



**ANTON ÇEHOV ÖYKÜCÜLÜĞÜNDEKİ
YABANCILAŞMA İMGESİNİN
NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDAKİ DÖNÜŞÜMÜ**
Anıl Özcan DİNÇ
(Yüksek Lisans Tezi)
Eskişehir, 2016

**ANTON ÇEHOV ÖYKÜCÜLÜĞÜNDEKİ YABANCILAŞMA İMGESİNİN
NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDAKİ DÖNÜŞÜMÜ**

Anıl Özcan DİNÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Hakan SAVAŞ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şubat, 2016

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Anıl Özcan DİNÇ'in "Çehov Öykücülüğünde Yabancılaşma İmgisinin Nuri Bilge Ceylan Sinemasındaki Dönüşümü" başlıklı tezi 02 Şubat 2016 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç.Dr.Hakan SAVAŞ

Üye : Yrd.Doç.Dr.Fatma OKUMUŞ

Üye : Yrd.Doç.Dr.Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY

Prof.Dr.Kemal M. BİRİM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



Yüksek Lisans Tez Özü

ANTON ÇEHOV ÖYKÜCÜLÜĞÜNDEKİ YABANCILAŞMA İMGESİNİN NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDAKİ DÖNÜŞÜMÜ

Anıl Özcan DİNÇ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ocak 2016

Danışman: Doç. Dr. Hakan SAVAŞ

Sanatın farklı dalları ortaya çıktıkları dönemlerden bu yana alışveriş içinde olmuşlardır. Bu etkileşim, sanatların günümüzde aldıkları şeklin belirleyici unsurlarından biridir. Sinema da, yapısının el verdiği ölçüde, diğer sanatların anlatılarından, anlatım olanaklarından ve tekniklerinden yararlanmışır. Gerek sözlü gerek yazılı olsun, mirası insanlık kadar eski olan edebiyat, sanatların en gencini besleyen, büyüten ve değiştiren kaynakların başında gelmektedir.

Edebi eserlerin uyarlamalar aracılığıyla perdeye taşınması, sinemanın ilk günlerinde başlayan, artarak devam eden ve günümüzde de popülerliğini yitirmeyen bir yöntemdir. Dünya edebiyatında sayısız yapıt, aslına sadık kalınarak ya da sinemanın gerekleri doğrultusunda dönüştürülerek filme aktarılmıştır. Edebi eserin büyük ölçüde hazır bir senaryo sunması ve bilinirliğinden ötürü belirli bir gişe başarısı vadetmesi, sinemacıların bu yola başvurmasının başlıca nedenleridir. Ancak zamanla kimi yönetmenler için uyarlama çok daha bireysel bir süreç haline gelmiş, etkisi altında kalınan roman ya da öykünün, gücünden bir şey yitirmeden filme aktarılabilmesi düşüncesi öne çıkmıştır.

Ülkemizde de durum farklı değildir. Gerek yerli, gerek yabancı yazarların eserlerinden uyarlamalar yapan yönetmenler sinema tarihimizde önemli bir yer tutmaktadır. Rus yazar Anton Çehov'un öykülerini filmlerine taşıyan Nuri Bilge Ceylan bu isimlerin başında gelmektedir.

Anahtar Kelimeler: Anton Çehov, Nuri Bilge Ceylan, Uyarlama, Yabancılaşma

Abstract

CONVERSION OF ANTON CHECKOV'S ALIENATION AT NURI BILGE CEYLAN'S CINEMA

Anıl Özcan DİNÇ

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Social Sciences Institute, January 2016

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Hakan SAVAŞ

Different disciplines of art have been in a give-and-take process since they emerged. This interaction is one of the determining factors which has led arts to take their current shape today. Cinema, depending upon its own structure, has also made use of narratives and techniques of other arts. As ancient as human history, literature, both oral and written, is of the main sources which help the youngest art nourish, develop and change.

Adapting literary works into films is a method which started in the very first days of cinema, has increasingly continued and is still popular today. Numerous works of world literature has been adapted into films either authentically or in accordance with the requirements of cinema. The fact literary works provide almost-ready screenplays and promise success at the box office due to their popularity is one of the reasons why film makers appeal to adaptations. On the other hand, for some directors, adaptation mostly evolved into an individual process in time, and the notion that adapting a highly influenced novel or story into film without any loss of its power became prominent.

The situation is the same in Turkey as well. Directors who adapt either native or foreign sources into films take an important place in our film history. Nuri Bilge Ceylan is one of the successful directors who has adapted Russian writer Anton Chekhov's stories into films.

Key Words: Anton Chekhov, Nuri Bilge Ceylan, Adaptation, Alienation

02.02.2016

Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Anıl Özcan Dinç



İçindekiler

Sayfa

Jüri ve Enstitü Onayı	ii
Yüksek Lisans Tez Özü	iii
Abstract	iv
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi	v
Özgeçmiş	vi
Resimler Listesi.....	ix
1. Giriş	1
1.1. Problem	3
1.2. Amaç.....	4
1.3. Önem	4
1.4. Varsayımlar	5
1.5. Sınırlılıklar.....	6
2. Yöntem	7
3. Literatür Taraması.....	8
3.1. Sinema ve Edebiyat İlişkisi.....	8
3.1.1. Benzerlikler ve Farklılıklar.....	15
3.1.1.1. Benzerlikler.....	15
3.1.1.2. Farklılıklar.....	17
3.1.2. Uyarılama	23
3.2. Anton Çehov Öykücülüğü.....	31
3.2.1. Durum Öyküsü.....	32
3.2.2. Anton Çehov'un Sanatı.....	35
3.3. Yabancılaşma Kavramı.....	42
4. Bulgular ve Yorum.....	50
4.1. Bir Zamanlar Anadolu'da.....	50

5. Sonuç 57

Kaynakça..... 58



Resimler Listesi

- Resim 1. Film Afişi..... 50**
- Resim 2. Gündelik hayatın lakırdısına kapılan memurlar Kenan'ın durumunu anlamının çok uzağındadır. 52**
- Resim 3. “Bir zaman gelecek ben de mi böyle olacağım?” 55**
- Resim 4. Yabancı olduğu ahlakın bir parçası olan doktor..... 56**

1. Giriş

Artık, sanatçının yalnızlığa hakkı olduğu inkar edilmiş, ona konu olarak düşleri değil, herkes tarafından yaşanmış ve derdi çekilmiş gerçek verilmiştir (Camus, 1965: 24). Anton Çehov ve Nuri Bilge Ceylan farklı asırlarda, farklı coğrafyalarda yaşamış, gerçeğe ulaşmak adına aynı gayreti gösteren iki sanatçıdır. O gayret, Baudelaire'in deyişiyle "kimsenin uçurumuna inemediği" insanı anlamak ve anlatmaya çalışmaktır. Her ikisi de, kendi sanatlarının olanakları dahilinde, farklı malzemelere biçim vererek anlatılarını oluşturmuşlardır. Yazar için bu malzeme sözcüklerken, yönetmen için görüntülerdir.

Sanatın farklı disiplinleri arasındaki etkileşim uzun zamandır güncelliğini koruyan bir konudur. Bu etkileşimin belki de en kapsamlısı, sinema ve edebiyat arasında görülmüştür. Yaratım sürecinde müzik, resim ve edebiyat gibi kendinden önceki tüm sanat dallarını içine alabilen sinema, kendi içerisinde kamera, ışık, ses, kurgu, oyuncu, dekor gibi pek çok öğeden de yararlanan bir sanat dalıdır. Diğer sanat dallarıyla ilişkisini, kendine özgü biçim ve içerik özellikleriyle yoğun bir şekilde kurarak, anlatım dilini kurarken yararlandığı öğelerden birisini de senaryo oluşturmaktadır (Küçük Kurt, 1994, s: 173).

Edebiyatla sinema arasındaki ilişkiyi bir köprü işlevi üstlenerek sağlayan senaryo, özgün ve uyarılma olmak üzere başlıca iki türe ayrılır. Özgün senaryo; film yapmak isteyen bir kişinin ya da yönetmenin, yalnızca sinemanın olanaklarını, özelliklerini göz önüne alarak düşündüğü temayı ve konuyu işlemesidir. Burada doğrudan doğruya bir sinema metni hazırlanması amaçlanmaktadır. Uyarılma ise, özgün senaryo çalışmasından farklıdır. Çünkü uyarılamada daha önce başka bir amaçla hazırlanmış olan bir metni, örneğin bir öyküyü senaryo biçimine dönüştürmek söz konusudur (Özön, 1990, s: 84-85).

Henüz ikinci filmi olan *Mayıs Sıkıntısı*'ni Anton Çehov'a adayan Nuri Bilge Ceylan'ın sanatında, Rus yazarın etkisini yoğun bir şekilde görmek mümkündür. Bu etki kimi zaman bir sözü alıntılardan ibaretken, kimi zaman senaryoyu bütünüyle, yazarın bir ya da birden fazla öyküsünü uyarlayarak oluşturmayı kapsar.

Sinemacıların edebiyata başvurmasının birçok nedeni vardır. En öne çıkarsa özgün senaryo oluşturmaktaki zorluktur. Ancak, ister öykünün hiçbir zaman filmin merkezinde yer almadığı, otobiyografik unsurlardan yoğun şekilde beslenen ilk dönem filmleri olsun, isterse başı sonu belli bir hikaye izleğini takip etmeyi tercih eden sonraki filmleri olsun, bu çalışmaya konu olan yönetmenin özgün bir anlatı oluşturmaya ilişkin bir sıkıntısı olmadığı ortadadır. O halde Nuri Bilge Ceylan'ı Çehov öykülerini uyarlamaya iten nedir? Yönetmen bir söyleşisinde buna şöyle cevap vermektedir: “Çehov öykülerindeki vazgeçemediğim ruhu sinemada canlandırmanın mümkün olup olmadığı düşüncesi ve bu ruhun benim tarzımla, yöntemlerimle bir araya geldiğinde ne olacağına ilişkin merak” (Aytaç vd., 2014).

Her şeyden önce birer anlatı olmaları, sinema ve edebiyat arasındaki ortaklıkların en belirleyici olanıdır. Ancak bu iki disiplin benzerlikler kadar ayrımlar da taşır. Kimi zamansa birbirlerine üstünlükler sağladığı varsayılır. Bu noktada, sinemanın görsel imgelerin kesinliğini kullanmasıyla somutlaştırma üstünlüğü varken, edebiyatın üstünlüğü insanın iç dünyasına girebilme olanağıdır.

