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

TÜRK ROMANINDAN TÜRK SİNEMASINA UYARLANAN METİNLERDE KADINA BAKIŞ (1980-2018)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ENVER MURAT İNAL

İSTANBUL 2021

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

TÜRK ROMANINDAN TÜRK SİNEMASINA UYARLANAN METİNLERDE KADINA BAKIŞ (1980-2018)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ENVER MURAT İNAL

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. MEHMET GÜNEŞ

İSTANBUL 2021

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER I
ÖN SÖZ V
ÖZET VII
ABSTRACT VIII
KISALTMALAR IX
1. GİRİŞ 1
1.1. Romanın Tanımı, Gelişimi ve Türsel Özellikleri 1
1.2. Sinemanın Tanımı, Gelişimi ve Türsel Özellikleri 12
2. TOPLUMSAL CİNSİYET, TÜRLERARASI İLİŞKİLER VE SİNEMA ROMAN İLİŞKİSİ 24
2.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Gelişimi 24
2.2. Tür Kavramı ve Türlerarası İlişkiler 29
2.3. Roman-Sinema İlişkisi ve Kadın Teması 34
3. METİN İNCELEMELERİ 40
3.1. Madun Konumundaki Kadınlar ve Maduniyet Figürleri 40
3.1.1. Madun ve Maduniyet Kavramları Üzerine 40
3.1.2. *Anayurt Oteli* Romanında ve Uyarlamasında Maduniyet Temsili Olarak Kadın 43
3.1.2.1. *Anayurt Oteli* Hakkında 43
3.1.2.2. *Anayurt Oteli* Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 44
3.1.3. *Asılacak Kadın* Romanında ve Uyarlamasında Maduniyet Temsili Olarak Kadın 47
3.1.3.1. *Asılacak Kadın* Hakkında 47
3.1.3.2. *Asılacak Kadın* Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 48
3.1.4. *Fikrimin İnce Gülü* Romanında ve Sinemaya Yansıması Olan *Sarı Mercedes* Filminde Maduniyet Temsili Olarak Kadın 52
3.1.4.1. *Fikrimin İnce Gülü* Hakkında 52
3.1.4.2. *Fikrimin İnce Gülü* Romanının ve *Sarı Mercedes* Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırması 53
3.1.5. *Mutluluk* Romanında ve Uyarlamasında Maduniyet Temsili Olarak Kadın 56

3.1.5.1. *Mutluluk* Hakkında 56
3.1.5.2. *Mutluluk* Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 57
3.2. Feminist Bakış Açısıyla Yazılan Eserlerden Uyarlanan Metinlerde Kadın 62
3.2.1. Feminizm Akımına Kısa Bir Bakış 64
3.2.2. *Kadının Adı Yok* ve Uyarlamasında Kadına Bakış 66
3.2.2.1. *Kadının Adı Yok* Hakkında 66
3.2.2.2. *Kadının Adı Yok* Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 67
3.2.3. *Tante Rosa* Romanında ve *Seni Seviyorum Rosa* Adlı Uyarlamasında Kadına Bakış 71
3.2.3.1. *Tante Rosa* Hakkında 71
3.2.3.2. *Tante Rosa* Romanının ve Uyarlamasının Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 73
3.3. Gelenek Temalı Metinlerde Kadın 75
3.3.1. *Dilan* Romanı ve Sinemaya Yansıması 76
3.3.1.1. *Dilan* Hakkında 76
3.3.1.2. *Dilan* Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 76
3.3.2. *Eğreti Gelinler* Romanı ve Sinemaya Yansıması 78
3.3.2.1. *Eğreti Gelinler* Hakkında 78
3.3.2.2. *Eğreti Gelinler* Romanı ve *Eğreti Gelin* Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 79
3.4. Tarihi ve Dönem Romanlarından Uyarlanan Metinlerde Kadın 83
3.4.1. *Sözde Kızlar* Romanı ve Sinemaya Yansıması 83
3.4.1.1. *Sözde Kızlar* Hakkında 83
3.4.1.2. *Sözde Kızlar* Romanının ve 1990 Yılında Sinemaya Uyarlamasının Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 85
3.4.2. Femme Fatale İmgesinin Başarılı Bir Örneği Olan *Kıskanmak* Romanı ve Uyarlaması 89
3.4.2.1. Femme Fatale İmgesinin Tarihsel Sürecine Kısa Bir Bakış 89
3.4.2.2. *Kıskanmak* Hakkında 90
3.4.2.3. *Kıskanmak* Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 91
3.5. Hapishanenin Yolunu Tutmuş Kadınlar 95

3.5.1. *Uçurtmayı Vurmasınlar* Romanının Sinemaya Yansıması 95
3.5.1.1. *Uçurtmayı Vurmasınlar* Hakkında..... 95
3.5.1.2. *Uçurtmayı Vurmasınlar* Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 96
3.5.2. *Karılar Koğuşu* Romanının Sinemaya Yansıması 100
3.5.2.1. *Karılar Koğuşu* Hakkında..... 100
3.5.2.2. *Karılar Koğuşu* Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması..... 101
3.6. Postmodernist ve 2000 Sonrasında Yazılan Romanlardan Sinemaya Uyarlanan Metinlerde Kadın 104
3.6.1. Postmodernizm, Queer ve Eşcinselliğin Yer Alması 105
3.6.1.1. Postmodernizm Kavramına Kısa Bir Bakış 105
3.6.1.2. Queer Kavramı ve Eşcinselliğin İşlenmesi..... 107
3.6.2. *Ağır Romanın* Sinemaya Yansıması..... 109
3.6.2.1. *Ağır Roman* Hakkında 109
3.6.2.2. *Ağır Roman* Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması..... 110
3.6.3. *İki Genç Kızın Romanının* Sinemaya Yansıması..... 114
3.6.3.1. *İki Genç Kızın Romanı* Hakkında 114
3.6.3.2. *İki Genç Kızın Romanı* ve *İki Genç Kız* Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 114
3.6.4. *Gölgesizler* Romanı ve Sinemaya Yansıması..... 118
3.6.4.1. *Gölgesizler* Hakkında 118
3.6.4.2. *Gölgesizler* Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması..... 119
3.6.5. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* Romanı ve Sinemaya Yansıması..... 123
3.6.5.1. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* Hakkında..... 123
3.6.5.2. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 124
3.6.6. *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* Romanı ve Sinemaya Yansıması..... 128
3.6.6.1. *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* Hakkında..... 128
3.6.6.2. *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* Romanın ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması 128
SONUÇ..... 132

KAYNAKÇA..... 139

ÖN SÖZ

Roman ve sinema birbirlerini besleyen iki sanat dalı olmakla birlikte uzun yıllardır birbirleriyle etkileşim halindedirler. Sinema diğer edebi türlere göre daha geç gelişim gösterdiği için kendisinden önce gelişmiş olan edebi türlere sırtını yaslamaktadır. Sinema ilk etkileşimini tiyatro ile yapmıştır fakat romanın yapısı düşünüldüğünde sinemanın gerekliliklerini yerine getirebilecek özelliklere fazlasıyla sahiptir. Bu iki sanat dalının birbirleriyle etkileşimine dair çok değerli çalışmalar yapılmıştır. Özlem Kale'nin *Türk Edebiyatından Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu* adlı doktora tezi, Aylin Sayın'ın *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi* adlı yüksek lisans tezi, Şebnem Şengül'ün *Metinlerarası Anlam Aktarımında Bir Yöntem Olarak Ekfrasis: Şiir- Roman ve Sinemada Kullanımı* adlı yüksek lisans tezi bu iki edebi sanat ile alakalı yapılmış önemli çalışmalardır. Fakat sinema ve romanın birbiriyle etkileşimden doğan kadın konusu ele alınmadığı belirlenmiştir. Bu eksikliği gidermek adına böyle bir incelemeyi yapmak uygun görülmüştür. Çalışmanın tarih aralığı ise sinemaya uyarlanan filmlerden yola çıkarak belirlenmiştir.

Roman ve sinemanın metinsel altyapısını hazırlandıktan sonra toplumsal cinsiyet (gender) kavramının ne olduğunu, kadın hareketiyle birlikte önemli bir anlayış haline nasıl geldiğinin altı çizilecektir. Sonrasında, incelemenin ikincil unsuru olan tür kavramının tanımına, gelişimine ve bu kavram üzerinden diğer edebi sanatların ne şekilde geçişli olabildiği üzerinde durulacaktır. Modernleşen hayat ile birlikte teknoloji iyice gelişmiş ve bu sayede birbirinden farklı olarak gözüken edebi sanatların birbirine olan geçiş hızı artmıştır. Birbirinden farklı olan bu sanat dalları ayrılmaz bir bütün olup, her şekilde birbirini beslemiştir. Sinemaya oranla daha eski bir tür olan roman sanatı böylece sinemayı besleyen ana kaynaklardan biri olmuştur. Postmodernizmle birlikte artan çoğulcu bakış açısı sadece roman ve sinemayı birleştirmemiş resim, heykel, müzik gibi diğer sanat türlerini de birbirine yakınlaştırmıştır. Böylece türlerarası kavramı, anlatıbilimin önemli yaklaşımlarından biri olmuştur.

Belirlenen eserler ışığında kadın temasının Türkiye coğrafyasında gelişimine bakılacaktır. Hem romanın hem de sinemanın Türkiye'de gelişim hızı oldukça yavaştır. Sinema da bu bakımdan romanı takip etmiştir. Toplumcu eserler ilk olarak sinemaya aktarılmıştır. Bu ilk dönem eserlerde kadın oldukça sığ, yalın ve ezilen sınıfındadır. Ataerkil toplumunun izleri bu alanda fazlaca görülmektedir. Yenileşen, hızlaşan dünyada roman ve sinemanın konusu değişmekle birlikte kadına bakış açısında da yenilikler göze çarpmaktadır. Feminizm akımının yükselmesiyle birlikte kadın adeta geçmişiyle hesaplaşır gibi tek başına bir birey olarak kendine yer bulur. Modernleşmenin son durağı olan postmodernizm akımının hayatımızın her alanına yayılmasıyla kadına bakış iyice farklılaşmıştır. Kadın artık birey olarak kabul edilmiş,

erkekler tarafından arzulanan, ulaşılmak istenen nesne konumuna gelmiştir. Bu tespitler ışığında üçüncü bölüm altı alt başlık altında incelenecektir.

Beni dünyaya getirdiği günden beri koşulsuz bir biçimde destekleyen anneme, şartlar fark etmeksizin beni dinlemekten vazgeçmeyen ablama, arkamda gücünü her zaman hissettiğim babama teşekkür ediyorum. Bu çalışmayı yaptığım süre boyunca bütün stresli hallerimi alttan alan çocukluk arkadaşlarım İsmail Balıkçı, Onur Taşdemir ve Kaan Tuğrul Özkan'a, üniversite arkadaşlarım Enes Alim, Ekrem Özcan ve Emre Güner'e ayrıca teşekkür ederim. Gerek lisans eğitimimde gerekse yüksek lisans eğitimimde beni sürekli geliştiren, teşvik eden, desteğini esirgemeyen, birikimiyle ufkumu açan, ne olursa olsun beni her zaman dinleyen ve yönlendiren, bilgisine hayran olduğum kıymetli hocam Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ'e teşekkürü ise bir borç bilirim.

Enver Murat İnal

İstanbul, 2021

ÖZET

"Türk Romanından Türk Sinemasına Uyarlanan Metinlerde Kadına Bakış" adlı incelemede sinema sanatının romandan beslendiği anlara ve özellikle de üstünde durulmamış bir konu olan "kadın" temasına değinilecektir. Sinema diğer sanat türlerine göre geç gelişen bir daldır. Ortaya çıktığı andan itibaren sanatın diğer bütün dallarından beslenmiştir. Özellikle roman sanatı sinema için vazgeçilmez kaynaklardan biri olmuştur. Sinema, geniş bir yayılım alanı buldukça sırtını romana daha çok dayamıştır. Bu durum sadece romanla sınırlı kalmamış şiir, tiyatro, hikâye gibi diğer edebi türlerle de etkileşimde olmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde sinemanın ve romanın tanımı, gelişimi ve türsel özellikleri üzerinde durulacaktır. Bu iki sanat dalının gelişme evrelerine ve birbirleriyle ne kadar etkileşim halinde olduğuna bakılacaktır. İkinci bölümde ise toplumsal cinsiyet, tür ve türlerarası kavramlarına değinilecektir. Bu bağlamda incelemenin basit bir alt yapısı oluşturulmuş olacaktır.

Ana konusunu oluşturan çalışmanın son bölümünde ise belirlenen uyarlama metinler üzerinden kadın temasının nasıl ele alındığı üstünde durulacaktır. *"Maduniyet figürü olarak kadın"*, *"feminist bakış açısıyla yazılan romanlardan uyarlanan metinlerde kadın"*, *"toplumsal olayların eşiğinde kadın"*, *"tarihi ve dönem romanlarından uyarlanan metinlerde kadın"*, *"gelenek temalı metinlerde kadın"*, ve son olarak *"postmodernist ve 2000 sonrası yazılan romanlardan uyarlanan metinlerde kadın"* olmak üzere altı alt başlığa ayrılarak, kadın temasının çeşitli yönleri ele alınacaktır. Kadına bakışın modern hayata yaklaştıkça nasıl farklılaştığı, sinemaya aktarılırken ne gibi farklılıkların olduğunu tespit etmek çalışmanın esas noktasıdır. Bu çalışma sayesinde daha önce değinilmemiş olan bu temayı ayrıntılı bir şekilde ele alarak sinema ve roman sanatlarının birbirlerinden ayrılmaz bir bütün olduğu kanıtlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Roman, Toplumsal Cinsiyet, Türlerarası, Uyarlama, Kadın, Edebiyat

ABSTRACT

In the study entitled “View at Woman in Texts which Adapted from Turkish Novel to Turkish Cinema”, the moments when cinema art is fed from the novel and especially the theme of “woman” which is not emphasized. Cinema is a late developing branch compared to other types of art. Since the moment of its appeared, it has been fed from all other branches of art. Especially novel art has been one of the indispensable sources for cinema. As the cinema found a wide spread, it rested its back on the novel more. This situation was not only limited to the novel, also interacted with other literary genres such as poetry, theater, and story.

The first part of the study will focus on the definition of cinema and novel. The development stages of these two art branches and how they interact with each other will be examined. In the second part, the definition and development of the concept of interspecies and gender will be given. In this context, a simple infrastructure of our study will be created. Subsequently, examples of adapted texts will be shown and films adapted to women's theme will be mentioned in adapted texts. In addition, texts adapted from other branches of art will also be included.

In the last part of the study that constitutes the main subject, it will be focused on how the female theme is handled through the adapted texts. The theme of women was divided into five sub-titles: “*woman as a representation of mining*”, “*woman in texts adapted from a feminist perspective*”, “*woman on the verge of social events*”, “*women in tradition-themed texts*”, and finally “*woman in texts adapted from postmodernist and written after 2000 novels*”. Various aspects will be discussed. It is the main point of the study to determine how the view of women differentiates as they approach modern life and what differences are in transferring to the cinema. It will be proved that cinema and novel arts are an inseparable whole.

Keywords: Cinema, Novel, Interspecificity, Adaptation, Woman, Literature

KISALTMALAR

Age. **:** Adı Geçen Eser

Agm. **:** Adı Geçen Makale

bkz. **:** Bakınız

bs. **:** Baskı

çev. **:** Çeviren

ed. **:** Editör

haz. **:** Hazırlayan

s. **:** Sayfa

TDK **:** Türk Dil Kurumu

1. GİRİŞ

1.1. Romanın Tanımı, Gelişimi ve Türsel Özellikleri

Roman, edebi türler arasında en çok değişim gösteren, tercih edilen, okunan ve ilgi duyulan bir tür olduğunu söylemek yanlış olmaz. Romanın böylesine ilgi çekici olmasının en büyük nedeni ise zaman içersinde hem anlatımsal olarak değişiklikler göstermesi hem de değişen toplum düzenini anlatmak için başvurulan ilk tür olması, onu ilgi çekici kılmıştır. Romanın ortaya çıkmadan önceki türlerden ayıran ve romanı en büyük edebi türlerden biri haline getiren en önemli özelliği ise merkezine insan almasıdır. Önceki türler yani efsaneler, destanlar, mitler genellikle insanüstü varlıkları konu edinmiştir. Bu varlıklar ise tanrılar, yarı tanrılar, masalsı varlıklar diye sıralanabilir. Bu gerçekçi olmayan ve insan ruhunun derinliklerine inemeyen türlere son veren edebi tür ise roman olmuştur. Romanın gelişimine geçmeden önce tanımını yapmak, bu türün sınırlarını belirlemek açısından önem arz etmektedir. Fakat edebi türleri sınırlandırmak bakımından tanım yapmak ne kadar faydalı, orası tartışmaya açık bir konudur. Özellikle roman gibi sürekli değişim gösteren ve yenileşen bir türün tanımlaması son derece zor olduğu kadar sübjektif bir özneye dönüşmesi bakımından da kişiseldir. Yine de romanın Türk Dil Kurumu'ndaki tanımı:

> "İnsanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan, duygu ve tutkularını çözümleyen, kurmaca veya gerçek olaylara dayanan uzun edebî tür."[1]

Görüldüğü üzere roman tanımı, gerçek olaylardan esinlenen insan tabiatını ele alan, insan psikolojisini ve ruhunu anlatmak için çaba gösteren bir tür olarak tanımlanmıştır. Bunun ne kadar sağlıklı olduğu tartışılır, çünkü özellikle postmodernist akımın yükselişe geçmesiyle birlikte modernist, realist ve romantik eserlerin geçerliliği sona ermiş, karmaşanın, kaosun ve çoğulculuğun artmasıyla birlikte artık romanlarda metafizik temalar ve varlıklar da yer almaya başlamıştır. Ancak romanın çıkış zamanı göz önüne alındığında, kendisinden önceki türlere karşı çıktığı için, merkezine insan doğasını ve psikolojisini aldığını ve bu anlayışla birlikte geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Özellikle Cemil Meriç'in kısa bir edebiyat tarihi gibi de okunabilen kitabı *Kırk Ambar: Rümuz-ül Edeb*'te roman tasnifine oldukça geniş bir yer ayırmıştır. Çeşitli edebiyat kuramcılarının tanımlarına yer veren Cemil Meriç, *Britannica Ansiklopedisi*'nin roman tanımını şu sözlerle açıklıyor:

> "Önce 'hayali' sıfatı üzerinde duralım. Romanın özelliği kurgusal bir edebiyat türü olmaktır; Bununla beraber konusu çok defa yaşanmış olaylardır. Anlatış yöntemleriyle edebi bir hakikat havası yaratmaya çalışır. Destandan bu iki yönüyle ayrılır. Destan, yüzde yüz tarihe dayanmasa da büsbütün hayali de değildir. Evet konusu efsanedir, anlatış yöntemleri edebi bir güven uyandırmaya çalışmaz pek. Başka bir deyişle söylenilenlere inanılmış, inanılmamış umurunda değildir. Aradaki zıddiyet bu iki türün tarihiyle izah edilebilir: Roman daha genç bir medeniyet döneminde gelişir. İnsanlar artık gerçekle hayal arasındaki farka daha çok öne vermektedirler. Romancı, hikâyelerini olayların otoritesine dayandırmak

[1] Bkz: TDK Sözlük, *Roman* tanımı.

ister. İlk romanların birçoğu mektup ve hatıraları taklid eder. Mektup ve hatıra yaşanılan olayları anlatırlar.[2]

Cemil Meriç'in, *Britannica Ansiklopedisi*'nden yola çıkarak tanımlamaya çalıştığı roman türünün destandan ve efsanelerden ayrılan farklarına da kısaca değinmiştir. İnsanoğlunun gerçeği anlama ve anlatma ihtiyacından doğan romanın ana malzemesinin gerçek dünya olduğu yadsınamaz bir tespittir. Nitekim Mustafa Nihat Özön de romanın tanımını yaparken *"realiteden alınmış elemanlarla yoğurulmuş"* bir konu olduğunu belirtmiştir.[3] Cemil Meriç bu tanımlamalarla da sınırlı kalmamış, Büyük Fransız Ansiklopedisi gibi önemli ana kaynaklardan da alıntılar yaparak romanın geniş anlamını açıklığa kavuşturmaya çalışmıştır.[4]

Macar Marksist filozoflardan ve edebiyat bilimiyle de nitelikli eserler veren Georg Lukács, romanın doğuşunu ve Marksist eleştirinin nasıl olması gerektiğini anlattığı ünlü kitabı *Roman Kuramı*'nda romanın gelişimine, epik ile arasındaki farklara ve romanın yeni dünya düzenindeki edindiği konumuna dair önemli tespitler yapar. Romanın kendinden önceki türlere baş kaldırması ve onlardan boşalan boşluğu dolduran önemli bir tür haline gelmesi, roman gelişiminin de önünü açmıştır. Epik, efsane ve destanların artık insan ihtiyaçlarına karşılık verememesi, Tanrıların edindiği dünyanın yok olması, skolâstik anlayışın zamanla yerini özgür ve hümanist bir anlayışa bırakması romanın doğuşu hakkında da önemli ipuçlarını vermektedir. Lukács da *"roman, Tanrıların terk ettiği dünyanın epiğidir"* diyerek bu anlayışı özümsemiştir. Orhan Koçak *Roman Kuramı'na* yazdığı *Sunuş* metninde romanın geleneği reddederek yerleştiği konumu şöyle özetler:

"Roman, böyle bir kopuşu reddederek ideal ile gerçek arasında sağladığı uzlaşmayı modern çağın koşullarında bir kez daha gerçekleştirmeye yönelir. Bu yüzden, ampirik gerçeklikten soyutlanması da imkansızdır; bir ucuyla günlük yaşamın sıradanlığına bağlanmak zorundadır. Ama romanın yöneldiği bütünlükle epik bütünlük arasında radikal bir fark vardır: Epik zaten varolan (varolduğu kabul edilen) bir bütünlüğü dile getirtmekle yetinir, oysa roman çoktan yitirilmiş bir bütünlüğü zorlu bir çabayla geri alma niyetinin ifadesidir."[5]

Romanın, kendisinden önceki geleneksel türlerin kalıbını kırarak yeni bir anlayışla ortaya çıkmıştır. Bu yeni anlayışın en önemli farklılığı romandaki mekân ve zaman birliği olduğu söylenebilir. Ian Watt *Romanın Yükselişi* adlı kitabında romanın diğer türlerden ayrılan en önemli yapısının zaman ve mekân birliğinin olmasının yanı sıra epik ve destanda olmayan neden-sonuç ilişkisinin romanda yer alması olduğunu söyler. Böylece roman diğer türlerden sıyrılarak bütüncül ve kapsamlı bir yapı olduğunu da belirtmiş olur. Ayrıca romanın geleneğe ilk karşı koyan tür olduğunun da altını çizer:

"Romanın zaman boyutuna verdiği önemin bir yönü üzerinde durmuştuk: değişmeyen ahlaki hakikatlere ayna tutmak için zamandan yoksun hikâyelere başvuran önceki edebiyat geleneğiyle yaşadığı

[2] Cemil Meriç, *Kırk Ambar, Cilt 1: Rümuz-ül Edeb,* İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, s. 133-134
[3] Meriç, a. g. e. s. 135
[4] Diğer tanımlamalar için bkz. Meriç, a. g. e. s. 127-135
[5] Georg Lukács, *Roman Kuramı,* Orhan Koçak, *Sunuş,* Metis Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, s. 12

kopuş. Aynı şekilde romandaki olay örgüsü de geçmiş yaşantıyı bugünkü edimin nedeni olarak kullanmasıyla önceki kurmaca edebiyat türlerinin çoğundan ayrılır: Geçmiş anlatılarda kullanılan şaşırtmaca ya da tesadüflerin yerini, zaman içinde işleyen nedensellik bağı almıştır ve bu da romana çok daha bütünlüklü bir yapı kazandırmıştır."[6]

Lukács'ın tabiriyle epik kendi içinden tamamlanmamış bir hayatın bütünselliğine şekil verir fakat roman hayatın gizlenmiş bütünselliğini açığa çıkararak ona yeni bir biçim verir.[7] Romanın kendisinden önceki geleneksel türlerden ayrıldığı bir diğer önemli fark ise karakter üzerinde yaşattığı değişimlerdir. Özellikle epik, destan, mit gibi eserlerde karakterler kral veya soylu kişiler olabilir fakat komedi de ise bu kişiler genellikle statü olarak aşağıda kimselerin yer aldığı eserlerdir. Romanın yarattığı en önemli özelliklerden biri de karakterler arasındaki sınıflandırmayı ortadan kaldırarak yeni bir "ben" anlayışı getirmesidir. Bu anlayışa göre roman karakterleri tek bir sınıfa ait olmaktan ziyade her kesimden insanların yer aldığı ve insan ruhunun derinliklerine nüfuz edebilen özeliklerle ele alınmak temel esastır. Epik kahraman bir birey olmanın uzağındadır. Epik ve roman kahramanları arasındaki farkı anlamak açısından şu tespit önemlidir:

"İlki, bütün çatışmaları ve sınavları içinde yine de bir topluluğun temsilcisi, anlamlı bir bütünün parçasıdır; oysa ikincisi her zaman bireysel ve yalnız bir öznelliktir."[8]

Romanın hem bütünsellik yapısından hem de karakterleri ele alış biçimiyle kendinden önceki edebi türlere tepki olarak ortaya çıktığı aşikâr. Roman kavramının gelişimi de kendi içinde yaşadığı çatışmalar sonucu son noktaya geldiğini ise söylemek yanlış olmaz. Çünkü hemen hemen bütün eleştirmen ve yazarların kabul ettiği bir şey varsa o da dünyada yazılmış ilk ve en büyük romanının Miguel de Cervantes tarafından yazılan *Don Kişot'un* kendinden önceki tüm roman türlerine tepki olarak çıktığını kabul etmeleridir. Peki, *Don Kişot'un* yazarı Cervantes hangi türlerin parodisini yaptı? Şöyle ki roman ortaya çıkmadan önce Yunan ve Roma mitleri, efsaneleri ve destanları önemli ölçüde yer kaplıyordu. Fakat bu türler artık insan doğasına uyum sağlayamadığı için roman türü gelişti ve bu roman türünün gelişmesiyle birlikte kavramlar genişledi, karakterler bireyleşti en önemlisi de kadınlar artık söz sahibi olmaya başladı. Romanın gelişiminin ön ayak olduğu ülke olan İspanya'da çeşitli alt türler gelişti; Şövalye romanı, Pastoral roman, Mağrip romanı, Pikaro romanı[9] gibi türler başlıca örnek verilebilir. Bu türlerin yavanlığından sonra ise İspanya'da 17. Yüzyılda yazılmış dünyanın en büyük romanlarından biri olan *Don Kişot* bu türlerin parodisini yaparak yeni bir anlayışla modernizmin yolunu açmıştır. Her ne kadar yazıldığı dönemde

[6] Ian Watt, *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler,* Metis Yayınları, İlk Basım, İstanbul, s. 24
[7] Lukács, a. g. e. s. 68
[8] Lukács, a. g. e. s. 14
[9] Diğer roman türlerinden ayrılan ve kendine has özellikleri olan bu roman türünün merkezinde tersine bir soyluluk hâkimdir. Hırsızlar, yalancılar, soysuz kişiler bu romanın karakterlerini oluşturur. Soylu roman geleneğinin bir hicvi olduğunu söyleyen Cemil Meriç pikaro tanımını şöyle açıklar: *"Pikaro romanlarında tersine bir soyluluk söz konusu. Pikaro aşağı soydan geldiği için çalımlıdır. Şövalyeler kahramanlıklarla övünürdü, Pikaro ise aşağılık serüvenleriyle."* Meriç, a. g. e. s. 173

eleştirmenler tarafından sevilmese de halk tarafından oldukça sevilmiş ve seri baskılar yapmıştır.[10] *Don Kişot'u* özel kılan sadece kendisinden önceki türleri eleştirmesi değildir. Roman yapısında da o zaman kadar değinmemiş ve kullanılmış yeni anlatım teknikleri de denemiştir. Üst kurmacaya yakın anlatımı, parodi, pastiş, yazar maskesi gibi özellikler üzerinden sadece modernizmin yolunu açmamış modernizmden sonra gelen günümüzde de hala etkili olan bir akım olan postmodernizmin de habercisi olmuştur. Cervantes'ten sonra gelen yazarlara önemli bir miras bıraktığını vurgulayan Jale Parla'nın şu tespiti önemlidir:

> "Cervantes epikten devraldığı sergileme (diegesis) ve tiyatrodan devraldığı gösterme (mimesis) yöntemlerinden öyle bir tezgâh kurmuştur ki, kendinden sonra gelecek roman yazarlarının bu tezgâhta dokuyacağı desenlerin de ilk ilmeklerini atmıştır."[11]

Don Kişot'un etkisi sadece ortaya çıktığı ve okunduğu dönemle kalmamış günümüzde bile devam etmektedir. İtalya'da ise pek gelişim alanı bulamayan romanın en büyük örneğini ise Boccacio *Dekameron* adlı eseriyle vermiştir. İngiltere'de ise özellikle Elizabeth Dönemi'nde şiir pek fazla geliştiyse de sonraları Modernçağ'ın ilk romanını Defoe *Robinson Crusoe* adlı eseriyle vermiştir. Bundan sonra ise İngiliz romanı büyük atılımlar yaparak özgün örnekler ortaya çıkarmıştır. Samuel Ricardson, Henry Fielding, Laurence Sterne (özellikle *Thristram Shandy'nin Hayatı ve Düşünceleri* adlı romanı), Walter Scott gibi yazarlar İngiliz edebiyatının gelişmesine ön ayak olmuş kült yazarlardır. Rusya'da ise Gogol, Dostoyevski, Puşkin, Tolstoy gibi yazarlar epik roman anlayışını genişleterek ve bireyi merkeze alarak bu türün gelişmesine olanak sağlamışlardır. Fransa'da ise bu tür daha fazla yayılım alanı göstererek, nitelikli eserlere rastlanılır. Özellikle Balzac ve Stendhal realizm akımının da etkisiyle tabiatı olduğu gibi romanlarına taşıyarak büyük eser örnekleri vermişlerdir. Hem Balzac'ın hem de Stendhal'ın büyük romancı olmalarını Cemil Meriç şöyle açıklar:

> *"*Balzac'da ve Stendhal'da yeni olan taraf şu: kişileri, önce özel maddi ve sosyal şartların eseri olarak ele alırlar. İnsanlara biçim veren, meslekleridir (Balzac); yahut da katılmak istedikleri topluluğun yaşayış tarzı (Stendhal); bazen birkaç dönüm toprağa göz dikmişlerdir, bazen da siyasi veya içtimai arenada büyük bir rol oynamak peşindedirler (Balzac ve Stendhal). Çağdaş romanının bu iki üstadı neden rakipsizdirler? Çünkü seciyenin soyut bir mefhum olmadığını, insanın boşlukta hareket etmediğini anlamışlardır."[12]

Balzac ve Stendhal'dan sonra ise Natüralizm akımının en önemli temsilcilerinden biri olan Emile Zola, büyük roman örnekleri vermiştir. *Germinal, Nana, Meyhane,* gibi romanlar büyük ses getirse de Emile Zola *Dreyfus Olayı'*ndan[13] sonra saygınlık kazanmış edebi ve siyasi kişiler tarafından fazlaca destek görmüştür. Romantizm, Realizm, Natüralizm gibi akımlardan sonra roman anlayışında kırılmalar olmuştur. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği buhranlı atmosfer ve devamında

---

[10] Meriç, a. g. e. s. 176
[11] Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman,* İletişim Yayınları, 14. Baskı, İstanbul, s. 137
[12] Meriç, a. g. e. s. 249
[13] Bkz. *Dreyfus Olayı*, https://tr.wikipedia.org/wiki/Dreyfus_Olay%C4%B1 Erişim Tarihi: 16.09.2020

İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisi bireylerin daha da içine kapanmasına neden olmuştur. Bunun sonucunda da insanlar dış dünyanın yıkıcı ve baskıcı gerçeklerinden kaçarak iç dünyasına yönelmiş, kurtuluş yolu olarak bilinçaltını tercih etmişlerdir. Buna bağlı olarak da modernizm, sürrealizm ve postmodernizm[14] gibi akımlar yükselişe geçerek edebiyatta ve diğer sanat dallarında yeni anlatım yolları ortaya çıkmıştır. Özellikle Freud'un psikoloji çalışmaları bu açıdan önemlidir. Bireyi merkeze alan ve iç dünyasının karmaşasından yola çıkarak bilinçaltı kavramını geliştirir ve bu kavramlara yeni bir bakış açısı ortaya koyar. 1900'lü yılların başında yaşanan karmaşa, kaos ve buhranlı zamanlar böylece edebiyat alanında yeni tarzların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu yeni anlayışa göre modernist çizgide ele alınan eserlerde Bergson'un *Dure* kavramı etkili olmuştur. Zamanın daha fazla ön planda olduğu, zaman-mekân ikilisinin iç içe geçtiği yeni roman tipleri ortaya çıkmıştır. Marcel Proust'un yazdığı *Kayıp Zamanın İzinde* serisi zaman kavramını ele alış bakımında önemli bir seridir. Proust dışında William Faulkner, Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka, Robert Musil gibi yazarlar bireyi merkeze alarak özellikle bilinçaltı tekniğini romanlarında sıkça kullanarak bu tekniğin gelişmesini sağlamışlardır. Woolf'un, *Mrs. Dalloway* adlı romanı bilinçaltı kullanımı bakımından en başarılı eserlerden biridir. Faulkner'ın *Ses ve Öfke*'si, Musil'in *Niteliksiz Adam*'ı, modernist anlatının ötesine geçerek postmodernist eserlere örnek olmuşlardır. Nitekim Kafka'nın romanlarında yarattığı kasvetli ve karanlık atmosfer literatüre "kafkaesk" kelimesini katmasının yanında yine postmodernist anlayışın gelişmesine ön ayak olduğunu söylemek yanlış olmaz. En önemli ön ayak olan eser ise Joyce'un *Ulysses* adlı eseridir. 24 saatlik zaman diliminde geçen roman olmasına rağmen insan benliğinin tüm alt kategorilerine inerek bilinçaltı tekniğinin sınırlarını zorlayan Joyce, böylece diğer anlatım teknikleri olan üstkurmaca, kelime oyunları, geriye dönüş gibi yeni teknikleri de eserinde kullanarak postmodern anlayışı oldukça geliştirmiştir. Yeni roman anlayışı sadece Avrupa ile sınırlı kalmamış dünyanın diğer kıtalarına da yayılmıştır. Özellikle Güney Amerika'nın en ünlü yazarları Gabriel Garcia Marquez, Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges, postmodernist anlatım tarzının farklı yollarını keşfederek büyülü gerçekçi roman tarzının nitelikli örneklerini vermişlerdir. Gerçek ile masalın iç içe geçtiği bu romanlarda yazıldığı dönemlerin sosyal ve ekonomik meselelerine de değinen bu yazarlar *Yüzyıllık Yalnızlık, Kum Kitabı, Sayın Başkan* gibi kitaplar yazarak türün gelişmesine olanak sağlamanın yanı sıra, özgün figürler haline gelmişlerdir. Günümüzde hala etkin bir şekilde varlığını sürdüren postmodernist akımın Milenyum çağında en yetkin örneğini veren ise Amerikalı yazar Mark Z. Danielewski'nin yazmış olduğu *Yapraklar Evi* adlı eseridir. *Yapraklar Evi*'nin[15] dilde ve anlatımda yaptığı yenilik Joyce'un *Ulysses'*te yaptığına benzer. *Yapraklar Evi*'nde basit bir anlatım vardır fakat anlatım yer yer dipnotlarla devam eder ve kitabın tasarımı da hikâyenin uygunluğuyla şekil değiştirmeye başlar. Gerilim türüne yakın bir kitap olmasıyla beraber bazı yerleri okuyucu ayna yardımıyla

[14] Metin incelemeleri adlı bölümün *"Postmodernist ve 2000 Sonrası Yazılan Romanlardan Sinemaya Uyarlanan Metinlerde Kadın"* başlıklı kısmında postmodernizm kavramına kısaca değinilecektir.
[15] Mark Z. Danielewski, *Yapraklar Evi,* Monokl Yayınları, İstanbul

okur ve roman okuyucuları da pasif bir konumdan aktif bir konuma sokar. Bu açıdan bakılırsa Danielewski'nin eseri en az *Ulysses, Moby Dick, Solgun Ateş* kadar yenilik getirmiştir. Roman türünün geldiği en ufuk açıcı kitaplardan biri olduğu ise yadsınamaz bir gerçektir.

Türk edebiyatında romanın gelişmesi ise Batı'dakinden biraz daha farklı olmuştur. Batı her ne kadar roman türüne epik ve destanlardan dolayı biraz altyapı oluşturmuş olsa da Türk coğrafyası bu türlere oldukça uzaktı. Tanzimat Dönemi'ne kadar Türk edebiyatı Arap ve Fars tesiriyle gelişim alanı bulmuş ve bu yüzden kaside, gazel, mesnevi, şiir gibi türler gelişim aşaması göstermiştir. Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesi, yenileşme ve batılılaşma hareketiyle birlikte Batı merak edilmiş ve o coğrafyanın sanat anlayışı keşfedilmeye başlanmıştır. Bizde roman türü her ne kadar çeviri ile girse de (ilk çeviri François Fénelon'un yazdığı *Telemak* adlı eseridir) zamanla Batı tesiriyle ilk örnekler verilmeye başlanmıştır. Her ne kadar roman türünde eserler verilmiş olsa da Tanpınar *Bizde Roman* adlı makalesinde bu türün bizde yeteri kadar anlaşılmadığı için olmadığının altını çizer:

"Bir Türk romanı niçin yoktur? Evvela bu sualin iyi anlaşılması lazım. Şüphesiz ki, bir Türk romanı vardır ve hem de kendi cemiyetimiz içinde kalmakla beraber, oldukça geniş bir okuyucu kalabalığına hitap eder; hatta bu okuyucu kalabalığıyla bu romanın yazıcıları arasında karşılıklı bir tesir bile vardır. Bununla beraber, garp dillerinden birini bilen, yabancı ülkelerde bu sanatın verdiği iyi örnekleri okuyan ve hayat üzerinde az çok fikir sahibi olan okur-yazarlarımızın büyük bir zevkle tattığı bir romanı henüz yoktur. Bunun gibi müşterek vasıfları cemiyet ve hayatımızla Türk insanı ve onun meseleleriyle olan alakasından gelen ve beraberinde taşıdığı hava ile birbirine en uzak numinelerinde bile bir bütünlük gösteren bir Türk romanı yoktur."[16]

Tanpınar makalesinin ilerleyen bölümlerinde Türk romanının olmamasının nedenleri arasında Türk romancısının toplumun hayatıyla ilgisiz olmasına, Batı'dan okuduklarının tesiri altında olmasına ve samimiyetsiz bir şekilde eserlerini kaleme almasına bağlar. Gerçekten de Tanpınar'ın belirttiği gibi Tanzimat dönemi yazarları Batı'nın tesirinde fazla kalmıştır. O zamana kadar Türk edebiyatında olmayan bir tür için Batı tesirinde olunması gayet normal olsa da yaratılan karakterler Türk tiplerine pek uymamaktaydı. Genellikle romanlardaki tipler yanlış batılılaşan, mirasyedi, zevk ve sefaya düşkün tipler olarak yaratılmışlardı. Ayrıca karakter olmaktan ziyade her biri tipleri temsil ediyordu.

Türk edebiyatının ilk edebi romanı Namık Kemal tarafından yazılan *İntibah* olsa da hem Cemil Meriç hem de Jale Parla Türk edebiyatının ilk romancısının Ahmet Mithat Efendi olduğunu vurgular. Jale Parla bunun nedenlerine ise şöyle değinir:

"Romanları ise, uyguladığı bütün bu diğer yazma biçimlerini içeren, özetli, sohbetli, bilgilendirici, öğüt veren, haberdar eden, insan doğası ve toplum kurumları üzerinde fikirler yürüten, Doğu-Batı karşılaştırması yapan, dil ve söylem mozaikleridir. Biçimsel olarak bu romanlar meddah ve ortaoyunu, âşık hikâyeleri, halk hikâyeleri, popüler Fransız romanları geleneklerinden yararlanan karma anlatılardır. Bütün bu özellikleriyle, her ne kadar çağdaşı Namık Kemal'e kıyasla Ahmet Mithat Efendi

[16] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* Dergâh Yayınları, 11. Baskı, İstanbul, s. 47

estetik bütünlüğe aldırmamış, dolayısıyla roman sanatını yeterince ciddiyetle uygulamamış bir romancı olarak değerlendirilegeldiyse de, bana göre, tam da yapıtlarının bu dil ve söylem çeşitliliği yüzünden, ayrıca anlatıya kendi kattığı yenilikler yüzünden, Türk edebiyatından romanın kurucusu sayılmalıdır."[17]

Jale Parla'nın dediği gibi Ahmet Mithat Efendi gerek *Çengi'de* gerek *Müşahedat*'ta okuyuculara bilgi vererek kendi yazar kimliğini eserin kurgusuna ekler. Bununla da kalmayıp romanın yazma serüveninin anlatılması gibi o dönemde yenilikçi sayılabilecek deneysel işler yaparak da adından söz ettirmiştir. Romanını mektup türüne dayandırması, farkında olmadan üstkurmaca tekniğini kullanması kayda değer örneklerdendir. Ahmet Mithat Efendi dışında, Recaizade Ekrem *Araba Sevdası* ile Şemsettin Sami ise *Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat* ile Samipaşazade Sezai ise *Sergüzeşt* adlı eseriyle roman türünün ilk örneklerini verirler. Yine diğer kayda değer romancılardan biri ise Nabızade Nazım'dır. Natüralist anlayışla kaleme aldığı *Karababik* ve *Zehra* romanları psikolojik roman türünün önünü açmıştır. Türk romanı asıl atılımını Servet-i Fünun döneminde gerçekleştirmiştir. Bunun en büyük nedeni ise istibdat anlayışıyla yönetilen ülkede sanatçıların kendi içlerine yönelmesidir. Bu dönemdeki bütün edebi türlerde sanat sanat içindir anlayışı hâkim olduğu için yapıtın estetik değeri birincil plandadır. İçerikten ziyade estetik biçimine önem veren sanatçıların başında ise Halid Ziya gelmektedir. Halid Ziya yazmış olduğu *Aşk-ı Memnu* ve *Mai ve Siyah* adlı romanlarıyla roman karakterlerinin psikolojisine önem vererek derinlikli karakterler yaratmıştır. Servet-i Fünun döneminin bir diğer önemli yazarı ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'dır. Her ne kadar Servet-i Fünun döneminde yazmış olsa da çağdaşları tarafından eserin tekniğine önem vermediği için eleştirilmiştir.[18] Fakat Tanpınar, Hüseyin Rahmi ile birlikte Türk edebiyatına sokağın girdiğini vurgular:

"Türk romanında hakiki konuşma, Hüseyin Rahmi ile başlar. Onda her cins konuşma vardır. Hüseyin Rahmi'nin büyük kuvveti, insan yaratmasını bilmesidir. Kahramanları kitabın ortasında tabii muhitlerinde imiş gibi yaşarlar. Vakıa biraz fazla saçılır, dökülürler; fakat yaşarlar. O, halkımızı ve hayatımızı tanıyan muharrirlerindendir. Fakat asıl edebiyatımıza sokak onunla girmiştir."[19]

Cumhuriyet Dönemi ile birlikte roman anlayışı da değişmeye başlar.[20] İlk dönemlerinde ortaya çıkan Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Halide Edip gibi yazarlar romanların estetik yönüne de önem vererek, sosyolojik romanlara imza atmışlardır. Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak, Panorama* ve *Yaban* romanları, Reşat Nuri'nin *Çalıkuşu* ve *Acımak* romanları, Halide Edip'in *Sinekli Bakkal* ve *Ateşten Gömlek* gibi romanları, Anadolu'da yaşayan halka ışık tuttuğu gibi idealist bireyleri ve aydın kişileri de ele alarak Türk coğrafyasında yaşayan her statüdeki insanlara ayna tutmuşlardır. Sonraları ise modernist anlayışın etkisiyle eserlerini kaleme alan Ahmet Hamdi Tanpınar, bu türün nitelikli örneklerini vermiştir. *Huzur, Sahnenin Dışındakiler, Mahur Beste* ile nehir roman örneğini vermekle kalmayıp *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*

[17] Parla, a. g. e. s. 75
[18] Handan İnci, *Türk Romanının İlk Yüz Yılında Anlatım Tekniği ve Kurgu,* kitap-lık, 87, Ekim 2005
[19] Tanpınar, a. g. e. s. 69
[20] Cumhuriyet döneminde değişen roman anlayışına dair detaylı bilgi için bkz: İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,* Dergâh Yayınları, İstanbul

romanıyla da dönem eleştirisi yapmayı başarmıştır. Peyami Safa, Abdülhak Şinasi Hisar, Nahid Sırrı Örik gibi yazarlar ise tıpkı Tanpınar gibi bireyin iç dünyasına yönelen modernist anlayışla eserler kaleme almışlardır. Özellikle Peyami Safa *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* ve *Matmazel Noralia'nın Koltuğu* romanlarında karakterlerin psikolojisini çok iyi bir şekilde yansıtarak hem tezli roman türünde hem de psikolojik roman türünde yetkin eserler verdiği söylenebilir. Abdülhak Şinası Hisar ise hem *Çamlıca'daki Enişte*mi*z* hem de *Fahim Bey ve Biz* romanlarıyla bu türün o güne değin görülmemiş bir üslupla kaleme alarak roman nevine yeni bir soluk getirmiştir. 1950'lerden sonra, roman türü iki koldan gelişme gösterir. Bunlardan ilki toplumcu anlayışla kaleme alınan romanlardır. Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi yazarlar hem dönem hem tarihsel hem de Anadolu halkının yaşadığı zorlukları ele alan toplumcu eserler vermişlerdir. Yaşar Kemal bu türün en büyük romancısıdır. Romana konu olarak pek fazla yenilik getirmese de teknik anlamda yetkin eserler vermiştir. *İnce Memed, Dağın Öteki Yüzü Üçlemesi, Akçasazın Ağaları serisi* önemli romanlarının başında gelmektedir. İkinci kolda ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın öncülü olduğu modernist çizgiden postmodernist çizgiye kayan romanlar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Özellikle Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* ve Attila İlhan'ın *Sokaktaki Adam* romanları bilinçakışı tekniğini ve bireye yönelen yapısıyla postmodernist romanlara ortam hazırlamıştır. Oğuz Atay, Türk romanının kabul edilen ilk postmodernist romanını yazarak Türk edebiyatına yeni bir nefes olmuştur. *Tutunamayanlar* bu akımın her türlü özelliği göstermektedir. Joyce'un *Ulysses'*inden ilham alınarak yazılan romanda teknik açıdan oldukça benzerlikler gözükmektedir. O zamana kadar denenmemişi deneyen Oğuz Atay'ın diğer romanı *Tehlikeli Oyunlar* da üstkurmacaya yaslanan anlatımıyla nitelikli bir postmodernist roman olarak tarihteki yerini almıştır. Özellikle bu akımın temelinde sürrealizm ve varoluşçuğun getirdiği bireye yönelme, yabancılaşma ve hayatın anlamını sorgulama gibi temalar yatmaktadır. Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar Üçlemesi,* Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı* romanları, Ferit Edgü'nün *Hakkâri'de Bir Mevsim* romanı, Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* romanı nitelikli postmodern romanlara örnek olarak verilebilir. Bu yazarların dışında Nezihe Meriç, Demir Özlü, Tezer Özlü, Erdal Öz gibi yazarlar varoluşçu çizgide eserler vermiştir. Yakın tarihe yaklaştıkça, postmodernizmin devam ettiği hala görülmektedir. Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* ve *Fındık Sekiz*'i, Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* ve *Gölgesizler*'i, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ü, İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası, Suskunlar, Amat* romanları postmodernist roman örneklerinden sadece bazılarıdır. Günümüzde ise Murat Gülsoy ve Ayfer Tunç bu akımı devam ettirmektedir. Özellikle Murat Gülsoy'un, *Baba Oğul ve Kutsal Roman* ve *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* romanları hem üstkurmaca hem de metinlerarasılık tekniği açısından zenginlik gösterirler. Ayfer Tunç ise postmodernist anlayışa melankolik tavırlar yükleyerek nitelikli romanlar yazmıştır. Özellikle karakterden karaktere sıçramalar yaparak karnavelesk roman anlayışıyla kaleme aldığı *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'nde türüne az rastlanır bir roman örneği vermiştir. Minimalist anlayışla roman yazan Barış Bıçakçı ise nahif bireyleri merkezine

alarak eserlerini kurgular. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz, Sinek Isırıklarının Müellifi* gibi romanlar eylemsiz erkek bireylerin anlatıldığı minimal romanlardır. Son olarak *Afili Filintalar* grubundan da bahsetmek yerinde olacaktır. Murat Menteş, Alper Canıgüz ve Onur Ünlü tarafından kurulan bu gruba sonradan Murat Uyurkulak ve Emrah Serbes de katılmıştır. Onur Ünlü her ne kadar şiir türünde eserler verse de diğer yazarlar roman türünde ilginç örnekler vermiştir. Bu roman anlayışında kara mizahın, argonun, ironinin yer almasıyla birlikte eğlenceli olduğu kadar düşündürücü romanlar da yazılmıştır. Bir nevi yeraltı edebiyatının Türk romanında yansımaları olarak lanse edilebilen bu akımın başlıca romanları Murat Menteş'in yazdığı, *Korkma Ben Varım, Ruhi Mücerret, Dublörün Dilemması,* Alper Canıgüz'ün *Oğullar ve Rencide Ruhlar, Cehennem Çiçeği* olarak gösterilebilir.

Roman bir dil sanatıdır. Bu yüzden aktarım aracı olarak dili kullanır. Anlatmaya bağlı edebi tür olduğu için ana malzemesi dil olmuştur. Roman okuyucuda süreklilik hissiyatı yaşatmak için diğer bir malzeme olarak hikâyeyi kullanır. Hikâye romana süreklilik katar ve bu süreklilik okuyucunun roman ile birlikte birleşmesine olanak sağlar. Bu hikâyenin ise mutlaka bir anlatıcısı olmalıdır. Anlatıcı, romanın hikâyesiyle birlikte okuyucu arasında köprü görevi görür. Bu yüzden Mehmet Tekin anlatıcı ve hikâyeyi roman türünün en önemli iki unsuru olduğunu belirtir:

> "Roman sanatı, esas karakteri itibariye anlatılacak bir 'hikâye' ile bu hikâyeyi sunacak bir 'anlatıcı'ya dayanır. Romanın genel yapısını şekillendiren diğer unsurların varlığı, bu iki elemana bağlı olarak önem ve değer kazanır. Bu durumda 'hikâye' ile 'anlatıcı' bir anlamda roman denilen yapının iki temel (olmazsa olmaz) unsurudur. Önem ve işlev bakımında 'anlatıcı' öncelikli konuma ve ağırlığa sahiptir kuşkusuz. Zaman zaman konumu ve önemi tartışılmış olsa da 'anlatıcı' roman denilen anlatı türünün temel unsuru, aynı zamanda en etkili figürüdür. Roman, onun etrafında kurulur, kurgulanır. O olmadan hikâyeyi anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akşında rol olan figürleri tanıtmak mümkün olmaz."[21]

Romanın en önemli başat unsuru olan anlatıcının tipolojisine değinen Bahar Dervişcemaloğlu ise Rimmon-Kenan'ın belirlemiş olduğu anlatıcı şemasını açıklar. Bu anlatıcı şeması ise dört gruba ayrılmıştır:

1. Anlatıcı Düzeylerine Göre Anlatıcı Tipleri: Ekstradiegetik, İntradiegetik, Hipodiegetik, Hipo-Hipodiegetik.

2. Öyküye Dâhil Olma Derecesine Göre Anlatıcı Tipleri: Heterodiegetik, Homodiegetik, Otodiegetik.

3. Algılanabilirlik Derecesine Göre Anlatıcı Tipleri

4. Güvenilirlik Derecesine Göre Anlatıcı Tipleri[22]

[21] Mehmet Tekin, *Roman Sanatı: Romanın Unsurları,* Ötüken Yayınları, Ankara, 7. Baskı, s. 17
[22] Bu ayrım Bahar Dervişcemaloğlu'nun *Anlatıbilime Giriş* adlı kitabından alınmıştır. Detaylı bilgi için bkz. Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 1. Baskı, s. 112-132

Romanın bir diğer unsurları arasında "bakış açısı" gelmektedir. Bakış açısı, karakterlere, olaylara, mekânlara ve çevreyi yansıtan, aktarım dilidir. Bu açıdan bakıldığında plastik sanatlardaki perspektif tanımına yakındır.[23] Bakış açıları genel anlamda tanrısal, gözlemci, kahraman ve çoğul olmak üzere dört kısma ayrılmaktadır. Tanrısal bakış açısında anlatıcı, karakterlerin ruh hallerine, bilinçaltına, duygu ve davranışlarına sonuna kadar hâkimdir. Bütün yetki bu anlatıcıdadır. Olayları üstten bir gözle bakarak anlatır. Gözlemci bakış açısı, olayların dışında yer alır ve hikâyeyi dışarıdan bir göz olarak izler. Bu dışarıdan olan göz olaylara müdahil olmaz ve karakterlerin ruh dünyasına hâkim değildir. Sadece dışarıdan görünüşlerine göre tasvir eder. Kahraman bakış açısında anlatıcı ve olayların başından geçen kişi aynıdır. Genellikle birinci tekil şahıs anlatım kullanılır ve otobiyografik eserlerde bu anlatım daha çok tercih edilir. Çoğulcu bakış açısı ise modern anlatıların artması ve yaygınlaşmasıyla birlikte tercih edilen bir bakış açısı olmuştur. Modern anlatılarda insan bilincinin merkez konuma gelmesiyle birlikte yaşanılan olaylar çevresel faktörlere dayanmaktaydı. Yani her olay kişinin bulunduğu ruh haline bağlı olarak farklı yorumlanabilirdi. Bu yüzden yaşanılan aynı olaylar kişiler üzerinde farklı tesirlere yol açabilir. Modern romanın yol açtığı yeniliklerden biri de çoğulcu bakış açısıdır. Bu bakış açısının en önemli özelliklerinden biri de farklı karakterleri konuşturarak olaylara farklı boyutlar kazandırmasıdır. Böylece roman tek sesli bir halden çok sesli hale geçerek çoğulcu bir yapıya bürünür. Bu bakış açısına dair verilebilecek en iyi örneklerden biri Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanıdır. Bahar Dervişcemaloğlu ise yazdığı *Anlatıbilime Giriş* adlı kitabında bakış açısı konusuna teorisyenlerin belirlediği çizgiler ışığında bakar. Özellikle Franz K. Stanzel'in belirlediği bakış açısı modeli, genel kabul görmüş bir model olmakla birlikte kendisinden sonra gelen teorisyenler bu modelden yola çıkarak bakış açısı kavramını genişletir, yeni tanımlar belirler ve farklı isimler koyarak bu ana unsuru en önemli türsel özelliklerden biri olduğunu vurgularlar.[24]

Romanın vazgeçilmez unsurlardan diğer ikisi ise zaman ve mekândır. Zaman ve mekân her ne kadar birbirinden farklı iki kavram gibi gözükse de özelikle modernizmden sonra bu iki kavram birbirinden ayrılmayan bir bütün olarak ele alınmaya başlanmıştır. Hikâyenin anlatıldığı evreyi kapsayan bölüm olarak tanımlanabilen zamanın romana etkisi büyüktür. Özellikle geleneksel anlatılarda önemli bir yer kaplayan zaman genellikle düz bir çizgide ele alınır. Geleneksel anlatılarda bir olay geçmişte olur, şimdiki zaman gelişir ve gelecek zamanda ise çözülür. Fakat modernizmle birlikte özellikle Freud, Bergson gibi bilim adamlarının zamanı ele alış biçimleri önemli sanatçıları da etki altına almıştır. Freud'un bilinci tanımlaması, Bergson'un *durée* anlayışıyla zamanı ele alışı roman türünde de zamanın ele alınış biçiminde kırılmalar yaşatmış. Böylece zaman artık düz bir biçimde ele alınmak yerine dairesel bir şekilde anlaşılmaya çalışılmıştır. İnsanoğlunun bilinci keşfetmesiyle birlikte hem geçmiş hem şimdiki zaman hem de gelecek zaman aynı anda yaşanabilir,

[23] Tekin, a. g. e. s. 47
[24] Detaylı bilgi için bkz. Dervişcemaloğlu, a. g. e. s. 92-112

hissedilebilir olduğu keşfedilmiştir. Virginia Woolf, James Joyce, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarlar bu anlayışla romanlar yazarak zaman anlayışına yeni boyutlar kazandırmışlardır. Romanda *öykü zamanı* ve *söylem zamanı* birbirinden farklı ve ayırt edilmesi gereken kavramlardır. *Öykü zamanı* metnin anlatıldığı zaman düzlemidir. Olayların geçtiği ve anlatıldığı zaman dilimi bu kavramla ifade edilebilir. *Söylem zamanı* ise bir metni anlamak için gerekli olan zaman dilimini ifade eder.[25] Mehmet Tekin ise bu iki kavram arasındaki farkı Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında örnek vererek açıklar.[26]

Mekân ise olayların geçtiği çevre olarak tanımlanabilir. Zamandan farklı olarak mekân daha somut bir kavramı ifade eder. Roman karakterlerinin yaşadığı çevre, ev, toplum, onların psikolojisini etkilemesi açısından önemlidir. Böylece romanın geçtiği mekân üzerinden sosyolojik çıkarımlar yapılabilir ve bu çıkarımlar sayesinde romanın tarihsel bağlamı çözülebilir. Bu açıdan bakıldığında roman tarihsel bir araç olarak kullanılabilmektedir. Mihail Bahtin, zaman ve mekân kavramının birbirinden ayrılamaz bir bütün olduğunu savunur ve mekâna uzam adını vererek böylece mekân kavramının somutluğunu ortadan kaldırarak ona soyut bir anlam yükler. Mekân sadece bu dünyadan olmayabilir, uzay, hiç var olmamış bir çevre de romanın mekânsal düzlemini belirleyebilir. Bu yüzden Mihail Bahtin zaman ve uzamlara *kronotop* adı vererek literatüre yeni bir kavram kazandırır. Bu ifade, zaman ve mekân (uzam) kavramlarını karşılar ve böylece iki farklı kavramın birbiriyle özdeş kabul edilebileceğini göstermiş olur. Mihail Bahtin bu ifadeyi şöyle tanımlar:

> "Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla, zaman-uzam) adını vereceğiz. Bu terim (uzam-zaman), matematikte kullanılmaktadır ve Einstein'ın Görelelik Teorisi'nin parçası olarak geliştirilmiştir. Görelelik teorisinde barındırdığı özel anlam bizim amaçlarımız açısından önem taşımıyor; edebiyat eleştirisi için hemen hemen (ama tamamen değil) bir eğretileme olarak ödünç almaktayız. Bizim açımızdan taşıdığı önemse, uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılamazlığını ifade ediyor olması. Kısacası, zaman-uzama edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi anlamını atfediyoruz; kültürün diğer alanlarındaki zaman-uzamla hiçbir ilgimiz yok."[27]

Zaman-uzam kavramlarının anlatıdaki önemini ise Mihail Bahtin şöyle ifade eder:

> "Peki, bu zaman-uzamların ne gibi önemi vardır? En belirgin olan şey, anlatı açısından taşıdıkları anlamdır. Romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkezlerdir bu zaman-uzamlar. Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu zaman-uzamlara ait olduğu. Hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir."[28]

Romanın diğer unsuru ise anlatım tekniğidir. Anlatım tekniği bir hikâyeyi, olayı nasıl anlatılacağının şeklidir. Roman, yukarıda da bahsedildiği üzere anlatmaya bağlı bir

[25] Ayrıntılı bilgi için bkz: Dervişcemaloğlu, a. g. e. s. 162
[26] Tekin, a. g. e. s. 18
[27] Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana,* çev: Cem Soydemir, der: Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, s. 296
[28] Bahtin, a. g. e. s. 303

edebi tür olduğu için diğer sanat dallarına kıyasla oldukça özgürdür. İnsan dünyasının ve tabiatının en ince ayrıntılarına kadar anlatabilme kabiliyetine sahiptir. Bu yüzden sınır tanımayan teknikler, romanın içeriğinde kullanılabilir. Özellikle *tasvir* romanın birincil anlatım tekniklerindendir. İnsanın hem dış hem de iç dünyasını okuyucuların anlayabilmesi bu teknikle sağlanır. Sadece insan üzerinde değil, karakterin yaşadığı çevre, toplum ve dünya da betimlenerek karakterin üzerindeki etkisi bu teknik vasıtasıyla anlatılabilir. *Mektup* tekniği ise genellikle geleneksel romanlarda oldukça sık kullanılmıştır. Eski bir teknik olan bu anlatım yoluyla karakterlerin iç dünyası yansıtılır. Bu iç dünya birbirlerinden uzak olan iki karakterin iç hesaplaşmasına doğru dönüşür. Böylece karakterin başından geçen olaylara karşı verdiği tepki kolaylıkla anlaşılabilir. *Mektup* tekniği sadece geleneksel anlatılarda kullanılmaz, özellikle postmodernizmin yükselmesiyle birlikte postmodernist yazarlar bu tekniği eserlerinde sıkça işleyerek romanlarına çoğulcu bir yapı oluşturur. Çoğulcu yapı oluşturmanın önemli malzemelerinden biri haline gelmiştir. *Diyalog* tekniği ise roman karakterlerinin karşılıklı konuşmasına dayalı bir anlatım yoludur. Roman nevinin en önemli ve en sık kullanılan tekniklerinden biridir. *İç monolog* tekniği ise karakterin kendi başına konuşmasıyla birlikte ruh halinin tahlil edilmesini sağlayan bir tekniktir. *Bilinç akışı* yaygın olarak kullanılmadığı zamanlarda bu teknik yazarların sık başvurduğu tekniklerden biri olduğu söylenebilir. *Bilinç akışı* ve *geriye dönüş* teknikleri modernizm sonrası sıkça kullanılan teknikler olmuştur. Zaman ve mekân anlayışının değişmesiyle birlikte insan dünyasına bakış değişmiş, zaman anlayışı yukarıda da bahsedildiği üzere dairesel olarak algılanmış, bu yüzden zaman kavramı düz bir çizgide ele alınmamıştır. Karakterin başından geçen olaylar zamanda sıçrayarak *geriye dönüş* tekniği sayesinde mümkün olmuştur. Zaman algısı sadece geriye dönerek olmadığı gibi *ileriye atlama* tekniği sayesinde de ileriye gidiş şeklinde mümkündür. Freud'un bilinç kavramını genişletmesiyle birlikte modernist yazarlar *bilinç akışı* tekniğini eserlerinde yaygın bir şekilde kullanmışlardır. İnsan bilincinden geçen anlamsız ve ardı sıra kelimeler bu tekniğin anlaşılması için önemli ipuçlarıdır. Postmodernizmin yaygınlaşmasıyla birlikte bu anlatım tekniklerine yeni teknikler eklenmiştir. *Üstkurmaca, parodi, pastiş, montaj, metinlerarasılık* gibi yeni teknikler roman türünün anlatım yolunu zenginleştirmiştir. Bu teknikler sayesinde postmodernizmin amaçlarından biri olan çoğulculuk ve çok seslilik sağlanmış, roman türünün zenginleşmesine olanak sağlamışlardır.

1.2. Sinemanın Tanımı, Gelişimi ve Türsel Özellikleri

Sinema, diğer sanat dallarına nazaran oldukça geç gelişim gösteren bir sanat dalı olmuştur. Pahalı ve teknolojik gelişmelere açık olan bu sanat dalının gelişmesi sanayi devrimi ve aydınlanma çağının sonları denk gelmesi tesadüf değildir. Çünkü edebiyat, heykel, resim gibi sanat türlerinin insanın iç doğasına yönelmesinin kolay olması bu sanat dallarının sinemadan önce doğup gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu yüzden sinema yedinci sanat olarak dolaylı söylem ifadesinin karşılığı olmuştur. Her ne kadar diğer sanat dallarından sonra gelişim alanı gösterse de sinemada, bütün bu sanat

dallarını kapsayıcı bir özellik taşımaktadır. Sinemanın görsel gücünden yola çıkarak bir roman, beyaz perdeye taşınabilir, bir heykel metinlerarası gönderge işlevi görebilir, bir resim sinemanın konusu olabilir. Bu kısa açıklamalardan sonra sinemanın gelişiminden önce tanımını yapmak yerinde olacaktır. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde geçen tanıma göre sinema şöyle ifade edilmektedir:

"Herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran veya perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi."[29]

Tanımda da görüldüğü üzere sinema sanatının gelişmesindeki en büyük etken fotoğraf sanatının icat edilmesi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Süleyman Beyoğlu: "film üzerine saptanmış görüntülerin veya çizilmiş desenlerin ışıklı bir perdeye peş peşe düşürülerek hareketli görüntüler oluşturulması temeline dayanan bir sanat" diye tanımladığı sinemanın ilk yıllardaki ortaya çıkışını şu cümlelerle ifade etmiştir:

"1839'da fotoğrafın bulunmasından önce ve sonra gözün bu özelliğini bilen birçok mucit, hareketli görüntüler oluşturmayı başardı. Bu yıllardan sonra özellikle fotoğrafçı Eadweard Muybrigdei Etienne –Jules Marey, Hannibal Goodwin ve George Eastman, bu alanda önemli çalışmalar yaptılar. 1892 yılında Thomas Alvea Edison ile yardımcısı William Kennedy Laurie Dickson'ın yaptıkları kinetoskop, kameranın ilk biçimi olarak ortaya çıktı. Kinetoskopla, kenarlarına delikler açılmış 15 mm'lik filmler üzerine saniyede kırk görüntü alınabiliyordu. Edison, bu aygıtıyla hareketli görüntüler elde etmişti. Ancak bu aygıtta görüntüler, gözünü iki küçük deliğe dayayan tek kişi tarafından seyredilebiliyordu. Kinetoskopların ticari olarak satılmasıyla Edison, kitlesel film çekimi yapılabilen e güneşin durumuna göre tekerlekler üzerinde döndürülebilen ilk film stüdyosu 'Black Maria'yı inşa ettirdi. Kinetoskopu Paris'te bir sergide gören Auguste ve Lousie Lumière Kardeşler, sinemotograf adını verdikleri cihazı geliştirdiler. Elle çalıştırılan, on kilo civarında, her yere kolayca götürülen bu alet ile hem film çekilebiliyor hem de gösterilebiliyordu. Lumièreler, ilk halka açık gösterilerini 28 Aralık 1895'te Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de gerçekleştirdiler. Bu sinemanın başlangıcı olarak kabul edildi."[30]

Her ne kadar sinemanın doğuşu Lumière Kardeşler olarak kabul edilse de onlardan önce kinetoskopun icat edilmesi ve Edison'un çabaları bu türün ortaya çıkmasına büyük olanak sağlamıştır. Sinemanın ilk gösteriminden sonra ise insanlar bu türün ilgi çekici olduğunu kabul edip, sinemayı eğlence aracı olarak kullanarak gelişmesini sağladılar. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransızlar sinemanın ilk temsilcileri olmuşlardır. İki gelenek bu sanat dalının gelişimini hızlandırmıştır. İlki Georges Melies'nin yolunu açtığı düşlemsel, diğeri ise Lumière'lerin başlattığı belgesel-gerçekçi gelenektir.[31] Birinci Dünya Savaşı öncesinde sinema yeni bir tür olduğu için sırtını tiyatro sanatına yaslıyordu. Özellikle Fransız yazarların eserleri ilgi çekiciydi. Fakat Birinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa, sinema sanatındaki egemenliğini Amerika'ya devrederek bir daha bu türün öncüsü olamadı. Bazı akımların çıkış noktası Fransa olsa bile Amerika, bu sanat dalındaki egemenliğini hiçbir ülkeye devretmeyecektir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sergei Eisenstein sinemada montaj tekniğini geliştirerek bu

[29] Bkz: TDK Sözlük, *Sinema* tanımı.
[30] Süleyman Beyoğlu, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939),* Dergâh Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 11-12
[31] Semire Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak,* Alan Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul, s. 32

türün başka bir alanında öncüsü olmuştur. Almanya'da ise özellikle 1919'lu yıllarda sinemada izlenimcilik akımının önemli temsilcilerinden biri haline gelmiştir. Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Amerika'da iki kişi sessiz sinemanın kült örneklerini vermiştir. Bu sessiz sinema döneminin öncüleri olan Charlie Chaplin ve Buster Keaton'ın fimleri oldukça sevilmiş ve ilgiyle takip edilmiştir. Özellikle Charlie Chaplin'in *Şarlot* tiplemesini neredeyse bütün filmlerinde kullanarak dünya çapında bir üne kavuşturmuştur. 1920 yılına kadar kısa filmler çeken Charlie Chaplin bu yıllardan sonra uzun metraj filmlerin altına imzasını atmıştır. *Yumurcak* (1921), *Altına Hücum* (1925), *Şehir Işıkları* (1931) gibi filmler şu an bile sevilerek izlenen filmlerdir. Charlie Chaplin'in yanı sıra Buster Keaton da benzer filmler çekmiştir. Jest ve mimikler üzerinden durum komedisi yaratan filmler yapan Buster Keaton'ın ise en tanınmış filmleri *Sherlock Jr.* (1924) ve *General* (1926) adlı filmlerdir. Amerikan sinemasının Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra aldığı sinemada liderlik koltuğu bu süreç zarfında da devam edecektir fakat sinema tarihini Amerika sinema tarihiyle anlatmak yanlış bir tercih olur. Çünkü İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisi, yarattığı kaotik ortam ve bunaltıcı atmosferi Dünya sinemasında yeni akımların ortaya çıkmasına olanak sağladı. İkinci Dünya Savaşı bittikten sonra faşist yönetiminde yıkılmasının ardından İtalya'da yeni sinemacılar ortaya çıkarak *İtalyan Yeni Gerçekçi* akımını başlattılar. Özellikle İtalyan sinemasının en önemli isimlerinden olan Luchino Visconti, Roberto Rosselini ve Vittoria De Sica'nın öncüsü olduğu bu akım, stüdyo kalıplarından çıkarak sokağı sinemaya aktarmayı tercih etmişlerdir. Toplumcu tarafı olan *İtalyan Yeni Gerçekçi* akımını Morando Morandini şöyle ifade ediyor:

"Fransızların 'l'ecole italienne de la Liberation' dedikleri Yeni-gerçekçilik, bir okul veya bir sanat akımı olmaktan çok, dönemin sinemasında savaş yorgunu İtalya ve Direniş gerçekliğine bakışın, onu temsil edişin yeni bir yolu ve gerçekçiliği yöneliminin bir parçasıydı. Sadece dönemin tüm sorunlarıyla doğrudan yüzleşme değil, bu sorunlara olumlu bir çözüm önerme ve bireylerin davaları ile toplumun davasını 'halk öyle olmasını istediği için' birleştirme dürtüsüyle de farklıydı. Yeni-gerçekçiliğin örtük ideolojisinin kalbinde, biraz türsel de olsa halkın ve toplumun köklü bir yenilenişine olumlu ve iyimser bir arzu yatar."[32]

Toplumcu bir çizgide ilerleyen *İtalyan Yeni Gerçekçi* akımın Roberto Rosselini'nin *Roma Açık Şehir* (1945) filmiyle başladığı kabul edilir. Vittoria De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948), *Milano Mucizesi* (1951), *Umberto D.* (1952) filmleri, Luchino Visconti'nin, *Ossesione* (1943) ve *Düşman Kardeşler* (1960) filmleri bu akımın diğer önemli filmleri olarak kabul edilir. 1950'li yıllarda ise ortaya çıkan yeni sinemacılar *İtalyan Gerçekçi* tarzda filmler çekmeyerek kendilerine has özgün bir sinema dili geliştirdiler. Federico Fellini ve Michalengelo Antonioni bu isimlerin başında gelmektedir. Topluma ayna görevi görmek yerine burjuva eleştirisi yaparak yüksek sanat anlayışını geliştirdiler. Federico Fellini biraz da kendi hayat hikâyesinden yola çıkarak yarattığı *Sekiz Buçuk* (1963) ve *Tatlı Hayat* (1960) filmleriyle burjuva eleştirisi yapar. Michalengelo Antonioni ise *İletişimsizlik Üçlemesi* ile parçalanmış

[32] Morando Morandini, *Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya,* Der: Geoffrey Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, s. 411

hayat hikâyelerine, yüksek zümrenin birbirinden kopuk iletişimine ya da iletişimsizliğine yer vererek bu eleştiriyi yapar.

