kaçıp mütevazı bir yaşama sığınan insan gösterilmiştir. İrfan elindeki valizle annesinin yaşadığı evin dış kapısında görüntülenmiştir (Görsel 85). Kapı göstergesi ile lüks ve gösterişli hayatta mutluluğu bulamamış bir insanın gösterişten uzak, mütevazı yaşamın kapısını çalması gösterilmiştir.

İrfan Kurudal uzun süredir ihmal ettiği annesiyle evin bahçesinde kucaklaşmıştır (Görsel 86). Annenin yüzünde çocuğunu görmenin mutluluğu, İrfan'ın yüzünde ise uzun süre ihmal ettiği ve cenazesine katılmadığı babasına karşı

hissettiği mahcubiyet duygusu vardır. İrfan'ın babası Devlet Demir Yolları'nda çalışmış bir işçidir. Zengin bir kadınla evlenen İrfan, fakir olan ailesinden utanmaktadır. Ailesinden utandığı için düğününe anne ve babasını çağırmamıştır. Evin duvarındaki fotoğraf tren istasyonunda çalışan babasının iş arkadaşlarıyla çektirdiği fotoğraftır (Görsel 87). Fotoğraf İrfan için geçmişini anımsatan bir nesnedir. Duvardaki saat göstergesi ve saat sesi zamanın geriye döndürülemeyeceğini göstermektedir (Görsel 88). İrfan'ın annesinin hazırlamış olduğu yemek masası (Görsel 89) Anadolu kültüründe uzaktan gelen çocuğuna sevdiği yemekleri yapma geleneğini, annenin evlat sevgisini ve affediciliğini göstermektedir.



Görsel 90: *Ağlayan İrfan*



Görsel 91: *Ağlayan Anne*



Görsel 92: *İrfan'ın Babasının İş Kıyafeti*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Ağlayan bir erkek	Pişmanlık yaşayan erkek
İnsan	Ağlayan bir kadın	Üzüntülü kadın

Nesne	Kıyafet	Geçmişi hatırlatan nesne

İrfan Kurudal, annesi ve babasını uzun süre ihmal ettiği için pişmanlık yaşamaktadır. Yaşadığı pişmanlığı ağlayarak göstermiştir (Görsel 90). Annesi ise üzüntüsünü oğluna belli etmemek için mutfağa geçip ağlamıştır (Görsel 91). Annenin mutfağa geçip ağlama davranışı ile üzüldüğünü çocuğuna hissettirmeyen anne imajı gösterilmiştir. İrfan babasının iş kıyafetine bakarken gösterilmiştir (Görsel 92). Geçmişini ve babasını hatırlatan bu kıyafet karşısında İrfan'ın duruşu ve kıyafete dokunuşu yaşadığı pişmanlığı göstermektedir.



Görsel 93: *Yelkenli Tekne*



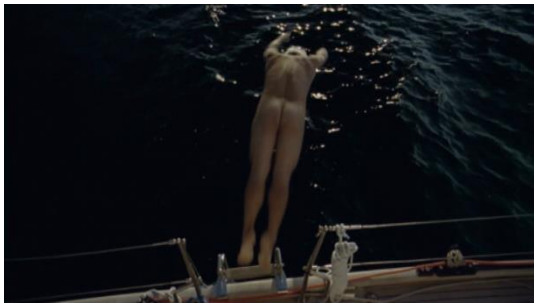
Görsel 94: *Teknede Sızan İrfan*



Görsel 95: *İrfan'ın Yansıması*



Görsel 96: *İlaçlarını Denize Döken İrfan*



Görsel 97: *Denize Atlayış*



Görsel 98: *Denizde Yüzen İrfan*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Yelkenli tekne	Kalabalıktan uzak bir yaşam
İnsan ve nesne	Tekne güvertesinde bir erkek, ilaç ve alkol şişesi	Sarhoş olup güvertede sızmış bir erkek
İnsan	İnsan yüzü yansıması	Kendisi ile yüzleşme
İnsan, nesne ve eylem	İlaç şişesini denize boşaltan bir erkek	İlaçlardan kurtulma isteği
İnsan ve eylem	Çıplak olarak denize atlayan bir erkek	Yeniden doğma isteği, sorunlardan kaçma isteği
İnsan ve eylem	Denizde yüzen erkek	Arınma isteği

Romanda annesini ziyaret eden İrfan Kurudal kiraladığı yelkenli tekne ile Çeşme yakınlarında denize açılmıştır. Filmde de İrfan tekneyle gün doğumunda denizde gösterilmiştir (Görsel 93). Gün doğumu yeni yaşamı simgelemektedir. İrfan'ın yelkenli bir tekneyi seçmesi; kişinin kendisini deniz, rüzgâr ve doğanın akışına bırakmasını temsil etmektedir. Yelkenli tekneler günlük yaşamda bir yere ulaşmak için değil, denizi ve doğayı yaşamak isteyenlerce tercih edilmektedir. İrfan Kurudal'ın da bir yere ulaşma gayesi yoktur.

İrfan Kurudal, kullandığı ilaçların ve alkolün etkisiyle sızdığı teknenin güvertesinde (Görsel 94) uyanınca yüzünü yansıtan parlak zemine bakıp tükürmüştür (Görsel 95). Ayna görevi gören parlak zemin kişinin kendisiyle yüzleşmesini simgelemektedir. Daha sonra ise ilaç şişesini alıp denize dökmüştür (Görsel 96). Şehir yaşamından kaçıp sığındığı denizde ilaçlara artık ihtiyacı olmadığını düşünmektedir. Filmin bir sonraki karesinde İrfan tamamen çıplak şekilde denize atlarken görüntülenmiştir (Görsel 97). Tamamen çıplak olması geçmişinden uzaklaşıp yeniden doğmayı simgelemektedir. İrfan Kurudal, artık ilaçların değil

denizin kendisini iyileştireceğine inanmıştır. Denizde yüzerken yeni yaşamında zafer elde etmiş bir edası vardır (Görsel 98). Filmin bu bölümü Mutluluk romanı ile paralellik göstermektedir.

Romanda Cemal balık halinde balıkçılık yapan askerlik arkadaşı Selahattin'i görmek için balık haline gitmiştir. Selahattin Mutluluk romanında evli ve muhafazakâr bir hayat süren biridir. Filmde ise Selahattin bekârdır, onun hayatıyla ilgili ayrıntılara yer verilmemiştir. 28 Şubat döneminde başörtülü kız öğrencilerin yaşadıkları Selahattin'in kız kardeşinin katıldığı başörtüsü eylemleriyle anlatılırken filmde dönemin siyasi olaylarına değinilmemiştir.

Cemal, Selahattin'e töreden kaçtığını söylememiştir. Selahattin'in Çeşme yakınlarında bir balık çiftliği vardır. Çiftlikteki balıklara bakan çalışan on beş günlüğüne izin almıştır. Selahattin; Cemal ve Meryem'in on beş günlüğüne bu çiftliğe gidebileceklerini söylemiştir. Cemal ve Meryem için Ege Bölgesi'ne yolculuk yeni hayata açılan bir kapıdır. Romanda yolculuk sırasında Meryem gördüğü batılı tarzda giyinmiş kızları biraz da imrenerek izlemiştir. Filmde yolculuk bölümü atlanmıştır.