İnsanın iç dünyasına özgü olan süreç ve durumların yetkin bir şekilde aktarılabilmesi her sanat için zorlu bir mücadeledir. Bu konuda sinemaya nazaran edebiyatın bir takım avantajları olduğu düşünülürken, çalışmamıza konu olan Rus yazar ‘Düşmanlar’ isimli öyküsünde bu payeyi sanatın bir başka koluna, müziğe vermekte sakınca görmez; “Biz insanların anlayıp, başkalarına anlatmayı daha uzun süre öğrenemeyeceğimiz; sanırım bunu yansıtmaya yalnız müziğin gücünün yeteceği, insan kederinin güzelliği bu. Hissedilmesi oldukça güç, incenin incesi bir güzellik!” (Çehov, 2006, s:187).

İnsanoğlunun zamana bağlı olmayan, her çağda, her ülkede başına bela olabilecek meselelerin, hayatın, insanın özüne dair meselelerin daha çok ilgisini çektiğini belirten Ceylan, filmlerinde en önemli “mesele” olarak yabancılaşma kavramını öne çıkarmaktadır. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, yakıcı bir şekilde insan ruhuna musallat olan bu hal, Çehov’un sanatında da merkezi bir konum teşkil eder. Hayattan uzak, hayatı anlamayan, korku içinde yaşayan ve dolayısıyla yabancılaşan insan tipi bazı farklı özelliklerle de olsa yazarın birçok öyküsünde yer alır (Zafer, 2002: 63).

Modern zaman insanları için hem çok tanıdık, hem de tarifi güç olan bu ruh halini bir sanat eseri aracılığıyla aktarmaya çalışmak büyük bir sorunu da beraberinde getirir. Edebiyatın ve sinemanın kendi olanakları, kendi gereçleri çerçevesinde çözmek zorunda oldukları sorun “imge”dir. Yazarın dil aracılığıyla, yazı dilinde yarattığı ve anlamını, niteliğini, varlık gerekçesini buradan alan bir imgenin görüntü diline nasıl aktarılacağıdır (Savaş, 2012: 152).

1.1. Problem

Çalışmanın problemi; Anton Çehov öykülerindeki yabancılaşma imgesinin, Nuri Bilge Ceylan sinemasında nasıl yeniden kurulduğudur. Bu kapsamda yönetmenin *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) isimli filmi incelenecektir.

Bu çalışma başlıca iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısım, sinema - edebiyat ilişkisinin, uyarlama kavramının, Anton Çehov öykücülüğünün ve yabancılaşma kavramının ele alındığı kuramsal bölüm olan literatür taramasıdır. İkinci kısım, Anton Çehov öykülerindeki yabancılaşma imgesinin, Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki dönüşümünü ve karşılığını irdeleyen bulgular ve yorum bölümüdür.

Literatür taramasının ilk bölümünde, sinema ve edebiyat ilişkisinin tarihine kısaca bakıldıktan sonra, süreç içerisinde bu ilişkinin nasıl şekillendiği ortaya konacaktır. İki disiplin arasındaki benzerlikler ve farklılıkların incelenmesiyle bu bölüm tamamlanacaktır.

Literatür taramasının ikinci bölümünde, uyarlama konusu ele alınacaktır. Öncelikle kavram olarak ne anlama geldiği ve sinemacıları uyarlama yapmaya iten nedenler açıklanacaktır. Ardından gerçekleştirilme sürecine ilişkin aşamalar ve zorluklar üzerinde durularak, uyarlama - senaryo ilişkisine çeşitli yönleriyle değinilecektir.

Literatür taramasının son bölümü, Anton Çehov’un öykü sanatına ve yabancılaşma kavramına ilişkindir. Yazarın türe getirdiği yenilikler ve durum öykücülüğü irdelenecek, ardından yabancılaşmanın çeşitli disiplinlerdeki karşılıkları açıklanacaktır.

Bulgu ve yorumları içeren ikinci kısımda ise, Çehov öykülerindeki yabancılaşma unsurlarının Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki karşılıklarına, yönetmenin iki filmi kapsamında değinilecektir.

1.2. Amaç

Bu çalışmada amaçlanan, Anton Çehov öykücülüğünde sözcüklerle kurulan yabancılaşma imgesinin, Nuri Bilge Ceylan sinemasında görüntülerle nasıl inşa edildiğini ortaya koymaktır. Çalışmada belirlenen alt amaçlar ise şöyledir:

1. Sinema ve edebiyat ilişkisini, iki disiplinin benzeşen ve ayrılan niteliklerine yer vererek genel hatlarıyla ortaya koymak.
2. Uyarılma kavramını çok yönlü olarak açıklayıp, başarılı uyarlamaların önkoşulu olarak kabul edilen başlıca unsurlara değinmek.
3. Yabancılaşmayı, farklı alanlardaki karşılıklarını ele alarak, çeşitli düşünürlerin literatürdeki görüşlerine yer vererek açıklamak.
4. Anton Çehov'un öykü sanatına kazandırdıklarını irdeleyerek, yabancılaşma imgesinin öykülerinde ne şekilde yer bulduğunu göstermek.
5. Nuri Bilge Ceylan sinemasını daha derinlemesine anlamak ve değerlendirmek adına, yönetmenin filmlerinde Rus yazarın eserlerinin nasıl bir rol oynadığını belirlemek.

1.3. Önem

Ceylan "Auteur Sineması" anlayışını tutarlılık üzerine değil, hem dışsal kalıplara hem de kendi alışkanlıklarına meydan okumak üzerine kuran, bunu da hesapla kitapla değil, yaratıcılığın asıl şartı olan sezgiyle, kendi iç dünyasının daha önceden adım atmadığı farklı bölgelerini ziyaret ederek yapan bir yönetmendir (Yücel, 2008).

Hemen hemen tüm söyleşilerinde ve kendi kaleme aldığı film günlüklerinde, söz senaryoya geldiğinde Çehov'u işaret eden yönetmen, sanatı, dünyaya bakışı ve biçimsel tercihleri üzerinde bu öykü ustasının büyük bir etkisi olduğunu belirtir. Onun durum

öykülerinden hareketle, filmlerindeki temaları olaylardan ziyade, bu olayların etkisinde kalan insanların iç dünyasındaki değişimler üzerine kurmayı seçmiştir.

Yönetmenin yazarla kurduğu bağın, sinemasında oldukça belirleyici bir rolü olmasına karşın, literatürde konuyu ele alan herhangi bir çalışma yer almamaktadır. Ceylan'ın filmlerinin daha doğru anlaşılabilmesi ve yorumlanabilmesi için, bu konuya eğilen bir çalışmanın varlığının önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca bu çalışmanın gelecekte, yönetmenin yazarla kurduğu bağı başka kavramlar üzerinden irdeleyecek çalışmalara rehberlik etmesi umulmaktadır.

Bununla birlikte, öncül olması nedeniyle, Çehov öykülerinin de edebi yönden ele alınması gerekmektedir. Ancak Anton Çehov'la ilgili çalışmaların büyük çoğunluğu sahne sanatlarına ilişkin olup, oyunlarındaki kimi rollerin karakter çözümlemesini ya da role çalışma sürecini kapsamaktadır. Emel Uğurlutan'ın 2009 yılında yazdığı "Anton Pavloviç Çehov'un Uzun Öyküleri" isimli yüksek lisans tezi tek istisnayı oluşturmaktadır. Dilimizde Çehov edebiyatına ilişkin en kapsamlı kaynak olarak, Zeynep Zafer'in "Anton Çehov'un Öykü Sanatı" isimli kitabı dikkat çekmektedir.

İlk filminden beri özgün, yenilikçi, bütünlüklü ve yaşamın aslına uygun bir sinema dili geliştirmeyi başaran Nuri Bilge Ceylan, uluslararası alandaki başarılarıyla birlikte, sinemaya ilişkin akademik çalışmaların merkezine taşınmıştır. Fakat tez kapsamında değerlendirildiğinde, bu çalışmaların da oldukça sınırlı olduğu görülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmada, aşağıda belirtilen görüşlerin doğruluğu, test etmeye gerek görülmeden olduğu gibi kabul edilmiştir:

1. İnsanın iç dünyasına ilişkin tüm olgu ve süreçler gibi yabancılaşma da, aktarım ve alıcıda bir imge oluşturabilme anlamında, sanatçıyı zorlayan bir konudur.
2. Yabancılaşmanın aktarılması konusunda, sinemanın da edebiyatın da kendilerine has nitelikleri ve üstünlükleri vardır.

3. Yaşadıkları dönemlerde ekonomik etkinin farklı düzeylerde olması nedeniyle, iki sanatçının eserlerindeki ortaklığı yabancılaşmanın toplumsal ve ontolojik boyutu oluşturmaktadır.
4. Çehov'un kurucusu olduğu durum öyküsünün poetikası, şekillenmesinde yabancılaşmanın önemli rol oynadığı çağdaş anlatı sinemasında kendine yer bulabilecek niteliktedir.

1.5. Sınırlılıklar

Çehov öykücülüğündeki yabancılaşma imgesinin, Ceylan sinemasındaki dönüşümünü ve karşılığını ortaya koymaya çalışan bu araştırma, yönetmenin *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi çerçevesinde sınırlandırılmıştır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi, senaristlerinden Ercan Kesal'ın doktor olarak zorunlu hizmetini yaptığı yıllarda yaşadığı bir olaydan yola çıkıp, özgün bir anlatı olarak oluşturulmuştur. Anton Çehov öyküleri ise filmde, ana izleği zenginleştiren yan hikaye unsurları olarak konumlandırılmıştır.

2. Yöntem

Evrenini, yabancılaşma imgesinin yaratımı bağlamında, Çehov öyküleri ve Nuri Bilge Ceylan filmleri arasındaki ilişkinin belirlediği araştırmada, örneklem olarak Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi seçilmiştir.

Araştırma *tarama modeli* kapsamında ortaya konacaktır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi hedefleyen araştırma yaklaşımlarıdır” (Karasar, 1998: 77). Çalışmada yer verilen Anton Çehov öykülerine, Cem Yayınevi'nin, ilk baskısını 2000 yılında yayınlamış olduğu *Bütün Öyküler* serisi kaynaklık etmiştir. Bu yayın, Pravda Yayınevi'nin Moskova, 1970 basımlı sekiz ciltlik *Anton Pavloviç Çehov'un Bütün Yapıtları* esas alınarak, Mehmet Özgül tarafından dilimize kazandırılmıştır.