1960'lı yıllarda ise Fransa, sinemada eski gücüne kavuşabilmek için çeşitli atılımlar yaptı. *Yeni Dalga* akımıyla birlikte Fransa'da ortaya çıkan yeni auteur yönetmenler bu akımın gelişmesine olanak sağladığı gibi, sinema tarihine de oldukça kült filmler bırakmışlardır. Peter Graham *Yeni Dalga* akımının oluşum evresini şu cümlelerle ifade eder:

> "1959'da endüstriyi aniden yakalayan Yeni Dalga'nın doğuşunda birçok mekanizmanın etkisi oldu (Yeni Dalga terimini, bir yıl önce L'Express'te Françoise Giroud kullanmıştır). Siyasal bağlam elverişliydi: Hollywood'un kültürel tehdidi olarak gördüğü şeye ve Hollywood'un gişe gelirlerindeki büyük payına karşı durmak için yeni bir endüstriyi teşvik etmeye hevesli yeni kurulan De Gaullecü rejim, avance sur recettes sistemini yürürlüğe koydu. Bilet satışlarından alınan vergiyle fon sağlanan ve film gelirlerinin bir oranıyla geri ödenen bu film sübvansiyonu, tanınmayan birçok kişinin yönetmenlik şansı bulmasını olanak sağladı. Cahiers du cinema dergisi etrafında toplanan ve birçok yeni yönetmenleri de peşlerinde sürükleyen bir grup dinamik eleştirmen, bu şansın üzerine hırsla atladı. Daha hızlı ham film, daha hafif kameralar ve ses kayıt donanımı gibi teknik gelişmeler, Yeni Dalga yönetmenlerinin ayırt edici niteliği olan dış çekimleri, deneyler ve doğaçlama yapmayı kolaylaştırdı."[33]

Bu akıma bağlı yönetmenlerin hemen hemen tamamı geleneğe karşı çıkmaktaydı. Geleneksel sinema anlatımını es geçen bu akım oldukça yenilikçi bir anlayışla ortaya film çıkarıyordu. Anlatıyı zaman düzleminden çıkarma, bilinç akışı tekniğini sinemaya taşıma, farklı çekim teknikleri, rüya-bilinç ekseni etrafında anlaşılması zor filmler yapmak ve duygusal tonu yükseltmek gibi özellikle bu yenilikler arasında sayılabilir. François Truffaut'nun otobiyografik izler taşıdığı *400 Darbe* (1959) filmi *Yeni Dalga'*nın ilk örneklerindendir. Jean-Luc Godard'ın *Breathless* (1959), *Küçük Asker* (1960), *Hayatını Yaşamak* (1962) filmleri, Eric Rohmer'ın *Altı Ahlak Hikâyesi* serisi, Jacques Rivette'nin, *Celine ve Julie'nin Vapur Gezisi* (1974) filmi, Agnes Varda'nın *Cleo from 5 to 7* (1961), *Mutluluk* (1964) filmleri *Yeni Dalga* akımının başlıca filmleridir. Sinemaya belgesel tekniğiyle yaklaşan Alain Resnais ise *Yeni Dalga* akımının en özgün ve tuhaf filmlerini yapmıştır. Anılara ve hatırlamalara dair bir film olan *Hiroshima Aşkım* (1959) ve bilincin, anıların, zamanın ve mekânın iç içe geçtiği bir film olan *Geçen Yıl Marienbad'da* (1961) bu akımın teknik anlamda sinemanın bütün gücünün kullanıldığı filmler olarak tarihteki yerlerini almışlardır.

Bu yıllarda sinema sadece Fransa ve İtalya'da gelişim alanı bulmamış Dünya'nın çeşitli ülkelerinde farklı anlayışla sinema filmleri çekilmiştir. Yukarıda da bahsedildiği gibi Amerika sinema sanatının en önemli cazibe merkezi olma konumunu korumaktaydı. Sessiz sinema döneminden sonra Amerika'da yükselişe geçen *Film Noir*[34] anlayışı, karakterin karanlık ve çürümüş dünyada baş başa kalmasını anlatan suç filmlerinin tanımlamasında kullanılmıştır. Orson Welles'in *Touch of Evil* (1958)

---

[33] Peter Graham, *Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler,* Der: Geoffrey Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi,* Kabalcı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, s. 651

[34] Kara Film, detaylı bilgi için bkz: https://www.filmloverss.com/sinema-tarihini-etkileyen-10-film-noir/ Erişim Tarihi: 25.09.2020

filmiyle bu türün sona erdiği düşüncesi kabul edilse de postmodernizmin sinemada yansıma alanı bulmasıyla birlikte bu türe geri dönüldüğü zamanlar olmuştur. Gerilim filmlerinin usta yönetmeni Alfred Hitchcock, *Aşktan da Üstün* (1948), *Trendeki Yabancı* (1951) gibi filmleriyle, Billy Wilder, *Çifte Tanzimat* (1944), *Sunset Bulvarı* (1950) filmleriyle, Stanley Kubrick ise *Son Darbe* (1956) filmiyle *Film Noir* türünün yetkin örneklerini vermişlerdir. Daha sonraları ise Dünya'nın süper ekonomik gücü olan Amerika teknolojinin de ilerlemesiyle birlikte bilim-kurgu ve gişe filmleri popüler olmaya ve sayıları artmaya başladı.

İskandinavya coğrafyasında ise İsveçli yönetmen Ingmar Bergman rüya, bilinç gibi kavramları filmlerinin merkez konumuna indirgeyerek ölüm, yaşam gibi ontolojik sorulara cevap arayan filmler çekmiş ve sesini duyurmuştur. *Yedinci Mühür* (1950), *Yaban Çilekleri* (1950), *Persona* (1966) bu filmlerden bazılarıdır.

Asya'da ise Japonya sinema alanında oldukça özgün filmler yapmışlardır. Özellikle Japon sinemasının kurucularından sayılan Yasujirō Ozu, geleneksel sinema anlayışının dışına çıkmamıştır. Aile bireylerinin birbirlerine yabancılaşması, kuşak çatışmaları, kent-kır yaşamlarının birbirleriyle çeliştiği noktaları ele aldığı aile dramalarının yoğun olduğu filmler çekerek, yerel sinema anlayışını geliştirmiştir. *Tokyo Üçlemesi* adı altında çektiği filmler Yasujirō Ozu sinemasının mihenk taşlarıdır. Akira Kurosawa ise Ozu'dan farklı olarak Doğu kaynaklarıyla sınırlı kalmamış, Batı kaynaklarını da eserlerde referans olarak kullanarak Doğu-Batı sentezi yapmayı başarmıştır. İlk dönemlerinde Japonya'nın samuray geleneğinden yola çıkarak oluşturduğu filmler çekmiş olsa da zamanla William Shakespeare eserlerinden yola çıkarak, epik uyarlamalar da meydana getirmiştir. *Ran* (1985) filmi bu açıdan bakıldığında bir *Kral Lear* uyarlamasıdır. Batı dünyasının yönetmenleriyle de yakında iletişim kuran Akira Kurosawa, Japon sinemasının en önde gelen sinemacısı olduğu söylemek yanlış olmaz. Japon sinemasının arka planında kalan bir diğer yönetmen ise Nagisa Oshima'dır. Kurosawa ve Ozu ikilisinden farklı olarak sinemaya erotik açıdan yaklaşmış ve freudyen okumalara açık tutkulu filmler çekmiştir. *Tutku İmparatorluğu* (1976) ve *Duygu İmparatorluğu* (1978) bu filmlere örnek olarak verilebilir.

Rusya'da şiirsel sinema adı altında görsel imgeye yoğun anlamlar yükleyen, felsefi derinliği olan filmler çeken Andrei Tarkovsky, Rus sinemasının önemli auteur yönetmenlerinden biri olmuştur. Rüyalarından yola çıkarak meydana getirdiği *Ayna* (1975) filmi şiirsel sinema denince akla gelen ilk filmlerin başında gelmektedir. Andrei Tarkovsky'i önemli kılan bir diğer unsurların başında ise felsefi meseleleri bilim-kurgu türünde ele alması olduğu söylenebilir. *Solaris* (1972) ve *İz Sürücü* (1979), bahsedilen bu anlayışın önemli örnekleridir.

İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerinden sonra Almanya ise sinema alanında pek varlık gösterememiştir. Fakat Rainer Werner Fassbinder'ın ortaya çıkmasıyla birlikte Almanya'da *Yeni Almanya Sineması* adı altında filmler çekilmiştir. Postmodern okumalara da açık olan bu filmler genel olarak, kültürel yozlaşma, mülteci sorunu,

azınlık meseleleri, eşcinsel bireylerin yaşadığı aşklar ve buhranlar temaları altında toplanabilir. Rainer Werner Fassbinder'ın getirdiği bu yenilikler, Almanya'nın alt kültürlerine temas etmesi bakımından oldukça önemlidir. İlk defa Almanya sinemasına gangsterler girmiş, azınlıklar konu olmuştur. Siyahî ve Müslüman bir bireyin kendinden yaşlı beyaz bir Alman kadına âşık olmasının anlatıldığı Rainer Werner Fassbinder'ın kült filmi *Ali: Fear Eats the Soul* (1974) önemli örneklerden sadece biridir. Rainer Werner Fassbinder'ın erken ölümünden sonra ise Wim Wenders ve Werner Herzog *Yeni Almanya Sineması*'nda oldukça yetkin örnekler vermeyi başarmışlardır.

Yakın tarihe yaklaşıldıkça özellikle Amerika sinemasında *blockbuster* denilen yüksek bütçeli filmler Dünya sinemasında adından söz ettirmeye başladı. Bilim kurgu filmleri ve çizgi roman serilerinden uyarlanan süper kahraman temalı filmler milenyum çağının ilk yarısını ele geçirmeye başlamıştır. Fakat Danimarka'da ortaya çıkan yeni yönetmenler Lars von Trier ve Thomas Vinterberg sinemanın estetik yönünü yok ettiği gerekçesiyle büyük bütçeli bu filmlere karşı çıkmışlardır. Stüdyo dışı, doğal filmler çekerek *Dogme 95* akımını başlatmışlardır. Bu akıma bağlı sinema filmlerinin özelliklerini yazdıkları manifesto sayesinde dünyaya duyurarak, önemli ve ses getiren açıklamalara imza atmışlardır. *Dogme 95* akımının özelliklerine değinen Büşra Şavlı'nın cümleleri önemlidir:

> "Aşırı estetize edilerek gerçeklikten kopan, yönetmen değil stüdyo ve *Dog*yapımcı yapımı ana akım filmlere karşı duran Dogme 95, hikâyeyi, oyuncuları ve yönetmeni daha çok öne çıkarır. Yönetmen bir açıdan filmden koparılmaya ve daha kolektif bir şekilde algılanılması gereken filmin bireysellikten uzaklığı sağlanmaya çalışılsa da, bu hareket, yönetmeni kısıtladığından çok özgürleştirmeye ve kendini bulmaya da yardımcı olur aslında. Yönetmenin üstünden en başında baskıyı kaldırmayı hedefleyen akım, sinemayı sinema aşkına, sinemaya rağmen yapanları bir araya gelmeye çağırmıştır. Neticede, yönetmenlerin bir açıdan zorlandıkları fakat belki de en doğal ve özgür bir şekilde yarattıkları filmlerine vesile olunmuştur. Her ne kadar kurallarda filmlerin 'düşük bütçeli' olması gibi bir koşul öne sürülmediyse de, zaten büyük bütçeli filmlerin çoğunun arkasındaki yapım mantığına karşı duruşları akımın filmlerinde böyle bir ortaklık da sağlamıştır. Başta 'filme' dönüş savunulmuş olsa da, Dogme filmlerinin büyük çoğunluğu dijital olarak çekilmiş ve 35mm Akademi Formatı bir dağıtım kuralına evrilmiştir. Bu sayede Dogme 95 kolektifi de, aslında en başından beri yakıştığı şekilde, dijital kameraların özgürleştirici yönüyle buluşmuştur."[35]

Stüdyo filmlerinin taşıdığı yapaylığa karşı duran *Dogme 95* sinemacıları, stüdyodan uzak durarak gerçekçiliğe önem vermişlerdir. Toplum tarafından dışlanan bireylerin yalnızlaşması, dağılan ve yozlaşan aile bireylerinin hayatları genellikle bu filmlerde ele alınan konulardır. Lars von Trier'in *Karanlıkta Dans* (2000), *Dogville* (2003) filmleriyle, Thomas Vinterberg'in *Şölen* (1998) filmi, bu akımın anlayışıyla çekilmiş filmler olarak örnek verilebilir.

2000 yılından sonra sinema sadece tek bir ülkenin tekelinde kalmamış Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde de gelişim göstermiştir. Avrupa'da sanat filmlerinin yükselmesiyle birlikte özgün filmler ortaya çıkmıştır. Romanya'da yükselen *Rumen*

[35] Büşra Şavlı, *Dogme 95: Yaratıcılığın Sınırlarını Zorlamak,* https://www.filmloverss.com/dogme-95-yaraticiligin-sinirlarini-zorlamak/ Erişim Tarihi: 25. 09. 2020

Yeni Dalga akımı ses getirmiş, bu akıma bağlı filmler başta *Cannes* gibi festivallerde bolca ödül almışlardır. Romanya'da komünist rejimin yıkıcı etkilerinin devam ettiği, kasvetli atmosferiyle insan psikolojisinin dayanmakta güçlük geçtiği, rejimin yarattığı gerilimli ruh hali ve bundan dolayı insanların birbirleriyle iletişim kuramaması bu akıma bağlı filmlerin izlekleridir. Toplumcu bir yanı da olan bu akıma bağlı filmler, sosyolojik okumalara açık olup, Romanya'nın çürümüş ve işlevini yitirmiş devlet kurumlarına sert bir dille eleştiriler getirir. Cristi Puiu'nun, *Bay Lazarescu'nun Ölümü* (2005) filmi, Cristian Mungiu'nun, *4 Ay, 3 Hafta ve 2 Gün* (2007) filmi, bu akımı yansıtan en önemli filmlerdir.

Yunanistan'da ekonomik kriz sonrası ortaya çıkan *Yunan Tuhaf Dalgası* akımına bağlı filmler ise oldukça minimalist bir üslupla çekilmişlerdir. Ekonomik kriz sonrası yaşanan bunaltıcı atmosfer bireyleri mekanikleştirmiş ve buna bağlı olarak bireyler arasında çatışmalar yaşanmıştır. Bu akıma bağlı filmlerin genellikle kendine has ortamı ve kasveti vardır. Cinselliği ele alış şekilleri farklı olduğu gibi anlamsız mizansenler ve tuhaf davranışlar temel esastır. Modern Yunan sinemasının en önemli ismi olan Theodoros Angelopulos'un, mazi, anılar, bellek ve mitleri referans alarak çektiği epik film anlayışı bu akıma bağlı sinemacıların örnek aldığı bir anlayış değildi. O yüzden *Yunan Tuhaf Dalgası* yenilikçi bir tavırla sinema dünyasına özgün filmler kazandırmıştır. Yorgos Lanthimos'un *Köpek Dişi* (2009), *Alpeis* (2011) filmleri, Babis Makridis'in *Zavallı* (2018) filmleri, bu akımın tipik özelliklerini taşıyan filmlerdir.

Avrupa sinemasının dışında özellikle 2000'li yılların son 10 yıllık zaman zarfı diliminde Meksika sineması ve Güney Kore sineması yükselişe geçen diğer ulusal sinemalardır. Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón ve Guillermo del Toro Meksika sinemasının en yetkin film örneklerini verirken, Bong Joon-ho, Park Chan-Wook, Lee Chang-dong ve Kim Jee-woon Güney Kore sinemasının en özgün filmlerine imzalarını atmışlardır.

Türk sinemasının doğuş tarihinin tam olarak belli olmadığını belirten Süleyman Beyoğlu, yerli sinemanın ilk örneklerini Yanaki kardeşlerin verdiğini belirtir:

> "Son yapılan araştırmalar, şimdilik 1907 yılını işaret etmektedir. Bu yıllarda Osmanlı Devleti sınırları içinde bulunan Manastırlı iki kardeş, Yanaki Manaki (1878-1954) ile Milton Yanaki (1880-1964), ilk önce fotoğrafçılıkla işe başlamış, 1898'de Yanya'da bir stüdyo açmışlardır. (…) Yanaki Manaki, 1907 yılında Avrupa ziyareti dönüşünde Londra'dan Manastır'a Bioscope 300 adlı kamerayı getirdi. Manaki kardeşler bu kamerayla kısa belgesel filmler çekerek sinemanın yerli öncüleri oldular. Manaki kardeşlerin günümüze ulaşan 'Büyükanne Despina' adlı belgesel filmi, 1907 tarihlidir."[36]

Yanaki kardeşlerin sinemaya kattıklarının dışında diğer önemli isim olan Sigmund Weinberg'in katkıları da göz ardı edilemezdir. Özellikle saray çevresine yakınlığıyla bilinen Weinberg, 30 Ocak 1908'de Tepebaşı'nda ilk sinema salonunu açarak önemli bir olayın öncüsü olmuştur.[37] Sigmund Weinberg'in bir nevi yanında

[36] Beyoğlu, a. g. e. s. 27
[37] Beyoğlu a. g. e. s. 28

yetişine isimlerden biri olan Fuat Uzkınay ise ilk yerli sinema filmini çeken isimdir. Yeşilköy'de Ruslar tarafından bir zafer anıtı olarak dikilen heykelin yıkımını filme alan Fuat Uzkınay, *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* isimli filmi tarihe geçer. Bu filmin çekilişi hakkında Giovanni Scognamillo şu bilgileri verir:

> "Ruslar tarafından 1876-1877 savaşının sonunda bir zafer olarak Yeşilköy'de (eski Ayestefanos, Ermiş Stefanos) inşa edilen yapının yıkılması kararlaştırıldığında olayın filme çekilmesi görevi bir Avusturya-Macaristan şirketi olan Sacha Mester Film Gesellschaft'a verilmişti. Ama son anda, filmin bir Türk tarafından çekilmesi istenilince bilinen tek uzman olan Fuat Uzkınay buna uygun görüldü. İlkin Sacha'nın operatörleri film çekmenin film göstermeye benzemediği gerekçesiyle buna karşı çıktılar; ama Uzkınay kısa bir deneme filmi çekip onları ikna edince aygıtı ona teslim ettiler ve Türk sinemasının ilk sinemacısı 14 Kasım 1914'te ilk filmini çekti."[38]

Fuat Uzkınay'dan sonra Türk sinemasında sinemacılar dönemi başlamıştır. Sedat Simavi ve Ahmet Fehim diğer isimler olarak sayılabilir. İlk dönem sinemaların konusu tıpkı roman türünün Türk coğrafyasına girmesine benzer. Nasıl ki Tanzimat romanı Batı kaynaklı bir tür olarak girdiyse, Türk sineması da Batı kaynaklı eserleri beyaz perdeye uyarlamıştır. Örneğin Sigmund Weinberg'in çekmeye başladığı sonrasın da ise Fuat Uzkınay'ın çekimlerini bitirdiği *Himmet Ağa'nın İzdivacı* filmi Molière'nin *Zor Nikâh* adlı piyesinin sinemaya uyarlanmış halidir. Bu zaman zarfından sonra ilk sinemacıların çektiği filmler genellikle edebiyattan esin kaynağı olarak alınan eserlerdir. Mesela Mehmet Rauf'un *Pençe* adlı eseri, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* adlı eseri bu anlayışa örnek olarak verilebilir. Edebiyat sinema ilişkisi sinemanın doğuşundan beri süregelen bir etkileşim olduğu aşikârdır. Bu ilk dönem filmlerin tiyatro ile de sıkı bir bağı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim Giovanni Scognamillo da sinema-tiyatro ilişkisinin sinemanın başlangıcında kaçınılmaz bir süreç olduğunun altını çizer.[39] Tiyatro geleneğine bağlı bir adam olarak sinema tarihine hızlı bir giriş yapan Muhsin Ertuğrul, önemli romanları sinemaya uyarlamıştır. Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanı, Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* romanı, Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* romanını uyarlayarak roman-sinema ilişkisine örnek verilebilecek eserler bırakmıştır. Muhsin Ertuğrul'un sadece Türk coğrafyasında sınırlı kalmayıp eğitim aldığı Rusya ve Almanya'da da gördüğü ekolleri bünyesinde harmanlayarak özgün eserler verdiği söylenebilir. Sesli sinemanın bütünlüklü bir yapıya kavuşması bir nevi onun sayesinde olmuştur. Bir dönem Türk sineması sadece onun varlığıyla ayakta durmuştur. 1940'lı yılların sonuna doğru çeşitli yönetmenler benzer temalarda filmler çeker fakat 1950'li yılların başına gelindiğinde yeni bir anlayışla filmler çekilir. Film endüstrisinin oldukça geliştiği bir döneme tekabül eden bu yıllarda, sinemanın tiyatro geleneğinde sıyrıldığının ilk yıllarıdır.[40] Bu dönem filmlere hareketlilik gelmiş, filmler sadece dekor ya da plato gibi kısıtlanmış çevrelerde çekilmesi anlayışından uzaklaşılmış, film setleri artık sokağa kaymıştır. Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi önemli yönetmenler film çekmeye başlayarak sinemaya yeni bir soluk getirmişlerdir. Metin Erksan, diğer

[38] Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi,* Kabalcı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, s. 24
[39] Scognamillo, a. g. e. s. 36
[40] Scognamillo, a. g. e. s. 111

yönetmenlerden farklı olarak karakterlerin psikolojilerine büyük önem veriyordu. Sadece bununla sınırlı kalmayıp sinemada yeni biçimsel özellikler deneyerek özgün bir üslup oluşturmuştur. Bu çabası, 1964 yılında ödüllendirilmiştir. 1963 yılında çektiği *Susuz Yaz* ilmiyle Venedik Film Festivali'nde en iyi film ödülü olan Altın Ayı'yı alarak Türk sineması tarihinde bir ilki gerçekleştirmiş, Türk sinemasına ilk uluslararası başarısını yaşatmıştır. Diğer önemli filmi ise *Sevmek Zamanı*'dır. Fransız *Yeni Dalga* akımından izler olan bu filmin temelinde bir aşk üçgeni vardır. Görselli anlamda oldukça estetik bir biçimde çekilmiş olan bu film hala güncelliğini korumakta olup, Türk sinemasının ilk kült filmlerinden olma özelliği göstermektedir.

Yılmaz Güney'in sinema sektörüne adım atmasıyla birlikte Türk sineması başka bir boyuta ulaşmıştır. Çeşitli yönetmenlerin yanında çalışarak sinema sektörüne ayak basan Yılmaz Güney, bazı filmlerin senaryosuna katkıda bulunduğu gibi bu katkıda bulunduğu filmlerde de başrol olarak oynamıştır. Nijat Özönün yorumunu genişleten Giovanni Scognamillo, Yılmaz Güney'in çağdaş Türk sinemasının oluşumunda en önemli etken olduğunu ve tüm kuşağı etkilediğinin altını çizer.[41] Çirkin Kral lakaplı Yılmaz Güney sinemasında genellikle ezilen sınıfın mücadeleleri anlatılır. Haksızlık karşısında direniş gösteren bu karakterler, haklı bir mücadele içerisine girerler. Çeteler, kan davaları, soyguncular, aldatmalar gibi kan ve dövüşün bol olduğu temalar çevresinde ilk dönem filmlerinde boy gösteren Yılmaz Güney, 1970 yılında çektiği *Umut* filminde fakir bir aile babasının çaresizlik içinde ilahi bir güce sığınmasını anlatır. İçsel bir yolculuk olarak da okunabilen *Umut* filmindeki başkarakter, bu yolculukta sürekli olarak ezilir, dışlanır ve ailesini geçindirebilmek için her türlü yola başvurur. *Umut* filmi birçok yarışmadan ödül alır hatta çekildikten bir yıl sonra Cannes Film Festivali'nde gösterilir. *Umut* ilmiyle birlikte adından oldukça söz ettiren Yılmaz Güney, ilerleyen zamanda hakkında cinayet suçlaması yüzünden ülkeden kaçar ve vatandaşlıktan çıkartılır. Ancak 1982 yılında çektiği *Yol* filmiyle Türk sinemasına ikinci uluslararası başarıyı yaşatır. Bu filmle birlikte Cannes Film Festivali'nde büyük ödül olan Altın Palmiye ödülünü kazanma başarısı gösterir.

Yılmaz Güney'den sonra Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral gibi dönemin genç yönetmenleri, Yılmaz Güney sineması geleneğini devam ettirirler. Toplumcu ve siyasi meselelerin olduğu filmlerde sosyalist bir anlayış hâkimdir. Fakat bu anlayışın yanında farklı bir çizgide sinema anlayışını geliştiren yönetmenler de vardır. Sinemanın vardığı toplumcu anlayışı yıkmak isteyen yönetmenlerden biri de Ömer Kavur'dur. Özgün bir sinema dili oluşturmak isteyen Ömer Kavur Fransa'da ünlü yönetmenlerin yanında eğitim aldıktan sonra Türkiye'ye gelerek başarılı filmlere imza atmıştır. Karakterlerin iç dünyasına önem veren Ömer Kavur sinemasında bireylerin iç çatışmaları oldukça önemlidir. Yusuf Atılgan'ın ünlü romanı *Anayurt Oteli*'ni sinemaya uyarlayarak Türk sinema tarihinin en iyi uyarlama filmlerinden birine imza atmıştır.

[41] Scognamillo, a. g. e. s. 317

1980'li yıllarda orta kuşak denilen yönetmenlerin filmleri geniş ölçüde yer bulsa da 1990'lı yıllarda auteur denilen yerli yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenlerle birlikte yerli sinema belli bir çizgiye gelerek, ses getiren filmler meydana çıkarmıştır. Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Serdar Akar gibi yönetmenler, ilk filmlerini 1990'lı yıllarda vermiştir ve 2000'li yıllara damga vuran filmlerde bu yönetmenlerin imzası vardır. İlerleyen zamanda bu yönetmenlere ek olarak Semih Kaplanoğlu, Pelin Esmer, Yeşim Ustaoğlu, Emin Alper, Tolga Karaçelik gibi yönetmenler katılmıştır.

Zeki Demirkubuz'un sinemasının temelinde iletişim kuramayan, takıntılı, saplantılı ve genellikle bir kadın yüzünden hayatını mahveden erkek bireyler geniş ölçüde yer alır. *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001), *Kader* (2006) gibi filmlerde Zeki Demirkubuz bu bireylerin psikolojisine yer verir. Serdar Akar'ın filmlerinde de erkek bireyler geniş olarak yer kaplar. Bu erkek bireyler sıkışık atmosfer içinde yer alan karanlık bireylerdir. *Gemide* (1998) ve yönetmenliğini Kudret Sabancı'nın yaptığı fakat senaryosunu kendi yazdığı *Azize: Bir Laleli Hikâyesi* (1999) bu karanlık bireylerin ele alındığı filmlere örnek olarak gösterilebilir. Paris'te yoğun bir sinema eğitimi alan Reha Erdem, ilk filmini 1988 yılında çekmesinden tam 11 yıl sonra *Kaç Para Kaç* (1999) filmiyle Türk sinemasının en nitelikli kara mizah filmlerinden birini çekmiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmleri *Koza* (1995), *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmleriyle birlikte yerli sinema taşraya keskin bir dönüş yaşamıştır. Türk sinemasının 80'lerden günümüze kadar gelişim evrelerinden bahseden Barış Saydam taşranın tekinsizliğiyle tanışma filmlerinin Ömer Kavur'un *Yusuf ile Kenan* (1979) ve *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981) filmleri olduğunu söyler ve taşranın yerli sinema ile olan ilişkisinin başlangıcına şöyle değinir:

> "Sinemamızın ilk döneminde Muhsin Ertuğrul'un milli duyguları harekete geçiren kahramanlık filmlerinde, oyun ve edebiyat uyarlamalarında İstanbul dışındaki hayata tanıklık ederiz. Daha sonra Yeşilçam'da sıklıkla 'köy filmler' etiketiyle anılan bu filmlerde, taşra diye tabir edilen; İstanbul'un dışında kalan ve bir türlü yüzünü Batı'ya dönüp modernleşemeyen kentlerde, kasabalarda ve köylerde yaşayanların hayatlarına bakma fırsatı elde ederiz. Kamera her zaman yüzünü Batı'ya dönmüş yönetmenlerin elindedir ve her zaman taşra, ötekileştirilendir."[42]

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem filmlerinin bu taşraya kesin ola olan dönüşün elbette büyük payı vardır. Nuri Bilge Ceylan ikinci dönem filmlerinde orta sınıf bireylerin yaşadığı iletişimsizlikleri ve sağlıksız ikili ilişkilere odak noktasına alsa da üçüncü dönem filmlerinde tekrardan taşraya kesin dönüş yapar. Kendisinin üçüncü dönem filmleri olan fakat ikinci taşra üçlemesi olarak nitelendirilebilecek bu filmler şunlardır: *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014), *Ahlat Ağacı* (2018). Semih Kaplanoğlu'nun bol ödüllü üçlemesi *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmleri de taşrada geçmektedir. Reha Erdem'in 2000'li yıllarda çektiği filmler *Beş Vakit* (2006) ve *Kosmos* (2009) yine taşra merkezli filmler olarak göze çarpmaktadır.

[42] Barış Saydam, *80'lerden Günümüze Türk Sineması,* Der: Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi,* Kabalcı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, s. 460-461

Taylan kardeşlerin kült filmi *Vavien* (2009) dışında Pelin Esmer'in metropol yaşamının dışına çıktığı ilk kurmaca film olma özelliği gösteren *Gözetleme Kulesi* (2012) taşrada sıkışmış bireylerin yaşamına odaklanan nitelikli film örnekleridir. Taşrayı merkezine alan bir başka yönetmen ise Özcan Alper'dir. *Sonbahar* (2008) ve *Rüzgârın Hatıraları* (2015) bunlara örnek olarak verilebilir. Yeni kuşak auteur yönetmenler de taşra temasını filmlerine taşımışlardır. Emin Alper'in kuşak çatışmasının anlatıldığı babalar ve oğullar temalı filmi olan *Tepenin Ardı* (2012) ve üç kız kardeşin taşra yaşamında mücadelesini anlatan *Kız Kardeşler* (2019) filmi önemli örneklerdir. Kaan Müjdeci'nin ise Sivas'ta geçen küçük bir çocuğun ve kangalın dostluğuna odaklanan *Sivas* (2014) filmi başka bir örnek olarak verilebilir. Sanat filmlerinin taşra temasını sıkışıp kaldığı yadsınamaz bir gerçektir. Bunun yanı sıra tartışmaların odağında ise tekelleşen sinema endüstrisinde sanat filmlerinin salonlarda yer bulamaması vardır. Her ne kadar örnek olarak verilen bu filmler ve diğer sanat filmleri uluslararası arenada ödüller alsa da seyirciye ulaşma konusunda sıkıntı yaşamaktadırlar. Gelinen son noktada ise sinema sektöründe izleyiciye ulaşan ve salonlarda geniş yer kaplayan komedi filmleri yer almaktadır.

Sinemanın dili diğer edebi türlerden farklı olarak, görselliğin ön planda olduğu bir dildir. Her ne kadar roman sözcüklerden meydana gelen bir edebi tür olsa da sinema alt yapısını görselliğe dayandırmak zorundadır. Sinema dilinin temelinde de olay örgüsüne dayanan senaryo olmalıdır. Fakat bu senaryo görselliği temel alarak oluşturulursa sinema dili özgün bir noktaya ulaşır. Vsevolod Pudovkin, senaryocunun mutlaka görselliği merkezine alarak senaryo yazmasını belirtir ve görsel dilin önemini vurgular:

> "Romancı kilit taşlarını yazılı anlatımla, oyun yazarı konuşmalarla belirtir, senaryocu ise bunu plastik (görünüşü anlamlı) görüntüler biçiminde düşünmelidir. Senaryocu düş gücünü eğitmeli, zihnine gelen her şeyi perde üzerindeki görüntüler dizisi olarak görmek alışkanlığını geliştirmelidir. Dahası var: Senaryocu bu görüntülere hükmetmesini ve bunlar arasından en açık, en canlı olarak gözünün önüne getirebildiklerini seçmesini öğrenmelidir; yazar sözcüklerine, oyun yazarı konuşmalarına nasıl hükmediyorsa senaryocu da görüntülerine öyle hükmetmesini bilmelidir."[43]

Görselliğin yanı sıra sinemada kurgu da oldukça önemli bir yer kaplar. Senaryo yazarının düşünde kurduğu malzemeyi plastik malzemeyi düşünerek kaleme alması muhakkak önemlidir fakat bunu seyirciye aktarma yolunun da düz bir şekilde olmaması lazımdır. Seyirciye gerçekçilik ve akıcılık sağlayabilmesi açısından olayların kurgulanması en az görsel dilin oluşturulması kadar önemlidir. Pahalı ve uğraş gerektiren bir edebi tür olan sinemanın aktarım gücü oldukça sınırlıdır. Bu yüzden her edebi roman uyarlamasının başarılı olması beklenemez. Romanın bol hacimli olması ve çeşitli anlatım tekniklerinin sinemaya aktarılamaması roman uyarlamalarının en büyük problemlerinden biridir. Sinema türsel olarak da çeşitlilik göstermektedir. Konularına göre ayrılan sinemada öne çıkan şu türler ve alt türler göze çarpar: Suç, dram, western, bilim kurgu, komedi, gerilim, korku, fantastik, animasyon. Bu çeşitlilik sinema dilinin

[43] Vsevolod Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri*, Çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 1. Baskı, Ankara, s. 38-39

oluşmasına ve gelişmesine ön ayak olmuştur. Böylece sinema, gelinen noktada en son gelişen ve güçlenen bir sanat türü olduğunu söylemek yanlış olmaz.

2. TOPLUMSAL CİNSİYET, TÜRLERARASI İLİŞKİLER VE SİNEMA ROMAN İLİŞKİSİ

2.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Gelişimi

Toplumsal Cinsiyet (gender) kavramı geniş ölçüde bugün bile tartışmaların odağında olan ve tanım kapsamı tam olarak sınırlandırılamayan bir başlık olarak değerlendirilebilir. Yükselen ataerkil anlayışın bir sonucu olarak cinsiyetçilik günümüz toplumunda baş sorunlardan biri olarak tartışılmaktadır. Erkeklere ayrılan geniş iş bölümü hemen hemen her alanda ayrımcı bir sistem olarak yer edinmiş olduğunu söylemek yanlış olmaz. Buna bağlı olarak toplumlara yerleşen erkekçi zihniyet diğer cinsiyetlere olan bakış açılarını daraltmış, dar bir perspektifle yorumlanmıştır. Kadınların toplumda yer bulamaması, eşcinsel bireylerin dışlanması, kadın ve eşcinsel bireylerin haklarının savunulması konusunu gündeme getirmiştir. Bu yüzden toplumsal cinsiyet kavramı öne atılmış ataerkil düzende yitip gitmiş kadın ve eşcinsel bireylerin haklarının şiddetle savunulması gerektiği anlaşılmıştır. Geniş ölçüde tanımlanamayan bu kavramın temelinde çeşitli kuram ve anlayışlar yatmaktadır. Feminist ve pro-feminist sosyologlar toplumsal cinsiyet kavramının felsefi altyapısını oluşturmuşlardır. Varoluşçu felsefenin kadın savunucularından Simone de Beauvoir, madun kelimesini literatüre kazandıran Hintli eleştirmen Gayatri Chakravorty Spivak, feminist eleştirinin temelini inşa eden Luce Irigaray, günümüzde ise yapısalcıların cinsiyet anlayışını sert bir dille eleştiren Judith Butler, toplumsal cinsiyet kavramını geliştiren ve kafa yoran isimlerdir.[44] Toplumsal cinsiyet kavramının temelinde kadın hareketinin ve gelişen feminist eleştirinin olduğunu söylemek yanlış olmaz. Semire Ruken Öztürk bu anlayışın temelini şöyle açıklamaktadır:

> "Gelişen feminist eleştiri geleneği, temelinde özgürlükçü ve demokratik söylemlerin biçimlendirdiği 'Aydınlanma felsefesi' ve Fransız Devrimi bağlamında çağdaş siyasal düşüncenin temel yapılarının nasıl (toplumsal anlamda) cinsiyetlendirildiğini göstermektedir. 'Aydınlanma Düşüncesi' ve 'Fransız Devrimi'yle gerçekleşen kurumsal yapılanma, kadınları burjuva kamusal alanından dışlamıştır. Mary Wollstonecraft'ın, Susan Anthony'nin ve John Stuart Mill'in de yapıtlarında anlattıkları gibi, 'devletin ve piyasaların akılcılaştırılmasıyla yakından bağlantılı, yurttaşlık haklarını evrenselleştirmeye yönelik 18 ve 19. Yüzyılların güçlü eğilimi ile kadınların ev içi ataerkil sistemde tek tek erkeklere tabi olmaları arasında giderek derinleşen bir çelişki vardı. Nietzsche'nin de belirttiği gibi 'Fransız Devrimi'nden bu yana kadın hak ve yetkilerinin artışıyla orantılı olarak Avrupa'daki etkisi azalmıştır."[45]

Semire Ruken Öztürk'ün değindiği nokta çok önemlidir. Çünkü Fransız Devrimi ve devamında yaşanan Aydınlanma Çağı özgürlüklerin, makinelerin, kolaylıkların çağı

[44] İncelemenin diğer bölümleri olan *Maduniyet Figürü Olarak Kadın* ve *Feminist Bakış Açısıyla Yazılan Romanlardan Sinemaya Uyarlanan Metinlerde Kadın* başlıklarının altında *Madun* ve *Feminizm* kavramlarına kısaca değinileceği için bu kavramlara burada yeterince değinilmeyecektir.

[45] Semire Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak,* Alan Yayınları, İlk basım, İstanbul, s. 53

olarak lanse ediliyordu. Fakat Aydınlanma Çağı ile birlikte meydana gelen sanayileşme sayesinde iş olanakları artmış fakat ortaya çıkan bu iş olanakları kadını eve mahkûm etmiş erkeklerin çalışma alanını genişleterek erkek bireylerin kapitalist düzende söz sahibi olmasına ortam hazırlamıştır. Aslında iyi gibi görünen tarihsel bir olayın derinlemesine incelemesi yapılırsa dolaylı olarak kötü sonuçları da doğurmuş olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Sanayileşme, Fransız Devrimi ve Aydınlanma Çağı kapitalist düzeni geliştirmiş ve erkek hegemonyasını inşa etmiştir. Kadınlara ya da diğer eşcinsel bireylere alan bırakmayan bu anlayış uzun vadede kadın haklarının çiğnenmesine ve eşcinsel bireylerin toplumda kendine yer bulamamasına ortam hazırlamıştır. Böylece yaşanan bu süreçler hem kadına hem de erkeğe sosyal sorumluluklar yüklemiş ve her cinsiyete doğal olmayan görevler vererek toplum düzeni yaratmıştır. Bu anlayış sadece iş ortamında yaşanmamış toplumun en küçük yapı taşı olan aile kurumuna da sirayet etmiştir. Gelişmemiş toplumlarda bu anlayış keskin çizgilerle belirlenmiştir. Erkek evine ekmek götürmek için çalışan kadın ise erkeğini evde bekleyen, yemek hazırlayan, çocuk bakan bireyler olarak toplumda konumlanmışlardır. Fakat günümüzde ise bu anlayış kırılmaya başlamış, kapitalist düzende kadınlar da söz sahibi olmaya başlamıştır. Yaşanılan bu postmodern çağda erkek ve kadınların toplum tarafından belirlenen görevler alaşağı edilmiş ister erkek olsun ister kadın isterse de eşcinsel bir birey olsun herkes istediği işte çalışıp toplumda konumlanmaya başlamışlardır. Nitekim Raewyn Connell *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı kitabında da kapitalist düzen ve ataerkillik arasında sıkı bir bağ olduğunu fakat aralarındaki ilişkinin işlevsel olmadığını vurgular.[46]

Toplumsal cinsiyet kavramının tarihsel ve felsefi derinliğine kısaca değinmek bu kavramın ne olduğunu anlamak açısından oldukça önemlidir. Yukarıda da belirtildiği gibi feminist kadın eleştirilerinin bağlamında gelişen bu kavram, yanlış anlaşılmalara oldukça müsaittir. Sadece kadınlar üzerinden belirlenen ve gelişen bir kavram olduğunu söylemek yanlış olmaz fakat toplumsal cinsiyet erkek bireyleri de ele alır ve toplum tarafından belirlenmiş normatif görevlerini eleştirir. Sonya O. Rose, toplumsal cinsiyet kavramını uzunca şöyle açıklar:

> "Araştırmacılar toplumsal cinsiyet kavramını kadınlar ile erkekler, eril ile dişi, arasında var olduğu düşünülen farkları ve bunlar hakkındaki fikirleri belirtmek için kullanır. 'Toplumsal Cinsiyet' teriminin tanımındaki temel fikir, bu farkların toplumsal olarak inşa edildiğidir. Erkek olmanın ve kadın olmanın ne anlama geldiği, erillik ve dişilik tanımları ya da anlayışları, erkek ve kadın kimliklerinin temel nitelikleri, bunların hepsi kültürün ürünleridir. Neden 'cinsiyet' terimi yerine 'toplumsal cinsiyet' terimini kullanıyoruz? Neden erkekler ile kadınlar ya da eriller ile dişiler arasındaki farklardan cinsiyet farklılıkları olarak değil de toplumsal cinsiyet farklılıkları olarak bahsediyoruz? Son yıllarda, cinsiyet ile toplumsal cinsiyeti eşanlamlı olduğu düşünülmekte ve bu ikisi popüler söylemde sık sık münavebeli olarak kullanılmaktadır. Oysa 'toplumsal cinsiyet' terimi ilk başlarda feminist araştırmacılar tarafından

[46] R. W. Connel, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika,* Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, s. 80

cinsiyet farklılığının kültürel inşası anlamında kullanılmıştı ve 'doğal' ya da 'biyolojik' farklılık anlamına geldiği düşünülen 'cinsiyet'ten farklı olduğu vurgulanmıştı."[47]

Sonya O. Rose'un belirttiği gibi toplumsal cinsiyet kavramı tamamen kültürün cinsiyeti inşa ettiğini savunur, biyolojik anlamdan çok sosyolojik anlamda inceler ve geliştirir. Yukarıda alıntılanan tanıma göre toplumsal cinsiyet, cinsiyetsizliği savunur. Yani dünyadaki bütün cinsiyetler bir kültür inşasıdır, toplum tüm cinsiyetlere görevler verir, bu verilen görevler çevresinde kadın ve erkek belli kalıplara sıkıştırılmıştır. Hem Judith Butler hem de R. W. Connel buna değinir ve toplumun kadın ve erkek bireylere verdikleri görevleri "rol jargonu" adı altında tanımlar. Rol jargonuna göre küçük erkek çocukları yırtıcı olmaya özendirilir, mavi elbiseler alınır, hediye olarak araba edilir. Küçük kız çocukları ise nazik ve kibar olarak büyütülür, pembe giydirilir, hediye olarak ise oyuncak bebek alınır. Bu gibi olaylar vasıtasıyla erkeklerin ve kadınların karakter inşası yapılır, giyiminden kuşamına, neyi sevip sevmeyeceği küçüklükten beri empoze edilir. Bu yüzden toplumsal cinsiyet kavramı biyolojik olmaktan ziyade sosyolojik incelemelere açıktır. Günümüzde geldiği noktada her ne kadar cinsiyetsizlik üzerine dursa da ele alınış biçiminde daha doğrusu kavramın çıkış noktasında heteroseksüel bir anlayış söz konusudur. Kadın hareketlerinin başlangıcı olarak kabul edilen toplumsal cinsiyet kavramı, 18. yüzyılın başlarında gündeme gelmiş, erkek egemen dünyada kadınların da söz hakkı olmasının gereği vurgulanmıştır. 1792 yılında Mary Wollstonecraft tarafından yazılan kadın hareketinin ilk önemli eseri olma özelliği gösteren *A Vindication of the Rights of Woman* kadınlara eşit haklar sunulmasını istiyordu. Fransa Başbakanı Talleyrand'a ithaf edilen bu kitapta Fransız rejiminin despotluğu üzerinde duruluyor, kadın ve erkeğin eşit şartlarda yargılanmasını ve haklarının olmasını savunuyordu.[48] Mary Wollstonecraft'ın bu eseri önemli bir eleştirinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Diğer önemli bir eser ise 19. yüzyılda yazılmıştır. Margaret Fuller'ın *Woman in Nineteenth Century* adlı kitabı kadın hareketini güçlü bir sesle savunarak kadına verilmesi gereken hakların tüm toplum tarafından benimsenmesi gerektiğini vurguladı.[49] Margaret Fuller'ın yazmış olduğu bu kitap feminist eleştirinin en önemli kitaplarından biri olarak tarihte yer almıştır.

20. yüzyılda ise Simone de Beauvoir'in düşünceleri oldukça vurucu olmuştur. Jale Parla bunu şöyle açıklar:

"Kadının, erkeğin karşı kutba koyduğu 'öteki' olarak nitelendirilen kadının bireysel ve toplumsal varoluşunun bu nitelendirmeden nasıl etkilendiğini inceleyen Simone de Beauvori'ın *Le Deuxieme (İkinci Cins)* adlı kitabı Margaret Fuller'dan beri yeşermekte olan bir bilincin belki de ilk vurucu ifadesi olduğu için çok etkiliydi. (…) 1949'da çıkmış olmasına rağmen 1960'larda hala oldukça etkili olan bu kitabı, Mary Wollstonecraft, Margaret Fuller ve Virginia Woolf gibi liberal-kültürel feminizm ile 1970 sonrası

[47] Sonya O. Rose, *Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Nedir?,* Çev: Ferit Burak Aydar, Can Yayınları, İlk Basım, İstanbul, s. 17
[48] Jale Parla, *Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?,* Haz: Jale Parla, Sibel Irzık, *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet,* İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, s. 21
[49] Parla, a. g. e. s. 23

kadının öteki olarak görülmesini çeşitli biçimlerde yadsıyan (Helene Cixous, Mary Daly gibi) daha radikal feminist hareketler arasında köprü oluşturur."[50]

Kadın hareketi üçüncü dalgasını 1960'lı yıllarda yaşar. Değişen hatta postmodern bir anlayışa doğru evirilen dünyada kadınların söz hakkı sahibi olması daha çok gündeme gelmiştir. Kadınların iş dünyasında daha az yer edinmesi teknolojik ortamında hızlanmasıyla birlikte daha çok gözle görülür bir hale gelmiş, kadınların ev işleri, temizlik, çocuk bakma gibi yükümlülüklerle sınırlandırılamayacağının altı çizilmiştir. Bu aşamada feminist kuram da kendi içinde çatışmalar yaşamıştır. Kimisi toplum tarafından verilen ev işleri görevini kabul ederken kimisi de bunu kabul etmeyip kadınların daha çok iş alanında yer bulması gerektiğini savunmuştur.

Yakın tarihte Judith Butler, toplumsal cinsiyet kavramına daha geniş perspektiften bakar ve kendisinden önceki yapısalcıları ve feminist kuramcıları sert bir dille eleştirir. Freud ve Lacan gibi düşünürleri kadını erkeğin penisinden meydana getiren keskin söylemlerinden dolayı eleştirir, feminist kuramcıları ise toplumsal cinsiyet kavramına heteroseksüel bir bakış açısı getirdiğinden dolayı tasvip etmez. Judith Butler'a göre cinsiyet yoktur, daha doğrusu dünyadaki çift cinsiyet mefhumunu yok sayar cinsiyetsizliği, çok sesliliği savunur. 20. yüzyılın sonlarında yazdığı ve günümüzde toplumsal cinsiyet araştırmalarının başucu kitabı olarak nitelendirilen *Cinsiyet Belası* adlı kitabında bu tartışmaları odak noktasına alır. Judith Butler da kendisinden önceki kuramcılar gibi toplumsal cinsiyetin biyolojik olmadığını bir tür kültür inşası olduğunu ifade eder:

"Töz metafiziği nedir ve cinsiyet kategorileri üzerine düşünümüzü nasıl besler? İlk kertede, özneye ilişkin hümanist yaklaşım, özsel olan ve olmayan kimi nitelikler taşıyan tözel bir kişiyi varsayma eğilimindedir. Hümanist feminist bakış açısına göre, toplumsal cinsiyet esasen önceden cinsiyetlendirilmiş bir töz ya da 'nüve' olarak nitelenen, kişi denen birinin bir *özelliğidir,* söz konusu 'kişi' evrensel bir akıl yürütüme, ahlaki müzakere ya da dil yetisine sahiptir. Ancak toplumsal cinsiyeti, belirlenebilir bağlamlarda toplumsal olarak kurulmuş özneler arasındaki ilişki olarak kavrayan tarihsel ve antropolojik konumlarca bu evrensel kişi kavrayışı toplumsal kuramın hareket noktası olmaktan çıkartılmıştır. İlişkisel ya da bağlamsal bakış açısına göre kişinin ne olduğu hatta toplumsal cinsiyetin ne olduğu her zaman içinde belirlendiği inşa edilmiş ilişkilere bağlıdır."[51]

Judith Butler, kendisinden önceki feminist kuramcılardan burada ayrılmıyor. Tıpkı onlar gibi bu kavramın kültür inşası olduğuna inanıyor. Yukarıda da bahsedildiği gibi Judith Butler, ikiz bebek teorisi üzerinden rol jargonunu açıklar. Buna göre cinsiyetleri farklı ikiz bebekler onlara nasıl davranılırsa öyle büyüyeceklerini ifade eder. Yani bu iki bebeğe de sırf farklı cinsiyetler olduğu için heteroseksüel bir yaklaşım söz konusuysa bu bebekler ileride heteroseksüel bireyler olarak yaşamlarına devam edeceklerdir. Bu yüzden Judith Butler, ikili toplumsal cinsiyet sistemine karşı çıkar. İkili cinsiyet sisteminin bir yanılsama olduğunu, bu yanılsamanın da despot bir anlayışla kısıtlama yarattığının altını çizer.[52] Judith Butler, yaratılan ve kasıtlı olarak inşa edilen

[50] Parla, a. g. e. s. 23-24
[51] Judith Butler, *Cinsiyet Belası,* Çev: Başak Ertür, Metis Yayınları, 7. Baskı, İstanbul, s. 56-57
[52] Butler, a. g. e. s. 51

bu ikili cinsiyet anlayışının performatif olduğunu söyler, yani heteroseksüel bireylerin tek tip olmasının nedeni performatif davranışlardır. Bu davranışlar sürekli olarak birbirini tekrarlar ve bu tekrarlayan davranışlar kişilik inşasında önemli bir hale gelir.

Judith Butler'ın eleştiri getirdiği bir diğer noktalar ise psikanalitik söylemlere eril düşüncenin yerleşmesidir. Özellikle Lacan'ın ortaya attığı "maskeli kadın" tabirine karşı çıkar. Lacan'a göre kadın erkeğin semptomundan başka bir şey değildir. Butler ise bunu kabul edilemez bir düşünce yapısı olduğunu söyler. Bir diğer önemli nokta ise Butler'ın Freud'un bazı düşüncelerine de karşı çıkmasıdır. Freud'un belirttiği gibi kızların cinsel organ eksikliğinden dolayı anneyi rakip olarak görüp babaya karşı cinsel duygular besler. Tam tersi olarak da erkekler babayı rakip olarak görüp anneye cinsel duygular besler. Bundan dolayı erkek çocuğun babaya cinsel duygular beslemesi olanaksızdır. Fakat Judith Butler bunun böyle olmadığını baskıcı ve heteroseksüel toplum anlayışı çocukta hadım edilme duygusu yaratır bu yüzden de erkek çocuğu babaya karşı cinsel duygular hissedemez olduğunu savunur:

"Freud açıkça oğlanın yalnızca iki nesne seçeneği arasında değil, eril ve dişil olmak üzere iki cinsel yatkınlık arasında da bir seçim yapmak zorunda olduğunu iddia eder. Demek ki çocuğun genellikle heteroseksüel yatkınlığı seçmesinin nedeni babası tarafından hadım edilme korkusu değil, hadım edilme korkusudur – yani, heteroseksüel kültürlerde erkek eşcinselliğiyle bağdaştırılan 'dişilleşme' korkusudur. Aslında ilk olarak cezalandırılması ve yüceltilmesi gereke şey anneye duyulan heteroseksüel şehvet değil, kültürel olarak kabul gören bir heteroseksüelliğe ikincil kılınması gereken yatırımdır."[53]

Gelinen noktada bugün bile toplumsal cinsiyet kavramı çeşitli açılardan tartışma konusu olmayı başarmıştır. Ataerkil düzende kadınların sürekli olarak dışlanması, maddi manevi şiddete maruz kalması, ötekileştirilmesi hatta öldürülmesi bile maalesef hala güncelliğini korumaktadır. Kadın hareketi ve feminist kuramın temel amaçlarından biri işte burada saklıdır. Tıpkı 1960'lı ve 1970'li yıllarda yükselen feminist anlayışın bir benzeri milenyumda da yaşanmaktadır. Özellikle teknolojinin gelişmesiyle birlikte artış gösteren sosyal medyayı etkin kullanma anlayışı, kadın hareketinin şiddetli ve etkin olmasına olanak sağlamıştır. Toplumsal cinsiyet ilk başta kadın hareketi olarak gözükse de zamanla değişime uğramış sadece tek bir cinsiyeti ele almamış, erkekleri hatta cinsiyetsiz bireyleri de bünyesine katarak önemli bir anlama bürünmüştür. Fakat burada önemli olan bir diğer nokta ise iktidarların tutumudur. Gelişmemiş ya da gelişmekte olan bazı ülkelerde eşcinsel bireyler hala dışlanmakta ve haklarını alamamaktadır. İktidarın elinde olan cinsiyet kontrolü bazı ülkelerin iktidarlarını kaybetme korkusu olmasından dolayı sürekli olarak kontrol edilmekte, baskı altına alınmaktadır. R. W. Connell *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı kitabında sadece toplumsal cinsiyet kavramının tarihine değinmiyor, toplumun en küçük yapı taşı olan aileden başlayarak devletin en üst kurumlarına kadar nasıl şekil değiştirdiğini gözler önüne seriyor. Connell, tartışmaların odağına ise devlet kavramının ataerkil olduğunu, alınan kararların eril bakış açısıyla alındığını, erkeği silahlandırıp kadını ise silahsızlandığını vurgular. Devamında ise:

[53] Butler, a. g. e. s. 125

"Devlet, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet konularıyla ilgili pek çok ideolojik etkinlikle uğraşır; fazlasıyla değişken olan bu etkinlik, Hindistan ve Çin'de doğum kontrolünden, İran'da kadınların çadır denen çarşaflara sokulmasına ya da Sovyetler'in ücretli işte çalışan kadınların sayısını arttırmaya yönelik çabalarına kadar değişiklik gösterir. Devlet cinselliği denetlemeye çalışır; eşcinselliğin suç kabul edilmesi, reşit olma yaşı üzerine yasalar, AIDS vb. Devlet, cinsiyete dayalı iş bölümüne, göçün desteklenmesinden eşit fırsat politikalarına kadar değişen biçimlerde müdahale eder. İş yerlerini ve aileleri düzenler, okullar açar, evler inşa eder."[54]

R. W. Connell'ın bahsettiği gibi cinsiyet uygulamaları tamamen devlet mekanizmasının kontrolü altındadır. Gelişmiş toplumlarda bu kontrol mekanizması daha gevşekken gelişmemiş ya da gelişmekte olan ülkelerde bu mekanizma daha sıkı bir şekilde çalışmaktadır. Her ne kadar toplumsal cinsiyet kavramı zamanla anlam olarak gelişip bazı toplumlarda bilinç oluştursa da bazı toplumlara bu bilinci oluşturamamıştır. Bu yüzden de güncel bir konu olarak varlığını devam ettirmektedir.

2.2. Tür Kavramı ve Türlerarası İlişkiler

Edebiyat ve diğer sanat dalları birçok alt türleri bünyesinde barındırırlar. Edebiyat kendi içinde şiir, roman, hikâye, manzum hikâye, anı, anlatı gibi türlere ayrılırken sinema ise, polisiye, gerilim, tarihi, korku, biyografi, fantastik gibi türlere ayrılarak ayrışım alanı göstermektedir. Nitekim sinemanın alt türleri arasında gösterilen bu türler edebiyat türü olan romanın içinde de yer alarak diğer alt türleri oluştururlar. Peki, nedir bu türler? Tanımı yapılabilir mi? Sınırları kesin olarak çizilmiş midir? Hep var mıdır yoksa zaman içersinde mi ortaya çıkmışlardır? Bu sorular özellikle dil ve türler üzerinde çalışan eleştirmenler tarafından oldukça sık sorulmuş fakat hala ortak bir kanıya varılamamıştır. Bu yüzden "tür" ve "türlerarası" ilişkiler üzerine çalışma yapan teorisyenler bu tanımları belli kalıplara sıkıştırmaktan ziyade zaman içersinde var olan, belli kalıplara sığmayan veya sığdırılamayan, sığdırılsa bile yazarlar sürekli yeni arayışlar içersinde olmasından dolayı değişim gösterdiği düşüncesinde buluşurlar. Tür kelimesinin kökenini Daniel Chandler şöyle açıklıyor:

"*Genre* (tür) sözcüğü, 'çeşit' veya 'sınıf' anlamına gelen Fransızca (Latin kökenli) sözcükten gelir. Terim, yaygın olarak retorikte, edebiyat kuramında, medya kuramında ve son zamanlarda dilbilimde (metnin) karakteristik bir *çeşidine* atıf yapmak için kullanılır. Robert Allen, 'Tür kuramı, 2000 yıllık sürenin çoğunda, uygulamada her şeyden önce adlandırmacı ve sınıflandırmacıydı. Yani, birincil olarak edebiyat dünyasını çeşitlere ayırmayı ve bu çeşitleri adlandırmayı görev edindi- tıpkı botanikçinin florayı bitki türlerine ayırması gibi' der. Ancak görleceği gibi, familya ve canlı türleri üzerinden yapılan bir biyolojik sınıflandırma anaolojisi, yanıltıcı bir biçimde 'bilimsel' bir süreci ima eder."[55]

Daniel Chandler'ın belirttiği gibi "tür" kavramının tanımlamaya çalışılmasının en büyük nedeni, sanat dallarında ortaya çıkan edebi anlayışları kesin bir çizgiyle ayırmak ve sanata ilgili olan okuyucuların ya da izleyicilerin işini kolaylaştırmak olduğu söylenebilir. Buna bağlı olarak "tür" kavramının tanımını yapmak tanımı yapan

[54] Connell, a. g. e. s. 189-190
[55] Daniel Chandler, *Tür Kuramına Giriş,* Çev: Jale Özata Dirlikyapan, Der: Jale Özata Dirlikyapan, *Tür Kuramı Temel Metinler,* Doğu Batı Yayınları, Ankara, İlk Basım, s. 16

kişinin bakış açısına göre değişir. Daniel Chandler buna değinerek, tür üzerine yapılan çalışmaların metodu, tür kavramının tanımlanmasının da farklılıklara yol açacağını söyler. Örneğin bir metni okuyucular üzerinden incelemeye çalışan akademisyen burada kuramcılar tarafından belirlenen tür tanımlarından sıyrılarak okuyucunun o türü nasıl tanımladığı üzerinde durması gerektiğini belirtir.[56]

Türler, dünya yaratıldığından beri var olmamıştır. Ancak zamanla insanın sanat ihtiyacını doyurması amacıyla birlikte belli tanımlamalara ihtiyaç duymuştur. Tür üzerine düşünen ilk kişi Aristoteles'tir. Nitekim Aristoteles, Yunan tragedyaları üzerine düşünmüş ve tragedyaların tanımını yaparak her birinin üç birlik kuralına uyularak yazıldığını belirlemiştir. Jale Parla da bu konuya değinerek türlerin Rönesans döneminde sınıflandırmalar yapıldığını belirtmiştir:

"Rönesans süresince türler tanımlanmış ve sınıflandırılmıştı. Neoklasik dönemde bu tanım ve sınıflandırmalar kurallaştırılmaya çalışıldı. Örneğin tragedya tanımı, bir yandan Aristoteles'ten aktarılan yer-zaman-olay birliği kuralıyla kuşatılırken, bir yandan da trajik sözcüğü çağın dünya görüşüne uyarlandı. Aynı konu ve türde yazılmış üç değişik yapıta baktığımızda, tek tek yazın metinlerinin, ait oldukları türlerle olan uyumluluk, farklılık, başkaldırı, yenilik ilişkilerini görmek her zaman ilginçtir."[57]

Aristoteles'in Yunan tragedyalarını tanımlamak ve belirlemek için ortaya koyduğu üç birlik kuralı, belli bir türü sınıflandırmak ve anlamak açısından kuşkusuz önemliydi. Fakat bir türün sürekli olarak aynı biçim ve kalıplara bağlı olması mümkün değildir. Yunan tragedyalarından çok sonra üretmeye başlayan ve yazdığı tragedyalar günümüzde hala okunan William Shakespeare, üç birlik kuralına uymayı reddetmiştir. Belli bir türün kalıplarını sıkışmak yerine o türü geliştirmiş ve yeni bir anlayışla eserlerini kaleme almıştır. Buradan bakılınca türler sürekli olarak yenilenen, gelişen ve büyüyen neviler olduğu rahatlıkla söylenebilir. Thomas Pavel da Yunan tragedyalarıyla Rönesans oyunlarının aynı tür içersinde olmasına rağmen üç birlik anlayışlarının farklı olduğunu vurgular ve bu yüzden tür kavramının tanımının sabit olmadığını belirtir:

"Edebi türleri belirleyen nosyonlar çoğunlukla sabit değildir. Öncelikle ve apaçık biçimde, bu nosyonlar zamanla değişime uğrar, tıpkı Yunan ve Rönesans trajedileri arasındaki kıyaslamanın bize gösterdiği gibi. Dahası türler genellikle içsel bir esnekliğe sahiptir ki bu onları her daim hareketli ve öngörülemez kılar. Shakespeare tarafından yazılan bir trajedi, Marlowe'un trajedisi ile aynı düzeni sergilemez. Marlowe'un herhangi bir trajedisi kendi yazmış olduğu bir başka trajediye nadiren benzer. Edebi (ve kültürel) türler üzerine düşünenler bu yüzden baştan çıkarıcı iki şey ile karşı karşıya kalırlar: İlki, ortak özellikleri sabitleyip onları değişmez formüllere indirgemek, diğeri ise türlerin herhangi bir kavramsal sabitliğini reddetmek."[58]

Tür kuramının sabit olmayışını sadece Yunan ve Rönesans oyunları üzerinden değil, roman kavramı üzerinden de yapmak mümkündür. Modern romanın yolunu açan Dostoyevski ile postmodern romanın yolunu açan James Joyce'un benzer şekilde roman yazdıkları söylenemez. Her ne kadar aynı türe ait eserler vermiş olsalar da ele aldıkları

[56] Chandler, a. g. e. s. 21
[57] Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman,* İletişim Yayınları, 14. Baskı, İstanbul, s. 29
[58] Thomas Pavel, *Normlar ve Yararlı Alışkanlıklar Olarak Edebi Türler,* Çev: Selver Dikkol, Der: Jale Özata Dirlikyapan, *Tür Kuramı Temel Metinler,* Doğu Batı Yayınları, Ankara, İlk Basım, 68

roman türüne bakış açıları birbirlerinden ayrıdır. Bunun böyle olmasının en büyük nedeni yazarların kendilerinden öncekilerden farklı olma çabası ve sürekli yeniyi bulma çabasından ziyade yaşadıkları dönemlerin sosyal ve politik unsurlarının da aynı olmamasına bağlanabilir. Birinci Dünya Savaşı ve ardından gelen İkinci Dünya Savaşı insanlara karanlık bir atmosfer yaşatmış ve bunun sonucunda da yazarlar kendi bilinçaltlarına sığınarak yeni bir edebi anlayışın yolunu açmışlardır. Doğal olarak Virginia Woolf ile Stendhal'ın aynı edebi tür içinde örnek vermesine karşın aynı anlayışla vermeyeceği aşikârdır. Bundan yola çıkarak da denilebilir ki türler, toplumsal gelişmelerin ışığında var oluş mücadelelerini sürdürür ve buna bağlı olarak sürekli olarak yenileşmeye açıktır. John Frow da edebi türlerin varoluş biçiminin toplumsal olduğunu belirtir ve toplumda yaşanan belirli söylemlerin tekrar etmesi, bireysel metinlerin bu kodlara bağlantılı bir şekilde üretilmesi olarak algılandığını ifadesinin altını çizer.[59] Türlerin toplumsal olaylara bağlı olma durumu, onları sürekli olarak hareketli kavramlar olmasını sağlar. Türleri bir tanımdan ziyade sürece bağlı olgular bütünü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Dilek Kantar yazmış olduğu *Tür Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi* adlı makalesinde "tür" kavramı üzerine düşünen Jacques Derrida, Georg Lukács, Tzvetan Todorov, David Fishelov ve Mikhail Bakhtin gibi düşünürlerin eserlerinden yola çıkarak tür kavramının tanımlamasını yapmaya çalışır. Vardığı sonuçta ise türlerin belli bir tanımının yapılmasının olanaksız olduğu, tanımlama yapmanın türlerin verimliliği açısından gereksiz bir çaba olduğunu ve türlerin toplumsal olaylara bağlı olarak sürekli dinamik unsurlar olduğunun altını çizer.[60]

Her ne kadar tür kavramının tanımlanamaz ve belli kalıplara sığdırılamaz olduğunun altı çizilse de Jale Parla okuyucuların okudukları eserleri belli türlere göre ayırmasının kolaylık olduğu konusunun üstünde durur. Buna göre okuyucu metnin sınırlarını belirleyerek okuma yapması, okuduğu metin ile kuracağı ilişkiyi belirler. Yine Jale Parla edebi metinlerin en az bir türün altında yer almak zorunda olduğunu belirtir:

> "En geniş ve gevşek tanımıyla yazın türleri yazma biçimleridir. Her edebi metin en az bir edebi tür içinde yer almak zorundadır. Örneğin çok sıradan bir soruyu ve bu sorunun yanıtını düşünelim: 'Ne Okuyorsun?' sorusuna 'roman', 'şiir' ya da 'öykü' gibi yanıtlar alırız. Ya da bu yanıtın başına 'çok değişik' ifadesini ekleyerek 'çok değişik bir roman' deriz. Bunu dediğimiz anda okuduğumuz metni bir tür içine yerleştirmiş oluyoruz."[61]

Türlerin tanımlanamaz ve dinamik oluşu, onları belli yaklaşımlara ve edebi sanatların alt kategorilerine koymama lüksünü yaşatmaz. Aksine Jale Parla'nın da dediği gibi okuyucular bu türler hakkında yorum yaparken onları kategorilere ayırma ihtiyacı duyar. Bu da türler arasındaki sınırların çizilmesine neden olur. Fakat türlerin

---

[59] John Frow, *Yeniden Üretilebilenler, Yönergeler ve İhtiyacınız Olan Her Şey: Tür Teorisinin Bugünü,* Çev: Oğuzhan Yeşiltuna, Der: Jale Özata Dirlikyapan, *Tür Kuramı Temel Metinler,* Doğu Batı Yayınları, Ankara, İlk Basım, s. 56

[60] Detaylı bilgi için bkz: Dilek Kantar, *Tür Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi*

[61] Parla, a. g. e. s. 26

durağan bir kavramdan ziyade sürekli olarak değişmesi ve hareketli oluşu türlerin kendi arasında etkileşime açık olmasını sağlar. Bu etkileşim, türlerin kendi arasında olabildiği gibi farklı türlerin de birbirleriyle etkileşimde olması söz konusudur.