Görsel 99: *Meryem ve Cemal Balık Çiftliğinde*



Görsel 100: *Kulübe*



Görsel 101: *Kulübenin Mutfağı*



Görsel 102: *Kadın Posterleri*



Görsel 103: *Yemek Masasında Ayakta Bekleyen Meryem*



Görsel 104: *Balık Servis Eden Cemal*



Görsel 105: *Yemek Masasında Gülümseyen Cemal*



Görsel 106: *Meryem'e Su İçiren Cemal*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan ve nesne	Bir kadın, bir erkek, poşet ve file	Zorunluluktan yapılmış bir yolculuk
Yer	Kulübe	Sığınılan yer
Yer	Dağınık bir mutfak	Düzensiz ve dağınık yaşam

Nesne	Çıplak kadın posterleri	Nesneleştirilen kadın bedeni
İnsan ve eylem	Oturmuş erkek, ayakta bekleyen kadın	Erkeğe hizmet eden kadın imajı
İnsan ve eylem	Bir kadına yemek servis eden erkek	Kadına hizmet eden erkek imajı
İnsan ve eylem	Yemek masasına oturmuş erkek ve kadın	Eşi lik ve mutluluk
İnsan ve eylem	Bir kadına su içiren erkek	Yardım etme

Meryem ve Cemal Çeşme yakınlarındaki balık çiftliğine gelmiştir (Görsel 99). Her iki kahramanın yüzünde ne yapacağını bilmeyen insan ifadesi mevcuttur. Meryem'in elinde kıyafetlerini koyduğu bir poşet, Cemal'in elinde ise bir pazar filesi vardır. Poşet ve pazar filesi planlanmayan bir yolculuğu göstermektedir. Filmin bu sahnesinde törenin cellat ve kurban ilan ettiği iki insanın çaresizliği ve yaşama tutunabilme çabaları anlatılmıştır. Bakımsız ve dağınık bir kulübede (Görsel 100-101) kısa süre yaşayacak olan kahramanlar için kulübe töreden kaçan çaresiz iki insanın sığındığı bir sığınaktır.

Kulübe duvarındaki çıplak kadın posterleri (Görsel 102) ile erkek tarafından cinsel bir nesneye indirgenen kadın bedeni görselleştirilmiştir. Kullanılan bu posterler filmin içeriğiyle ilişkili göndermeler taşımaktadır. Erkek egemen toplumda kadın bedenin erkeğin tek taraflı haz nesnesi olması filmin temel mesajını oluşturmaktadır.

Kulübede yemek masası sahnesinde Meryem ayakta beklerken gösterilmiştir (Görsel 103). Cemal: "Ne dikiliyorsun orada?" diye sorduğunda Meryem: "Bir isteğin olur diye." cevap vermiştir. Filmin bu sahnesi romanın içeriğiyle de paralellik göstermektedir. Romanda Meryem'in yaşadığı ailede kadınların erkeklerle aynı sofraya oturmadığından, kadınların yemek yiyen erkeklere hizmet ettiğinden ve erkeklerden arta kalanlarla karınlarını doyurduğu anlatılmıştır. Cemal Meryem'i

karşısına oturtup yemeğini yemesini istemiştir. Cemal, Meryem'in tabağına balık servis ederken gösterilmiştir (Görsel 104). Cemal'in Meryem ile aynı masada yemek yemesi, balığın kılçığını ayıklayarak Meryem'in tabağına servis etmesi, yüzündeki gülümseme (Görsel 105) ve boğazına kılçık takılan Meryem'e su içirmesi iki kahraman arasında başlayacak duygusal yakınlaşmayı göstermektedir.



Görsel 107: *İpe Dizili Çamaşırlar*



Görsel 108: *Yağmurlu Havada Çamaşır Toplayan Meryem*



Görsel 109: *Meryem'i Yağmurdan Koruyan Cemal*



Görsel 110: *Aynı Yağmurluk Altında Meryem ve Cemal*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Yıkanmış çamaşırlık	Temizlik
İnsan, nesne ve eylem	Bir kadını yağmurlukla koruyan erkek	Yardım etme, koruma, sevgi

Meryem yıkayıp ipe serdiği çamaşırları yağmur bastırınca toplarken gösterilmiştir (Görsel 107). Yıkanmış kıyafetler temizliği ve aynı çatı altında aile olmayı simgelemektedir. Meryem'in ıslandığını gören Cemal ona doğru koşmuş, yağmurluğu açarak onu yağmura karşı korumaya çalışmıştır (Görsel 108). Renk kodu

olarak sarı yağmurluk, sevgiyi ve merhameti simgelemektedir. Cemal koruyucu erkek imajını sergilemektedir. Cemal'in daha önce töre adına öldürmeyi düşündüğü Meryem'e sevgi ve merhamet duygusuyla yaklaştığı gösterilmiştir.



Görsel 111: Balık Çiftliğinde Düşünceli Cemal ve Meryem



Görsel 112: *Sahile Işık Tutan İrfan Kurudal*



Görsel 113: *Yeni Bir Yolculuk*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Oturmuş kadın ve erkek	Çaresizlik
İnsan ve nesne	Işık tutan bir erkek	Umut, yeni yaşam
İnsan ve nesne	Yük taşıyan iki erkek	Yardım etme
İnsan ve nesne	Kıyafetlerini toplamış bir kadın	Terk etme

Uzak çekimle Meryem ve Cemal balık çiftliğinde oturmuş olarak gösterilmiştir (Görsel 111). Bağdaş kurmuş ve düşünceli olarak gösterilen kahramanların içinde bulundukları ne yapacağını bilememe çaresizliği bu görselle

verilmiştir. Bir sonraki sekansta teknesi gece bozulan İrfan Kurudal, elindeki el feneriyle sahile ışık tutarken görüntülenmiştir (Görsel 112). Cemal bindiği sandalla İrfan Kurudal'ın teknesine yaklaşarak ışığı kapatmasını istemiştir. Cemal balıklara ışık tutulduğunda strese girip intihar ettiklerini söylemiştir. Filmin bu sahnesi Cemal, Meryem ve İrfan Kurudal'ın hayatlarının kesiştiği bölümdür. İrfan Kurudal'ın sahile ışık tutması eylemi Meryem ve Cemal'in hayatlarını aydınlatacak bir karakter olduğunu sembolize etmektedir. Cemal, İrfan Kurudal'ın teknesinin bozulan parçasını tamir ettirmek için kendisine yardım etmiştir (Görsel 113). Cemal ve İrfan teknenin bozulan parçasını tamir ettirip balık çiftliğine döndüklerinde balık çiftliğinde daha önce çalışan işçinin işe döndüğünü görmüşlerdir. Meryem topladığı kıyafetleri bir poşet ve fileye doldurmuş, ayakta beklemektedir (Görsel 114). Filmin bu sahnesinde hayattaki tüm varlıkları bir file ve poşete sığan çaresiz iki insan görselleştirilmiştir. Onların çaresizliğini gören İrfan Kurudal teknesiyle onları istediği yere bırakabileceğini söylemiştir. Cemal ve Meryem nereye gideceklerini bilmeyen insan çaresizliğiyle bu teklifi kabul etmiştir (Görsel 115). Cemal ve Meryem'in çaresizliğini gören İrfan Kurudal ikisini tekne personeli olarak işe almıştır. İrfan Kurudal, Meryem ve Cemal'i karı koca zannetmektedir.



Görsel 114: *Hediye Alan İrfan Kurudal*



Görsel 115: *Mor Kıyafet*



Görsel 116: *Meryem'in Yeni Giysileri*



Görsel 117: *İçki Sofrası*



Görsel 118: *Sarhoş İrfan ve Cemal*



Görsel 119: *Kazık Bağı*



Görsel 120: *Korkulu Yüz*



Görsel 121: *Ağlayan Meryem*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Alışveriş çantası	Hediye
İnsan ve nesne	Bir kadın ve mor renkli hırka	Feminizm, mihnet duygusu, mutluluk
İnsan ve nesne	İki erkek ve içki masası	Sarhoşluk, samimi ortam, sohbet
Nesne	Bağ (ip)	İntihar, travma

İnsan ve eylem	Korkulu yüz	Bir şeyden korkmuş kadın
İnsan ve eylem	Ağlayan bir kadın	Üzüntülü kadın

İrfan Kurudal, Meryem ve Cemal'i kendisine yardımcı olsunlar diye teknesine almamıştır. Yaşadığı zengin ve lüks yaşamda bir türlü kendisi olamamış İrfan Kurudal bir kaçış denemesi yaşamaktadır. Çevresini saran aynı tip insanların oluşturduğu kalabalık içinde yaşadığı yalnızlık duygusu İrfan Kurudal'ı yeni bir maceraya sürüklemiştir. Romanda İrfan Kurudal, Meryem ve Cemal'i "insan insanın zehrini alır" düşüncesiyle teknesine almıştır. Yeni insanlar tanımak, onların gizemli hayatlarını sosyolog merakıyla çözümlemek İrfan Kurudal'ı mutlu etmektedir. İrfan Kurudal iki doğulu insana -babasına da tattırmadığı için pişmanlık yaşadığı- babalık şefkatiyle yaklaşmaktadır.