Çeşitli kitap, dergi, tez, makale ve DVD kayıtlarının kaynaklık ettiği verilerle, araştırmayla ortaya konan değerlendirmelerin geçerliliği ve güvenilirliği sağlanmaya çalışılmıştır. Söz konusu kaynaklara, Anadolu Üniversitesi kütüphane koleksiyonunda bulunan ilgili bilimsel yayınlardan, Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi'nden ve internetten yararlanılarak ulaşılmıştır.

3. Literatür Taraması

3.1. Sinema ve Edebiyat İlişkisi

Yedinci sanat sinema, keşfedilişinden bu yana kendi dilini oluştururken kendisinden önce var olan diğer sanatların hemen hepsinden yararlanmıştır. Özellikle köklü bir sanat geleneği olan edebiyat, sinemaya hem tema, hem de hazırlanacak senaryoya temel olacak metin bakımından malzemeler vermiştir. Günümüzde de sinema, kendisine hazır malzeme sağlayacak nitelikteki her türlü edebi eserden uyarlamalar yaparak yararlanmaktadır (Künüçen, 2001: 2).

Sinemanın ilk günlerinden bu yana uyarlamalar yoluyla edebi metinlerin beyaz perdeye aktarılışı çoğunlukla iki disiplinin ortaklığının başlangıcı olarak kabul görse de, bu ilişkinin çok daha eskilere, sinema öncesi döneme dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Aykın (1983: 364) “sinema teknikleri”nin 19. yüzyıldan bu yana, batı romanının yapısına yerleşmiş olduğunu belirtmektedir. Görsel bir estetiğe yönelmiş olan Stendhal, roman sanatında görsel tekniklere öncülük eden isim olarak öne çıkarken, Balzac, Flaubert ve Zola gibi isimler de eserlerinde her şeyden önce göstermenin arayışı içinde olan büyük yazarlar olarak dikkat çekmektedir.

Sinemanın edebiyatla olan ilişkisini sessiz sinemadan hatta sinemanın doğuşundan da öteye götürerek, geçmişte edebi eserlerin resimlendirilmesi alışkanlığıyla çok güzel bir bağ kurarak anlatan Necati Cumalı da (1982: 69) bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Romanlar ressamalara yaptırılmış desenlerle süslenirdi. Özenli baskılarda ayrı bir çekicilik kazanırdı bu resimler. Ressamlar, romanları resimlerken, ellerinden geldiği ölçüde romanda anlatılanı görüntülemeye yansıtmaya çalışırlardı. Okuduklarının gözle görünür duruma gelmesi okuyucunun da kuvvetle duyduğu bir istektir. Sinema sanatının doğmasını, çok kısa sürede tanıdığı olduğumuz gelişmeyi göstermesini bu istekte aramalı.”

Edebiyat, hayatın yer yer çelişir görünen gerçeklerini alıp, bir takım ayıklamalarla, yazı ve konuşma dilinin imkanlarından yararlanarak yeni bir bütünlüğe kavuşturur. Edebiyatın

malzemesi olan yazı ve konuşma dillerinin gelişmesi, edebi eserlerin anlatım imkanlarını çeşitlendirip, seslendikleri toplum birimlerini duyuş, hayal ediş ve düşünüş bakımından zenginleştirmiştir. Edebi eser yazarının zihninde, hayalinde oluşmuştur. Gerçek izlenimini verse bile, onun gözlem, duyuş ve düşünüşüne uygun olarak yeniden yoğrulmuş bir gerçektir (Uğurlu, 1992: 135-141).

Oskay (1983: 84) edebiyatın vazgeçilmez üstünlüğünün, yaşanan reel hayatla ilgili olarak ürettiğimiz düşlerin, bilgilerin, değerlerin, davranış normlarının; ya da, bunların bireşimleriyle oluşturduğumuz kültürün ve tarihin geniş kalabalıklara eriştirilmesinde ve edindirilmesinde değil; bütün bu olgulara, yaşanan anın başat kültürünün, etiğinin, egemen ideolojisinin dışında anlam verebilmesinden ileri geldiğini savunur. Edebiyatla uğraşan sanatçılar, şairlerden romancılara değin tüm kadrolarıyla, insanlığın değişik ortamlarda ve sonsuza varan zaman içinde duyup da dile getiremedikleri yaşantılarını tarihe mal ederler. (Aşkun, 1979: 124).

Her sanatın kullandığı belli bir malzeme ve bu malzemeye en yatkın işleme biçimi vardır. Bir anlatının malzemesi değiştirildiğinde, anlatı biçimi de değişir. Sanatların kendilerine özgü özelliklerini oluşturan ve ayıran da kullandıkları bu malzemeye, malzemenin yapısından doğan değişik işleme yollarıdır. Örneğin, edebiyatın malzemesi sözcüklerdir. Bu nedenle yazar yapıtını, kullandığı sözcüklerin anlam yönünden ilişkilerini, sözcüklerin yan yana gelişinin anlam yönünden oluşturduğu birliği en uygun biçimde düzenleyerek yaratır.

Ulusal birikimleri yansıttığı gibi evrensel birikimleri de yansıtabilen edebi eserler, sahip oldukları dilin ifade gücü ve ele aldıkları orijinal konular itibariyle diğer sanatların ilgi alanında olmuştur. Bu bakımdan edebiyat diğer sanatlara sunduğu zengin içerikle onların da gelişmesine katkıda bulunmuştur (Uğurlu, 1992: 142). Sinema, konularını ve izlenimlerini yazıdan cömertçe alıp kendine mal eden, uyarlayan melez bir sanat formudur. Ancak yedinci sanat kendisinden önce var olan sanatlardan parçalar taşımanın ötesine geçmeyi başarmış, kendi estetik yapısını oluşturup, bu ilişkiyi tek taraflı olmaktan çıkararak bir etkileşime dönüştürmüştür.

Sinemanın kendinden önceki sanatlardan yararlanması, yalnızca hepsinden sonra ortaya çıkmış olmasından kaynaklanmaz. Bunda sinemanın yapısının bu sanatları benimsemeye, bu sanatlarla kaynaşmaya yatkın olmasının da payı vardır. Yapısı elverişli olmasa böyle bir alışverişten ya da etkilenmeden söz etmek mümkün olmazdı. Sinema kendinden önceki sanatlarla ancak özgün yapısının el verdiği ölçüde ilişki kurabilmiştir. Bu bakımdan sinemanın en çok edebiyatla ilişki kurmuş olması yadırganmamalıdır.

Film her şeyden önce, hareketli görüntü, yazılı betimlemeler, söz, gürültü ve müzik gibi beş ayrı anlatım boyutunu, bunların hepsini ya da bir kısmını, içerir. Belirli bir kavramı en uygun biçimde anlatan görüntülerin yer aldığı parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Sinema sanatçısı bu görüntüleri belirli bir düzen içinde sunarak amacına ulaşmaya çalışır. (Uğurlu, 1992: 137). Yazıda ise sadece kağıt üzerinde siyah harflerden oluşan bir malzeme vardır. Bu doku farklılığı, sadece iki sanat dalı arasındaki uçuruma değil, olası dirsek temasına da işaret eder. Edebi metinler birçok yönetime esin kaynağı olurken, sinema da çoğu yazarın hayal gücünü etkilemiş, sinematografik romanlara zemin hazırlamıştır. Farklı malzemelerle yola çıkıp kendi özgün olanaklarını yaratan sanatlar, zaman içinde kaçınılmaz bir etkileşime girerek ortak alanlar yaratmıştır. Bugün gelinen noktada anlatım teknikleri, sanatlar arasında yatay bir alana yayılmıştır. Bunun en önemli göstergesi, sanatın başka kollarında eserler veren Dali, Mayakovski, Breton, Duras gibi isimlerin kendilerini sinemada da ifade etmeye çalışmış olmalarıdır (Sönmez, 1996: 17 - 18). Godard'ın; “Bana göre bütün ifade biçimleri arasındaki süreklilik ve bağlantı çok güçlüdür. Hepsi bir bütün oluşturur. Asıl sorun, bu bütünü en uygun yerinden ele almaktır” sözü, bu durumu özetler niteliktedir.

Hauser (1984: 422-423) günümüzün kültürel gelişim evresinde, film gibi tam anlamıyla yeni gelişen yollar bile kullansa, bir sanatın her şeyi ile yeni baştan başlayabileceğinin pek tasarlanamayacağını, en basit konunun bile bir tarihçesi olduğunu ve eski yazınsal dönemlere ait epik ya da dramatik formüller içereceğini söyler. Bazin (1966: 19)'e göreyse; her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu ‘o’ araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir. Sinema bu yüzden öbür sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir. Ancak sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden

öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur.

Sinemanın temel malzemesi görüntülerdir. Yönetmen, bu görüntüleri kullandığı kayıt ortamının özelliklerinden, optik kurallarından, kamera hareketleri ve açılarından, çekim ölçeklerinden, bakış açılarından, dekordan, oyundan, ışıktan, film hilelerinden yararlanarak amacına en uygun biçimde düzenlemeye, böylece yapıtına öz ve biçim yönünden en elverişli yapıyı vermeye çalışır. (Özön, 1990: 9-10). Sinema, görsel, işitsel ve anlatı olmak üzere üç düzlemde biçimlenir. Yani görmek, işitmek, bir öykü izlemek haz verici eylemlerdir ve sinema bu üçünün mükemmel bir koordinasyonunu sağlar (Erdoğan, 1992: 68).

Görme, konuşma ve sözcüklerden önce geldiğinden, insan konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir (Berger, 1993: 7). Bu yüzden insanın düşüncesini aktarmakta kullandığı ilk araç görüntülerdir. Bir ağaç görüntüsünü anlamak bir Türk kadar başka bir ulusa mensup kişi için de kolaydır. Bu nedenle görüntü evrensel bir simge, hareket eden görüntü ise evrensel bir dildir. Diğer yandan görüntünün anlattığı ile anlatma biçimi, zaman içinde kişisel üsluplara göre değişir. Değişmeyen ise görüntünün dilidir. Görüntü ile perdede basitten karmaşığa, somuttan soyuta, düz anlatımdan dolayı anlatıma bir dünya yaratma, diğer sanatlarda olduğu gibi kişiseldir (Çetin, 1999: 72). Bütün bu anlatım öğeleri sinemayı gerçek zaman ve mekandan farklı bir zaman ve mekan kavramına sahip, özgün bir anlatım aracı yapar. Aynı öykü, bu öğeler değişik biçimlerde kullanılarak sayısız biçimde perdeye aktarılabilir.

Sinemayı edebiyatın çağdaş bir anlatım aracı, onun yeni bir gelişim boyutu olarak tanımlayan Aşkun (1979: 125) ise geleneksel anlatıyla şekillenen, yani konunun ön planda olduğu filmlerde sinemayı yaratan gücün edebiyatta toplandığını belirtir. Başka bir deyişle sinemanın birikiminin edebiyat olduğunu söyler.