İnsanoğlu duygu ve düşüncelerini aktarabilmek ve içini dökebilmek adına sürekli olarak arayış ve keşif halindedir. İnsan doğduğu andan itibaren iç dünyasını zenginleştirmeye çalışır. Kimisi iç dünyasının huzurunu dini kitaplarda bulurken kimisi de kendini sanat dünyasına verir. Bu ikinci sınıftaki insanlar ise kendi arasında ikiye ayrılır: Yazanlar ve okuyanlar. Yazanlar, kendi zihin dünyasının dehlizlerini sayfalara dökerken çeşitli edebi sanatları kullanırlar. Kimisi şiir yazarak rahatlarken kimisi de kendini düz yazı türlerine verir. İnsanoğlunun kendini ifade etme biçiminin yansıması olan farklı edebi türler, böylece doğar ve gelişir. Antik Yunan döneminden itibaren insanlar inandıkları tanrıların, gazapların kurtulmak için oyunlar ürettiler. Bu tiyatro oyunları ise tanrıları konu alan ve almayan sınıflandırması üzerinden kendi içinde ikiye ayrıldı. İnsanların ihtiyaçlarına göre şekillenen türler, her türlü duygu ve düşüncelere hitap etmesi bakımından gelişti ve günümüze kadar çeşitlenerek geldi. Bu çeşitlilik yeni bir disiplinler arası anlatıbilim anlayışının oluşmasına olanak sağladı. Bahar Dervişcemaloğlu, 1990'dan sonra gelişen anlatıbilim teorilerinin üzerinde dururken türlerarası anlayışını geliştiğini ifade eder:

> "*Türlerarası* (transgeneric) ve *medyalararası* (intermedial) *yaklaşımlar* anlatıbilimsel kavramların tür ve medya araştırmalarına uygunluğunu ortaya koymaya çalışır. Bilindiği gibi klasik yani yapısalcı anlatıbilimin analizleri daha çok kısa hikâye ve roman gibi düzyazıya dayalı kurmaca eserlerle sınırlıydı. Ancak günümüzde anlatı teorisinin kapsamının gelişmesiyle birlikte şiir, tiyatro, film, görsel sanatlar gibi alanların da birer anlatı içerdiği fark edilmiş ve anlatı incelemesi, edebiyatın sınırları aşılarak bu yönde genişletilmiştir. Anlatıya türlerarası ve medyalararası yaklaşımların temelinde anlatıbilimin klasik kategorilerini ve modellerini, düzyazı dışındaki türleri de kapsayacak şekilde genişletme amacı yatmaktadır. Tiyatro oyunlarının, şiirlerin, sinema filmlerinin, müziğin, görsel sanatların, performans sanatlarının, bilgisayar oyunlarının, çizgi filmlerin vb. anlatıyı hangi şekillerde temsil ettiği ya da sunduğu, bu yaklaşımların temel ilgi alanıdır."[62]

Türlerarasının sunduğu bu çeşitliliğin temelinde ise türlerin artık tek başına yetmediği ve birbirlerinin tamamlayıcı öğelerinin olduğu anlayışı vardır. Şu rahatlıkla söylenebilir ki türler kendinden önceki türlere eklemlenerek ya da onları değiştirmeye çalışarak türerler. Örneğin roman türünün ilk büyük örneği olan Don Kişot, kendinden önceki şövalye, pastoral ve pikaro romanlarının parodisidir. Cervantes'in onlarla alay etmek amacıyla yazmış olduğu Don Kişot, modern roman anlayışının da yolunu açarak roman türüne yeni bir soluk getirmiştir. Postmodernizm ile birlikte modern roman anlayışı da değişerek yazarlar roman türünde yeni tekniklere başvurmuştur. Özellikle Robert Musil, James Joyce, Virginia Woolf gibi yazarlar bilinçaltına sığınarak, yeni bir anlayışın öncüleri olmuşlardır. Postmodernist yazarların sürekli olarak okuyucularla oyun oynamaları onları yeni teknikler bulma çabasına götürmüştür. Bu edebi akıma bağlı yazarlar veya sanatçılar romanı mutasyona uğratmış fakat bütün türlerden yararlanma imkânı bulan bir edebi sanata dönüştürmüşlerdir. Örneğin Orhan Pamuk'un

[62] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 1. Baskı, s. 39

Benim Adım Kırmızı adlı romanının çoğulcu bakış açısı direkt olarak William Faulkner'ın *Döşeğimde Ölürken* romanındaki çoğulcu anlayışı anımsatır. Artık bu dönemdeki roman anlayışı birbirlerinin taklidini yapmaktan ziyade birbirlerinden esinlenerek yeni bir biçim ortaya çıkarma noktasına varır. Başka bir örnek vermek gerekirse Attila İlhan'ın şiir anlayışının sinema sanatına yaslanmasıdır. Attila İlhan'ın şiirlerindeki derin tasvirler sinematografik öğelerle birleşerek şiir-sinema ilişkisini gözler önüne serer. Andrei Tarkovsky'nin sinema dilinde de türlerarası ilişkilere çok sık rastlanır. *Kurban (1986)* filminin jeneriğinde Leonardo Da Vinci'nin, *Adoration of the Magi (1452-1519)* adlı tablosu uzun bir süre boy gösterir. Seyirci ilk başta bu tablonun ne manaya geldiğini anlayamaz. Fakat filmin ilerleyen saatlerinde Alexander isimli karakter, delirme aşamasına gelir ve bundan sonra kendini arındırmak için Marie adlı kadının kollarına bırakır. Kamera bu arınma seansından sonra sekans değiştirir ve Da Vinci'nin tablosundan yavaş yavaş uzaklaşır. İsa'nın doğuşunu anlatan bu tablo Alexander'ın manevi anlamda yeniden doğuşunun da temsili gibidir. Böylece Tarkovski resim ile sinemayı birleştirerek türlerarası etkileşimin yetkin bir örneğini verir. Jale Parla da günümüz anlatılarının türler arası geçilerinin oldukça yaygın olduğunu belirtir ve devamına şunları ekler:

> "Hele günümüz anlatılarında türler arası geçişler o denli yaygınlaşmıştır ki, neredeyse türe karşı bir yazı türü oluşmuştur. Ihab Hassan'ın postmodern yazınında tür kavramının geçersizleştiğini söylemesi belki de bu yüzdendir. Ama postmodernizme ilişkin yapılan çoğu saptamalar gibi bu da iki taraflı bir saptamadır. Tür 'kavramı' mı geçersizleşmiştir, yoksa tür kavramının bu tür oyunlarlar altı mı oyulmaya çalışılmaktadır? Rene Wellek şu kanıdadır: 'Zamanımızın hemen hemen bütün yazarlarında tür farklılıklarının bir önemi kalmamıştır. Sınırlar sürekli ihlal edilmekte, türler birleştirilmekte ya da dönüştürülmekte, yeni türler yaratılmaktadır. Öyle ki tür kavramının kendisi sorgulanmalıdır."[63]

Postmodernizm akımının getirdiği yenilikçi ve çoğulcu anlayış, yeni anlatım tekniklerini de beraberinde getirmesiyle birlikte türler arası etkileşimi daha da hızlandırmıştır. Kolâj tekniği sayesinde romanı resim sanatına yaklaştırırken, metinlerarası tekniğiyle birlikte türlerin kendi içinde ivmelenerek etkileşim sağlamasına olanak sağlamıştır. Türlerin diğer türlerle birlikte bu kadar etkileşim içinde olmasının en önemli nedenlerinden biri de metinlerarası tekniğinin oldukça sık kullanılmasıdır. Parodi, pastiş gibi alt teknikleri bünyesinde barındıran metinlerarasılığı Kubilay Aktulum şöyle tanımlar:

> "Kristiva'nın ortaya attığı ve 1960'lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin artık zorunlu bi aşaması olarak görülen metinlerarası, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma, ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel olarak bir yeniden yazma işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar. Her söylemin bir başka söylemi yinelediğini, her yazınsal metnin daha önce yazılmış metinlerden ayrı olarak yazılamayacağını, her metnin açık ya da kapalı bir şekilde önceki metinlerden, yazınsal geleneklerden izler taşıdığını savunan, yeni eleştiri yanlıları, onun 'alıntısal' özelliğini göstermeye çalışırlar. (…) Metinlerarasında, her metnin kendinden önceki yazılmış

[63] Parla, a. g. e. s. 33

öteki metinlerin alanında yer aldığını, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı, düşüncesi öne çıkar."[64]

Türk edebiyatında da türlerin ne olduğu sorgulanmış, Tanzimat dönemiyle birlikte türler çeşitlilik göstererek, yazarlar yeni anlayışlara yönelmiştir. Tanzimat döneminden önce düzyazı türlerinin yerini tutan şiir, oldukça öneme sahipti. Ancak Tanzimat ile başlayan yenileşme hareketiyle birlikte Batı edebiyatından yeni ve denenmemiş türler getirilmiştir. Batı'da gelişen bu türler, Türk coğrafyasına eklemlenerek gelişim göstermeye devam etmiştir. Roman ise en çok tercih edilen ve gelişen tür olmuştur. Tanpınar her ne kadar *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı kitabında Türk coğrafyasında roman geleneği yok[65] dese de hem Batı'da hem de Doğu'da gelişen postmodernizm akımı sayesinde bu tür gelişmiş ve diğer türlerle oldukça etkileşim içinde olmuştur. Sinemanın da kendine gelişim evresi bulmasıyla birlikte roman en çok sinema türüyle etkileşime geçmiş ve böylece birbirlerini tamamlayan ve besleyen iki tür olarak ilişki içersinde olmuşlardır.

2.3. Roman-Sinema İlişkisi ve Kadın Teması

Sinema, diğer sanat türlerinden ayrılarak yedinci sanat tanımını kapsayan ve diğer edebi sanat dallarına göre çok daha geç gelişen bir sanattır. Kendinden önce başka bir geleneği olmayan sinema, doğal olarak kendinden önce gelişen ve kendinden sonra bile gelişmeye devam eden diğer sanatlarla sürekli olarak etkileşim içindedir. Edebiyatın kendi içersinde bir geleneği olması, roman, şiir, hikâye gibi türlerin sürekli olarak gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu dinamizm sinemada söz konusu değildir. Kinetoskop'un icat edilmesiyle birlikte sinema, fotoğraf geleneğine bağlı olarak gelişim alanı bulmuştur. Buna göre, sinema fotoğraf sanatının gelişen bir diğer kolu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Fotoğrafın hareketlenmesi şeklinde yorumlanabilecek olan sinema, diğer edebi türlerle oldukça sıkı iletişim halindedir. Sinemanın, en sıkı ilişki içinde olduğu edebiyatın, kendi içinde bir geleneği olması, edebiyatı geliştirmiş ve sürekli olarak çağa ayak uydurmasını sağlamıştır. Örneğin roman, kendinden önce doğup gelişen epiğin bir devamı niteliğindedir. Epikte yer alan doğaüstü kahramanlar veya mitolojik şahıslar o dönemin insanların ruhuna etki edemiyordur. Ondan sonra gelişen –özellikle İspanya'da- yükselen şövalye ve pikaresk eserler, epik türünü genişletmiş böylece doğaüstü varlıkları işlemek yerine gerçek insan ruhlarına hitap eden kahramanlar tercih edilmiştir. Buna bağlı olarak da ve çağın sürekli olarak değişmesiyle birlikte roman türü geniş bir yayılım alanı göstermiştir. Bütün kuramcıların hemfikir olduğu bir şey vardır; roman, Cervantes'in *Don Kişot* adlı eseriyle başlamıştır. Devamında ise İngiltere'de Richardson, Fielding gibi yazarlar, Fransa'da Stendhal, Balzac, gibi yazarlar, Rusya'da ise Gogol, Dostoyevski, Gonçarov gibi yazarlar roman türüne ait büyük eserler ortaya koyarak romanı farklı bir yola sokmuşlardır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'ndan sonra Dünya karanlık bir atmosfere bürünmüş sadece

[64] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler,* Öteki Yayınevi, 2. Baskı, Ankara, s. 17-18
[65] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* Dergâh Yayınları, 11. Baskı, İstanbul, s. 19

romanda değil diğer edebi türlerde de çeşitli sanat akımları ortaya çıkmıştır. Bu sanat akımlarının ortaya çıkmasıyla birlikte resimde, heykelde, romanda o güne değin denenmemiş anlatı teknikleri genişleterek bu sanatlara farklı yorumlar getirmişlerdir.

Sinemada ise böyle bir gelenek söz konusu değildir. Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin geliştirdiği sinema sanatı teknolojik gelişimlere bağlı olarak gelişim gösteren bir sanat olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Roman, hikâye, resim ve tiyatro türleriyle sinemanın oldukça fazla etkileşimi olsa da sinema göstermeye bağlı olup ana merkezinde mekân unsuru yatmaktadır. Romanın zamana dayalı bir edebi tür olduğu düşünüldüğünde sinema ile birlikte oldukça farklılık gösterdikleri de bir gerçektir. Fakat sinema ilk ortaya çıktığı zamandan itibaren romanla oldukça sıkı bir bağ kurmuştur. Sinemanın beyaz perdeye aktarılması için en temelde ihtiyaç duyduğu şey senaryodur. Bu yüzden de sinema romana bağlı kalarak, kendine gelişme yolu açmıştır. Cemil Meriç romanın görevlerini açıklarken sinemaya benzeyen taraflarını şu ifadelerle belirtir:

> "Sinemaya benzer roman, ikisi de hür, ikisinin de muhatabı estetik heyecanlara susuz insanlar değil, uyuşturucu tiryakilerine benzeyen bir kalabalık. İstenilen şey: Gündelik hayattan uzaklaşmak ve – hayalen de olsa başka bir hayatı yaşamak, tutkuya serüvene katılmak."

> "Roman da sinema gibi, hakikati hayalle zenginleştirir, tefrikalar kapakları rengârenk kitaplarla filmler hayal dünyasına çağırır şehirliyi. Bir kelimeyle, romanın da sinemanın da gördüğü iş aynı. İkisini de sanatla ve edebiyatla karıştırmak yanlış, gerçi ikisi de sanat ve edebiyatı kucaklar, ikisinin de korkunç bir sirayet gücü vardır. Bütün nevileri, zekânın bütün faaliyetlerini hükümlerinin altına alırlar ama romanın amacı sanatınkinden başka."[66]

Cemil Meriç burada roman ve sinemanın seyircilerde veya okuyucularda uyandırdığı estetik heyecan üzerinden benzerliklerini belirtir. Kuşkusuz doğru bir tespittir. Edebiyat ve sinemanın temel amaçlarından biri karşı tarafta estetik heyecanlar uyandırmaktır. Fakat her ne kadar amaçları aynı olsa da roman ve sinemanın temsil ettikleri araçlar birbirinden farklıdır. Roman daha uzun süreye yayılan, karakterlerin iç dünyasına odaklanan en önemlisi de zamana dayalı bir edebi tür olmasıyla sinemadan ayrılır. Bu açıdan bakıldığında roman, sözcüklere bağlıdır. Sinemada ise durum farklıdır. Daha kısıtlı zaman diliminde daha özsel şeyleri yakalamak sinemanın en temel amaçlarındandır. Bu açıdan bakıldığı zaman sinemanın dili ise görselliktir. Roman, okuyucuda duygusal arınmalar yaşatacaksa bunu sözcüklerin vasıtasıyla yapar. Fakat sinema seyircide yaşatmak istediği duygu görsel araçlar vasıtasıyla yapar. Bu açıdan bakıldığında sinema ve roman birbirlerinden oldukça farklı özellikler göstermektedir. Sadece bu farklılıkları görsele bağlı sinema diliyle ve sözcüklere bağlı roman dilini karşılaştırarak söylemek mümkün değildir. Sinemada, dekor, kostüm, mekân, oyuncu seçimleri gibi unsurların fazlaca olması sinemayı romandan ayıran diğer özelliklerdir. Süreyya Çakır, genel kanının aksine sinema-roman ilişkisinin tek taraflı bir ilişki olmadığı düşüncesindedir. Zamanla özellikle de postmodernizmin artmasıyla birlikte sadece sinema değil diğer edebi türlerin de sinemadan oldukça faydalandığı görüşünü bildirir:

[66] Cemil Meriç, *Kırk Ambar, Cilt 1: Rümuz-ül Edeb,* İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 142-143

"İlk yıllarında tiyatro ve edebiyata sıkı sıkıya bağlı olan, ağırlıklı olarak sinemanın edebiyattan yararlandığı tek yönlü olarak gelişen bu ilişki, kısa zamanda çift yönlü bir nitelik kazanır. Modernist/Postmodernist itkiler ekseninde biçimsel, estetik ve auterist nitelikli etkileşimlerin yanı sıra, tecimsel saikler ve popüler ilgiler nedeniyle de süreklilik kazanır bu ilişki. Kimi zaman ticari, kimi zaman estetik kaygılarla, öykü ve söylem olanakları açısından film ve roman temas içinde olur; yazar ve yönetmenin kesişen yolları bugüne uzanır. Görüntü temelli sanat olan sinema ile sözcük temelli sanat olan edebiyat -özellikle roman- anlatım araçlarının farklılığı gibi biçim özelliklerini belirleyen sınırlamaların dışında, aynı çağın anlatı formları olmaları, "düşsel yaratı yakınlıkları" ve bir takım teknik ortaklıklar ve benzerlikler dolayısıyla karşılıklı etkileşim içinde olur."[67]

Sinema, Süreyya Çakır'ın belirttiği gibi tek taraflı olan ilişkisini iki taraflıya dönüştürmüştür. Sinemanın ve romanın birbirleriyle bu kadar etkileşimde olmasının en büyük nedenlerinden biri de insan merkezli olmasıdır. Romanın olay örgüsüyle sinemanın dramatik yapıları birbirine benzer.[68] Bu yüzden sinema duygusal bağını en kuvvetli bir biçimde romanla sağlamıştır. Dünya sinemasının ilk filmlerinden biri olan *Aya Yolculuk (1902)* bir Jules Verne romanıdır ve Georges Méliès tarafından sinemaya aktarılmıştır. Sinemanın romanla ilişkisi *Aya Yolculuk* filmiyle sınırlı kalmayarak bu tarihten itibaren artarak devam etmiştir. Robert Louis Stevenson yazdığı kült-korku-gerilim romanı *Dr. Jekyll ile Bay Hyde* 1931 ve 1941 yıllarında iki kere sinemaya uyarlanmıştır. Oscar Wilde'ın romanı *Dorian Gray'in Portresi* 1945 yılında Albert Lewin tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Franz Kafka'nın *Dava* romanı Orson Welles tarafından 1962 yılında sinemaya aktarılmıştır. Nikos Kazancakis'in ünlü romanı *Zorba* 1964 yılında Michael Cacoyannis tarafından beyaz perdede boy göstermiştir. Albert Camus'nun en bilinen romanlarından biri olan *Yabancı* Luchino Visconti tarafından 1967 yılında beyaz perdeye aktarılmıştır. Milenyum çağında *Yabancı* romanını Türk yönetmen Zeki Demirkubuz da *Yazgı (2001)* adıyla beyaz perdeye taşımıştır. Verilen örnekler sinema tarihinin çeşitli dönemleri kapsamaktadır ve örnekler daha da arttırılabilir. Jane Austen romanları Joe Wright tarafından iki yıl arayla sinemaya aktarılmıştır. Bunlardan ilki *Aşk ve Gurur* 2005 yılında ikincisi *Kefaret* ise 2007 yılında beyaz perdede boy göstermiştir. Sinemanın roman ile ilişkisi ortaya çıktığı ilk günden beri sıkı bir şekilde devam etmektedir.

Türk sineması da ilk başlarda kaynağını hem Dünya hem de Türk edebiyatından alıyordu. Türk sinemasının ilk filmini çeken Fuat Uzkınay, çektiği ilk filmden yaklaşık iki yıl sonra yeni bir film çekti. *Himmet Ağa'nın İzdivacı* adını taşıyan bu film Moliere'in *Zor Nikâh* piyesinin bir uyarlamasıdır. Sedat Simavi'nin Mehmet Rauf'un piyesinden uyarladığı *Pençe* sinemanın edebiyattan beslendiğinin bir diğer önemli göstergesidir. Giovanni Scognamillo Türk sinemasının kaynaklarını açıklarken Tanzimat ile batılılaşan edebiyat anlayışına değinir. Sinemanın tiyatro ile olan sıkı ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır:

---

[67] Süreyya Çakır, *Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış,* SineFilozofi Dergisi, 2019 Özel Sayı ISSN: 2547-9458

[68] Filiz Durmaz, *Romandan Sinemaya Uyarlamalar (1960-1980),* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı, Eskişehir, 2013, s. 53

"Tanzimat'ın getirdiği edebiyat anlayışı Batı uyarlamalarına dayalı bir edebiyat yaklaşımıdır; Şinasi'nin Bulvar türündeki *Şair Evlenmesi* (1860) de dahil olmak üzere tiyatronun başlangıcı Batı kalıplarına dayanmaktadır ve nihayet sinemanın ilk konulu ürünü de tiyatronun etkisi altında kalarak uyarlama yöntemine bağlı olacaktır elbette."[69]

Her ne kadar Türk sinemasının ilk döneminde tiyatro etkisi söz konusuysa yönetmen Ahmet Fehim ilk Türk roman uyarlamasını yapmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* adlı romanı aynı zamanda ilk defa sansüre uğrayan film olma özelliğini de taşımaktadır. Muhsin Ertuğrul'un sinemaya girmesiyle birlikte Türk sineması çehre değiştirir. Sinema bu dönemde edebiyatla ilişkisini bozmaz fakat tiyatro geleneğinden sıyrılarak bu sefer roman geleneğine sırtını yaslar. Muhsin Ertuğrul, Ahmet Fehim'den sonra önemli roman uyarlamaları yaparak tarihte yerini alır. Yakup Kadri'den *Boğaziçi Esrarı* ve *Nur Baba* 1922 yılında, Halide Edip'ten *Ateşten Gömlek* 1923 yılında, Peyami Safa'dan ise *Sözde Kızlar'ı* 1924 yılında sinemaya taşımıştır. Fakat bu filmlerin çoğu kayıptır. Roman uyarlamaları örnekleri daha da arttırılabilir fakat burada önemli olan nokta sinemanın doğuşundan itibaren edebiyatla bilhassa da romanla olan iletişimine vurgu yapmaktır.[70] Türk sinemasının kaynakları sadece yerli kaynaklarla sınırlı kalmamıştır. Özellikle 1950 ve 1980 yılları arasında edebiyat uyarlamaları ciddi şekilde artmıştır. Giovanni Scognamillo, Türk sinemasının batılı kaynaklar tarafından da beslendiğinin altını çizer. Özellikle François Coppée ve Alexandre Dumas'nın romanları çokça tercih edilmiştir. Bunun yanı sıra yerli kaynaklara yönelme hızı da artmıştır. Popüler yazarlar romanları sinema perdelerinde boy göstermiştir. Muazzez Tahsin Berkant, Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt, Aka Gündüz gibi yazarların romanları uyarlanmasının yanı sıra Halide Edip, Reşat Nuri Güntekin, Orhan Kemal gibi yazarların eserleri de unutulmamış, sinemanın temel kaynaklarından olmuşlardır.[71]

Sinema ortaya çıktığı andan itibaren kadınlarla iç içe olmuştur. Kadın teması sinema tarihinin ilk filmleri olan *Aya Yolculuk* ve *Bir Ulusun Doğuşu* filmlerinde de işlenmiştir. Fakat bu iki filmlerde kadın farklı şekillerde ele alınmıştır. *Aya Yolculuk* filminde kadın cinsel bir yaklaşımla ele alınmasa da erkeklerin gözdesi olan bir varlık olarak yer almıştır. *Bir Ulusun Doğuşu* filminde ise kadın ırkçı bir biçimde ele alınmış, siyahlardan uzak tutulması gereken bir çiçek olarak kendine yer bulmuştur. Bu açıdan bakıldığında kadın teması ataerkil ideolojiyle sıkı bir uyum içersindedir.[72] Bu ideoloji hemen hemen diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada da kendine genişçe bir yer bulmuş ve sinemaya şekil veren bir anlayış olmuştur. Geleneksel sinemada kadın

[69] Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi,* Kabalcı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, s. 28
[70] Roman uyarlamaları tam listeleri için bkz: Özlem Kale, *Türk Edebiyatında Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu,* İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2013, Ayrıca bkz: Aylin Sayın, *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamalarım Toplumsal Yapıyla Etkileşimi,* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv Anasanat Dalı, Sinema-Tv Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005.
[71] Ayrıntılı liste için bkz: Scognamillo, a. g. e. s. 351-364
[72] Öztürk, a. g. e. s. 70

portresi, belirli çizgiler ışığında ele alınır. Bu ele alış biçimini Semire Ruken Öztürk şöyle açıklar:

> "Linda Williams'ın da belirttiği gibi, küçük kızlar ve yetişkin kadınlar, flört ettikleri erkeğin omuzlarının arkasına gizlenir ya da gözlerini kaparlarken, küçük erkek çocukları ve yetişkin erkekler bakma ayrıcalığına sahiptirler. Kadın izleyici gibi kadın kahraman da çoğunlukla bakmayı, kendisini arzulayan erkeğin bakışına karşılık vermeyi beceremez. Klasik anlatı sinemasında bakmak arzulamaktır. Sessiz sinemada çoğu 'iyi genç kız' kahramanın genellikle eğretilemeli olarak hatta düz anlamda bile kör olması bu bakımdan şaşırtıcı değildir. (…) Kadın bakışı filmlerde genellikle cezalandırılır."[73]

Yukarıdaki alıntıda belirtildiği gibi kadın, hayata adım atamamış körpe bir çiçek gibi sınırlarla sınırlandırılmış ve basit bağlamda ele alınmıştır. Fakat ilerleyen zamanda özellikle de kadın hareketinin yoğun olarak arttığı dönemlerde, kadın teması kendine daha çok yer bulmuş ve belirlenen kalıpların dışına çıkarak daha özgür portreler anlatılmıştır. Bu dönemlerde geleneksel çizgiden çıkan kadın ve erkek portrelerinde erkekler daha evcimenleşmiş kadınlar ise daha çok ayaklarının üstünde duran, güçlü bireyler olarak işlenmiştir. Sert erkeklerin düşüşüyle birlikte ailesine ve çocuklarına bakabilen kadına atfedilen özellikler olan anaç tavırlı erkekler yükselişe geçmiş, kadınlar daha hırslı ve benmerkezci yapıya bürünmüştür. Robert Benton'ın yönetmiş olduğu *Kramer Kramer'e Karşı* adlı film buna örnek olarak verilebilir. Kadınların başrol olarak yer aldığı filmler de oldukça artış göstermiştir. Geleneksel anlatılarda çizilen korunması gereken bir çiçek olan kadınlar yer değiştirmiştir, artık cinselliğin merkezi konumuna gelmiştir. Bununla da kalmamış *femme fatale* kadın beyaz perdede boy göstermiştir.

Türk sinemasında da kadının gelişimi klasik Hollywood sinemasına benzer bir şekilde gelişim göstermiştir. Türk sinemasında da kadın hep vardır fakat kadınlar ataerkil ideolojinin boyunduruğu altındadır. Bu boyunduruk altında olma durumu hala geçerliliğini korumaktadır fakat özellikle 1980 yılından itibaren ataerkil ideolojiyi eleştiren bir hale bürünmüştür. Kadın teması ve sinemada kadın bireyler özellikle 1950'li yıllara kadar, yukarıda da belirtildiği gibi dış güçlerden korunması gereken nadide bir çiçek gibi ele alınmıştır. Cinsellik yoktur fakat erkeklerin âşık olduğu ve arzu nesnesi olarak ulaşmak için çaba gösterdiği bir obje olarak sinemada yer almıştır. Örneğin Türk sinemasının ödüllü filmlerinden Necati Cumalı'nın öyküsünden uyarlanan *Susuz Yaz* filminde kadın teması dolaylı olarak ikincil bir unsurdur. Toplumcu çizgide yer alan bir film olma özelliği göstermesine rağmen kadın, varlığıyla filme derinlik katmıştır. Susuzluk metaforuyla kadınsızlığı ve doğal olarak dışarı akıtılamayan bastırılmış bir cinsellik eleştirisi vardır. Osman adlı karakterin arazisinde çıkan suyu paylaşmak istememsi ve bu davranışından dolayı köylülerle yaşanan çatışma sonucu Osman'ın kardeşinin hapse girmesi, girdikten sonra karısının abisi tarafından taciz edilmesi filmin özetidir. Kadınlık bu filmde arzu nesnesi olarak kullanılmış fakat çizilen kadın portresi de geleneksel kadın anlayışıyla birebir uyumludur.

[73] Öztürk, a. g. e. s. 71

1970 yıllarında ise kadın teması geleneksel çizgiden çıkmış, kadın bedeninin alenen sergilenen bir et parçası olma dönemi başlamıştır. Bu dönemlerde çekilen filmlerin hemen hemen tamamı seks temalıdır. Bu seks temalı filmlerde kadın oldukça özgürleşmiştir fakat estetik kaygılardan uzak olarak çekilen bu filmlerde kadınlar, bedenlerini sergilemeden kaçınmamışlardır. Bu estetik olmayan sanat anlayışı yerini 1980'li yıllarda estetik bir dile bırakmıştır. Kadınlar üzerindeki cinsellik sık sık işlenmiştir fakat bu cinsellik gerçek hayatın içinde olduğu kadardır. Atilla Dorsay, 1980'li yıllarda gelişen bu yeni-erotizm anlayışı şu şekilde açıklar:

> "Nedir 1980'lerin 'Yeni Erotizm'i?' Öncelike seksin sırf bir sömürü öğesi olarak, yerş, yersiz, konudan bağımsız ve gereksiz biçimde kullanıldığı filmlerden, sekse hayatın içinde olduğu kadar ve olduğu ölçüde/biçimde yer veren, senaryo yapısını ve dengesini bu doğrultuda kuran filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu yeni bakış, yeni perspektif içinde, kadının yalnızca bir teşhir unsuru, bir sömürü aracı olarak kullanılmasından uzaklaşılıp, kadının gerçek cinsel kimliğini kazandığı, bir nesne olmaktan bir özne olmaya doğru dönüşüm yaptığı, yalnızca erkeğin cinsel zevkinin objesi ve aracı olmaktan çıkıp, kendi cinselliğini kendi istediği, kendi duyumsadığı biçimde yaşamaya başlayan, etkin bir yaratık haline gelmeye başladığı filmler yapılmaktadır artık…[74]

Kadınların gelişiminin açıkça çizildiği sinema tarihinde Türk sineması edebiyat uyarlamalarına oldukça sık başvurur. Bu başvurma olayı sadece romanlarla sınırlı değildir. Hikâyeler, anlatılar hatta şiir uyarlamaları bile sinemada kendine yer bulur. Necati Cumalı'nın hikâye uyarlamaları; *Susuz Yaz (1963), Dul Bir Kadın (1985), Adı Vasfiye (1985),* Füruzan'ın anlatısından uyarlanan ve iki kadın yönetmenin ortak çabası olan ilk ve tek uyarlama olan *Benim Sinemalarım (1990),* Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirinden uyarlanan *Fahriye Abla (1984)* filmi, sinemanın sadece romanla değil diğer edebi sanatlarla da sıkı bir etkileşimde olduğunun da göstergesidir. Bu uyarlamalar, hem kadın anlayışının farklılaştığını göstermesi bakımından toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığı gibi hem de farklı türlerdeki edebi türlerin birbirleriyle olan etkileşimini de gözler önüne sererek türlerin birbirleriyle olan etkileşimini gözler önüne serer. 1980 yılından itibaren uyarlanan romanlarda ise kadın hem ataerkil ideoloji bağlamında ele alınmış hem de bu bağlam üzerinden erilliğin eleştirisi yapılmıştır. 1980 yılından itibaren kadın daha da özgürleşmiş ve sesini daha geniş kitlelere duyurabilen bir varlık olarak yer almıştır.

[74] Atilla Dorsay, *Sinema ve Kadın,* Remzi Kitabevi, Birinci Basım, İstanbul, s. 216-217

3. METİN İNCELEMELERİ

3.1. Madun Konumundaki Kadınlar ve Maduniyet Figürleri

3.1.1. Madun ve Maduniyet Kavramları Üzerine

Madun olarak kadın veya maduniyet temsili olarak kadın teması edebiyatta ve sinemada kendine oldukça fazla yer bulmuştur. Madun kelimesine Türk Dil Kurumu sözlüğünde aratınca ilk anlam olarak *alt/ast* manasına geldiği yazmaktadır.[75] Türkçede fazla kullanılmayan bu kelimenin ne yazık ki sınırları belirlenmemiş ve tam manasına erişememiştir. Türkiye'de bu konuda yapılan çalışmaların da oldukça az olduğu göze çarpmaktadır. Bu belirlenemeyen anlamsal sınırlar madun kavramının genişletebileceğini gözler önüne serer. İlk olarak bu kavramı ortaya atan kişi İtalyan düşünür ve sosyalist Antonio Gramsci'dir. Mussolini karşıtı bir figür olarak anılan Gramsci yine Mussolini tarafından rejime sert eleştiriler getirdiği gerekçesiyle hapishaneye mahkûm edilmiştir. Onun hegemonya, sivil toplum, altyapı/üstyapı düşünceleri kendisinden gelen sosyolog ve filozofları etkilemiş Batı Marksizm anlayışının temellerini oluşturmuştur.[76] *Hatıra Defteri* adlı eserinden *subaltern* ya da *subalternity* kelimelerini kullanan Gramsci, bunu daha çok dönemin işçi sınıfı ve askerleri için kullanmıştır. Selin Kiraz ve Seyra Kestel yazmış oldukları makalede Gramsci'nin hegemonya kavramına bakışını tanımlar ve madun kelimesinin kökenlerine böylece ışık tutmuş olurlar:

> "Hegemonya, Gramsci'ye göre toplumun her kesiminde belirli bir üstünlük kurma olarak tanımlanmakta olup, madun kavramı da hegemonyaya maruz kalma ile ilintilidir. Gramsci'ye göre hegemonya; kapitalist bir ekonomik sistemde temel bir sınıfın diğer müttefik sınıfları yanına alarak, karşıt ve tabi sınıf ya da sınıflarlar arasındaki mücadele pratiği içinde ulaşılan ve nihai olarak da sistemin bir bütün olarak yeniden üretimini olanaklı kılan bir ideolojik sentezdir."[77]

Her ne kadar Gramsci, madun kavramının temelini atmış olsa da ondan sonra gelen sosyolog ve filozoflar bu tanımı geliştirmiş ve yaygınlaştırmıştır. Özellikle feminist akımın yükselmesiyle birlikte bu konuya derinlemesine ilgilenilmiştir. Kavramın geniş manada kullanılmasına ve tanınmasına ön ayak olan kişi Hint düşünür, eleştirmen ve kuramcı olan Gayatri Chakravorty Spivak'tır. Derrida'nın *Gramatology* adlı eserine yazdığı ön sözle adını duyuran Spivak konuyu derinlemesine aldığı ünlü makalesi *Can the Subaltern Talk?* ile ününe ün katmıştır. Madunluk kavramını Hint ve Asya geleneklerinden yola çıkarak tartışmaya sunan Spivak, madun konumunda bulunan kadınların konuşamayacağı ve seslerini duyuramayacağı iddiasını gündeme getirir. Anneannesinin iki kız kardeşlerinden biri olan Bhuneswari'nin on yedi yaşında

[75] https://sozluk.gov.tr/ bkz. *Madun* Erişim Tarihi: 22.04.2020
[76] https://tr.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci bkz. Antonio Gramsci Erişim Tarihi: 22.04.2020
[77] Selin Kiraz, Seyra Kestel, *Kadınların Madun Sorunsalı ve Bir Alternatif Olarak Yeni Medyada Dijital Aktivizm: Change.org*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi 2017; 53: 139-163, s. 144

kendini öldürmesiyle başlayan Spivak'ın bulunduğu düzeni sorgulamasını, Batı, özne olarak Batı gibi kavramlar üzerinden devam ettirir. Ulaştığı sonucu ise Michael Foucault ve Gilles Deleuze arasında geçen sohbetten yola çıkarak anlamlandırır.[78] Onların düşüncelerini aktararak yaptığı şu tespit oldukça önemlidir:

"Şimdi devam edelim ve devrenin epistemik şiddetle çizilmiş sınırlarını (pekâlâ suskun, suskunlaştırılmış merkezini de denebilir), okuma-yazması olmayan köylerdeki, kabilelerdeki ve kentli alt-proleteryanın en alt tabakalarındaki erkekleri ve kadınları düşünelim. Foucault ile Deleuze'e göre, (Birinci Dünya'da, onlar farkında değil görünseler de, toplumsallaşmış sermayenin standartlaştırması ve sıkı disiplini altında) ezilenler, kendilerine şans verilmesi halinde (buradaki temsil problemi pas geçilemez) ve ittifak siyaseti üzerinden dayanışmaya giden yolda (burada Marksist bir tema iş başındadır) konuşabilirler ve kendi koşullarını bilebilirler. Şimdi ise şu soruyla yüzleşmemiz gerekiyor: Toplumsallaşmış sermayenin getirdiği uluslararası iş bölümünün öbür yakasında, emperyalist hukuk ve eğitimin, daha önceki bir ekonomik metne eklenen epistemik şiddet devresinin içinde ve dışında, madun konuşabilir mi?"[79]

Görüldüğü üzere Spivak, Foucault ve Deleuze gibi düşünmemekte ve madun anlamının sınırını genişletmektedir. Madunların sadece işçi kavramından sayılamayacağının altını çizerek, feminist bir bakış açısıyla kavrama yaklaşır ve kadının ataerkillik, hegemonya, eril dil gibi unsurlardan dolayı madun sınıfına dahil edilebileceğini söyler. Spivak'ın yapmış olduğu bu durum Batı'nın öznesizleştirmesini Batılı düşünürlerin söylemleri altında aramak olduğu ileri sürülebilir.[80] Spivak, Marksist ve Batılı düşünürlerin proletaryayı tanımlamak için kullandığı bu kelimenin sınırlarını ataerkil anlayışın ikinci sınıf insan durumuna düşürdüğü kadınları da ekleyerek sınırlarını oldukça genişletmiş olduğu söylenebilir. Görüşlerinin sonunda ise vardığı nokta madunun hiçbir zaman konuşamayacağı olmuştur. Görüldüğü üzere sınırlarının pek fazla çizilmediği madun ve maduniyet kavramlarını geniş manada ele almak mümkündür. Statü olarak alt kesimde olan, gelişmemiş, okumamış, ırksal söylemlere maruz kalmış kısacası ötekileştirilmiş her türlü özne için kullanılan bir kavramlar bütünü olduğu söylenebilir. Özellikle Spivak'ın da belirttiği gibi ataerkillik üzerinden ikinci sınıf insan muamelesi gören kadınlar çok rahat bir şekilde bu gruba eklenebilir. Türkiye'de üstüne pek fazla düşülmemiş bir konu olan madun ve maduniyet kavramlarına dair Özgür İpek ve Hüseyin Köse sinemasal araştırmalar yapmışlardır. Sinemada madun ve maduniyet temsillerini incelerken bu alanda yaşanan büyük bir boşluğu doldurdukları söylenebilir. Maduniyet kelimesi her ne kadar azınlıkta kalmış bireyleri, etnik kökenleri, ezilenleri tanımlayan bir sıfat olsa da incelemenin konusu itibarıyla tecavüz edilen, hor görülen ve bundan dolayı susmayı tercih eden kadınları tanımlayan en güzel kelime olduğu açıktır.[81] Sistematik açıdan alt kesimde bulunan bu

[78] Intellectuals and Power: A Conversation Between Michael Foucault and Gilles Deleuze

[79] Gayatri Chakravorty Spivak, *Madun Konuşabilir mi?,* çev: Emre Koyuncu, Dipnot Yayınları, 1. Baskı, Ankara, s. 47-48

[80] Emrah Doğan, *Maduniyet Çalışmaları ve Sait Faik Abasıyanık Öykülerinde Madunluk Üzerine Bir İnceleme,* Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019, s. 21

[81] Tecavüze uğrayan kadınları tanımlamak için "mağdur" kelimesi de kullanılabilirdi ancak "mağdur" kelimesi yaşadığımız toplumun şartları düşünüldüğünde oldukça hafif kalırdı. Bu yüzden "madun"

kadınlar, gelişmemiş olan topluluklarda seslerini duyuramaz bundan dolayı duyguları bastırılarak adeta ölüme terk edilir ya da erkek hegemonyası altında ezilir. Bu bağlamda bakılacak olursa bu tema altında sinemaya uyarlanan eserleri şöyle sıralanabilir; Yusuf Atılgan'ın yazmış olduğu *Anayurt Oteli,* Adalet Ağaoğlu'nun yazdığı *Fikrimin İnce Gülü, Sarı Mercedes* adı altında sinemaya uyarlandı, Pınar Kür'ün romanı *Asılacak Kadın* ve son olarak Zülfü Livaneli tarafından yazılan *Mutluluk* adlı roman ve yazılan bu romanların sinemaya yansımaları dikkat çekicidir.

1986 yılında Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanı *Anayurt Oteli*'nden uyarlanan Ömer Kavur'un filmi tıpkı romanda olduğu gibi Zebercet üzerinden erkeklik/toplumsal cinsiyet kavramları üzerinden işlenir. Zebercet'in ortalıkçı kadın üzerinde kurduğu cinsel baskı ve ataerkil hegemonya üzerinden erkeklik, cinsiyet gibi kavramları sorgular. Bunu yaparken de ortalıkçı kadın madun durumundadır. İncelenecek olan ikinci roman ve uyarlaması ise Pınar Kür'ün yazdığı *Asılacak Kadın* ve Başar Sabuncu tarafından aynı adla uyarlanan filmidir. Burada da yaşadığı konağın sahibi tarafından tecavüze uğrayan Melek'in mahkeme süreci ve onun sinir bozucu sessizliği başrol konumundadır. Toplum tarafından dışlanan ve anlaşılmaya dahi çabalanmayan Melek'in suskunluğu sinemada ve edebiyatta en önemli madun temsili olarak yer almaktadır. İncelenecek olan üçüncü eser ise Adalet Ağaoğlu'nun yazdığı *Fikrimin İnce Gülü* adlı romanı ve Tunç Başaran tarafından *Sarı Mercedes* adı altında sinemaya uyarlanan filmidir. Burada da Bayram karakterinin fetiş nesnesi olan arabası Balkız üzerinden kurguladığı erkeklik, dikkate değerdir. Kendisi de alt kesimin bir üyesi olan Bayram Almanya'ya çalışmaya gider burada kazandığı parayla aldığı Mercedes üzerinden erkekliğini keşfetmeye çalışır. Bu gücün vermiş olduğu baskıyla kadınları cinsel obje olarak düşünür ve onlarla girdiği cinsel münasebette istemedikleri şekilde zorlayan bir karakter olarak izleyicinin/okuyucunun karşısına çıkar. Son olarak ise Zülfü Livaneli'nin yazdığı *Mutluluk* romanı ve Abdullah Oğuz tarafından aynı adla uyarlanan sinema filmi incelenecektir. Burada da madun temsili kadın olarak Meryem karakteri izleyicinin/okuyucunun karşısına çıkar. Amcası tarafından tecavüz edilen Meryem suçluymuş gibi damgalanır ve öldürülmek üzere İstanbul'a gönderilir. Tıpkı *Asılacak Kadın* eserinin karakteri Melek gibi yaşadığı travmayı kendi içinde bastırır ve susmayı tercih eder. Son dönem hem Türk sinemasının hem de Türk edebiyatının keskin ve önemli bir maduniyet figürü olarak Meryem kendine yer edinmiştir. Türkiye'nin kanayan yaralarından biri olan tecavüz konusu bu eserlerde de genişçe yer alır. Sesini duyuramayan, hor görülen, aşağılanan, toplumda kendine yer bulamayan bu kadınlar bir şekilde bu eserlerde yer alarak, toplumun kanayan yaralarına parmak basmaya çalışmış, gerçekte bu tarz baskılara boyun eğmiş/zorlanmış kadınların sesi olmuşlardır.

---

kelimesi susan ve ikinci sınıf insan muamelesi gören kadınları tanımlamak adına en uygun kelime olduğu aşikardır. Hüseyin Köse ve Özgür İpek'in hazırlamış olduğu *Gözdeki Kıymık, Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* adlı çalışmada bu kelimenin tanımını yaparken *"ataerkil toplumun her alanında ikinci sınıf yurttaş muamelesine reva olarak görülen kadınlar"* denir ve devamında: *"Her ne dersek diyelim, madun statüsü sessizlikle damgalanmış bir kategori olarak, kendi adına söz alma ve konuşma girişiminin başarısızlıkla sonuçlandığı kişidir."* tanımlaması yer alır. s. 12, Metis Yayınları, İlk Basım, İstanbul.

3.1.2. Anayurt Oteli Romanında ve Uyarlamasında Maduniyet Temsili Olarak Kadın

3.1.2.1. Anayurt Oteli Hakkında

Türk edebiyatında yenilikçi bir yazar olarak varlığını devam ettirmiş biri olan Yusuf Atılgan'ın ikinci romanı *Anayurt Oteli*, biçim ve içerik olarak türdeşlerinden sıyrılmayı başarmıştır. Modernist[82] anlayışla kaleme aldığı bu eserinde yurtsuzluk, yabancılaşma, erkeklik, cinsiyet/cinsiyetsizlik gibi kavramlar üzerinden bireyin var olma mücadelesini ele almıştır. Romanda bu mücadeleyi klasik roman dizgesinden ayrı bir şekilde ele alarak geleneksel anlayışı yıkmıştır. Mesela romanda mekân ve kişiler ayrı başlıklar halinde tasvirlenir. *Kasaba, Otel, Zebercet, Ortalıkçı Kadın, Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, Emekli subay olduğunu söyleyen adam, Kedi, Odadaki Havlu* gibi bölümler altında mekânın birey üzerindeki etkisini klasik kalıpların dışına çıkarak vermeye çalışmıştır. Modernist sanatçıların avant-garde olduğunu vurgulayan Emel Kefeli, bu tarz eserlerin biçimsel olarak yenilikçi olduğunu söyler;

> "Modernizmin getirdiği bu gerçek anlayışıyla eserde, teknik ve estetik bakımından da bazı değişimlere ihtiyaç duyulması kaçınılmazdır. Yeni yaşam deneyimini anlatacak yeni bir estetik biçim, yeni bir ifade biçimi arayışı başlar. Avant-garde (öncü) ve deneyci sanatçılar ortaya çıkar. Gerçeküstücülük, empresyonizm, ekspresyonizm gibi bireysel gerçeği kullanan akımlar oluşur. Sanatın kurmaca yapısına dikkat çeken ilk akım modernizm olur." [83]

Emel Kefeli'nin bahsettiği yenilik anlayışını Yusuf Atılgan'da ilk olarak *Aylak Adam* romanında görüyoruz. Bilinçaltı tekniğinden oldukça fazla yararlanan Yusuf Atılgan *Anayurt Oteli'nde* de Zebercet'in bilinçaltına önem verir, bu sayede Zebercet'in yalnızlığının kaynağını okuyucu anlamaya çalışır.

Anayurt Oteli, yayımlandıktan yıllar sonra yani 1986 yılında Ömer Kavur tarafından sinemaya aynı adla uyarlanmıştır. Özellikle 1980 yılında yaşanan darbe sonrası ülkedeki toplu durum değişmiş, edebiyatta postmodernleşme başlamıştır.[84] Buna bağlı olarak sinemada da değişimler başlamıştır. Toplumcu anlayıştan sıyrılarak bireyi merkeze alan filmler sinemada genişçe yer bulmuştur. *Anayurt Oteli*, böyle bir anlayışın ürünüdür denilebilir. Başrollerinde Macit Koper, Şahika Tekand, Orhan Çağman ve Serra Yılmaz'ın oynadığı film 24. Altın Portakal Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü kucaklamıştır.

---

[82] Emel Kefeli *Batı Edebiyatında Akımlar* adlı kitabında bu akımı şöyle tanımlamıştır; *"Kısa ömürlü bir akım olduğu düşünülen modernizm 1930-40'lı yıllarda güçlü bir gerçekçilik akımı izler, 1950'li yıllarda ise öncü tekniklere (avant-garde) dönüldüğü görülür."* S. 176, Dergâh Yayınları, İlk Basım, İstanbul

[83] Kefeli, a. g. e. s. 176

[84] İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,* Dergâh Yayınları, 18. Baskı, İstanbul, s. 270

3.1.2.2. Anayurt Oteli Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Anayurt Oteli, Türk edebiyatında ve sinemasında oldukça önemli yere sahip olan bir eser olarak okuyucuların ve izleyicilerin karşısına çıkar. Modernist özelliklerin ağır bastığı roman, sinemaya uyarlaması en az roman kadar başarılı olduğu söylenebilir. Film, kitaptan kopmadan dizgesel bir biçimde romanın zaman akışını takip eder. Yusuf Atılgan'ın sık başvurduğu tekniklerden biri olan bilinçaltı, sinemada uygulanması zor olduğu için yönetmen tarafından tercih edilmediği söylenebilir. Fakat romanın anlam ve bütünlüğünü bozmadığı da bir gerçektir. Zebercet'in yaşadığı bunalımsal durumu yazar bilinçaltı tekniğinden yararlanarak okuyuculara yansıtırken, yönetmen bunu mekân üzerinden yapmaktadır. Zebercet'in sıkıldığı, bunaldığı anlarda kamera etrafını çekmeye başlar ve ortamda sessizliğin hâkim olduğu görülür. Bu sessizlikle birlikte Zebercet kendi düşüncelerine dalmış bir vaziyettedir. Diğer önemli benzerlik ise roman bölümleri başlık isimlerinden ziyade günler aracılığıyla verilmiştir. *Pazartesi, Salı, Çarşamba, Perşembe, Cuma* diye ayrılan bölümlerde Zebercet'in başından geçen olaylar anlatılmaktadır. Bu yapılırken de birincil unsur olarak romanın merkezi konumunda *Anayurt Oteli* vardır. Bu otel isminden de anlaşılacağı üzere Zebercet'in yalnızlığının bir temsili olarak anneye olan özlemi simgelediği söylenebilir. Bu başat unsurlar filmde de olduğu gibi yansıtılmıştır. Romanda olduğu gibi filmdeki bölümler de *Pazartesi, Salı, Çarşamba, Perşembe, Cuma* diye kendi içinde ayrılmıştır.

Zebercet'in müdür kâtipliği yaptığı otele bir gece gecikmeli Ankara treniyle bir kadın gelir ve oldukça gizemlidir. Zebercet'in ona duyduğu platonik aşkla birlikte başlayan serüveni ilk önce köylüsü ve yardımcısı ortalıkçı kadın Zeynep'i öldürmesiyle sonra da kendisini asmasıyla devam eder. Bireyin kendine ve topluma karşı yabancılaşması, eserin ana izleği gibi gözükse de farklı okumalara açıktır.[85] Bireyin kendi erkekliğini başka bir kadın üzerinden zorla keşfetmeye çalışması bu açıdan bakılınca feminist okumayı da beraberinde getirir. Fakat Zebercet'ten sonra romanın ikinci büyük karakteri olma özelliği gösteren ortalıkçı kadın, sürekli uykusunda tecavüze uğrayarak, ezilen, değersiz bir cinsel obje olarak okuyucunun ve izleyicinin karşısına çıkar. Böylece erkeğin cinsel hazzını tatmin eden, sesini çıkaramayan ve bunun sonucunda öldürülen imge rolündedir. Kendini erkek özne olarak var edemeyen Zebercet hakkında Özden Sözalan şunları söylemektedir:

> "Atılgan'ın romanının temel sorunsalını, taşra kültürünün iyice kalınlaştırdığı kadın erkek ayrımları arasında sıkışıp kalmış Zebercet'in kendini bir türlü erkek özne kuramayışı oluşturur. Otel kâtibinin hem hizmetçi hem de cinsel nesne kimliğiyle 'öteki' konumunda kurgulanan ortalıkçı kadın aracılığıyla kurduğu, ben-merkezli, bütüncül özne yanılsaması, metnin içinde bozguncu bir öge gibi dalan 'gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın'ın ortaya çıkışıyla yavaş yavaş yıkılır. Anlatıcının 'Yirmi altı yaşlarında. Uzunca boylu, göğüslü. Saçları gözleri kara; kirpikleri uzun, kaşları biraz alınmış. Burnu sivri,

[85] Özden Sözalan, *Anayurt Oteli'nde Geceleyen Kadın,* Der: Sibel Irzık, Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet,* İletişim Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, s. 251

dudakları ince. Yüzü gergin, esmer' diye tanımladığı bu gizemli kadın, Zebercet'in hayal ettiği gibi dönmez, ama onun toplumsal/cinsel kimlik arayışıyla çıktığı ve dönüşü olmayan yolculuğunu başlatır."[86]

Sözalan'ın bahsettiği gibi ortalıkçı kadın ötekileştirmiş sadece Zebercet'in cinsel hazlarını doyuran bir obje olarak yaratılmıştır. Maduniyet örneklerinden biri olan ortalıkçı kadın tıpkı diğer madunlar gibi toplumsal statü açısından da diğer insanların altında kendine yer bulmuştur. Bununla da sınırlı değil, kitapta kendisine ithaf edilen *ortalıkçı kadın* başlıklı bölümde, filmde böyle bir bölüm olmadığı gibi yönetmen geçmişini de seyircilere göstermez, Zeynep'in geçmişini okuruz ve oldukça kötü davranıldığını anlarız; *"Gerdek gecesi sabaha karşı bozuk çıktı diye geri göndermiş kocası. 'Hele sürtük, kim bozdu seni kız?*[87] Bu kötü muamelenin üstüne bir de dövülür. Ortalıkçı kadın Zeynep'e kötü davranan sadece annesi babası ve yakın çevresi değil hizmet ettiği ve kendisinin de "AĞA" diye hitap ettiği kişi Zebercet'tir. Gecikmeli Ankara treni ile gelen kadını beklemekle meşgul olan Zebercet, hüsrana uğrar ve beklediği kadın hiç gelmez. Buna karşılık Zebercet, bastırdığı cinsel duyguları ortalıkçı kadın uyurken sürekli olarak ondan çıkartır. Kitapta üst anlatıcının *ortalıkçı kadın* adlı bölümde söylediğine göre Zebercet ona tecavüz eder;

"Bir gece yatmışken kalktı, bitişik odaya girdi, ışığı yaktı. Sıcaktı, örtüsüz uyuyordu; gömleği sıyrılmış. Kapıyı kapadı, yaklaştı. Düğmelerini çözdü, memelerini avuçlarına aldı; dolgun, gergin. Sarstı. Kadın kıpırdamadı; 'Geldin mi dayı?' dedi uykusunda. Bir daha sarstı; 'Uyansana kız!' Gözlerini açıp doğruldu: 'Kalkıyom ağa.' 'Kalkma, öte git biraz.' Yatağın ötesine kayarken Zebercet çıplak göğsüne, kısa donunun önündeki kabarıklığa baktı; arkasını dönüp yattı."[88]

Kitaptaki bu sahne filmde de vardır fakat yönetmen kitabın anlatımında önemli bir unsur olan üst anlatıcıyı, tanrısal da diyebiliriz, yok sayarak olayları Zebercet'in ağzından anlatır. Bu yüzden de üst anlatıcının anlatamayacağı bu olayı, filmin 15. Dakikalarında, kitaptan bağımsız olarak zaman dizgesini yıkarak görürüz. Zebercet'teki bu cinsel açlık, kitapta adeta leitmotiv olarak okuyucunun karşısına çıkar. Yazar sürekli olarak buna dikkat çeker. Mesela Salı sabahı Zebercet'in erkeklik organı yırtmacından çıkar ve sol eliyle ona bir fiske vurur.[89] Yazarın bunu yapmasındaki amaç barizdir, bu cinsel açlık öyle bir noktaya gelecektir ki hem ortalıkçı kadının hayatına mal olacak hem de Zebercet'in. Yönetmen bu leitmotiv unsura çok fazla yer vermeyerek olay örgüsünün kilit noktalarındaki cinsel açlığı filminde işlemiştir. Buna bağlı olarak Zebercet'in ortalıkçı kadın ile yaşadığı cinsel temastan zevk alan sadece kendisi olduğunu vurgulayan Ufuk Çavuş devamında şöyle demektedir:

"Zebercet, Zeynep'in yoksunluğunu (Lacancı psikanalize göre fallus = penis + yoksunluktur) karşılayamamaktadır (Lacan, 2013, s. 59-60). Bundan Kurtuluş yolu ise Zeynep'i ortadan kaldırmaktan

[86] Sözalan, a. g. e. s. 251-252
[87] Yusuf Atılgan, Anayurt Oteli, Yapı Kredi Yayınları, 27. Baskı, İstanbul, s. 14
[88] Atılgan, a. g. e. s. 15
[89] Atılgan, a. g. e. s. 27

geçer. Zizek erkeğin kadına sahip olması ve onunla cinsel ilişkiye girebilmesi için kadını "mortifike" etmesi yani ölü bir nesneye dönüştürmesi gerekliliğinin altını çizer."[90]

Bundan sonra ise Zebercet'in delirme süreci hızlanır, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın gelmez, oteli kapatır ve dışarıya çıktığında girdiği ortamlarda insanlarla iletişim kuramaz. Bu sıkışmışlık ve iletişimsizlik hali platonik aşkına kavuşamama buhranıyla birleşince cinsel obje figüründen öteye gidemeyen ortalıkçı kadından çıkar ve Zebercet bir gece onun odasına girer yine tecavüz etmeye kalkışır:

"Kadın sessizdi. Orası kabarıyordu, bastırınca yumuşadı, girmedi. Yüreği çarparak bir süre bekledi. Yokladı; elini çekip bastırınca yumuşadı gene, pörsüdü. Buz gibi oldu her yanı; dizleri üstüne doğruldu. Kadının gözleri kapalıydı. Birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı. Kadın sıçrayıp gözlerini açarken o kapadı; dizi kasığına çarptı, can acısıyla sıktı. (...) Vargücüyle sıkıyordu; parmakları, yüzü kasılmıştı. Kulakları uğulduyordu. Derken bileklerindeki eller gevşedi; altındaki bedende kıpırtı durdu. Ellerini bırakıp yataktan aşağı kayarken baktı: gözleri, ağzı açıktı."[91]

Zebercet'in gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın üzerinde kanıtlayamadığı erkekliği ortalıkçı kadının ölümüne neden olur. Kendini erkek özne olarak kuramayan Zebercet'in cinayet işlemesi yabancılaşmış erkek bireyin kimlik arayışının[92] sonucu olduğu söylenebilir. Ötekileştirilen kadın olan ortalıkçı kadın hem romanda hem de filmden çıktıktan sonra Zebercet'in yalnızlığı daha da artar ve insanlarla iletişimsizliği son raddeye gelir. Kendini öldürmeye karar verdiği oda ise hem annesinin öldüğü oda hem de gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odadır. Anayurt isminin anlamı ise burada ortaya çıkar; Zebercet'in ölmeyi tercih ettiği bu oda adeta ana rahmini temsil eder, insanoğlunun yaşam formlarının atıldığı ilk yer olan ana rahmi hem filmde hem de romanda anneye duyulan özlemin izleği olduğu söylenebilir.

Anayurt Oteli, denilebilir ki klasik roman uyarlamalarının dışına çıkarak diğerlerinden ayrılır ve oldukça başarılı bir romanın oldukça başarılı bir uyarlaması olarak izleyicilerin karşısına çıkar. Ki romanın yazarı Yusuf Atılgan romanının başarılı bir uyarlama olduğunu şöyle dile getirmiştir:

"Film tam roman değil, fakat bundan güzel bir film çıkarmış Ömer Kavur. Oyunculuk da iyi, beni yadırgatmadı. Ayrıca o günlül olaylar, diyaloglar… Hatta Ömer bana 'Yahu Yusuf Bey bana hiçbir şey bırakmamışsın, kitabı aynen alıp senaryo yazıyorum' diyordu, 'kızıyorum size,' falan gibi! Bir defa benim konuşmalarımı zaten zor değiştirirler. Onları ben titizlikle seçerim. Roman kişiliklerinin ağzına oturtmaya çalışırım. Ömer o konuşmaları aynen almış."[93]

Her ne kadar yurtsuzluk, bireyleşme, yabancılaşma, erkeklik gibi kavramlar üzerinden kendine inceleme alanı açsa da hala bile Türkiye coğrafyasının çektiği sıkıntılardan biri olan tecavüz gibi sert bir kavram üzerinden de okumaya açıktır. Buna bağlı olarak toplumun alt kesimini daha doğrusu ötekileştirilen insanları ya da cinsel

[90] Ufuk Çavuş, *Anayurt Oteli ve Yeni Türkiye Sineması Yönetmenlerinin "Taşra"ya Yönelimi,* Kadir Has Üniversitesi, Sanat Tasarım Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, s. 34
[91] Atılgan, a. g. e. s. 58
[92] Sözalan, a. g. e. s. 260
[93] Yusuf Atılgan, *Siz Rahat Yaşayasınız Diye,* Can Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, s. 153-154

kimlikleri ya da azınlıkları temsil eden bir sözcük olan madun veya maduniyet üzerinden sessizliğe mahkûm edilen kadın imgesi eserin bütüncül formunu oluşturur. Zebercet'in kafasında kurduğu arzu objesi olan gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın gerçek hayatta ortalıkçı kadına evrilir ve cinsel objeye dönüşür. Bu iki kadın imge arasındaki uçurum derecesindeki farklar Zebercet'in travmatik kararlar almasına yol açar. Yönetmen Ömer Kavur kitabın aslına güçlü bir şekilde sarılarak filminin kurgusunu oluşturmuştur. Sinemada bilinçaltı konuşmalarını göstermek oldukça zor olduğu için yönetmen bu unsurları Zebercet'in konuşmaları vasıtasıyla aktarmıştır. Önemli farklardan biri olarak romanın geçtiği zaman söylenebilir ve her ne kadar roman 60'lı 70'li yıllarda geçtiği hissedilse de filmde 1980 darbesinden sonraki karamsar atmosfer hissettirilir. Zaten yönetmen Ömer Kavur da filmin çekildiği zamanın atmosferine uygun olması gerektiğini belirtmiş ve yapmak istediği tek değişikliğin zamanın, çekildiği dönemin zamanına taşımak olduğunu belirtmiştir.[94] Hem Ömer Kavur hem de Yusuf Atılgan eserlerini erkeklik üzerinden kurgulasa da Türk sinemasının ve edebiyatının en önemli madun figürlerinden biri olan ortalıkçı kadını eserlerinde temel öge olarak işlemeyi ihmal etmemişlerdir.

3.1.3. Asılacak Kadın Romanında ve Uyarlamasında Maduniyet Temsili Olarak Kadın

3.1.3.1. Asılacak Kadın Hakkında

Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* ve *Küçük Oyuncu* romanlarından sonra yazdığı ve üçüncü romanı olma özelliği taşıyan *Asılacak Kadın*, feminist okumalara açık olsa da madun karakter figürünün işlendiği önemli bir eser olarak Türk edebiyatında kendine yer bulmuştur. Gerçek bir olaydan esinlenerek kurguladığı bu romanda[95], diğer romanlara nazaran farklı bir teknikle ela alınmıştır ve olaylara üçlü bir bakış açısı sunar. Bu üçlü bakış açısından ilki olan romanın başkarakteri Melek'i yargılayan hâkim Faik İrfan Elverir'in kadınlara bakışı kötücüldür ve küçümseyicidir. Bu bakış açısının arkasındaki motivasyonunun nedenlerini ise Faik İrfan Elverir'in geçmişine yaptığı zihinsel yolculuklar sayesinde anlaşılır. İkinci bakış açısı ise romanın madun figürü

[94] https://www.filmloverss.com/bir-omer-kavur-uyarlamasi-anayurt-oteli/

[95] Pınar Kür, Mine Söğüt ile yaptığı söyleşide romanın çıkış noktasını şöyle açıklıyor; *"Paris'e gelmeden önce evdeki eski resimleri karıştırıyordum, yanımda hatıra olarak götürürüm diye. Annemin evinde kocaman bir bavulun içinde bir sürü resim var. Aralarından, asılmış bir kadının fotoğrafı çıktı. Boynu eğilmiş, dili dışarı çıkmış, korkunç bir resim. Şok geçirdim. Anneme 'bu ne?' dedim. Kendisi çok iyi hatırlamıyor, resmin neden bizde olduğunu bile bilmiyor, çok gençliğinden hayal meyal bir olay hatırlıyor. Teyzem biliyormuş. Ona sordum, Kırklareli'nde köyde bir adam kimsesiz bir kızı alıyor ve onu erkeklere peşkeş çekiyor. Sonra köydeki çocuklardan biri kıza âşık olup adamı tarlada vuruyor. Ardından da cesedi evin içine birlikte saklıyorlar. Dava açılıyor, bütün köy gelip, adamın ne mal olduğunu anlatıyorlar ama nafile. Annem çocukmuş daha, 1930'lar ve bütün tanıklara rağmen kıza idam cezası veriyorlar. Hatta teyzem o zaman tanınmış bir yazar, kocası da askerî erkanın ileri gelenlerinden. Araya girip asılmasını engellemeye çalışıyorlar ama olmuyor."* Mine Söğüt, *Aşkın Sonu Cinayettir, Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat,* Can Yayınları, İlk Basım, İstanbul, s. 236

Melek üzerindendir. Melek'in başına gelenleri onun gözünden ve bilinçaltından geçenler vasıtasıyla öğrenilir. Bu bölüm eserin vurucu kısmı olmasıyla birlikte Türkiye'deki kadınlara bakış açısının aşağılayıcı olduğunun da altını çizer. Hiçbir şekilde seslerini duyuramayan bu kadınlar adeta ataerkil anlayışın içinde yok olmaya mahkûm edilmiştir. Yazar bu bölümde karakteri geldiği yörenin ağzıyla konuşturarak da eserine gerçekçilik ve samimiyet kattığı söylenebilir. Romanın üçüncü bakış açısı ise Melek'in kaldığı köşkte hizmetçilik yapan bir ailenin oğlu olan Yalçın'ın gözünden aktarılmaktadır. Romanın belki de en olumlu karakteri olan Yalçın, Melek'e aşıktır ve onun haksız yere ceza almaması için var gücüyle çabalar. Sisteme ve eril bakış açısına karşı koyan pro-feminist bir karakter olarak varlığını sürdürür.

Eserin konusuna kısaca bakılırsa; Melek, Hüsrev'in konağında yaşayan kimsesiz ve sessiz bir kadındır. Üvey babası onu yaşadığı köyden kopartarak yaşlı bir kadına bakmak amacıyla bir konağa yerleştirir. Yaşlı kadın öldükten sonra ise oğlu olan Hüsrev, üvey babasına para göndermek şartıyla anlaşır ve Melek ile evlenir. Fakat bunun bir evlilik olduğu söylenemez. Hüsrev'in cinsel hazlarını tatmin eden bir objeye dönüşen Melek, Hüsrev tarafından satılır ve zorla günübirlik ilişkiler yaşamaya başlar. Bununla da kalmaz cinsel şiddete maruz kalır. Fakat evin diğer hizmetçilerinden biri olan Yalçın bu duruma artık sessiz kalamamaya başlar. Melek'e âşık olan Yalçın, onunla anlaşır ve Hüsrev'i vurarak öldürür. Melek ile yardımlaşarak onu köşkün bahçesinde bir toprağa gömer fakat çok geçmeden durumun farkına varılır ve polis onları yakalamak üzere konağa gelir. Mahkeme süreciyle birlikte Melek'in kaldığı haksız durumlar eserin ana temasını oluşturmaktadır.

Asılacak Kadın'ın serüveni zorlu yollardan geçmiştir. Roman 1985 yılına gelindiğinde *halkın ar duygularını incittiği* gerekçesiyle toplatılmıştır.[96] 1986 yılında ise roman, Başar Sabuncu tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Çeşitli sansür kurullarından geçerek sinemaya aktarılan filmin başrollerinde Müjde Ar, İsmet Ay ve Yalçın Dümer gibi isimler boy göstermiştir.

3.1.3.2. Asılacak Kadın Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Asılacak Kadın romanının üçlü bir bakış açısıyla okuyuculara aktarıldığı yukarıda bahsedilmişti. Roman ve film arasındaki temel farklılık bu bakış açısında saklıdır denilebilir. Roman dört bölüme ayrılmaktadır. Bunlardan ilki giriş kısmını oluşturan, *"yalı cinayeti"* diye adlandırılan olayların başını aktaran gazete küpürü haberidir. İkincisi ise Melek'i yargılayan hâkim İrfan Elverir'in düşüncelerini aktaran *"Faik İrfan Elverir'in Gece Yarısı Düşünmeleri"* adlı bölümdür. Burada yazar Pınar Kür, kadınlara güvenemeyen ve onları aşağılayan hâkimin, hiçbir şekilde adalet

[96] S. Naz Yılancıoğlu, *Asılacak Hukuk*

duygusuyla hareket etmeyen kararlarını sorgulama gayesi içindedir. Kadın düşmanı olan bu hâkimin, altında yatan motivasyonu irdeleyen bir bölüm olarak okuyuculara yansıtılır. Üçüncü bölüm *"Melek'e Hücrede Gelenler"* adını taşır ve Melek'in düşüncelerinin olduğu, ezilen ve sömürülen bir cinsel obje olarak ele alındığı, çevresindeki erkekler tarafından alınıp satılan bir köle gibi muamele gördüğü anlatılır. Son bölüm ise "*Yalçın'ın Yazdıkları"* adını taşır ve Melek'e olan sevgisinin temeline iner. Bu sevgi yüzünden işlediği cinayetle birlikte okuyucu Yalçın'ın kendi iç hesaplaşmalarına tanık olur.