İrfan Kurudal Cemal ve Meryem'e yeni kıyafetler almıştır (Görsel 116). Hediye ettiği bu kıyafetler İrfan'da bayramda çocuklarına kıyafet alan bir babanın mutluluğunu yaşatmıştır. Meryem kendisine alınan mor renkli hırkaya mutlu ve minnettar bir yüz ifadesiyle bakmış (Görsel 117), onu hemen giymiştir (Görsel 118). Mor renkli hırka renk kodu olarak feminizmi simgelemektedir. Romanda İrfan'ın almış olduğu farklı ve açık kıyafetler Meryem'in yaşama isteğini artırmıştır. Meryem bu yeni kıyafetler içinde kendini özgür hissetmiş ve cinsel arzularının farkına varmıştır.

Teknede kurulan içki sofrasında İrfan Kurudal ve Cemal birbirini tanımaya çalışmıştır (Görsel 119-120). Filmin bu sahnesinde oluşan samimi bir ortamda birbirini tanımaya çalışan iki erkek vardır. Kurulan içki sofrasında Meryem yoktur. Cemal'in yetiştiği toplumda kadının içki sofrasında oturması ayıplanan bir davranıştır. Romanda Cemal alkol kullanmamaktadır; İrfan Kurudal, Meryem'e yüzmeyi öğretirken Meryem hayatında ilk kez bira içmiştir. Filmde ise Cemal İrfan'ın ısmarladığı biraları reddetmemiştir.

İrfan Kurudal teknede kazık bağlama yöntemini göstermek için kazık bağını Meryem'in önüne fırlatmıştır (Görsel 122). Kazık bağı Meryem'e kapatıldığı izbede intihar etmesi için üvey annesi tarafından bırakılan ipi hatırlatmıştır. İp Meryem için

yaşadığı travmayı hatırlatan bir nesnedir. Meryem korku içinde (Görsel 122) teknenin güvertesini terk etmiştir. İrfan Kurudal şaşkın bakışlarla Meryem'i izlemiş, Meryem'in hayatında derin izler bırakan tecavüz travmasına ait bir ipucu daha eklemiştir hafızasına. Bir sonraki sekansta Meryem teknenin güvertesinde yağmur altında ağlarken görüntülenmiştir (Görsel 123).



Görsel 122: *Baba Şefkati*



Görsel 123: *Meryem'e İş Öğreten İrfan Kurudal*



Görsel 124: *Meryem ve İrfan Kurudal'ı İzleyen Cemal*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Gülümseyen erkek ve kadın	Mutluluk, baba şefkati
İnsan ve nesne	Bir erkek, bir kadın, bağ	Bir işi öğretmek isteyen eğitici erkek
İnsan	İzleyen erkek	İzlediklerini yanlış anlayan erkek

İrfan Kurudal rıhtımda oturan Meryem'e doğru eğilmiş, ona nasıl olduğunu sormuş ve yanına oturmuştur (Görsel 124). İrfan: " Bağ dediğin sağlam olmalı, biraz gevşetirsen çabuk çözülür. İnsanoğlu da öyledir." diyerek Meryem'e bağın nasıl bağlanması gerektiğini göstermiştir (Görsel 125). Bağ daha önce Meryem'e öldürülmeyi, tecavüzü hatırlatan bir nesne iken baba şefkatiyle yaklaşan bir insanın elinde eğitici bir nesneye dönüşmüştür. İrfan Kurudal Meryem'i hayata bağlayan karakterdir.

Meryem ile İrfan Kurudal'ı yan yana gören Cemal onların birbirine yaklaşmasını İrfan Kurudal'ın kızı yaşındaki birine olan sapık ilgisi olarak yorumlamıştır. Çünkü Cemal ve Meryem'in yaşadığı Van'ın Suluca köyündeki töreye göre kadın ile erkeğin yakınlaşmasının cinsellik dışında bir gayesi yoktur. Cemal her gün İrfan'a karşı daha fazla öfke duymaktadır.

Romanda Cemal bir kadının kendisinden daha başarılı olmasını kabullenmeyerek İrfan Kurudal'a kin beslemektedir. Filmde ise Cemal, İrfan ile Meryem'in yakınlaşmasını kıskanmaktadır. Törenin cellat olarak görevlendirdiği Cemal, kurbanı Meryem'e itiraf edemediği bir sevgi beslemektedir. Cemal Meryem'e karşı öfke ile aşk arasında gidip gelen duygularla doludur. Cemal Duygularını belli etmeyen erkek imajını temsil etmektedir.



Görsel 125: *İrfan Kurudal'ın Öğrencisi Serap*



Görsel 126: *Serap ve Meryem*



Görsel 127: *Meryem'in Yüzündeki Tebessüm*



Görsel 128: *Yemek Yapan İrfan Kurudal*



Görsel 129: *Dans Eden İrfan Kurudal*



Görsel 130: *Cemal'in Yüzündeki Öfke*



Görsel 131: *Sofra Hazırlayan Cemal*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Mayo giymiş kadın	Tatile çıkmış kadın
İnsan	Giyinmiş kadın, mayolu kadın	Batılı yaşam biçimi ve geleneksel yaşam biçimi (Kent kültürü-kırsal kültür) zıtlığı

İnsan	Tebessüm eden kadın yüzü	Memnuniyet ve mutluluk
İnsan ve eylem	Yemek yapan erkek	Toplumsal cinsiyet eşitliği
İnsan ve eylem	Dans eden erkek ve kadını dansa zorlayan erkek	Mutlu erkek, mutluluğunu paylaşmak isteyen erkek
İnsan ve eylem	Sofra hazırlayan erkek	Toplumsal cinsiyet eşitliği

İrfan Kurudal teknenin güvertesinde kitap okurken üniversiteden öğrencisi Serap teknenin merdivenlerinden Cemal'in yardımıyla güverteye çıkmıştır. (Görsel 127). Mayolu kadın; tatile gelen, batılı yaşam biçimini benimsemiş, rahat davranan kadın imajını simgelemektedir. Filmin bir sonraki karesinde Meryem, İrfan Kurudal'ın öğrencisine su ikram ederken gösterilmiştir. Meryem ve Serap'ın giyim tarzları üzerinden batılı, rahatına düşkün kadın imajıyla hizmet eden, ev hanımı, çoğu zaman ezilmiş kadın imajı karşılaştırılmıştır (Görsel 128).

Meryem, Serap için " güzel kadın değil mi?" diye sorunca Cemal "sen bile ondan güzelsin." cevabını vermiştir. Cemal'in bu sözü Meryem'in hoşuna gitmiştir (Görsel 129). Meryem'in yüzündeki tebessüm memnuniyetin ifadesidir.

Bir sonraki sekansta İrfan Kurudal bir taraftan yemek yaparken bir taraftan da dans etmekte, Meryem'i de dansa etmeye zorlamaktadır (Görsel 130-131). Erkeğin yemek yapması toplumsal cinsiyet eşitliğini savunan erkek imajını göstermektedir. Cemal, Meryem'i dansa zorlayan İrfan'a öfkeli bir yüz ifadesiyle bakmaktadır (Görsel 132). Cemal, İrfan Kurudal'ın Meryem'e cinsel arzuyla yaklaştığını düşündüğü için öfkelenmektedir. Cemal'in yüzünde olanları kabul edememe ile çaresizlik arasında sıkışıp kalmış insanın mimikleri vardır.

Cemal erkek egemen kimlik imajını temsil ederken İrfan Kurudal toplumsal cinsiyet eşitliğine inanmış erkek imajını temsil etmektedir. İrfan Kurudal Cemal'den yemek sofrasını hazırlamasını istemiş, Cemal bu kadın işi diyerek karşı çıkmıştır. İrfan "Bu teknenin kaptanı benim, bu teknede kadın ya da erkek işi yok." diyerek

cevap vermiştir. Cemal sofrayı istemeye istemeye hazırlamak zorunda kalmıştır (Görsel 133).