George Melies'in Jules Verne'nin *Aya Seyahat* isimli eserini perdeye taşımasıyla başlayan somut işbirliği, yıllar içerisinde sayısız edebi metnin sinemaya uyarlanmasıyla sürmüştür. İki disiplin arasındaki yakınlığa vurgu yapanlardan biri de roman yazarı,

edebiyat ve film eleştirmeni Alexandre Astruc'tur. 1948'de yayınladığı ünlü "Camera-Stylo" (kamera kalem) kuramında "yazma"nın altını çizerek, sinemadaki yazmanın da edebiyat kadar esnek, özgür ve açıklayıcı olması gerektiğini ileri sürmüştür. Yazar için kalem ne ise, yönetmen için de kamera o olmalıdır. Benzer şekilde Robert Bresson da sinemanın "hareketli ve sesli görüntülerle bir yazma" olduğunu vurgular. Sinemanın giderek dil olduğu kamera-kalem döneminde, yönetmen, artık özgür düşünce ve duygularını kamerasını kalem gibi kullanarak aktarır. Romanı yazarın tek başına yaratması gibi, filmi de tek kişi yaratır. O kişi de filmin yönetmenidir.

Gilles Deleuze'ün şiir-sinema ilişkisi üzerine söyledikleri belki de sinemanın tüm dış bağlantılarına genellenebilir; "İki disiplinin çakışması, mutlaka birincinin diğeri üstünde düşünmeye başlamasıyla değil ama bir tanesinin, diğersinin de çözümlenmek zorunda olduğu bir problemi kendi olanakları çerçevesinde çözümlenme gereği görmesiyle gerçekleşir" (Sönmez, 1996: 17). Edebiyatın ve sinemanın kendi olanakları, kendi gereçleri çerçevesinde çözmek zorunda oldukları sorun "imge"dir. Yazarın dil aracılığıyla, yazı dilinde yarattığı ve anlamını, niteliğini, varlık gerekçesini buradan alan bir imgenin görüntü diline nasıl aktarılacağı sorusu, yönetmeni bekleyen en büyük zorluktur (Savaş, 2012: 152).

Arnheim, en büyük sanat eserlerinin ortak özelliğinin, sanatsal aracın kendi özgüllüklerini eserde görünür ve fark edilir kılmış olmaları olduğunu vurgular. Film içeriğinin gerçekçi anlatılışında en tutarlı kestirme yollardan biri olan kurgunun gücü, izleyicinin coşkularını ve zihnini yaratma sürecine sokmasında yatar. İzleyici yalnız gösterilen öğeleri görmeye kalmayarak, yaratıcının yaşadığı gibi, imgenin ortaya çıkış ve oluşunun dinamik sürecini de yeniden yaşar (Eisenstein, 1984: 43). Öyküler ve oyunculuk en azından uygarlık kadar eskiyken, film kurgusu sinemayla can bulmuş ve karşılığında da sinemayı canlandırmıştır. Film kurgusu ya da diğer adıyla kesme, sinemanın yarattığı tek sanattır (Dmytryk, 1993: 121).

Teknolojik gelişmelerle birlikte üçüncü boyuta taşınmaya çalışılsa da, sinema genel anlamda henüz iki boyutlu resim özelliklerini taşımaktadır. Bu nedenle görüntünün iki boyut içinde aldığı şekillerin algılanışı, sinemanın algılanışında önemli bir sorundur.

Ayrıca bir film fotoğraftan farklıdır. Sinema yalnızca hareketli resimlerdeki imgelerden oluşmamaktadır. Hareketli resim ilkelerine bağlı anlatım ve kavrayış da sinemanın özgün bir sanat olmasını getirmektedir. Sinemada hareketli görüntüler aynı zamanda sözle, müzikle, yeri geldiğinde de yazıyla birleşir. Bu yüzden sinema çok boyutlu bir dünyadır (Uğurlu, 1992: 137).

Sinema edebiyattan öyküler almanın yanında çeşitli anlatım olanakları da almıştır. Cemal Aykın “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II” isimli makalesinde bu etkileşime ilişkin şunları söyler;

“Aynı bakış (kamera) açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin (çekimlerin) zincirleşmesi, betimleme açısının (alıcının) devingenliği, kaydırılması yöntemleri de gerçekte, sinemaya olanaklar sağlayan roman teknikleri arasındadır. Ayrıca sinema romandan eksiltme, kesim ve kurgu gibi sinemanın temel yapısını oluşturan bazı özellikleri de almıştır. Bu iki tür arasında sadece tek taraflı bir egemenlik ilişkisi söz konusu değildir. Zaman içinde sinema, romanın kullandığı bu teknikleri geliştirdi ve kendi dilini oluşturdu.”

Edebiyatın yapabildiklerini, kendi dili ve araçlarıyla yapmayı hedefleyen sinema sanatının temellerini atan Griffith’in zincirleme, çevrinme, paralel ya da çapraz kurgu, baş çekimi, yakın çekim gibi birçok sinema öğesini Dickens’in romanlarında bulduğu bilinmektedir (Eisenstein, 1985: 260-336). Rus yönetmen aynı çalışmada B. Shaw’dan şu cümleyi de aktarır; “Şaşırtıcı bir yenilik yapmanın en sağlam yolunu eskiden kullanılan o uzun, tuntuşarak konuşmalarda, Moliere’in yöntemine başvurmakta, Charles Dickens’in sayfalarından karakterler aktarmakta bulurum.”

Söz konusu alışverişin tek taraflı olmadığını unutulmaması gerekir. Sinemanın gelişmeye başlamasıyla birlikte, roman sanatının, özellikle Amerikan romanının sinemadan etkilenmeye başlaması, sinema anlatımının romana yeni bir yön vermesidir. Bu etki daha sonra Fransa’da sürmüş ve Yeni Roman akımında, sinemaya özgü birtakım yolların kullanılmasına yol açmıştır. Alain Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor gibi isimler Faulkner, Joyce, Woolf, Kafka gibi bugün dünya edebiyatının en ünlü isimleri ile birleşmiş ve ortaya görselliğe yatkınlığı artmış bir

edebiyat çıkmıştır. Fotoğrafın bulunuşunun resim sanatında yarattığı dönüşüme benzer şekilde, sinema sonrası edebiyatın da kendisine yeni yollar aradığı yadsınamaz bir gerçektir. Sinema ortaya çıktığından beri, edebiyat, bu yeni araçla ortak olan, onun daha iyi yapabildiğini bir yana bırakıp, kendisinin daha yatkın olduğu alanlara yönelmiştir (Özön, 1964: 797-800).

Sinemanın edebiyatın zengin dünyasından yararlanması, kimi yazarlar tarafından yadırganırken, bilinç akışı tekniği sinema için bir hayli tanıdık olan Virginia Woolf, bu konudaki hoşnutsuzluğunu şu şekilde dillendirir; “Tuhaftır ki, bütün sanatlar çıplak doğarken, sanatların en genci baştan aşağı giyinik olarak dünyaya geldi. Söyleyecek bir şeyi olmadan önce her şeyi söyleyebilir oldu.” Sinemanın doğup yaygınlaştığı yıllarda romanların ve öykülerin yerini tutacağı, insanların görerek ve duyarak algılamak varken, okuyarak algılamak gibi zahmetli bir işten uzak duracağı düşünülmüştür. Sinema, özellikle televizyonun etkisiyle, böyle bir insan tipini de doğurmuştur. Ancak edebiyatın, yazılı anlatıların da yerini tutamamıştır. Çünkü yazarın dille boğuşarak ortaya koydukları ile sinemanın kendi diliyle ortaya koydukları, en azından dilleri, odak noktaları, gösterdikleri ve gösterme biçimleriyle birbirinden farklıdır. Yazar bir sahnenin tüm ayrıntılarını görmekten ne kadar aciz ise, sinema da sahneyi olduğu gibi göstermesine rağmen, yazarın dikkat çektiği ayrıntılar ve olgular üzerine odaklanmakta o kadar yetersizdir.

Sönmez (1996: 18) sinemanın edebiyatı yağma ettiği fikri doğru olsa bile, romanın ününden yararlanmak gibi bir art niyet olmadığı sürece, bunun gayet masumane bir suç olduğunu savunur. Öyle ki, ticari sinemanın insanların görsel zevklerini törpülemek, boş zamanlarını ve saf düşlerini çalmak suretiyle bizzat yaşamda yol açtığı talanın yanında bu durumun sözünü etmeye bile gerek yoktur. Ona göre esas kimlik savaşı edebiyatla sinema arasında değil, sinema ile ‘sinema’ arasındadır.

Edebiyat ve sinema gibi değişik sanatların birbirlerinden yararlanmalarının bir nedeni de, insan ve toplumların, farklı dönemlerde de olsa, benzer süreçleri yaşamalarıdır. İnsanlar sadece kendi imkanları ile değil, başka insan ve toplumların bilgi ve tecrübelerinden de yararlanarak yaşamı algılamaktadır (Uğurlu, 1992: 135). Bütün sanatların olduğu gibi,

sinema ve edebiyatın da ortak ögesi insandır. İkisi de gerçek olanı kurgusal bir zemine inşa etme çabası içindedir. Bu eylemin temel amacı, yine eylemin nesnesi olan insanı anlamak ve anlatmaktır. Son sanat olan sinema da bu amaca hizmet etmektedir. Ne sinema edebiyatın, ne de edebiyat sinemanın yerini alabilecektir. İki disiplin arasındaki yöntem farklılığı yine insanın ihtiyacından ve arayışından doğmuştur.

3.1.1. Benzerlikler ve Farklılıklar

3.1.1.1. Benzerlikler

Her sanat ürünü gibi film de bir şey anlatmak; bir düşüncüyü, bir görüşü yansıtmak, izleyiciye belli bir iletiyi ulaştırmak amacıyla oluşturulur. Kısacası yazarın olduğu gibi, yönetmenin de söyleyeceği bir şey vardır ve bunu izleyicisine görüntülerle aktarmaya çalışır (Özön, 1990: 75). İnsan, tarih ve toplumun hem öznesi hem de nesnesi olduğuna göre sinema da, edebiyat gibi toplumun tüm düzeniyle birlikte, kendi özel ilişkileri içinde insan ve yaşamı dile getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında, ilk romanlar nasıl gelişen kentlerin değişik sosyal güçlerden oluşan toplumsal ve ekonomik yapısı içindeki karmaşık insan dram, bunalım ve ilişkilerini anlatıyorsa, 20. Yüzyılın sanayi toplumunda sinema da aynı işlevleri yüklenmiştir (Gevgilli, 1989: 18).