Romanda bulunan fakat filmde bulunmayan Faik İrfan Elverir'in düşünceleri yazar Pınar Kür'ün amacına hizmet etmediği söylenebilir. Çünkü Pınar Kür, gerçek bir olaydan esinlendiği bu hikâyede madun olan kadınların sesini duyurmak istemiştir. Ataerkil anlayışla yargılanan kadınlar sistemin getirisi karşısında yok olmuşlardır, seslerini duyuramadan hayata gözlerini yummuşlardır. Pınar Kür de hâkimin filmde yer almamasına dair şunları söylemiştir:

"Ben senaryoya karışmadım hiç. Başar Sabuncu'yla oturduk, konuştuk, ama benim istediğim biçimde toparlayamadı. Mesela yargıcı tamamen yok etmişti, ama ben o da girsin istiyordum. (…) Film olarak güzeldi, etkileyiciydi ama hâkimi koymayınca kitaptaki denge, üç anlatımdan oluşan sacayak yok olmuş."[97]

Pınar Kür'ün de dediği gibi eserin üçlü bakış açısı filme aktarılırken yok olmuş ve böylece kadına bakılan çoğunlukçu perspektif daraltılmıştır. Özellikle Faik İrfan Elverir'in kitapta bilinçaltı tekniğiyle anlatıldığı kadına kötücül bakış, toplumun en alt tabakasından en üst tabakasına kadar olan benzer tavrın sergilendiğini göstermek amacıyla oldukça önemlidir:

"Bal gibi orospu. Onca rezillik. Yirmi yaşındaymış daha. Onca erkek yirmisine varmadan. Zavallı ihtiyarı baştan çıkardığında on altısındaymış daha. Pek de küçük sayılmaz. Nihal'den büyük. Rukiye'den de büyük. Onca erkeğin altına yattıktan sonra on yedisinde saf bir çocuk elde ediyor."[98]

Hâkimin kadınlara olan bu küçümseyici tavır sadece Melek üzerine değil, hayatına giren diğer kadınlara ve kadın meslektaşlarına karşı da aynıdır:

"Rukiye ağlayıp sızlamamıştı ama. Tehdit etmeye kalkmıştı. Budala. Nihal de ağlamıyor artık. O Melek hiç ağlamadı. Kötü kadınlar ağlamayı unutuyor mu. Orospuluk iyice işleyince ruhlarına."[99]

"Benim başkanı olduğum heyette kadın hâkim olur mu. Olmaz. Daha doğrusu kadın hâkim olur mu. Olmaz. İçi dışı pislik olmasa bile."[100]

Film, Faik İrfan Elverir'in düşüncelerinden ziyade romanın ikinci ve üçüncü bölümü olan Melek ve Yalçın karakterlerini merkeze alarak uyarlanmıştır. Romanda dizgesel olmayan olay kurgusu, filme taşınırken geleneksel bir anlatı formuna

[97] Söğüt, a. g. e. s. 344-346
[98] Pınar Kür, *Asılacak Kadın,* Can Yayınları, 23. Basım, İstanbul, s. 35
[99] Kür, a. g. e. s. 38
[100] Kür, a. g. e. s. 42

bürünmüştür. Bu sayede film belirli olaylar zincirlenmesi eşliğinde ilerleyerek neden-sonuç gibi unsurlar üzerinden dinamik bir ritim yakalamıştır. Romanın başlangıcındaki gazete kupürü haberi, filme olayların başlangıcı şeklinde ele alınmıştır. Yani film ormanlık alanda başlıyor, cinayet aleti olarak gömülen tüfek bulunuyor Yalçın ve Melek tutuklanıyor. Bundan sonraki süreç romanda Melek'in ve Yalçın'ın bilinçaltıyla verilen bölümlerin yansıma şeklinde ilerliyor. Kimsesiz olan Melek, üvey babasının vasıtasıyla köşke yerleştirilir. Hüsrev'in annesi öldükten sonra ise Hüsrev genç Melek ile evlenir ve onu kölesiymiş gibi mahalledeki adamlara satar. Ara sıra da tecavüz eder. Bu sahneler Melek'in bakış açısıyla anlatıldığı *Melek'e Hücrede Gelenler* bölümünde anlatılır ve oldukça sert ve cesur bir şekilde ele alınmıştır:

"AL AĞZINA, AĞZINA ALACAKSIN DİYORUM, ANLAMIYOR MUSUN? ÖYLE UCUNDAN DEĞİL KÖKÜNE KADAR. DAHA DAHA. C'EST ÇA. EM ŞİMDİ. ANANIN MEMESİNİ EMER GİBİ. HİÇ Mİ ANASININ MEMESİNİ EMMEMİŞ BU KIZ. Öööğğğ boğuluyorum. BOĞULMAZSIN BOĞULMAZSIN. HİÇBİR ŞEY OLMAZ. YUTACAKSIN."[101]

Hüsrev'in Melek'e uyguladığı tecavüz sahneleri ve cinsel istismarı, kitapta büyük puntolarla ve eril, sert bir dille aktarılırken sinemaya uyarlandığında bu çarpıcı anlatım es geçilerek oldukça yumuşatılmıştır. Hüsrev sadece kendisini tatmin etmekle kalmayıp, Melek'i satar ve o adamlarla yaşadığı cinsel ilişkiyi izleyerek bundan zevk duyar:

"Beyamca bu kızın bağırtısı mahalleyi ayağa kaldıracak. BAĞIRACAK BİTTABİ. TEMAS GÖRMEMİŞ BAKİRE… DAHA DAHA CANHIRAŞHANE BAĞIRMALI Kİ… SEN DURMA, İŞİNE BAK. BÖYLESİNİ NEREDEN BULACAKSIN BİR DAHA? İyi ya, al öyleyse. Al bakalım, bağır bağırabildiğince!"[102]

Hüsrev'in sağlıksız ve fetişist zihniyetinin bir parçası olan Melek oradan oraya savrulur ve duyguları rencide edilir. Bedeni hiçe sayılarak yok olmaya mahkûm edilir. Hüsrev'in olaylara müdahil olduğu her sahnede yazıların puntoları büyükleşir ve anlatıcının dili Hüsrev'in karakterine bağlı olarak eril bir hale bürünür. Fakat sinema aktarılırken, belki de eserin en vurucu kısmı olan bu bölümler oldukça yumuşatılmış, hatta sinemaya bile yansıtılmamıştır. Bunun en büyük nedeni şüphesiz 1979 yılında yayımlanan romanın fazla müstehcen bulunduğu iddiasıyla toplatıldığı gerekçesidir. Hatta film, danıştaydan özel izin alınarak çekilmesi, bu sahnelerin çekilememesinin en büyük ikinci nedeni olduğu söylenebilir. Ki Pınar Kür eserinin savunmasını yaptığı mahkemede bu sahnelerin sertliğini ve çarpıcılığını kabul etmiş ve sanatın işlevlerinden birinin okuru sarsmak ve uyarmak olduğunu vurgulamıştır.[103]

Eserin diğer önemli kadına bakış açısı ise Yalçın üzerindendir. Romanın son bölümünü oluşturan *Yalçın'ın Yazdıkları,* Yalçın'ın Melek'e olan aşkını derinlemesine inceler ve cinayet motivasyonunun temeline iner. Herkese rağmen her zaman Melek'in yanındadır ve bu istismara karşı tepki gösteren tek olumlu karakterdir. Yaptığı eylemin

[101] Kür, a. g. e. s .50
[102] Kür, a. g. e. s. 57
[103] Yılancıoğlu, a. g. e. s. 4

cinayet olduğunu kabul etmez: *"Amaç cinayet değildi çünkü. Amaç Melek'i kurtarmaktı."*[104] Melek ile para verip birlikte olsa da onun bu eylemi Melek'e olan aşkından dolayıdır. Ne bundan dolayı ne de cinayetten dolayı asla pişmanlık duymaz. Hatta denilebilir ki Yalçın pro-feminist özellikler gösteren bir karakterdir. Kadın haklarını savunur ve yaşadığı toplumun –sözde- ahlaki ve manevi değerlerinin farkındadır. Yaşadığı çevrenin kadına bakış açısını özümsemiştir:

"Oysa iki yıl sonra yeniden karşılaştığımızda onun tek tek kişilerin değil de toplumun, içine doğduğu ekonomik ve toplumsal koşullarının kurbanı olduğunu bilmiyor muydum? Biliyordum elbet. Kendisine anlatmaya bile çalıştım bunu. Bilmediğim şey 'toplum'un biz olduğumuzdu."[105]

Yazarın sesi durumunda olan Yalçın, toplum vicdanı temsil ettiği söylenebilir. İyice duyarsızlaşan ve ataerkil anlayışla yaşayan topluma karşı ses çıkaran ve baş kaldıran bir kahramandır. Diğer önemli nokta ise kadının kadına karşı bakışı söz konusudur. Madun tanımına göre statü olarak alt kesimde bulunanlara da bu sıfatla yaklaşıldığı düşünülürse Yalçın'ın annesi de bu sınıfa dâhil edilebilir fakat bir kadın olarak Yalçın'ın annesi de Melek'e karşı tavır almıştır. Yaşam koşulları ve hâkim olan ataerkil düzene rağmen Yalçın'ın annesine göre suçlu tek kişi Melek'tir:

"Oğlum benim biricik oğlum masumdur. O bir sineği bile incitemez. Hüsrev beyefendi ile alıp veremeyeceği ne olsun? Mektepte leyli meccani okuyordu yavrum. (…) Ne yaptıysa bu kaltak yaptı. Beyefendinin aklını başından aldığı gibi yavrumu da baştan çıkardı. Benim evladım kimseyi öldürmez. Bu kız ele güne rezil etti koca paşa sülalesini. Ayarttıysa o ayartmıştır Yalçın'ımı."[106]

Filmde de geçen bu diyaloglarda Yalçın'ın annesi yaşadığı toplum koşullarını eleştirmek yerine toplumun ironisini yapmıştır. Yazar Pınar Kür, Kadının kadına destek olmak yerine köstek olduğu bir toplumda erkek hegemonyası sürekliliğini korur mesajının altını çizmiştir.

Asılacak Kadın, hikâyesinin temeliyle güçlü ve bu toplumun yaralarına parmak basan bir eser olarak okuyucuların/izleyicilerin karşısına çıkmıştır. Roman teknik anlamda o güne değin pek fazla kullanılmamış olan bir teknikle el alınmıştır. Merkezine ezilmiş bir madun kadın profili olan Melek'i alarak, yaşanan cinayet olayına üçlü bir bakış açısı sunar. Bu üçlü bakış açısı kendi içinde kategorize edilebilir; hâkim Faik İrfan Elverir'in kadınlara olan kötücül bakış açısı ilk aşamayı oluşturur. Melek'in kendi iç hesaplaşmaları sayesinde madun figürünün iç dünyasına girilen bölüm ikinci aşamasını oluşturur. Melek'in aşığı ve eserin olumlu tek karakteri olma özelliği taşıyan Yalçın'ın düşüncelerinin anlatıldığı bölüm ise verilmek istenen toplumsal mesajı karşılar ve sacayağının üçüncü kısmını oluşturur. Başar Sabuncu'nun sinemaya uyarladığı film ise bu üçlü sacayağını bozarak kadına bakışı geleneksel anlatı formuna dönüştürmüştür. Olayları kişilerin bilinçaltıyla ve ağızlarıyla anlatmak yerine belli bir kurgu ve ritim üzerinde düz çizgide anlatmayı tercih etmiştir. Pınar Kür'ün de belirttiği gibi kendi

[104] Kür, a. g. e. s. 94
[105] Kür, a. g. e. s. 104
[106] Kür, a. g. e. s. 83

özgün anlatım tekniği sinemaya yansıtılmayınca o vurucu ve çarpıcı sahnelerin etkileyiciliği izleyiciye geçemiyor.[107] Bununla birlikte film, romanda fazlasıyla yer alan müstehcen ve çarpıcı sahneleri sinemaya aktaramayarak yumuşak bir anlatım yolu tercih ediyor. Buna rağmen *Asılacak Kadın* hem Türk edebiyatında hem de sinemasında ezilen madun kadın figürünün işlendiği güçlü bir ses olarak yer almaya devam etmektedir.

3.1.4. Fikrimin İnce Gülü Romanında ve Sinemaya Yansıması Olan Sarı Mercedes Filminde Maduniyet Temsili Olarak Kadın

3.1.4.1. Fikrimin İnce Gülü Hakkında

Adalet Ağaoğlu'nun ikinci romanı olma özelliği gösteren *Fikrimin ince Gülü*, arka planına aldığı göç olgusuyla birlikte bireyin yaşadığı ve yetiştiği coğrafyaya yabancılaşmasını işlediği önemli bir eser olarak kendine yer bulmuştur. Adalet Ağaoğlu özellikle 1970'den sonra kaleme aldığı romanlarda Türk Edebiyatı'na yeni bir soluk getirdiği söylenebilir. *Ölmeye Yatmak, Bir Düğün Gecesi, Hayır…* romanlarının oluşturduğu *Dar Zamanlar Üçlemesi* ile birlikte Türkiye'nin yaşadığı siyasi evreleri irdeler. Merkezine aldığı Aysel karakteri üzerinden Atatürk sonrası Türkiye, Demokrat Parti'nin yükselişi gibi mevzulara geniş yer vererek aydın bunalımlarını eserlerinin merkezine taşır. Bunu yaparken eserlerini özgün bir forma sokar ve o güne değin pek kullanılmayan geriye dönüş ve bilinçaltı gibi tekniklere sıkça başvurur. Romanlarının çeşitliliğine vurgu yapan Seyit Battal Uğurlu devamında şöyle söyler:

> "Ağaoğlu'nun yazdığı sekiz roman, kurgusu açısından geç modern dönem eserlerin karakteristik özelliğini yansıtır. İlk romanlarındaki gerçekçi ögeler, sonrakilerde yerini modernist ögelere bırakır. Son dört romanında ise postmodern ögelere rastlanır. Ağaoğlu'nun romanı, genel anlamda geç modern romanları arasında düşünülebilir."[108]

İlk dönem romanlarında gerçekçi ögeler kendini oldukça fazla hissettirir. Özellikle ikinci romanı olan *Fikrimin İnce Gülü,* bu gerçekçi başat ögelerin merkezi durumundadır. Romanın başkarakteri Bayram, büyüdüğü köy olan Ballıhisar'dan ayrılarak işçi olarak Almanya'ya göç eder. Küçüklüğünden beri hor görülen ve ezilen Bayram'ın en büyük amacı kendini ispatlamaktır. Bayram'ın yıllar sonra yaptığı yolculukta kendi kültürüne yabancılaşması, doğduğu ve yetiştiği toplumu küçük görmesi, kibirli olması, marka düşkünü bireye evrilmesi gibi yozlaşan tavır ve tutumlar

---

[107] "*Yönetmen benim yazdığım şekilde etkileniyor, Asılacak Kadın'da öyle olmuştu, ama benim yazma tekniğimi sinemaya geçiremiyor ki. E ne oluyor, sadece hikâye kalıyor ortada. İş hikâyede değil ki, bugün bile gazeteleri aç, her gün Asılacak Kadın'a benzer bir olay görürsün. Benim kitapta kullandığım bilinç akımı tekniği sinemaya geçirilemeyince geriye sadece karısını satan bir adam hikâyesi kalıyor."* Söğüt, a. g. e. s. 341

[108] Seyit Battal Uğurlu, *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma,* Yayımlanmış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı, s. 137

eserin ana temalarını oluşturur. Burada madun durumunda bulunan iki cinsiyet söz konusudur: ilki eserin merkezi durumunda bulunan konuşan ama sesini kimseye duyuramayan erkekliğini yanlış kurgulayan Bayram karakteri vardır. İkinci madun temsili ise Bayram'ın erkekliğini kanıtlamaya gayesi içinde bulunduğu Solmaz ve Yalova Vapuru'nda taciz ettiği Ayfer adlı alımlı kadındır. Her iki kadın madun üzerinden erkeklik otoritesini cinsel yolla kurmaya çalışan Bayram, başarısız olarak erkeklik kimliğini inşa edemez. Selin Akyüz ve Burcu Dabak'ın Maggio'nun *"Madun Duyulabilir mi?"* sorusu üzerinden yazdıkları makalede Bayram'ın kendini duyuramadığını şöyle ifade ederler:

> "Bayram, çok konuşur ama dinleyeni yoktur. Bu yüzden filmin sesi monolog şeklinde çoğu yerde de iç ses olarak dizayn edilmiştir. Söz vardır ama onu anlama dönüştürecek dinleyen yoktur- seyircileri saymazsak- madun dile gelmiştir, sesini kendi duymaktadır ama karşısında dinleyen özne yoktur."[109]

Fikrimin İnce Gülü, ilk üç baskısında sıkıntı yaşamamasına rağmen dördüncü baskısında Türk Silahlı Kuvvetleri'ni gözden düşürdüğü gerekçesiyle toplatılmıştır. Adalet Ağaoğlu 1-6 yıl arasında hapis isteğiyle yargılanmış fakat sonrasında aklanmıştır. İncelemeye konu olan romanın uyarlaması ise Tunç Okan tarafından 1993 yılında *Sarı Mercedes* adıyla uyarlanmıştır. Başrollerinde İlyas Salman ve Valerie Lemonie'nin oynadığı film, 29. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, "En İyi Yönetmen", "En İyi Kurgu", "En İyi İkinci Film" ödüllerini almıştır. 1992'de Kültür Bakanlığı'ndan "Sinema Başarı" ödülünü de kazanmasına rağmen Adalet Ağaoğlu filmi beğenmemiştir:

> "Hiç sevmedim filmi. Herkesin sandığı gibi yönetmen romanımı adım adım izlemediği için değil, tam tersine, adım adım izleyip de kendisi hiç yaratıcılık göstermediği için. Adam hem romanımı adım adım izliyor hem de yazarın dünyaya bakışını siliyor, onun anti-militer tavrını yok ediyor. Bayram'ı Bayram yapan şeylerin en önemlileri yok edilince orada herkesi gıdıklayan bir Almanya İşçisi kalmış"[110]

Adalet Ağaoğlu, bu düşüncesinden pek vazgeçmiş değildir. 2013'te Hürriyet'e verdiği röportajda *Sarı Mercedes* isminin kullanılmasından rahatsız olduğunu dile getirmiştir.[111]

3.1.4.2. Fikrimin İnce Gülü Romanının ve Sarı Mercedes Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırması

Fikrimin İnce Gülü, eserin arka planına göç olgusunu alarak göçün insan üzerindeki olumsuz etkilerini gözler önüne serer. Sinema uyarlaması *Sarı Mercedes'te* de bu unsur göze çarpmaktadır. Film romanın aslına oldukça sadık kalarak eserin özünü

---

[109] Selin Akyüz ve Burcu Dabak, "*Erkekliğin Yol Hali: "Sarı Mercedes" ve "Otobüs" Filmlerinde Erkeklik Kurguları*" Fe Dergi 9, no. 1 (2017), 80-91

[110] Kamuran Eronat, *Adalet Ağaoğlu'nun Fikrimin İnce Gülü Adlı Romanının İncelenmesi,* Türk Dili Araştırma Yıllığı, Belleten, Yıl 2005, Cilt 53, Sayı 1, s. 95

[111] https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/adalet-agaoglu-tunc-okan-eserimin-adini-h-l-izinsiz-kullaniyor-22663461

bozmadan beyaz perdeye taşımıştır. Hem romanın hem de filmin olay örgüsü Kapıkule sınır kapısından başlayarak Bayram'ın doğduğu köy olan Ballıhisar'a kadar devam eder. Roman kendi içinde altı bölümden oluşmaktadır: *"Giriş", "1 Numaralı Devlet Yolu", "Yalova Vapuru", "40 Numaralı Yoldan Öteye", "Daha Öteye"* ve *"Kavşak"* olmak üzere. Fakat bu başlık adları filme yansıtılmamıştır. Yönetmen Tunç Okan bu bölümleri filme taşımak yerine romanın kronolojik zaman dizgesine bağlı kalmıştır. Hem roman hem de film bir günden daha az zaman içersinde geçmesine rağmen geriye dönüş tekniği sayesinde lineer zaman dizgesini bozarak sıçramalar yapmıştır. Bu sıçramalar sayesinde Bayram'ın geçmişine okuyucular/izleyiciler yolculuk yaparak, onun Bey olma tutkusunun altında yatan motivasyonuna şahitlik ederler. Anadolu köylüsü olan Bayram'ın tek amacı Almanya'dan kazandığı paralarla aldığı Mercedes'i ile köye dönerek, sevdiği kadın olan Kezban'a ve köylülere kendi ispat etmektir. Küçüklüğünde sürekli köylüler tarafından "deloğlan", "incegül", "bokböceği", diye lakap takılan Bayram'ın hayat emeli bu kişilere kendine saygı duyulmasını sağlamaktır. Bayram'ın yaşadığı bu kompleks onu kimlik endişesine sokacaktır. Statü olarak madun bir karakter olan Bayram, sürekli olarak kendisiyle konuşur, Bey olduğunu ifade eder ve diğer araçlarla adeta yarış halindedir. Onun bu kimlik problemi kuramadığı erkeklik güdüsünü de beraberinde getirir.

Cinsellik, Adalet Ağaoğlu'nun diğer romanlarında yoğun bir biçimde işlendiği söylenebilir. Özellikle *Ölmeye Yatmak* romanında Aysel'in öğrencisi Engin ile yaşadığı cinsel birliktelik romanın çatışma zeminini oluşturmuştur. Fakat *Fikrimin İnce Gülü* ve *Sarı Mercedes* filmlerinde cinsellik; yozlaşmış bir eylem olarak yer almıştır. Bu eserlerde cinsel; iki aşığın birbirleriyle duygusal bir etkileşimi olmak yerine Bayram'ın erkekliğini kanıtlama aracı olarak kullanılmıştır. *Fikrimin İnce Gülü*'nde yaşanan cinsel yaşantılarla ilgili Seyit Battal Uğurlu'nun şu tespiti önemlidir: *"Fikrimin İnce Gülü'nün kişilerinin bilinç düzeyinin elverdiği cinsellik; kaba, dış görünümü esas alan ve yadırgatıcı etki uyandıran bir cinselliktir."*[112]

Cinsellik ilk olarak Bayram ile Solmaz arasında yaşanır. Filmin de giriş sahneleri olan bu bölümde Bayram arabasını otorite aracı olarak kullanarak Solmaz üzerinde erkek hegemonyası kurmak istemektedir. Türkiye'ye dönüşünde Solmaz'ın eşyalarını taşımak için şart koyar; buna göre Solmaz, Bayram'ın Balkız'ında Bayram ile cinsel ilişki yaşayacaktır. Aldığı araba sayesinde herkesin ona saygı duyacağını ve ilişki yaşayacağını sanan Bayram zorla da olsa Solmaz ile birlikte olur. Yaşanan bu cinsel deneyime rağmen Bayram Solmaz'ın eşyalarını arabasına almayarak onu ortada bırakır. Hatta kendi içinden söylenmeye başlar; *"Aptal karı işte. Ne yani bir kere verdi diye bavulu, televizyonu, onca paketi üstelik o koca götüyle onu mu taşıyacağım?"*[113]

İkinci olarak cinsellik ise Yalova Vapuru'nda meydana gelir. İlkinden farklı olarak burada karşı tarafın istemediği bir durumdur. Bayram arabalı vapurda

[112] Uğurlu, a. g. e. s. 486
[113] Tunç Okan, *Sarı Mercedes,* 1992, dk. 4

Mercedes'ini park etmiş bir şekilde etrafı izlemektedir. Etrafını izlerken bir kadın fark eder ve bir şekilde iletişim kurmaya çalışır. Kadının yanına gelerek sürekli olarak Mercedes'inden bahseder ve bu sayede tıpkı Solmaz'ı elde ettiği gibi onu da elde edebileceğini düşünür:

"Ben uyuyakalmışım… Mercedes'ime bir bakıp geleyim dedim. Vapur da sallayınca, malum, yıkıldım. Siz bana kızınca, ben de affedersiniz demeye çekindim, malum. Bütün ondan… Yoksa… Mercedes'imi görmüşsünüzdür belki. Hani balrengi olan. Metelik boya. Alamanya plakalı hani?.."[114]

"Bayram, gözleri kaymış, yara izi tıp tıp atarak, göğüslerine bakıyor. Bu göğüslerin kendisine sunulmaya hazır tutulduğuna inancı artık neredeyse tam: Biliyoruz, dedi ya? Demek bizi Balkız'ın içinde gördü. İmanına yandığım. Boşuna mı peşine düştük biz bir arabanın? Mercedes'li bir adamın sıkamayacağı meme mi kalırmış?"[115]

Kendini her şeyi elde edebileceğine inandıran Bayram'ın tek hedefi adının Ayfer olduğunu öğrendiği bu kadını elde etmektir. Bayram'ın yoğun ısrarlarına dayanamayan Ayfer soluğu Bayram'ın arabasında alır. Bayram'ın gözleri sürekli olarak Ayfer'in göğüslerindedir:

"Memeleri… İlle bu memeleri şişip titreyip duruyor. Bana buyur dediği gibi, herkesi çağırır bunlar yahu!"[116]

Libidosu iyice yükselen Bayram, bundan cesaret alarak Ayfer'in üstüne çullanır. Elini Ayfer'in pantolon ağında bulur ve Ayfer bu duruma çok şaşırır. Kendini geriye iterek Bayram'ın yaptıklarına itiraz eder. O sinirle kapıyı açar ve kapı yandaki bir araca küt diye vurur. Bu sesi duyan Bayram irkilir ve o an tek düşündüğü şey arabasının çizilmesidir:

"Uyy! Bok ettik işte. Sıçtık batırdık. Yağ gibi, dümdüz, cilalı kapım çizilmiş gitmiş…"[117]

Solmaz'ın üstünde sinsice kurduğu erkeklik otoritesi Ayfer'in üstünde işe yaramamıştır. Bundan sonraki süreçte Bayram'ın yalnızlaşması ve bulunduğu topluma karşı yabancılaşması hız kazanır. Kimse üzerinde kuramadığı erkeklik otoritesi Bayram'ın yalnızlaşma temelini oluşturur. Onun tek dünyası ve fetiş nesnesi olan Balkız'dır. Akyüz ve Dabak Bayram'ın asla özne durumuna gelemeyeceğini belirtir:

"Sarı Mercedes ile kurduğu kendi öznelliği, ancak yol içinde ve yol ile var olabilmektedir. Bu filmde de madunluğu belirleyen yolda olma halidir. Madun kendini madunlaştıran yoldan geri de dönse, artık onun için herhangi bir mekân kalmamıştır. Bayram'ın yol dışında bir mekânı yoktur. Belki de bunun sembolik anlamı Bayram'ın köyünü de, sevdiği kızı da kaybetmesinde ortaya çıkmaktadır. Kısacası madun, 'erkek bile' olsa, madun olmadan önceki mekân, zaman ve dile ve iktidar ilişkilerine geri dönse de artık asla özne konumuna tekrar yükselemeyecektir."[118]

[114] Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü,* Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul, s. 173
[115] Ağaoğlu, a. g. e. s. 174
[116] Ağaoğlu, a. g. e. s. 178
[117] Ağaoğlu, a. g. e. s. 180
[118] Akyüz ve Dabak, a. g. m. s. 87

Görüldüğü üzere *Fikrimin İnce Gülü* ve *Sarı Mercedes* eserlerinde diğer incelenen eserlerden farklı olarak madun figürü erkek bir karakterdir. Fakat burada önemli olan nokta başkarakteri madun bir erkek olmasına rağmen kadınlara olan bu yozlaşmış tavır ve davranışlar göze çarpar. Bayram her ne kadar madun figüründe olsa da maduniyeti temsil eden baş figürler yine kadın karakterlerdir. Kapitalist yaşam tarzının geliştirmiş olduğu ataerkil anlayış üzerinden Bayram, elde ettiği araba sayesinde herkesi elde edebileceğini ve kadın bedenini cinsel bir obje gibi kullanabileceğini zanneder. Bu yanlış bakış açısı yüzünden Bayram madun figüründen çıkar ve taciz ettiği kadınları maduniyet temsili yapar. Bu erkeklik otoritesi her ne kadar Solmaz üstünde işe yarasa da Ayfer'de işe yaramamış ve Ayfer bu ataerkil anlayışa adeta baş kaldırır gibi Bayram'a cevap vermiştir. *Sarı Mercedes* filmiyle Tunç Okan, Adalet Ağaoğlu'nun eserinin içine yerleştirdiği sosyal mesajları filme taşıyarak, asıl kaynağı olan romana sadık kalmayı başarmıştır. Diğer edebi eserlerden farklı olarak madun bir erkek figürü üzerinden kadınlara bakış söz konusudur. Bu yüzden hem *Fikrimin İnce Gülü* hem de *Sarı Mercedes* Türk edebiyatında ve sinemasında kendilerini özgün bir yerde konumlandırmışlardır.

3.1.5. Mutluluk Romanında ve Uyarlamasında Maduniyet Temsili Olarak Kadın

3.1.5.1. Mutluluk Hakkında

Mutluluk, Zülfü Livaneli'nin *Engereğin Gözündeki Kamaşma* ve *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* romanlarından sonra kaleme aldığı üçüncü romanı olma özelliği taşımaktadır. Eserlerinin konusunu genellikle toplumsal meselelerden yola çıkarak ele alan Zülfü Livaneli, *Mutluluk* romanında da Türkiye coğrafyasının sosyal meselelerine değinerek geniş çaplı bir panorama çizmiştir. Türk sanat camiasının önemli üretken sanatçılarından biri olan Zülfü Livaneli, sadece müzikle uğraşmamış edebiyatın çeşitli türleriyle de ilgilenmiş, öykü, röportaj, anı ve roman gibi çeşitli dallarda eserler vermiştir. Romanlarında genellikle geleneksel anlatım yolunu tercih eden Zülfü Livaneli, İsviçre'de yaşadığı dönemlerden izler taşıyan *Bir Kedi, Bir Adam, Bir Ölüm* romanında bu geleneksel anlatım tarzının dışına çıkarak eserini üst kurmacaya yaklaştırarak bir kitabın yazılış sürecini anlatmış ve üslubuna postmodern teknikler katmıştır. Zülfü Livaneli üstüne çalışma yapan Güzel Satık, onun roman anlayışının altında yatan zihniyeti şöyle özetlemiştir:

"Zülfü Livaneli'nin eserlerinin dokusunu oluşturan dönem, ülkemizde 68 Kuşağı olarak bilinen, tüm dünyada esen özgürlük akımından ve savaş karşıtlığından etkilenmiş ve Türkiye'de sol görüşlü 60

gençliğinin oluşturduğu bir akımdır. Bu dönemde gerçekleşen gençlik hareketleri bireyse özgürlüğü, eşitliği ve antiemperyalizmi savunan bir yöneliştir."[119]

Zülfü Livaneli'nin etkilendiği akım göz önüne alınınca *Mutluluk*, insan haklarını savunan, yaşadığı coğrafyanın meselelerini kavrayan ve onlara çözüm önerileri sunan, ikircikli bir toplum anlayışının yansıması olan, statü farkı gözetmeksizin her insanın benzer sıkıntılar yaşadığını anlatan önemli bir eser olarak okuyucuların karşısına çıkar. Değindiği sosyal meseleler sadece Türkiye sınırları içersinde kalmamış ve dünyada da ses getiren bir roman olmuştur ve Amerika'nın saygınlı ödüllerinden biri olan *Barnes & Noble Yeni Büyük Yazarları Keşif Ödülü'*nü Zülfü Livaneli'ye kazandırmıştır.

Romanın başarısı sadece edebiyat sayfalarında kalmamış 2007 yılında Abdullah Oğuz tarafından da sinemaya uyarlanmıştır. Romanın temel meselesini ele alarak uyarlanan filmin başrollerinde ise Özgü Namal, Talat Bulut, Murat Han ve Lale Mansur yer almıştır.

3.1.5.2. Mutluluk Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Mutluluk romanının, Türkiye coğrafyasının derin ve hastalıklı meselelerine parmak bastığı yukarıda bahsedilmişti. Özellikle tek bir konuyu odak noktasına almayarak bütün hassas konuları bünyesinde taşıması bakımından çoğulcu bir yapısının olduğu söylenebilir. Bu temaların başlıca olanları şöyle sıralanabilir; aydın bireylerin yaşadığı bunalımlar, terör, töre cinayetleri, dinin kötüye kullanılması, ataerkil düzen ve kadının konumu gibi temalardır. Bu meseleler eserin bütününe yayılarak yan parçacıklar görevi görür ve hikâyeyi tamamlayan alt temalar olarak okuyucuların karşısına çıkar. Eserin en önemli meselesi ise Meryem karakteri üzerinden anlatılmıştır. Diğer madun karakterler gibi benzer özellikler gösteren Meryem, tarikat lideri olan öz amcası tarafından gizli bir şekilde tecavüze uğrar fakat yaşadığı şoktan dolayı bunu kimseye anlatamaz. Yaşadığı eziklik psikolojisi ve çevresinden gördüğü baskı yüzünden susmayı tercih eder. Onun bu suskunluk hali *Asılacak Kadın*'ın madun figürü Melek'i anımsatır. Her iki kadın da yaşadıkları sosyal baskıdan ve suçlamalardan dolayı dertlerini içlerine atarak susmayı tercih eder. Onların bu suskunluk hali sessiz bir çığlıktır. Ataerkil anlayışının hüküm sürdüğü coğrafyalarda kadının yaşadığı bu sessiz olma hali Spivak'ın o ünlü sorusunu akıllara getirir: Madun konuşabilir mi?

Konuşmamayı tercih eden Meryem'in hikâyesi hem romanda hem de filmde benzer şekilde ele alınmıştır. Roman, kadının konumu üzerinden tüm sosyal meselelere değinirken film bunu sadece kadın meselesi olarak izleyicilere sunmuştur. Filmde çok

[119] Güzel Satık, *Zülfü Livaneli'nin Romanları ve Romancılığı,* Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2015, s. 4

çeşitlilik olduğu bu açıdan söylenemez. Diğer önemli farklardan biri ise romanın ve filmin anlatım tekniği olarak birbirinden ayrı yollar izlemesi olduğudur. Roman merkezine 3 ana karakter almıştır. Meryem'in madunluk durumunu ve kadının töre gibi çağ dışı yazılı olmayan kurallar üzerinden konumunu sorgularken İrfan Kurudal üzerinden aydın bunalımı ve siyasi meseleleri tartışmıştır. Cemal üzerinden de okumamış genç erkek bireylerin erkenden askere giderek şekillendiği sert mizacına değinir ve bunun yanında Cemal'in askerde yaşadığı terör sorunlarına da parmak basmayı ihmal etmez. Roman bu unsurları ele alırken her bölümde belirlenen karakterleri odak merkezine alır. İlk bölüm Meryem'in yaşadığı talihsiz olaylar ve peşinen uğradığı hakaretler anlatılırken ikinci bölümde İrfan'ın bunalımlarına, aile problemlerine ve tükenmişlik sendromuna yer verir. Diğer bölümde ise Cemal'in askerlik yaşantısına ışık tutarak, onun bilinçaltını okuyuculara aktarır. Fakat film bunu yapmayarak geleneksel anlatım zinciri kurmayı tercih etmiştir. Yani film Meryem'in tecavüz edildiği sahneden başlar, Cemal'in askerde yaşadıklarına değinmez ve İrfan Kurudal filmin ortalarında karakterlerin ve izleyicilerin karşısına çıkar. Romanın yarısı Meryem'in bilinçaltı sorgulamalarına ve Cemal'in askerlik anılarına dayanırken film bunları yok sayarak kısa bir sürede İstanbul'a gelmeleriyle gelişen olaylar zincirini kurgusal bütününe taşımıştır.

Hem filmin hem de romanın madun figürü olarak Meryem eserde kendine genişçe yer bulur. Hem roman hem de film onun tecavüz edildiği sahne ile başlar. Mezarlığın orada iki genç tarafından aklını kaçırmış bir şekilde bulunan Meryem herkesin gözleri önünden kasabadan geçirilerek ailesinin yanına getirilmiş ve ailesi onu bir çırpıda ambara kapatmıştır. Sorgulamayan bir toplumda kadın yaşadıklarını anlatamaz anlatsa bile her zaman suçlu olarak kabul edilir. Meryem'in yaşadığı coğrafyada etkin bir söz sahibi olan amcası üzerinden yazar ataerkil toplumlarda kadına bakılan imajı özetlemiştir:

> "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 'Allahım, beni niye kadın yarattın?' diyerek, kendisini boğazına kadar günaha sokacak sorular sorardı."[120]

Eserin kötücül başkarakteri olan Meryem'in amcası, sürekli olumsuz şeyler söyleyerek Meryem'i ailesinden ve yaşadığı toplumdan uzaklaştırmıştır. Kadına olan bu kötücül bakış sadece bu düşüncelerde kalmamış, üst anlatıcı bazı adetler üzerinden de kadının ikinci planda, erkeğin statü olarak altında olduğunu vurgulamıştır:

[120] Zülfü Livaneli, *Mutluluk,* Doğan Kitap, 9. Baskı, İstanbul, s. 16

"Akşam namazından sonra yere kurulan ve kadınların hizmet ettiği sofrada sadece erkekler yemek yiyor, bu arada kadınlar ayakta bekliyor, onların yemeği bittikten sonra sofradan artakalanları götürdükleri mutfakta yemeye başlıyorlardır."[121]

Kadınların ikinci sınıf insan muamelesi görmesine rağmen hiçbir kadın bu duruma ses çıkarmaz. Yaşadıkları bu düzenin çarklarına uyum sağlayarak erkek hegemonyasının güçlenmesine ortam hazırlamışlardır. Özellikle romanın diğer kötücül karakteri olma özelliği taşıyan Döne, böyle bir kadındır. Meryem'in kapatıldığı ahırda ona yemek getirir veya Meryem'in ihtiyaçlarını karşılamak için yanında bekler. Fakat Döne hiçbir zaman Meryem'in yanında olduğunu hissettirmez aksine tıpkı Meryem'in amcası gibi kötücül bir bakış atar. Meryem'in kendini astığını gördüğünde onu engellemek yerine pencerenin kenarında içten içe mutlu olur. Ya da Meryem suçunu bilmemesine rağmen Döne'ye sorduğunda *"Sen yaptığının cezasının ne olduğunu bilirsin!"* gibi sert cevaplar verir. Kapitalist düzenin iyice yerleşmesiyle birlikte erkeklere ayrılan çalışma alanı arttıkça, erkek çalışmaya başlamış kadın ise evinde oturmayı tercih etmiştir. Özellikle gelişmemiş topluklarda fazla görülen bu dengesiz iş ayrımı kadınları geliştirmek yerine geriye götürmüştür. Ataerkil anlayışın çarklarıyla geçimini sağlayan kadınlar bu anlayışla hareket etmeye başlamıştır. Böylece kadınlar arasında rekabet artmaya başlamış, erkek ne derse doğrudur anlayışı, gelişmemiş topluluklarda yazılı olmayan kurallar niteliğine bürünmüştür. Bu topluluklarda yaşanan tecavüz ve taciz gibi cinsel istismara maruz kalan madunlar sesini duyurabilecek dayanak bulamayarak susmayı tercih etmiştir. Döne'nin Meryem'i dinlemek ve yanında olmak yerine onu ölüme terk etmesi böyle bir zihniyetin ürünüdür. Erkekliğin otoritesi sarsılmak yerine güçlenmiş, kesin hâkimiyet elde edilmiş olur. Özlem Haskan Avcı, Muharrem Koç ve Öznur Bayar'ın ortak yazdıkları makalede bu konuya şöyle değinilir:

"Roman karakteri Döne'nin yaptığı gibi, Türkiye'de pek çok zaman tecavüzün kurbanı cezalandırılırken, faili hiç zarar görmeden yaşamına devam edebilmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerine göre, kadın kendini koruyamamakla suçludur; erkek ise taşıdığı erkeklikle iktidarın mutlak sahibi olup, sorgulanmaz. Romanda anlatılan Meryem'in öyküsü, aslında Türkiye'de tecavüzle ilgili geleneksel anlayışa da bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Türkiye'de, diğer pek çok ülkede olduğu gibi, tecavüz kadınların sorunu olarak algılanmaya devam etmektedir. Son dönemde meydana gelen tecavüz olaylarında bile, 'kadının gece o saatte ne işi vardı' gibi söylemlerle olayın kadına yüklenmeye çalışılması, geleneksel erkek egemen düşünce yapısının bir yansıması olarak görülmektedir."[122]

Bu eril düşünce anlayışı sadece bunlarla sınırlı değildir. Romanın geniş bir bölümünü kaplayan Cemal'in askerlik macerası, filmde bu maceralara yer verilmemiştir, biter ve köyde kahraman gibi karşılanır: *"Bu kız yüzünden şerefimiz iki paralık oldu, insanların yüzüne bakamaz hale geldik ama senin kahraman gibi dönüşün…"*[123] Çünkü otorite ve sertliğin simgesi, erkeklikle bütünleşmiş bir kavram olan askerlik görevini bitirmiştir. Bundan sonraki süreçte Cemal babasının

[121] Livaneli, a. g. e. s. 22
[122] Özlem Haskan Avcı, Muharrem Koç, Öznur Bayar, *Zülfü Livaneli'nin Mutluluk Romanı Karakterlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi,* Yıl/3, Sayı/8, Bahar/2016, 5-31
[123] Livaneli, a. g. e. s. 119

dolduruşlarına gelir ve yegâne amacı vardır; şereflerini iki paralık eden bu kızı İstanbul'a götürüp öldürmektir:

"Cemal! İstanbul'a gitmen gerekiyor! Bu kız hem Allah indinde hem de kul gözünde suçludur. Kancık it kuyruk sallarsa, erkek it arkasından dolanmaz. Kim bilir tenhalarda neler yaptı ki başına bunlar geldi. Törelerimizi iyi bilirsin. Bu pisliği temizlemek sana düşüyor. Biliyorum askerden yeni geldin ama daha fazla beklemeye tahammülümüz kalmadı. Herkes üstümüze gülüyor, gizli gizli dedikodu yapıyorlar. Ailemizde bu işi yapabilecek yaşta başka erkek yok."[124]

Namus kavramı üzerinden gelişen bu diyaloglarda kadının ikinci plana atılması vurgulanmıştır ve bundan sonraki süreçte Meryem ve Cemal'in yakınlaşması başlar. Romanda ağır ilerleyen bu olay örgüsü filmde hızlı bir şekilde gerçekleşir. Özellikle trende yaşanan kısa olay Meryem'in kadınlığını keşfetmesi olarak yorumlanabilecek ince bir detaydır. Meryem trende ağır hastalanır, yanında bulunan Seher adındaki bilinçli bir kadın bunu farkına varır ve Meryem'in adet olduğunu anlar. Meryem ise kanamasından dolayı oldukça utanır fakat Seher ona ped vererek nasıl kullanılması gerektiğini söyler ve ekler: "*İnan bana biz hepimiz böyle yapıyoruz. Eczanede satılıyor bak kapağına!"*[125] Filmde ise bu ince detay yer almaz fakat yönetmen Abdullah Oğuz bunu farklı bir şekilde yorumlar. İrfan ile tanıştıklarından sonra İrfan'ın öğrencilerinden birtakım kız grubu tekneye yanaşır ve İrfan'a samimi davranırlar. Güzel vücutlu ve bikinili olan bu kadınlar Meryem'in göz kıskacından kaçamaz. Onlara ilginç bir şekilde bakan Meryem içten içe kadınlığının farkına varır. Yönetmen ise kadının kendi bedenini keşfetmesini Meryem'in bakışlarına odaklanarak izleyicilere aktarma yöntemi seçer.

Filmde geçmeyen ama kadına bakışa dair önemli bir saptama olan Profesör ve Büyükelçi arasında kadınlığa dair geçen diyaloglar önemli ipuçlarını vermektedir. Kadının madun durumuna sokulmasının statü farkına dayandırılmadığını vurgulayan şu diyalogları anmak yerinde olacaktır:

"Profesör. 'Size hak veriyorum ama' dedi, 'Batı kültüründe de kadın suçlu ve günahkâr! 'Nasıl?' 'Evil kelimesini düşünün.' 'Evet!' 'Sizce bu kelime Eve'den, yani Havva'dan gelmiyor mu? Büyükelçi kaşlarını çatıp bir an düşündü ve 'Galiba haklısınız aziz Profesör' dedi. 'Eve, evil yani ilk günah. Çok doğru! Bravo! Hiç olmazsa bizde Havva adından türetilmiş kötülük anlamında kelime yok."[126]

Kadına olan bu kötücül inanış sadece alt tabakalarda yaşayan insanlara ait değil statü olarak üstlerde kendilerine yer bulmuş insanların da düşüncelerini gözler önüne serer. Kadim topluluklardan beri süre gelen kadına yüklenen bu kötü anlam, modern yaşama kadar sirayet etmiştir. Kadını yüklenen bu kötü anlamlar bütünü kapitalist anlayışın iyice yerleşmesiyle birlikte kadını alt tabakalara konumlandırmıştır.

Cemal ve Meryem İstanbul'a geldiklerinde Cemal, Meryem'i öldürmek için bir köprüyol seçer fakat burada ne Meryem'in kendisini öldürmesine izin verir ne de kendisi Meryem'i öldürebilir. Bundan sonraki süreçte her ikisinin de baht dönüşleri

[124] Livaneli, a. g. e. s. 120
[125] Livaneli, a. g. e. s. 175
[126] Livaneli, a. g. e. s. 342

gerçekleşir. Görevini başarıyla tamamlayamayan Cemal Meryem'i de alıp bir sahil kasabasında işe başlar. Bu sahil kasabasında ise İrfan ile karşılaşırlar ve tutunamayan bu üçlü karakterler birbirlerinin inişli çıkışlı da olsa en yakınları olur. Romanda hemen hemen her bölümde okuyucuların karşısına çıkan İrfan Kurudal karakteri, filmde oldukça geç bir şekilde bu süre zarfında ortaya çıkar. Profesör İrfan ile tanıştıktan sonra hem Cemal'in hem de Meryem'in hayata bakışı değişir. İrfan'ın ılımlı ve babacan tavrı farklı statülerde olan, mutluluğu arayan bu insanlara iyi gelir. Roman ve filmin birbirinden ayrıldığı keskin noktalardan biri de sonlarına dair farklılıklardır. Filmde Cemal'in babası Meryem ve Cemal'in peşinden gitmeleri için adam tutar. Yaşadıkları yeri bulan bu adamlar Cemal ve Meryem'i kovalamaya başlar. Zor da olsa bu maceradan kurtulan Cemal ve Meryem birbirlerine sarılarak İrfan'a veda ederler ve yeni bir sayfaya yelken açmış olurlar. Yönetmen Abdullah Oğuz, kitaptan ayrı olarak izlediği bu yolda karakterlerine yaşattığı bu aşkla birlikte klasik ve Yeşilçam filmlerini anımsatan bir son yapmayı tercih etmiş. Romanda ise Meryem, Cemal ve İrfan ile yaşadığı çatışmalara yumuşama göstermeyerek onları terk eder. Zülfü Livaneli, ataerkil anlayışla birlikte ezilmiş ve hor görülmüş madun figürünü adeta özgürlüğüne kavuşturmuş ve madunun da konuşabildiğini, kabuklarını kırıp yeni bir hayatın kurulabileceğini göstermiştir. Zülfü Livaneli'ye film ve roman arasındaki farklılıklar hakkında ne düşünüyorsunuz sorusuna uyarlamalar arasında yaşanabilecek sorunlara değinir ve şöyle cevap verir:

> "Bu film Amerika'da büyük bir başarıya kavuştu. New York Times gazetesi sinema eleştirmenlerinin verdiği dört buçuk yıldız ve 'haftanın filmi' olarak seçmeleri bu başarının göstermeye yeter. Bence de güzel film ama bu kadar kapsamlı romanları filme aktarmak ister istemez bazı kısıtlamaları da beraberinde getiriyor. Tamamı filme çekilse 8-10 saat sürmesi gerekir. Bu yüzden Meryem'in dramı üzerine eğilmiş, Profesör'ü ve Cemal'i dışarıdan görmüş. Oysa hikâye onların dramı da anlatıldığı zaman tamamlanabilir. Finali de romandan değişik. Buna rağmen zevkle seyredilen film."[127]

İncelemenin tarih aralığı düşünüldüğünde *Anayurt Oteli* romanı ve sinema uyarlaması ile başlayan madun figürleri *Mutluluk* romanı ve sinema uyarlamasına kadar dayandırılabilir. *Anayurt Oteli,* yabancılaşma, yalnızlaşma gibi konular üzerinden psikanaliz okumalara açık olsa da daha önce pek değinilmemiş bir konuya da ışık tutar. Zebercet'in gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın üzerinde kuramadığı erkeklik otoritesini ortalıkçı kadın üzerinden kurmaya çalışması oldukça dikkat çekicidir. Okuma-yazma bilmeyen ortalıkçı kadının sürekli olarak Zebercet tarafından tecavüze uğraması ve bunun sonucunda da öldürülmesi sesini duyuramayan madun figürlerin başında gelmektedir. Yine belirtilen tarih aralıklarında *Anayurt Oteli'*nden sonra konu kapsamı düşünüldüğünde dikkat çeken diğer bir roman ve sinema uyarlaması olarak *Asılacak Kadın* göze çarpar. Romanın ve filmin başkarakteri Melek hizmetçilik yaptığı konağın sahibi tarafından tecavüze uğramakla kalmayıp mahalle erkeklerine satılmaktadır. Roman kadına bakışı çoğulcu bir anlatımla sağlarken film bu anlatı katmanını kırarak geleneksel anlatım yolunu seçmiştir. Melek yaşadığı kötü olaylardan dolayı sesini çıkartmayarak çıktığı mahkemelerde susmayı tercih etmiştir. Ünlü Hint

[127] Zülfü Livaneli, *Zülfü Livaneli'ye Mutluluk İçin Sorular,* Doğan Kitap, 9. Baskı, İstanbul

kuramcısı Spivak'ın ataerkil anlayışla bezeli toplumlarda kadının konumunu sorguladığı *Madun Konuşabilir mi?* adlı makalesinde madunun konuşamayacağı tespitini yapar ve Melek'in bu suskunluk hali Spivak'ı haklı bir konuma sokar. Diğer bir roman ve sinemaya yansıması ise *Fikrimin İnce Gülü* ve *Sarı Mercedes* eserleri dikkatleri çeker. Bu eserlerde diğer ele alınan eserlerden farklı olarak madun figürü Marksist kuramcıların altını çizdiği proletarya statüsüne sahip erkek bir karakter olan Bayram'dır. Bayram'ın çocukluğundan beri ötekileştirilmiş hali onu kendini ispatlama kaygısına yöneltir. Bu kaygıyla birlikte Bayram yaşadığı coğrafyayı terk ederek Almanya'ya iş göçü yapar. Tek gayesi orada para kazanıp kendini kanıtlamak olan Bayram'ın, ülkesine geri döndüğünde yozlaşana tavır ve davranışları eserin bütüncül kısmını oluşturur. Buna bağlı olarak da hayatına giren kadınlara sadece cinsel nesnelermiş gibi davranır. Madun figür olan Bayram'ın erkeklik kurma çabaları Zebercet'in kuramadığı erkeklik otoritesine benzer. Erkek bir madunun karşı cinsi madun figürüne dönüştürmesi bakımından önem arz eden eserlerdir. Son olarak ise Zülfü Livaneli'nin yazdığı *Mutluluk* romanı ve sinemaya uyarlaması ele alınmıştır. Romanın madun figürü Meryem öz amcası tarafından tecavüz edilmiştir. Yaşadıkları toplumun töre gereği Meryem öldürülmelidir. Amcasının oğlu Cemal bu görevi yapmak için Meryem ile birlikte İstanbul'a gönderilmiştir fakat karşılarına çıkan Profesör İrfan Kurudal onların ve kendisinin hayat görüşünü değiştirmiştir. Roman bu üçlü karakter üzerinden toplumun değer yargılarını, ataerkil anlayışın kadına bakışını, dönemin sosyo-kültürel ve siyasi meselelerini ele alırken, film sadece Meryem'in dramına yoğunlaşarak romandan ayrılmıştır. Meryem'in yaşadığı şok yüzünden sessiz kalması *Asılacak Kadın*'ın Melek'ini anımsatır. Fakat Meryem Spivak'ın sorduğu o ünlü soruya karşı cevapmış gibi hareket ederek yaşadığı çevreyi ve bulunduğu erkek ortamını terk etmiş, adeta ataerkil anlayışa baş kaldırarak susmamayı tercih etmiştir. Film ise bu isyankâr ruha ayak uydurmayarak romandan bağımsız bir şekilde son bulmuş, Yeşilçam filmlerini anımsatan bir final ile izleyicilerin karşısına çıkmıştır. Her bir sinema uyarlaması romanların özüne sadık kalmayı başarsa da romanın kendine has tekniklerini sinemaya aktarmak oldukça zor olduğu için filmler bu noktadan itibaren romanlardan ayrılma yolunu tercih etmişlerdir. Böylece sinema uyarlamaları geleneksel anlatım kalıplarına sıkıştırılarak izleyicilere sunulmuşlardır.

3.2. Feminist Bakış Açısıyla Yazılan Eserlerden Uyarlanan Metinlerde Kadın

Bir önceki bölümde kadının "maduniyet" temsili olduğunu incelenmişti. Ataerkillik düzenden dolayı kadın ezilen, hor görülen, erkeğin cinsel arzularını tatmin eden, yenileşen toplumda zihniyetini değiştiremeyenler tarafından öldürülmeye karar kılınan bir izlek halini almıştı. Dolayısıyla *Anayurt Oteli, Asılacak Kadın, Fikrimin İnce Gülü* ve *Mutluluk* gibi eserler çalışmaya konu olmuştu. *Anayurt Oteli*'nde Zebercet açısından iki tür kadın vardı. İlki âşık olduğu ve sürekli yolunu gözlediği "ideal kadın"

imgesi. İkincisi ise onun alt benliğini temsil eden "hizmetçi kadın" imgesi. Her ne kadar Zebercet ideal aruzunun peşinden koşmak istese de bastırdığı cinsel duygular ortaya çıkıp, hizmetçi kadına uykusunda sürekli tecavüz ederdi. *Asılacak Kadın*'da ise oldukça sakin, toplum tarafından dışlanmış, susturulan bir kadın timsali olarak Melek vardır. Yaşadığı konağın sahibi tarafından tecavüz edilen fakat bunu kimseye söyleyemeyen bir kadın. *Fikrimin İnce Gülü*'nde ise kadın teması kendine dolaylı olarak yer bulmuştur. Arabasıyla adeta aşk yaşayan Bayram, yoğun çabalar sonucu aldığı Mercedes sayesinde her kadını elde edebileceğini sanır. İlk başta Almanya'daki komşusuyla arabasında sevişen Bayram, Türkiye'ye döndüğünde ise vapurda tanıştığı kadına arabasında asılarak onu taciz eder. Kadının en aciz olarak yer aldığı metin ise *Mutluluk*'tu. Meryem amcası tarafından tecavüz edilmiş, yaşadığı köyde kirlenmiş olarak ismi çıkmış ve bunun sonucunda ise öldürülmek için amcasının oğlu Cemal ile İstanbul'a gönderilmiştir. O yolculuk esnasında hayatlarına giren profesör hayatlarını değiştirmiştir. Ortak tema altında alınan bu dört eser ise sinemada kendilerine yer bulmuş ve ses getirmişlerdir.

Görüldüğü üzere kadın teması edebiyatın gelişmesiyle birlikte kendine sinemada da yer bulmuştur. Edebiyat ve sinema ilişkisi birbiriyle doğru orantılıdır. Edebiyatın yaşadığı kabuk değişimlerini sinemada da görmek mümkündür. Özellikle 1960'lı yıllarda yükselen feminist akım[128] ilk önce kendini edebiyatta daha sonra da görsel sanatlarda yani sinema gibi yedinci sanatlarda etkisini hemen göstermiştir. Bugüne kadar kadın genel anlamda hor görülen ataerkil düzenin çarkları arasında kaybolan, ezilen, tecavüz edilen, susturulan, bastırılan ve toplum tarafından verilen görevlerin dışarısına çıkamayan bir profil olarak günümüze kadar gelmiştir. *Susuz Yaz, Yılanların Öcü, Dilan* gibi eserler toplumcu çizgiyle yazılmış olmasına rağmen yine böyle bir zihniyetin ürünüdür. *Dilan* yine maduniyet temsili arasında sayılabilirdi ancak onda bu temanın dışında daha belirgin olan şey geleneğin baskın oluşudur[129]. Feminist akımın ya da feminizmin yükselişe geçmesiyle birlikte kadın yazarlarından sesi daha gür çıkmaya başlamıştır. Bu zamana kadar kadın temasını genelde erkek yazarlardan okuduk veya erkek yönetmenlerden izledik. Bundan sonra ise *Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür, Sevgi Soysal, Füruzan* gibi kadın yazarların eserleri daha çok okunmaya başlayarak, ilgi görmüştür. Kadın yazarlar da yazdıkları eserlerde kadın kahramanlarını özgürce dolaştırarak onları belirlenen kalıplardan kurtarmışlar, erkeklerin yapabildiği her şeyi kadınların da yapabileceğini göstererek yeni bir anlayışla eserlerini kaleme almışlardır. Bunu fark eden yönetmenlerin başında ise Atıf Yılmaz gelmektedir. Genellikle kadın yazarların eserlerinden hassas temaları seçerek onları sinemaya uyarlama konusunda oldukça başarılıdır. Bu bölümde değinilecek uyarlama roman olan *Kadının Adı Yok* onun sayesinde sinemaya aktarılmıştır. Şükran Kozalı'nın unutulmaz eseri olan, ilerleyen bölümlerde bahsedilecek *Eğreti Gelinler*'i sinemaya başarılı bir şekilde

[128] Feminizm olarak literatüre giren bu terimin kısaca tanımı şöyledir; *Feminizm, kadınların haklarını tanıyarak bu hakların korunması amacıyla eşitsizliklerin ortadan kaldırılmasına yönelik muhtelif ideolojiler, toplumsal hareketler ve kitle örgütlerinden oluşan harekettir.* Beasley, Chris *(1999). What is Feminism?*. New York: S a. g. e. s. 3–11

[129] "*Geleneğin kıyısında kaybolan kadınlar*" adlı bölümde bu eser detaylı olarak incelenecektir.

uyarlayan yine kendisidir. Aynı zamanda kadın yönetmenler de sesini duyurmaya başlamıştır. Genellikle siyasi eserler yazan Sevgi Soysal'ın mini romanı veya anlatısı da diyebileceğimiz ve kendi tarzının dışında oluşturduğu masalsı eseri *Tante Rosa*'yı da Işıl Özgentürk sinemaya kazandırmıştır.

Bu bölümde incelenecek iki eser mevcuttur. İnceleyecek ilk eser sinemaya daha önce uyarlandığı için *"Kadının Adı Yok*" adlı eser olacaktır. İkincisi ise *"Tante Rosa*" adlı eserdir. Romanların yazılış sırasına bakacak olursak *Tante Rosa* 1968 yılında basılmış, *Kadının Adı Yok* ise 1987 yılında basılmıştır. Ancak incelemenin belirtildiği tarih aralığı romanların sinemaya aktarıldığı tarihtir. Diğer bölümde olduğu gibi bu bölümde de sıralama buna bağlı olarak yapılmıştır. Yine nitekim bu bölüme "madunlar" sınıfına dâhil edilen Pınar Kür'ün eseri *Asılacak Kadın*'ı feminist bakış açısıyla ele alınabilirdi ancak eserde kadın temasının daha yoğun olarak ezilen sınıfında işlendiğini düşündüğümüzden feminist bakış açısıyla incelemedik. Ayrıca *Asılacak Kadın* üzerine feminist incelemeler mevcut olduğu için tekrara düşmek istemeyişimiz, bu bölüme dâhil etmeyişimizin ikinci nedenidir. *Kadının Adı Yok* ve *Tante Rosa* kadının özgürce dolaşabildiği, toplumun belirlediği normlara uymayan, sınırların dışına çıkan, erkeklerin yapabileceği şeyleri kadınların da yapabileceğini gösteren önemli eserlerdir. Bu iki eseri ve sinemaya uyarlanış biçimini incelemeden feminizm kavramına ve feminist akımının gelişimine kısaca bakmakta fayda var.

3.2.1. Feminizm Akımına Kısa Bir Bakış

Feminizm, hızlanan ve değişen toplumda erkeklerin geniş alana yayılan görevleri ve buna bağlı olarak kadınların toplumdan iyice soyutlanmasından sonra ortaya çıkan, kadın-erkek eşitliğini savunan bir akım olarak ortaya çıkar. Temelinde ise kadın hareketliliği söz konusudur. Doğrudan veya dolaylı olarak kadınları ilgilendiren, farklı toplumlarda bilinç uyandırmaya çalışır. Savunduğu temel prensipleri ise şöyle sıralayabiliriz; eğitim, iş, çocuk bakımı gibi konularda erkeklerle eşit haklara sahip olmak, taciz ve tecavüz gibi keskin konuları engellemek, lezbiyen haklarını savunmak gibi geniş bir alana yayılan prensipler zinciri olarak söyleyebiliriz. Aslında bu akımın temelinde ise Aydınlanma Çağı ve Fransız Devrimi gibi özgürlükçü ve rahat bir ortamın oluşmasını sağlayan dünyayı etkileyen bu iki olgunun çalışma sahasında yarattığı cinsiyetçi ortama karşı çıkan bir anlayış yatmaktadır.[130] Bu iki olgunun yarattığı yeni dünyada hem erkeğe hem de kadına çizilen roller böylece belirli kalıplara sıkıştırılmıştır. Erkeğin daha fazla çalışma alanı bulması, kadını eve kapatmış, buna

[130] Semire Ruken Öztürk'ün *"Sinemada Kadın Olmak"* adlı kitabının *"Feminizm ve Sinema"* başlıklı yazısında bu konuya şöyle değinir; *"Gelişen feminist eleştiri geleneği, temelinde özgürlükçü ve demokratik söylemlerin biçimlendiği 'Aydınlanma Felsefesi' ve Fransız Devrimi bağlamında çağdaş siyasal düşüncenin temel yapılarının nasıl (toplumsal anlamda) cinsiyetlendirildiğini göstermektedir. Aydınlanma Düşüncesi ve Fransız Devrimi'yle gerçekleşen kurumsal yapılanma, kadınları burjuva kamusal alanından dışlamıştır."* Semire Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak,* Alan Yayınları, s. 53

bağlı olarak da kadın-erkek arasında yeni çatışma alanları ortaya çıkmıştır. Her ne kadar tarih öncesinde anaerkil bir toplum anlayışı olsa da bu anlayışın yıkılmasıyla birlikte kadının elde ettiği hukuksal anlamdaki üstünlük yıkılmış, ataerkil bir toplum anlayışı günümüze kadar gelmiştir.

Bugünkü adıyla kullanılan feminizm, ilk yılları 17. Yüzyıla dayanmaktadır. İngiltere'de kendilerine hak isteyen bir grup kadının başlatmış olduğu bu süreç feminizmin doğmasına ve gelişmesine neden olmuştur. O dönemdeki kadın profillerini Semire Ruken Öztürk şöyle özetlemiştir;

> "Kadınların giyotin altına gitme hakkı varsa, konuşma kürsüsüne çıkma hakkının olması gerektiğini ileri süren, direndikleri için 'cadı' ilan edilip yakılan, kadınların eğitilmediklerinden yakınan, kamusal yaşamdan dışlanmış olmalarını eleştiren, cinsel haz haklarının olduğunu savunan, örgütlenen, oy hakkı için ya da sekiz saatlik işgünü için savaşan, kadınların kurtuluşunun bütün emekçilerin kurtuluşuyla ilintili olduğunu savunan, bununla birlikte 'dans edemiyorsam devriminizi ne yapayım' diyerek başkaldıran, 'kadın doğulmaz, kadın olunur' sözüyle öne çıkan pek çok dirençli ilerici kadın bulunmaktadır."[131]

Feminizmin asıl büyük dalgalanması ise 20. yüzyılın sonlarına tekabül etmektedir. Bu dönemlerde ortaya çıkan her renkten insanın savunduğu feminist akım varoluşçu anlayıştan sosyalizme, oradan da sınıf mücadelesine doğru kaymaktadır.[132] Günümüzde ise feminizm zirve dönemlerini yaşamaktadır. Sosyal medyanın yaygınlaşmasıyla insanların habere ulaşma hızı artmış böylece kadına şiddet ya da tecavüz ya da öldürülme ya da özgürlük yürüyüşünde yaşanan arbede gibi konulara anında duyulabilme olanağı sağlanmıştır. Özellikle Twitter, Facebook gibi sosyal medya platformları bu akımın ayakta durmasını sağlayarak kadınların sesini duyurabildiği özgür ortamlar olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Özetlemek gerekirse feminizm hor görülmüş, örselenmiş, geri planda kalmış, hakkı yenmiş, tacize veya tecavüze uğramış kadınların sesini duyurmak, hakkını aramak olduğunu söyleyebiliriz. Erkek egemenliğini kırmak, kamusal alanda erkeklerle eşit haklara sahip olmak, yasal ve sosyal düzlemde kadını erkek ile eşit duruma getirme amacı güden bir ideolojidir.[133]

Feminizmin yansıma alanı sadece siyasi ve felsefi ideolojilerle sınırlı kalmamış, edebiyat, sinema, müzik gibi sanatlarda da etkisini hissettirmiştir. Özellikle bu etkininin izlerini Virginia Woolf'un eserlerinde görmek mümkündür. *Kendine Ait Bir Oda, Orlando, Mrs. Dallowey* gibi romanları yazarın kendi hayat hikâyesinden izler taşır ve kadının yaşadığı dönemlerdeki sorunlarına bireysel durumlarından yola çıkarak evrensel bir dil yaratır. Türkiye'de ise bu yansımanın ilk alanı olarak Ahmet Midhat'ta görülür. Hande Öğüt internet gazetesi T24'te buna değinir;

---

[131] Öztürk, a.g.e. s.58
[132] Öztürk, a.g.e. s.58
[133] Semra Kotan, *Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadının Temsili,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, s. 18

"1900'lerde başlayıp, 1920'lere, hatta 70'lere değin süren bu dönemde, eğitim, çalışma, siyaset gibi temel haklar talep edilirken bir yandan feminizm sözcüğü de tartışılır hâle gelmişti. Elbette bu topraklarda da feminizm, dinin, kültürün ve kurucu babaların gözetimi ve himayesinde şekillendirildi. Örneğin edebiyatımızın sözde ilk feministi olarak tanınan Ahmed Midhat, romanlarında, kadının toplumdaki yeri, kız çocuklarının yetişme tarzı ve eğitimi üzerinde sıklıkla durmuş, Jöntürk (1910) romanında da, feminizmin ölçütlerini Doğu- Batı sentezi içinde tayin etmeye çalışmıştır. Ona göre feminizmin nedeni, Avrupa'da kadına değer verilmediğinin göstergesidir. Oysa Osmanlı'da böyle bir durum yoktur!"[134]

İlerleyen süreçte ise bu akım sırasıyla Halide Edip, Sevgi Soysal, Duygu Asena, Latife Tekin, Leyla Erbil gibi kadın yazarlarda güçlü bir silah olarak kullanılmıştır.

Sinemada da kadınlar ilk yıllarda geleneksel anlamda ele alınmıştır. Oluşturulan ideal kadın[135] imgesi filmlerde genişçe yer almıştır. Mesela *Kramer Kramer'e Karşı* filmi *ideal* kadın anlayışının hâkim olduğu bir film olarak göze çarpmaktadır. Fakat bu anlayış zamanla değişmiş kadının da söz sahibi olduğu, erkeksi bir hale büründüğü filmler ortaya çıkmıştır. Özellikle Avustralyalı yönetmen Jane Champion'ın kült filmi *The Piano* bunun en güzel örneklerinden biridir. Görme engelli bir kadının istemediği biriyle evlenmesi ve başkasına âşık olması, âşık olduğu adamla da kaçması adeta ataerkil anlayışı yerle bir eden bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünya sinemasının yanı sıra Türk sinemasında da feminist anlayış ön plana çıkmıştır. Toplumcu gerçekçi eserlerin sinemaya aktarılmasıyla birlikte kadın geleneksel anlayışla işlenmiş, bunun dışında bir rol kadına verilmemiştir. Ancak edebiyatta artan feminist hareketliliğin bir sonucu olarak Işıl Özgentürk veya Atıf Yılmaz gibi yönetmenler kadın yazarların eserlerini sinemaya uyarlayarak yetkin filmlere imzalarını atmışlardır. Artık kadının sesi daha çok çıkmaya başlamış, kendine özgür bir ortam oluşturmuştur. Feminizm kavramının kısa tarihini, sinema ve edebiyatta yansıma alanını açıkladıktan sonra iki önemli uyarlama olan *Kadının Adı Yok* ve *Tante Rosa* metinleri incelenebilir.

3.2.2. Kadının Adı Yok ve Uyarlamasında Kadına Bakış

3.2.2.1. Kadının Adı Yok Hakkında

Duygu Asena tarafından yazılan ve 1987 yılında yayınlanan bu eser, hemen bir sene sonra yani 1988 yılında Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Başrollerinde Hale Soygazi, Aytaç Arman ve Tarık Tarcan bulunmaktadır. Film, romana sadık kalarak ana konudan sapmadan vermek istediği mesajı değiştirmeden beyaz perdeye uyarlamıştır. *Kadının Adı Yok*, isminden de anlaşılacağı üzere Türkiye

[134] Hande Öğüt, *"Edebiyatta Feminizm ve Feminist Edebiyat Eleştirisi",* 8 Mart 2017'de internet gazetesi T24'te yayınlanan makalesi. https://t24.com.tr/k24/yazi/edebiyatta-feminizm,1120

[135] Öztürk bu kavramı şöyle tanımlamıştır; *"ideal kadın: eş ve anne, mükemmel bir arkadaş, sonsuza dek yuvasının ve evinin güvenilir dayanağı".* a.g.e. s. 72

coğrafyasında yaşayan kadınların yaşadığı baskıyı, korkuyu, sindirilmişliği, maruz kaldığı eril dili, erkekler tarafından sürekli olarak kontrol edilmesini anlatan bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda ana karakterin belli bir ismi (filmde "Işık" olarak değiştirilmiştir, buna bir sonraki bölümde değinilecektir) yoktur. Yazarın bu tercihi karaktere isim vererek onu tek kalıba sokmaktan ziyade, Türkiye'de yaşayan tüm kadınların ortak meselesi olduğunu vurgulamaktır. "Ben" anlatıcının olduğu eserde bir yaşam kesiti sunulmaktadır. Kadın karakterin küçüklüğünden bu yana yaşadığı baskıyı, ötekileştirmeyi, eril dile maruz kalmayı, kadın diye pozitif ayrımcılığa uğradığı bir büyüme ve kendini keşfetme hikâyesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Küçüklüğünden beri soran, çevresini ve yaşadığı hayatı sorgulayan, baskılara boyun eğmeyen bir karakter profili çizilmiştir. Adı olmayan (filmde Işık) bu kadın karakter gözünü açar açmaz ilk muhatap olduğu aile bireyi olan babasından bu yana ataerkil anlayışa maruz kalmıştır. Babasından sonra hayatına giren diğer erkekler de ona aynı tavrı takınmış, onu hayal kırıklığına uğratmıştır. İlk önce aile içinde başlayan bu ataerkil anlayış daha sonra lisede, evlilik hayatında hatta iş hayatında bile karşısına çıkmıştır. Böylece yaratılan bu kadın karakter kendini tanımaya ve keşfetmeye başlayarak hayatı anlar, yaşadığı ataerkil toplumun belirlediği normların dışına çıkarak kendine has bir anlayışla yaşamaya başlar. Lise çağından beri erkeklerle içli dışlı olmayı tercih eder. Hayatına her daim birilerini alır fakat erkekler tarafından sürekli olarak hayal kırıklığına uğratılır. Kimisi sadece onunla cinsel amaçlı birlikte olur kimisi de onun düşüncelerine, duygularına, zevklerine önem vermeden kendi başına buyruk yaşar kimisi de onu aldatarak üzer. Bu ve bunun gibi meseleler üzerinden eser, kadının toplumdaki yerini sorgular ve yaşadığı yozlaşmış tavırları gözler önüne serer. Diyebiliriz ki *Kadının Adı Yok,* Türkiye Coğrafyasında yaşayan kadınların ortak sesi ve ortak dili olarak Türk edebiyatında ve sinemasında oldukça ses getiren bir eser olarak kendine yer edinmiştir. Hatta o kadar ses getirmiştir ki kitabın 40. baskısında başbakanlık küçükleri muzır neşriyattan koruma kurulu tarafından *"muzır bulunarak"* satışı yasaklanmıştır. Uzun süren dava sonucunda ise yasak kaldırılmış, aynı yıl Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanmıştır.[136]

3.2.2.2. Kadının Adı Yok Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Film, romana sadık kalarak zaman dizgesini de bozmayacak bir şekilde sinemaya aktarılmıştır. Her ikisinde de "*ben"* anlatıcı hakimdir. Yalnız film, romandan farklı olarak iki farklı zaman dilimi oluşturmuştur. Yani film, ana karakter olan Işık'ın (romanda adı yoktur) arkadaşının evinde kendini inzivaya çekmesiyle başlayarak, Işıl'ın günlük gibi tuttuğu notlar sayesinde geriye dönüş tekniğiyle Işık'ın geçmişiyle yüzleşmesine şahit oluruz. Filmin açılış sahnesinde Işık arabasıyla arkadaşının evine gelir, üstünü başını değiştirerek kendisini bir anda denize atar. Ve bir müddet denizde o

[136] BBC tarafından hazırlanan *"Arşiv Odası: Duygu Asena, 1999"* adlı belgeselden alınan bir bilgidir. https://www.youtube.com/watch?time_continue=300&v=cficjxNQlmM&feature=emb_title

yüzerken görülür. Eve gelir gelmez, üstünü başını değiştirir ve Işık'ın geçmişe yolculuğu başlar. Yeniden doğmanın ve yeniden başlamanın simgesi olan su ile birlikte Işık'ın yaşadığı buhranlı hayattan kurtulma isteği simgeleştirilmiştir. Hatta Işık'ın denizden döner dönmez hatırladığı ilk anının annesiyle konuşması olması tesadüf değildir.[137] Romandan farklı başlayan bu ilk sahneden sonra film ve kitap birbirine paralel olarak ilerlemektedir. Romanda adı olmayan kadın karakter küçüklüğünden beri sürekli olarak eril bir dile maruz kalır, kitapta daha ilk sayfalardan itibaren yazar bunu hissettirir;

"Bir gün annem babama dedi ki:

'Kızların çok üstüne düşüyorsun, bahçedeki çocukları korkutuyorsun, daha küçücük çocuk onlar.'

Babam da anneme dedi ki;

'Küçücük müçücük, çükleri yok mu onların?'"[138]

Yine bu sahnenin aynısı filmde de mevcuttur. Atıf Yılmaz kitabın vermek istediği mesajların kilit cümleleri filminde yer vererek, ona sadık kalmış ve bütünlüğünü bozmamıştır. Hatta filmin ilk geriye dönüş sahnesi olan Işık'ın annesiyle meme muhabbeti kitapta birebir mevcuttur;

"Anne benim memem olmayacak mı?