Görsel 132: *Sohbet Eden Cemal ve Meryem*



Görsel 133: *Harita Kullanmayı Öğreten İrfan*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Birlikte oturan erkek ve kadın	Birlikte zaman geçirme, sohbet etme
İnsan ve nesne	Erkek, kadın ve harita	Bir kadının hayatına yön veren erkek

Cemal ve Meryem arasındaki yakınlaşma ikili ay ışığında sohbet ederken gösterilmiştir (Görsel 134). İrfan Kurudal'ın Meryem'e cinsel ilgi duyduğunu zanneden Cemal, Meryem'i kıskanmaktadır. Filmin başında Meryem ile hiç ilgilenmeyen Cemal onunla daha fazla ilgilenmekte ve sohbet etmektedir. Filmin bu bölümü romandan farklıdır. Romanda Cemal, Meryem'den de İrfan'dan da nefret etmektedir. Romanda Cemal, Meryem'e namusunu kirletmiş bir kadın, İrfan'a ise kızı yaşındaki birine cinsel arzu besleyen bir sapık olarak bakmaktadır.

İrfan Kurudal kamarasında Meryem'e harita kullanmayı öğretirken gösterilmiştir (Görsel 135). Harita simgesel olarak Cemal ve Meryem'in hayatına yön veren insanı temsil etmektedir.



Görsel 134 *Meryem'in Sevinci ve Cemal'in Öfkesi*



Görsel 135: *Şiddet Uygulayan Cemal*



Görsel 136: *Meryem'in Kolyesi*



Görsel 137: *İrfan Kurudal'ın Hayal Kırıklığı*



Görsel 138: *Telefonla Konuşan Cemal*



Görsel 139: *Çaresizlik*



Görsel 140: *Cemal'in Kafa Karışıklığı*



Görsel 141: *Tekneye Dönüş*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Kolye	Hediye
İnsan	Bir kadın ve bir erkek yüzü	Mutlu kadın yüzü, öfkeli erkek yüzü
İnsan ve eylem	Kadına el kaldıran erkek	Kadına şiddet uygulayan erkek
İnsan	Yakın planda kadın arka planda erkek yüzü	Üzülen kadın, hayal kırıklığı yaşayan erkek yüzü
Nesne	Telefon	Haber almak, iletişim
İnsan ve eylem	Bankta oturmuş bir kadın ve erkek	Çaresizlik
İnsan	Yakın planda bulanık erkek yüzü	Kafa karışıklığı
Doğa	Deniz ve ada	Sığınma

İrfan Kurudal hediye olarak aldığı kolyeyi Meryem'in boynuna takarken Cemal öfkeli gözlerle durumu izlemiştir. Meryem'in yüzünde mutluluğu ifade eden gülümseme, Cemal'in yüzünde öfke vardır (Görsel 136). Cemal Meryem'i teknenin kıç bölümüne çekerek "Adama niye oranı buranı elletiyorsun?" diyerek Meryem'i hırpalamaya başlamıştır (Görsel 137). Cemal'in davranışları kadına şiddet uygulayan ve kadını baskı altında tutan erkek imajını göstermektedir. Cemal saldıran pozisyondayken Meryem savunma pozisyonundadır. Cemal Meryem'in boynundaki kolyeyi koparıp yere fırlatmıştır (Görsel 138). İrfan Kurudal bir baba şefkatiyle yaklaşan kibar erkeği temsil ederken, Cemal saldırgan, kaba erkeği temsil etmektedir.

Meryem kendini savunurken Cemal Abi diye seslenmiş, İrfan Kurudal bu sözü duyunca Meryem ve Cemal'in karı-koca olmadığını anlamıştır (Görsel 139). İrfan Kurudal sahte yüzlerden ve yalandan kaçarken tekrar yalanla karşılaşmıştır. Görsel 139'da ön planda Meryem'in üzgün yüzü geri planda ise yaşadığı hayal kırıklığının etkisindeki İrfan gösterilmiştir.

Cemal ise Meryem'in kolundan tutup onu arkasından sürükleyerek tekneyi terk etmiştir. Cemal sahil kasabasında abisi Yakup'u aramış, babası ve adamlarının peşinde olduğu haberini almıştır (Görsel 140). Cemal büyük çaresizlik içerisinde Meryem'in oturduğu banka oturmuştur (Görsel 141). Cemal ve Meryem'i takip eden İrfan Kurudal onları kasabada bulup yanlarına oturmuştur. İrfan Kurudal Cemal ve Meryem'in hayatına burnunu soktuğu için onlardan özür dilemiş, onları tekrar tekneye gelmeye ikna etmiştir. Filmin bu sahnesinde ön plandaki Cemal'in yüzü daha bulanık gösterilirken geri plandaki Meryem ve İrfan Kurudal'ın yüzü daha net gösterilmiştir. Netlik ayarıyla Cemal'in kafasındaki karışıklık seyirciye aktarılmaya çalışılmıştır (Görsel 142). Tekneye dönüşlerini gösteren görseldeki (Görsel 143) ada ve tekne görüntüsü sığınmayı, güneşin batışı ise geri dönmeyi simgelemektedir.



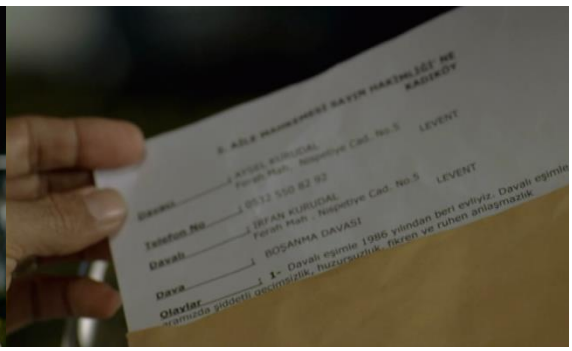
Görsel 142: *İskelede Aysel*



Görsel 143: *İrfan ve Aysel*



Görsel 144: *Küçümseyen Gülümseme*



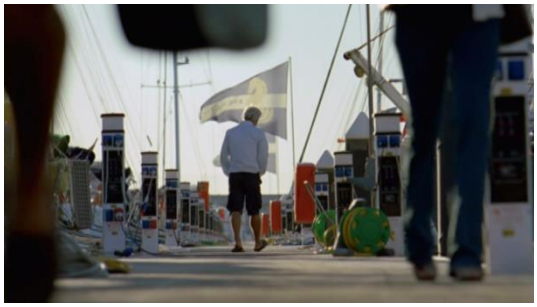
Görsel 145: *Boşanma Evrakı*



Görsel 146: *İrfan ve Yüzüğü*



Görsel 147: *İrfan'ı Bırakıp Giden Aysel*



Görsel 148: *Arkasını Dönen İrfan*



Görsel 149: *Aysel ve Cemal*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Bakımlı bir kadın	Batılı zengin kadın imajı
Yer	İskele	Deniz kıyısı
İnsan ve nesne	Sigara içen bir kadın	Hayata tepeden bakan kadın imajı
İnsan ve eylem	Gülümseyen kadın	Karşındakini küçümseyen bakış
Nesne	Evrak	Boşanma
Nesne ve eylem	Yüzüğü şarap kadehine bırakma	Ayrılık

İnsan ve nesne	Bir kadın, bir erkek ve valiz	Terk etme, yolculuk
İnsan ve eylem	Arkasını dönüp giden erkek	Ayrılık ve umursamama

Aysel, İrfan Kuradal'ın izini sürmüş onu bir sahil kasabasında bulmuştur (Görsel 144). Filmin bu bölümü ile roman arasında farklılık mevcuttur. Romanda İrfan Kurudal, Aysel'i terk ettikten sonra aralarındaki iletişim kopmuştur. Bakımlı bir kadın olan Aysel kendine güvenen zengin imajıyla İrfan Kurudal'ı küçümseyici bir tavır içerisindedir (Görsel 145). İstanbul'daki zengin ve kendini beğenmiş insanlar arasında kendisini mutlu hissetmediğini söyleyen İrfan Kurudal'a Aysel küçümseyici ve alaysı bir tebessümle (Görsel 146) karşılık vermiştir. Aysel boşanma evrakını İrfan'a uzatarak oturdukları mekânı terk etmiştir (Görsel 147). Evraka göz ucuyla bakan İrfan Kurudal parmağındaki yüzüğü şarap kadehine bırakmıştır (Görsel 148). İrfan'ın bu davranışı kafasında çoktan bitirmiş olduğu evliliği bitirmekten duyduğu memnuniyeti göstermektedir. Bir sonraki sekansta zaman geceden gündüze geçişle değişmiş; Cemal, Aysel'in valizlerini taşırken görüntülenmiştir (Görsel 149). Ayak hizasında konumlanan kamera, hızlı atılan adımlara eşlik eden ayak sesleri terk etme eylemini göstermektedir. İrfan Kurudal ise arkasını dönüp teknesine doğru yürümüştür (Görsel 150). Arkasını dönüp yürüme eylemi eski yaşamına sırt çevirmeyi ve yeni yaşama yüz çevirmeyi simgelemektedir. Aysel, Cemal'e "İrfan'a dikkat et, o kıza da dikkat et." diyerek bindiği taksiyle iskeleden uzaklaşmıştır (Görsel 151).