Her iki sanatın da amacı aynıdır: göstermek. Joseph Conrad 1897 yılında yazdığı *Ölüm Seferi* isimli eserinin önsözünde “Başarmak istediğim şey, yazılı sözcüklerin gücünden yararlanarak size işittirmek, duyumsatmak, her şeyden önce de göstermektir” der. Bundan on altı yıl sonra Griffith bu sözü sinema için tekrarlar; “Başarmak istediğim şey, her şeyden önce size göstermektir”. Sinemanın yeni bir sanat dalı olarak ortaya çıkmasında büyük katkıları olan Griffith, bu konudaki düşüncelerini şöyle dile getirmektedir: “Dickens da öyle yazıyordu, benim kullandığım yöntemle. Ancak benim yaptığım görüntüyle bir öykü anlatmak; tek ayrım bu”. Benzer şekilde Stendhal’in daha 1830 yılında, *Kırmızı ve Siyah* adlı eserinde, romanı “yol boyunca gezdirilen bir ayna” olarak tanımladığı görülmektedir. Bu tanım akla, o yol boyunca kaydırmayla ilerleyen ve çevrinme hareketi yapan bir kamerayı getirmektedir.

Zihinsel bir süreç olan sinemalaştırmanın eyleme dönüşmesi kamera ile gerçekleşir. Sanatçı bu aşamada fiziksel anlamda görüntüler elde eder. Zihinsel süreç perdeye uyarlanmadan önce; insan, nesne ve kamera ilişkileri senaryo üzerinde ortaya çıkar. Perdede fiziksel anlamda belirmeye başlayan görüntüler, çekim, sahne ve sekans sistemi içinde gerçekleşir. Bu yönüyle yönetmen, tek tek sözcükler yazarak sayfalarca metin çıkaran yazara, perde de o metne benzer. Yapımın en küçük ögesi olan çekim ise, metindeki cümlelerin karşılığıdır. Cümlelerin art arda gelmesiyle oluşan paragraflar da çekimlerin oluşturduğu sahnelerdir. Paragrafların birbirini izlemesiyle bölüm, sahnelerin birbirini izlemesiyle de sekans oluşur. Bölümlerin birbirine eklenmesiyle metin, sekansların birbirine eklenmesiyle de film ortaya çıkar (Kılıç, 1994: 89). Başlangıçta sinema yönetmenleri tiyatro oyunlarını filme aktarıyorlardı. Bu ilk filmlerde alıcı tek bir noktada sabit olduğundan ve hiç devinmediğinden film canlı bir fotoğraf olmaktan ileri gidemiyordu. Filmin kendine özgü nitelikleri olan yakın, boy ya da genel çekim gibi ölçüklerin ortaya çıkması, tiyatro yönetmeniyle film yönetmeninin malzemelerinin aynı olmadığını göstermiştir. Bu gelişmelerden sonra yeni bir dil ortaya çıkmıştır. Kuleşov, Pudovkin, Eisenstein gibi yönetmenler, çekimin sözcükle, planın tümceyle eşdeğer olduğunu, çekimleri montajla birleştirmenin bir tür sözdizim olduğunu vurgulamışlardır (Uğurlu, 1992: 138).

Her iki dalda verilen eserlerin dramatik yapıları büyük benzerlik gösterirken, işledikleri konular bakımından da bir ortaklık söz konusudur. Sosyolojik ya da psikolojik bağlamda ele alındığında da benzerlikler dikkat çekmektedir. Her şeyden önce ikisi de geniş kitlelere hitap ederler. İzleyici de, okur da gördüklerinin ve okuduklarının etkisi altında kalmaya, kahramanlarla yakınlık kurmaya ve kendini onların yerine koymaya eğilimlidir (Özön, 1964, 798).

Filmin yapısı ve kendine özgü nitelikleri, onu diğer sanat dallarından ayırırken, bir öykü anlatma niteliği onun edebiyatla pek çok ortak ögeyi paylaşmasına neden olur. Ayrıca filmin, her zaman bir öykü olduğunu söylemek olasıdır. Çünkü öykü anlatmayan filmlerde bile, perdedeki her bir görüntü dizisi yaklaşık olarak bir öykü düşüncesi uyandırabilir. Bunun nedeni, pek çok soyut düşünce, sav ya da yargının sinemada sadece bir eylemler dizisi olan öykü yardımıyla somutlaştırılabilmesidir (Demir, 1994: 47).

Her iki disiplin de, sanatçılara gerçekliğin sunduğu malzemeyi yoğurmak ve yeniden düzenlemek konusunda eşsiz bir özgürlük sunarken, aynı zamanda birer iletişim aracı olarak haber ve bilgi sağlama, toplumsallaştırma, güdüleme, tartışma ortamı yaratma, eğitime, eğlendirme, bütünleştirme, kültürün gelişmesine katkı gibi ortak işlevler de üstlenirler.

3.1.1.2. Farklılıklar

Edebiyat ve sinemanın temel ayrımı, birinin sözcüklere, diğersinin görüntülere dayanmasıdır. Sözcük somut bir varlığı gösterdiği zaman bile soyut bir kavramdır. Oysa görüntü her zaman somuttur. Örneğin, edebiyatçının bir varlığı belirtmek için kullandığı “kedi” sözcüğünün uyandırdığı imgeyle, sinemacının ortaya koyduğu “kedi” görüntüsü hiçbir zaman aynı değildir. Sinemacı, yazarın okurlarının aklına tek bir imge getirmek için birkaç sayfada betimlemeye çalıştığı varlığı tek planla, onun kendisini göstererek ortaya koyar. Bu görüntü, yazıyla oluşturulan tüm betimleme çabalarından çok daha tam ve eksiksizdir (Özön, 1964: 798).

Yazılı veya sözlü olsun, sözcükler algılama gücümüzü dolaylı olarak, görsel imgeler ise dolaysız olarak harekete geçirirler. Bir sözcük veya cümleyi okurken, anlamı bulmak için öncelikle sembolleri çevirmek, açıklamak gerekir. Örneğin, k-e-d-i harfleri, yan yana gelmeden önce “kedi” anlamına gelmez. Buna karşın bir kedi resmi gördüğümüzde, böyle bir çeviriye gerek kalmaz. Gördüğümüz imgeyi doğrudan kavrarız. Bluestone (1961: 27) edebiyat ve sinema arasındaki farklılığın kökenlerinin, görsel imge algılaması ile zihinsel imge kavramı arasında yattığını belirtmektedir.

Sinema dilinin özünü, görsel algılama oluşturur. Sinemanın görsel oluşu, somut varlıkların nasıl olduğu konusunda alıcıda bir kuşku bırakmaz. Hegel’in deyişiyle; “Görünen şeyler, anlamlarını da beraberinde getirir.” Bununla birlikte, özgürlük gibi soyut kavramların izleyicinin zihninde canlandırılması, sözcüklerle yapıldığı kadar kolay değildir (Karakaya, 1996: 41).

Bu durumda, görüntü ile sözcüklerin üstünlüğü yer değiştirmiş olur. Somut kavramlar nasıl doğrudan doğruya görüntünün en yatkın olduğu alana giriyorsa, soyut kavramlar da sözcüklerin daha yatkın olduğu alana girer. Yönetmen, tek sözcüğün ortaya koyabildiği kavramı aynı güçle verebilmek için bir takım görüntü düzenlemelerine, eğretileme, benzetme, karşılaştırma gibi yöntemlere ihtiyaç duyabilir. Yine aynı nedenle karakterlerin psikolojilerini, iç dünyalarını vermekte yönetmen edebiyatçıya göre daha zor durumdadır. Yazar ele aldığı kişiyi dıştan betimler, davranışlarını anlatır. Yeri geldiğinde ister üçüncü şahıs isterse de birinci ağızdan o kişinin iç dünyasına ilişkin olguları okuyucuya aktarma şansına sahiptir. Sinemacı ise kahramanlarını her şeyden önce dış görünüşleriyle, yapıp ettikleriyle sunar. Dış görünüşten, davranışlarından bir kimsenin ruhsal süreçlerine ilişkin çıkarımlarda bulunmak ancak belirli ölçülerde mümkündür. Bu durumda, görüntülerde yer alan kişinin aklından geçenlere ilişkin yargıya varabilmek adına, herkesin aynı ölçüde bilgili, anlayışlı ve görgülü olması gerekir. Sinemacının bu konuda da başvurabileceği bir takım “hileler” mevcuttur. Örneğin ‘dış ses’ aracılığıyla, yani görüntü dışındaki bir kaynağın sözleriyle görüntüdeki varlığı tanıtmak, ya da ‘iç ses’ yardımıyla kişinin düşüncelerini dile getirmek (Özön, 1964, 799).

Ancak bu yöntemler, özellikle Nuri Bilge Ceylan gibi, anlatısını yalnızca sinemanın olanakları çerçevesinde kurmak isteyen yönetmenler için imtina edilecek yollardır. Hatta dış ses ya da iç ses yardımıyla işitilenlerin, görüntü dilinin olanaklarıyla aktarılamadığının kabulüdür. Bu türden arayışlar, bir bakıma gerçekte sinemaya yabancı olan, zaman zaman eski piyeslerde oyuncunun kendi kendine yaptığı konuşmalar kadar yadırganan ve sakil duran girişimlerdir.

Romandaki zihinsel süreklilik ya da zihinsel zaman sürekliliği sinemada yoktur. Sinemada anlatının sürekliliği materyaldir; görüntülenebilen materyal varlık ve nesnelere ifade edilen bir sürekliliktir. Bir edebi metin filmleştirilirken, görüntümeden oluşan materyal bir süreklilik asıl olmaktadır. Şiirsel bir anlatım aracılığıyla bu görüntülemelerde simgeleştirme ve eğretilemeler yapılabilsen, görüntüsel anlatımla sözel anlatım zaman boyutunda farklı aralıklarla geliştirilebilse de, modern romanın zihinsel süreklilik içinde kullanabildiği iç söylem, zamanı kronolojik akışının dışında yansıtmaya,

dilin alışılmış kullanımlarını zorlama vb. yöntemlerin yanında, sinemanın materyal (görüntüsel) süreklilik içindeki anlatım olanakları, yöntemleri dar ve sığ kalmaktadır. Bununla beraber sinema filminde ses ve görüntü kanallarındaki düzenlemeler, onu simgesel anlatıma elverişli hale getirmektedir. Bu sayede, edebi form karşısında sinema bu açığı bir oranda kapatabilmektedir. Fakat sinema bile, bu sürekliliği sinemasal anlatım diliyle vermekte kimi zaman yetersiz kalmakta ve sinemaya özgü olmayan anlatım biçimlerine başvurmaktadır. Kracauer bu sorunu, Marcel Proust'un sokaktan gelen sesleri yatağına uzanmış dinlerken, birden çocukluğunda dinlediği Gregoryan şarkılara dönüştürmesinin filmleştirilemeyişi; ya da *Bir Köy Papazının Günce*'nde yönetmen Bresson'un, papazın çeşitli ruhsal durumlarını, iç söylemlerini, papazın yazdığı günlükten sayfalar göstermek zorunda kalışı şeklinde örnekler (Oskay, 1983: 93 - 94).