Olacak, evladım, artık büyüdün, yakın da senin de memen olacak.

Neden benim de memem olacak? Memeler ne işe yarıyor?

Çocuğun olunca sütü memenden içecek, büyüyecek.

Neden babaların memesinden süt içilmiyor?

Çünkü bu iş annelerin görevi"[139]

Yönetmen, kitabın aslına sadık kalarak bu sahneleri koyar, yazarın tutumunu göz ardı etmeyerek, kadın ve erkeğin toplum tarafından verilen görevleri cinsel organ metaforuyla açıklamaya çalışır. Hem filmde hem de romanda, düzenli bir şekilde erkeklerden beklediği verimi alamayan bir kadının hayal kırıklığına uğraması imgesi vardır. Romanda adı olmayan filmde ise Işık adını taşıyan bu karakter hayatına giren tüm erkeklerden anlaşılmayı bekler. Fakat hiçbir erkek onu anlamaz. Hatta hemen

[137] Nurdan Gürbilek, suyun anlamını şöyle açıklamıştır; "*İnsana ilk narsisistik deneyimini, kendini ilk kez annesinin gözünde gören insan yavrusunun ilksel mutluluk imgesini, bakanla aynalayanın ilksel birliğini de hatırlatıyordur su. İmgelemde suyla (Bachelard'ın 'ilk yatıştırıcı' olarak nitelendirdiği) sütün, suyla ana rahminin, suyla aynanın, suyla sallanan beşiğin sık sık yer değiştirmesinin nedeni de bu olmalıdır. Suyla ölümün de: özellikle de sakin suda ölümün, ölümler içinde en fazla anneyle, yeniden doğmak üzere suya geri dönmeyle ilgili olduğunu söyleyecektir Bachelard." Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, s. 106

[138] Duygu Asena, *Kadının Adı Yok,* Doğan Kitap, s. 10

[139] Asena, a. g. e. s. 14

hemen her erkeğin ondan bir çıkarı vardır. Genellikle bu çıkar, cinsel yöndedir. Küçüklüğünden beri sırasıyla hayatına giren her erkek onun ruhuna dokunamaz hatta anlayamaz bile. Lise aşkı olan Erhan ile ilk sevişme deneyimi tatsız bir tecrübedir. Erhan sadece kendini tatmin etmek istemektedir ve kadını cinsel obje olarak görmektedir. Bu sahne kitapta şöyle anlatılır;

"Ve bir gün bana Erhan demesin mi, 'Ben artık bir kadınla birlikte olmak istiyorum.' Birden anlayamadım, beynim durdu sanki. İçimden (ben kadın değil miyim) diye geçirirken anlayıverdim, ben kadın değilim tabii, kızım ve insanlar pardon kadınlar ikiye ayrılırlar: kadınlar ve kızlar."[140]

Filmde de bu sahne mevcuttur. Erhan'ın evine giden Işık onunla güzel vakit geçireceğini düşünür fakat Erhan'ın aklında sadece cinsel ilişkiye girmek vardır. Odasına götürdüğü zaman Işık'ı acele bir şekilde soymaya çalışır fakat Işık ona direnir ve yapmak istemediğini söyler. Erhan ise bunu pek anlayışla karşılamayınca Işık orayı terk eder ve Erhan bu durumu pek fazla anlayışla karşılamaz.

Kadının yaşadığı bu anlaşılmazlık silsilesi sadece âşık olduğu adamlarda değil evlendiği adam olan Ci-Ci ile de benzer problemleri yaşar. En büyük hayal kırıklığını ise Ci-Ci'den hamile kaldığı zaman yaşar. Kadın büyük bir hevesle hamile kaldığını kocasına söyler fakat beklediği tepkiyi alamamak onu büyük hayal kırıklığına uğratır;

"'Hayatım bir bebeğimiz olacak, senin bebeğin, ikimizin bebeği…'

O kadar şaşırdı ki, o kadar şaşırdı ki sanki dünyada bebeği olacak ilk insan ikimiziz. 'Sahi mi söylüyorsun, doğru mu?'

'Doğru tabii, bak tahlil raporuna…' Yüzü mü sarardı bana mı öyle geldi..?

'Sevgilim çok sevinçliyim çok iyi de… Daha çok erken değil mi, daha gezecektik, Avrupalara gidecektik, annem çok yaşlı, seninki hasta… Kim bakar bu çocuğa…?'

'İstemiyor musun yani şimdi sen bu bebeği?' dedim, buz gibi bir sesle…

'Sevgilim çok genciz, biraz uyusaydık, ama daha vaktimiz var değil mi, düşünürüz…"[141]

Bir kadının en büyük hayallerinden biri olan çocuk sahibi olma isteği, bir erkek tarafından adeta umursanmaz. Bu sahne filmde de aynı şekilde işlenmiştir. Kitabın devam sayfalarında ise kadının kürtaj olma macerası vardır. Bu sayede yaşadığı nevrotik durumu, bozulan psikolojisini görülür;

"Ne yapmam gerek hiç bilmiyorum, kürtaj olmaktan çok korkuyorum."[142]

"Sonra peş peşe iğneler oldum… Hiçbir şey olmadı…"[143]

"En iyisi spiralmiş, kanser yapıp yapmadığı daha tam olarak bilinmiyormuş ama en garantilisi oymuş… Doğum kontrol hapları şişmanlatıyormuş, hem de deli gibi sinirli yapıyormuş insanı…"[144]

[140] Asena, a. g. e. s. 54
[141] Asena, a. g. e. s. 70
[142] Asena, a. g. e. s. 71
[143] Asena, a. g. e. s. 72

Bir kadının yaşabileceği en özel ve en zorlu süreç kitapta detaylı bir şekilde anlatılır. Yaklaşık 8-9 sayfaya yayılan bu süreç filmde ise hiçbir şekilde işlenmemiştir. Işık sadece yemekte Ci-Ci'ye hamile kaldığını söyler, Ci-Ci ona karşı çıkar ve konu orada kapanır. Filmde olmayan kürtaj macerası, filmin dramatik boyutunu düşürmüştür. Neden bu sahnenin yer almadığına dair elde deliller olmasa da kitabın yasaklanmasını göz önünde bulundurulduğunda, film yönetmenin elinde oto sansüre maruz kaldığı rahatlıkla söylenebilir. Film bundan sonra genel anlamda kitap ile uyumlu olarak ilerler. Ci-Ci ile olan evliliği artık bir süreden sonra monotonluğa bağlamıştır. Ci-Ci'nin kendisini sekreteriyle aldattığını hisseder fakat bunu kanıtlayamaz. Ancak iş yerinden arkadaşı olan Mehmet'e âşık olur ve Ci-Ci'yi onunla aldatmaya başlar. Bundan sonra karmaşık ilişkiler yumağı birbiri ardına devam eder. Mehmet'in eşi, Mehmet ve Işık arasında aşk üçgeni yaşanmaya başlar. Kimse aşkından vazgeçemez, bunu bile bile herkes birbiriyle olan ilişkisine devam eder. Aldatmak sadece erkek bireylerin yaptığı bir eylem olarak sınırlı kalmaz, kadın özgürdür, kendi hür iradesiyle hata yapabilir. Hem filmde hem de romanda bu mesaj gayet iyi bir şekilde okuyuculara ve izleyicilere aktarılmıştır.

Romanın ve filmin birbirinden ayrıldığı bir diğer nokta ise romanın ve filmin sonlarına doğru giren karakterde görürüz. Romanda adı olmayan kadının çalıştığı yerdeki arkadaşı olan Serhat'ın arkadaşı olarak KDG[145] isimli bir karakter girer. Koltuk Değnekli Genç olan bu şahıs Işık'ı oldukça etkiler[146]. Ve birbirleriyle kaynaşmaya başlayan bu çift yavaş yavaş yeni bir aşka yelken açar. Bu karakter filmde ise karşımıza Orhan olarak çıkar. Filmde Işık, yukarıda da bahsettiğimiz üzere arkadaşının evinde inzivaya çekilmiştir. Kendi anılarını derlerken bir anda kapının zili çalar ve karşısına Orhan çıkar. Orhan ise Işık'ın arkadaşının arkadaşıdır. Düşünce suçundan içeri girmiş ve sürekli değneğiyle dolaşan bir adamdır. Hem entelektüel olduğuna dair olan bu vurgu hem de sürekli olarak koltuk değneğiyle dolaşması kitaptaki KDG karakterinin filmdeki izdüşümü olduğunun bir kanıtı niteliğindedir. Orhan ile yaptığı sohbetlerden oldukça keyif alan Işık, sürekli onunla vakit geçirmek ister. Mehmet bu durumu fazlasıyla kıskanır, Işık ondan da rahatsızlık duyarak Mehmet'e duyduğu ilgiyi kaybetmeye başlar. Romanda kadın ile KDG arasında ilişki daha uzun uzadıya anlatılmıştır. KDG ile hayat paylaşmaya başlar, hatta KDG'nin teyzesi ve ailesiyle tanışır. Filmde Işık ile Orhan'ın ilişkisi bu kadar detaylıca izleyiciye aktarılmaz. İlerleyen süreçte ise Orhan, Işık'tan bir şey yapmasını ister. Siyasi broşürleri bir yerden alıp bir yere götürme isteği ile Işık kendisini kullandığını anlar ve hayal kırıklığına bir kez daha uğrar. Kitapta ise bu süreç yine aynı şekilde işler fakat KDG'den sonra Aydın diye bir iş adamıyla aşk

---

[144] Asena, a. g. e. s. 76

[145] Bu kısaltmanın açılımı romanda şöyle açıklığa kavuşur; *"Allah cezanı versin Umut senin. Arkadaşlarımla konsere gidecektim… Koltuk Değnekli Genç de gelecekti… Onunla konuşma fırsatından yoksun bıraktın beni…"* Asena, a. g. e. s. 141

[146] Bu etkilenme diğer erkeklerde yaşadığına benzemediğini şu cümlelerden anlıyoruz; *"KSG beni çok takdir ediyor. Bana bayılıyor. Bazen yüzüme hayran hayran bakıyor. Onun bana hayran olması çok hoşuma gidiyor, gururumu okşuyor. O kadar akıllı, o kadar kültürlü, o kadar güzel konuşuyor k!"* Asena, a. g. e. s. 140

yaşayan karakterimiz onunla mutlu olduğuna kendini inandırır ve yaşam mücadelesini şöyle özetler;

"Sevgili çizgilerim benim, sevgili kırışıklıklarım, sizi ne kadar seviyorum… Siz bana ne çok şey öğrettiniz… Siz beni ne kadar çok seviyorsunuz… Siz benim mutluluğum, siz benim savaşımım siz benim mutsuzluğum, siz benim acılarım, siz benim özgürlüğümsünüz…"[147]

Film ise kitaptan bağımsız bir sona sahiptir. Işık, Orhan'dan sonra hayatına kimseyi almaz. Kitapta geçen bu Aydın karakteri filmde yer almamıştır. Işık evine gider, duşunu alır ve adeta yeni doğmuş gibi çıplak bir şekilde daktilonun başına oturur ve oraya yeni başlayacağı kitabın ismini yazar: *Kadının Adı Yok.*

Film romandan çok sapmadan kitabın özüne sadık kalarak başarılı bir uyarlamadır diyebiliriz. Şunu belirtmekte ise fayda var; romandaki erkeklerin hemen hemen hepsi tip şeklindedir. Kadınları aşağılayan, çıkarı için ilişki yaşayan, hor gören ve kullanan tipler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum derin karakter analizi yapmamızı zorlaştırdığı için, esere yapay bir görünüm vermektedir. Yani hiçbir erkek karakterin geçmişini, yaşamlarının arka planını göremeyiz. Film ise buna sadık kalmıştır. Bu yüzden bazı ilişkiler seyircide yapaylık hissini uyandırır. Özetlemek gerekirse *Kadının Adı Yok* Türkiye coğrafyasında kadının sesi olmuş, onların duygularını aktarma aracı olarak oldukça özgün bir kitap ve uyarlama film olarak tarihteki yerini almıştır.

3.2.3. Tante Rosa Romanında ve Seni Seviyorum Rosa Adlı Uyarlamasında Kadına Bakış

3.2.3.1. Tante Rosa Hakkında

12 Mart döneminin simge yazarlarından biri olan Sevgi Soysal'ın ilk dönem eserlerinden biri olan *Tante Rosa*, Sosyal'ın siyasi kimliğinin ön plana çıkmadığı zamanlarda yazdığı eser olduğunu söylenebilir. *Şafak, Yenişehir'de Öğle Vakti* gibi eserlerde 70'li yılların siyasi panoramasını çizen Soysal, *Tante Rosa*'da tamamen farklı bir konuyu ele almıştır. Kadınlık ve kendini tanıma sürecini anlatan bu eser tıpkı Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* adlı eserindeki gibi, bir kadının kendini keşfetmesiyle başlayan, erkekler ve toplum tarafından belirlenen normlara karşı çıkan, böylece kendini keşfeden bir kadının hikâyesi olarak göze çarpmaktadır. *Tante Rosa'nın* otobiyografik ögeler taşıdığını söylemek yanlış olmaz. Nitekim kardeşi Funda Soysal kitabın ön sözüne yazdığı yazıda buna değinir;

"Ama Tante Rosa, Sevgi Soysal ile ilk kez buluşacak okura, onu tanıtmak için en doğru kitap olabilir. Sevgi Soysal'ın anneanne ve teyzesinden başlayıp kendisinde biten bir kadınlık çizgisi diye

[147] Asena, a. g. e. s. 198

nitelendirdiği, Tante Rosa'nın yaşamından kesitler veren bu on dört kısa hikâyede, yazarın kimi yerde hak verircesine anlayışla davranıp, kimi yerde acımasızca dalga geçtiği Rosa'yla kurduğu yoğun ilişki, Tante Rosa kadar Sevgi Soysal'ı da tanıtır okuyucuya."[148]

Eserin otobiyografik olmasının dışında hikâye kitabı mı yoksa bir roman mı olduğu konusunda da tartışmalar vardır. Bu çalışmanın konusu roman uyarlamaları olduğu için bu eseri alıp almamak konusunda tereddüt edildi fakat Funda Soysal'ın da dediği gibi on dört kısa hikâyenin birbiriyle bağlantılı olması ve bu hikâyelerdeki birincil kişi olan Tante Rosa'nın gelişim evrelerini anlattığı için de bildungsroman[149] olarak nitelendirilmesi uygun görüldü. Ayşe Nur Özdemir de yazdığını makalesinde *Tante Rosa'*nın bir roman olduğunu ve roman şeklinde kurgulandığını ifade eder; "*Romanın merkezî kişisi olan Rosa'nın üzerine yoğunlaşan anlatı, klasik roman kurgusunun birçok özelliğini sergiler. Bölümlerin epizodik yapısı, zaman çizgisi dâhilinde olayların bir kişi etrafında gelişmesi ile ilerleyen olay örgüsü ve bir izlek etrafında odaklanma gibi yönleriyle romana yaklaşan bu kitap; tasvir ve tahlillerin derinleşmemesi ve hacim bakımından roman için öngörülen ebatta olmaması gibi yönleriyle de roman olmaktan uzaklaşır. Yazarın hayatından öğrendiğimiz biyografik nitelikli bilgiler dolayısıyla belli yaşantıların bir kurmaca kalıbı içinde yansıtılması olarak da görülebilecek olan eser; esasında odaklandığı izlek bakımından biçimsel olarak dünya edebiyatının yaygın bir roman çeşidi olan "bildungsroman"ı anımsatır."*[150]

Tante Rosa sinemaya ise Işıl Özgentürk tarafından 1992 yılında *Seni Seviyorum Rosa* adıyla uyarlanmıştır. Başrollerinde ise Sumru Yavrucuk, Mahir Günşiray, Halil Ergün ve İsmet Ay'ın oynadığı film, 1991 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde *En İyi Kadın Oyuncu* ödülünü kazanmıştır.

---

[148] Funda Soysal, *Tante Rosa'dan Sevgi Soysal'a Yolculuk, Tante Rosa,* İletişim Yayınları, s. 11

[149] Jale Parla, *Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı* başlıklı yazısında *bildungsroman* hakkında şunları söyler; *"Bireyin büyüme ve bilinçlenme öykülerini anlatan ve Batı romanında 19. yüzyılda saygın bir yaygınlıkla kullanılan anlatılara büyüme-bilinçlenme romanları diyebiliriz (bildungsroman). Bu romanlar Batı'daki örneklerinde hemen tümüyle erkek anlatılarıdır; yani romanların yazarları da başkişileri de erkektir ve öykü onların çocukluktan olgunluğa geçişlerinin ya da geçemeyişlerinin öyküsüdür. Düzzamansal bir yapıları vardır; başkahramanları çocukluğundan başlayarak izlerler ve olgun bir adam olana kadar geçirdikleri aşamaları (ergenlik, kimlik bunalımı, bilinçlenme ve kendiyle barışma dönemlerini) anlatırlar."* Devamında ise Jale Parla bu tür romanlarında Türkiye'de az örneği olduğunu ve olan örnekleri de kadın yazarların yazdığını dile getirir; "*Buna karşılık kadın yazarlarımızın hemen tümü bu türde yani Bildungsroman türünde yazmışlardır. Bu gözlemim doğruysa eğer, erkek yazarların erkek kahramanların gelişim öyküleriyle kadın yazarların kadın kahramanlarının gelişimiyle ile ilgilendikleri kadar ilgilenmediklerini söyleyebiliriz. Nedeni kuşkusuz sosyo-kültürel, antropolojik, hatta psikolojik bazı spekülasyonların konusudur: ama ilginçtir kadın yazarlar kadın kahramanlarının çocukluklarından başlayarak nasıl, hangi etkiler altında, neleri direnip nelere direnemeyerek, hangi kimlik bunalımlarından geçerek olgunlaştıklarını anlatmaya özen gösterirken, erkek yazarlar erkek kahramanlarını hep olgunluk dönemlerindeki serüven ya da sorunlarıyla anlatmışlardır. Sanki bu erkekler olgun doğmuşlardır, sanki hesaplaşacakları bir kişisel tarihleri, doğru yanlış seçimleri yoktur."* Sibel Irzık ve Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet,* İletişim Yayınları, s. 179-180

[150] Ayşe Nur Özdemir, *Tersine Bir Bildungsroman: Tante Rosa,* Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2018, Cilt 20, Sayı 2

3.2.3.2. Tante Rosa Romanının ve Uyarlamasının Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

1966-1968 yılları arasında *Dost* dergisinde kısa öyküler olarak yayınlanmaya başlayan *Tante Rosa*'nın kimi eleştirmenlerce öykü türüne kimi eleştirmenlerce de ise kısa roman türüne dahil edilmektedir. 1992 yılında ise Işıl Özgentürk tarafından sinemaya uyarlanan film ise romana genel hatlarıyla bağlı kalmıştır. Rosa'nın tüm kadınların ortak sesi olduğuna şüphe yoktur. Nitekim Soysal, bu karakteri yaratırken anneannesi, annesi ve kendisinin hayatlarından ilham alarak adeta üç kuşağın yaşadığı kadınlık sorunlarını ele almıştır. Her ne kadar Rosa, Alman bir karakter olarak göze çarpsa da dışlanması Alman olduğu için değil özgürlüğünü sahiplenen bir kadın olduğu için yabancılaşmıştır.[151]

Hem romanda hem de filmde Rosa'nın küçüklüğünden başlayarak olgunluk çağına kadar yaşadığı serüvenler anlatılmaktadır. Eserde vurgulanan ilk mesajlardan biri otoritedir. Rosa, alacağı kararlarda bile özgür olamaz, babası tarafından veto edilir. At cambazı olmak isteyen Rosa'ya babası dayak atar:

"Babası sert adamdı, ama Rosa'nın sızlanmaları karşısında çaresiz kalarak onu sirke verdi. Sirk müdürünün kulağını da bükmeyi unutmadı. Rosa'yı hemen o gün sirkin en huysuz atına bindirdiler. O gün çok düştü Rosacık, ama ona giydirdikleri büzgü etekli, fırfırlı giysi öylesine hoşuna gitti ki evde kıçının dayanılmaz sancısını unutup at cambazlığında ısrar etti. Babasından yediği moral dayağından sonra at cambazlığını unutmuş göründü."[152]

Filmde ise bu istek ufak bir değişiklikle perdeye yansımıştır. Rosa filmde, at cambazı olmak yerine prenses olmak istemiştir. Fakat ana mesajı değiştirmediği için eserin bütünlüğünü bozmamıştır.

Erkek egemenliğinin kadınlar tarafından da kabul edildiğini alaya almak üzere değindiği diğer bir konu ise Rosa'nın rahibeler okulunda yaşadığı ilginç hadisedir. Rosa, bu ilginç isteklerden kurtulmak ve düzene girmek açısından Rahibeler okuluna gönderilir. Ancak buranın sert disiplinine ayak uyduramaz ve sürekli sorgulamaya başlar. Rahibelerin yaptığı çörekleri oğlan "çüklerine" benzeterek sonunda bu okuldan kovulur:

"Rahibeler mutfakta çörek yapıyorlardı. Baktı, ince uzun çörekler. Bu çöreklere Bavyera'da halk arasında 'oğlan çükü' derlerdi. Tante Rosa gözleri iştahla büyüyerek;

'Ah, ne güzel oğlan çükleri' diye haykırdı.

Ve o gün trenle anasının yanına gönderildi."[153]

Filmde de bu sahne aynı şekilde mevcuttur.

---

[151] Funda Soysal, a. g. e. s. 12
[152] Sevgi Soysal, *Tante Rosa*, İletişim Yayınları, s. 16
[153] Soysal, a. g. e. s. 24

Hem romanda hem de filmde işlenen diğer bir konu ise Rosa'nın Hans ile yaptığı evliliktir. Erkeğin egemen olduğu bir dünyada kadın özgürce cinsel deneyim yaşayamaz. Toplum tarafından dışlanır ve hor görülür. Rosa, içinden birdenbire biçimlenivereren, ansızın somutlaşıveren cinsiyet hayvanına dönüşen Hans[154] ile yaşadığı birliktelikten hamile kalır. Doğacak çocuğunun toplum tarafından piç olarak çağırılmaması için Hans ile evlenir;

"Tante Rosa hamile kaldı. Sizlerle Başbaşa dergisinde yayımlanan o bayağı aşk romanlarının hepsinde olduğu gibi yatar yatmaz hamile kaldı ve bu romanlarda yazılanların doğru olduklarını sandı. Doğru olduklarını sandı ve Sizlerle Başbaşa romanlarındaki kızlar gibi "namusu kirlenmiş" bir aile kızı olmamak, zavallı bir piç kurusu doğurmamak için Hans ile evlendi"[155]

Bu bölümün filmde tek farklı işlenişi Hans üzerinden olmuştur. Hans kitapta söylendiği gibi filmde hayvani içgüdüler taşımamakla birlikte Rosa'yı seven ve değer veren biri olarak gösterilmiştir. Ancak bu farklılık eserin bütünlüğünü bozmadığını söylenebilir.

Filmde ve romanda işlenen diğer bir konu ise Rosa'nın özgürlükçü tarafıdır. Toplum baskısından kaçmak için evlenen Rosa bu duruma artık katlanamaz. Yedi sene evli kaldıktan sonra üç çocuğunu ve kocasını terk ederek yeni bir hayata yelken açar. Aldığı bu karar sonrasında da kilise tarafından da aforoz edilir. Fakat Rosa'nın bu umrunda değildir, aldığı ilk ve en büyük karardan dolayı mutludur ve karakterinin oluşumunun ilk evresine adım atmıştır. Bu süreçten sonra Rosa'nın artık her konuda daha özgürce karar aldığını görürüz. Rosa adeta toplum tarafından belirlenen normların dışına çıkarak hareket eder, çocuklarını sorgulamak için geriye dönüp bakmaz, defalarca kez evlenir, genelevde çalışmaya başlar, erkeklerle istediği kadar beraber olur. Rosa'nın normatif kurallara uymayıp vardığı noktayı özetleyen ve değerlerin eleştirisinin yapıldığı, eserin de ana fikrini oluşturan şu cümleler oldukça önemlidir;

"O Rosa ki her dehlize sokulabilir. O Rosa ki istenirse yaşar ve ölür. O Rosa ki şu şartlarda da bu şartlarla da yaşar. O Rosa ki acıklı da gülünçlü de olabilir. O Rosa ki ne bir nokta ne de bir virgüldür. O Rosa ki başkası tarafından verilmiş bir ad, başkası tarafından çektirilmiş acılardır."[156]

Kendini arama-bulma amacıyla kararlarını uygulayan Rosa geçirdiği bir kaza sonrasında ölür. Kimsesi olmadığı için "sahipsiz ölüleri gömme fonu" ile gömülmek üzereyken son kocası Mathes onu sahiplenir. Dinsiz olduğu devlet tarafından tespit edildikten sonra cesedi yakılma kararı alındı ve Rosa ilgililerin eşliğinde yakılır ve birinci dereceden yakını olan Mathes küllerini alıp büfesinin en güzel köşesine koyar. Film ve kitap arasındaki en büyük farklardan biri de final kısmıdır. Filmde Rosa papağan sahiplenir ve ona sürekli *"Seni Seviyorum Rosa"* dedirtmeye çalışır. Yalnızlığının yanında olan tek varlık bu papağandır. Bilinçaltında yatan bu sevilme

[154] Soysal, a. g. e. s. 28
[155] Soysal, a. g. e. s. 28
[156] Soysal, a. g. e. s. 91

arzusu Rosa'nın en büyük hüznüdür fakat Rosa bunu duyamadan papağanının yanında yalnız başına ölür.

Feminist bakış açısıyla yazılan eserlerden yola çıkarak sinemaya uyarlanan metinler başlıklı bölümde *Kadının Adı Yok* ve *Tante Rosa* adlı metinler üzerinden kimlik, bunalım, otorite, egemenlik, erkeklik, ataerkil anlayış, normatif toplum gibi tematik unsurlardan kadının yolculuğunu anlatmaya ve anlamaya çalışıldı. Bu iki eser sinemaya başarılı bir şekilde uyarlanarak eserlerin köküne sadık kalmayı başarmıştır. Her iki uyarlamada da birtakım değişiklikler mevcuttur fakat bu değişiklikler yukarıda da değinildiği gibi eserlerin ana fikrinden hiçbir şekilde ödün vermemiştir. Roman hacimlerini düşününce uyarlamanın buna imkân vermediğini de göz önünde bulundurursak tam anlamıyla kitaba sadık kalmanın imkânı olmayacağını söylenebilir.

3.3. Gelenek Temalı Metinlerde Kadın

İncelemenin bu bölümünde gelenek, adet ve göreneklerin eşiğinde kaybolan kadınlar incelenecektir. Türk edebiyatında bu tema oldukça geniş bir alanda kendine yer bulmuştur. İncelemenin konusu itibariyle bu başlık altında alınabilecek iki tane roman ve film mevcuttur. İlki Ömer Polat'ın 1976 yılında *Madaralı Roman Ödülü* alan kitabı *Dilan*, ikincisi ise Şükran Kozalı'nın ilk olarak 2004 yayımlanan romanı *Eğreti Gelinler'dir*. Ömer Polat'ın romanı Erden Kıral tarafından 1986 yılında sinemaya uyarlanmıştır. Şükran Kozalı'nın romanının ise Türk sinemasına iki farklı şekilde uyarlandığı görülmektedir. İlki 2005 yılında Atıf Yılmaz tarafından *Eğreti Gelin* adıyla uyarlanmıştır. İkinci uyarlaması ise 2018 yılındadır. Zaim Güvenç ve Deniz Güvenç tarafından uyarlanan bu roman *Eğreti Gelin Lâdik* adıyla sinemaya taşınmıştır.

Türk romanında gelenek ve görenek gibi kavramlardan yola çıkarak kadının toplumda kendine bulduğu yer, yine ataerkil bir anlayış çerçevesinde ele alınmıştır. Toplumcu gerçekçi eserlerin yaygınlaşmasıyla birlikte bu ve buna benzer temaları görmek mümkündür. Başlık parası, töre gibi geleneğin çerçevesinde değerlendirilebilecek olan bu unsurlar *Dilan* romanında tematik bir şekilde işlenmiştir. Kadınlar, sevdiğine kavuşamamış, sevdiği adam bu uğurda ölmüş hatta kadın kendi ölümünü bile göze alarak ölüme sebebiyet verecek tepkiler bile vermiştir. Ele alınacak olan diğer eser ise *Eğreti Gelinler*'de ise kadın tamamen cinsel manada erkekleri tatmin etmeye yarayan bir araç olarak kullanılmıştır. Yine burada ataerkil toplumun kadınları hor gören ve küçük düşüren bakışı söz konusudur. Seçilen kadınlar, erkekler evlenmeden önce tecrübelensin diye onlarla cinsel ilişkiye girerek, bir deneyim kazandırma aracıdır. Böylece kadın, duyguları yokmuşçasına hareket ettirilerek robotlaştırılır, geleneğin kıyısında yok olmaya mahkûm edilir. Kadınların duyguları hiçe sayılmış, onlara insan gibi davranılmamıştır. Sürekli küçümseyici gözlerle alaya

alınmışlardır. Bölümün kapsam alanını dikkate alınırsa bu iki eser başlığa en uygun roman ve film uyarlamalarıdır.[157]

3.3.1. Dilan Romanı ve Sinemaya Yansıması

3.3.1.1.Dilan Hakkında

Yaşar Kemal geleneğinin izinden giden romancılardan biri olan Ömer Polat eserlerinde doğu toplumunun yaşadığı sıkıntıları, feodal düzenin yıpratıcılığını, töre/başlık parası gibi geleneksel unsurları işleyerek insanın zorlu mücadelesini ele alarak insan portreleri çizmiştir. Nazmi Bayır, Çukurova Kitap Fuarı'nda Ömer Polat'ın roman özelliklerini *"Ağrılı olması, feodaliteyi iyi bilmesi, beyleri, ağaları iyi bilmesi gözlemlemesi, yaşlıların masalsı anlatımlarından yararlanması"*[158] böyle tanımlar ve roman anlayışının özel olduğunu vurgular.

Dilan adlı romanında bölge halkının zor koşullarını yansıttığı gibi feodal yapının huzursuzluğunu ve başlık parası gibi konuların ikili ilişkilerde yaşattığı ölümcül sonuçlarını anlatarak, düzen eleştirisi yapmıştır. 1986 yılında ise bu roman Erden Kıral tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmıştır. Başrollerinde ise Derya Arbaş, Hakan Balamir ve Yılmaz Zafer vardır. Bedri Aydoğan sinemaya uyarlanmasının en büyük nedenlerinden biri olarak görsel dilinin gücü sayesinde olduğunu vurgulamıştır.[159] Film ise romana genel hatlarıyla bağlı kalarak tematik anlamda ondan sapmamış, bazı diyalogları da harfi harfine senaryoya dâhil etmiştir.

3.3.1.2. Dilan Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Dilan filmi, romana genel anlamda sadık kalmaya çalışmış ve tematik anlamda ondan sapmamıştır. Dilan karakterinin yaşadığı çıkmazlar filmde de tam olarak ele alınmıştır. Başlık parası yüzünden savrulan hayatlar hem romanın hem de filmin ana konusu oluşturur. İki eserin de konusuna bakacak olursak temelinde bir aşk üçgeni yatmaktadır. Dilan fakir bir ailenin kızıdır, yine fakir olan Mirkan'a aşıktır. Bu iki aşığın arasına giren Dilan'a âşık, zengin bir ağanın oğlu olan Paşo üçüncü ana karakter olarak okuyucunun/seyircinin karşısına çıkar. Mirkan, Dilan'ı istemeye gittiğinde Dilan'ın babası ondan yüklü bir miktarda başlık parası ister:

---

[157] Mesela Zülfü Liveneli'nin *Mutluluk* adlı romanında kadın karakter tecavüze uğradığı için töre gereği ölüme gönderilmiştir. Bu eseri bu başlık altında alınmamasının en önemli nedenlerinden biri töre konusunun eserin başat unsuru olmamasıdır. Tecavüz olayının kahramanın hem psikolojisinde hem de olay akışının bütününe yayıldığı için *"madunlar"* sınıfında değerlendirmek daha doğru olacaktır.

[158] https://www.evrensel.net/haber/76752/omer-polat-romanlari-konusuldu

[159] https://www.evrensel.net/haber/76752/omer-polat-romanlari-konusuldu

"Valla ben kızım Dilan'a onbin lira başlık, bir top çilvari, yüz kilo yün, bir çuval pirinç, bir çuval şeker, bana ve çocuklara don-gömlek. Bizim karıya da iki dayralık basma isterim."[160]

Fakir bir ailenin çocuğu olan Mirkan bunu fazla bulur ve biraz pazarlık sonucu bu fiyatı düşürür fakat fiyatın düşmesine rağmen bunu karşılayacak gücü yoktur. Filmde bu diyaloglar hiçbir değişime uğramadan sinemaya aktarılmıştır. Bu başlık parasının yarattığı kriz eserin genel anlamda sonucuna etki edecek bir olaydır. Dilan ile Mirkan'ın söz edildiğini duyan Paşo, sinirlenir ve annesine söyler. Bu konuşmalarda da feodal düzenin hor gören bakışları okuyucuya/seyirciye sezdirilir. Paşo annesine bu durumu açıklarken annesine şöyle der:

"Yetim Mirkan'a vermişler… Yetim Mirkan dediğin de Hasenanın aşiretinin beyi. Altı üstü götü boklu bir hulam. Söz kesilmişse kesilmiş. Zor mu geri aldırtmak? O Mirkan yetiminin de Apo Mıho itinin de damlarını başlarına yıktırır, tarla yapar, yerine yonca ektiririz valla. Sen Zübet beyin oğlusun Paşo'm. İstediğin kaf dağının ardında periler padişahının kızı mı ki babanın işi zor ola. Hele Ağrı dağından yüce tuttuğu derdine bak. Sen o işi bana bırak oğlum."[161]

Fakat Paşo annesinin söylediklerine uymaz, kendi başına bir plan düşünür ve bunu yardımcısı Kero'ya anlatır. Plana göre Kero, Mirkan'a koyunlarını satıp, İran'dan halı almaya ikna ederek başlık parasını toplayacağına inandırır. Kero, Mirkan'ı sınır ötesine götürerek onu ölüme terk eder. Kero tekrar geri dönünce Dilan'a Mirkan'ın iyi olduğunu en kısa sürede geri döneceğini söyler fakat Dilan'ın içine şüphe düşmüştür. Artık evinin damında, bahçesinde uzak diyarları seyrederek sadece Mirkan'ın geri dönüşünü düşleyerek yaşamaya başlar. Başlık parası yüzünden parçalanan ilişkileri anlamak açısından Dilan ve babası arasında geçen şu diyaloglar önemlidir:

"Bakma öyle. Yakma bu yaşlı yüreğimi. Utanıyorum senden Dilan'ım… Hem senden, hem Mirkan'dan. Dünya malı uğruna gitmiş yad ellere bu gece. Bütün köy duymuş Mirkan'ın başlık parası uğruna canını ölümün yoluna koyduğunu. Bilmedim kızım. Bilemedim valla… Bileydim hiç yollar mıydım? Zıkkım olaydı başlık parası."[162]

Filmde de böyle geçen bu diyaloglar, çaresizliğin, fakirliğin arasına sıkışmış bireylerin psikolojisini anlamak adına kayda değerdir. Bu süre zarfından sonra Mirkan köye geri dönmez, Dilan ise sevdiğine kavuşamaz. Yoğun duyguların esareti eşliğinde yaşamaya çalışan Dilan'ı babası ve annesi hayata geri döndürmeye çalışır. Kero bu duruma sebebiyet verdiği için pişman azabı çekse de Paşo'nın keyfi yerindedir. Dilan bütün bu duygulardan kurtulduğu bir vakit Paşo yanına yaklaşır ve ona âşık olduğunu söyler. Dilan ise bu gece beni istemeye adam yollayabilirsin diyerek Paşo'ya mesaj verir. Bu duruma Dilan'ın babası karşı çıkar fakat Dilan şaşırtıcı bir biçimde Paşo'ya vermek istediğini dile getirir:

[160] Ömer Polat, *Dilan,* May Yayınları, İstanbul, s. 48
[161] Polat, a. g. e. s. 70
[162] Polat, a. g. e. s. 116

"Olur baba. Eli değiller hem. Akıllarını da kaçırmamışlar. Mirkan öldükten bu yana Paşo bey peşimdedir… Hem Mirkan'dan evelde gönlü vardı bende. Şimdi benim de gönlüm var Paşo beyde. Vermesen kaçarım. Ben istiyorum ki bu son çağımızda karnınıza bir sıcak aş girsin."[163]

Böylece Dilan hem ailesini geçindirecek hem de Mirkan'ın intikamını Paşo'dan alabilecektir. İlerleyen süreçte Paşo Dilan'ın başlık parasını vererek onunla evlenir. Fakat gerdek gecesinde Dilan Paşo'yu karnından bıçaklayarak ölümüne sebebiyet verir ve dağlara doğru kaçar.

Romanın ve filmin birbirinden ayrıldığı en büyük nokta sonudur. Kurgusal ve diyaloglar anlamında film, kitaba sadık kalmakla birlikte ondan ayrıldığı temel nokta kitabın sonudur. Kitapta Dilan Paşo'yu öldürdükten sonra dağlara kaçar ve oğlunun ölümünü duyan Zübet Bey adamlarını Dilan'ın peşinden salar. Ormanlık bir alanda Dilan'ı bulan adamlar onu öldürür ve ölüsünü Zübet Bey'in bahçesine getirirler. Mirkan'ın ölümüne sebebiyet verdiği için yeterince vicdan azabı çeken Kero ise bu düzenin acımasızlığına daha fazla dayanamayarak Zübet Bey'i öldürmeye çalışır ve bir kargaşa eşliğinde roman biter. Film ise bu kargaşa ve baş saldırıyı dâhil etmeyerek başka bir sonla biter. Paşo'yu öldürdükten sonra dağa kaçan Dilan'ın şalını Kero bulur ve orada film sonlanır. Bu farklılık romanın temel meselesini düşününce yapılabilir bir değişiklik olarak göze çarpar. Sonuçta hem romanda hem de filmde geleneksel birtakım adetler insanların yok olmasına sebebiyet vermiştir. Ataerkil anlayışın yarattığı bu düzen bir kadının yok olmasına, aşkını yaşayamamasına, sesini duyuramamasına neden olmuştur. *Dilan,* hem Türk edebiyatında hem de sinemasında geleneğin kıyısında kaybolan kadınların adeta sembolü gibidir.

3.3.2. Eğreti Gelinler Romanı ve Sinemaya Yansıması

3.3.2.1. Eğreti Gelinler Hakkında

Eğreti Gelinler, Şükran Kozalı tarafından 2004 yılında yayımlanmış ve beraberinde ise tartışmaları gündeme getirmiştir. Şükran Kozalı'nın kendi hayatından izler taşıyan bu eserin otobiyografik yanı ağır basmaktadır. İlk zamanlar küçük bir öykü kitabının içinde yer alan bu hikâye yazar tarafından genişletilmiş ve bir roman haline getirilmiştir. Eser odağına Denizli'de yaygın olduğu iddia edilen bir geleneği almıştır. Eğreti Gelinlik denilen bu gelenek, evlenmeden önce erkeğin cinsel yaşamı tecrübelendirmesi içi tutulan kadınlara verilen isim olarak kullanılmıştır. Ancak bu kurumun varlığı tartışma konusu olmuştur, kimilerine göre hiçbir zaman olmayan bu gelenek kimilerine göre ise geçmişte kalmış ve Denizli sınırlarından öteye pek geçmemiştir. Şükran Kozalı ise *Sözcü* gazetesine verdiği röportajda bu geleneğin sadece Denizli'ye ait olduğunu ve romandaki bazı karakterlerin kendi hayat hikâyesinden esinlenerek kurguladığını belirtir:

[163] Polat, a. g. e. s. 184

"Kostak Emine'yi 1980'li yıllarda, annemin dayısının mezarını ziyaret ettiğimde görmüştüm. O, annemin dayısının eğreti geliniydi. Mezarın başında 80 yaşında o kadar değişik, tuhaftı ki… Allıklı, rastıklar çekmiş, açık elbise giymişti. Mezarla adeta sevişiyordu. Annemin dayısı vefat edeli yıllar olmuştu, kadın her gün ziyaretine geliyordu. Sadece Denizli'de sınırlı kalmış. Eğreti Gelinler'den bazıları Tokat'a, Kütahya'ya yayılmış. Sadece Denizli'ye ait bir şey. Annem, 12 yaşındayken, dayısına 'eğreti gelin' olarak Kostak Emine geliyor. Amcamın da eğreti gelini Lâdik."[164]

Roman 2004 yılında yayımlandıktan hemen bir sene sonra kadın hikâyelerine oldukça önem veren yönetmen Atıf Yılmaz tarafından 2005'te sinemaya uyarlanmıştır. Başrollerinde Nurgül Yeşilçay, Onur Ünsal, Metin Akpınar, Müjde Ar, Şevket Çoruh gibi oyuncuların yer aldığı film, romana çok sadık kalmamış ve yazar ile yönetmen arasında çatışmaya neden olmuştur. Hatta bu çatışmanın vardığı noktayı Şükran Kozalı şöyle ifade eder:

"İlk filmde Atıf Yılmaz'ın hikâyenin özünü bozması beni üzmüştü. Bazı şeylerde beni dışlamak istedi. Atıf Yılmaz beni ayda bir çağırır, bilgi alırdı. Ben o dönemdeki resimleri götürürdüm. Kadınların yaşadıkları yerleri anlatırdım, o zaman coşardı. Ama benim dediklerimin hiçbirini yapmadı. Zorluklar yaşadık. Sonra mahkemelik olduk kendisiyle. Davayı ben 2012'de kazandım. Kızı, reddi mirasta bulundu. Böyle bir dava vardı Atıf Yılmaz'la. Sonra ben de pişman oldum."[165]

*Eğreti Gelinler'*in ikinci uyarlaması ise *Eğreti Gelin Lâdik* adıyla 2018 yılında Deniz Güvenç ve Zaim Güvenç yönetmenliğinde sinemaya aktarılmıştır. Bu sefer yeni uyarlamasının yazar kadrosunda Şükran Kozalı da bulunmaktadır. İlk filmin özünü kaybettiğini söyleyen Kozalı ikinci uyarlamada özünü koruduğunu ifade eder.[166] Bu filmin başrollerinde ise Yeşim Salkım, Deniz Meşe, Deniz Güvenç ve Zaim Güvenç yer almaktadır.

3.3.2.2. Eğreti Gelinler Romanı ve Eğreti Gelin Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Eğreti Gelinler romanının sinemaya ilk uyarlanması 2005 yılında olmuştur. Atıf Yılmaz yönetmenliğinde yapılan bu uyarlamanın senaryo ekibinde ise Gül Dirican ve Tarık Günersel yer almaktadır. Yapılan bu ilk uyarlamanın kitaptan oldukça bağımsız olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Şükran Kozalı'nın yazdığı eserde anlatıcı anneannesinin anlattığı hikâyelerden yola çıkarak kurguladığı bir metindir. Fakat sinemaya uyarlanan ilk filmde bu anlatıcının izlerine rastlamak pek mümkün değildir. Roman eğreti gelinlik kurumunun eleştirisini yapmakla birlikte iken film bundan bağımsız olarak eğreti gelin kavramından yola çıkarak bir aşk hikâyesi anlatmaktadır. Şükran Kozalı'nın da bahsettiği gibi kendi hayat hikâyesinden yola çıkarak oluşturduğu bu eserde eğreti gelinlerin başından geçen olaylar üzerinden kadının kimliğini anlama

[164] https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/yazari-sukran-kozali-egreti-gelin-ladiki-anlatti/
[165] https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/yazari-sukran-kozali-egreti-gelin-ladiki-anlatti/
[166] https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/yazari-sukran-kozali-egreti-gelin-ladiki-anlatti/

çabasında olup, toplumsal anlamda yaşadıkları çileleri anlatmaktadır. Yer yer bu kadınlar hor görülür, âşık olunmayacak kadar ezilmişlerdir. Filmde ise bu geleneğin eleştirilmesi gibi bir kaygı güdülmediği açıkça ortadadır. Sadece filmde birkaç yerde kitapla uyuşan mesaj verme kaygısı vardır ve bunlar aşağıda belirtilecektir.

Kitabın kurgusuna bakılacak olursa ismi olmayan anlatıcı, eğreti gelinlerin hayat hikâyesini anlatmaya karar verir ve bunun üzerine kitap yazmaya başlar. Bu kitapta çeşitli eğreti gelinlerin isimleri ve birbiriyle kesişen hayat hikâyeleri mevcuttur. Sırasıyla *Kostak Emine, Lâdik* ve *Gülnaz* eğreti gelinler olmakla birlikte bir de ismi belli olmayan bir eğreti gelinin kızı *Aynımah*'ın hikâyeleri anlatılır. Kitap iki bölümden oluşmaktadır, ilk bölümde Kostak Emine ve Ladik'in hayat hikayelerine yer verilirken ikinci bölümde Aynımah'ın hayat hikayesi geniş yer kaplar ve yazarın bu kitabı yazma serüveni esere dâhil oldukça roman yer yer üstkurmacayı andırır. Burada *Eğreti Gelin* adlı filmin merkezine yerleştirdiği temel karakter Kostak Emine olarak görülmektedir. Bu yüzden incelemenin bu alanı ilk bölümde anlatılan Kostak Emine'ye dair unsurlar ele alınacaktır. Romana göre Kostak Emine anlatıcının dayısı Ali'nin eğreti gelinidir. Eve gelişi romanda şöyle geçer:

> "Ali Dayım on altı yaşındayken babası, evliliğe hazırlansın, erkekliğiyle tanışsın diye eğreti gelin olarak Kostak Emine'yi eve aldı. Arka bahçedeki nar ağaçlarının gölgesiyle serinleyen, içinde banyosu, şimdi şömine dedikleri bir de ocağı bulunan oda özel olarak döşendi. Çok iyi hatırlıyorum. On iki ya da on üç yaşındayım. Evlilik hayatına dair hiçbir bilgim yoktu. Kostak Kızı'nın güzelliği birer gül yaprağı yapıştırılmış gibi duran alıklı yanakları, rastıklı kaşları, buğday teni, ince beli ile sınırlı değildi. Elleri işe gözleri oynaşa yatkın, çalışkan, güçlü, temiz bir kadındı."[167]

Kostak Emine'nin Ali'nin hayatına girişi böyle iken filmde çok daha başkadır. Filmde Ali, lise son sınıf öğrencisidir ve babası tarafından iş ortağıyla sözlendirilmiştir. Yakın zamanda sözlendirildiği kızla evlenecektir fakat hiçbir şekilde cinsel deneyimi yoktur. Bunu bilen annesi Ali'nin evlenmeden önce tecrübelenmesi açısından Ali'ye eğreti gelin almaya karar verir. Kostak Emine ise mahallede tanınmış fakat eğreti gelinliği bırakmış bir kadındır. Emine'nin sözlüsü hapishanededir ve paraya ihtiyacı vardır. Bundan dolayı Emine, Ali'nin eğreti gelini olmayı kabul eder fakat bunu gizli bir şekilde yapmaya çalışır. Ve böylece film Emine-Ali arasında yaşanan aşk çıkmazını filmin merkezine taşır.

Önemli farklılıklardan biri de kitapta olmayan karakterlerin filmde yer almasıdır. Ve bu olmayan karakterler hikâye akışını oldukça etkilemiştir. Mesela Emine'nin hapishanedeki sözlüsü Hasan romanda yer almamıştır. Dramatik yoğunluğu arttırmak için Atıf Yılmaz ve ekibi Hasan karakterini de filme ekleyerek Emine-Hasan-Ali arasında aşk üçgeni yaratmıştır. Yine bir diğer örnek romanda olmayan ama filmde olan karakter Nazlı'dır. Nazlı, Kostak Emine'nin kardeşidir ve olayları körükleyen kötücül bir karakter olarak seyircinin karşısına çıkar.

[167] Şükran Kozalı, *Eğreti Gelinler,* Bilgi Yayınevi, Ankara, s. 8

Romanda adı geçen bir diğer eğreti gelin Lâdik'i de anmak yerinde olacaktır. İkinci uyarlamanın konusu Lâdik üzerinden gidildiği için bir sonraki bölümde detaylı değinilecektir fakat burada da kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Lâdik ise anlatıcının diğer dayısı Ragıp'ın eğreti gelinidir ve romanda Kostak Emine'nin rakibi olarak bahsedilir:

"Yaşarken anlatmayı unuttum. Lâdik'i sormuştun bana. Ragıp Dayı'ın eğretisiydi o. Kostak Emine'nin rakibiydi. Zenginler, eğreti gelinler içinde yeri başka olan bu iki kadından birimi delikanlısına getirebilmek için mücadele ederlerdi. (…)

Lâdik'le Kostak Emine hiç boşta kalmadı; işlerinin ehli kendilerince ilkeliydiler. Zengin evlerinde yaşadıklarından fakirliği pek bilmediler."[168]

Lâdik, romanda böylesine kendine geniş yer bulurken filmde ise çok ufak bir yerde söz edilir. Ali'nin babası Ali'ye öğüt verirken kendinin de zamanında bir eğreti gelini olduğunu ve gelinin adının Lâdik olduğunu söyler. Romanda anlatıcının diğer dayısı Ragıp'ın eğreti gelini iken filmde Ali'nin babasının eğreti gelini olduğuna dair değişiklik yapılmıştır.

Bu değişikliklerin dışında romanda feminen bir bakış vardır ve bu geleneğin eleştirisi romanın ana izleklerinden biridir. Romanın vermek istediği mesaj şu cümle de saklıdır: *"Ehh gelenekler de insanlar gibidir, yaşlanıp yok olurlar zamanla."*[169] Romanın daha başlarında ise eğreti gelinlerin kuralları belirtilir ve bu kadınların duyguları yokmuş gibi davranılır:

"İstenildiğinde alıp bohçasını gidecekti, direnmeyecekti, delikanlısına âşık olmayacak, gebe kalmayacaktı… Bu saydıklarım eğreti gelinlik kurumunun yasaklarıdır…"[170]

Filmde ise eğreti gelinlere karşı olan bu sert bakış kendine oldukça geniş bir yer bulmuştur. Filmde bu kuralları kavrayamayan Ali, Kostak Emine'ye âşık olmuştur ve bu duygunun bir parçası olarak Emine'ye çiçek vermiştir. Çiçek verdiğini gören Ali'nin annesi ona kızar ve şöyle der: *"Ona çiçek verilmez, sadece yatılır."*[171] Yine Ali'nin annesi oğlunun ona âşık olduğunu öğrenince Emine'nin oğluna büyü yaptırdığını düşünür ve evden kovarken Emine'ye: *"Orospu!"*[172] diye bağırır.

Bu kötücül bakış sadece bununla sınırlı değildir. Ali'nin babası oğlunun Kostak Emine'ye âşık olduğunu öğrendikten sonra onu ikna etmeye çalışırken Emine hakkında dedikleri de oldukça manidardır: *"40 kişinin altına yatana âşık olunur mu?"*[173]

Filmin bir diğer önemli farklılığı da Kostak Emine ve Ali aşkının birbirinden oldukça bağımsız bir şekilde bitmesidir. Romanda anlatıcı Kostak Emine'yi ilk kez Ali

[168] Kozalı, a. g. e. s. 12
[169] Kozalı, a. g. e. s. 48
[170] Kozalı, a. g. e. s. 9
[171] Atıf Yılmaz, *Eğreti Gelin,* dakika 58
[172] Yılmaz, a. g. e. dakika 84
[173] Yılmaz, a. g. e. dakika 91

Dayı'sının mezarında görür ve devamında Ali'nin 27 yaşında veremden öldüğünü söyler.[174] Ali'nin ölmesinden sonra Kostak Emine'nin geleceği şöyle ifade edilir:

> "Ali Dayımın ölümünden sonra eğreti gelini olduğu eski delikanlılarından Ahmet, onu aç açıkta koymamış, Lise Caddesinde iki odalı evine yerleştirmişti Emine'sini."[175]

Filmin sonu ise bu hikâyeden oldukça bağımsızdır. Emine'nin sözlüsü Hasan hapishaneden çıkmıştır ve Emine'ye kavuşmuştur. Fakat Emine'nin davranışları tuhaftır. Çünkü kendisine gerçek bir kadınmış gibi davranan tek kişi Ali'dir ve zamanla ona karşı yoğun duygular hissetmeye başlamıştır. Ali gözünü karartıp Emine'yi kaçırmak ister, Ali'nin çalıştığı tiyatro ekibi artık şehirden ayrılacaktır ve bu sayede onların ardına saklanıp kaçabileceklerdir. Hasan Emine'nin evine vardığında Ali ile kaçtığını öğrenir ve koşa koşa tren garına varır Emine ve Ali'yi orada görür. Silahını Ali'ye doğru uzatan Hasan son anda onları vurmaktan vazgeçerek gitmelerine izin verir. Böylece mutlu bir sonla film kapanır.

Genel olarak bakılınca roman ve film arasında oldukça fazla farklılıklar vardır. Şükran Kozalı ve Atıf Yılmaz'ın bu durumdan anlaşamadığını hatta mahkemelik olduğu yukarıda belirtilmişti. Yine bu kadar farklılığın temel sebebini ise Şükran Kozalı Atıf Yılmaz'ın kitabının sadece bir bölümünü beğendiğini söyleyerek dile getirir.[176] Böylece Atıf Yılmaz romanın felsefi boyutunu göz ardı ederek ortaya dramatik bir aşk hikâyesi çıkarmıştır. Romanda Şükran Kozalı eğreti gelinlik kurumu üzerinden kadının kimliğini ve toplumsal konumunu sorgulayarak kadına karşı olan kötücül bakışı feminist bir davranışla ele almıştır. Atıf Yılmaz'ın filminde ise bu bakış pek hissedilmez. Kadının toplumsal konumuna değinmeden dramatik bir aşk hikâyesi yaratmak filmin temel meselesidir. Ve bu meseleyi beyaz perdeye aktarma konusunda da oldukça başarılı olduğu söylenebilir.

---

[174] Kozalı, a. g. e. s. 7
[175] Kozalı, a. g. e. s. 79
[176] http://arsiv.ntv.com.tr/news/290879.asp

3.4. Tarihi ve Dönem Romanlarından Uyarlanan Metinlerde Kadın

İncelemenin bu bölümünde tarihi ve dönem romanlarından sinemaya uyarlanan metinler ele alınacaktır. İncelenecek olan iki tane roman vardır ve bu romanların sinemaya yansımaları ve aralarındaki farklar temel esastır. İncelemenin yıl aralığı temel alındığında bu yıllarda şu iki roman ve uyarlamaları göze çarpmaktadır; Bunlardan ilki 1990 yılında Orhan Elmas tarafından sinemaya uyarlanan Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* romanıdır. Son olarak ise 2009 yılında Zeki Demirkubuz tarafından uyarlanan Nahid Sırrı Örik'in *Kıskanmak* romanı ele alınacaktır. Her bir roman birbirinden farklı özellikler göstermekle birlikte, kadına bakış her iki romanda da farklı bir şekilde ele alınmıştır. *Sözde Kızlar'da* Türkiye coğrafyasının sosyo-politik ve ekonomik yapısı göz önüne alınarak yozlaşan ve ahlaki değerlerini kaybeden kadınlar dikkat çekmektedir. *Sözde Kızlar*'ın Peyami Safa'nın diğer romanları gibi tezli bir roman olduğu düşünülürse, yazar *Sözde Kızlar'*da da belli bir zıtlık çatışması yaratır. Bu zıtlık çatışması üzerinden doğu-batı, yanlış batılılaşma, yozlaşan ahlaki anlayış gibi temalar sorgulanır ve doğunun üstün olduğu kanısına varılır. Nahid Sırrı Örik'in *Kıskanmak* romanı ise her ne kadar dönemsel bir zaman diliminde geçse de eserin arka planı bu politik merkezi ele almaz. Aksine bireyin iç dünyasına önem vererek bulunulan sosyo-politik ortamı es geçer, böylece bir ailenin çöküşüne okuyucular ve seyirciler tanık olur. Batı coğrafyasında ve mitlerinde kendine oldukça yer bulan *femme fatale* (kötücül kadın) imgesi Nahid Sırrı Örik'in romanında kendinden daha önce türüne az rastlanır bir şekilde işlenmiş ve özgünlüğü yakalamıştır. Bu açıdan diğer uyarlama olan *Sözde Kızlar'dan* içeriksel olarak ayrılmış ve freudyen okumalara olanak sağlamıştır. Her iki roman uyarlaması da farklı şekillerden kitaplara bağlı kalmış ve sinemanın görsel gücünün olanaklarından faydalanarak etkili uyarlamalar olabilmişlerdir.

3.4.1. Sözde Kızlar Romanı ve Sinemaya Yansıması

3.4.1.1. Sözde Kızlar Hakkında

Sözde Kızlar, Peyami Safa tarafından 1923 yılında yazılmış, yazıldığı döneme sert eleştiriler getiren bir roman olduğu söylenebilir. İşgal döneminde babasını kaybetmiş bir kız olan Mebrure'nin babasını arama serüveni, romanın bütüncül yapısını oluştursa da ana temelde toplumun yozlaşan, çöken ahlaki unsurlar sert bir dille eleştirilmektedir. Bunu yaparken yazar romanın merkezine tez-antitez yerleştirir ve bu zıtlık üzerinden eserin çatışma alanını oluşturur. Kimsesiz kalan Mebrure'nin babasını aramak için İstanbul'a gelmesi ve burada sadece tanıdıkları olan Nazmiye Hanım ve konağının içindekilerle geçirdiği süre zarfında tanık oldukları romanın önemli bir bütününü oluşturur. Yazar doğru figür olarak Fahri, Nadir ve Mebrure gibi karakterlerin karşısına tezini savunmak adına yanlış figürleri de yerleştirir; Behiç, Nevin, Siyret, Belma gibi. Bu iki kutuplaşma arasında yazar doğal olarak doğu toplumunun doğru

figürlerini temsil eden Mebrure, Fahri ve Nadir gibi karakterlerin yanındadır. Yazar, yanlış batılılaşmanın kötücül örnekleri üzerinden de doğu toplumun ahlaki değerlerini sorgular, batılılaşmanın yanlış olduğunu savunur. Aktris olmak için isminden vazgeçen kızlar, kumar uğruna paralarını kaybeden genç erkekler, para kazanmak için kendini satan genç kadınlar bu konakta yaşananlardır ve konak, yozlaşmış ahlaki çöküntünün merkezi konumundadır.

Romanın sinemaya uyarlanması ise oldukça geniş bir zaman dilimini kapsar. Tam olarak üç kez sinemaya uyarlanan roman, ilk beyaz perde deneyimini Muhsin Ertuğrul sayesinde yaşamıştır. Özellikle Muhsin Ertuğrul o dönem Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanını, Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* romanını sinemaya uyarlamış ve yönetmenlik kariyerine doluca edebiyat uyarlamaları eklemiştir. Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* romanı da bu uyarlamalara dâhildir. 1924 yılında çekilen bu film ne yazık ki kayıptır. Kayıp olduğu için de kitaba ne kadar sadık kalmıştır bunun karşılaştırılması yapılamamaktadır.[177] Romanın ikinci uyarlaması ise 1967 yılında Nejat Saydam ve Şener Şen[178] ortaklığıyla gerçekleşmiştir. Senaryosunu Şener Şen ile yazan Nejat Saydam, filmin yönetmenliğini de yapmıştır. Film, romana sadık kalmak yerine kendi içinde yorumlamış ve romanın karanlık olan tonunu bir nebze de olsa yumuşatmıştır. Nejat Saydam uyarlaması filmin merkezine sadece Mebrure'yi değil Belma'yı da merkeze alarak kurgulamıştır. Romanda mütareke döneminin izleri her sayfada hissedilirken film, bu izlerden uzaklaşmış kendi çağının ruhunu yakalamıştır. Ayrıca film Peyami Safa'nın yarattığı çatışma zeminini kendisinde uygulamamıştır. Yazarın romanın içine yerleştiği tez-antitez çatışması filmde söz konusu değildir. Savaş döneminde yozlaşan aile yaşantısının temelinde yatan yanlış batılılaşma konusu Nejat Saydam uyarlamasında kendine pek yer bulmamıştır. Nejat Saydam uyarlaması sadece kızlar üzerinden kurgusunu oluşturarak yer yer komediye kayan bir anlatım üslubu tercih etmiştir. Mebrure'nin babasını araması, Behiç'in kendi oğlunu diri diri gömmesi ve frengili olması, Belma'nın mektubu ve intiharı gibi romanın kırılma anlarının önemli parçası olan olay örgüleri, Nejat Saydam uyarlamasında yer bulmamışlardır. 1990 yılına gelindiğinde ise *Sözde Kızlar* Orhan Elmas tarafından tekrardan beyaz perdeye aktarılır. Üçüncü kez uyarlanan bu filmde bu sefer film belli ölçütlerle romana sadık kalmayı başarmıştır. Romanın tezi durumundaki doğu-batı çatışması filmde belli karakterler üzerinden seyircilere aktarılmıştır. Buna rağmen romandan koptuğu birçok nokta mevcuttur. Filmin başrollerinde; Sema Yunak, Tarık Tercan, Nuri Alço, Suzan Avcı gibi ünlü oyuncular yer almıştır. İncelemenin kapsam diliminde yer alan Orhan Elmas'ın *Sözde Kızlar* uyarlaması bu açıdan önem arz etmektedir.

[177] Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi,* Kabalcı Yayınları, Üçüncü Baskı, İstanbul, s. 50

[178] Şener Şen, yine aynı yıl Nejat Saydam ile birlikte bir başka Peyami Safa romanını daha beyaz perdeye uyarlamıştır: *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*

3.4.1.2. Sözde Kızlar Romanının ve 1990 Yılında Sinemaya Uyarlamasının Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Sözde Kızlar, bünyesinde birçok temayı içinde barındırır. Barındırdığı bu temalar genelde yazıldığı dönem göz önüne alınınca siyasi ve sosyo-kültürel içerikler olduğu söylenebilir. Peyami Safa'nın diğer romanlarında olduğu gibi zıtlık çatışması üzerine oturttuğu romanının temel meselesi yanlış batılılaşma, bu yanlış batılılaşma ile birlikte çöken ahlaki anlayışlardır. Romana adını veren *sözde kızlar* Nafi Bey konağında her türlü toplum anlayışına uymayan, yozlaşmış hal ve tavır içindedirler. Erkeklerle birlikte olurlar, kumar oynarlar, parti düzenlerler hatta para karşılığında kendilerini bile satarlar. Hayata geliş amaçları sadece bunları yapmaktır. Dönemin siyasi ve sosyal meselelerine uzaktırlar. Kurtuluş Savaşı esnasında geçen romanda olumlu karakterler dışında diğer tüm karakterler milliyet ruhundan oldukça uzaktırlar. Yazar bunları anlatırken romanın merkezine kadın temasını koymuştur. Savunduğu tezi kadınlar üzerinden anlatma yolunu seçen yazar, eserin bütününe yayılan ve birbirlerinden karakter olarak üç tane kadın kimliği inşa eder. Olay örgüsüne direkt olarak etki eden bu üç kadın şunlardır;

Mebrure: Romanın en olumlu karakteridir. Yazar olayları aktarırken onun penceresinden bakar ve onu savunur. Olması gereken kadın olarak da tanımlanabilen Mebrure, idealist ve tuttuğunu koparan biridir. İşgal zamanında babasını kaybettiği için onu aramaya İstanbul'a, tanıdığı tek akrabası olan Nafi Bey'in konağına gelerek kendine bir anda yozlaşmış insanların içinde bulur.

Nevin: Romanın en kötücül kadın karakteridir. Erkeklerle yatıp kalkmayı sorun etmeyen, arkadaşlarıyla birlikte seks partisi düzenleyen, en büyük zevkleri evde kumar oynayıp parti düzenlemek olan bu kadın, Behiç'in kardeşidir. Erkeklerin kadınlara sadece cinsel obje olarak bakmasına aldırış etmez. O kadar batı özentisidir ki bazı kelimelerin Türkçesini bile bilmezlikten gelir:

> "Sen ne iyisin, ne iyi… Kolların, göğsün, kalçaların mükemmel. Hele böyle , ayağını ayağının üstüne attığın zaman jüpün altında gizlenen dizlerinden aşağıya doğru, ipek çorabın içinde toplu ve muntazam etlerin.. Nasıl söyleyeyim… Pek 'vatreyan'… Söyle Trükçesini… pek… pek cazip…" [179]

Belma: Asıl adı Hatice'dir. Geleneksel aile anlayışıyla büyüyen Belma, aktris olma hayaliyle bu konağın çapkın erkeği Behiç ile birlikte yıllardır birliktedir. Sosyeteye girince ismini değiştirmeyi tercih eder. Behiç'e âşıktır fakat Behiç onu oyalar hatta Behiç ile birlikte çocuğunu öldürerek diri diri toprağa gömer. Fakat romanın sonunda terk ettiği geleneksel milliyetçi anlayışa geri dönerek Mebrure'nin hayatını kurtarmak ister.

Yazarın romanına yerleştirdiği bu kadın karakterlerin hepsi birbirinden farklı özellikler gösterir. Romanın en olumlu karakteri olan Mebrure olması gereken kadın

[179] Peyami Safa*, Sözde Kızlar,* Alkım Yayınları, 7. Baskı, Ankara, s. 18

tipiyken, Nevin tamamen kötücül ve olmaması gereken kadın tipidir. Belma ise aktris olma tutkusuyla yetiştiği geleneksel anlayışı terk eder fakat bunun hata olduğunu anlayarak ölümüne yakın kendisine Hatice denmesini ister ve bu anlayışla ölmeyi diler. Yazar bu kadınların karşısına yerleştirdiği erkek karakterler yine aynı derecede birbirinden farklıdır;

Behiç: Romanın en kötücül karakteridir. Kadınlara sadece cinsel amaçla yaklaşır ve doyumsuzdur. Gördüğü her kadınla birlikte olmak ister. Yaşadığı topluma karşı duyarsız ve yaşanılan siyasi meselelerden habersizdir. Kendi çıkarı doğrultusunda insan öldürmekten bile çekinmez hatta hasta doğan çocuğunu diri diri toprağa gömmüştür. Berna Moran yazdığı *Alafranga Züppeden Alafranga Haine* adlı yazısından Behiç'ten şöyle bahseder:

"Bu ailenin oğlu, alafranga, züppenin en korkunç örneği, İstanbul'da Cerrahpaşa diye bir yer olduğunu bilmeyen, ama Viyana'nın bütün sokaklarını tanıyan Behiç, Felatun ve Bihruz'a hiç benzemez. (...) Anlatılan bu genç Tanzimat züppelerinden ne kadar farklı. O da halkına yabancılaşmış bir züppedir ama Tanzimat züppeleri gibi gülünç, beceriksiz bir taklitçi olmak şöyle dursun zeki ve sevimli, ama bencil ve ahlaksız karakteriyle, gayri meşru çocuğunu boğup gömecek kadar acımasız, tehlikeli adamdır."[180]

Siyret: Behiç'in yakın arkadaşıdır. O da yozlaşmış züppe tipidir. Çevresindeki kadınları gözlemlerken sadece fiziksek görünüşlerini ciddiye alır fakat Behiç kadar acımasız ve ürkütücü bir tip değildir.

Fahri: Romandaki Nadir ile birlikte en olumlu iki erkek tipinden biridir. Bu iyiliği ve örnek davranışlarıyla birlikte Mebrure'nin yanında yer aldığı söylenebilir. Yozlaşmamış ve memleket meselelerine duyarlıdır. Yaşadığı toplumun değerlerine önem veren ve kadınlara cinsel amaçla yaklaşmayan bir tiptir. Berna Moran'ın belirttiği gibi İslami değerlere de bağlıdır.[181]

Mebrure'nin kimsesiz kalıp İstanbul'a gelmesiyle roman başlar. Babasının izinden giden ve işgal döneminde babasının ölmediğine inanan Mebrure yoğun bir çaba sarf ederek babasını bulmaya çalışır. Romanın arka planını oluşturan bu arama arketipi, aslında baba figürünün geleneksel otorite boşluğu olarak yorumlanabilir. Buna dair Ayşe Duygu Yavuz'un şu tespiti önemlidir:

"Sözde Kızlar'da aykırı kadın kimliğinin inşası, baba otoritesinin eksikliği ile ilişkilendirilerek okunabilir. Baba figürü, ataerkil toplum düzeni içinde geleneksel aile kurumunun devamlılığının sağlayıcısıdır. Romanda babanın yokluğun neticesinde onun temsil ettiği milli ve geleneksel değerlerden uzaklaşan aile fertlerinin yaşantısına yer verilir. Mebrure'nin sığındığı köşkün genç kızı Nevin'in ataerkil toplum düzeninin dışında yaşama arzusu, baba otoritesinin eksikliğine dair düşüncelerinde ortaya serilir."[182]

---

[180] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1,* İletişim Yayınları, 29. Baskı, İstanbul, s. 261-262
[181] Bern Moran, a. g. e. s. 262
[182] Ayşe Duygu Yavuz, *Peyami Safa'nın Sözde Kızlar Romanında Kadın Kimlikleri*. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (14), 118-130

Mebrure'nin konak hayatına uyum sağlamayıp kendi yaşam ilkelerinden vazgeçmemesi babasının varlığına inanmasıyla ilişkilendirilebilir. Nitekim konağın sahibi ve Nevin'in babası Nafi Bey'in ölmesi, Nevin'in ise Mebrure'nin babasının ölmüş olma ihtimalini söylediğinde tepki vermemesi otorite boşluğunun vermiş olduğu ile ilgili açıktır. *Sözde Kızlar'*ın sinemaya uyarlamaları ise romanın vermek istediği mesajları yeteri kadar merkezine alamamışlardır. Mesela 1967 yılındaki Nejat Saydam uyarlaması konuyu sadece kızlar üzerinden ele alarak, toplumun yaşadığı siyasi ve sosyal meselelere değinmemiştir. Berna Moran'ın belirttiği gibi Tanzimat döneminin ilk züppeleri güldürüye dayalıydı. Nejat Saydam'ın uyarlamasındaki Behiç karakteri tıpkı ilk dönem Tanzimat züppeleri gibi komik bir karakterdir. Romanın hâkim olduğu o karanlık hava filmde yoktur ve tonu yumuşatılarak kadınların yaşadığı olaylar güldürü formuyla beyaz perdeye taşınmıştır. Hatta romanın en önemli ve acımasız olaylarından bir olan Behiç'in çocuğunu diri diri gömmesi Nejat Saydam uyarlamasında yer almamıştır. Romanın en önemli olay örgülerinden biri olan Mebrure'nin babasını araması bile beyaz perdeye aktarılırken çıkarılmıştır. 1990 yılında Orhan Elmas tarafından uyarlanan film ise romanın temel yapı taşlarına bağlı kalmıştır. Mesela Nejat Saydam uyarlamasında hiçbir şekilde doğu-batı tartışmalarına yer verilmezken, Orhan Elmas'ın uyarladığı filmde Nadir ve Mebrure'nin birbirleri arasında bu tartışmalar genişçe yer bulmuştur. Özellikle batı filozofları ve sanatçıları ile doğu filozofları ve sanatçılarının karşılaştırıldığı sahne bir nebze de olsa romanın vermek istediği mesaj kaygısını beyaz perdeye taşımıştır.