Görsel 150: *Doğada Gezinen İrfan ve Meryem*



Görsel 151: *Tekneye Dönen İrfan ve Meryem*



Görsel 152: *Meryem'e Şiddet Uygulayan Cemal*



Görsel 153: *Yerde Yatan Meryem*



Görsel 154: *İrfan'a Şiddet Uygulayan Cemal*



Görsel 155: *Silah ve Meryem*



Görsel 156: *Meryem'in Üstünü Örten İrfan*



Görsel 157: *Cemal'in Mutluluğu*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yer	Yeşil bitki örtüsü ve deniz	Doğal güzellik
Nesne	Deniz feneri	Yol gösterme
İnsan	Yüzü denize dönük erkek	Bekleyen insan
İnsan ve eylem	Kadına tokat atan erkek	Kadına şiddet uygulamaya alışkın erkek
İnsan ve eylem	Bir erkeğin boğazını iple sıkan başka bir erkek	Saldırgan çevresindekilere şiddet uygulayan erkek
İnsan ve nesne	Elinde silah bulunan kadın	Sözünü dinletmek isteyen kadın
İnsan ve eylem	Bir kadının üstünü örten erkek	Baba şefkati

Cemal teknenin güvertesinde uyuklarken Meryem ve İrfan filikaya binip doğa gezisine çıkmıştır (Görsel 152). Doğa gezisinde gösterilen deniz feneri, sisli ve fırtınalı zor günlerde denizden açıktaki denizcilere yaydığı güçlü ışıkla yön gösteren bir nesnedir. Deniz feneri görseli ile İrfan Kurudal'ın töreden kaçan bir kadına yol göstermesi simgelenmiştir. Cemal uyandığında İrfan ve Meryem'i teknede bulamayınca sinir krizi geçirmiştir. Meryem ve İrfan filikayla tekneye döndüklerinde Cemal'in öfke dolu davranışlarıyla karşılaşmıştır. Cemal, "kaltak" diyerek Meryem'in yüzüne bir tokat indirmiş (Görsel 154-155), karşı koyan İrfan Kurudal'ı ise iple boğmaya çalışmıştır (Görsel 156). Cemal çevresindeki insanlara şiddet uygulamaktan kaçınmayan bir karakterdir. Meryem elindeki silahla havaya bir el ateş açarak, "Niye beni öldürmedin ki?" diyerek ağlamaya başlamıştır (Görsel 157). Silah, sözü dinlenmeyen bir kadının kendisini anlatmak için kullanmış olduğu bir nesnedir. Cemal, İrfan Kurudal'ı bırakmış, Meryem'in elindeki silahı almıştır. Cemal'e töre cinayeti işlemesi için babası tarafından verilen silah filmde ilk kez

patlamıştır. Filmin sonraki sekansında İrfan Kurudal yatakta uyuyan Meryem'in üstünü örterken gösterilmiştir (Görsel 158). Üstünü örtme eylemi filmde sıkça işlenen baba şefkatini destekleyen bir göstergedir. İrfan Kurudal, gündüz yaşananlar yaşanmamış gibi Cemal ile sohbet etmiştir. Meryem'i kızı gibi sevdiğini söyleyen İrfan Kurudal Cemal'e "Sen bu kızı seviyorsun ha." demiştir. Cemal'in ağzından çıkan "Meryem kirli" sözüne karşılık İrfan Kurudal: "Meryem tertemiz, hepimiz ondan daha kirliyiz." demiştir. Cemal kısa bir süre düşündükten sonra "Seviyorum." deyince yüzünde bir -omuzlarından bir yük kalkmışçasına- sevinç gülümsemesi (Görsel 159) belirmiştir. Filmin bu bölümü romandan oldukça farklıdır. Romanda Cemal başına gelmiş bir bela olarak adlandırdığı Meryem'den kurtulmak istemektedir. Filmde ise Cemal ile Meryem arasındaki ilişki git gide aşka dönüşmektedir.



Görsel 158: *Kaçırılma*



Görsel 159: *Kaçırılan Meryem'i Takip*



Görsel 160: *Ali Rıza'nın Adamı ve Meryem*



Görsel 161: *Meryem'e Tecavüz Eden Ali Rıza*



Görsel 162: *Meryem'in Haykırışı*



Görsel 163: *Birbirine Sarılarak Ağlayan Meryem ve Cemal*



Görsel 164: *Cemal'in Ağlayışı*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan, nesne ve eylem	İki erkek tarafından kollarından tutulmuş kadın ve sürat teknesi	Kaçırılan kadın
İnsan ve eylem	İki erkek ve sürat teknesi (filika)	Takip etme
İki insan	Bir kadın ve bir erkek	Tecavüze uğrayan kadın
İnsan ve eylem	Haykıran kadın	Acı çekme
İnsan ve eylem	Birbirine sarılarak ağlayan kadın ve erkek	Travmayı tekrar yaşama ve acıma duygusu
İnsan ve eylem	Ağlayan erkek	Üzülme, acıma

Meryem teknede otururken Ali Rıza'nın adamları tarafından sürat teknesiyle kaçırılmıştır (Görsel 160). Filmin bu bölümü de romandan oldukça farklıdır. Romanda Ali Rıza'nın adamlarının Meryem'i kaçırma eylemi yoktur. Cemal ve İrfan Kurudal filikaya binerek sürat teknesini takip etmiştir (Görsel 161). Cemal ve İrfan, Ali Rıza'nın adamlarını bertaraf ettikten sonra Meryem'i deniz kenarında yerde yatarken bulmuştur. Romanın başında verilen tecavüz eden kişinin kimliği filmin sonunda verilmektedir. Filmde tecavüz sahnesi mekânsal ve zamansal geri dönüş tekniği kullanılarak verilmiştir (Görsel 163-164). Tecavüz travmasını tekrardan yaşayan Meryem, Cemal'e sarılırken "Amca yapma… kıyma bana Ali Rıza Amca…" deyince Cemal ve İrfan Meryem'e tecavüz eden kişinin Ali Rıza olduğunu anlamıştır. Cemal yaşadığı şokun etkisiyle ağlamaya başlamıştır (Görsel 166). Romanda İrfan Kurudal, Meryem'e yüzmeyi öğretirken tecavüz edenin amcası olduğunu öğrenmiştir. Filmde ise Cemal bizzat kendisi Meryem'in yaşadığı travmaya şahit olmuştur.



Görsel 165: *Değirmen*



Görsel 166: *Babasına Silah Doğrultan Cemal*



Görsel 167: *Meryem'in Yüzü*



Görsel 168: *Suluca'yı Terk Eden Cemal*



Görsel 169: *Silah Doğrultan Tahsin Ağa*



Görsel 170: *Vurulan Ali Rıza*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Çark	Mekânsal değişim (değirmen)
İnsan, nesne ve eylem	İki erkek ve silah doğrultma	Suçluyu cezalandırma
İnsan ve nesne	Silah ve bir erkek yüzü	Cezalandırma, soğukkanlılık
İnsan	Yerde uzanan erkek	Öldürülmüş erkek
İnsan ve mekân	Bir erkek ve arka plandaki köy	Terk etme

Filmde mekânsal değişim ekranı dolduran dönen değirmen çarkıyla verilmiştir (Görsel 167). Cemal'in babası Cemal'i karşısında görünce gülümseyerek "Hayırlı haber" deyip sorunca Cemal "Hayırlı haber, dünyayı bir ırz düşmanından kurtarmaya geldim." diyerek silahı babası Ali Rıza'ya doğrultmuştur (Görsel 168). Gözünde Meryem'in yüzü canlanan Cemal (Görsel 169) babasını vurmamış, silahı fırlatarak mekânı terk etmiştir.