Sinema, gösterilmek istenen insanların ve nesnelerin "kendileri gibi olan" imgeler sunar. Sinemada sanatsal imge, doğrudan görme duyumuzu etkilemekte iken, edebiyat hayal gücüne seslenir. Bir metni okurken, yazarın bize sunduğu nesne ve olguları görmediğimiz halde, kendi düş gücümüzün yardımıyla, onları yeniden oluyormuş gibi canlandırırız.

Yazarın metinde amaçladığı bakış biçimi, her zaman okurunkiyle örtüşmeyebilir. Bu farklılık, okuma eylemindeki devingen özelliğin temelidir. Okur, metindeki her şeyi olduğu gibi almak zorunda değil, ama aldığı şeyleri bir çatıda birleştirmek zorundadır. Okurun bu etkinliğini Gadamer'in: "Bir metnin yorumu, edilgin bir açıklık değil, metinle karşılıklı bir söyleşmedir; kuru kuruya bir gözünde canlandırma değil, yeni bir yaratıdır, anlamada yeni bir olaydır" sözü çok güzel ifade eder (Göktürk, 1988: 108). Edebiyatta yaratılan yazarın hayal gücü ile okuyucunun hayal gücü arasında şekillenenlerdir. Buradaki kurguda ortaya çıkanların sınırını okuyucunun hayal gücü belirleyecektir. Yazarın sözcüklerle iletmediği zaman, mekan ve kişiler okuyucunun birikimine, inançlarına, dünyaya bakış açısına ve her şeyden önce hayal gücüne göre yeniden şekillenecektir. Sinemada ise bu, senarist, yönetmen, oyuncu – seyirci arasında gerçekleşen görüntüyle sınırlı bir uzamdır. (Deşdioğlu, 2008: 292)

Edebiyat ile sinema arasındaki bir diğer ayrım zaman konusundadır. Romancı bakış açısını kullanmakta ne kadar özgürse, zamanın çeşitli biçimlerini kullanmakta da o kadar

özgürdür. Oysa sinema sürekli olarak şimdiki zaman içinde çalışmak zorundadır. Geçmiş zaman da, gelecek zaman da şimdiki zaman biçimine sokularak aktarılır. Bu konuda en çok başvurulan yöntem olan geriye dönüş, tıpkı iç ses gibi edebiyattan alınmış bir anlatım aracıdır (Demir, 1994: 122).

Edebiyattaki anlatım aracının yalnızca dil olmasına karşın, bir filmde “yazılı betimlemeler, devingen görüntü, söz, gürültü ve müzik” olmak üzere beş ayrı anlatım boyutu vardır. Yazı alanındaki tek türden doku, filmdeki yapı gerecinin çeşitliliğiyle bağdaşmaz. Roman dilindeki bütünlüğün tersine, “her film çeşitli düzeylerde oluşur ve gerecinin karma niteliği nedeniyle eşzamanlı olarak okunacak birçok şey sunar”. Bu nedenle sinema dili sanki birden çok dili içerir, çözümlene de, ilk yaklaşımda her dil için ayrı ayrı gerçekleştirilmeli, filmlerin sözel / görüntüsel vb. dizgeleri saptanmalıdır. Okur nasıl metni kavrayabiliyorsa, izleyici de filmi algılayabilir. Algılama ayrı ayrı düzlemlerde değil, bu düzlemlerin tümünün bir araya gelip akılcıl bir biçimde bağlanarak sunduğu bütünde gerçekleşir (Güz, 1992: 8). Edebiyat yazarın yeniden üretmek istediği bir olayı, iç ve dış dünyayı sözcükle betimler. Sinema ise, doğada var olan, zaman ve mekan içinde kendiliklerinden ortaya çıkan, çevrede görülen ve yaşanan malzemeleri kullanır. Yazar önce dünyanın belli bir görüntüsünün hayalini kurar, sonra da bu hayali sözcüklerin yardımıyla kağıda döker. Oysa alıcı, görüş alanına giren dünyadan kesitleri, doğrudan doğruya mekanik bir şekilde kaydeder. Bu kesitlerden daha sonra bir film bütününe görüntüleri yaratılır. Bir bakıma sinema görsel olarak roman yazmak gibidir. Edebiyatın söz ve yazı ile oluşturduğu soyut dünyayı, bu defa görüntü, ses, söz ve belki de yazıyla somut bir şekilde oluşturmaktır. Biri kelimelerin, diğeri görüntülerin gücüyle hareket etmektedir (Uğurlu, 1992: 145).

Sinema her şeyden önce göze, kulağa bağlı bir sanat dalı olması nedeniyle kitleleri kendine kolaylıkla çekebilmektedir. Diğer yandan, sinema kendisine bağladığı insanların sınıfsal özellikleri açısından ayrımcı bir tutum izlemez. Kitaplıklardaki edebi yapıtlar kendilerine uzanan ellerde belli bir kültürel yeterlilik ararken, sinema salonlarının bilet gişeleri ya da filmlere yer veren televizyon ekranları insanlarda böyle bir koşul aramamaktadır (Aşkun, 1979: 129).

Edebiyatla sinema arasındaki bir diğer ayrım anlatıcı türlerine ilişkindir. Yazar herhangi bir şeyi üçüncü şahıs ağzından nesnel anlatabileceği gibi, birinci şahıs diliyle öznel olarak da aktarabilir. Birinden diğerine geçiş yapabilir. Sinemacı da aynı şeyi yapabilmektedir ancak onunki sınırlı bir özgürlüktür. Özellikle de, sinemada birinci şahıs ağzı olan öznel çekimin kullanıldığı anlarda (Özön, 1964, 799). Görüş noktasına ilişkin bir diğer boyut alıcının konumudur. Kamera kişileri ya da objeleri, her daim belirli bir görüş noktasından vermek zorundadır, görüntü ile görüş noktası birbirinden ayrılmaz. Oysa edebiyatçı için böyle bir zorunluluk yoktur. Bir oda görüntüsü gördüğümüzde alıcının konumu hemen algılarız. Ancak aynı odayı betimleyen yazarın anlattığı eşyayı hangi noktadan gördüğünü çıkaramayız. Bu nokta, yani alıcının varlıkları daima belirli bir noktadan, belirli bir açıyla, belirli bir perspektif içinde görmesi bazı yazarların ilgisini çekmiştir. Yeni Roman'ın öncülerinden Grillet şöyle der:

“Sinema anlatımının bu gereklerinin etkisinde olsun olmasın, edebiyat da aynı sorunlarla karşılaşmış görünmektedir. Bu varlık neden görülüyor? Hangi açıdan görülüyor? Aradaki uzaklık ne kadar? Aydınlatma nasıl? Bakış uzun mu sürüyor, yoksa şöyle bir değip geçiyor mu? Yer mi değiştiriyor, yoksa bir noktaya mı dikili?”

Grillet bu soruları sormakla kalmaz, romanlarında alıcısını kullanan sinemacı gibi, figürlerin görünüşü kadar, bunların nereden görüldüğünü de aynı ölçüde anlatarak ortaya koyar (Özön, 1964, 799).

Film izlerken sahneler, hızlı ya da yavaş ama kesintisiz şekilde akıp gider. Her sahne belli bir zaman sonra yerini bir sonrakine bırakır. İzleyici dikkatini sabitlemek yerine, bu sürekliliğe uydurmaya çalışır. Okur ise, dilediği sayfaya geri döner, kimi satırları tekrar tekrar okur, başını kaldırıp kendini çağrışımlara bırakır ya da kitabı kapatıp ara verebilir. Sinemanın fazla zamanı yoktur. Belirli bir ortamda, belirli bir süre için izleyicisini tutmak ve bu süre zarfında derdini anlatmak zorundadır. Öte yandan görsel imgelerin sindirimi daha kolay gibi görünür. Aslında bu, zaten sindirimi zorlamamak için tasarlanmış görüntü yığınları için geçerlidir. Gündelik yaşama en çok sızan imgeler, bu türden pamuk helvaları olduğu içindir ki sinema, tüketim zincirin sıkı bir halkası olarak algılanmaktadır. Görüntüler, çağımızın en tahrip edici kirliliğine hizmet etmektedir artık ve sinema, kavram olarak ne yazık ki bu kirliliğe bulanmış durumdadır. Edebiyat deyince, akla

yalnızca edebi metinler gelirken, sinema bir sanatın değil, o sanatı üreten tekniğin adıdır adeta (Sönmez, 1996: 16).

Bir öykü anlatma amacı taşıyan filmlerde bir konu aranmaktadır. Bu konu, belirli bir noktadan çıkıp, geliştirilir ve sonuç noktasına ulaşır. Konunun işlenmesi, geliştirilmesiyle dramatik yapı oluşmaktadır. Giriş, gelişme, kişilerin ve çevrenin tanıtılması, kişiler ve kişilerin çevresiyle olan ilişkileri, bu ilişkileri belirleyen olaylar sinemacının önceden tasarladığı bir plana göre gerçekleşir. Bir edebiyatçıyla sinemacının tema üzerine düşünme süreçleri ve onu inşa edişleri, ellerindeki malzemelerin niteliği nedeniyle farklılıklar gösterir. Sinemada tema görüntü olarak düşünülmekte ve tasarlanmaktadır. Filme esas olacak metnin hazırlanması, tasarlanan bu görüntülerin sözcüklerle anlatılmasını gerektirir (Uğurlu, 1992: 138). Yaşamdaki hemen her olaydan bir tema çıkarılabilir. Sinemacı gündelik deneyimlerinden yola çıkarak bir tema oluşturabileceği gibi, okuduğu bir roman, öykü, oyun ya da şiirden de bir tema çıkarabilir. Uyarlanacak metin yönetmenin kendi anadilinde olabileceği gibi, yabancı bir yazar elinden çıkmış da olabilir.