Romandaki erkeklerin kadına olan bakışı tamamen kötücüldür. Romandaki olumlu tipler olan Fahri ve Nadir dışındaki tüm erkekler kadınlara cinsel amaçla yakınlaşır. Hatta kadınları fiziksel özelliklerine göre yorumlarlar. Siyret'in konağa giren kadınları gözlemlerken sadece fiziksel özelliklerine bakması dikkat çekicidir:

"Hah… İşte Güzide de geldi. Bakın yüzü türbe eriği gibi kızarmış…"[183]

"Görünüş mükemmel… Gözleri ve duruşu harikulade. Vücudu da fena değil, kucak dolduracak kadar toplu."[184]

Behiç ve Siyret gibi züppe karakterler kadınlara sadece fiziksel özelliklerine göre yaklaşırken Fahri ve Nadir gibi olumlu karakterler ise olaylara ve durumlara olgunlukla yaklaşırlar. Behiç ve Siyret'in tam zıttı durumundaki bu karakterler yaşadığı çağın farkındadırlar ve geleneklerine ve manevi değerlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Özellikle Fahri'nin bu konak hakkındaki yorumu onların kişiliklerine dair önemli bir saptamadır:

"Ne yapmalı ya Nadir Bey, dostum, bu pek müthiş bir hal, Yarabbi, Tepemizin ucunda bir neslin ahlaki çöküntüsünü görüyoruz, sesimizi çıkaramıyoruz elimizden bir şey gelmiyor, Allahallah… Bu çıldırtıcı bir şey be Nadir Bey…"[185]

[183] Peyami Safa, a. g. e. s. 41
[184] Peyami Safa, a. g. e. s. 37

Bu olumlu erkek karakterler, romanın baş kadın karakteri Mebrure'nin karşısına çıkar ve babasını bulması için yardım ederler. Onların kadınlara yaklaşımı ise yozlaşmış değildir. Mebrure'ye yardım eden bir diğer önemli karakter ise Belma'dır. Belma, hayali olan aktris olma uğruna isminden vazgeçip yaşadığı değerlerden uzaklaşmıştır. Behiç'e sırılsıklam âşık olmakla birlikte Behiç onu sürekli olarak oyalar. Frengi olan Behiç hastalığı Belma'ya geçirmekle kalmayıp frengili doğan çocuğunu da kabul etmez ve onu canlı bir şekilde toprağa gömer. Buna dayanamayan Belma hastanede yatak döşek olur ve artık tek amacı vardır Belma'yı kurtarmaktır. Onu yanına çağırtarak yaşadığı tüm olayları anlatır ve Mebrure'nin Behiç ile evliliğini engelleyerek Mebrure'yi Behiç'ten kurtarır. Fakat ölürken artık öz benliğine kavuşmuş gibidir ve bundan pişmanlık duyarcasına can çekişir:

"Gelmesin… istemem… hem… olsun… ben… dedim… artık… artık… ben Müslümanım… Türk… kız… Allah… Ben… Hatice… yim… Ben…"[186]

1990 yılındaki Orhan Elmas uyarlaması ise bu gibi detaylara pek yer vermez. Nejat Saydam uyarlaması gibi romanın mesajlarına kayıtsız değildir fakat Peyami Safa'nın romanının temelinde yarattığı zıtlık çatışması Orhan Elmas uyarlamasında da pek yer bulmamıştır. Mesela Orhan Elmas uyarlamasında Fahri karakterine yer verilmemiştir. Romanın sonunda iki olumlu tip olan Mebrure ve Fahri'nin kavuşmasına yer veren yazar, Orhan Elmas ise uyarlamasında Nadir ve Mebrure kavuşmasına yer vermiştir. Roman ve film arasındaki en büyük farklardan biri de sonuna dairdir. Mebrure babasına dair bir haber alır ve bu haber babasının yaşadığı ile ilgilidir. Anadolu'da olduğunu öğrenen Mebrure, Behiç'in Belma'ın intihar mektubunun polislere ulaşmasıyla birlikte tutuklanmasını gazeteden öğrendikten sonra bu zorlu yollarda ona destek olan Fahri ile birlikte babasını bulmak için Anadolu'ya gitmesiyle roman son bulur. Film ise romandan bağımsız bir şekilde biter. Behiç, Mebrure'yi kaçırır ve bu kaçırma sonrasında trafik kazası yaparlar. Hemen hastaneye kaldırılan Mebrure ve Behiç ağır yaralanırlar fakat Behiç'in durumu daha kritiktir. Hastaneye Mebrure'yi ziyarete gelen Nadir onu ayaklandırır ve konaktan ayrılmak için yanına almaya çalışır. Fakat Behiç bunu görür görmez hastane odasından çıkar, silah doğrultarak onları tehdit eder. Fakat Belma'nın intihar mektubu polislerin eline geçmesiyle hastaneyi basan polisler Behiç'i tutuklar. Sonrasında ise Behiç bu duruma dayanamaz ve kafasına sıkar. Mebrure ve Nadir bu olaydan sonra hastaneye terk ederek bilinmezliğe doğru yol alırlar ve film son bulur. Filmin romandan kopan belli başlı unsurları olsa da romanın mesaj kaygısını sinemaya taşımak istemiştir. Doğu-batı çatışması, ahlaki yozlaşmalar belli karakterler üzerinden tartışılmıştır. Filmin en büyük problemi ise dönem filmi olmamasıdır. İşgal döneminin anlatıldığı romanda yaşanan bozulmalar ve çürümeler belli bir siyasi-sosyal meselelerin kıskacında gelişirken, film bunu yapamadığı için mesaj verme kaygısının yapay kaldığı söylenebilir.

[185] Peyami Safa, a. g. e. s. 112
[186] Peyami Safa, a g. e. s. 172

3.4.2. Femme Fatale İmgesinin Başarılı Bir Örneği Olan Kıskanmak Romanı ve Uyarlaması

Kıskanmak romanı Türk edebiyatında önemli romanlardandır. Diğer incelediğimiz eserlerden farklı olarak kadın imgesi eserde farklı yönleriyle işlenmiştir. Önceki bölümlerde kadın imgesinin hor görüldüğü noktaları, geleneğin kıyısında kaybolduğunu, ataerkil düzenin çarkları arasında sıkıştığını, bu düzeni bozmak ve kendini bu düzen içersinde keşfetmek için türlü mücadeleler içinde olduğundan bahsetmiştik. Fakat *Kıskanmak* romanında farklı bir kadın türü ile karşılaşılır. Türk edebiyatında ve sinemasında pek fazla görülmeyen bir şekilde işlenen kadın karakterler mevcuttur. *Femma Fatale* olarak tanımlanabilecek bu karakter romanın ana kişisi olmakla birlikte yaşadığı insanlara sıkıntı çektiren, onların ölümüne sebep olan, var olan düzeni bozan kişi olarak okuyucu/izleyici karşısına çıkar. Nahid Sırrı Örik'in geri planda kalmış olan bu romanında kadın karakterler genellikle olumsuz kişilikler olarak çizilmişlerdir. Gerek Seniha'nın kıskançlık dolu yaşamı gerekse de Mükerrem'in kocasını genç bir adamla aldatması kadın karakterlerin olumsuz özelliklerini vurgular. *Femme Fatale* kavramına kısaca değinmeden önce roman ve uyarlama hakkında kısa bilgi vermekte fayda var.

3.4.2.1. Femme Fatale İmgesinin Tarihsel Sürecine Kısa Bir Bakış

Femme Fatale imgesinin ilk kökenleri Yunan mitolojisine dayansa da 19. yüzyıldan itibaren yükselen ve 20. yüzyılda ise zirve noktasına erişen bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk anlamı ilişkiye giren erkeklere sonunda büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve baştan çıkarıcı kadın olarak nitelendirilse de Fransızca'da felakate neden olan kadın anlamına gelmektedir.[187] Bu imge edebiyatta ve sinemada oldukça fazla işlenmeye başlamış ve kadın anlayışını merkeze yerleştirmiştir. İlişki ve evlilik gibi kurumların yıkıcılığıyla sonuçlanan bu imgeyi Murat Açar şöyle tanımlar;

> "Bu benzerlik, Femme Fatale'in, erkeği felakate sürükleyen, onunda etrafında örülmüş toplumsal ilişkileri ve toplumsal birimleri krize uğratan bir kadın tipolojisi olarak temsil edilmesidir. Bu anlamda femme fatale'i inşa eden kültürel söylem, yalnızca erkeğin felaketine gönderme yapmaz. Femme fatale'i kurgulayan bakış, erkeğin felakete sürüklenmesini odak noktasına alarak erkeğin merkezinde olduğu ve temsil ettiği başta aile ve evlilik kurumu olmak üzere toplumsal değerlerin ve ahlaki normların yıkımına gönderme yapar."[188]

Bu ifade ya da yaklaşım yükselen feminizm anlayışının bir aşırılığı olarak görülebilir. Moderniteyle birlikte artan erkeğin iş alanında kadın kendine yer bulamaz. Ve otoriteye karşı çıkarak bu anlayışı yok etmeye çalışır. Kadının kendini keşfetmesiyle başlayan bu süreç adeta feminizm anlayışının kötücül bir örneği olarak varlığını devam

[187] Vikipedi, *Femme Fatale* maddesi
[188] Murat Arpacı "*Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası*" Fe Dergi 11, no. 1 (2019), 140-154.

ettirir.[189] Geçmişte Yunan mitolojisinin olumsuz ana kişilerinden olan Medusa'ya kadar dayanan bu figür orta çağda cadılık kavramı üzerinden de kendi varlığını sürdürür. Denilebilir ki modern yaşamın cadıları *femme fatale* karakterlerdir.

Mitolojik ve dini motiflerden sonra *femme fatale* imgesi edebiyata ve sinemaya da yansımıştır. Murat Arpacı yazdığı makale de ilk örneklerinin Oscar Wilde'ın 1891 yılında yazdığı *Salomé* adlı oyun olduğunu söyler. Sinemada ise ilk örneklerinden biri olarak Georg Wilhelm Pabst'ın 1929 yılında çektiği film olan *Die Büchse Der Pandora* olduğunu belirtir.[190] Türk edebiyatında ise bu imgenin ilk olarak Tanzimat dönemi yazarlarında ortaya çıktığı görülür. Namık Kemal'in *İntibah* romanında, Ahmet Midhat Efendi'nin *Jön Türk* adlı romanında[191] kötücül kadın imgesi işlenmiştir. En yetkin ilk örneklerinden biri de Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu'*su olduğunu söylenebilir. Nurdan Gürbilek ise *Erkek Yazar Kadın Okur* adlı yazısında erkek yazarlar tarafından yaratılan kadın karakterlerin sürekli olarak hataya düşürülmesinin yazarlar tarafından endişe duyulmasından dolayı olduğunu söyler ve bu endişenin sebeplerini irdelemeye çalışır. Yaratılan kadın karakterlerin bovarist tavırları aslında ilk önce erkek yazarlar tarafından etkilenmesiyle başladığını belirtir; "*Bernardin-Saint Pierre, baba ve oğul Dumas'lar, Hugo, Lamartine ve Musset: Kadın kahramanların eline tutuşturulan bütün bu yazarlar kadın okurdan önce erkek yazarı etkilemişti."*[192]

Günümüze doğru geldikçe kadın hareketliliğinin, feminizmin ve postmodernizmin yaygınlaşmasıyla bu imge daha geniş bir alanda kendine yer bulmuştur. Özellikle sinemada belli başlı örneklerini David Lynch'in *Blue Velvet* ve *Mulholland Drive,* Quentin Tarantino'nun *Kill Bill,* David Fincher'ın *Gone Girl,* Paul Verhoeven'ın *Basic Instinct* adlı filmlerinde görmek mümkündür. *Femme Fatale* imgesinin anlatmak için verilen bu örneklerden sonra ise *Kıskanmak* romanının ve filminin karşılaştırmasını yapılabilir.

3.4.2.2. Kıskanmak Hakkında

Kıskanmak, Nahid Sırrı Örik tarafından 1937'de tefrika edilerek *Tan* gazetesinde ilk olarak yayımlanmaya başlar, daha sonra ise 1947 yılında kitap haline getirilerek yayımlanır. Eserin bütününe bakacak olursak bir aile dramı anlatılır. 1930'lu yıllarda geçen romanın hemen hemen her karakteri negatiftir. Seniha'nın çocukluğundan beri onun gölge arketipi[193] olarak varlığını sürdüren kıskanmak duygusu, yaşadığı ailesini

[189] Arpacı, a. g. e. s. 141
[190] Arpacı, a. g. e. s. 149
[191] Hande Balkız kötücül kadın imgesinin işlendiği ilk metinlerden biri olarak Ahmet Midhat Efendi'nin *Jön Türk* adlı romanı olduğunu söyler ve romanın karakterlerinden biri olarak Ceylan'ın yazar tarafından cezalandırıldığı belirtir; "*Ceylân'ın ölümcül/kötücül yapısını aldığı yanlış terbiyeye ve feminizme bağlayan yazar Ceylân'ı intihar ile cezalandırır."* mevzuedebiyat.com adlı sitede yayınlanan *Ahmet Midhat Efendi'de Bir Femme Fatale: Ceylan* adlı yazısından.
[192] Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark,* Metis Yayınları, İstanbul s. 35
[193] Abdurrahman Kasapoğlu arketip kavramını şöyle açıklamaktadır; *"Jung'a göre gerek bilinç gerekse bilinçdışı insanın yaşantılarının bir ürünüdür. Ortak bilinçdışının içeriği, ondaki kalıtsal eğilimler*

paramparça ederek, farklı hayatlara sürülmesine yol açacaktır. Seniha'nın abisi Halit kendisinden oldukça yaşça küçük eşi Mükerrem ve Seniha üçgeninde yaşananlar eserin ana konusudur. Aldatan kadınlar, cumhuriyet döneminin sosyetik ortamı, bir yalanla abisinin uzun yıllar hapishanede yaşamasına neden olan kardeş. Mekânlardan tutun da karakterlerin takındığı tavra kadar olan her şey romanı negatif bir anlatıya dönüştürür. *Kıskanmak* romanın ön sözüne yazdığı *"Tutkunun Negatif Çehresi Üzerine Kanlı Bir Divertimento"* adlı yazısında Enis Batur, romanı Fransız romanlarına benzetir ve devamını eseri şöyle tanımlar;

> "Zola'nın maden işçileri dekorlu anlatılarıyla Madame Bovary'nin ihtiras üçgenini çağrıştıran bir romanesk model arasında gidip geliyor Kıskanmak – bu açıdan, Lukacs'ın gerçekçi romandan beklediklerine belli ölçülerde uyduğu bile söylenebilir. Türk edebiyatı bağlamında kural dışı bir yönü çarpmıyor Kıskanmak'ın, ilk bakışta; Halid Ziya'nın Aşk-ı Memnu'sundan uzanan bir maraz geleneğinde kolaylıkla konumlanabilmesini sağlayan kimi ana özellikleri var. Gene de kuraldışı bir roman damarı saklanıyor Kıskanmak'ta: Okudukça kendini ele veren, ilerledikçe çekirdeği güçlenen bir kötülük çiçeği bu: Nahid Sırrı'da bir modern örtünüyor."[194]

Roman, 2009 yılında Zeki Demirkubuz tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Açılışını 2009 Antalya Film Festivali'nde yapan filmin başrollerinde ise Berrak Tüzünataç, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer ve Bora Cengiz vardır. Genel anlamıyla romana sadık kalan bir film olduğunu söylemek yanlış olmaz fakat romandan ayrılan en büyük farkı olay odaklı olmasıdır. Roman ise daha çok karakter odaklıdır. Seniha'nın çocukluğundan beri hissettiği kıskanmak duygusu romanda daha ağır basarken filmde yönetmen daha çok aşk üçgeninde yaşananları anlatmaya çalışmıştır. Roman ve filmin kadın üzerinden karşılaştırılmasına geçmeden önce *Femme Fatale* kavramının kısaca incelemenin daha net bir biçimde anlaşılması için yararlı olacaktır.

3.4.2.3. Kıskanmak Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Romanın merkezinde karakter ve olaylardan ziyade kıskanmak temasının yattığını görülür. Bu bağlamda Seniha'nın çocukluğundan beri adeta gölge arketipi olan bu kıskanmak unsuru romanı karakter odaklı bir merkez durumuna getirmektedir. Filmde ise bu unsur göz ardı edilerek olayların merkezinde aldatma temasının yattığını görüyoruz. Filmin ve romanın en belirgin farkının burada olduğunu söylemek yanlış olmaz. Eserin en önemli iki kadın karakterlerinden biri olan Mükerrem Halit ile evlidir ve ondan yaklaşık 20 yaş küçüktür. Güzel ve alımlı olan bu kadın gönlünü yüksek sosyetede çapkın bir genç olarak lanse edilen Nüzhet'e kaptırır ve onunla günü birlik ilişkiler yaşamaya başlar. Fakat yaşadıkları bu ilişki seviyesi tek taraflı hale dönüşmeye

---

arketipler sözcüğüyle adlandırılır. Arketipler, psişenin organları olarak psişik hayatı olağanüstü bir biçimde belirleyen dinamik, içgüdüsel komplekslerdir. İlk örnek kelimesiyle eş anlamlı olan arketip, herkeste görülen, kalıtımla gelen, önceden var olan bir düşünme/kavrayış biçimidir." Carl Gustav Jung'un Kehf Suresi Tefsiri, Mengüceli Yayınları, Malatya, 2016, s. 5-6

[194] Enis Batur, *Tutkunun Negatif Çehresi Üzerine Kanlı Bir Divertimento, Kıskanmak'a* ön söz olarak hazırladığı yazıdan, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, s. 7

başlar ve sadece Mükerrem duygusal açıdan Nüzhet'e bağlanmıştır. Nüzhet ise Mükerrem'i cinsel hazzını doyurmak için birlikte olmaktadır ve onu umursamayan tavırlar sergilemektedir;

"Elinde yeni yaktığı bir sigara, odanın ortasında ayakta duruyor, sanki genç kadını uğurlamaya hazır bulunmak için oturmuyordu."[195]

Mükerrem bu tavırları fark etse de Nüzhet'e olan zaafının önüne geçemez. Onunla birlikte olmaya ve kocasını aldatmaya devam eder. Ancak bu aldatma bir ailenin parçalanış nedenlerinden biri olacaktır. Nüzhet ile Kapuz'da bir evde gece görüşmelerine başlayan Mükerrem'in haberini alan Halit evi basmaya gider fakat orada Mükerrem'i bulamaz, ancak Nüzhet'in kışkırtmalarından dolayı dayanamaz ve onu kafasına sıkarak öldürür. Ve böylece bir ailenin yok olma süreci başlamış olur. Halit hapishaneye girer, Seniha ise Mükerrem ile yaşamayacağını söyler;

"Sizinle aramızdaki vaziyete gelince; ben macerası cinayet mahkemelerine düşmüş ve sağır sultanın kulağına gitmiş bir kadınla bir evde oturmayı, beraber yaşamayı hiçbir zaman kabul edemem!"[196]

Böylece aile dağılmış olur, Seniha tek yaşamaya başlar Mükerrem ise oradan oraya savrularak yaşam mücadelesi eder. Romanda bu unsurun yan tema olduğunu görüyoruz. Fakat film ise merkeze bu temayı almıştır, yaşanan olaylar ve kıskançlık krizleri bu temanın çevresinde gelişmektedir. Böylece film romandan bağımsız olarak farklı bir anlatı düzlemi ortaya çıkarmıştır.

Esere ismini veren *Kıskanmak* duygusu eserin temel yapı taşını oluşturmaktadır. Çocukluğundan beri çirkinliği yüzünden sürekli dışlandığını hisseden Seniha'da bu duygu onun gölgesi gibidir. Sürekli peşindedir ve o bu duygunun esiri olmuştur. Daha küçük yaşlardan beri abisinin yakışıklılığı ve güzel çocuk olmasını kıskanır ve bu ilerleyen yaşlarında da devam eder. Seniha'nın kıskançlık duygusunu anlatan şu pasaj önemlidir;

"Kıskanmak… Seniha'nın yüreğinde ilk beliren, kendisini ilk duyuran ve hemen her gün daha fazla gelişip büyüyen his bu olmuştu. Halit'le aralarından sekiz yaş vardı ve onu kıskanmadığı bir zamanı hiç bilmiyordu. Hayatının en eski, en bulanık ve silik hatıraları arasında bile bu kıskançlık her şeye hükmeden bir yer tutuyordu. Hayal meyal hatırladığı zamanlarda da herkes kendisinin kara kuru, Halit'in ise beyaz, sarı saçlı ve mavi gözlü olduklarına bakarak, 'Bu kız, o oğlan olmalıydı!' demişler, hep ağabeyini okşamışlardı. Bu okşayanlar, bu sözleri söyleyenler kimlerdi? Hemen hiçbirini hatırlayamadığı halde söyledikleri sözleri ve o okşamaları hiç unutmuyordu. Çirkinlerin sevilmemeye ve güzeller için daima feda edilmeye mahkûm bulunduklarını Seniha pek küçük yaşından itibaren bilmiş, anlamıştı."[197]

Seniha'nın kıskançlık duygularını en iyi tarif eden bu pasaj yaşanılacak olan trajedinin de temelini oluşturmaktadır. Şunu da söylemek de fayda var, film Seniha'nın kıskançlık hislerini seyirciye hissetmekte oldukça başarısız. Çünkü romanda Seniha'nın bu hislerini yazar geriye dönüş tekniğiyle çocukluğundan beri yaşadığı veya şahit

[195] Nahid Sırrı Örik, *Kıskanmak,* Oğlak Yayıncılık, İstanbul, s. 99
[196] Örik, a. g. e. s. 174
[197] Örik, a. g. e. s. 54

olduğu ötekileştirmeyi okuyuculara yansıtır. Yönetmen ise ailenin geçmişine dair bilgileri es geçmiştir. Bu yüzden filmde yaratılan çatışma aldatma hikâyesi üzerinden olmuştur. Hâlbuki romanda hissettirilen hikâye, Seniha'nın küçüklüğünden beri yaşadığı bu kıskançlık buhranlarıdır. Bu yüzden Seniha eline geçen ilk fırsatta abisinden kendince intikam alarak aileyi adeta paramparça etmiştir. Seniha'nın kıskançlığı abisine olan kıskançlıkla sınırlı kalmaz, o Mükerrem'i de kıskanır. Çünkü Mükerrem güzel, alımlı ve gençtir abisiyle yaşadığı bu evlilik kurumuna öfkeyle bakar. Özge Soylu, *Kıskanmak* hakkında Klein'ın *Haset ve Şükran* adlı kitabından yola çıkarak şunları söylemektedir;

"Halit, Seniha'nın sahip olamadığı şeye, yani güzelliğe sahiptir. Bu nedenle ağabeyine öfke duyan Seniha, güzelliği ondan koparmaya, Halit'i yok etmeye çalışır. Romanda, Halit'in güzelliği yanında Mükerrem'in ve Nüzhet'in güzelliğine de dikkat çekilir. Seniha, Halit'in güzelliğini ondan koparmaya çalışırken Mükerrem'e ve Nüzhet'e de zarar verir. Bunun nedeni Seniha'nın yalnızca ağabeyinin güzelliğini değil, Mükerrem ve Nüzhet'in güzelliğini de kıskanması olabilir. Seniha'nın kıskançlık duyduğu, kendinde olmadığını düşündüğü, eksikliğini hissettiği güzelliktir. Güzelliğin yanı sıra Seniha ağabeyinin Mükerrem'i sevmesini de kıskanır. Klein'ın belirttiği gibi Seniha "kendi hakkı olan sevginin" Mükerrem tarafından elinden alındığına inanır."[198]

Roman ve filmde birbiriyle uyuşan en önemli noktalardan biri ise Mükerrem'in Nüzhet'le birlikte olmaktan pişmanlık duyup bunu Seniha'ya anlatmak istemesidir. Seniha yaşanılan olayları fark eder ama her şeye göz yumar. İçten içe abisinin aldatılmasından dolayı mutluluk duyar;

"Ve alabileceği intikamın lezzetini uzun uzun tahayyül ediyor ve bu lezzeti şimdiden ve hazzından ürpere ürpere tadıyordu."[199]

Mükerrem bu durumdan rahatsızlık duymaya başlar ve artık Seniha'ya her şeyi söylemek ister fakat Seniha şaşırtıcı bir şekilde Mükerrem'e cevap verir;

"Evet, hiçbir şey söyleme. Hem hayatta başkalarının nasihatleri ile değil, kendi muhakemenle hareket etmelisin!"[200]

Mükerrem bu cevap karşısında Halit'i aldattığını itiraf edemez ve kendi içinde muhakeme yaparak Nüzhet ile ilişki yaşamaya devam eder. Filmde ise bu diyaloglar harfi harfine kullanılmıştır. Filmin romana sadık kaldığı unsurlar genellikle diyaloglar üzerinedir. Nüzhet'in annesiyle Seniha'nın Mükerrem ve Nüzhet hakkında yaptığı konuşmalar da kitaptan doğrudan olarak alınmıştır. Seniha artık bu durumun daha fazla duyulmasından tereddüt ederek Mükerrem ve Nüzhet arasında yaşanan ilişkiyi abisine anlatır. Böylece çöküşün başlangıcı başlamış olur. Abisi Nüzhet'i öldürür, Seniha yalan ifade verir, abisi hapishaneye girer, Mükerrem evi terk eder, Seniha ise şehirden ayrılarak öğretmenlik yapmaya başlar. Abisinin ise hapisten çıkmasını öğrendikten sonra onunla son kez hesaplaşmak ister. Parasız kalacağını düşündüğü için abisiyle

[198] Özge Soylu, *Nahid Sırrı Örik, Kıskanmak ve Psikanaliz,* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2001
[199] Örik, a. g. e. s. 90
[200] Örik, a. g. e. s. 113

ortak olduğu Erenköy'deki evin hissesini almak ister ve böylece abisinin hissesini de alarak onu evsiz barksız bırakmak alt alta hissettiği duygudur. Halit zorla da olsa bu teklifi kabul etmek durumunda kalır ve hissesini satar. Seniha artık küçüklüğünden beri kıskançlık duygusu hissettiği abisinden intikam almıştır fakat bu onu tatmin etmemiştir Halit ölene kadar kıskançlık duygusu tüm bedenini sarmış bir şekilde devam edecektir;

"Kıskançlık ateşi, saldırışlarını, sarışlarını ve kemirişlerini senelerce unuttum sandığı kıskançlık ateşleri ihtiyar kızın bütün benliğini yeniden almış, tamamıyla kaplayıp sarmıştı. Ve Seniha artık bunun hep bu şekilde son nefesine kadar süreceğini çok iyi biliyordu. Ancak Ağabeyi kendinden evvel ölürse, ağabeyinin kendinden evvel toprağa verildiğini öğrenirse belki de biraz sükûn bulacak, kendisi iyi kötü yaşarken toprakta toprak olmuş bir ölüyü artık belki de pek kıskanmayacaktı…"[201]

Zeki Demirkubuz, romanı sinemaya uyarlarken karakterlerin negatif olması ve 1930'lu yıllarda anlatılan dönemin sürekli siyasi bir şekilde tasvir edilmesinin dışında, kişilerin zaaflarının ön planda olduğu roman karakterlerinden oluşmasından dolayı çok etkilendiğini söylemiştir.[202] Enis Batur'un da dediği gibi *Kıskanmak* negatif karakterleri barındırması açısından özel bir yerde konumlanmıştır. Seniha'nın bütününü kaplayan bu kıskanmak duygusu onu adeta tıpkı *Aşk-ı Memnu*'nun Bihter'i gibi *femme fatale* bir tavra sürüklemiştir. Erkekleri cezalandıran, evlilik ve aile kurumlarını yerle bir eden bu imge Seniha'da oldukça başarılı şekilde işlenmiştir. Romanların hacimlerinden dolayı uyarlama filmler genellikle aksar. Bu aksama *Kıskanmak* filminde hissedilse de yönetmen hikâyenin temel direklerine sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Seniha hem edebiyatta hem de sinemada *femme fatale* imgesinin başarılı örneklerinden biri olarak tarihteki yerini almıştır.

[201] Örik, a. g. e. s. 222
[202] Yekta Kopan'ın sunduğu *Gece Gündüz,* adlı programda söylemiştir.

3.5. Hapishanenin Yolunu Tutmuş Kadınlar

İncelemenin bu bölümünde başlığa uygun olarak belirlenen iki tane roman ve sinema uyarlaması vardır. İlki 1986 yılında yayımlanan Feride Çiçekoğlu'nun *Uçurtmayı Vurmasınlar* romanı ve 1989 yılında Tunç Başaran tarafından aynı adla sinemaya uyarlanan filmidir. İkincisi ise Kemal Tahir'in öldükten sonra yayımlanan romanı *Karılar Koğuşu* ve yine aynı adla Halit Refiğ tarafından sinemaya uyarlanan filmidir. Her iki filmde de hapishane yaşamına mahkûm edilmiş kadınlar anlatılmaktadır. Bu kadınların kimisi adli suçlar işlemiş kimisi de düşünce suçundan içeri girmiştir. Bazıları aydın olmakla birlikte bazıları da cahil denilebilecek bir profil çizmektedir. Birbirine tematik anlamda benzeyen bu iki romanda kadına bakış oldukça farklılık göstermektedir. *Uçurtmayı Vurmasınlar*'da çocuk mahkûm gözünden kadınlara bakış vardır. Masumiyet temsili olan bu çocuk, kadınları yargılamadan anlamaya çalışır ve yaşadığı bu ortamı kavramakta güçlük çeker. Masumca denilebilecek bir çocukluk aşkı hikâyesiyle kadınların yumuşak tasviri yapılmıştır. Kemal Tahir'in romanı *Karılar Koğuşu*'nda ise kadın mahkûmlara olan bakış yetişkin bir bireyin gözlerindendir. Otobiyografik özellikler gösteren bu romanda hapishane hayatının kadınlar olmadan çekilmez olduğunu vurgulamak gibi gözükse de asıl amacı İkinci Dünya Savaşı'nın bireyler üzerindeki etkisini göstermektir. Kemal Tahir'in Malatya Cezaevi'nde yaşadığı olaylardan esinlenerek oluşturduğu bu romanda kadının konumu, kimliği ve devlet eliyle eğitilemeyen kadınların nedenleri üzerinde durmak birincil unsur olarak göze çarpmaktadır.

Her iki roman da yakın tarihlerde sinemaya uyarlanmıştır. Özellikle *Uçurtmayı Vurmasınlar* çok beğenilmiş ve yarıştığı çoğu festivalden eli boş dönmemiştir. Hem *Uçurtmayı Vurmasınlar* hem de *Karılar Koğuşu* uyarlandıkları romanlara oldukça sadık kalarak başarılı uyarlamalar olarak Türk sinemasında yerlerini almışlardır.

3.5.1. Uçurtmayı Vurmasınlar Romanının Sinemaya Yansıması

3.5.1.1. Uçurtmayı Vurmasınlar Hakkında

Feride Çiçekoğlu'nun 1986 yılında yayımlanan romanı *Uçurtmayı Vurmasınlar* ilk zamanlarda ses getirmemiş, gereken ilgiyi görmemiştir. Mektup[203] türünde oluşturulan bu eserde bir çocuğun gözünden hapishanede yaşam süren kadınların yaşamı anlatılır. Özellikle 82 darbesinden sonraki yaşama odaklanan bu süreçte kadınların kimisi siyasi kimisi de adli suçlar işlemiştir.[204] Bu farklı suçlar ve farklı

[203] Feride Çiçekoğlu, bu anlatımı *Uçurtmayı Vurmasınlar* romanının önsözünde "düşsel mektular" diye tanımlamıştır: *"Şimdi Barış'ın düşsel mektuplarını yeniden okuduğumda, onları da yer yer yüksek sesli buluyorum."* Feride Çiçekoğlu, *Uçurtmayı Vurmasınlar,* Önsöz, Can Yayınları, İstanbul, s. 9

[204] Tuba Kıraç, *Uçurtmayı Vurmasınlar Romanında Karakter ve Karakterleştirme,* Kültür Araştırmaları Dergisi, 2019, Cilt:1, Sayı:2, s. 194-211

kadın karakterler üzerinden dönemin siyasi ve politik açılımları görebilmek mümkün. Fakat romanın asıl hikâyesini kendini hapishane ortamında bulan ve orada büyüyen Barış oluşturur. Barış'ın etrafı gözlemlemesi, anlaması ve düşünce suçundan içeride olan İnci'nin çıktıktan sonra Barış ile mektuplaşması eserin ana unsurlarından biridir.

Uçurtmayı Vurmasınlar'ın başarısının ilk izlerini sinema uyarlamasında görmek mümkündür. Tunç Başaran tarafından sinemaya aktarılan bu filmin başrollerinde ise Ozan Bilen, Nur Sürer, Füsun Demirel ve Meral Çetinkaya vardır. Film katıldığı festivallerde özellikle yoğun ilgiyle karşılanmış ve 26. Antalya Film Festivali'nde En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Senaryo, En İyi Kadın Oyuncu ve En İyi Film ödüllerini kucaklamıştır.[205] Romandaki *İnci* karakterine hayat veren Nur Sürer ise filmin başarısını şöyle açıklar:

> "Türkiye Sinemasında çok iyi bir aşk filmi çekilmemiş ona karar verdim. Çünkü burada İnci ile Barış'ın arasındaki minik bir sevda hikâyesini anlatır film. Annesinden fazla İnci ile olan sevgisi vardır burada Barış'ın."[206]

Böylece filmin başarısı romana yansımış ve romanın kısa sürede ikinci baskısı gelmiştir. Feride Çiçekoğlu da yazdığı ön sözde buna değinir:

> "Uçurtmayı Vurmasınlar'ın 1986 yılında yapılan ilk basımı bu sezgiyi doğruladı. Öykü bu rastlantılar dizisi sonucu 1989'da film olmasaydı, Barış alçakgönüllü bir kitabın sayfaları arasından mırıl mırıl konuşmayı sürdürecekti; ta ki kitabın ilk ve tek basımı kimbilir kaç yıl içinde tükenene dek."[207]

Uçurtmayı Vurmasınlar hem edebiyatta hem de sinemada büyük ses getiren bir eser olarak varlığını sürdürmektedir.

3.5.1.2. Uçurtmayı Vurmasınlar Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

12 Eylül zamanı düşünce suçundan içeri alınan yazar Feride Çiçekoğlu'nun hapishane yaşamında tanık olduğu[208] olaylardan esinlenerek yazmış olduğu *Uçurtmayı Vurmasınlar,* çocuk mahkûm gözünden hapishane yaşamını ve orada mahkûm hayatı yaşayan kadınların yaşam biçimlerini gözler önüne serer. Barış'ın orada doğup doğmadığıyla ilgili bir belirtme yoktur. Barış ve siyasi mahkûm İnci'nin arasında gelişen sıcak ilişki, eserin temel izleğidir. Küçük bir çocuğun gözünden anlatılan bu sevda hikâyesi romanın sert yapısını kırmış, kasvetli denilebilecek bu hikâye yumuşak bir üslupla anlatılmıştır.

---

[205] https://tr.wikipedia.org/wiki/U%C3%A7urtmay%C4%B1_Vurmas%C4%B1nlar
[206] https://www.youtube.com/watch?v=whETh4nRSW0
[207] Çiçekoğlu, a. g. e. s. 9
[208] Feride Çiçekoğlu BBC'ye verdiği röportajda hikayenin çıkış noktasını anlatırken şunları da söylüyor: *"Hapishanede bir çocukla ilişki kurmak insanı çok rahatlatıyor. Hayatı birlikte öğrenmeye başlıyorsunuz. Bulutlara baktık, uçaklara baktık ve ufak şeylerle çok mutlu olabileceğimizi keşfetmeye başladım. Onun desteğiyle yaptım bunu."*

Roman, yukarıda da belirtildiği gibi mektup tekniğiyle yazılmıştır. Hapishane'den çıkan İnci'ye yazdığı mektupların İnci'ye ulaşıp ulaşmadığının hiçbir belirtisi yoktur. Romanda bu mektuplar sayesinde Barış'ın hayallerini, rüyalarını ve duygularını görmek mümkündür, İnci'ye ulaşabilme umudu da her zaman onunla birliktedir. Ancak film, bu mektup tekniğini es geçerek İnci ile Barış'ın üzerinden yan yana olacak bir şekilde plan geliştirilmiştir. Böylece film, kitaptan bağımsız bir şekilde anlatım yolunu kendine seçmiştir. Hande Sever bu farklılığa dair şunları söylemektedir:

"Romanın mektuplardan oluşan yapısı, senaristin ve yönetmenin omzuna büyük yük bindirir. Çünkü sinema sanatında tamamen iç sesten oluşan ve izleyiciyi etkili bir biçimde kendine çekebilen bir film yaratmak pek mümkün değildir."[209]

Aslında bu farklılığın temel nedenlerinden biri yönetmenin omzuna yük bindirmekten ziyade daha önce iç seslerden oluşan bir film yapma tecrübesi Türk sinemasında yeteri kadar olmaması denilebilir. Örneğin Fransız yazar Georges Perec'in Türkçe'ye *Uyuyan Adam*[210] diye çevrilen romanı 1974 yılında Bernard Queysanne tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Roman ikinci tekil şahıs anlatımı ile birlikte kahramanın iç sesini okuyuculara aktarır. Film uyarlanmasında da yönetmen bu ikinci tekil şahıs anlatıma sadık kalarak, filmin merkezine bir karakter yerleştirir ve dış sesin anlattıklarına uygun olarak kamera bu adamı izler. Böylece seyirci karakterin bunalımlı dünyasına bu dış sesin yardımcı olmasıyla birlikte tanık olur. Bu sayede yönetmen romana tamamen sadık kalarak romanın etkileyiciliğini filme de taşımıştır.

Roman, Barış'ın mektuplar vasıtasıyla kendi bilincinden geçenleri büyük bir hassasiyetle anlatarak başlarken, film İnci'nin hapishaneden çıkmasıyla başlar. Ve İnci'nin bundan sonra yaşadığı süreçte Barış'ı özlemesi ve sürekli onu hatırlamasıyla film geriye dönüş tekniğini uygulayarak olayları aktarır. Barış'ın çevresinde sürekli farklı tipte kadınlar vardır. Bunların bazıları şöyledir; Gülsüm Ana arkadaşını evinde sakladığı için içeri alınmıştır. Hacer, babasının evlendirmek istediği adamla evlenmek istemediği için evden kaçmış ve bu yüzden içeri alınmıştır. Filiz, İnci'den sonra hapishaneye gelmiştir ve Barış'a göre kitap okuduğu için içeri alınmıştır. Sevim ise şiir yazdığı için içeri alınmıştır. Nevin ve Barış'ın annesinin ise neden içeride olduğu belirtilen bir unsur değildir. Nevin ve Filiz, Barış'a mektup yazmasında yardımcı olurlar. Hatta Nevin bazı mektuplarının İnci'ye ulaşmadığını söyleyerek Barış'ı hayal kırıklığına uğratır:

"O gittikten sonra Nevin, bana, 'Korkarım senin mektup İnci'ye hiç varmayacak,' dedi.

Neden, dedim

[209] Hande Sever, *Mektubun Sinemaya Uyarlanması Üzerine Bir Uygulama: Uçurtmayı Vurmasınlar,* Hayal Perdesi 24, Eylül-Ekim 2011

[210] *Un Homme Qui Dort.* Georges Perec, *Uyuyan Adam,* Çeviren: Sosi Dolanoğlu, Metis Yayınları, İstanbul

Yanıt vermedi Nevin. Sence benim mektubumda zararlı ne olabilir İnci?"[211]

Eserin en önemli mesajlarından biri de dönemin totaliter oluşudur. Yukarıdaki diyalogda olduğu gibi Barış sürekli olarak çevresini sorgular ve yaşadığı toplumu anlamaya çalışır. Hatta kendisinin de çok düşünürse tekrardan içeri atılacağını sanır.[212] Bu totaliter toplum anlayışı eserin ana izleklerinden biridir. Bu anlayışın en büyük sembollerinden biri de romanda kitapların yakılmasıdır. Filme de yansıyan bu sahneler François Truffaut'nın Ray Bradbury romanı olan *Fahrenheit 451*[213]'nin uyarlamasını akıllara getirir. Kitapların yakılması düşüncelere vurulan kelepçeler olarak okunabilir ve totaliter, baskıcı devlet mekanizmasını sembolize eder. Kitapların yakılması esnasında Barış gardiyana kitaplardan neden bu kadar korktuğunu sorar. Bunun üzerine gardiyan sinirlenir ve bu erkekler üzerinden kadına bakış kötücül bir dille anlatılır:

"Bu piç kimin diyorum, çabuk annesi çıksın ortaya! (…)

Benim. (…)

Kim sokuyor bu saçma sapan fikirleri bunun aklına? (…)

Vallahi ben sokmuyorum. (…)

Ben onu bunu bilmem. Bir daha bu piç ağzını açarsa, sen başka cezaevine gidersin. O da soluğu ıslahevinde alır, anlaşıldı mı?"[214]

Hem çocuğa hem de kadına karşı sergilenen bu kaba tutum filmde de geniş bir yer kaplamıştır. Erkeğin bakış açısı kadına karşı sürekli olumsuzdur. Fakat kadınlara masumca bakabilen tek erkek Barış'tır. Hacer'in mahkemeye gittiğini öğrenen Barış onun kötü biri olmadığını vurgular:

"Ama Hacer kötü değil ki! Keyfi olunca bana salıncak kuruyor. Hem de sana mektup yazdı benim için. Kötü olmak ne demek İnci?"[215]

Bir diğer vurgulanmak istenen mesaj da kadının hiçbir şekilde değer görmemesidir. Ve bu değer görmeyiş sonunda kadın, kendini harap eder, geceleri sürekli olarak ağlar. Barış'ın babası annesini ziyaret etmeye gelmez. Hatta babası annesini aldattığını öğrenir. Yani düşene bir tekme de annesine Barış'ın babası atmıştır:

"Kadınlar konuşurken duydum. Babam da bir kötü kadın yüzünden gelemiyormuş artık görüşe. Benim geldiğimi duyunca sustular ama, ben yine de duydum."[216]

Kadınların, sadece totaliter toplum anlayışıyla değil, hapishane içinde kendi içlerinde de hiyerarşi için mücadele ederler. Bu mücadele birbirleriyle çatışmaya yol açar ve bu yüzden hapishane ortamı gerilir, kutuplaşma başlar. Kargaşa, Sümbül

[211] Çiçekoğlu, a. g. e. s. 19
[212] Çiçekoğlu, a. g. e. s. 25
[213] Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Çeviren: Dost Körpe, İthaki Yayınları, İstanbul
[214] Çiçekoğlu, a. g. e. s. 41
[215] Çiçekoğlu, a. g. e. s. 30
[216] Çiçekoğlu, a. g. e. s. 30

hanımın ekip başı olmasıyla birlikte başlar. Koğuş, gayet demokratik bir hareketle kendi ekip başını seçmiştir. Zeynep bu koğuşun ekip başıdır ancak gardiyan bunu kabul edemez. Zeynep'in fikir suçundan dolayı içeride olduğu anlaşılınca gardiyan tarafından bu görevinden alınır ve yerine koğuşun istemediği kadın olan Sümbül Hanım yeni ekip başı olur. Ancak bu kadın hem koğuştaki diğer kadınlara karşı hem de Barış'a karşı oldukça kaba davranır. Hatta Barış'ı istemez, onunla eğlenen Barış'a kepçe fırlatır ve tahammülü olmadığını dile getirir:

> "Yolla piçini dışarı, zaten her gün kafamızı şişiriyor."[217]

Bu anlaşmazlık durumu devam eder ve hatta Sümbül Hanım'ı bir grup kadın mahkûm dövmeye karar verir ancak yapamazlar. Bu kargaşa ortamı sadece bununla sınırlı değildir. Birbirlerinden nefret eden kadınlar bir anda taraf değiştirir ve birbirlerinin yanında olur. Mesela Sümbül Hanım'a ilk karşı çıkan kadınlardan biri olan İbo'nun annesi artık onun yanındadır: *"Bize ekipbaşından gayrısı bağıramaz."*[218] Bu kargaşa ortamı filmde de kendine genişçe yer bulmuştur.

Hem romanın hem de filmin ana noktası ise bir çocuğun gözünde çizilen idealize kadın resmidir. Barış için İnci bütün dertlerinin kaçış noktasıdır. Annesinin bile ilgilenmediği Barış ile her zaman ilgilenen kadın İnci'dir. İnci'ye yazdığı mektuplarda bile İnci'nin kendisini unutmasından korkar ve bunu sorgular: *"Sen de beni unutur musun İnci?"*[219] Kitap ve roman arasındaki en büyük farklılık da buradadır. Filmde yaşanılan olaylarda İnci ve Barış sürekli yan yanayken kitapta Barış'ın mektupları vasıtasıyla olayları İnci'ye anlatırken görülüyor. Bu farklılık önemli gibi gözükse de film formuna dönüştürürken temel izlek bozulmamış hatta yer yer sinemanın görsel gücü de ön plana çıkmıştır. Mesela filmin ilk dakikalarında Barış'ın uçurtmayı görmesiyle İnci ile olan diyalogu başlar. Seyirci anlar ki havada süzülen o uçurtma Barış'ın özgürlüğünü temsil etmektedir. Bu sayede film kitabın vermek istediği mesajı görselleştirerek eserin anlatımını etkileyici kılmıştır.

Uçurtmayı Vurmasınlar, yukarıda da belirtildiği gibi Feride Çiçekoğlu'nun hapishane yaşamından esinlenerek kaleme aldığı bir eser olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. İlk baskısında ses getirmeyen roman sinemaya uyarlandıktan sonra oldukça ses getirmiş ve hızlıca tüketilmiştir. Bir çocuk gözünden idealize edilmiş bir kadın anlayışı olsa da hapishanede yaşayan kadınlar üzerinden totaliter toplum eleştirisi yapılmış ve masum denilebilecek bir sevda/aşk hikâyesi anlatmıştır. Sinemaya uyarlanırken ise temel izlek bozulmamış sadece biçimsel olarak bazı formlar değiştirilmiştir. Buna rağmen film kitaba sadık kalarak ve kitabın özünü bozmadan sinemaya başarılı bir şekilde aktarılmıştır. Uyarlama romanlar arasında *Uçurtmayı Vurmasınlar* başarılı bir edebi metin olarak kendine yer bulmuştur.

---

[217] Çiçekoğlu, a. g. e. s. 62
[218] Çiçekoğlu, a. g. e. s. 67
[219] Çiçekoğlu, a. g. e. s. 31

3.5.2. Karılar Koğuşu Romanının Sinemaya Yansıması

3.5.2.1. Karılar Koğuşu Hakkında

Kemal Tahir, genellikle romanlarının konusunu tarihi olaylardan esinlenerek yazar. Bu tarihi olaylar yakın tarih de olabilir uzak tarih de. *Devlet Ana'*da Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunda yardımcı olan anaerkil anlayış üzerinde durmuştur. *Kurtlar Kanunu'*nda İzmir Suikasti gibi döneme damga vurmuş bir olayı ele alır. *Esir Şehir Üçlemesi'*nde Mütareke dönemi aydınlarının durumunu anlatmıştır. *Karılar Koğuşu* ise Kemal Tahir'in diğer romanlarından ayrılan bir yapısı vardır. Tahir'in Malatya Cezaevi'nde yattığı dönemde hapishane yaşantısındaki gözlemlerine dayanan bir roman olarak okuyucunun karşısına çıkmıştır. Bu açıdan bakınca roman otobiyografik özellikler taşımaktadır. Eserlerinde toplumcu bir anlayış olan Kemal Tahir'in romanlarında kadına bakış yer yer farklılık göstermektedir. Fakat *Karılar Koğuşu*, kadına bakış açısından diğer romanlarından da ayrılır. İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı ve Türkiye'nin savaşa girip girmemesinin tartışıldığı bir zamanda geçmektedir. Kemal Tahir böylece siyasi meselelerin ışığında kadınların bu tür olaylara bakış açısını irdeler. Şaziye Durukan romandaki kadınların ve yazarın bu kadınlara karşı tutumunu şöyle özetler:

> "Ülkenin içinde bulunduğu siyasi koşulların hiçbirisinden haberi olmayan bu cahil köylü kadınlar, dişilikleriyle, ahlâk anlayışlarıyla ve de toplumun onları sürükledikleri çöküntülerle "öteki" bir varlık olarak anla-tılırlar. Bu duruma düşen kadınların tek başına suçlu olmadıklarını, bu kadın-ları "karı" diye niteleyerek sadece birer cinsel obje olarak gören erkeklerin ve devletin bu konuda suçluluk payının çok yüksek olduğunu da yazar özellikle dile getirir."[220]

Yazar bu kadınları küçümsemek yerine onları anlayışla karşılar ve bu eğitilmemiş olan kadınların tek suçlusunun devletin düzeni olduğunu vurgular. Özlem Kale ise yazarın veya anlatıcının hapishane hayatındaki zorluklarla beraber oradaki insanların yozlaşan tavır ve davranışlarına şahit olduğunu dile getirir.[221]

Romanın ses getirmesi sadece bununla sınırlı kalmamıştır. 1990 yılında yönetmen Halit Refiğ tarafından güçlü bir kadroyla sinemaya uyarlanmıştır. Başrollerinde Kadir İnanır, romandaki Murat karakterini oynar ve bir nevi Kemal Tahir'in kendi sesidir, Hülya Koçyiğit, Perihan Savaş, Erol Taş, Serra Yılmaz, Tuncer Necmioğlu gibi yıldız oyuncular filmde yer almaktadır. Film başarısını katıldığı festivallerde de kanıtlamıştır. Özellikle 1990 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ödül yağmuruna tutulmuştur. En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Kadın Oyuncu, En

[220] Şaziye Durukan, *Kadının Toplumsal Çıkmazının Hapishane Boyutu: Karılar Koğuşu,* Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü DergisiCilt: 18 - Sayı: 34, Aralık 2015

[221] Özlem Kale, *Türk Edebiyatında Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu,* Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 2013

İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödüllerini kazanmıştır.[222]

3.5.2.2. Karılar Koğuşu Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Roman yukarıda da bahsedildiği gibi Kemal Tahir'in kadın kadrosunun en yoğun olduğu romanıdır. Sinemaya uyarlanırken de yönetmen Halit Refiğ romanın özüne ve gelişen olay örgüsüne oldukça sadık kalmıştır. Filmin romanı kolayca takip edebilmesinin en önemli nedenlerinden biri olarak Kemal Tahir romanlarının diyalog tekniğiyle yazılmış olması söylenebilir. Kemal Tahir yoğun tasvirlere yer vermeyip romanlarında diyalog tekniğini oldukça fazla kullanarak dinamik bir iç ritim yakalar. Böylece çekilen filmler romanı rahatça takip edilebilir kılar. Halit Refiğ de bundan faydalanmış olacak ki film romanı birebir takip eder ve diyalogların üzerinde oynama yapmadan olduğu gibi filme aktarır. Ufak tefek değişiklikler olsa da film diğer uyarlama romanlarının aksine oldukça az değişiklik yapılmıştır.

Hem romanda hem de filmde kalabalık kadın kadrosu göze çarpar. Her ne kadar kadın kadrosu geniş olsa da romanın ve filmin en önemli karakteri erkektir. Gazeteci Murat'ın gözünden hapishane yaşantısı, yaşanan çarpık ilişkiler, kadınların toplumsal olaylara karşı duyarsızlığı ve bu duyarsızlığın nedenleri aktarılır. Hikâyenin aydın kişisi olarak okuyucunun/seyircinin karşısına çıkar ve Murat karakteri Kemal Tahir'in kendisiyle ilişkilendirilir. Romanın ve filmin küçük farklarından biri başlangıçlarıdır. Roman çocuk mahkûm Aduş'un, tıpkı *Uçurtmayı Vurmasınlar'*daki Barış gibi Aduş'un da orada neden olduğu belli değildir, kadın mahkûm Gevre'nin kızıdır ve hapishanedeki masumiyetin simgesidir, Murat'ın odasına girmesiyle başlar. Fakat film Murat'ın birine mektup yazmasıyla başlar ve kamera odak noktasını yavaş yavaş uzaklaştırarak duvardaki Nazım Hikmet portresine odaklanır. Ve böylece Kemal Tahir'in en yakın arkadaşı ve sık sık mektuplaştığı Nazım Hikmet ile olan dostluğuna atıfta bulunulmuş gibidir.

Hikâyedeki kalabalık kadın kadrosunda öne çıkan başlıca yedi kadın vardır ve bu kadınların hapse girmesinin nedenleri birbirinden farklıdır. Hubuş, devlet erkânlarına küfür ettiği için girmiştir. Gevre, komşusunun kaba etini ısırdığı ve böylece ölümüne sebep olduğu için girmiştir. Sıdıka, kaynanasını sopa ile öldürmekten içeri girmiştir. Nafia ise toplumsal anlamda daha hassas bir konudan yani zinadan dolayı içeri girmiştir. Hanım, dostuyla birlikte olup kocasının hadım ettiği için cezalandırılmıştır. Tözey hakaretten, Çingene İnci ise hırsızlıktan dolayı içeri girmiştir. Görüldüğü üzere romandaki kadınların hemen hemen hepsi yozlaşmış tutum ve davranışlardan dolayı cezalandırılmış ve aralarında hiçbirinin düşünce suçu yoktur. Bu açıdan *Uçurtmayı Vurmasınlar* romanından ayrılır. Oradaki kadınlarda da toplumun alt kesimlerinden

[222] https://www.imdb.com/title/tt0288588/

insanlar olsa da düşünce suçu işlemiş olan mahkûmlar da vardı. Buradaki temel fark kadın ve erkek yazarların probleme bakış açılarının temelde farklı olduğu söylenebilir. Sonuçta Kemal Tahir erkek bakış açısından olayları aktarırken Feride Çiçekoğlu kadın hassasiyetiyle olaylara yaklaşmıştır. *Karılar Koğuşu'*nda çizilen kadın portrelerini Ramazan Gülendam şöyle ifade eder:

"Karılar Koğuşu'nda çizilen kadın karakterlerin hepsi küçük kasabalara ve kırsal kesime ait zavallı, itilmiş ve sömürülmüş kadın tipine birer örnektirler. Romanda Anadolu kadınını, Kemal Tahir'in roman sanatının çekirdeği olarak gördüğü 'drama düşmüş (veya kıstırılmış) birey'ler olarak görüyoruz. Hatta bu düşünceyi destekleyici bir benzetmeyi roman kahramanlarından Sıdıka'yı çizerken bize verir romancı. Sıdıka'yı, içinde bulunduğu psikolojiyi tahlil ederken 'kıstırılmış korkak bir hayvan'a benzetir."[223]

Romanda ve filmde baş kadın karakter olarak Tözey ön plana çıkmaktadır. Tözey'in Murat'a olan ilgisi ve Murat'ın da Tözey'e karşı sıcak duygular beslemesiyle gelişen kıskançlık ve kargaşa romanın ritmini yer yer hızlandırır. Yukarıda da bahsedildiği gibi Murat karakteri romanın ve filmin ana karakteridir ve olayları aydın bir kişi edasıyla yorumlar. Kadınların kendine göre ahlak anlayışları vardır ve toplumun alt kesimini temsil ettiği için bu kadınlar cehaletin temsili gibidir. "*Romanda yer alan bütün bu kadınların ortak noktası, cahil olmaları, toplumda sadece cinsel olarak ön plana çıkmış olmaları ve ahlaki boyutlarının nefsanî is-tekleri karşısında zayıf kalmalarıdır."*[224] Diyen Şaziye Durukan yazarın amacının da bu kadınları aşağılamak yerine onları anlamak ve bu cehaletin altında yatan nedeni kavramak olduğunu ileri sürer.

Kemal Tahir romandaki kadınların dış tasvirine oldukça önem verir. Bunun amacı muhtemelen kadınların sahip olduğu sosyo-kültürel yapıyı belirtmek olduğu söylenebilir. Film de buna oldukça bağlı kalmıştır. Hemen hemen her kadın kitapta tasvir edildiği şekilde sinemaya aktarılmıştır. Romanın ilk kadın tasviri Ayşe Ana ile başlar:

"Karı gardiyanı Ayşe Ana çok uzun boylu, çok şişman bir kadındı. Gençliğinde dünya güzeli olduğunu 'Rum Diyarı'nda Ayşe'den beyaz karı bulunmadığını eskiler söylüyordu."[225]

İlerleyen sayfalarda ise Sıdıka'nın tasviri göze çarpar: *"Sıdıka zayıf, esmer ve pek sinirli bir kadındı."*[226] Sonraları ise Hacı ile Murat konuşurken Tözey'in fiziksel özelliklerinden bahsedilir: *"Tözey'in gençliği iyi miydi Hacı? Çok iyiydi beyim. Yüzünü kerhanede kırdılar. Böyle çarpık kaldı."*[227] Diğer bir önemli detay da Ayşe Hanım'ın

[223] Ramazan Gülendam, *Kemal Tahir'in Kadın Mahkûmları: Karılar Koğuşu,* Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 3/2 Spring 2008
[224] Şaziye Durukan, *Kadının Toplumsal Çıkmazının Hapishane Boyutu: Karılar Koğuşu,* Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü DergisiCilt: 18 - Sayı: 34, Aralık 2015
[225] Kemal Tahir, *Karılar Koğuşu,* İthaki Yayınları, İstanbul, 2017, s. 4
[226] Tahir, a. g. e. s. 20
[227] Tahir, a. g. e. s. 88

çıbanıdır: *"Ayşe Hanım, sol gözünü berbat eden Halep çıbanıyla kapıya baktı."*[228] Bu tasvirlerin önemli olduğu söylenebilir çünkü okuyucu bu sayede kadınların fiziksel özelliklerinin zihinsel faaliyetleriyle doğu orantılı olduğunu kavrayabilir. Halit Refiğ de böyle düşünmüş olacak ki kadınların betimlendiği şekline sadık kalmıştır. Hatta kitapta küçük bir yerde geçmesine rağmen Ayşe Hanım'ın yüzündeki çıbanı bile filmde görürüz.

Kemal Tahir, kadınlara olan kötücül veya iyimser bakış açısını karakterlerin sosyo-kültürel konumunu göz önüne alarak ustaca göstermiştir. Murat'ın bakış açısı kadınlara karşı acımaya yakın bir tutumdur. Fakat Hacı'nın dünyaya bakış açısı Murat gibi olmadığı için kadınları daha çok cinsel obje ve dövülmeye layık bir varlık olarak ele alır. Hacı'nın kadınlara bakış açısını gösteren şu pasajlar önemlidir:

"Orospu değil mi beyim? Orospuyu herkes döver. Ben döverim, Hacı Ağa'nın gücü yeterse Hacı Ağa döver, gücü yetmezse dostuna dövdürür. Polis döver, bekçi döver, komiser döver."[229]

"Lakin ben mahpusluğu hiç sevmiyorum beyim. Ben karı milletine alışmışım. Hem bir karıya değil… İki tane olacak. İki yanıma yatacaklar. Kımıldadıkça vücudum onlara değmeli. Uykumun arasında, 'Ohh.. Biz yaşıyoruz, hey Allah'ım!' diyerek sevinçten parmağımı şıkırdattığım çoktur."[230]

Murat ise kadınlara daha iyimser ve bulunduğu toplumun şartlarını göz önüne alarak onları değerlendirir: "*İstanbullu bugünkü şartlar içinde kadınların erkeklerden iki kere bedbaht olduğunu düşüne düşüne bir cigara yaktı."*[231]

Kadınlara olan bu bakış açısının devlet tarafından da oldukça kötücül olduğu söylenebilir. Mesela Hanım ve Ali arasında yaşanan cinsel münasebet mahkemeye taşınır. Murat, Hanım'a her ne kadar suçu Ali'ye atmasını söylese de Hanım mahkemede bunu yapmaz. Kadının cehaleti olarak yorumlanabileceği gibi, devlet burada erkeği kayırarak Hanım'a asılma cezası verilirken Ali'ye ise sadece 30 yıl hapis cezası verilmiştir.

Romanda ve filmde işlenen diğer temalardan biri de kadın-erkek ilişkileridir. Murat, okumuş, kültürlü ve ufku açık bir kişi olduğu için herkes ona saygı duyar ve sevgi besler. Doğal olarak da kadınların ilgisi onun üzerindedir. Tözey'in Murat'a karşı olan ilgisi kadınlar arasında kıskançlığa ve karışıklığa yol açmaktadır. Hanım Ağa bu durumu kıskanır, Şefika ise sürekli olarak Murat'ın yanında hareket eder. Kadınlar arasındaki bu gerilimli olaylar yüzünden hapishanede çeşitli dedikodular konuşulmaya, kargaşalar yaşanmaya başlar. Kadınlar Koğuşu'nda yapılan eğlence ise bu ortama zemin hazırlayan unsur olarak okuyucunun/seyircinin karşısına çıkar.

Karılar Koğuşu, yukarıda da bahsedildiği üzere Kemal Tahir'in kadın kadrosunun en kalabalık olduğu eserdir. Kadınlar İstanbullu aydın Murat'ın gözünden

[228] Tahir, a. g. e. s. 105
[229] Tahir, a. g. e. s. 88
[230] Tahir, a. g. e. s. 145
[231] Tahir, a. g. e. s. 124

çeşitli temalar altında anlatılmaya çalışılmıştır. Yoksulluk, cehalet, ahlak/ahlaksızlık, erkek ilişkilerinde yozlaşan tavırlar, eğitimsizlik gibi temalar çerçevesinde bu kadınlar ele alınabilir. Fakat Kemal Tahir bunu yaparken kadınlara suçlamak yerine altında yatan nedenleri irdeler. Savaş ortamı, devlet düzeni, ataerkil anlayışla birlikte kadına obje olarak bakılması gibi nedenler üzerinden İstanbullu Murat'ı konuşturur. Halit Refiğ tarafından yapılan sinemaya uyarlanması ise romana oldukça sadık kalmıştır. Hatta öyle ki roman ve film birlikte paralel bir şekilde takip edilebilir. Yine diyaloglarda da değişme olmamıştır. Romanda geçen diyaloglar olduğu gibi sinemaya aktarılmıştır. Burcu Ceylan Yürek bu farklılığın az olmasına şöyle değinir:

"Uyarlamanın dikkat çekici yönü roman ile film arasındaki farklılığın çok az olmasıdır. Bir başka ifadeyle romandaki hemen hemen her unsur, her konuşma, her olay, her durum birebir filme yansır. Olayların akışı birebir yansır farklı bir kurgu denenmez."[232]

Farklılıklar az olmasına rağmen kitaptaki bazı bölümler atlanmış ve böylece eser daha özlü hale getirilerek filmin izlenebilirliği arttırılmıştır. Bu gibi ufak detaylar atlanmış olsa da romanın özü korunmuştur. Film katıldığı festivallerde eli boş dönmeyerek başarısını da kanıtlamıştır.

3.6. Postmodernist ve 2000 Sonrasında Yazılan Romanlardan Sinemaya Uyarlanan Metinlerde Kadın

19990'ların sonuna, 2000'li yılların başlarına gelindiğinde sinema ve roman anlayışı geleneksel çizgiden kopmaya başlamıştı. Romanda yükselen postmodernizm ile birlikte romanın anlam bütünlüğü genişlemiş, toplumcu gerçekçilikten uzaklaşılmış ve çoğulcu bir anlayış hâkim olmuştu. Sinema da kendine daha geniş alan bulmuş, yavaşça gelişen sinema dili bu yıllarda kendine has auteur yönetmenler ortaya çıkarmıştır. 1970'li yıllarda Türkiye'de Oğuz Atay ile birlikte kullanım alanı bulan postmodernizm, sinemada da kendine bundan bir otuz yıl kadar sonra geliştiği söylenebilir. Bireyin iç dünyasına önem veren postmodernizmde anlatım teknikleri de yenilenmiş ve yeni bir sinema dili gelişmiştir. Gelişen bu yeni sinema dilinin başlıca yönetmenleri Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Derviş Zaim gibi yönetmenler olduğu söylenebilir ve ilk filmlerini 1990'lı yılların sonlarında üretmiştir.

Buna bağlı olarak da teknolojinin gelişmesiyle ve insan olanaklarının artmasıyla yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Özellikle bu dönemlerde kadına olan bakış açısı değişmiş, kadın kendine daha özgür bir alan bulmuştur. Topluluklar arası etkileşimin artması, kadına olan eril bakış açısını köreltmiş, kadın artık bir birey olarak ele alınmaya başlanmıştır. Postmodernizm çağı olarak tanımlanan bu dönemde geleneğin yıkımı oldukça çabuk olmuştur. Çoğulculuğun artmasıyla birlikte özgür kadın hikâyeleri, eşcinsel bireyler, lezbiyen ilişkiler, çapraz ilişkiler ağı, intihara meyilli bireyler sıkça işlenen temalar haline gelmiştir. Önceki bölümlerde incelenen metinler

[232] Burcu Ceylan Yürek, *Kemal Tahir'den 1940'lara Dair Notlar: Karılar Koğuşu,* Der: Fatih Sakallı, *Edebiyat ve Sinema: Edebi Eserden Beyaz Perdeye,* Hat Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 458-459

gibi ataerkil anlayış yavaşça çözülmüş, kadın iki erkeğin kendisine âşık olabildiği bir konuma kadar yükselmiştir. Buna bağlı olarak bu bölümde göze çarpan beş tane roman ve sinema uyarlaması vardır. *Postmodernizm* ve *Queer* kavramları çerçevesinde ele alınabilen bu roman ve sinema uyarlamaları kadına bakışın geldiği noktayı önemli ölçüde belirlemiştir. 1990 yılında Metin Kaçan'ın yazmış olduğu *Ağır Roman* kitabı, 1996 yılında Mustafa Altıoklar tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Karnavalesk ve büyülü gerçekçi çizgide ilerleyen romanda bir kadına âşık olan iki kabadayının hikâyesi, postmodern unsurlarla birlikte ele alınmış, hatta daha önce pek rastlanmayan eşcinsel bireyin duygu değişimine de yer vermiştir. 2002'de Perihan Mağden tarafından yazılan *İki Genç Kızın Romanı* ise 2005 yılında Kutluğ Ataman tarafından sinemaya aktarılmıştır. Merkezine iki kadının aşk hikâyesini alarak, eşcinsel bireyleri işlemiş, *queer* sinema ve edebiyatın önemli yapı taşlarından biri olmuştur. 2009 yılında Ümit Ünal tarafından sinemaya uyarlanan Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanı postmodernist edebiyatın önemli örneklerinden biridir. Zamanda kırılma, mekânsızlık, taşra ve kent gibi kavramlar üzerinden yabancılaşmayı anlatan romanın merkezinde bir kadının kaybolması yer almaktadır. İncelenecek olan son iki roman ve uyarlaması kadının arzulanan imge konumunda olması bakımından diğer türdeşlerinden ayrılır. 2011 yılında yönetmen Seyfi Teoman tarafından uyarlanan Barış Bıçakçı romanı *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* iki yakın arkadaşın evlerine geçici bir süre kalmak için gelen kadına âşık olmalarından dolayı yaşadıkları çıkmazları anlatır. İki erkeğin bir kadına âşık olması tıpkı yeni dalga akımının önemli filmlerinden olan *Jules and Jim'i*[233] çağrıştırır. Son olarak 2014 yılında Çiğdem Vitrinel tarafından uyarlanan İlhami Algör'ün romanı *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* kadınlara bakış açısını erkek bir yazar üzerinden sorgulaması dikkate değerdir. Yazma sıkıntısı çeken bir karakterin hayatına giren Müzeyyen isimli bir kadın sayesinde kadın dünyasını sorgular ve yeni anlamlar keşfederek kadınlara olan bakış açısını geliştirir. Günümüze yaklaştıkça değişen bu kadına bakış açısını postmodernist ve queer kavramlardan yola çıkarak açıklamanın mümkün olduğu söylenebilir. Eserleri daha iyi anlamak açısından bu kavramlara kısaca bakmak yerinde olacaktır.

3.6.1. Postmodernizm, Queer ve Eşcinselliğin Yer Alması

3.6.1.1. Postmodernizm Kavramına Kısa Bir Bakış

Modernizme karşı olarak kullanılan veya modernizmden sonra anlamına gelen bu kavram, özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarından sonra yayılma alanı bulduğu söylenebilir. Emel Kefeli'nin kelimenin kökenine dair yaptığı bu açıklama önemlidir:

"Terim olarak postmodernizm, 'post', 'modern' ve '-izm' gibi ön ek, kök ve son eklerden meydana gelmektedir. Modern 'bu çağa ait, yeni' anlamında kullanılır. 'Post' ön eki, 'den sonra, den

[233] François Truffaut tarafından 1962 yılında çekilen, iki yakın arkadaşın aynı kadına âşık olmasını anlatan film.

kaynaklanan, den sonra gelen' anlamlarını taşır. '-izm' son eki ise sözcüğünün bir sistemi ifade ettiğini göstermektedir. Böylece sözcük 'modernizmden sonra gelen' anlamını kazanır."[234]

Modernizm, insanı merkezine alan, çatışma alanı bırakmayan ve buna bağlı olarak geleneksel anlatım yöntemini seçen bir akımdır. Özünde barındırdığı gerçekçilik, insana en hümanist tavrıyla yaklaşıp, insan ırkını yüceltir ve ona değer vererek özümsemeye çalışır. Rönesans'tan beri yükselen hümanizm, 20. Yüzyılın sonlarına kadar devam eder. Fakat sanayi devrimiyle birlikte ortaya çıkan kapitalist anlayış, insana değer vermeme aşamalarının ilk çatırdamaları olduğu söylenebilir. Fakat 21. Yüzyılın başlarında tüm dünyayı etkisi altına alan Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, insana verilen bu önemi hiçe saymış hatta insan kavramını maddeleştirerek artık önemsenmeyen bir varlık olduğunu kanıtlamıştır. Buna bağlı olarak ortaya çıkan salgınlar, ekonomik buhranlar, soykırımlar insanın kendi iç dünyasına dönmesini ve bulunduğu coğrafyayı sorgulamasına ortam hazırlamıştır. Tam da böyle bir ortamda postmodernizm, modernizmin karşısında durmuştur:

"Modernist sanatın bilimsel doğrularla at başı giden gerçekçilik yaklaşımı, teknolojik geleceğe, ilerlemeye ve nesnel hakikate olan inancı, bilimin yöntem ve mantığına yakınlığına karşın postmodern sanat ve edebiyat, bilimsel akıl ve mantık ile nesnellik iddiasına değil, var oluşa, öznel deneyime ve hiçbir anlamın nihai olarak var olamayacağı yaklaşımına dayanmaktadır."[235]

Postmodernizm, kargaşa ortamından beslendiği için düşünce merkezine nihilizm ve varoluşçuluk gibi şüpheci yaklaşımları alır. Bu yüzden de Yıldız Ecevit Nietzche ve Heidegger gibi düşünürlerin bu akımın babaları olduğunu vurgular.[236] Buna bağlı olarak modernizmin esas aldığı insan merkezli anlayış, yıkıldığı için postmodernizm, insanı dünya çerçevesinden ele almak yerine insanın yine kendi iç dünyasından bakmayı tercih eder. Gerçekçiliğin yetmediği yerde insan düşlerinden, rüyalarından, bilinçaltından yardım alır. İnsanoğlu dünyanın bulunduğu karmaşadan kaçmak için kendi içine yönelir ve yaşadığı toplumu ve dönemi eleştirel bir yaklaşımla gözlemler. Fakat bu dönemin insanları kendi içine dönse bile bulunduğu toplumu ve benliğini anlayamaz. Bilinmezlik bu dönemin insanlarının en temel ruh halidir. Bu ruh halinin getirisi postmodernizmin seçici olmaktan çıkarır hatta modernizmin elitist tavrını eleştirir. Hakan Sazyek, postmodernizm durduğu bu çizgiyi şöyle açıklar:

"Postmodernizmin sanattaki karşı çıkıcılığı ise modernist sanatın özgünlük, seçkincilik, misyonerlik gibi temel değerlerine yönelmiştir. Elitist tavrın yerine sanatı popülerleştirmek (pop-art); kolaj tekniği aracılığıyla eklektik bir özellik kazandırmak; öneriler, tezler, çözümler getirme ve yargılama gibi kendisine toplumsal bir rol biçme yerine misyoner kimlikten uzaklaşıp salt sunmayı amaçlayan betimleyici bir tutuma sokmak postmodernist sanatın genel seçenekleri olarak gösterilebilir."[237]

---

[234] Emel Kefeli, *Batı Edebiyatında Akımlar*, Dergâh Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, s. 176
[235] Mustafa Kemal Şan, *Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar*, Der: Köksal Alver, *Edebiyat Sosyolojisi*, İz Yayıncılık, İstanbul, s. 175
[236] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,* İletişim Yayınları, 10. Baskı, s. 63
[237] Hakan Sazyek, *Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler,* Hece- Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s.493-509

Postmodernizmin takındığı bu ilkesel tavır, ilkesizlik de denilebilir, beraberinde yeni birtakım anlatım teknikleri getirmiştir. Özellikle roman sanatının üstünde yoğunlaşması bu açıdan önemlidir. Romanda o güne değin kullanılmayan geleneksel anlatımı yıkan teknikler, bundan sonraki devirde sıklıkla kullanılmıştır. Bireyin iç dünyasını anlamak açısından kullanılan *bilinçaltı* hemen hemen her romanda kendine yer bulmuştur. Bunun dışında *üstkurmaca (meta-fiction), metinlerarasılık (intertextuality), pastiş, parodi, ironi* gibi yeni teknikler romanın yelpazesini genişletir, postmodernizmin çoğulculuk anlayışına uyum sağlar. Bunun yanında postmodernizm, diğer önemli roman türlerini de kendi bünyesi altına alarak, onları kategorize eder. Tarihi, gerilim ve polisiye gibi türleri yeniden yorumlamak, postmodernist edebiyatın en belirgin özelliklerinden biridir.