Cemal köyü terk ederken bir el silah sesi duymuş, bir an duraklayıp yola devam etmiştir (Görsel 170). Meryem'in babası Tahsin Ağa, kızına tecavüz eden Ali Rıza'yı vurup öldürmüştür (Görsel 171-172). Ali Rıza vurulunca değirmendeki

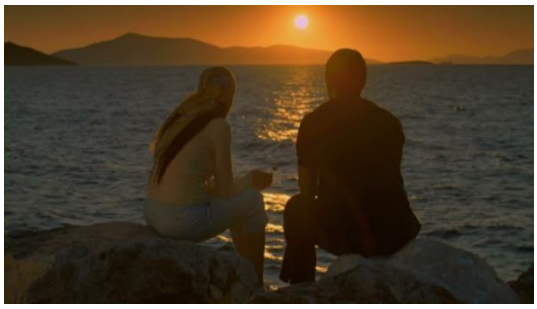
unların arasına düşüp yığılmıştır. Renk kodu olarak beyaz kirletilen bir kadının temizliğini simgelemektedir. Meryem'in öldürülmesi için Cemal'e verilen silah suçlu olan Ali Rıza'ya yönelmiştir.



Görsel 171: *Gün Batımında Yol Alan İrfan Kurudal*



Görsel 172: *Cemal ve Meryem'i Selamlayan İrfan Kurudal*



Görsel 173: *Gün Batımında Meryem ve Cemal*



Görsel 174: *Meryem ve Cemal'in Sarılışı*

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Mekân, nesne ve zaman	Deniz, tekne, gün batımı	Biten bir yolculuk
İnsan ve nesne	Bir erkek ve içki kadehi	Selamlama, kutlama ve ayrılık
İnsan ve eylem	Birbirine sarılan kadın ve erkek	Sevgi, aşk

Cemal ve Meryem'e mutluluğun kapısını aralatan İrfan Kurudal teknesiyle denizde yol alırken gösterilmiştir (Görsel 179). Meryem ve Cemal'i töreden kurtarıp aşk ve mutluluk ile buluşturan İrfan Kurudal huzur içinde içki kadehini havaya kaldırarak durumu kutlamıştır (Görsel 174). Gün batımı zamansal olarak filmin

bitimini göstermektedir. Cemal ve Meryem birbirine sarılarak gün batımını seyrederken gösterilmiş (Görsel 176) ve bu romantik sahneyle film çerçevesi karartılarak film sonlandırılmıştır.

5. SONUÇ

Bu tezde Zülfü Livaneli'nin Mutluluk romanının sinemaya uyarlanması görsel kültür çerçevesinde incelenmiştir.

Roman ve sinema filmi farklı formlar olduğu için roman ile sinema uyarlaması arasında birtakım farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Yazınsal bir sanat olan roman ile görsel bir sanat olan sinemanın kullanmış olduğu tekniklerin farklılığı, senaristin ve yönetmenin yorum farkı ortaya çıkan farklılığın temel nedenidir.

Konu olarak roman ve sinema filmi birbiriyle paralellik göstermektedir. Roman ve filmde olay; Van'ın Suluca köyünde yaşayan on yedi yaşında, ilkokul ikinci sınıfa kadar okumuş Meryem'in amcası Ali Rıza tarafından tecavüze uğraması ile başlamıştır. Tecavüzün Meryem'in amcası tarafından gerçekleştirildiği romanın başında verilirken filmde tecavüz eden kişinin Ali Rıza olduğu sonda verilmiştir. Romanda tecavüz eden Ali Rıza tarikat şeyhi iken sinema filminde bu ayrıntıya yer verilmemiştir. Romanda, Meryem'i öldürme görevi verilen Ali Rıza'nın oğlu Cemal'in askerlik anılarına, savaş ortamındaki mücadelesine ayrıntılı yer verilmiş, filmde ise bu ayrıntılar atlatılmıştır.

Roman filme göre daha geniş kahraman kadrosuna sahiptir. Romandaki kahramanlar: Meryem, Cemal, Meryem'in amcası Ali Rıza, Meryem'in babası Tahsin Ağa, Meryem'in üvey annesi Döne, Meryem'in teyzesi, köyün ebesi Gülizar, Cemal'in sevdiği kız Emine, Cemal'in abisi Yakup, Yakup'un eşi Nazik ve çocukları, Cemal'in askerlik arkadaşı Selahattin ve eşi, Selahattin'in babası ve kız kardeşi, Profesör İrfan Kurudal, İrfan Kurudal'ın eşi Aysel, İrfan Kurudal'ın annesi, tren yolculuğunda karşılaşılan Seher, Erdem ve onların aileleri, Emekli Büyükelçi ve Meryem'in hoşlandığı gözlemeci ailenin oğlu Mehmet Ali, askerdeki askerleri cinselliği ile cezbeden ve rüyalarına giren hayali kahraman Saf Gelin'dir. Filmde Cemal'in sevgilisi Emine'ye Emekli Büyükelçi'ye, Selahattin'in ailesine, hayali kahraman Saf Gelin'e ve tren yolculuğundaki kişi kadrosuna yer verilmemiştir. Sinema filminde zamanın sınırlı olması karakter kadrosunun azaltılmasında etkili olmuştur.

Mekân olarak roman ve film paralellik göstermektedir. Van Gölü kıyısındaki Suluca köyü, Meryem'in kapatıldığı izbe, Cemal'in askerlik yaptığı Gabar Dağı'ndaki koğuşu, tren, Yakup'un İstanbul'da yaşadığı gecekondu semti Rahmanlı, Yakup'un evi, Selahattin'in evi ve iş yeri, İrfan Kurudal'ın İstanbul'daki evi, İrfan Kurudal'ın annesinin evi, İrfan Kurudal'ın teknesi, Meryem ve Cemal'in İzmir'e giderken bindiği otobüs, Meryem ve Cemal'in kısa süre yaşadığı Çeşme'deki balıkçı kulübesi, Emekli Büyükelçi'nin evi ve gözlemeci ailenin yaşadığı ev romandaki başlıca mekânlardır. Romanda mekânlar daha ayrıntılı tasvir edilmiştir. Filmde ise mekân olarak askeri koğuşa, Selahattin'in evine, otobüse, Emekli Büyükelçi'nin evine, gözlemeci ailenin evine yer verilmemiştir.

Romanda zaman tarih olarak verilmemiştir. Romanda trenle yolculuk yapan bir ailenin Ankara'da Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde okurken politik eylemlerinden dolayı tutuklu olan ve cezaevi koşullarını protesto etmek için yetmiş gündür ölüm orucu tutan oğullarını ölüm orucundan vazgeçirmek için Ankara'ya gitmeleri tarihin 1990'lı yılların sonu olduğunu göstermektedir. Romanda Selahattin'in üniversitede okuyan başörtülü kız kardeşinin katılmış olduğu başörtüsü eylemleri, Yakup'un oturduğu mahallede ortaya çıkan Hizbullah mezar evleri de zamanın 1990'lı yılların sonu olduğunu desteklemektedir. Filmde Türkiye'nin çalkantılı dönemini hatırlatan bu siyasi olaylara değinilmemiştir. Filmde zaman belirsizdir.

Törenin Cemal ile ölüme gönderdiği Meryem'in yolu İrfan Kurudal ile kesişince üç kahraman için yeni bir yaşam başlamıştır. Filmde törenin cehaletle iç içe geçmiş karanlık yüzü Meryem'in kapatıldığı izbenin karanlığı ile anlatılmıştır. Köyden ayrılan Cemal ve Meryem'in yeni yaşamları için çıktıkları yolculukta film çerçevesini aydınlık ve denizin maviliği doldurmaktadır. Film karanlıktan uzaklaşıp aydınlığa doğru yol alan İrfan, Cemal ve Meryem'in hikâyesini anlatmıştır.