3.1.2. Uyarlama

Genel anlamda uyarlamak; birbirine herhangi bir bakımdan uyar duruma getirmek, intibak ettirmek anlamına gelir. Edebî eserleri, sinema, tiyatro, radyo ve televizyonun teknik imkânlarına adapte etmektir. Bir yabancı eseri, kişi ve yer adlarını değiştirerek yerli bir eser durumuna getirmek gibi anlamları da vardır.

Uyarlama, başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni araca uygun bir şekilde aktararak bir sanat eseri meydana getirme eylemidir. İlk günlerinden bu yana sinema, fikir ve olay örgülerini daha eski anlatı sanatlarından, özellikle tiyatro ve edebiyattan ödünç almaktadır (Katz, 1979: 19). Uyarlama çalışmasında, bir başka sanatın ürünü olan metni sinema sanatının gereklerine uygun biçime sokma çabası ağır basar. Birbirinden farklı sanat dilleri ve anlatım biçimleri arasında uygun karşılıklar ve kesişme noktaları bulma gayreti söz konusudur (Özön, 1984:120). Yani uyarlamaya kaynak oluşturan eser, bir

başka sanat dalının kodları ve altyapısıyla tekrar biçimlendirilmekte ve hatta tekrar bir yaratım sürecine girmektedir. (Akbulut, 2003: 1)

Bir edebiyatçının kurduğu dünya sinemacıyı güçlü bir şekilde etkilemiş olabilir. Okuduğu metnin olay dokusu ya da hikaye içindeki dramatik yapı, bir çatışma, bir karakter, romanın ya da öykünün sadece bir bölümü hatta bir cümlesi, bir tek teması bile onu ilgilendirebilir. Bu aşamada yönetmen bir edebiyat eseriyle karşılaşmasında, kendisini o eseri sinemaya uyarlamaya iten etkilerden birini yaşarsa uyarlama süreci de başlamış olur (Künüçen, 2001: 7). Ancak edebi eserlerin söz konusu etkisi uyarlamanın en öncelikli nedeni değildir. Popüler edebiyat ile popüler sinema arasındaki ilişkiyi değerlendiren Ala Sivas (2005: 45 - 47), sinemanın popüler romandan sıklıkla yararlanmasının sebeplerini üç başlık altında değerlendirir; hazır malzeme, ekonomik nedenler, sinema seyircisi ile okur arasındaki benzerlikler. Çok satan bir roman ya da yıllarca sahnelenen bir oyun uyarlandığında, hem belirli bir seyirci kitlesinin hazır olduğu varsayılır, hem de hazır bir reklamdaki yararlanılmış olur (Uğurlu, 1992: 147).

Roman ve hikayeler başta olmak üzere, pek çok edebi yapıt sinema sektöründe “senaryo hammaddesi” olarak görülerek beyaz perdeye aktarılmıştır (Akpınar,2005: 18). Edebi eserlerden kolayca senaryo çıkarılabileceği düşüncesi sinemacıları edebiyata yöneltmiştir. Edebi eserler, yönetmen ve senaryo yazarına, filmin yazımı aşamasında bir tema bulunması, bu temanın işlenmesi, hikaye ve diyaloglar, görüntü düzenlemesi, dekor, kostüm, oyun gibi konularda malzeme sağlamaktadır (Uğurlu, 1992: 146). Eser ayrıca kendine has tema ve konusuyla, senaryo yazarının önüne hemen yola çıkılabilecek dramatik noktalar koyar. Bir edebi metinde hikaye zaten var olduğundan, ya da senaryonun çatısını oluşturacak unsurlar barındırdığından, projeye hazırlık evresinde bütçe hesaplamaları konusunda yapım ekibinin işi kolaylaşır. Dekor, kostüm gibi prodüksiyon tasarımına ilişkin kalemlerde öngörülebilir bir ekonomi yaratır. Özellikle Hollywood, çok satan edebi yapıtları işleyerek, edebi yapıtların sinemaya uyarlanması alanında çığır açmıştır. Bu durum çoğu zaman, iyi satan bir romanı iyi gişe hasılatı sağlayan başka bir ürüne dönüştüren bir tür endüstriyel yeniden dolanım ya da ticari bir işlem olarak yapılmaktadır.

Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamaların geçmişi, George Melies'in Jules Verne'den esinlenerek çektiği 1902 tarihli A Trip to the Moon (Aya Seyahat) filmine kadar dayanır. Bu film aynı zamanda bilim – kurgu türünün de ilk örneğidir. Edebiyatı, özellikle de Balzac, Hugo, Dickens gibi yazarların romanlarını Melies'i takiben; diğer Fransız ve İtalyan yönetmenler, ardından da Amerikalılar öykü materyali olarak kullanmışlardır (Kale, 2010: 271). Dünya geneline bakıldığında, yapıtları sinemaya en çok uyarlanan isimlerin başında Shakespeare'in geldiği görülür. Üç yüz civarında yapıtı filmlere konu olmuştur. Bunun dışında; Dostoyevski, Hemingway, Marquez, Flaubert, Proust, Steinbeck ve Dumas gibi yazarların yapıtları da defalarca sinemaya uyarlanmıştır (Yüce, 2005: 67). Sinemaya edebiyat uyarlamaları yapan yönetmenler düşünülüyorsa, Orson Welles, Vittorio de Sica, Alain Resnais, Stanley Kubrick, Jean Renoir, Francois Truffaut, John Huston, Robert Altman gibi isimler ilk akla gelenlerdir (Uğurlu, 1992: 136).

Türk sineması da ilk günlerinden başlayarak, diğer ülke sinemalarında olduğu gibi edebiyat alanına eğilmiş, Türk edebiyatından önemli sayıda yapıtı sinemaya aktarmıştır. İlk dönemlerden akılda kalanlar; Pençe, Mürebbiye, Binnaz, Ateşten Gömlek, Boğaziçi Esrarı gibi uyarlamalardır (Uğurlu, 1992: 136). Türk sinemasında ilk roman uyarlaması, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden uyarlanan, 1919 tarihli Mürebbiye filmidir. O yıllarda henüz senaryo yazım tekniği bilinmediğinden, eser doğrudan doğruya görüntüye aktarılmış; ancak bu yöntem daha sonra romandan uyarlanan bazı filmlerin yüzeysel kalmasına sebep olmuştur. Ülkemizde yerli popüler romanların sinemaya uyarlanması oldukça yaygındır. 1919-1972 yılları arasında yapılan genel bir değerlendirmede, 3100 filmin 230'dan fazlasının yerli roman uyarlaması olduğu saptanmıştır (Scognamillo, 1973: 61-73).

Türk sinemasında, yabancı film ve dış kaynaklı edebi yapıtlardan uyarlanan filmler başlı başına ayrı bir çalışma konusu olabilecek niteliktedir. Sinemamızın ele aldığı romanların çoğu; klasik olsun modern olsun, kendi ülkelerinde ya da başka ülkelerde de sinemaya uyarlanmış eserlerdir. Ancak bizde yapılan uyarlamaların romandan mı yoksa bu romandan uyarlanan bir filmde mi uyarlandığını ayırt etmek her zaman mümkün olmamaktadır (Ünser, 1994: 292). Özellikle yabancı film uyarlamaları akıl almaz çalıntı

oyunlarına kadar uzanır. Türk edebiyatında da zaman zaman bu tür durumlar yaşanmış ve çalıntı uyarlamalar yapılmıştır. Yılmaz Güney'in konuyla ilgili bir açıklaması, bu gerçeği ortaya koyması açısından şaşırtıcıdır; "İnce Memed sinemamızda değişik isimlerle 19 kez filme alındı, bunların 17'sinde ben oynadım." (Özgüç, 1996: 6)

Türk sinemasının ilk günlerine dönüldüğünde, 1910'lu yılların sonlarında edebiyat – sinema ilişkisinin tiyatro oyunları ile başladığı görülür. Döneme 'tiyatro sinemacıları' egemendir. 1922 – 1947 yılları arasında, aralarında Muhsin Ertuğrul'un da bulunduğu yönetmenler tiyatro uyarlamalarını filme almayı sürdürürler. 1947 yılından itibaren, 'hafif aşk romanları' olarak tanımlanan popüler edebiyatın etkisi hissedilmeye başlanır. Özellikle Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt ve Muazzez Tahsin Berkant'ın eserleri sinemaya aktarılır. 1980'lere kadar bu üçlünün uyarlamalardaki payı eksilmeden sürer (Özgüç, 1996: 7). Köy edebiyatının sinemamızla tanışmasıysa, sansür korkusu nedeniyle, zor koşullar altında olur. Metin Erksan'ın Fakir Baykurt ve Necati Cumalı'nın eserlerinden uyarladığı Yılanların Öcü ve Susuz Yaz filmlerinin başarısı, görüntüyle yazının ortak bir zaferidir (Özgüç, 1996: 8). Bunların dışında, edebiyatın kaynaklarına yönelip, ortalama çizginin üstüne çıkabilen diğer filmler arasında; Anayurt Otel, Bereketli Topraklar Üzerinde, Beyaz Mendil, Ala Geyik, Yılanı Öldürseler gibi örnekleri saymak mümkündür.

Edebi bir metni uyarlayacak olan sinemacı, pratikte birçok karar vermek zorundadır. Birkaç yüz sayfalık roman doksan dakikalık bir filme nasıl sığdırılır; karakterler ve sahneler nasıl görselleştirilir; edebi zaman ve mekan sinemaya uygun biçimde nasıl düzenlenir, zihinden geçen düşünceler nasıl dışsallaştırılır ve insan ilişkilerindeki karmaşıklık diyalog ve aksiyon aracılığıyla nasıl dramatize edilir, izleyicinin katılımını sürdürmek için anlatıdaki gerilim ve duraklamalar en etkili biçimde nasıl düzenlenir, olay dizileri psikolojik ya da fiziksel nedensellikle bağlanacak şekilde nasıl sıralanır, başlangıç, doruk noktası ve sonucun oluşturulmasında zorunlu olarak bazı şeyleri atma ya da esere sadık kalma yoluyla nasıl bir öykü yapısı oluşturulur. Kısacası anlatan metin, gösteren metne nasıl dönüştürülecektir (Marcus, 1993: 14-15). Örneğin Kurosawa, olayları açıklarken romanda psikolojik olarak çok daha özgür davranabilmekte iken, senaryoda bu özgürlüğün çok kısıtlandığını ve bir yorumcu-anlatıcının kullanılmadığını

durumlarda düşünölenlerin ifade edilmesinin daha da zorlaştığını belirtmektedir (Kurosawa, 1994: 211). DeWitt Bodeen de “Yazınsal bir eseri filme uyarlamak, kuşkusuz yaratıcı bir girişim, fakat bu, daha önce oluşturulmuş olan eserin ruh halini sürdürme ve yeniden yaratma yeteneğinin yanı sıra, bir tür özel yorumlamayı da gerektirir” demektedir.