Postmodernizmin yolunu açan ve geliştiren, karşısında durduğu modernist akıma bağlı bulunan yazarlar olduğu söylenebilir. Farklı roman teknikleri deneyen, geleneksel anlatım tarzının dışına çıkan Marcel Proust, H. James, Joseph Conrad gibi yazarlar kendisinden sonra gelen Franz Kafka, James Joyce, Samuel Beckett, Virginia Woolf, W. Faulkner, Robert Musil gibi yazarları etkileyerek postmodernizmin gelişmesine vesile olmuşlardır. İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği buhranlı atmosferle birlikte içine kapanan bu yazarlar, karanlık olduğu kadar yenilikçi romanlar da yazmayı başarmışlardır. Türk Edebiyatı'nda ise bu akım tıpkı dünyada olduğu gibi nihilist ve varoluşçuluk ile birlikte gelişim alanı bulur. Tanpınar'ın Proust'tan etkilendiği zaman anlayışı, onun özgün modernist eserler vermesine olanak sağlar. Yusuf Atılgan ise birey merkezli eserler kaleme alarak bu türün öncüsü konumundadır. Yine 1950 kuşağı yazarlar varoluşçuluğu yoğun olarak işlemişlerdir. Ferit Edgü, Nezihe Meriç, Demir Özlü, Leyla Erbil, Vüs'at O. Bener gibi yazarlar postmodernizmin yolunu açmışlar. Postmodernizmin en tipik örneğini ise Oğuz Atay vermiştir. Deneysel bir anlayışla ele alınan *Tutunamayanlar,* postmodernist akımın hemen hemen bütün tekniklerini bünyesinde barındırır. Barındırdığı bu çoğulcu yaklaşım, sonraki nesil yazarlara örnek olmuş, postmodernist anlayışla yazılan eserler çoğalmıştır. Böylece postmodernizm hem romanın hem de diğer görsel sanatları belirli kalıpların dışına çıkarmış, her türlü bireyi her türlü anlayışla işlemiştir. Bu çok çeşitlilik toplumun en üst kesiminden en alt kesimine kadar farklı üsluplarla sanatta işleme alanı bulmuştur. Bu açıdan postmodernizm yaşanılan çağın çok sesli ve karmaşık yapısını anlatması açısından oldukça mühimdir.

3.6.1.2. Queer Kavramı ve Eşcinselliğin İşlenmesi

Queer kavramının kullanım alanın daha çok genişlediği yıllar olan 1900'lü yılların sonuna doğru sinema ve edebiyatta eşcinsel bireylerin ele alınmasıyla artmış olduğu söylenebilir. *Queer* kavramının anlam bütünlüğüne bakılacak olursa, normalin dışında lanse edilen, ikili ilişkilerin tersine yönelimleri olan, kadının kadınla, erkeğin erkekle birlikte olduğu, cinsiyet değiştirmiş veya trans bireylerin ele alındığı zamanla teorileşen bir kavram olduğu göze çarpmaktadır. *Queer* 'in kelime olarak tam anlamı ise

Türkçede garip, tuhaf ve yamuk anlamlarına gelmektedir. Sibel Yardım *Queer* kavramının tanımını ve kökenine dair şunları söylemiştir:

> "Bunun yanı sıra argoda "ibne" demek. Queer kuramının merkezinde de acayip, tuhaf, yamuk, anormal, iğrenç, aşağılık olana; normatif alanın dışında kalana, bu alanın dışında bırakılana; normu ihlal edene bir gönderme ve bu "kötüyü", "anormali" yeniden anlamlandırma imkânı yatıyor. Olumsuz anlamlarla yüklenmiş bir kelimenin hem bir hareketin hem de bir kuramın adı olarak benimsenerek dolaşıma sokulmasının bizzat kendisi bile bu yeniden anlamlandırma çabasının bir işareti olarak okunabilir."[238]

Queer teorinin altında yatan meselede ise sanılanın aksine bir kimliksizlik söz konusudur. Heteroseksüel bir anlayışla gelişen sanat alanları, postmodernizmin de artmasıyla birlikte gelişen çoğulculuğun sonuçlarından biri olarak, belirlenen heteroseksüel kalıpları kırmış ve cinsiyetsizlik hâkim olmuştur. LGBTİ ve feminist hareketlerin ışığında okunabilecek olan *Queer* kavramının amacı sadece eşcinsel bireyleri ele almak değildir. Kadının kadın gibi hissettiği yerde erkeğe duyduğu cinsel haz da bu kavram için temel meselelerinden biridir. Cinsiyetsiz ve kimliksiz bir toplum yaratma olarak okunabilen bu akımın en büyük etkisi, lezbiyen, gay, trans, biseksüel, kavramlar çoğaltılabilir, bireylerin toplum nezdinde hor görülen haklarını savunmak olduğu söylenmekle beraber bu bireylere ait metinlerin okuma alanını genişletmektir. Günümüzde de sıkça tartışılan bir konu olan eşcinsel hakları bu okuma sayesinde kendine geniş bir yayılım alanı bulur. Genellikle sol görüşlerin benimsediği bir kavram olan *Queer,* özellikle sinema ve edebiyatta bu tarz bireyler işlenmiş fakat bolca sansüre maruz kalmışlardır.

Türk edebiyatında ise eşcinsellik kendine pek fazla yer bulmasa da hatırı sayılır bir şekilde işlenmiştir. Attila İlhan, Murathan Mungan, Perihan Mağden, Selim İleri, Duygu Asena, Metin Kaçan gibi yazarlar eserlerinde yer vermişlerdir. Bazılarında bu bireyler eserlerin ana merkezinde, bazılarında ise merkez konumda olmayıp figüratif konumdadır. Türk sinemasında da eşcinsellik hatırı sayılır bir şekilde ele alınmıştır. Dünya sinemasında özellikle Pedro Almodóvar ve Xavier Dolan gibi yönetmenlerin filmleri kadar başarılı olmasa da Türkiye konjonktürü göz önüne alındığında oldukça yetkin filmler görmek mümkündür. Atıf Yılmaz'ın *Dul Bir Kadın'ı*, Orhan Oğuz'un *Dönersen Islık Çal'ı,* Ferzan Özpetek'in *Hamam*'ı Kutluğ Ataman'ın *İki Genç Kız'ı* başarılı örneklerden sadece bazılarıdır. İncelemenin konusu itibariyle Metin Kaçan'ın Ağır Roman'ı ve Perihan Mağden'in İki Genç Kızın Roman'ı adlı eserleri bu bireyleri işlemesi bakımından dikkate değer. Her iki romanda sinemaya aktarılarak başarılı uyarlamalar olarak kendilerini özgün bir noktaya taşımışlardır.

[238] Sibel Yardım, *Ne O! Ne Bu! Ne Şu! Queer Kuramı ve Kimliksizleşme,* https://www.e-skop.com/skopbulten/ne-o-ne-bu-ne-su-queer-kurami-ve-kimliksizlesme/749

3.6.2. Ağır Romanın Sinemaya Yansıması

3.6.2.1. Ağır Roman Hakkında

Metin Kaçan tarafından 1990 yılında yazılan *Ağır Roman*, çıktığı ilk yıllarda eleştiri yağmuruna tutulmuştur. O güne değin pek görülmeyen dil anlayışıyla romanını kaleme alana Metin Kaçan, eleştirmenler tarafından dışlanmış ve romanı beğenilmemiştir. Fakat ilerleyen zaman zarfında romanın taşıdığı özellikler okuyucular tarafından keşfedilmiş zamanla kült mertebesine erişmiştir. *Ağır Roman*'ın edebiyatta yaptığı yeniliklerden biri olarak anlatıcının kullandığı argo dil göze çarpmaktadır. Genelev kadınlarının, eşcinsel bireylerin, kabadayıların, serserilerin, alkol ve uyuşturucu bağımlılarının, fakir ama bıçkın delikanlıların olduğu kültürel anlamda zengin ve renkli bir mahalle olan Kolera mahallesi göz önüne alınınca kullanılan bu argo dil, romana hava katmış ve hikâyenin de tonunu belirlemiştir. Bu dil ile ilgili Yıldız Ecevit şöyle söylemektedir:

> "Bu alışılmamış romanın en çarpıcı yönü, kuşkusuz dili. İçeriği daha güçlü bir plastik düzleme taşımak için otantik dil kullanımı, Türk edebiyatına ilk olarak Metin Kaçan'la girmiyor kuşkusuz. Dünya edebiyatında, gerçeği olduğu gibi yansıtmak isteyen 19. Yüzyıl natüralistleriyle yerleşen otantik dil, Hüseyin Rahmi'den bu yana Türk edebiyatında da kullanılmakta. Ancak Kaçan'da yeni olan, bu dilin yalnızca roman figürlerinin değil, anlatıcının da dili olması. Argoyu fantastik öğeyle birleştirerek, gerçeküstücü imgeler uyandıran bir dil yaratmış Kaçan."[239]

Yıldız Ecevit'in de belirttiği gibi bu dil fantastik öğelerle birleşerek romana çoğulcu bir hava katıyor. Böylece roman Marquez'in sık kullandığı bir anlatım yolu olan büyülü gerçekçi anlayışa yaklaşıyor. Karın sağır numarası yaparak duymazlıktan gelmesi, Kolera canavarının gizli gizli kadınları öldürmesi, kan ve beyaz toz kokuları hem bu karnaval havasını yansıtıyor hem de büyülü gerçekçi anlayışı anımsatıyor. Romanın başkahramanı Gıli Gıli Salih üzerinden Kolera mahallesinde yaşanan varoş hayatı anlatan romanda yabancılaşma, kimliksizleşme, kendini bulamama, cinsellik ve arzu, yozlaşma gibi temalar geniş yer bulur. Roman 1997 yılında ise Mustafa Altıoklar tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Senaryo kısmında Metin Kaçan'ın da olduğu filmin başrollerinde; Okan Bayülgen, Müjde Ar, Mustafa Uğurlu, Savaş Dinçel, Küçük İskender gibi isimler yer almaktadır. 1998 yılındaki Altın Portakal Film Festivali'nde ise En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ödüllerini kazanmıştır.

[239] Yıldız Ecevit, *Ağır Roman ve Estetik,* Der: Metin Kaçan, *Cervantes'in Yeğeni, Metin Kaçan Üzerine Yazılar,* Everest Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, s. 5

3.6.2.2. Ağır Roman Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Ağır Roman'ın edebiyat alanında yarattığı atmosfer diğer edebi ürünlerin dışında sayılan ve kendine özgü, alışılmışın dışında olduğu söylenebilir. Yaratıcı bir dil kullanımı, romanın etik/ahlak kavramlarının dışında yer aldığı gerekçesiyle yerden yere vuranlar da olmuştur. Yıldız Ecevit bu konu ile alakalı şunları söylemektedir:

"Bu alışılmadık anlatı, edebiyat dünyasında, uçlarda dolaşan tepkilerin oluşmasına yol açar; hayranlık dolu yazıların karşısında, edebiyat-ahlak ilişkisinden söz ederek metni yerden yere vuran yazılar yer alır. Özde ise, çatışan, iki karşıt estetik görüştür; sanatın tüm toplumsal ölçütlerin dışındaki estetik özgürlüğünü savunanlar ile sanatın öğretici/eğitici/ideolojik işlevini önemseyen yararcı görüş arasında süregelen eski bir kavganın uzantısıdır bu."[240]

Yazının devamında ise Yıldız Ecevit romanın ahlak-edebiyat çerçevesinde değerlendiren sağ kökenli yazarların eseri ahlak dışı bularak sert bir şekilde eleştirdiklerini de belirtir. Peki, *Ağır Roman'*ı ahlak dışı yapan öğeler var mıydı? Metin Kaçan romanı natüralist romancılar gibi olanı daha gerçekçi bir şekilde aktarır. Natüralizmi postmodernizmin çoğulcu anlatımıyla birleştirerek özgün bir anlatım dili yakalar. Bu anlatım dili oldukça yeni olduğu için dönemin eleştirmenlerince hoş karşılanmamış ve Metin Kaçan'ın o dönem popüler figürlerle çıkan haberlerinden dolayı bağımsız değerlendirilememiştir. Ağır Roman'da yaratılan atmosfer oldukça renkli olmakla beraber karnaval havası da hâkimdir. Bu yüzden roman yer yer büyülü gerçekçiliğin sularında da dolaşır. Romanın ve filmin merkezinde Kolera halkı vardır. Varoş bir semt olan Kolera'da insanlar sürekli bir yaşam mücadelesi içindedir. Bu yaşam mücadelesi romanın başkahramanı Salih üzerinden anlatılmaktadır. Roman Salih'in çocukluk, delikanlılık ve yetişkinlik dönemlerini anlatırken film bu bölünmelere girmez. Direkt olarak Salih'in olgunluk çağını ele alır ve karakterin yaşadığı gelişim evresini seyircilere aktarır. Eserin konusuna bakılacak olursa; Kolera mahallesi renkli bir mahalledir. Kabadayıların, hayat kadınlarının, tüccarların, işçilerin, tinercilerin, çalgıcıların bulunduğu her çeşit insanın olduğu bu mahallede hayat pek zordur. Eserlerin merkezindeki karakter olan Salih ise mahallenin ünlü adamlarından berber Ali'nin oğludur. Ali'nin arkadaşı Arap Sado'ya özenen Salih onun gibi kabadayı olmak ister, bu yüzden sürekli onunla yakın irtibat halindedir. Mahalleye gelen Reis adlı bir diğer kabadayı ise hem romanın hem de filmin antagonist karakteri olarak yer almaktadır. Romanın ortalarında filmin ise başından beri bulunan Tina karakteri arzu edilen ve uğruna ölünen bir kadın figürü olarak yer almaktadır. Salih'in aşkı olan Tina'nın da olaylara karışmasıyla birlikte işler sarpa sarar hatta sonlara doğru Salih'in ölümüne bile neden olur. Arap Sado'nun ölmesiyle birlikte Salih yeni kabadayı ilan edilir. Kadınları öldüren Kolera Canavarı adlı katili de yakalayarak artık mahallenin en bıçkın delikanlısı olur. Fakat rakibi Reis ile Tina'nın yattığını öğrenince Salih buna dayanamaz ve bileklerini keser.

[240] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,* İletişim Yayınları, 10. Baskı, İstanbul, s. 214

Romanın ve filmin temelinde oksimoron kavramlar vardır. Şiddetin yoğun olduğu zamanda bile gülmece unsuru mutlaka yer alır. Kolera'da, kanların akıp gittiği, neşterlerin sürekli insan etine değdiği, uyuşturucuların, otların sürekli olarak tüketildiği bir ortam vardır. Eril ve argo anlatımın söz konusu olduğu romanda ve filmde kadınlar genellikle figüratif rollerde okuyucuların ve seyircilerin karşısına çıkar. Buradaki en önemli kadına bakış anlatıcıda mevcuttur. Yukarıda da bahsedildiği gibi Metin Kaçan'ın yarattığı özgün argo dil anlatıcının diline de yansımıştır. Basit bir örnekle açıklamak gerekirse, Gıli, kadınlar hakkındaki tecrübesizliğini atlatmak için arkadaşlarıyla birlikte geneleve gider. Anlatıcı ise bu olayı şöyle ifade etmektedir:

"Gıli'nin böyle bir tecrübesi yoktu. Kaşar olmuş yaşlı bir kevaşe Gıli'ye bir parmak hareketiyle yanına çağırdı. Gıli sıcak etin çağrısına ve kokusuna mest olup kevaşenin yanına ürkerek gitti."[241]

Anlatıcının ifade ettiği "kevaşe" terimi her ne kadar kadını aşağılayan bir söz olsa da romanın hikâyesiyle uygun düştüğü söylenebilir. Filmin zaten romanının havasını yakalayamamasının temel nedenlerinden biri anlatıcının kullandığı argo dili perdeye taşıyamamasıdır. Filmde de olayları anlatan bir üst anlatıcı vardır fakat bu üst anlatıcı çok az devreye girer ve dili Metin Kaçan'ın yaratmış olduğu argo-dilden uzaktır.

Romandaki kadınlar, genel olarak erkeklerin çevresinde dolaşır ve alt kültürü temsil eden bireyler olarak yer almışlardır. Erkeklerin cinsel arzularını tatmin etmek konusunda usta olan bu kadınlara erkekler hazcı bakış açısıyla yaklaşır. Romandaki kadın karakterlere geçmeden önce kadına olan bu bedensel bakış açısını Gaftici'nin ağzından anlamak mümkündür. Gaftici pazarladığı kitapçığı satarken mahallede bağırarak tanıtımını şöyle yapar:

"Kardeşlerim, evlilik kutsal bir dükkândır. İlk gece karıya çok iyi davranmak gerekir. Size düğün salonundan, kıldan, tüyden bahsetmiyorum. Direkt olarak yatakta ne yapmanız gerekir, onu anlatacağım. Manita gelinlikli vaziyette seni bekliyor, manitayı ürkütmemek için önce radyoda hafif bir müzik yakalayın, nazik bir hareketle odanın ışığını kapatıp kırmızı gece lambasını yakın. (…) Manita hala ağlıyorsa iki tokat çakabilirsiniz, bu sizin hakkınız. Derin bir nefes akıp üçte birini dışarı bırakın, manitanın kokusu bütün damarlarınıza yayılınca kendinizi panter gibi hissedeceksiniz." [242]

Romandaki erkeklerin kadınlara bakışı genel anlamda böyledir fakat yaptıkları meslekten dolayı kadınlar aşağılanmaz hatta iki erkek bu kadınlar için birbirleriyle savaşabilir. Roman ve film her ne kadar erkek hegemonyasında ve eril bir anlatımın içinde yüzse de kadınlar bu hegemonyaya uyum sağlamıştır. Başlıca kadın karakterler İmine, Puma Zehra ve Tina'dır. İmine Salih'in annesi Ali'nin ise eşidir. Ali romanda oldukça sert ve karısına şiddet uygulayan bir kişilik gösterse de filmde bu özellikleri yumuşatılmıştır. İmine tam anlamıyla Anadolu kadını gibi evine sahip çıkan, çocuklarını koruyup kollayan, Ali'nin tüm aldatmalarına rağmen sesini çıkarmayan bir karakterdir. İmine hastalansa bile Ali ona dayak atmaktan çekinmez:

[241] Metin Kaçan, *Ağır Roman,* Everest Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, s. 72
[242] Kaçan, a. g. e. s. 38

"Ali, karısının ince hastalığa yakalandığını düşünüp dayak atmaktan vazgeçti."[243]

Filmde fazla bir rolü bulunmayan Puma Zehra'nın romanda etkin bir sözü vardır. Konsomatris olan Puma Zehra bir gün bu işi yapmaktan vazgeçer. Erkeklerin aşırılıklarından bunalan ve kendini bu tarz erkeklerin altında ezilen kadınları eğitmeyi görev edinen Zehra bir bakıma Kolera halkının aydınlık yüzü gibidir. Romanın anlatıcısı bu olayı şöyle açıklar:

"İşte, Zehra bu kadınlara erkekler dünyasının acımasız kurallarını çiğnetecekti. Puma Zehra'ya laf söyleyecek bir insan ne Kolera'da ne de dünyanın diğer kenarlarında yoktu. O bütün âlemi kuşatan nadide çiçeklerin en kraliçesiydi. Cahil kadınların kocaları, Puma Zehra'nın cazgırlığını bildiklerinden, evlere girip çıkmasına ses çıkaramıyorlardı. (…) Zehra'nın talebeleri kumar masalarında, cin olmadan şeytan olup, zar tutan kumarbazlara ceketlerini ters giydirdiler!"[244]

Bulunduğu eril ortama baş kaldıran figüratif bir rolü olan Puma Zehra'nın filmde feminist eğilimleri yoktur. Romanda kendini cahilliğe adar ve Kolera kadınlarının gelişimleri için yoğun çaba sarf eder.

Romanın ve filmin asıl önemli kadın karakteri Tina'dır. Tina romanda Salih'in gençlik döneminde yani romanın ortalarından itibaren etkin rol alsa da filmde en başından beri kendine yer bulur. Salih'in büyük aşkı olma özelliği gösteren Tina bir hayat kadınıdır. Onu pazarlayan erkek sürekli evinin önüne gelir ve hayat kadınlığı yapması için zorlar. Salih'in babasının evine yerleşen Tina, mahallenin de en gözde kadınlarından biri olur. Hem Reis'in hem de Salih'in gözü ondadır. Salih yavaş yavaş olgunlaşmaya başlayınca Tina'yı sahiplenmek ister ve artık Tina'nın hayat kadını olmasını istemez. Fakat Tina Salih'i ciddiye almaz ve onun kendisine âşık olmadığını dile getirir:

"Bak canikom, sen çok iyi kalpli bir insansın. Faka bazı şeyler var ki onları mutlaka bilmelisin. Şimdi bana âşık olduğunu falan zannediyorsun ama gerçek öyle değil. Bu üç günlük bir şey. Sana vermesine veririm, hatta köpekler gibi sevişiriz ancak bu iş nereye kadar gider? Beşinci günde senin komplekslerinle ve geçmişimi yüzüme vurmanla karşılaşmak istemiyorum."[245]

Filmde de aynı şekilde aktarılan bu sahnede Tina kendinden oldukça emin ve güçlü bir kadın figürü çizmektedir. Fakat ilerleyen süreçte Tina da Salih'e âşık olur. Roman ve filmin birbirinden koptuğu anlar böylece başlar. Filmde kötü karakter Reis, polislerle iş birliği yapar ve Salih'i tutuklatır. Hapiste türlü işkencelere maruz kalan Salih çıkar çıkmaz kendini Tina'nın evinde bulur. Fakat Tina'ya zorla sahip olan Reis'i yatağında görür buna dayanamayan Salih Kolera'nın karanlık sokaklarından birinde bileklerine usturayı vurarak intihar eder. Romanda ise Tina femme fatale özellikler gösterir. Salih'ten beklediğini bulamayan Tina, Salih'in ustası olan Fil Hamit ile birlikte olur. Salih, Tina'nın evine girip loş ışıkta ustasıyla sevdiği kadını görünce dayanamayıp beyaz tozu burnuna çekere bileklerini keser ve intihar eder. Tina'nın karakter gelişimi

[243] Kaçan, a. g. e. s. 81
[244] Kaçan, a. g. e. s. 48
[245] Kaçan, a. g. e. s. 85

filmde Salih'e duyduğu sadakate doğru yönelirken romanda ise tamamen ölümcül kadın figürüne dönüşmüştür.

Değinilmesi gereken bir diğer karakter ise Tilki Orhan'dır. Tilki kadın olarak doğmasa da kendini kadın olarak hissetmesi açısından bu başlık altında ele almak mümkündür. LGBT bireylerinin yeni yeni işlenmesi bakımından *Ağır Roman* öncü eserlerden biri olduğu söylenebilir. Tilki Orhan karakteri sinemaya uyarlanırken de beyaz perdeye taşınan karakterlerden biri olmuştur. Küçük İskender'in oynadığı bu karakter hem romanda hem de film genişçe yer kaplar. Salih'in en yakın arkadaşı olan Tilki kendini bulamayan kimliksiz bir bireydir. Bir gün tamirhanede en yakın arkadaşı Salih'e bile asılır:

> "Pencereden vuran güneş ışığı deponun sadece bir karesini aydınlatıyordu. Tilki ışık alan yere geçip üzerindeki atleti çıkardı. Küçücük memeleri, balıketi vücudu ve boyalı tırnaklarıyla Gıli Gıli'nin karşısına masum bir heykel gibi dikildi. Ses tonunu kızlardan daha güzel kullanıp Gıli'ye 'Benimle sevişir misin?' diye sordu. Gıli, gözlerini hayretle ovuştururken Tilki çırılçıplak kalmış, adaleli kalçalarını da arkadaşına seyrettiriyordu. Salih, Tilki'ye sevişecekmiş gibi yaklaşıp cebinden çıkardığı tornavidayı kalçasına sapladı."[246]

Görüldüğü üzere kendini keşfetme sürecinde olan Tilki, en yakın arkadaşına bile sarkıntılık yapar. Fakat Salih yaptığı hareketten pişman olur ve arkadaşlıkları daha sağlam bir şekilde ilerler. Artık kendini bulan Tilki, daha sonraları kadın gibi giyinmeye başlar ve hissettiği vücuda kavuşamasa da kadın gibi yaşayarak hayatına devam eder.

Ağır Roman, eril bir düzende yaşayan genellikle alt kültürü temsil eden bireylerin yaşam mücadelesine odaklanan bir roman ve sinema uyarlaması olarak okuyucuların ve seyircilerin karşısına çıkar. Yazar Metin Kaçan'ın pek de tasvip edilmeyen eril dil anlayışı edebiyata yeni bir soluk getirmiş hem olumlu hem de olumsuz birçok eleştirilere maruz kalmıştır. Romanda erkek bireylerin ağırlıklı olarak yer almaları ve hikâyenin varoş düzene ait insanlar ile alakalı olmasından dolayı kadın her zaman ikinci planda kalmış, aldatılmış, şiddete maruz kalmıştır. Fakat bunun yanında bu erkekler kadınlara sahip çıkmayı bilmiş ve onların uğruna diğer erk bireylerle mücadeleye girişmiştir. Bunun yanında bu kadınların bazıları eril düzene boyun eğmiştir bazıları ise baş kaldırmayı tercih etmiştir. Sadece yaratılış olarak da değil erkek vücudunda kadın olarak doğan kimliksiz bireylere de yer verilmiştir. Böylece renkli bir atmosfer yaratılmıştır. *Ağır Roman*'ın sinema uyarlaması ise romana genel anlamda sadık kalmıştır. Fakat romanda hikâye anlatıcısının kullandığı yenilikçi argo dil beyaz perdeye tam anlamıyla aktarılamadığı içim romanın özgünlüğünü sekteye uğratmıştır. Romanın genel tonunu bozmayan değişiklikler olsa da yönetmen Mustafa Altıoklar yazar Metin Kaçan'ın bakış açısına saygı duymuş hem karakterleri hem de romanın kurgusal düzlemini sinemaya aktarabilmeyi başarmıştır.

[246] Kaçan, a. g. e. s. 45

3.6.3. İki Genç Kızın Romanının Sinemaya Yansıması

3.6.3.1. İki Genç Kızın Romanı Hakkında

İki Genç Kızın Romanı, 2002 yılında yayımlanan, Perihan Mağden romanlarından biridir. Perihan Mağden'in üçüncü romanı olma özelliği gösteren *İki Genç Kızın Romanı,* postmodern teknikle kaleme alınmıştır. Üst kurmaca tekniğiyle kaleme alınan romanda, kelime oyunları ve bilinçaltı yaklaşımlar geniş yer kaplar. Romanın en önemli özelliklerinden biri de merkezinde LGBT bir bireyin olmasıdır. O güne değin pek fazla kendine yer bulamayan bu bireyler, İki Genç Kızın Romanı'nda başroldür. Behiye ve Handan adındaki iki sıkı dostun arasında geçen cinsel çekimi anlatan romanda, kadınların bulunduğu konum, yaşadığı travmalar, kendini bulma ya da bulamama, kimliksizleşme gibi özgün temalar çerçevesinde el alınmıştır. Elektra kompleksi[247] üzerinden de okunmaya müsait olan bu romanda genç kızların anneleriyle yaşadığı çatışmalar ağırlık merkezidir. Handan'ın Leman gibi olmak istememesi, Behiye'nin erkek egemen düzende annesinin oldukça silik bir profil çizmesi buna örnek olarak verilebilir. Tutunamayan, kendini bulamayan, hayat karşısında sürekli olarak savrulan kadınların birbirlerine tutunma gayretlerini anlatan *İki Genç Kızın Romanı*, sinemaya 2005 yılında Kutluğ Ataman tarafından *İki Genç Kız* adıyla uyarlanmıştır. Başrollerinde Feride Çetin, Vildan Atasever ve Hülya Avşar'ın oynadığı film, Altın Portakal Film Festivali'nde ve Ankara Uluslararası Film Festivali'nde çeşitli ödüller alarak başarısını kanıtlamıştır.

3.6.3.2. İki Genç Kızın Romanı ve İki Genç Kız Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

İki Genç Kızın Romanı, postmodern teknikle kaleme alındığı yukarıda bahsedilmiştir. En belirgin postmodern özelliği ise üst kurmaca tekniğiyle kaleme alınmasıdır. Roman konudan bağımsız *Sazlık* adlı bir bölümle başlar ve bu bölüm romanın konusundan bağımsız bir gazete kupürüdür. Rastgele bulunan bir cesedin öyküsünü anlatan bu bölüm, Handan ve Behiye'nin yaşadığı dostluktan ve konudan bağımsızdır. Bu bölümden sonra ise Behiye'nin Handan'ın hayatına dâhil olarak yaşanan duygusal kırılmalar anlatılmaktadır. Fakat yine ara sıra farklı farklı öldürülen erkek bedenlerinin haberleri romanın geneline yayılmaktadır. Romanın sonunda ise bir yere bağlanmayan bu erkek cesetleri, oldukça havada kalmıştır. Bunun bilincinde olan yönetmen Kutluğ Ataman ise romanın bu çoğulcu yapısını es geçmiş, sadece Behiye,

[247] Psikanaliz'in kurucusu Sigmaund Freud tarafından ortaya atılan Elektra kompleksi tabiri, erkeklerin babalarıyla yaşadığı problemi tarif etmek için kullanılan Oedipus kompleksinin tam tersi konumunda yer alır. Yine Oedipus gibi Yunan mitolojisindeki kahramanlardan biri olan Elektra'dan ismini alan bu kompleks, genç kızların anneleriyle yaşadığı problemi anlatmak için kullanılmaktadır.

Handan ve Leman üçlüsünü odak noktasına almıştır. Film, romandan bağımsız olarak Leman'ın uzatmaları sevgilisi Şevket Bey ile arabada seviştikleri sahnede başlar. Filmin romandan ayrıldığı en önemli nokta başlangıcı ve postmodernist çoğulcu yapısını sinemaya aktarmaması olduğu söylenebilir. Hem romanın hem de filmin merkez karakteri durumunda ise asabi, sert, saldırgan, sinirli, vurdumduymaz fakat bunların yanında oldukça zeki ve hamarat olan Behiye yer almaktadır. Behiye kendini bulamayan LGBT birey özellikleri göstermektedir ve Handan'ı görür görmez âşık olmuştur. Erkeklere tahammülü yoktur, onlarla vakit geçirmekten hoşlanmaz, tek istediği bütün vaktini Handan ile geçirmektir. Behiye, Boğaziçi gibi bir üniversiteyi kazanmasına rağmen gitmeyi tercih etmez ve yaşadığı bunalımlı duygu değişimleri onu daha da saldırgan yapar. Elektra kompleksi üzerinden okumaya oldukça müsait olan Behiye'nin karakterini anlamak açısından annesi hakkındaki düşünceleri aktarmak önemlidir:

"Annen senin coğrafyan. Annen kadarsın. O KADARSIN. Burdan Cakarta'ya kadar sıkıl, daral, bunal.- istersen. BOĞUL sıkıntıdan. Nefessiz kal. Annenin kızısın. Annenin devamısın. Annenin mutfağı senin hayatın. Senin hayatın böyle bir yer işte: Habire kazaya uğrayan."[248]

Boğulma hissiyle yaşayan Behiye bir gün en yakın arkadaşı Çiğdem'in kurs çıkışına gider ve orada Handan'ı görür. Görür görmez çarpılan Behiye'nin içini "kurtulacaksın hissi" kaplar. Aralarındaki bu çekim onları yaklaştırır. Birlikte vakit geçirmekten oldukça hoşlanan bu ikili, artık birbirlerinin vazgeçilmez parçalarıdır. Behiye Handan ile iyice vakit geçirdikçe ona bağlanır ve bu bağlanmanın ismine "Handan bağımlılığı" adı verir. Handan artık onun için bağımlılıktır ve Handan'ın da ısrarlarıyla Behiye evini terk eder, abisinin paralarını çalar, Handan'ın evine yerleşir.

Behiye'den sonraki en önemli karakter ise Handan'dır. Handan Behiye'ye göre daha kadınsı özellikler göstermektedir. Yaş olarak Behiye'den küçüktür, alımlıdır, alışveriş yapmayı, erkeklerle takılmayı, zengin olmayı, rengârenk giyinmeyi sever. Bu bakımdan bakılırsa Behiye'nin tam tersi konumunda yer almaktadır. Handan da Behiye gibi yaşadığı hayattan pek mutlu değildir. Annesi Leman ile yaşamaktadır ve babası tarafından terk edilmiş, kaderlerine bırakılmışlardır. Handan'ın en büyük amaçlarından biri Boğaziçi Üniversitesi'ne girmektir ve Behiye ile tanıştığı yer olan kursuna önem vermektedir. Fakat Behiye'nin hayatına girmesiyle birlikte, kursu eker, oradan oraya savrularak eğlenceli bir hayat yaşamaya çalışmaktadırlar. Behiye ve Handan arasındaki en büyük farklardan biri bu iki genç kadının erkeklere olan bakışıdır denilebilir. Handan biraz daha erkekleri severken Behiye onlarla takılmaktan nefret eder, sıkılır hatta erkekleri Çinlilere bile benzetir:

"Asıl Çinli onlar' diyor Handan'a.

Nasıl yani Behiye?

Hepsi birbirini andırıyor. Şişmez kızlar, Şişme oğlanlar."[249]

[248] Perihan Mağden, *İki Genç Kızın Romanı,* Everest Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, s. 20

Bu iki genç kızın dışında romanın diğer önemli kadın karakteri ise Leman'dır. Leman, Handan ile birlikte yaşamaktadır ve Handan'ın okul masrafını karşılamak için erkeklerle birlikte olmaktadır. Uzatmalı sevgilisi Şevket Bey onun bütün maddi yükünü karşılar, fakat Leman başka erkeklerle de birlikte olarak geçimini sağlamaktadır. Yaşı olmasına rağmen oldukça alımlı ve güzel olan Leman'a Behiye bile zaman zaman ilgi duymaktadır. Handan'da yaşamaya başlayınca Behiye ara sıra Leman'ı inceler ve güzelliğinden dolayı oldukça etkilenir:

"Yaşı belirsiz bir gençlikte gösteriyor bu haliyle. Behiye, onu ilk defa böylesine canlı, elektrikli görüyor. Gözlerini ayıramıyor üstünden. İçine çekmek istiyor. Tuhaf ama, Handan'a hissettiklerinden hissediyor Leman'a da. Kendine inanamıyor. Ama öyle."[250]

Behiye'nin cinsel kimliğine olan bu vurgu, eserin tüm mesajı gibidir. Kendini bulamayan Behiye'nin kadınlara karşı hissettiği bu karşı koyamadığı duygu, onun cinsel kimliğinin boyutudur. Eser her ne kadar cinsel kimlik inşa etme çabasında olsa da romanda cinsel tasvirler kendine pek yer bulmaz. Behiye'nin hem Leman'a hem de Handan'a karşı hissettiği yoğun duygular, cinsel hazzını bastırır. Bu yüzden romanda pek fazla cinsel tasvirler yoktur. Fakat yönetmen Kutluğ Ataman romanı oldukça cinsel bir gözle ele almıştır. Daha filmin ilk sahnesinde Leman'ın Şevket Bey ile arabada yaşadığı cinsel deneyim, seyirciyi oldukça cesur sahnelerin yer alacağına hazırlar. Mesela Handan'ın Erim'in evine gidip ilk cinsel deneyimini Behiye'ye anlatması sadece bir cümlelik kısımda geçmesine rağmen yönetmen Kutluğ Ataman bu sahneyi oyunculara oynatmayı tercih etmiştir. Bu açıdan bakılacak olursa film romana oranla daha cesur bir yerde kendini konumlamıştır.

Roman ve film her ne kadar kadınların başrolde yer aldığı eserler olsa da hem romanda hem de filmde erkekler oldukça küçük rollerde yer alırlar. Tip olarak bahsedilebilecek olan bu erkek karakterlerin kadına bakışı sadece cinsel obje imgesi üzerindendir. Romanda az yerde geçmesine rağmen Kutluğ Ataman'ın bu erkek bakış açısını filme taşıması oldukça önemlidir. Leman'ın uzatmalı sevgili Şevket Bey, para karşılığı Leman ile birlikte olur ve karısından boşanacağını söyleyerek sürekli olarak Leman'ı oyalar. Bakkalın çırağı ise romanda çok az yer kaplamasına rağmen yine kadın bedenini olumsuzlaması açısından önemli örneklerden biridir. Çırak, Leman'ın siparişlerini getirir, Leman kapıyı açtığı zaman çırağın gözleri sürekli olarak Leman'ın göğüsleri üzerindedir. Yine başka bir örnek olarak taksicinin Handan'a olan tavrı bahsedilmeye değerdir. Taksicinin dikiz aynasını Handan'ın göğüslerine göre ayarlaması ve sürekli olarak onu kesmesi yine kadının sadece cinsel obje imgesi üzerinden bakıldığının bir eleştirisidir. Başka bir örnek ise Handan'ın zengin erkek arkadaşlarıdır. Handan ile sürekli takılmak isteyen Erim ve arkadaşları bir hafta sonu Behiye ile birlikte Handan'ı yazlıklarına davet eder. Fakat Handan buraya yalnız gider. O gece Handan Erim ile ilk cinsel deneyimini yaşamış olur. Handan her ne kadar duygusal yaklaşsa da Erim pek duygusal değildir. Hatta Erim bu cinsel deneyimi

[249] Mağden, a. g. e. s. 162
[250] Mağden, a. g. e. s. 176

arkadaşlarıyla da yaşaması için Handan'ı diretir. Yani romanda ve filmde pek fazla yer kaplamayan bu erkek karakterler, tip şeklinde ele alınmış olup hiçbirinin karakter gelişimi mevcut değildir. Kadınlara sadece cinsel objeymiş gibi yaklaşıp onları üzen tipler olarak çıkmaktadırlar.

Hikâyenin kırılma noktası ise Leman ve Behiye arasında yaşanan çatışmalar olduğu söylenebilir. Leman, Handan'ın Behiye ile birlikte takılmasından artık rahatsız olmaya başlar. Handan kursa gitmez, sürekli olarak Behiye ile birlikte bohem hayatı yaşamaktadır. Bu durumdan rahatsız olan Leman artık kızının eskisi kadar çocuksu masumluğu olmadığını ve değiştiğini düşünür. En sonunda da Behiye'nin baskılarıyla kurs parasının alındığı öğrenen Leman çıldırır ve bunun üzerine Behiye'nin artık evinde kalmasını istemez:

"Ne demek 'dönmek istersem?' Yiyip bitirmedin mi beni o kurs parasını denkleştirinceye kadar? Güç bela Cevdet Amcanı arayıp bulmadık mı o paraları? Hem sen yalan nedir bilmeyen çocuksun Handan. Çocuk-TUN. Behiye'nin etkileri bütün bunlar. Bak açık açık söylüyorum ikinizin de yüzüne. Artık bu kadar görüşüp konuşmanıza taraftar değilim Handan. Hani nasıl derler –evli evine köylü köyüne"[251]

Leman'ı böyle yüksek tepki vermesinden sonra Behiye kendini tutamaz ve Leman'a hakaret ederek karşılık verir:

"Senin derdin ne iğrenç kadın? Handan'ı orospu yapamadın kendin gibi- derdin bu, değil mi? Etkiymiş, şuymuş buymuş hikâye hepsi. Hepsi hikâye. Başlatma hikayene!"[252]

Behiye ve Leman arasında yaşanan bu çatışma artık sonun habercisidir. Behiye'nin bu tepkisine Handan da sert çıkar. Artık Behiye'nin ve Leman'ın kendisini huzursuz ettiğini anlayan Handan, kurs parasını da alır ikisinden habersiz onları terk eder. Avustralya'ya babasının izini sürmeye giden Handan'dan kimse haber alamaz. Behiye ise abisi ve annesi tarafından bulunmuş, abisinin sert tavırlarından dolayı ceza almıştır. Aile evine dönen Behiye'nin yanında sadece çocukluk arkadaşı Çiğdem vardır. Bir müddet sonra Handan'ı merak edip tekrardan Leman'ın evine giden Behiye, Handan'ın ikisini de terk ettiğini öğrenir ve hayattaki biricikleri tarafından terk edilmenin üzüntüsüyle Behiye ve Leman baş başa kalırlar.

İki Genç Kızın Romanı, Türk edebiyatında pek fazla işlenmemiş bir konu olan LGBT kadın birey üzerinden, gençlik yıllarında yaşadığı bir aşkı anlatması bakımından oldukça önemli bir yerdedir. Postmodern teknikle kaleme alınmış olan bu eserde, başroller alt kültürü temsil eden kadınlardır. 2005 yılında Kutluğ Ataman tarafından sinemaya *İki Genç Kız* adıyla uyarlanan roman, oldukça başarılı bir uyarlama olduğu söylenebilir. Bunun en büyük nedeni ise kuşkusuz romanda havada kalan ve üst kurmaca tekniğininin alt metni olan erkek cinayetleri filmde işlenmemiştir. Romanın bütünlüğünü ve anlamını tamamen bozan bu metinler beyaz perdede kendine yer bulamamıştır. Diğer bir önemli ve cesur özelliği ise filmde cinsel sahnelere genişçe yer

[251] Mağden, a. g. e. s. 223
[252] Mağden, a. g. e. s. 245

verilmesidir. Roman her ne kadar cesur bir konuyu işlese cinsel tasvirler bakımından oldukça fakirdir. Fakat Kutluğ Ataman bu eksikliği anlamış, filmine cinsel sahneleri ekleyerek karakterler arasında yaşanan tutkuyu gözler önüne sermiştir. Bunlar dışında film, romandan bağımsız hareket etmemiştir. Behiye ve Handan arasında geçen aşkı, romanda olduğu gibi dizgesel bir şekilde aktarmıştır. Bu açıdan bakılacak olursa film, romanın eksik ve havada kalan kısımlarını kapatmış ve oldukça başarılı bir uyarlama olarak beyaz perdede yerini almıştır.

3.6.4. Gölgesizler Romanı ve Sinemaya Yansıması

3.6.4.1. Gölgesizler Hakkında

Gölgesizler, Hasan Ali Toptaş'ın yazmış olduğu ikinci romandır ve 1993 yılında yayımlanan bu eser o yıl oldukça ses getirmiştir. Postmodern akımın Türk edebiyatındaki en önemli romanlarından biri olan bu eser, çıktığı yıl Yazarlar Birliği tarafından yılın romanı ödülünü kazanmıştır. 1994 yılında ise roman, "Yunus Nadi Roman Ödülü"nü kazanarak başarısını kanıtlamıştır. *Gölgesizler,* türüne az rastlanan kendine has, tipik bir postmodern roman özellikleri taşımaktadır. Romanın çoğulcu yapısını oluşturan üst kurmaca, esere zenginlik katarak farklı okumalara olanak sağlamıştır. Metinlerarasılık, postmodern oyun, yazar maskesi, bilinçaltı gibi teknikleri de eserin bünyesine ekleyen Hasan Ali Toptaş, okuması zor fakat bir hayli keyifli bir roman ortaya çıkarmıştır. Diğer romanlarında olduğu gibi Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler* romanında kafkaesk bir atmosfer yaratmıştır. Karanlık ve boğucu atmosferiyle taşra hayatına ışık tutan Hasan Ali Toptaş'ın kafkaesk yapısıyla ilgili Yıldız Ecevit şunları söylemektedir:

> *"*Gerek yadırgatıcı/sıra dışı kinliği ve maddeci yaşama yabancı kişilik yapısı, gerekse yerleşik estetikle köktenci bir biçimde çatışan edebiyat anlayışıyla o, 20 yüzyıl avangardist edebiyatının idolü Kafka'yı anımsatır."[253]

Yıldız Ecevit'in de belirttiği gibi Hasan Ali Toptaş Türk Edebiyatının Kafka'sı konumundadır. Eserlerinde yarattığı kasvetli atmosfer ve bu kasvetin getirdiği boğucu, sıkıcı ortamlar *Gölgesizler* romanının ana izleği gibidir. Taşraya taşıdığı varoluşsal bunalımlar *Gölgesizler* romanını özel kılan en önemli etkenlerin başında gelmektedir.

Gölgesizler'in diğer macerası beyaz perde de yaşanır. 2009 yılında yönetmen Ümit Ünal tarafından sinemaya aktarılan *Gölgesizler*'in kadrosunda oldukça ünlü isimler vardır. Hasan Ali Toptaş'ın da ufak bir rolle yer aldığı filmde Selçuk Yöntem, Aydemir Akbaş, Taner Birsel, Ertan Saban gibi oyuncular yer almıştır. Film, oldukça beğenilmesine rağmen katıldığı festivallerden eli boş dönmüştür.

[253] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,* İletişim Yayınları, 10. Baskı, İstanbul, s. 171

3.6.4.2. Gölgesizler Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Postmodernist romanların sinemaya aktarımının oldukça zor olduğu belirtilmişti. Özellikle postmodernist anlatımın hemen hemen her özelliği bulunan romanların beyaz perdeye aktarılması daha da zordur. *Gölgesizler*'in yapısı düşünüldüğünde postmodernizmin yoğun etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Şöyle ki romanın katmanı ikilidir, üst kurmacanın etkisiyle birlikte roman ikili bir anlatım yapısına bürünür bu yüzden de bu çift katmanlılık sinemada verimli bir şekilde işlenemez. Fakat yönetmen Ümit Ünal, bu çoğulcu yapıyı es geçmeyerek filme de eklemiştir, kent ve köy yaşamı paralel bir şekilde işlenmiştir. Romanda yazarın kalemiyle birlikte kuvvetlenen bu anlatım, görsel bir dil olarak sinema formuna dönüşünce o şiirsel anlatımını da kaybettiği söylenebilir. Buna rağmen Ümit Ünal romanın en önemli yapısı olan üst kurmacayı sinema diline aktararak başarılı bir uyarlama yaptığı rahatlıkla söylenebilir.

Roman ve uyarlamasında kadına bakışa geçmeden önce *Gölgesizler"*in yapısına ve konusuna detaylıca bakmakta fayda var. Çünkü hazmı zor olan bu romanın anlatım dilini ve özgün yapısını açıklamak yerinde olacaktır. *Gölgesizler*'in temel izlekleri, mekân-zaman/mekânsızlık-zamansızlık, kent-taşra gibi zıt kavramların yanı sıra varoluşçuluk, nihilizm gibi felsefi okumalara da olanak sağlayan bir yapısı olduğu söylenebilir. Bu felsefi alt yapı romanı çok katmanlı yaparak, karakterlerine de kafkaesk özellikler yüklemektedir. Çünkü hem köydeki karakterler hem de kentteki karakterler sürekli hayatı sorgulayan, düşünen ve bulunduğu mekândan sıkılan tipler olarak okuyucunun/seyircinin karşısına çıkmaktadır. Eserin çift katmanlı yapısını oluşturan üst kurmacada iki tane mekân vardır, bu iki mekân kent ve taşradır. Kentteki bir berber dükkânında başlayan roman, berberin dükkânını terk edip kendini köyde bulmasıyla devam eder. Yazar maskesi olarak kendini de roman anlatımının içine dâhil eden Hasan Ali Toptaş, berberin bir müşterisidir fakat olayları kafasında tasarlayıp okuyuculara aktaran bir karakter olarak da romanda görev almaktadır. Böylece *Gölgesizler* bir romanın yazılış sürecinin de anlatıldığı roman olduğu söylenebilir. Alaattin Karaca romanın bu çift katmanlı yapısını paralel evren benzetmesi ile yapar:

> "İki ana mekân vardır Gölgesizler'de; iki paralel evren. İlki, kenttir: kentteki berber dükkânı, ikincisi ise köy. Olaylar bir kentte, bir köyde sürer; yani anlatıcı, kimi kez kentte, kimi kez de köye çevirir bakışlarını. Örneğin ilk bölümde kentteki berber dükkânıdır mekân, sonra beşinci bölüme değin köy. Ardından yine kent-köy… Romanın sonuna değin sürer bu gidişler-gelişler. (…) Ancak bu iki zincir, birbirinden bağımsız olarak ilerlemez."[254]

Alaattin Karaca'nın da belirttiği gibi romanın dünyasında paralel evrenler vardır. Mesela kentteki berber canı sıkılıp dükkânından çıktığında kendisini köy hayatında bulur. Sanki solucan deliklerinden geçiş yapan bu berber diğer bir hayata yani

[254] Alaattin Karaca*, Gölgesizler'in Kurgu Tekniği ve Teması*, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/2 Spring 2011, p. 547-560, TURKEY

arzuladığı hayata gitmenin kısa yolunu bulmuş gibidir. Mekânların sürekli olarak değişkenliğin, zamanın belirsizliğiyle doğru orantılıdır. Mekân ve zamanın bu ilişkisinin aslında mekânsızlık ve zamansızlık olduğu söylenebilir. Çünkü hem filmin hem de romanın olay örgüsünde belirli bir zaman diliminden bahsedilmez. Roman sürekli olarak kronolojik zaman anlatısına uymadığı gibi hikâyelerdeki çeşitlilikten dolayı da sürekli olarak geriye dönüş tekniği uygulanır. Bu geriye dönüş tekniği yüzünden de romanın geçtiği zaman dilimini belirlemek oldukça güçtür. Kayboluşların ve arayışların[255] romanı olarak da okunabilen *Gölgesizle*r'de sürekli olarak dünyadan silinen birileri vardır. Mesela Cıngıllı Nuri'nin geçmişte köyden kaybolup kentteki berberde sakal tıraşı olmak için çıkması mekânsızlığın ve zamansızlığın en önemli özelliklerinden biridir. Ayrıca romanın ana olay örgüsü olarak yorumlanabilen Güvercin'in kaybolması da yine geçmişte köyde kaybolan Aynalı Fatma hikâyesiyle birleştirilmesi zamansızlığın ve mekânsızlığın diğer önemli örneğidir. Hasan Ali Toptaş'ın zamanı bükerek adeta oyun oynadığının diğer bir belirtisi, köydeki zaman ile kentteki zamanın aynı düzlemde ilerlememesidir. Hikâyenin anlatıcısı konumundaki kentteki berber dükkânına tıraş olmak için gelen yazar, olayları zihninde aktarırken, kendisinin bulunduğu dünyada zaman bir güne tekabül eder. Fakat romanın alt tabanını oluşturan, tüm olayın geçtiği köyde zaman çabuk geçmektedir. Yani köyde sırasıyla Cıngıllı Nuri kaybolur, tekrar gelir, Güvercin kaybolur, Cennet'in oğlu kaçar fakat tekrar gelir, Ramazan ölür, Muhtar kendini asar, Güvercin bulunur hatta Güvercin'in çocuğu bile doğar. Romanda bu kadar geniş çaplı olaylar olmasına rağmen kentteki zamanda kırılmalar yaşanmaz, sadece berber dükkânında sabahtan akşama kadar olan bir zaman dilimi anlatılır. Zamansızlığın hâkim oluşu romanın postmodernist yapısını genişleterek, büyülü ve masalsı bir anlatıma sürükler. Kentteki olaylar ne kadar sıradansa köydeki hayat bir o kadar hareketli ve masalsı yapıdadır. Filmin ise buradaki en başarılı noktası bu zamansızlık ve mekânsızlık hissini beyaz perdeye taşıyabilmesidir. Hasan Ali Toptaş'ın şiirsel üslubunu sinema diline aktarmak oldukça zor olsa da Ümit Ünal, romanın tüm masalsı ve gizemli yapısını sinemaya taşıyarak başarılı bir iş ortaya koymuştur.

Eserin şahıs kadrosuna bakıldığında kadın kahramanların oldukça az olduğunu ve bulunan kadın kahramanların ise karakterden ziyade tip özellikleri gösterdiği söylenebilir. Güvercin, Aynalı Fatma, Cennet ve Rıza'nın karısı hem romanda hem de filmde biraz daha fazla yer kaplayan kadın kahramanlardır. Hikâyenin gelişimi genellikle erkek karakterlerin çevresinde şekillenir. Cıngıllı Nuri'nin kaybolmasıyla başlayan serüven, kentteki Nuri'nin dükkânını terk etmesiyle devam eder. Sonra sırasıyla Güvercin kaybolur, Cennet'in oğlu delirir, Muhtar kendini asar. Her ne kadar Cıngıllı Nuri'nin kaybolmasıyla başlasa da bu serüven, hikâyenin merkez konumunda bir kadının kaybolması vardır. Güvercin'in kaybolmasıyla birlikte bu yok oluşlar anlamlaşır ve herkes Güvercin'i bulmak için mücadele eder. Reşit kızının kaybolmasını

[255] Gaye Belkız Yeter, *Hasan Ali Toptaş'ın "Gölgesizler" Adlı Anlatısında Postmodern Ögeler*, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer 2011, p.1869-1892 TURKEY

Muhtar'a haber verir ve aramaya koyulurlar. Anlatıcının Muhtar'ın ruh halini tasvir ederken söyledikleri bir başka metaforun imgesi gibidir:

"O her şeyin mutlaka bir iz bırakacağına inanıyordu, izsiz şey olamazdı; kuşların bile izi vardı gökyüzünde, sözcüklerin dişte, bakışların yüzde. Güvercin, tahta merdivenleri hiç çıkmamış, kümesin önünde yem tasını unutmamış, güneşli günlerde kağnı tekerleğine sırtını verip dantel işlememiş, pencere camına burnunu gömüp of çekmemiş ya da altın sarısı saçlarını sarkıtarak eğilip bakmamış gibi, ardındaki her şeyi silerek kaybolamazdı. Buralarda bir yerde izler olmalıydı, en azından onu iten ya da çekip götüren her neyse onun izleri… Farklı eksikliklerin içine gizlenmiş bir fazlalık belki, bir eksiklik. Bu, boşluk bile olabilirdi."[256]

Anlatıcı sayesinde tanık olduğumuz Muhtar'ın iç dünyası adeta bir anlam arayışı içinde olduğunun göstergesidir. Filmde ise bu bilinçaltı konuşmalarını aktarmak zor olduğu için işlenmediği söylenebilir. Fakat Muhtar'ın Güvercin'in kaybolmasından sonra her şeyin bir boşluktan ibaret olduğunu sanması kadına olan bu bakışın önemli ipuçlarından biridir. Çünkü köyde birçok defa kez kaybolmalar olmuş, kimse bu kayboluşlara anlam bulmaya çalışmamıştır. Ancak bir kadının hatta köyün en güzel ve genç kızının kaybolması, bir metaforun kanıtı niteliğindedir. Güvercin'in kaybolmasıyla birlikte Muhtar'ın içsel yolculuğu başlar. Güvercin'i yani imgesel olarak hayatın anlamını bulamayan Muhtar eserlerin sonlarına doğru kendini asarak intihar eder. Marquez'in büyülü dünyasındaki kadınlar gibi kaybolan Güvercin'e yüklenen imge aslında hayatın anlamıdır.

Güvercin, dışındaki diğer önemli kadın kahraman ise Aynalı Fatma'dır. Fakat Aynalı Fatma olayların geçtiği zaman diliminde yaşamamıştır. Köyün geçmişinde yaşamış, mitleşmiş bir karakterdir. Güvercin'i aramaya çalışan Muhtar, istediğini elde edemez ve ne yapacağını bilmez bir şekilde köyün bilge kişilerinden Dede Musa'ya akıl danışmaya gelir. Dede Musa ise Muhtar'a yardım etmek ister ve bir efsaneyi anlatmaya başlar:

"Çünkü söylendiğine göre Aynalı Fatma hem orospu hem de evliyaymış. Kurtuluş yıllarında asker kaçakları taburlar halinde geçermiş bacaklarının arasından; birliğinden firar eden, birliğine dönen, ya da çetelere katılmak için soğuk gecelerde dağlara doğru giden her asker ellerini onun memelerinde ısıtırmış. Anasıymış onların, karısı, bacısı, sırdaşıymış. Kaçanla birlikte firarı verilirmiş çünkü, yakalananla götürülür, ölenle ölürmüş… Hele altın dişli Asker Hamdi'yi o bağ evine bir kapatışı varmış ki, dillere destan…[257]

Dede Musa, Aynalı Fatma'nın tasvirini yaparken onu hem bir orospuya hem de evliyaya benzetmektedir. Bu masalsı betimlemeyle birlikte Aynalı Fatma'nın aslında sevgisine ve şefkatine vurgu yapmakla birlikte anaçlığı ön plandadır. Kötücül bir bakış açısı sunmayan bu hikâyede kadın el üstünde tutulmuştur. Dede Musa hikâyenin devamında ise Aynalı Fatma ve Hamdi'nin aşk hikâyesine yer verir. Bir gün birlikte sevişmek için eve kapandıklarını belirten Dede Musa, o birliktelikten sonra Hamdi'nin öldüğünü Aynalı Fatma'nın da o köyü terk ettiğini belirtir. Hatta Dede Musa

[256] Hasan Ali Toptaş, Gölgesizler, Everest Yayınları, 12. Baskı, İstanbul, s. 44-45
[257] Toptaş, a. g. e. s. 73

Güvercin'in Aynalı Fatma'nın aynası olduğunu ileri sürer.[258] Romanın yan hikâyesi olan Aynalı Fatma'nın hikâyesini yönetmen Ümit Ünal da beyaz perdeye taşımıştır. Olayların gelişimine yardımcı bile olmayan bu hikâyeyi Ümit Ünal'ın beyaz perdeye taşıması önemlidir çünkü anlatıda pek fazla yer bulmayan kadın karakterlere bakış açısını yansıtması olarak değer vermiştir. Her ne kadar kadın karakterler kendine pek fazla yer bulmamışsa da kadına bakış kötücül değil aksine büyülü bir imgenin izdüşümüdür. Ki bu zorlu yapıtı sinemaya aktarmada tedirgin olduğunu belirten Ümit Ünal, Hasan Ali Toptaş'ın kendisini serbest bırakmasından dolayı rahatladığını ve romanın aslında sadece bir kısmını uyarladığını, başka yönetmenlerin başka şekilde uyarlayabileceğini belirtir:

"Roman ayrı bir bütün, anlattığı hikâye ve sinema için sunduğu olanaklar ayrı. Kitapta çok etkileyici bir dramatik altyapı var. Güçlü karakterler, çelişkiler var. Hasan Ali Toptaş, belirsizlikleri kurgulayan, şiirsel bir dil kullanan bir yazar ama öte yandan ne yaptığını ne anlattığını çok iyi bilen bir yazar. Sadece kitabın satır aralarını çok iyi okumak ve dilin ötesine nüfuz etmek gerekli bence. Ama bunu yaptığınızda ve sinema uyarlaması yapmaya çalıştığınızda, romanı yorumlamak ve ayrı bir dile çevirmek zorundasınız. Bir rüyayı yorumlayarak anlatmak gibi. Yoksa sinemasını yapmak imkânsız olurdu. Ben Gölgesizler romanından çıkabilecek filmlerin sadece bir tanesini yaptım, bir başka yazar-yönetmen gelse bambaşka bir yorum getirebilir."[259]

Aynalı Fatma'nın hikâyesi kısa sürse de Güvercin'in hikâyeye etkisi devam etmektedir. Güvercin'in kaybolmasıyla köy halkı panik olur, Bekçi ve Muhtar, yoğun çaba sarf etmesine rağmen bulamaz, Cennet'in Oğlu'ndan şüphelenirler, sorguya çekerler ve delirmesine sebep olurlar. Hiçbir sonuç alamayan Muhtar son çare olarak yaşanan olayları devlet yetkililerine anlatmak için köyü terk eder fakat uzun süre geri dönmeyen Muhtar'ı köylüler ofisinde ölü olarak bulurlar. İktidar-birey ilişkisinin eleştirisi olarak da okunmaya müsait olan bu olay sonucunda Cennet'in oğlu bir dağ yolunda sırtına Güvercin'i almış bir şekilde köye geri döner. Güvercin'i bulmanın sevinci olmasına rağmen köy halkı hala ondan şüphelenir ve sorguya çekerler. Ancak Güvercin, kendisini Cennet'in oğlunun kaçırmadığını, bir ayının kaçırdığını açıklar. Ayıdan da hamile kaldığını anlaşılan Güvercin'in doğum yapması, onun insanüstü bir varlık olarak da yorumlanabilir olduğunun göstergesidir. Böylece Dede Musa'nın söylediği gibi Güvercin, tıpkı Aynalı Fatma gibi evliya olup masalsı özellikler barındırmaktadır.

Eserin diğer kadın kahramanı olan Hacer'in Bekçi ile birlikte yasak ilişki yaşaması dikkate değerdir. Kent hayatındaki insanların yaşadığı varoluşsal mücadeleyi taşraya taşımasıyla özgün bir üslup yakalayan Hasan Ali Toptaş'ın, köydeki kadınlara da cinsel kimlik inşa etmesi önemlidir. Çünkü erkeğin boyunduruğu altında yaşayan ekonomik gücü olmayan kadınlar, bu baskıyı kıramadığından dolayı eşlerinin boyunduruğu altında yaşarlar. Fakat Rıza'nın karısı Hacer bu boyunduruğa ayak uydurmayarak yasak aşkı bekçi ile birlikte gizli bir şekilde cinsel ilişkiye girer. Hasan

[258] Toptaş, a. g. e. s. 73
[259] http://www.bakiniz.com/golgesizler-umit-unal-roportaji/ Erişim Tarihi: 31.08.2020

Ali Toptaş, Bekçi ile Hacer arasındaki cinsel yakınlaşmayı erotizm dolu bir üslupla anlatır:

"Hacer, eteğini beline toplayıp bekçiyi kayıp bir vadinin içine asıldı. Dizlerinin üstünde ilerleyerek pantolonunu sıyırmaya çalışan bekçi o anda bekçi değildi oysa gözlerinde ışıldayan cellât gözleriyle uzun boylu bir Azrail'di. Hacer'in bacaklarını okşarken ansızın koparırcasına sıkıyor, kıpırdadıkça samanlıktaki karanlığı dalgalandıran iri kalçalarına tırnaklarını gömüyor, meme uçlarını hırsla dişliyor ve acıyla kıvranan kadının çığlıklarını işittikçe hazdan kuduruyordu. Kuduran yalnızca o değildi gerçi, altta kıvranan Hacer de kendinden geçip öfkeli bir köpek gibi saldırmaya başlamıştı."[260]

Hasan Ali Toptaş'ın kaleminde kuvvetlenen bu cinsel tasvirin mazoşist tavrına Alaattin Karaca da yazmış olduğu makalesinde değinir.[261] Yönetmen Ümit Ünal da romandaki cinsel tasvirlere önem vermiştir. Hemen hemen her cinsel deneyimi filme aktarmaktan çekinmeyen Ümit Ünal böylece kadının kendi bireysel cinsel kimlik inşasını beyaz perdeye taşıyarak, romanın bütünlüğünü bozmamaya gayret göstermiştir.

Gölgesizler, postmodernist anlamda yazılmış en özgün romanlardan biridir. Anlatımındaki çoğulcu yapı, masalsı unsurlar, zaman-mekân çatışması, yabancılaşma, varoluşçuluk, kadının kimlik inşası gibi geniş bir yelpazeyle okunmaya müsait olan bu romanı sinemaya aktarmak ilk bakışta oldukça zor gözükmektedir. Fakat yönetmen Ümit Ünal verdiği röportajda da Hasan Ali Toptaş'ın kendisini serbest bırakmasından cesaret bularak sinemaya aktarabildiğinden bahsetmiştir. Genellikle erkek karakterlerin ağırlıkta olduğu romanda kadınlar ikincil plandadır. Fakat hem filmin hem de romanın merkez olay örgüsünde Güvercin adlı köyün genç kadının kaybolması hikâyesi vardır. Hasan Ali Toptaş ikincil planda olmasına rağmen bu karaktere hayatın anlamını yükleyerek, kadın manasını genişletmiş ve felsefi bir altyapı oluşturmuştur. Bu olay örgüsünün yanı sıra Aynalı Fatma ve Hacer'in cinsel kimlik inşasında kadının köy kent fark etmeksizin hür iradesi olabildiğini vurgulamıştır. Yönetmen Ümit Ünal da bu figüratif kadın karakterleri filminde işleyerek romanın bütünlüğünü korumuştur. Ayrıca Ümit Ünal romanın postmodernist yapısını bozmayarak ikili paralel evren kurmuş, böylece romana tematik anlamda bağlı olduğu kadar teknik anlamda da bağlı kalmıştır. Her ne kadar zaman-mekân, varoluşçuluk, yabancılaşma gibi soyut kavramların üzerinden okunabilen bir eser olsa da kadının ve kadın kimliğinin inşası bakımında önemli bir roman ve başarılı bir uyarlama olarak *Gölgesizler* kendine yer edinmiştir.

3.6.5. Bizim Büyük Çaresizliğimiz Romanı ve Sinemaya Yansıması

3.6.5.1. Bizim Büyük Çaresizliğimiz Hakkında

Barış Bıçakçı tarafından yazılan ve 2004 yılında yayımlanan *Bizim Büyük Çaresizliğimiz,* oldukça sade ve samimi bir üslupla kaleme alınmış bir roman olduğu

[260] Toptaş, a. g. e. s. 118
[261] Karaca, a. g. m. s. 557

söylenebilir. Barış Bıçakçı'nın diğer romanlarında da olduğu gibi yoğun bir melankoli ve hüzün söz konusudur. Teknik anlamda ise pek fazla aşırılık olmayan bu romanın merkezinde iki yakın dostun evlerinde yaşamaya başlayan bir kadına âşık olmasının yarattığı çatışma anlatılır. Bu âşık olma hali onları çaresizliğe sürükler ama aynı zamanda da birbirlerine daha çok bağlanırlar. Postmodernist anlatımın pek fazla yer almadığı bu romanın tekniğine bakılırsa uzun bir mektup olduğu söylenebilir. Ender tarafından olayların yaşanmasından iki yıl sonra Çetin'e yönelik kaleme alınan uzun bir mektuptur.[262] Bu mektupta Ender, son yıllarda Çetin ile beraber yaşadıklarını ve yaşanılan o anların samimiyetinden bahseder.

Bizim Büyük Çaresizliğimiz, genç yaşta hayata gözlerini yuman yönetmen Seyfi Teoman tarafından 2011 yılında sinemaya aktarılmıştır. Film kitabın olay örgüsüne sadık kalarak oldukça başarılı bir uyarlama olduğu söylenebilir. Fakat filmin romandan ayrıldığı en önemli nokta ise anlatıcılarıdır. Romanın Ender'in Çetin'e yazmış olduğu uzun bir mektup olduğu düşünülürse anlatıcının Ender olduğu ilk bakışta göze çarpar. Bu yüzden olayların duygusal bakış açısı daha ön plandadır. Fakat film bu bakış açısını ortadan kaldırmış, seyirciler olayları dışarıdan bir göz olarak objektif bir şekilde izler. Bu durum bir nebze de olsa romanın duygusal boyutunu sekteye uğratmıştır. Fakat sinemanın anlatım yolu düşünüldüğünde yönetmen Seyfi Teoman'ın bu yolu tercih etmesi normaldir. Filmin diğer önemli noktası ise içeriğidir. İçeriğinde bulunan iki yakın dostun aynı kadına âşık olması sinema tarihinin önemli kült filmlerini çağrıştırır. Örneğin Yavuz Turgul'un *Gölge Oyunu* filmi benzer olayları çağrıştırır. Ya da Fransız Yeni Dalga akımının önemli yönetmenlerinden François Truffaut'nın *Jules et Jim* akla gelen ilk örneklerden biridir. Diğer bir çağırışım yapan önemli film ise Meksika sinemasının en önemli isimlerinden biri olan Alfonso Cuarón'un *Y Tu Mamá También* adlı filmdir. Bahsedilen her üç filmin *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'e yaklaştıran tarafı iki yakın dostların bir kadına âşık olmasıdır. Fakat bu aşk üçgenleri yoğun cinsellik altında ele alınırken *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* de yok denilecek kadar azdır. Sinemanın kült filmlerine selam gönderen *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'i yetkin kılan en önemli özelliklerinin başında, bu bahsedilen filmlerden beslenme olduğu söylenebilir. Filmin başrollerinde ise İlker Aksum, Fatih Al, Güneş Sayın ve Taner Birsel yer almaktadır.