Roman ve film farklı sonlandırılmıştır. Romanda Meryem, Cemal'i bırakıp gözlemeci ailenin oğlu Mehmet Ali ile yeni bir hayat kurmuştur. Film ise Meryem ile Cemal'in sevgiyle birbirine sarılma sahnesiyle sonlanmıştır.

Berrin Demir tarafından kaleme alınan "Zülfü Livaneli'nin Mutluluk Adlı Romanı ile Filminin Göstergebilim Açısından Karşılaştırılması"[215] adlı makalede Mutluluk romanı ve filmi konu, kahramanlar, mekân, zaman, izlek olarak karşılaştırılırmıştır. Demir'in bu makalesinde gösterge, gösteren ve gösterilene dayalı ayrıntılı bir çözümleme yoktur. Bu tezde romandan sinemaya uyarlanan Mutluluk filmi film karelerine yer verilerek göstergebilim açısından ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

Dilsel göstergelerde -üzerinde uzlaşılmış göstergeler de olsa- bir nedensellik yoktur. Dağ göstergesine dağ, ip göstergesine ip, silah göstergesine silah denilmesinin dilsel bir nedeni yoktur. Seslerin yan yana gelmesiyle oluşan sözcükler nedensiz bir ses birliğidir. Görsel göstergeler ise dilsel göstergelerin tam tersine rastlantısal değil nedenseldir. Görsel dili kullanan sinemada her bir göstergenin bir nedeni vardır.

Filmde kullanılan görsel göstergeler aynı zamanda simgesel anlam taşımaktadır. Mutluluk filminde görsel göstergelerin simgesel anlamları sıklıkla kullanılmıştır. Kullanılan değirmen çarkı görseli filmin başında kadınların ezilmesini simgelerken filmin sonunda mekânsal değişimin işaretidir.

Filmde kullanılan başka bir simgesel gösterge ise kapı görselidir. Cemal'in izbenin kapısında beklemesi, Cemal ve Meryem'in İstanbul'a Haydarpaşa Garı'nın kapısından girmeleri, İrfan Kurudal'ın annesinin evinin kapısını açması kapı görselinin kullanıldığı başlıca sahnelerdir. Kapı göstergesi mekânsal değişimle birlikte yeni bir hayatı da simgelemektedir.

Sinemada kullanılan görsel göstergeler; kullanan kişiye, kullanılan mekâna göre farklı anlamlar taşımaktadır. Göl kenarında yarı çıplak, baygın hâldeki Meryem'in bedeni tecavüzü gösterirken yatak odasında uyuyan yarı çıplak Aysel'in bedeni cinselliği göstermektedir. Meryem'in babasının içtiği sigara sıkılmayı ve çaresizliği gösterirken, Aysel'in içtiği sigara kendisini beğenmiş kadını göstermektedir. Meryem'in üvey annesi tarafından izbeye bırakılan ip intihara zorlanan bir kadını gösterirken İrfan Kurudal'ın elindeki kazık bağlama bağı öğretici

[215] Berrin Demir, "Zülfü Livaneli'nin Mutluluk Adlı Romanı ile Filminin Göstergebilim Açısından Karşılaştırılması", *Kesit Akademi Dergisi* 6, sy 25 (25 Aralık 2020): 368-80.

bir materyali göstermektedir. Filmde Meryem'in havaya ateş ettiği silah, sesini duyurmak isteyen bir kadını gösterirken Ali Rıza, Cemal ve Tahsin Ağa'nın elindeki silah öldürmeyi göstermektedir.

Sonuç olarak farklı yöntem ve tekniklerle kültürü taşıyan roman ve sinema birbirini tamamlayan iki sanat dalıdır. Sinemadan daha eski olan roman türü sinema için önemli birer kaynak olmuştur. Çok okunan ve klasikleşen çoğu roman senarist ve yönetmenler tarafından sinemaya uyarlanmıştır. İki sanat dalını karşılaştırırken romanda anlatılanların sinemaya kopyalanmasını beklemek yanlıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte edebi eserlerin sinemaya uyarlanması daha profesyonel hâle gelmiştir. Kültürel değişime ve birikime katkı sunan romanlar sinemaya uyarlanarak görsel kültürü kayıt altına alan birer esere dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, İlkay Başak. "Tecavüze Maruz Bırakılan Kadınların Tecavüz Sonrası Yaşam Deneyimleri". Basılmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Hizmet Anabilim Dalı, 2019.

Agocuk, Pelin. "Amarcord Film Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 7, sy 31 (2014): 7-18.

Altay, Sezen ve Ufuk Uğur. "Sinemanın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması: Ben Küba Filmi". *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 4, sy 8 (2018): 13-32.

Arslantepe, Mehmet. "Türk Romanı ve Türk Sineması İlişkileri". *Marmara İletişim Dergisi* 14, sy 14 (2014): 125-42.

Avcı, Özlem Haskan, Muharrem Koç ve Öznur Bayar. "Zülfü Livaneli'nin Mutluluk Romanı Karakterlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi". *İnsan ve İnsan* 3, sy 8 (01 Aralık 2016).

Aydın, Duygu. "Göstergebilim ve Sinemada Propaganda Kodları". *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, sy 43 (2016).

Bağder, Duygu Öztin. "Sinema Göstergebilimi". *Dilbilim Araştırmaları Dergisi* 10 (1999): 143-52.

Barnard, Malcolm. *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. Çeviren Güliz Korkmaz. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2010.

Baudrillard, Jean. *Tüketim Toplumu*. Çeviren Nilgün Tutal ve Ferda Keskin. 15. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2021.

Bayburtluoğlu, Sedef. "1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul". Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema TV Anasanat Dalı, 2005.

Berger, John. *Görme Biçimleri*. Çeviren Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.

Bilginer, Şeyma Erdoğan. “Görsel Kültürün Küresel Kültüre Dönüşmesinde Kitle İletişim Araçlarının Rolü”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2021.

Civelek, Makbule ve Oğuz Türkay. “‘Watchover of Turkey’ Filmine İlişkin Göstergelerin Çözümlenmesi”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Vizyoner Dergisi* 12, sy 32 (20 Kasım 2021): 1108-26.

Çakır, Mukadder. *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*. 1.Baskı. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2014.

Çelik, Ramazan ve Ferit Çağıl. “Kitlesel Fonlama Bağlamında Üçüncü Sinema Kuramına Bakış”. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi* 10, sy 2 (31 Aralık 2020): 164-81.

Çeliktemel, Özde ve Thomen. “Halkevleri’nde Eğitici Sinema Repertuarı: Erken Cumhuriyet Türkiyesi’nde Sinema, Eğitim, Propaganda (1923-1945)”. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 6, sy 2 (2015): 49-75.

Çıralı, Hatice. “Dijital Hikâye Anlatımının Görsel Bellek ve Yazma Becerisi Üzerine Etkisi”. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, 2014.

Çiçek, Mehmet. “Göstergebilim ve Sinema ya da Sinema Göstergebilimi”. *Kesit Akademi Dergisi* 2, sy 3 (2016): 25-25.

Demir, Berrin. “Zülfü Livaneli’nin Mutluluk Adlı Romanı ile Filminin Göstergebilim Açısından Karşılaştırılması”. *Kesit Akademi Dergisi* 6, sy 25 (25 Aralık 2020): 368-80.

Durmuş, İbrahim. “Maslow’un İhtiyaçlar Hiyerarşisinin Genç Bireylerin Yaşam Tarzları İle Girişimcilik Niyetleri Açısından İncelenmesi”. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi* 9, sy 3 (21 Temmuz 2020): 1731-49.

Duruel, Senem Ayşe. “Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış”. Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Ana Sanat Dalı, 2002.

Eğilmez, Mahfi. *Ekonominin Temelleri*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2019.

Ergün, Ezgi. “1990 Sonrası Türk sinemasında Film Anlatı Yapılarına Karşılaştırmalı Bir Bakış”. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / İletişim Anabilim Dalı / İletişim Tasarımı Bilim Dalı, 2019.

Erkılıç, Hakan ve Senem Duruel Erkılıç. “COVID-19 Pandemisi Sürecinde Dijital Platformların Yükselişi: Sinema Değer Zincirindeki Değişim Sinema Endüstrisini Nasıl Etkiler?” *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, sy 2021 Özel Sayı: 2. Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu, Süreklilikler ve Kesintiler: Kültürler, Pazarlar ve Siyaset (2021): 99-126.

Erus, Zeynep Çetin. “Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 18, sy 36 (2020): 583-92.

Gürses, İbrahim ve Mehmet Akif Kılavuz. “Kuşakların Ahlâkî Değerleri Birlikte Öğrenmesi: Kohlberg’in Ahlâkî Gelişim Kuramı Açısından Bir Değerlendirme”. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 25, sy 1 (06 Nisan 2016): 97-117.

Hatipler, Mustafa. *Ekonomik Boyutuyla Görsel Kültür ve Kültür Endüstrisi*. İstanbul: Değişim Yayınları, 2016.

İlhan, Aysun. “Zülfü Livaneli’nin Romanlarında Bir Anlatım Unsuru Olarak Zaman”. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2018.

İmamoğlu, Sümeyye Nur. “Çalıkuşu Uyarlamalarının Görsel Kültür Açısından İncelenmesi (1966, 1986, 2013)”. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, 2019.

Kale, Fuat. “TRT Yerli Edebiyat Uyarlamaları 1968-2015”. *TRT Akademi* 4, sy 7 (2019): 126-47.

Kaplan, Mert. “Üçüncü Sinemada Devrimci Kimliğin Sunumu: Türk Sinemasından Örnekler”. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, sy 20 (2018): 24.

Karaca, Mustafa. “Propaganda Aracı Olarak Sinema: Büyük Diktatör Filminin Alımlama Analizi”. *International Journal of Entrepreneurship and Management Inquiries* 2, sy 2 (2018): 35-54.

Keskin, Ezgi. “Göstergeler Arası Çeviri Örneği Olarak Sinema Uyarlamaları”. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi* 3, sy 12 (2011): 103-14.

Keskin, Uğur ve İlker Usta. “Doğal Eğitim Sürecinde Birey Tarafından Geliştirilen Psikolojik Savunma Mekanizmaları”. *Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 3, sy 2 (31 Aralık 2021): 253-66.

Kılıç, Taner. “Zülfü Livaneli Romanlarında İnsan”. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2016.

Kıyan, Şenay Sabah. “Ekolojik Feminizm Bağlamında Kadınların Tüketici Olarak Pazarda Yabancılaşması”. *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi* 1, sy 1 (01 Eylül 2011): 85-104.

Livaneli, Zülfü. *Mutluluk*. 174. bs. İstanbul: Doğan Kitap, 2020.

———. *Son Ada*. 114. bs. İstanbul: Doğan Kitap, 2017.

Mutluluk. DVD. D Yapım Reklamcılık ve Dağıtım A.Ş., 2007.

Önder, Selahattin ve Ahmet Baydemir. “Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)”. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 6, sy 2 (2005): 113-35.

Özkan, Recep. “Göç Olgusu ve Toplumsal Yapıya Etkisi”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 33, sy 47 (31 Aralık 2019): 127-45.

Özyazıcı, Kadriye, Ebru Boğa, Nurcan Alagöz, Kübranur Varlıklıöz, Zekeriya Arslan, Semra Akto ve Mehmet Sağlam. “Duyuların Gelişimi ve Duyu Bütünleme”. *Gelişim ve Psikoloji Dergisi*, 2021.

Satık, Güzel. “Zülfü Livaneli’nin Romanları ve Romancılığı”. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2015.

Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi (1960-1986)*. C. 2. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Seferoğlu, Emrah. "Zülfü Livaneli Anlatılarında Yapı ve İzlek". Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Programı, 2014.

Sevinç, Zeynep. "2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme". *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy 40 (2015).

Sivas, Âlâ. "Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme". *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy 21 (2012): 527-38.

Şimşek, Sedat. "Medya-Siyaset- İktidar Üçgeninde Medya Gerçeği". *Selçuk İletişim* 6, sy 1 (2013): 124-43.

Tugen, Bahar. "1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri". *21. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3, sy 7 (2014): 159-75.

Uğur, Ufuk ve Adem Yücel. "Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema, Tiyatro, Edebiyat ve Fotoğraf". *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi* 10, sy 2 (2020): 528-48.

Vardarlıer, Pelin ve Cem Zafer. "Medya ve Toplum". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi* 22, sy 2 (2019): 355-61.

İNETERNET TABANLI KAYNAKÇA

Afiş - 20 Ocak 2017 Cuma, 2017. https://www.youtube.com/watch?v=7zPrH62tb2c, (20.10.2022).

Ağırdır, Bekir. "Kentler, Metropoller". *T24*, 04 Şubat 2013. https://t24.com.tr/yazarlar/bekir-agirdir/kentler-metropoller,6194, (12.11.2022).

Birtek, Güney. "Dijital Platformlar ve Sinema Kültürü". *Evrensel.net*, 02 Ekim 2022. https://www.evrensel.net/haber/471136/dijital-platformlar-ve-sinema-kulturu, (03.10.2022).

Çalışkan, Işıl. “Son Ada sayesinde kendimizle yüzleştik”. *birgun.net*, 25 Ekim 2022. https://www.birgun.net/haber/son-ada-sayesinde-kendimizle-yuzlestik-407535, (27.10.2022).

Çil, Okan. “Zülfü Livaneli: İnsanlığın utancıdır bu!” 04 Haziran 2021. https://www.gazeteduvar.com.tr/zulfu-livaneli-insanligin-utancidir-bu-haber-1523940, (21.10.2022).

Dorsay, Atilla. “50’lerin Türk sinemasına toplu bir bakış”, 09 Kasım 2019. https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/50-lerin-turk-sinemasina-toplu-bir-bakis,24421, (20.09.2022).

———. “Adı keşke ‘Cinselliğin İzinde Türk Sineması’ Olsaydı”. *T24*, 30 Eylül 2020. https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/adi-keske-cinselligin-izinde-turk-sinemasi-olsaydi,28192, (23.09.2022).

“Dünden Bugüne Sinemanın Yolculuğu”. https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/dunden-bugune-sinemanin-yolculugu/1603789, (17.09.2022).

http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/ayastefanosanitininyikilisi.html, (20.11.2022).

https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Z%C3%BClf%C3%BC_Livaneli&oldid=28383248#Siyasi_kariyeri, (11.10.2022).

https://tr.wikipedia.org/wiki/2000%27lerin_T%C3%BCrk_filmleri (10.02.2022)

Konstantiniyye Oteli Yeni Baskısıyla Okurlarla Buluştu / Zülfü Livaneli, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=MZeiSAYmBOE, (20.10.2022).

“Kur’an-ı Kerim | 306. Sayfa | Meryem Sûresi | Meal - Diyanet İşleri Başkanlığı”.https://kuran.diyanet.gov.tr/mushaf/kuran-meal-2/meryem-suresi-19/ayet-26/diyanet-isleri-baskanligi-meali-1, (30.10.2022).

Livaneli. “Zülfü Livaneli – Kişisel Websitesi”. https://www.livaneli.gen.tr/, (11.10.2022).

"Netflix'in abone sayısı yılın 3. çeyreğinde 'Squid Game' ile beklenenden çok arttı". https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/netflixin-abone-sayisi-yilin-3-ceyreginde-squid-game-ile-beklenenden-cok-artti/2397109, (27.10.2022).

Onedio. "Gerçek Sinema Tutkunları Tarafından Diyaloglar Olmadan da Beğeniyle İzlenebilecek 18 Sessiz Film". https://onedio.com/haber/gercek-sinema-tutkunlari-tarafindan-diyaloglar-olmadan-da-begeniyle-izlenebilecek-18-sessiz-film-910823, (17.09.2022).

"TDK Sözlük". https://sozluk.gov.tr/, (16,09.2022).

"TRT Tarihçe". https://www.trt.net.tr/kurumsal/tarihce.aspx,(26.09.2022).

"Türkiye'de Sinema". https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html, (19.09.2022).

Zülfü Livaneli son kitabı 'Kaplanın Sırtında: İstibdat ve Hürriyet'i Sözüm Var'da anlattı, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=0MJ7J77TAkQ, (21.10.2022).