3.6.5.2. Bizim Büyük Çaresizliğimiz Romanının ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Bizim Büyük Çaresizliğimiz'in olay örgüsünün ana merkezinde iki erkek karakter vardır. Orta yaş bunalımında olan ve çocukluktan beri çok yakın iki arkadaş olan Çetin ve Ender'in yaşadığı eve diğer yakın arkadaşlarından biri olan Fikret'in kız kardeşi Nihal gelir ve böylece sıkıcı hayatlarına yeni bir soluk başlamış olur. Fikret'in Amerika'ya dönmesiyle birlikte kız kardeşi Nihal'in kalacak yer bulamaması sonucunda

[262] Fatih Serdar Özgültekin, *Heteroseksüel Melankoli ve Eşcinsel Kateksis: Bizim Büyük Çaresizliğimiz Üzerinden Bir Tartışma,* HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR DERGİSİ ISSN: 2148-970X

Fikret, Çetin ve Ender'e kız kardeşinin yanlarında kalması için ricada bulunur. Bu ricayı kırmayan Çetin ve Ender, Nihal'i evlerine alarak melankolik bir hikâyenin başlangıcına ortak olmuş olurlar. Ender ve Çetin çok yakın iki dost olmalarına rağmen hayatlarına giren bu yeni kadın ile birlikte tarifi zor bir çaresizliğin içinde kendilerini bulurlar. Hoş görülü, entelektüel bilgi birikimi olan, kırılgan yapılara sahip bu iki dost, aynı kadına âşık olmalarıyla birlikte ikili ilişkilerini sorgular vaziyette yaşamlarına devam ederler. Barış Bıçakçı'nın roman karakterlerini tahlil eden Bengü Vahapoğlu, romanlarındaki karakterlerin özelliklerini belirten şu cümleler Ender ve Çetin için de geçerlidir:

"Barış Bıçakçı'nın roman başkişileri utangaç, çekingen, tedirgin, huzursuz, takıntılı ve kırılgan erkeklerdir. Kurmaca dünyaları realiteye, hayatın seyircisi kalmayı akışına karışmaya tercih eden, trajik geçmişlerine büyük bir özlemle bağlı, orta yaşlı, heteroseksüel, eğitimli ve kentli erkeklerin bizzat kendilerinin de dillendirdiği, çoğu okurun sempatik bulduğu, bir kısmının kıyasıya eleştirdiği yönleri ise büyüyememiş, çocuk kalmış olmalarıdır."[263]

Vahapoğlu'nun da belirttiği gibi Çetin ve Ender'in bu çocuksu halleri lise yıllarına dayanır. Liseli ergenlerin hayal edebileceği türden ortak bir hayale sahip olan bu iki dost, aynı kıza âşık olmanın hayallerini kurar:

"İkimiz de, yine lisedeyken hayal ettiğimiz bir şeyi yıllar sonra yaşayacağımızı, aynı kıza, üstelik de daha annesinin karnındayken tanıdığımız bir kıza âşık olacağımızı, kafamızın fena halde karışacağını, bilmiyorduk."[264]

Bu iki dostun yakın arkadaşlarının kız kardeşi Nihal'e âşık olmaları içinden çıkılamaz bir çaresizliktir. Nihal yaşça onlardan küçük olsa bile Çetin ve Ender'in çocuksu yapısı üçünü birden aynı noktada buluşturmaktadır. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz,* Barış Bıçakçı'nın diğer romanlarında olduğu gibi erkek kurguları üzerinden okumaya oldukça müsaittir. Çünkü Barış Bıçakçı genellikle roman karakterlerini Ankara gibi büyük şehir hayatında sıkışmış, entelektüel, kadınsı özellikler taşıyan erkekler üzerinden kurgular. O yüzden de kadın karakterler romanlarında pek fazla yer almaz. Fakat *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* yukarıda da belirtilen filmler üzerinden ortak bir kesişme alanı bulur. Özellikle kitabın bir yerinde Ender kendilerini *Jules et Jim* filmlerindeki karakterlere benzetirler.[265] Bu kesişme alanının tepe noktasında da Nihal vardır. Her ne kadar erkek hegemonik bir yapı üzerinden kurgusal düzlem yaratılsa da Nihal karakteri üzerinden kadın bakışı çizmek mümkündür. Nihal'in eve gelmesiyle birlikte değişen çehre üç karakterin de hayatlarında yeni bir sayfanın başlangıcıdır.

---

[263] Bengü Vahapoğlu, *Muhkem Duvarda Yeni Bir Çatlak: Veciz Sözler, Bizim Büyük Çaresizliğimiz ve Sinek Isırıklarının Müellifi Romanlarında Eleştirel Erkeklik Kurguları*, Monograf: Edebiyat Eleştirel Dergisi, ISSN 2148-3442, 2018/10: (142-164)

[264] Barış Bıçakçı, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz,* İletişim Yayınları, 16. Baskı, İstanbul, s. 23

[265] *"Evet Çetin, tıpkı 'Jules ve Jim' değil mi! Senin sonlarına doğru uyuyakaldığın, kahramanların savruluşlarına kahkahalarla gülen münasebetsiz seyircilerin gürültüsüne uyandığın o filmi çok severim. Nihal'le geçen günlerimizi de pek uygun düşer bence! Ortada iki erkek ve bir kadın varsa, edebiyat ve sinema başımıza taş yağdırır, kolla kendini!"* Bıçakçı, a. g. e. s. 66

Nihal karakterine bakılacak olursa, yaşça Çetin ve Ender'den küçük olmasına rağmen gayet olgun bir görünüş çizmektedir. Narin, kırılgan fakat ebeveynlerini kaybetmesine rağmen ayakta durmaya çalışan bir kadındır. Burada iki türlü bakıştan söz edilebilir: Bunlardan ilki roman karakterleri olan Çetin ve Ender'in bakış açısı. İkincisi ise yazar Barış Bıçakçı'nın Nihal'e yüklediği geleneksel kadın yaratımının dışında, modern hayata özgü özellikler yüklemesidir. Çetin ve Ender sürekli olarak aşkı arayan, fakat hiçbir şekilde mutlu olamayan bu yüzden de hayatlarını melankolik bir tavırla sürdüren iki karakterdir. Özellikle Ender'in Sevgi ile yaşadığı iki yıllık saplantılı ilişki onu yormuş ve bir nevi aşka küstürmüştür. Fakat Nihal'in eve gelip ikisinde de yaşattığı o derin duygular Nihal'i imkânsız kılmaya yetmiştir. Hem yakın arkadaşları Fikret'in kız kardeşi olmasından dolayı hem de yaşça küçük olması, onları çaresizliğin karanlık dehlizlerine sürüklemiştir. Nihal'in Çetin ve Ende için anlamını Özgültekin şöyle ifade eder:

"Bu çerçevede Nihal, hem karakterlerin aynı zamanda sahip oldukları 'orta yaş melankolisine' uğramamış genç ve güzel bir kadın olması hem reddedilmiş özdeşleşmeyi temsil etmesi hem de aslında kaybedilmiş nesnenin melankolik özdeşleşmesi anlamında ona aynı anda âşık olmaları nedeniyle kendi bedenlerine almaya çalıştıkları inkâr edilmiş bir aşkın öznesidir."[266]

Bu inkâr edilen özne Çetin ve Ender'i birbirine yaklaştırdığı gibi aşkı da sorgulamalarını sağlar. Ender'e göre Nihal'in varlığı onların aşkı sayesinde vücut bulmuştur:

"Aslına bakarsan Çetin, Nihal biz ona âşık olduğumuzda varlık kazandı, fiziksel özellikleri belirginleşti, daha bir güzelleşti, çekicileşti; hatırlanır oldu. Önce aşk vardır. Hatırlamak da, acı çekmek de sevgilimize vereceğimiz çiçeğin fotosentezi de ondan sonra başlar."[267]

Nihal'e olan bu bakışı okuyucular sürekli olarak Ender'in gözünden görür. Nihal'in ruh haline bu yüzden erişememek mümkün değildir. Nihal bir gün Çetin'e yakınlık duyar, diğer gün ise Ender'e yakınlık hissettiği görülür. Fakat asıl aşkı kime hissettiği belli değildir. Hikâyenin ilerleyen süreçlerinde ise Nihal'in üniversiteli genç bir çocuğa âşık olduğu anlaşılır. Bora adındaki bu çocuk Çetin ve Ender'in evine yemeğe gelir. Çetin ve Ender tıpkı Nihal'in ağabeyleriymiş gibi Bora'ya yaklaşırlar. Fakat bu yaklaşma biçimi onları yaşlı hissettirir:

"Onun Bora isminde bir sevgilisi vardı. O halde Çetin ve Ender de sevip saydığı iki büyüğüydü, nasıl diyeyim, ağabey gibi yani! Her şey rezildi, berbattı! İkimizi de sayısız kıskançlık nöbeti bekliyordu. Aşağılık hissi. Orta yaş bunalımı. Kooperaf aidatı."[268]

Nihal'e duyulan bu karşılıksız sevgi, Nihal'i ulaşılamayan kadın imgesine dönüştürür. Çetin ve Ender, Nihal'e karşı hem duygusal anlamda bir şey hissederler hem de onun ağabeyleriymiş gibi davranmaya ortam hazırlar. Nihal için çizilen kadın portresini anlamak açısından önemli bir örnek vardır. Nihal bir gün Çetin'e hamile

[266] Özgültekin, a. g. m. s. 57-71
[267] Bıçakçı, a. g. e. s. 30
[268] Bıçakçı, a. g. e. s. 132

olduğunu anlatır ve bu durumdan dolayı kendisinden yardım ister. Çetin ise bu durumu Ender'e söyler. Hem Ender hem de Çetin kıskançlık krizlerine girse de Nihal'i yargılamazlar:

"Akşam, Kızılay'da çirkin binalarla çevrelenmiş bir terasta bira içip köfte yerken Nihal'in hamile olduğunu söylemiştin. Aynı gün öğleyin işyerine gelmiş, birlikte yemek yemiştiniz. O zaman söylemişti. Kaygılıydı, korkuyordu. Fikret'in bilmesini istemiyordu. Benim bilmemi de istemiyordu. Kürtaj için senden yardım istemişti. Tanıdığın biri var mıydı, bir de sonra geri vermek üzere biraz para. Çetin, bu kız başından beri günlük hayatında seni dost bellemişti; mutfakta yalnızca sana yardım etmesini bir kez daha kıskançlıkla hatırlıyorum."[269]

Büyük bir şefkatle yardım etmeye çalışırlar. Burası önemlidir çünkü çizilen kadın portresi önceki bölümlerde incelenen metinlerden yola çıkarak göz önüne alınırsa, birey olmayı tamamlayamamış bir zihniyette, ataerkil kafa yapısıyla, erkeğin boyunduruğu altında konumlanan durumdaydı. Fakat Nihal, iki erkek ile birlikte yaşayan, sevgilisini bu iki erkekle tanıştıran hatta bir otel odasında sevgilisinden hamile kalıp, kürtaj yaptırmayı göze alabilen, kendi kararlarını kendi verebilen, ayaklarının üstünde duran bir kadın portresi çizmektedir. Bu açıdan bakıldığında da gelinen noktada kadın kavramının yumuşadığı görülmektedir. Toplumda kendine yer edinebilmiş bir birey olarak var olan kadın, erkek hegemonyasında varlığını kabul ettirmiş, hatta bu hegemonik anlayışı umursamayan, erkek bireyleri de kendi aralarında çatışmaya sürükleyen figür durumundadır. Bu yüzden Nihal karakteri modern hayata en uygun kadın portresi olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Bizim Büyük Çaresizliğimiz, sinemada da oldukça ses getirmiş bir eserdir. Fakat buraya kadar pek anılmamasının nedeni romanın, sinemaya aktarılırken zorluk yaşatmamasıdır. Çünkü roman diğer incelenen postmodernist roman özelliklerinden ayrılır. Kolay okunabilen yapısı ve geleneksel anlatım tekniklerinden biri olan mektup türüne sırtını dayamış olmasından dolayı sinemaya oldukça uygun bir şekilde aktarılmıştır. Az karakter bulunması da yönetmen Seyfi Teoman'ı pek fazla değişiklik yapmaya itmemiştir. Roman ve filmin arasındaki en büyük fark ise tematik olmasından ziyade teknik kısmındadır. İncelemenin yukarılarında da değinildiği gibi roman, uzun bir mektup türünde ele alınmış ve bu yüzden Ender'in bakış açısıyla her şey anlatılmıştır. Fakat film bu bakış açısını ortadan kaldırarak gözlemci bakış açısını tercih etmiş, böylece seyirciler dış göz aracılığıyla olaylara şahit olmuştur. Romanın izlediği yoldan dolayı da filmin hikâyesinin ana merkezinde iki erkek karakter yer alır ve bu erkek karakter üzerinden erkeklik okumalarına açık olup, kadın okumalarına alan bırakmamaktır. Fakat Nihal karakteri modern kadın imgesinin geldiği noktayı anlayabilmek açısından oldukça önemli bir anlayışı temsil etmektedir. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* hem edebiyatta hem de sinemada oldukça sevilen bir eser olarak kendine yer bulmuştur.

[269] Bıçakçı, a. g. e. s. 147

3.6.6. Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Romanı ve Sinemaya Yansıması

3.6.6.1. Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Hakkında

İlhami Algör'ün 2005 yılında yayımlanan romanı *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku,* isimsiz bir kahramanın başından geçen hayal-gerçek zıtlığında, kendi içsel yolculuğunun anlatıldığı bir roman olma özelliğini gösterir. Kısa roman olmasına rağmen anlatımındaki o kuvvetli öğeler eseri nitelikli yapan en önemli unsurların başında gelmektedir. Postmodernist anlatıların klasik özelliklerini taşımamasına rağmen, bilinçaltı kullanımı, geleneğe aykırı anlatım formu, hayal ile gerçeğin iç içe geçmesi gibi alışılagelmiş roman formlarından uzaktır. Bu bakımdan *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku,* hem yazarın hem de Türk edebiyatının özgün örneklerinden biri olduğu söylenebilir.

Romanın sinemaya aktarılması ise 2014 yılına tekabül eder. Çiğdem Vitrinel tarafından beyaz perdeye taşınan Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku, romanın olay örgüsüne pek sadık kalmaz. Aslına bakılırsa film romandan ilham alınarak senaryolaştırılarak başka bir anlatım formuna dönüştürülmüştür. Bu bakımdan seyircilerin karşısına oldukça farklı bir uyarlama çıkar. Fakat bu farklılıklar romanın özünü bozmamış, hayal-gerçek çatışması filmin senaryosuna ustaca yerleştirilmiştir. Seyirciler tarafından oldukça beğenilen bu filmin başrollerinde Erdal Beşikçioğlu ve Sezin Akbaşoğulları yer almaktadır.

3.6.6.2. Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Romanın ve Filminin Kadın Teması Üzerinden Karşılaştırılması

Roman ve film tematik olarak birbirlerinden ayrılmaz bir bütün olsa da içerik olarak romandan tamamen bağımsız başka bir film ortaya çıkmıştır. Çiğdem Vitrinel'in, İlhami Algör'ün romanını yeniden yorumlayarak senaryoyu farklılaştırdığını söylemek yanlış olmaz. Şöyle ki roman, isimsiz karakterin sokakta başıboş dolaşmasıyla başlar. *Avaramu*[270] şarkısını söyleyerek yoluna devam bu isimsiz karakter, aylak bir tip olduğunu söylemek yanlış olmaz. Film montajcısı olan bu isimsiz karakter, tek başına yaşar, kahvelere gider aylaklık yapar ve İsanbul'un çeşitli sokaklarında gezerek hayalinde kurduğu Müzeyyen imgesini aramaktadır. Müzeyyen romanın tek kadın karakteri olmakla birlikte kadın temsilinin modern anlatıdaki en cesur figürlerinden olduğu da yadsınamaz bir gerçektir. Müzeyyen üzerinden kadına bakışa geçmeden önce filmdeki değişikliklere göz atmakta fayda vardır. Romandaki isimsiz karakter filmde Arif adını alır ve kendisi film montajcısı değil, kitabı yayımlanmayan ama yayımlatmak

[270] Avaramu'nun kelime anlamına bakılırsa, başıboş bir geminin limandan ayrılması olduğu yazmaktadır. Yazar İlhami Algör'ün karakterine bunu söyletmesi tesadüf değildir çünkü romandaki isimsiz karaktere bunu söyleterek adeta roman karakterinin özelliklerini belirtmiş olur.

için yoğun çaba sarf eden, kendi halinde, bohem bir portre çizmektedir. Böylece Çiğdem Vitrinel, romanda isimsiz olan bu karaktere isim vererek anlatımdaki belirsizliği ortadan kaldırmıştır. Hem romanın hem de filmin erkek başkarakteri yazma eyleminde olan, ilhamını arayan, nitelikli eser meydana getirmek için uğraş sarf eder. Böylece romanın ve filmin anlatısı karakter yazmış olduğu romanın anlatısıyla iç içe geçerek yaşanılanlar gerçek mi yoksa hayal mi olduğu ayırt edilemez bir muğlâklık haline bürünür. Çünkü romanın karakteri yazdığı hikâyenin özetini anlatırken kendi hikâyesini anlatıyor gibidir:

"Hikâyeye göre adam, kadını çok seviyor, sevdikçe ruhu büyüyor, ruh eve sığmıyor, sabahları kadından önce uyanıp evden tüyerek, şehrin uzak bir köşesine gidiyor, elleri kıçında oraya buraya takılıyor, birileri ile tuhaf muhabbetlere giriyor ve her akşam kadından önce eve dönüp, günün hikâyesini yazıp, görülebilecek bir yere iliştirip, yine arazi olup, ta ki gece yarısı, uyumakta olan kadının yanına sokulup, birbirlerini bir güzel sevip ve adam, sabahın kör vakitlerinde, yine sevişmelerle bitecek bir gece için erkenden sokaklara süzülüp…"[271]

Yazdığı eserin konusundan da anlaşılacağı üzere isimsiz karakterin eserinin konusu aslında İlhami Algör'ün yazmış olduğu romanın da konusudur. Film de bu olayı es geçmemekle birlikte filmin başrolü Arif'in sürekli olarak zihninden kelimeler geçmektedir ve bu kelimeler yazdığı romandan izler taşımaktadır. Hatta yönetmen Çiğdem Vitrinel bu duruma görsel bir boyut katarak zaman zaman Arif'in aktarıldığı cümleler arka fonda olaylarla birlikte akışkanlık göstermektedir.

Müzeyyen figürü üzerinden çizilen kadın portresi de modern yaşamla birlikte değişen kadın imgesine de oldukça uygundur. Fakat Müzeyyen'in gerçekliğiyle ilgili birtakım sıkıntılar vardır. Özellikle romanda Müzeyyen'in kimseyle temas etmemesi, isimsiz karakterin çelişkili ifadeleri böyle bir yoruma olanak sağlamıştır. İsimsiz karakterin Müzeyyen ile evlenmesine hayal ettikten sonra söylediği şu sözler Müzeyyen'in gerçekliğini sorgulamaktadır:

"Ne olmuştu da 'Seninle dünyanın her yerine gelirim' diyen Müzeyyen, durduğu yerden çekip gitmelere başlamıştı. Nerelere gidiyordu? Gelirken getirdiği bakışlar ne dalgaydı? Hangisi Müzeyyen'di? Ya da Müzeyyen kimdi? İlk tanıdığım kimdi, şimdiki kim?"[272]

İsimsiz karakterin varlığını sorguladığı Müzeyyen'in aslında gerçekte var olmadığının ipuçları burada gözükmektedir. Filmde ise Müzeyyen imgesi daha farklı yollardan işlenmiştir. Romanda Müzeyyen'in, sadece isimsiz karakter ile olan temasında söz edebiliyorken filmde Müzeyyen Arif dışındaki, diğer insanlarla da temas halindedir. Bu bakımdan gerçekliğe daha yakın bir kadın portresi çizmektedir. Fakat filmin ortaları hatta sonralarına doğru Arif'i hiçbir sebep yokken terk etmesi ve Arif'in de Müzeyyen gittikten sonra kitabını tamamlayıp yayımlatması, Müzeyyen'in hayali bir kişilik olduğunun ipuçlarını da vermektedir. Arzu imgesi ve ulaşılamayan nesne figürü

[271] İlhamİ Algör, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku*, İletişim Yayınları, 22. Baskı, İstanbul, s. 18
[272] Algör, a. g. e. s. 22

olarak yorumlayan Yağmur Çağla Karakaş, Müzeyyen karakterinin varlığını şu cümlelerle sorgulamaktadır:

"Film boyunca Arif [Erdal Beşikçioğlu] kafasında kurduğu ideal kadın imgesinin izini sürer. Aslında Arif, imgesel düzenden simgesel düzene geçerken kaybettiği bütünlük hissini aramaktadır. Kendisi topluma uyum sağlamış biri değildir; telefon kullanmaz, otelde yaşar. Bu özelliklerinin de etkisiyle duyduğu eksiklik hissini telafi etmek için oldukça mücadele eder. Yazdığı romanda, kendisinden izler taşıyan karakterin derin bir tutkuya sahip olduğu konusunda ısrarcıdır. Müzeyyen [Sezin Akbaşoğulları] onun için bir arzu nesnesidir. Müzeyyen sürekli Arif'in gözünden izlenir; hayal ile gerçek birçok sahnede iç içe geçer, zaman zaman Müzeyyen'in gerçekte var olmadığına ilişkin bir atmosfer yaratılır. Müzeyyen dışındaki birçok karakter onun hakkında konuşur, bu durumun da gerçeklik algısını kıran bir işlevi vardır. Arif, Müzeyyen ile birlikte olduğu süre boyunca bir müddet mutludur fakat evde bulduğu tıraş köpüğü, fotoğraf gibi nesneler sebebiyle, Müzeyyen ile ilişkisine mâni olacak üçüncü bir kişinin varlığı üzerine düşünmeye başlar. Bu vesileyle Müzeyyen hâlâ tam anlamıyla ulaşılamamış biridir. Böylece Arif'in sahip olduğu tutku hissi devam etmekte ve bütünlük arayışı sürmektedir. Arif arzu nesnesine sahip değildir ki Lacan'a göre bu durum zaten imkânsızdır. Ancak arayışta olmak, asıl hazzı getirmektedir. Arif ile Müzeyyen'in ilişkisinde aşikâr olmayan fakat Arif'in ve dolayısıyla izleyicinin hissettiği birtakım engeller vardır. Bu engeller, Arif'in arzusunu, tutkusunun faal kalmasını sağlayan etmenlerdir."[273]

Her ne kadar Müzeyyen'in varlığı tam olarak kanıtlanamamış olsa da Müzeyyen'in kadın kimliği toplum algılarından oldukça farklıdır. Toplum tarafından dayatılan kadın algısına oldukça zıt bir portre çizmektedir. Arif ile daha ilk geceden sevişen, yalnız yaşayan hatta erkeğine bile maddi olarak bakma yeteneğini gösterebilen bir kadındır. Hem romanda hem de filmde geçen ayna sahnesi ise kadına dayatılan toplumsal baskının bir örneği gibidir:

"'Aynadaki kadın benim zıttım,' demişti, 'ben ne kadar ev haliysem o, o kadar sokak. Ben sokulgan isem, o başını alıp giden. Ben gündüzüm, o gece… Çapkın, güçlü, özgür.'"[274]

Görüldüğü üzere Müzeyyen'in aynada gördüğü kişi aslında kendi özünü oluşturan niteliklerdir. Fakat bu nitelikler toplum tarafından sökülüp atılarak kadına şekil vermiştir. Yine de Müzeyyen toplumun baskıyla yaratmak istediği kadın figürüne dönüşmemiştir. Kadına olan bu bakışın çeşitliliği hakkında bir diğer önemli ipucu da filmin daha ilk başından verilebilir. Arif, yazmak istediği romanın taslağını bir türlü oluşturamaz. Oluşturamadığı için de kafasında dönen kelimeleri sayfalara dökmek için dışarıya çıkar. Gittiği kahvede çaylarını yudumlarken diğer masada oyun oynayanlara "nasıl bir kadın isteriz" sorusunu sorar. Kahvede de toplumun her kesiminden insan olduğu düşünüldüğünde kadına yüklenen görevi anlamak açısından bireylerin dedikleri önemlidir. Kimisi benim için kendinden vazgeçmesi yeterli der, kimisi sadece güzel olması yeterli der, kimisi akıllı olması asıl önemli olandır der, kimisi de kadının iyi sevişeni makbuldür der. Bu farklı kişilerin çizdiği kadın portresi toplumsal bir baskının ürünü olduğu rahatlıkla söylenebilir. Fakat romandaki isimsiz karakter asıl olması gerekene kadın portresini söyleyerek, Müzeyyen'in bu toplumsal baskının dışına

[273] Yağmur Çağla Karakaş, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Filmine Lacanyen Bir Bakış,* https://www.sosyalbilimler.org/fakat-muzeyyen-lacan/ Erişim Tarihi: 03. 09. 2020
[274] Algör, a. g. e. s. 36

çıkarak kendine has özelliklerle meydana geldiğini belirtir ve Müzeyyen'in klasik Türk algısının dışında bir yapısı olduğunu vurgular:

"Bizim de buralarda kadınlarımız, icabında, ayıp, yasak, günah üçgeninde sıkıştırılmış vaziyetteydiler ama Müzeyyen bu üçgeni yırtmış, yırtarken kendi kendine bir şeytan üçgeni yaratmış, arada bir, üçgenin kuyuya benzeyen ağzından geyik bakışıyla bakıp duruyordu."[275]

Filmde kahvede kadın nasıl olmalının cevabını romanda böyle bir örnekte bulmak mümkündür. Çünkü Müzeyyen, modern kadın figürünün önemli bir örneğidir. Ayrıca Müzeyyen karakterinin ele alınış biçimi o güne değin pek görülmemiş bir şekilde olmuştur. Çünkü Müzeyyen gerçek ile hayalin arasında sıkışıp kalmış, kendini tamamlayamayan her erkeğin bulması gereken güçlü bir kadın imgesidir. Müzeyyen'in yer yer gerçeklikten kopan hali, kendisini arzu imgesi konumuna sokmuştur. Filmin romandan farklı bitmesi yine Çiğdem Vitrinel'in kendine has yorumuyla olmuştur. Roman sonunda isimsiz karakterin kendine deli vurgulaması yaparak "*bitse ne olur bitmese ne?"* sözlerini söyleyerek ironik açıdan bitirmesi, başkarakterin şizofreni ile olan temasına önemli bir örnektir. Fakat film, böyle bir şizofreniye mahal bırakmaz. Arif kitabını bastırmış, elden satış için arkadaşlarının evine gelmiştir. Bahçede otururken Müzeyyen'nin yürüdüğünü görür ve peşinden gider. Müzeyyen, sahilde otururken Arif'i neden terk ettiğini açıklar fakat Arif eskisi bunalımda değildir ve yoluna devam edebilmeyi başarmıştır. Müzeyyen'in yanımda kal ricasına rağmen Arif onu terk ederek, bir nevi kendi kişisel dünyasında yarattığı Müzeyyen imgesini öldürmüştür. Böylece film önemli mesajı seyircilere aktarır: Aslında Müzeyyen Arif'in romanı bitirebilmesi için ortaya çıkan ilhamdan başka bir şey değildir. *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku,* böylece farklı okumalara da alan bırakarak Türk edebiyatındaki yerini almıştır. Filmi ise diğer roman uyarlamaları örneklerinin dışına çıkarak romana yeni bir soluk getirmiş, böylece özgün bir sinema filmi ortaya çıkmıştır.

[275] Algör, a. g. e. s. 42

SONUÇ

Roman, sinemaya göre daha erken yayılım alanı gösteren bir tür olarak varlığını devam ettirmektedir. Romanın gelişim alanının daha eskiye dayanmasının temelinde kendinden önceki türlere sırtını yaslaması söz konusudur. Sinema ise yedinci sanat olarak Sanayi Devrimi ile birlikte gelişen teknolojinin vardığı noktaya dayanarak romana göre daha geç gelişen bir tür olmuştur. Bundan dolayı da sinema kendisinden önceki türlere sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Romanın temelinde mitolojik anlatılarla birlikte Yunan tragedyalarının, pikaro ve şövalye hikayelerinin olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Romanın en gelişmiş edebi türlerden birinin olmasının en büyük nedeni ise devraldığı bu geniş mirastır. Özellikle 19. Yüzyıldan sonra modernizm akımın etkisiyle birlikte roman sanatı doruk noktasına ulaşmış ve oldukça özgün eserler ortaya çıkmıştır. Sinemanın ortaya çıkmasıyla birlikte diğer edebi türlerle olan etkileşimi hız kazanmıştır. Sinema, kendisinden önce bir miras devralmadığı için tiyatro gibi görsel anlatmaya bağlı edebi türlerle oldukça sıkı bir ilişki kurmuştur. İlk sinema filmleri genellikle uyarlamalardır. Tiyatro ile başlayan sinemanın etkleşimini roman ile devam ettirdiğini söylemek yanlış olmaz. Çünkü roman yapı ve içerik manasıyla diğer edebi türlere göre daha hacimli bir yapıdadır. Yer, zaman, mekân ve karakter unusurlarıyla roman, sinemanın temel ihtiyaçlarını karşılayabilecek düzeydedir. Bu açıdan bakıldığında da roman ve sinema birbirleriyle sürekli etkileşim içinde olmakla birlikte birbirini besleyen iki tür olarak varlıklarını devam ettirmektedirler.

İncelemenin alt yapısını oluşturan diğer önemli hususlar da toplumsal cinsiyet, tür ve türlerarası ilişki kavramlarının ne olduğudur. Çünkü bu kavramlar sayesinde hem sinema-roman ilişkisini derinlemesine inceleme olanağı sağlanıyor hem de günümüz toplumlarınının en büyük problemlerinden biri olan kadının konumu sorgulanabiliyor. Öncelikle toplumsal cinsiyet (gender) günümüzde de sıkça konuşulan bir kavramdır. Geçmişten başlayıp günümüze kadar sorgulanan bu kavramın geldiği nokta çok önemlidir. Sanayi Devrimi ile birlikte başlayan gelişimle birlikte iş olanakları artmış, erkek gücüne ihtiyaç duyulmuştur. Bununla birlikte günümüze kadar yavaşça erkeğin iş alanındaki etkinliği artmış, bu sebeple önemli konumlara erkekler getirilmiştir. Erkek hegemonyasının artmasıyla birlikte hem toplumlar hem de iş alanları eril bir anlayışa mahkûm olmuştur. Böylece hem erkeğin hem de kadının görev alanları sınırlandırılmıştır. Erkek toplumda daha fazla söz sahibi olmaya başlarken kadın eve hapsedilmiş, erkeğe ve çocuğuna bakan bir varlık olarak kalıplara sıkıştırılmıştır. Gücü eline alan erkek bireyler ataerkil anlayışla kadını ezmiş ve onlara söz hakkı tanımamıştır. Buna bağlı olarak kadının konumu hem siyasi çevrelerde hem edebi alanda hem de sanat dünyasında sıkça tartışılan bir konu olmuştur. Toplumsal cinsiyet kavramı da çeşitli sosyologlar ve felsefeciler tarafından işlenen ve sorgulanan bir kavram olarak günümüzde de tartışılmaktadır. Özellikle feminizm akımının yükselmesiyle birlikte toplumsal cinsiyet kavramı ivme kazanmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte gündemde yaşanan olayların takip hızı artmış buna bağlı olarak

kadının konumu tartışmaya açık hale gelmiştir. Toplumsal cinsiyet sanılanın aksine sadece kadın haklarıyla ilgilenmez, cinsiyetlerin tümüyle ilgilenir ve eğer ortada bir cinsiyet varsa bu kavramların birbirleriyle eşit olması gerektiğini savunur. Hem erkek bireyler hem kadın bireyler hem de gelişmemiş toplumlarda azınlık konumunda bulunan cinsiyetsiz yahut eşcinsel bireylerin hakları eşit öneme sahiptir. Simone de Beauvoir toplumsal cinsiyet kavramına ilk değinen düşünürlerden biridir. Bununla birlikte madun kelimesini literatüre kazandıran Hintli sosyolog Spivak'ın da düşünceleri oldukça önemlidir. Judith Butler ve R. W. Connell da toplumsal cinsiyet kavramlarını geliştirmiş ve bu kavrama farklı perspektifler kazandırmışlardır. Hem Judith Butler hem de R. W. Connell cinsiyetin kültür tarafından inşa edilen bir kavram olduğunu söylerler. Onlara göre devlet ataerkil bir anlayışa sahip olduğu için yarattıkları kurallar çerçevesinde cinsiyetin sınırları belirlenmiştir. Özellikle Judith Butler *Cinsiyet Belası* adlı kitabında bu soruna geniş bir yer ayırmıştır. Kendisinin savunduğu anlayışa göre cinsiyet denen bir şey yoktur. Cinsiyet meselesi toplum tarafından bireylere verilen bir etikettir. Cinsiyetsizlik onun anlayışının temel yapı taşıdır. Cinsiyetsiz toplumlar mutlu olmayı hak ederler. Cinsiyetsizlik sayesinde her birey özgürleşebilir. Böylece hem kadın hem de eşcinsel bireyler hak ettiği değeri görebilirler. Bu aşamaya geçebilen toplumlar ataerkil düzeni yıkabilmiş böylece kadına bakış olması gerektiği konuma varabilmiştir.

Sinema ve roman farklı sanat dalları olmakla birlikte her biri belli bir türü oluşturmaktadırlar. Tür kavramının ne olduğuna bakılacak olursa belirli bir tanımlamanın mümkün olmadığı görülür. Türleri belirli tanımlara sığdırmak onları kalıplara sığdırmaktan farksızdır. Çünkü türler geçmişten bugüne gelene dek sürekli gelişmiş ve hala gelişmeye devam etmektedirler. Bu yüzden belirli tanımlamaların yapılması mümkün değildir. Fakat her edebi türün kendine ait alt türleri vardır ve bunlar birbirlerine benzemektedir. Örneğin romanın alt türü olan polisiye, macera, serüven, korku, gerilim gibi alt türler sinemanın da ya da tiyatronun da alt türlerini oluşturabilir. Ana türler kendi içinde gelişime açık olduğu için sınırlamalar yapmanın mümkün olmadığı söylenebilir fakat alt türlerin sınırları bellidir. Bu alt türler üst türlerin oluşumuna katkı sağlar. Tür üzerine ilk düşünen kişi ünlü filozof Aristotales'tir. Aristotales tür üzerine düşüncelerini ilk olarak Yunan tragedyalarından örnekler vererek açıklamıştır. Yunan tragedyaları ona göre üç birlik kuralına uygun olmalıdır. Aristotales'in o zaman türü böyle sınırlandırması normal olabilir fakat türler zaman içinde sürekli gelişen ve değişen neviler olduğu için bazı sanatçılar bu kurala uymayı reddetmiştir. Buna uymayan en önemli kişi ise William Shakespeare'dir. Tür kavramının sabit olmayışı sadece Yunan ve Rönesans tragedyalarından roman kavramı üzerinden de anlatmak mümkündür. Roman tarihinin ilk büyük eseri kabul edilen Don Kişot kendinden önceki pikaro, pastoral ve şövalye türlerinin parodisidir. Sabit bir konuya ya da tekniğe bağlı kalmayan Cervantes roman türüne farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu farklılık sadece bununla da bağlı değildir. Örneğin modernist eser veren Franz Kafka, William Faulkner gibi yazarlar kendinden sonraki yazarları da etkileyerek postmodern edebiyatının doğmasına neden olmuşlardır. Postmodernist anlayışla kaleme alınan eserler kendinden önceki akımlardan oldukça farklı çizgide

ilerlerler. Farklı anlatım teknikleri, özgün konular, işlenmemiş temalar bu akımın ana çizgisini belirler. Örneğin Türk edebiyatının postmodern anlamda ilk örneği olan *Tutunamayanlar* romanı ile Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ı roman türünde yazılmış olmalarına rağmen farklı anlatım tekniklerine sahip oldukları için roman türünün farklı özelliklerini taşırlar. Bu yüzden de türlerin keskin tanımını yapmanın zor olduğu söylenebilir. Değişen, gelişen ve etkileşen günümüz toplumunda ise türler sürekli olarak birbirleriyle etkileşim halinde olmaya başlamışlardır. Edebi türler zaman içerisinde kendi kendilerine yetememeye başlamışlardır. Birbirlerini eklemlenerek birbirlerinin tamamlayacısı olmuşlardır. Bu durum türlerarası kavramını ortaya çıkarmıştır. Türlerarası özellikle postmodern anlayışla ele alınan edebi eserlerde sıkça görülür. Örneğin anlatmaya bağlı edebi türlerden olan romanın içinde göstermeye bağlı bir tür olan resim sanatından örnekler görülebilir. Kolaj, pastiş gibi teknikler vasıtasıyla yapılır, böylece farklı edebi türler birbirini tamamlamış olur. Bu etkileşim en çok sinema ve roman arasında olmuştur.

İncelemenin altyapısının temel iki yapıtaşı vardır; toplumsal cinsiyet ve türlerarası ilişkiler. Bu bağlamda bakıldığında aterkil anlayışı benimseyen toplumlarda kadının konumu ve sinemaya uyarlamaları oldukça önemlidir. Türkiye sineması kadının konumunu beyaz perdeye aktarırken de kültürel kodların işlendiği Türk edebiyatından oldukça faydalanmıştır. Sinema ve roman farklı teknikleri benimsediği için zaman zaman uyarlamalarda sorunlar yaşanmıştır. Bazı romanlar beyaz perdeye uyumlu olmakla birlikte bazıları da anlatım tekniğinden dolayı sinemaya uyarlanırken etkileyiciliğini kaybetmiştir.

Madun Konumundaki Kadınlar ve Maduniyet Figürleri'nin temelinde kadının alt kültür olması yatmaktadır. Ünlü düşünür Gramsci'nin ilk olarak kullandığı bu kavramı Hint sosyolog Spivak geliştirmiş ve anlamını belirlemiştir. İncelemenin bu bölümünde kadın, seslerini duyuramadıkları bir alt kültür unsuru olarak ele alınmışlardır. *Anayurt Oteli*'nde ilk tema yabancılık ve yalnızlık olmasına rağmen bu temaları destekleyen alt tema da kadının geldiği konumdur. Zebercet'in gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına duyduğu aşk onu bulunduğu konuma yabancılaştırır ve ulaşılması zor bir arzu nesnesine dönüştürür. Yaşadığı buhranı ise madun konumunda olan ve ismi dahi yazılmayan ortalıkçı kadından çıkarması manidardır. Zebercet, ortalıkçı kadının isteklerini umursamadan ona sürekli tecavüz eder. Sinemaya uyarlanırken de bu sahneler aktarılır ve başarılı bir uyarlama olarak tarihe geçer. İkinci roman ise *Asılacak Kadın*'dır. Hizmetçi olarak gittiği konakta konak sahibi tarafından tecavüz edilen hatta satılan bir kadın figürü çizilmektedir. Melek adındaki bu kadın yaşadığı onca şeye rağmen asla sesini çıkarmaz. Çünkü dayatılan toplumsal baskıdan dolayı sesini duyuramayacağına inanır. Farklı bir teknikle ele alınan bu roman, sinemaya aktarılırken de değişime uğramıştır. Romanda olaylar üçlü bakış açısıyla aktarılırken sinemada bu üçlü bakış açısı söz konusu değildir. Ayrıca romanda oldukça vurucu olan bazı kısımlar sinemaya aktarılırken çıkarılmıştır. Bu durum da romanın sertliğini ve gerçekçiliğini yumuşatmış, uyarlama olarak da yetkin bir film olmamıştır. *Fikrimin İnce Gülü* romanında ise ana

tema bireyin yurt dışında yaşadıktan sonra geri döndüğü vatanında yaşadığı bocalamalar ve yaşadığı yabancılaşmadır. Kadın teması bu eserde ikincil hatta üçüncül unsur olarak vardır. Fakat doğduğu topraklara yabancılaşan Bayram'ın yozlaşan tavır olarak kadına tutumu da oldukça kötüdür. Sarı Mercedes'i sayesinde herkesi elde edebileceğini sanan Bayram hem Almanya'dan tanıdığı kadınla birlikte olması hem de arabalı vapurda kadına taciz etmesi dikkate değerdir. Romanda çok geniş bir yer olmasa da yönetmen Tunç Okan bu ince unsuru yakalamış ve filminde de bu unsurlara yer vermiştir. İncelemenin bu bölümüne konu olan bir diğer önemli roman ve sinema uyarlaması *Mutluluk*'tur. *Mutluluk* diğer romanlar gibi tek meseleyi ele almak yerine toplumun önemli diğer sorunlarına da parmak basmayı ihmal etmez. Kadının konumu üzerinden ataerkil düzeni eleştirir, bununla da kalmaz aydınların yaşadığı tükenmişlik sendromuna değinir, dini ve askeri düzeni de eleştirmektedir. Romanın ve filmin ana karakteri olan Meryem öz amcası tarafından tecavüz edilir fakat çevresi tarafından fark edilmez. Hatta kaybettiği bakirelik yüzünden ölüme terk edilir. Yaşadığı toplumdan sürülür, Meryem'i öldürmesi için amcasının oğlu görevlendirilir ve İstanbul'a gönderilirler. Meryem'in olaylara sessiz kalması tıpkı *Asılacak Kadın* romanın karakteri Melek'i çağrıştırır. İkisi de yaşadıkları travmalardan dolayı susmayı tercih ederler. *Mutluluk* sinemaya aktarılırken romanın temel mantığını almış ve toplumumuzun kanayan yarası olan kadın ve kadın cinayetlerine parmak basmıştır.

Feminizm akımının 1960'lardan sonra gelişim göstermesi hem edebiyatta hem de sinemada kendine oldukça yer bulmuştur. *Kadının Adı Yok* ve *Tante Rosa* kadın yazarlar tarafından yazılan ve kadının konumunu sorgulayan önemli yapıtlardır. Her iki eser de bildungsroman örneği olarak verilebilir. *Kadınn Adı Yok* romanında bir kadının büyüme ve gelişim evresi anlatılmaktadır ve bu süreçte kadının toplum tarafından yediği baskı hem özel hayatında hem de iş hayatından yaşadığı çıkmazlar anlatılmaktadır. Fakat burada önemli olan husus ise kadının artık daha özgür yerlerde dolaşmasıdır. Kadın hem cinsel yönelimlerini özgürce yaşayabilen hem de baskılarıa diş geçirebilen bir yapıdadır. *Tante Rosa* da tıpkı *Kadının Adı Yok'*da olduğu bir kadının gelişim serüveninin anlatıldığı eserdir. Her iki roman da sinemaya aktarılırken kadın sorunlarına parmak basmıştır. Kadınlar toplum tarafından baskılansa da özgürlüklerini yaşayabilecekleri ortamı kendi mücadeleleri sayesinde kazanmışlardır.

Gelenek Temalı Metinlerde Kadın adlı bölümde incelenen uyarlama metinler ise *Dilan* ve *Eğreti Gelinler*'dir. Bu iki önemli uyarlama metinlerdeki kadın *madun* sınıfına dahil edilebilirdi fakat buradaki en önemli iki husus ataerkil toplumların kanayan yaralarından biri olan geleneklerin kötüye kullanılmasıdır. *Dilan* tipik Yaşar Kemal geleneğinden gelen Ömer Polat'ın doğu toplumundaki kadınların geleneğin kötü kullanılması yüzünden yok olmasını eleştirir. Başlık parası yüzünden sevdiğine kavuşamayan Dilan'ın hikayesi oldukça vurucudur. Sinema uyarlaması da romanın aslına sadık kalarak bu duyguyu oldukça başarılı bir şekilde karşılamıştır. Aynı başarılı uyarlama *Eğreti Gelinler* için söylenemez. Çünkü roman ve uyarlaması birbirinden oldukça farklı bir şekilde ilerler. Roman, Denizli geleneği olan erkek çocuklara cinsel

eğitim vermek amacıyla görev alan kadın hikayelerine odaklanır. Bu yüzden roman tek bir olay örgüsüne bağlanmaz. Çeşitli eğreti gelinlerin hayatlarına odaklanır. Böylece yazar Şükran Kozalı eğreti gelinlik kurumunu felsefi bir dille eleştirir. Sinema uyarlamasında ise bu durum söz konusu değildir. Yönetmen Atıf Yılmaz romanın ilk hikayesi olan Kostak Emine'nin hikayesini filmin ana merkezine yerleştirerek popülist/dramatik bir aşk hikayesi ortaya çıkarmıştır. Bundan dolayı da film romanın vermek istediği mesajı yetkin biçimde veremez. Bu açıdan bakıldığıda başarısız bir uyarlamadır.

Tarihi ve dönem romanlarından uyarlanan metinlerde kadın temasının işlenmesi birbirinden farklılık göstermiştir. Bunlardan ilki olan *Sözde Kızlar*'ın birden fazla uyarlaması vardır. Romanın temelinde diğer Peyami Safa romanlarında olduğu gibi zıtlık vardır. Yazar karşısında durduğu kötü imgeye karşı her zaman iyi olanı savunur. Yanlış batılılaşma yazarın karşı durduğu temel imgedir. Buna bağlı olarak iyi yarattığı karakter olan Mebrure'nin karşısına her zaman net kötücül karakterler ortaya koyar. *Sözde Kızlar* romanın uyarlamaları da birbirinden oldukça farklıdır. İlk olarak Nejat Saydam tarafından uyarlanan filmde romanın felsefi yapı taşları ele alınmamıştır. Eğlenceli bir film olmakla birlikte kadınlar karakter düzleminden çıkarılarak tip olarak kalmışlardır. Orhan Elmas tarafından beyaz perdeye aktarılan ikinci uyarlamada ise film romanın aslına sadık kalmayı başarabilmiştir. Romanın taşıdığı kasvetli atmosfer filme de yansımış netikim önceki uyarlamaya göre daha başarılıdır. *Kıskanmak* romanı ise yazıldığı dönemde pek okunmamış ancak kendi dönemini aşan bir roman olduğu aşikardır. O dönemde yazılan diğer romanların dışında insan ve kadın psikolojisini, iç dünyasını anlatması bakımıyla oldukça değerlidir. Romanın temelinde ise kıskanmak duygusu vardır. Bu duyguya sahip olan Seniha'nın tipik bir femme fatale olduğu kesin bir şekilde söylenebilir. Kendisinin çirkin olmasından dolayı küçüklüğünden beri abisini kıskanması Seniha'nın adeta gölgesi gibidir. Bu duygu onda çok net bir şekilde olduğu için abisinin aldatılmasına bile göz yumar. Onun kıskançlığı bir aileyi yok edebilecek düzeydedir niketim de öyle olmuştur. Kasvetli ve depresif filmleriyle ön plana çıkan ünlü yönetmen Zeki Demirkubuz filmin bu yönünden etkilenip sinemaya uyarlamıştır. Romanın aslına sadık kalmakla birlikte dönem efektini oldukça işlevsel kullanmıştır. Nahid Sırrı Örik'in bu romanı kadını yargılamadan ve toplumsal baskıların dışında tutarak insan psikolojisine önerme vererek anlatması bakımından diğer türdeşlerinden sıkı bir şekilde ayırmıştır.

Hapishanenin mekân olarak kullanıldığı iki tane roman ve sinema uyarlaması vardır. Bunlar *Uçurtmayı Vurmasınlar* ve *Karılar Koğuşu* adlı eserlerdir. Her iki roman da yazarlardan otobiyografik izler taşımaktadır. Feride Çiçekoğlu'nun eserinde kadınlar, çocuk mahkûm gözünden anlatılmıştır. Kadına bakış burada yargılayıcı değil aksine şefkat doludur ve empati kurulabilecek düzeydedir. Sinemaya uyarlanırken de bu şefkat dolu bakış açısı es geçilmemiştir. Fakat uyarlamasındaki en büyük fark mektup tekniğini sinemaya aktaramamasıdır. *Karılar Koğuşu'*nda ise kadına bakış aydın bir karakter üzerindendir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonrasının anlatıldığı romanda ahlaki

anlamda çökmüş bir toplum portresi çizilmiştir. Buna bağlı olarak eğitim çökmüş özellikle kadınlara verilen eğitim oranı düşmüştür. Romanın en önemli meselesi de kadın-erkek eğitim eşitsizliğidir. Ana karakter olan Murat üzerinden bu tema tartışılır ve sinemaya uyarlanırken de bu meseleye değinilir. Roman diyalog tekniğiyle yazıldığı için sinema uyarlamasında pek bir farklılık yoktur. Romanın olay örgüsünü takip eder, romanın yapısındaki hantallığı ortadan kaldırdığı söylenebilir.

Postmodernist ve 2000 sonrası romanlardan uyarlanan metinlere bakıldığında hem kadına bakış oldukça farklılaşmış hem de anlatım tekniklerinde yeni yollara başvurulmuştur. Postmodernizmin getirmiş olduğu çoğulcu bakış açısı edebi eserlere anında yansımıştır. Geçmişte tabu olarak görülen bazı konular bile tartışmaya açık hale gelmiştir. Özgürleşen ve bireyleşen yeni toplum anlayışında eserler daha nitelikli olarak verilmeye başlanmıştır. Eserlerde işlenen bireylerin (erkek veya kadın fark etmez) sınırları kalkmış, çağdaş toplum insanına uygun hale gelmişlerdir. Özellikle kadınlar kendi özgür iradelerine uygun olarak yaşamayı benimsemişlerdir. Queer akımının yükselmesiyle birlikte eşcinsel bireyler, eşcinsel aşklar ve çeşitli aşk üçgenleri konu olarak tercih edilmeye başlanmıştır. Metin Kaçan'ın ünlü romanı *Ağır Roman* yazıldığı dönemde değeri pek bilinmemiştir. Fakata gecekondulaşma ve çeteleşmez gibi İstanbul'un temel problemlerini kendine has bir dille yazmıştır. Yer yer büyülü gerçekçiliğin sularında dolaşan bu eserde kadınlar genellikle erkekleri tatmin eden ahlak olarak düşkün kadınlardır. Fakat bakış açısı kadınları yargılayıcı düzeyde değildir. Aksine düşkün kadınlara da âşık olunabilir, aşkları uğruna mücadele edilebilirdir. *Ağır Roman*'da işlenen bir diğer önemli karakter de Tilki Orhan'dır. Eşcinsel bir birey olan Tilki Orhan hem romanın geniş bölümünde hem sinema filminde yer kaplar ve Kolera gibi yeniliğe kapalı toplumlarda kimlik bunalımı yaşayan kişilik olması dikkate değerdir. Hem Queer sinemanın hem de Queer edebiyatın bir diğer önemli eseri de *İki Genç Kadının Hikayesi*'dir. Lezbiyen iki kadının hikayesinin anlatıldığı bu eser nitelikli roman ya da sinema filmi olmasa da ele aldığı konu bakımından oldukça önemlidir. Roman üstkurmaca tekniğiyle yazılmıştır fakat sinemaya aktarılırken bu teknik es geçilmiştir. Romanın kadın merkezli teması sinema uyarlamasında net bir şekilde işlenmiştir hatta denilebilir ki cinselliği ele alma bakımından sinema uyarlaması romandan daha cesur davranmıştır. *Gölgesizler* romanının yapısı diğer romanlardan ayrılır. Postmodern akımın hemen hemen her özelliğini bünyesinde bulunduran *Gölgesizler*'i sinemaya aktarmak oldukça zordur. Fakat Ümit Ünal bu zorluğun üstesinden gelmiş, romanın yapısını bozmayarak beyaz perdeye aktarmıştır. Hasan Ali Toptaş romanında kadınlara yeni bir kimlik inşa etmiştir. Roman her ne kadar zaman/zamansızlık, mekân/mekansızlık gibi zıt temaları bünyesinde barındırmasına rağmen kadına bakış oldukça özgündür. Romanın baş karakteri Güvercin'in kaybolmasıyla birlikte köy halkının anlam arayışı başlar. Muhtar'ın yaşadığı varoluşsal sıkıntıların ana kaynağı Güvercin'in kaybolmasıdır. Bir nevi Güvercin romanın geçtiği dünyanın anlamı gibidir. Hasan Ali Toptaş'ın diğer başarısı inşa ettiği yan kadın karakterlere kimlik vermesidir. Kadınların yaşadığı cinsel deneyimler hem romanda hem de sinemada kendine genişçe yer bulmuştur. Bu bakımdan tabuları yıktığı

söylenebilir. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de ise iki erkek ve bir kadından oluşan aşk üçgeni vardır. Beraber yaşayan iki yakın arkadaşın ortak arkadaşlarının kız kardeşinin evine gelmesiyle başlayan bu süreçte hem iki yakın arkadaş birbirlerinin konumlarını sorgular hem de duydukları aşktan dolayı çıkmaza girerler. Nihal karakterinin portresine okuyucular ve seyirciler iki erkeğin gözünden bakar. Nihal evlerinde yaşadığı iki erkeği kendine aşık eder fakat bu durumu kullanmaz. Hatta sevgilisini bu iki erkekle tanıştırır, sevgilisinden hamile kalıp kürtaj yaptırır. Fakat bu iki erkek onu yargılamaz. Kadına olan en iyimser bakış açısı bu roman ve uyarlamasında görülebilir. Çünkü kadın bir birey olarak kendi kararlarını kendi alabilen ayakları üstünde durabilen tek başına güçlü bir kişiliktir. *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* ise tipik bir romantik/aşk romanı ve filmi olarak okunabilir fakat alt metninde kadına bakışın vardığı nokta oldukça dikkate değerdir. Roman ve film birbirlerinden bağımsız olarak hareket eder. Romanda isimsiz bir karakterin başıboş sokaklarda gezerek hayali bir kadın imgesinin peşinden koşması anlatılır. Bu yüzden romanda Müzeyyen'in varlığından her zaman şüphe duyulur. Fakat filmde Müzeyyen kanlı canlı bir yapıdadır. Hem romanda hem de filmde arzu edilen nesne konumunda bulunan kadın günümüz toplumunda çizilen güçlü kadın profilinin simgesi gibidir. Kadın bu eserde erkeğin boyunduruğu altından çıkmıştır. Karar alıp onu uygulamakta şüphe duymayan hatta yer yer hayatına aldığı erkeğe hem maddi hem de manevi açıdan bakabilen güçlü bir konumdadır. Bu açıdan bakıldığında kadının özgürleştiği nokta dikkate değerdir.

Görüldüğü üzere sinema ve roman geçmişten günümüze kadar gelen süreç zarfında sürekli olarak birbirleriyle etkileşim içinde olmuşlardır. Sinemanın geç gelişmesinden dolayı kendine kaynak arayışı sürekli olarak devam etmiştir. Roman ise sinemanın aradığı bu kaynak arayışını son vermiş, birbirlerini sürekli olarak beslemiştir. Bakıldığında sinema romanın tematik yapısını da bünyesine almıştır. Bundan dolayı kadına bakış hem sinema hem de edebiyat dünyasında kendine yer bulmuştur. Feminizm akımının yükselmesinden önce kadına bakış hem toplumlarda hem de edebiyata yansıma açısından oldukça yüzeysel kalmıştır. Kadın bu dönemlerde daha çok aterkil düzenin boyunduruğundadır, eril bir anlayışın tahakkümü altındadır. *Madun* olarak varlıklarını devam ettirmişlerdir. Seslerini çıkaramayan, birey olamayan, yaşadıkları baskı yüzünden kişilik gelişimlerini tamamlayamayan tipler olarak okuyucuların ve seyircilerin karşısına çıkar. Teknolojinin gelişmesi, feminizm akımın yükselmesi, postmodernizmin yaygınlaşmasıyla birlikte çoğulcu bakış açısı hem edebiyata hem de sinemaya yansımıştır. Bunların gelişimiyle birikte kadının ve hatta kimliksiz bireylerin yaşam alanları sorgulanmaya başlamıştır. Böylece hem kadınlar hem eşcinsel bireyler hem de kimliksiz kişilikler daha da özgürleşmiş ve yaşam alanları genişlemiştir. Aterkil anlayışın yavaş yavaş yıkılmasıyla birlikte bu azınlık konumundaki kişilikler seslerini duyurabilmeyi başarmışlardır. Teknik anlamda sinema, romanın yapısını aktarma konusunda sıkıntılar yaşamıştır. Uyarlama problemleri ortaya çıkmasına rağmen kadının hem sinemada hem de edebiyatta serüveni devam etmektedir.

KAYNAKÇA

1. Çalışmanın Ana Kaynakları

1.1. İncelenen Romanlar

Algör, İlhami, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017

Ağaoğlu, Adalet, *Fikrimin İnce Gülü*, Everest Yayınları, İstanbul, 2018

Atılgan, Yusuf, *Anayurt Oteli*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Asena, Duygu, *Kadının Adı Yok*, Doğan Kitap, İstanbul, 2008

Bıçakçı, Barış, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018

Çiçekoğlu, Feride, *Uçurtmayı Vurmasınlar*, Can Yayınları, İstanbul

Kaçan, Metin, *Ağır Roman*, Everest Yayınları, İstanbul, 2016

Kozalı, Şükran, *Eğreti Gelinler*, Mona Yayınları, İstanbul, 2018

Kür, Pınar, *Asılacak Kadın*, Can Yayınları, İstanbul

Livaneli, Zülfü, *Mutluluk*, Doğan Kitap, İstanbul, 2015

Mağden, Perihan, *İki Genç Kızın Romanı,* Everest Yayınları, 4. Baskı, İstanbul

Örik, Nahid Sırrı, *Kıskanmak,* Oğlak Yayınları, İstanbul, 2018

Polat, Ömer, *Dilan*, Evrensel Basım Yayın, 2011

Safa, Peyami, *Sözde Kızlar*, Ötüken Neşriyat,

Soysal, Sevgi, *Tante Rosa*, İletişim Yayınları, İstanbul

Tahir, Kemal, *Karılar Koğuşu*, İthaki Yayınları, İstanbul

Toptaş, Hasan Ali, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, İstanbul

1.2. İncelenen Filmler

Altıoklar, Mustafa, *Ağır Roman*, 1997

Ataman, Kutluğ, *İki Genç Kız,* 2005

Başaran, Tunç, *Uçurtmayı Vurmasınlar*, 1989

Demirkubuz, Zeki, *Kıskanmak,* 2009

Elmas, Orhan, *Sözde Kızlar*, 1990

Güvenç, Deniz, *Eğreti Gelin Ladik*, 2018

Kıral, Erden, *Dilan*, 1987

Kavur, Ömer, *Anayurt Oteli*, 1987

Oğuz, Abdullah, *Mutluluk*, 2007

Özgentürk, Işıl, *Seni Seviyorum Rosa*, 1992

Refiğ, Halit, *Karılar Koğuşu*, 1990

Sabuncu, Başar, *Asılacak Kadın*, 1986

Teoman, Seyfi, *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*, 2011

Ünal, Ümit, *Gölgesizler*, 2009

Vitrinel, Çiğdem, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku*, 2014

Yılmaz, Atıf, *Kadının Adı Yok*, 1988

Yılmaz, Atıf, *Eğreti Gelin*, 2005

2. Referans Kaynaklar

2.1. Kitap, Tez, Ansiklopedi ve Sözlükler

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000

Akyurt, Kübra, *Feminist Eleştiri Bağlamında Atıf Yılmaz Filmlerinin İncelenmesi*, Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Ordu, 2018

Algör, İlhami, *İkircikli Biricik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015

Alver, Köksal, *Edebiyat Sosyolojisi,* İz Yayıncılık, İstanbul,

Atılgan Yusuf, *Aylak Adam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Atılgan, Yusuf, *Siz Rahat Yaşayasınız Diye: Kitaplarına Girmemiş Yazıları, Şiirleri, Söyleşileri, Çevirileri*, Can Yayınları, İstanbul, 2018

Bahtin, Mihail, *Karnavaldan Romana*, Çev: Cem Soydemir, Der: Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017

Beyoğlu, İsmail, *İmparatorluktan Cumhuriyete Türk Sineması (1895-1939),* Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018

Butler, Judith, *Cinsiyet Belası,* Çev: Başak Ertür, Metis Yayınları, 7. Baskı, İstanbul

Botz-Bornstein, Thorsten, *Filmler ve Rüyalar (Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai),* Metis Yayınları, İstanbul, 2017

Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, Çeviren: Dost Körpe, İthaki Yayınları, İstanbul

Connel, R. W., *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika,* Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 4. Baskı, İstanbul

Çavuş, Ufuk, *Anayurt Oteli ve Yeni Türkiye Sineması Yönetmenlerinin "Taşra"ya Yönelimi,* Kadir Has Üniversitesi, Sanat Tasarım Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Dervişcemaloğlu, Bahar, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014

Dirlikyapan, Jale Özata, *Tür Kuramı Temel Metinler, Doğu Batı Yayınları*, İstanbul, 2018

Dorsay, Atilla, *Sinema ve Kadın*, Remzi Kitabevi, İstanbul

Doğan, Emrah, *Maduniyet Çalışmaları ve Sait Faik Abasıyanık Öykülerinde Madunluk Üzerine Bir İnceleme,* Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019

Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016

Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,* Dergâh Yayınları, 18. Baskı, İstanbul

Habip, Bella, *Kültür ve Psikanaliz: Sinema, Edebiyat ve Güncelin Psikanalizi*, Yapı Kredi Yayınları, 2019

Gök, Sezgin, *Türlerarası İlişkiler Açısından Sabahattin Kudret Aksal'ın Şiir, Öykü ve Tiyatroları*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010

Gürbilek, Nurdan, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis Yayınları, İstanbul, 2016

Huyugüzel, Ömer Faruk, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018

İpek, Özgür, *İmgeler Arasında*, Doruk Yayınları, İstanbul, 2019

Kaçan, Metin, *Cervantes'in Yeğen, Metin Kaçan Üzerine Yazılar*, Everest Yayınları, İstanbul, 2017

Kaçan, Metin, *Fındık Sekiz*, Everest Yayınları, İstanbul, 2012

Kale, Özlem, *Türk Edebiyatından Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu*, İstanbul Üniversitesi, Doktora Tezi, 2013

Kasapoğlu, Abdurrahman, *Carl Gustav Jung'un Kehf Suresi Tefsiri,* Mengüceli Yayınları, Malatya, 2006

Kefeli, Emel, *Batı Edebiyatında Akımlar,* Dergâh Yayınları, İlk Basım, İstanbul

Kotan, Semra, *Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadının Temsili*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Erzurum, 2015

Köse, Hüseyin, İpek, Özgür, *Gözdeki Kıymık/Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2016

Lukács Georg, *Roman Kuramı,* Çev: Cem Soydemir, Metis Yayınları, 6. Baskı, İstanbul

Meriç, Cemil, *Kırk Ambar, Cilt 1: Rümuz-ül Edeb*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul

Öztürk, S. Ruken, *Sinemada Kadın Olmak*, Alan Yayıncılık

Öztürk, S. Ruken, *Büyükdüvenci, Sabri, Postmodernizm ve Sinema*, Dipnot Yayınları

Rose, Sonya O., *Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Nedir?,* Çev: Ferit Burak Aydar, Can Yayınları, İlk Basım, İstanbul

Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015

Parla, Jale, Irzık, Sibel, *Kadınlar Dile Düşünce/Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014

Perec, Georges, *Uyuyan Adam*, Çeviren: Sosi Dolanoğlu, Metis Yayınları, İstanbul

Pudovkin, Vsevolod, *Sinemanın Temel İlkeleri,* Çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 1. Baskı, Ankara

Sakallı, Fatih, *Edebiyat ve Sinema/Edebi Eserden Beyaz Perdeye*, Hat Yayınevi, İstanbul, 2011

Satık, Güzel, *Zülfü Livaneli'nin Romanları ve Romancılığı,* Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi

Sayın, Aylin, *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*, Mimar Sinan Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003

Smith, Geoffrey Nowell, *Dünya Sinema Tarihi*, Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2008

Somuncuoğlu, Gamze, *Sevgi Soysal'ın Metinlerinde Kadın Kimliği,* İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2002

Soylu, Özge, *Nahid Sırrı Örik, Kıskanmak ve Psikanaliz*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara, 2001

Söğüt, Mine, *Aşkın Sonu Cinayettir: Pınar Kür ile Hayat ve* Edebiyat, Can Yayınları, İstanbul, 2016

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Madun Konuşabilir mi?,* çev: Emre Koyuncu, Dipnot Yayınları, 1. Baskı, Ankara

Şengül, Şebnem, *Metinlerarası Anlam Aktarımında Bir Yöntem Olarak Ekfrasis: Şiir-Roman ve Sinemada Kullanımı*, İstanbul Kültür Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2012

Tanpınar, Ahmet, *Edebiyat Üzerine Makaleler,* Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007

Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı/Romanın Unsurları*, Ötüken Neşriyat, Ankara, 2009

Yaşartürk, Gül, *ve Sinema/Resim, Tiyatro, Müzik, Edebiyat, Mimari, Fotoğraf, Felsefe, Psikanaliz, Sosyoloji, Tarih, Çağdaş Sanatlar ve Türk Sineması*, Doruk Yayınları

Türkçe Sözlük, *Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara, 2005

Uğurlu, Seyit Battal, *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma,* Yayımlanmış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı

Ian Watt, *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler,* Çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İlk Basım, İstanbul

2.2. Makale, Madde ve Yayımlanmış Bildiriler

Akyüz, Selin ve Dabak, Burcu, *"Erkekliğin Yol Hali: "Sarı Mercedes" ve "Otobüs" Filmlerinde Erkeklik Kurguları"* Fe Dergi 9, no. 1 (2017), 80-91

Arpacı, Murat *"Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası"*, Fe Dergi 11, no. 1 (2019)

Avcı, Özlem Haskan, Koç, Muharrem, Bayar, Öznur, *Zülfü Livaneli'nin Mutluluk Romanı Karakterlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İncelenmesi,* Yıl/3, Sayı/8, Bahar/2016

Balkız, Hande, *Ahmet Midhat Efendi'de Bir Femme Fatale: Ceylan,* Mevzuedebiyat.com adlı internet sitesi.

Durukan, Şaziye, *Kadının Toplumsal Çıkmazının Hapishane Boyutu: Karılar Koğuşu,* Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü DergisiCilt: 18 - Sayı: 34, Aralık 2015

Eronat, Kamuran, *Adalet Ağaoğlu'nun Fikrimin İnce Gülü Adlı Romanının İncelenmesi,* Türk Dili Araştırma Yıllığı, Belleten, Yıl 2005, Cilt 53, Sayı 1

Gülendam, Ramazan, *Kemal Tahir'in Kadın Mahkûmları: Karılar Koğuşu,* Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 3/2 Spring 2008

İnci, Handan, *Türk Romanının İlk Yüz Yılında Anlatım Tekniği ve Kurgu,* kitap-lık, 87, Ekim 2005

Karaca, Alaattin, *Gölgesizler'in Kurgu Tekniği ve Teması*, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/2 Spring 2011, p. 547-560, TURKEY

Kıraç, Tuba, *Uçurtmayı Vurmasınlar Romanında Karakter ve Karakterleştirme,* Kültür Araştırmaları Dergisi, 2019, Cilt:1, Sayı:2, s. 194-211

Kiraz, Selin, Kestel, Seyra *Kadınların Madun Sorunsalı ve Bir Alternatif Olarak Yeni Medyada Dijital Aktivizm: Change.org,* İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi Dergisi, 2017

Öğüt, Hande, "*Edebiyatta Feminizm ve Feminist Edebiyat Eleştirisi*", 8 Mart 2017'de internet gazetesi T24'te yayınlanan makalesi.

Özdemir, Ayşe Nur, *Tersine Bir Bildungsroman: Tante Rosa,* Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2018, Cilt 20, Sayı 2

Özgültekin, Fatih Serdar, *Heteroseksüel Melankoli ve Eşcinsel Kateksis: Bizim Büyük Çaresizliğimiz Üzerinden Bir Tartışma,* HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ İLETİŞİM FAKÜLTESİ KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR DERGİSİ ISSN: 2148-970X

Sazyek, Hakan, *Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler,* Hece- Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s.493-509

Sever Hande, *Mektubun Sinemaya Uyarlanması Üzerine Bir Uygulama: Uçurtmayı Vurmasınlar,* Hayal Perdesi 24, Eylül-Ekim 2011

Vahapoğlu, Bengü, *Muhkem Duvarda Yeni Bir Çatlak: Veciz Sözler, Bizim Büyük Çaresizliğimiz ve Sinek Isırıklarının Müellifi Romanlarında Eleştirel Erkeklik Kurguları*, Monograf: Edebiyat Eleştirel Dergisi, ISSN 2148-3442, 2018/10: (142-164)

Yavuz, Ayşe Duygu, *Peyami Safa'nın Sözde Kızlar Romanında Kadın Kimlikleri,* RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (14), 118-130

Yeter, Gaye Belkız, *Hasan Ali Toptaş'ın "Gölgesizler" Adlı Anlatısında Postmodern Ögeler,* International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer 2011, p.1869-1892 TURKEY

Yürek, Burcu Ceylan, *Kemal Tahir'den 1940'lara Dair Notlar: Karılar Koğuşu,* Der: Fatih Sakallı, *Edebiyat ve Sinema: Edebi Eserden Beyaz Perdeye,* Hat Yayınevi, İstanbul, 2011

2.3. Elektronik Kaynaklar

BBC, Arşiv Odası, Duygu Asena, 1999, https://www.youtube.com/watch?v=cficjxNQlmM Erişim Tarihi: 17. 04. 2020

Öğüt, Hande, "Edebiyatta Feminizm ve Feminist Edebiyat Eleştirisi", 8 Mart 2017, https://t24.com.tr/k24/yazi/edebiyatta-feminizm,1120 Erişim Tarihi: 24. 04. 2020

Vikipedi, *Femme Fatale* maddesi, https://tr.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale Erişim Tarihi: 07. 05. 2020

Karakaş, Yağmur Çağla, *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku Filmine Lacanyen Bir Bakış,* https://www.sosyalbilimler.org/fakat-muzeyyen-lacan/ Erişim Tarihi: 03. 09. 2020

Kopan, Yekta, *Gece Gündüz,* talk şov programı, https://www.ntv.com.tr/video/ntv-programlari/zeki-demirkubuz-kiskanmaki-anlatiyor,t9PV5t1DVk2bwUATseIrWw Erişim Tarihi: 08. 05. 2020

Şavlı, Büşra, *Dogme 95: Yaratıcılığın Sınırlarını Zorlamak,* https://www.filmloverss.com/dogme-95-yaraticiligin-sinirlarini-zorlamak/ Erişim Tarihi: 25. 09. 2020

https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/yazari-sukran-kozali-egreti-gelin-ladiki-anlatti/ Erişim Tarihi: 27. 06. 2020

https://www.evrensel.net/haber/76752/omer-polat-romanlari-konusuldu Erişim Tarihi: 12.07.2020

http://arsiv.ntv.com.tr/news/290879.asp Erişim Tarihi: 03. 03. 2020

https://tr.wikipedia.org/wiki/U%C3%A7urtmay%C4%B1_Vurmas%C4%B1nlar Erişim Tarihi: 14.04.2020

https://www.youtube.com/watch?v=whETh4nRSW0 Erişim Tarihi: 15. 04. 2020

https://www.imdb.com/title/tt0288588/ Erişim Tarihi: 20. 04. 2020

https://tr.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci bkz. Antonio Gramsci maddesi. Erişim Tarihi: 22.04.2020

https://sozluk.gov.tr/ bkz. Madun maddesi. Erişim Tarihi: 22.04.2020

https://www.filmloverss.com/bir-omer-kavur-uyarlamasi-anayurt-oteli/ Erişim Tarihi: 13.03.2020

https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/adalet-agaoglu-tunc-okan-eserimin-adini-h-l-izinsiz-kullaniyor-22663461 Erişim Tarihi: 15. 04. 2020

https://www.e-skop.com/skopbulten/ne-o-ne-bu-ne-su-queer-kurami-ve-kimliksizlesme/749 Erişim Tarihi: 10.08.2020

http://www.bakiniz.com/golgesizler-umit-unal-roportaji/ Erişim Tarihi: 31.08.2020