Yaratım sürecinde müzik, resim ve edebiyat gibi kendinden önceki tüm sanat dallarını içine alabilen sinema, kendi içerisinde kamera, ışık, ses, kurgu, oyuncu, dekor gibi pek çok öğeden de yararlanan bir sanat dalıdır. Diğer sanat dallarıyla ilişkisini, kendine özgü biçim ve içerik özellikleriyle yoğuran sinema sanatının, anlatım dilini kurarken yararlandığı öğelerden birisini de senaryo oluşturmaktadır (Küçükkurt, 1994: 173). Diğer bir tanımlamayla senaryo, yaşamı anlama ve anlatmadaki sanatsal araçlardan biri olan sinemanın görüntülenmeyi bekleyen yazılı metnidir (Dalkılıç, 1998: 6). Edebiyatla sinema arasındaki ilişkiyi, bir köprü işlevi üstlenerek sağlayan senaryolar, özgün ve uyarlama olmak üzere başlıca iki türe ayrılır. Özgün senaryo; film yapmak isteyen bir kişinin ya da yönetmenin, yalnızca sinemanın olanaklarını, özelliklerini göz önüne alarak düşündüğü temayı ve konuyu işleridir. Burada doğrudan doğruya bir sinema metni hazırlanması amaçlanmaktadır. Uyarlama ise, özgün senaryo çalışmasından farklıdır. Çünkü uyarlamada daha önce başka bir amaçla hazırlanmış olan bir metni, örneğin bir romanı senaryo biçimine dönüştürmek söz konusudur. Böylece romanı malzeme olarak alan yönetmen, söz konusu malzemeyi görüntü diline en uygun biçimde aktarmaya çalışır. Yani romandaki malzemenin görsel – işitsel yönden karşılıklarını bulma çabası ağır basar. Bundan dolayı da roman, öykü, şiir, oyun gibi malzemeler senaryo haline getirilirken önemli değişikliklere uğrar (Özön, 1990: 84-85)

Sinema, birinci planda seyredilen bir sanattır. Bu nedenle bir senaryo yazmanın ilk ve temel koşulu, görsel anlatımın kullanılmasıdır. Görsel anlatım, bir öyküyü, olayı ya da duyguları salt görüntüye dayanarak izleyicinin gözünün önüne koyabilmektir (Öngören, 1985: 44). Senaryo yazarı, özgün eserde tanımlanan aksiyon ve olayları, filmin görsel etkisini korumak için diyaloglar yerine göstererek vermeye çalışmalıdır. Bu durumda dikkat edilmesi gerek en önemli nokta, yazımın sinematografik olması gerektiğidir (Aslanyürek, 1995: 38) Bu nedenle senaryoda öyküyü meydan getiren olaylar, kişilerin

duygu, düşünce ve davranışları, olayların geçtiği zaman ve mekanlar, sinemanın kendine özgü anlatım araçları düşünülerek tasarlanır. Sinema yalnızca bir hikaye anlatmaya çalıştığı ve anlatacağı hikayeye odaklanıp, yoğunlaştığı sürece hangi romanın görüntü diline yatkın olduğuna ve başarılı bir uyarlamasının yapılabileceğine karar vermek zor değildir. Ancak sinema da edebiyat da; sözcükler de görüntüler de, insanı iç ve dış dünyasıyla bir bütün olarak dile getirebildiği ölçüde sanattır (Savaş, 2010: 128).

Eserin senaryolaştırması sürecinde yazarın yanında, senarist ve yönetmenin de konuya dahil söz konusudur ki bu noktada çeşitli zorluklar ortaya çıkar. Uyarlamalarda edebiyat dili ile sinema dilini yakından tanıyan, donanımlı kişilere ihtiyaç vardır. Yönetmen “sahip olduğu olanaklarla film adlı bütünü oluşturmaya çalışan kişi” olarak tanımlanırsa, yönetmenin sinema sanatı içindeki önemi kendiliğinden ortaya çıkar. Edebi metinden farklı olarak, sinemada yönetmen ile seyirci arasında daima üçüncü bir kişi olarak “oyuncu” bulunur. Bu nedenle yönetmen işbirliği yapacağı kişi belirlemede de çok dikkatli olmalıdır (Adanır, 2006: 31) Çünkü yönetmen, eseri bir başka dile aktarmada sorumluluk üstlenen en önemli kişidir. Film diline hakim olması, sinemaya özgü çeşitli yöntem ve hilelerle etkiyi arttırabilmesi, görüntüleri; film karesindeki her nesneyi ve her öğeyi bilinçli olarak kareye yerleştirip, sahne tasarımından, mekan ve kişilere kadar her öğe üzerinde dikkatle durmaktadır. Onları sinematografiye aktarırken de açıları, kamera hareketlerini, kompozisyon öğelerini bilinçli olarak, temaya hizmet etmek üzere, seçmektedir. Bu yüzden uyarlamayı yönetmen yapmalıdır. Böylelikle sadece yazılı metnin zihinde canlandığı anlam dışında görüntünün arkasında, yeni anlamlarla okunabilecek şekilde yazılı metin sinemaya uyarlanabilecektir (Akbulut, 2003: 12).

Edebiyat uyarlamalarında hem kitaba hem de yapılacak filme karşı bir sorumluluk olacağından, uyarlama yapılırken göz önünde bulundurulması gereken önemli noktalardan biri, filmin özgün esere ne kadar sadık kalacağıdır. Bunun bir formülü yoktur. Bazı uyarlamalar özgün esere çok sadık kalabilirler. Diğerleri ise daha az benzerlik gösterirler ve “serbest uyarlama” ya da özgün eserin “üzerine kurulmuş” olarak nitelendirilebilirler. Başarılı bir uyarlama, çeviriden çok yorumlaya yönelik olmalıdır. Çünkü her ortamın doğrudan yapılan bir çeviriyi kabul etmeyen kendine has özellikleri vardır. Önemli olan, uyarlama yapan kişinin özgün eserin ana öğelerini alarak onun

atmosferini yakalamasıdır. Genellikle zorluk bir çalışmanın üslubunu uyarlamaktır (Miller, 1993: 294-295).

Yönetmen hangi yolu seçmiş olursa olsun, uyarlamada başarılı olmasının tek bir ölçütü olduğu söylenebilir ki, o ölçüt de, sözcüklerin dünyasında kurgulanmış, inşa edilmiş bir imgenin görüntü diline tercüme edilişindeki özgünlük ve yaratıcılıktır. (Savaş, 2010: 129) Sinema kuramcısı Andre Bazin, iyi bir uyarlamanın asıl eserin “özünü ve sözünü yeniden kurabilmek” olduğunu ifade eder. Eğer yazar, bir kitabın ana olay örgüsünün dramatize edilmesinde başarılı olur, fakat varoluş nedenini korumakta başarısız olursa bir uyarlayıcı olarak başarısız olacaktır. Adalet Ağaoğlu da başarılı uyarlamaların önkoşulu olarak, yönetmenin yazarla kurduğu bağın niteliğine işaret eder:

“Bir romanı bölüm bölüm, sadakatle aktarmak iyi bir sinema – edebiyat ilişkisi olmayabilir. Romandan birçok bölüm, birçok sahne yok edilerek de özgün esere birincisinden daha sadık bir film yapılabilir. Bu, yönetmenin yazarın dünyasını çok iyi tanımasıyla olabilir ancak. Benim romanımı filme çekecek olan yönetmen, bütün kitaplarımı ve hayat duruşumu bilmelidir. Bilmesi yetmez, bu yazarla kendini sıkı sıkıya kenetlenmiş bir dost olarak bulmalıdır. İlişki bu temele oturmazsa, yönetmen el attığı edebiyat eserini sadece kötüye kullanmış olur. Sinema edebiyatın kapısını çalacaksa; yazarın seçimlerine, hayat duruşuna, sanat anlayışına, duyarlılıklarına saygılı olmak zorundadır.”

Edebiyatı sinema gibi ayrı bir dünyayla buluşturmak, ikisi arasında bir yol kurmak anlatan – anlatılan, gösteren – gösterilen ilişkileri için de ayrı ayrı güçlükler taşımaktadır. Vedat Türkali bu nedenle her iki alana da hakim olma gerekliliğinin altını çizer. “Edebiyat sinema ilişkilerinde ortak sağlıklı kararlara, ancak zevk ve bilgileri denk olanlar varır.”

Üretim bakımından edebiyatçılar senaryo yazarlarına göre daha esnek ve bağımsızdırlar. Bu durum edebi eserlerin niteliğini yükselten bir faktördür. Senaryo yazarı üretim operasyonunun zorlamalarına maruz kalmaktadır. İhtiyaçlara, talep edilene göre yazmak zorundadır. Bunların eser üzerinde seviye ve doğallık açısından olumsuz etkileri olabilmektedir (Uğurlu, 1992: 147). Sabahattin Eyüboğlu bir zamanlar, bütün büyük romanların ortak kaderinin “okunmadan bilinmek” olduğunu söylemiştir. Sinema çağında, artık okunmadıkları gibi, adeta okunma gereksinimlerini de ortadan kaldırmıştır. Uyarlamalar, kitabı daha kestirme bir yoldan, üstelik seyrederek,

tüketmeye olanak sağlamaktadır. İzlemek, okumaktan daha zahmetsiz ve daha az zaman alan bir iştir. Ayrıca belirli zamanlarda topluca yapılan ritüel bir yanı da vardır. Halbuki okumak insanı kendi yalnızlığına kapatır (Sönmez, 1996: 16). Günümüzde artık sinema sanatının etkinliğiyle bir okuyucunun belki haftalarca okuyarak bitiremeyeceği edebi eserler, birkaç saatlik filmlerde damıtılarak kendilerini izlettirebilmektedir. Sinema teknolojik gücüyle insanın edebiyata ayıracağı zamanı kısaltmakta, onun okuma çekingenliğini ya da sıkıntısını izleme kolaylığına ve coşkusuna çevirmektedir (Aşkun, 1979: 129).

Kieslowski romanın sinemaya yatkın bir yazınsal biçim olmadığını, çünkü romanın dünyasının insan bilincinin dünyası olduğunu savunur. Ağırlıklı olarak insanın iç dünyasını ele alan roman sinemayla bağdaşmaz. Bilinçteki süreçlerin, insanın iç dünyasının somut, fiziksel göndermeleri ya da karşılıkları yoktur, dolayısıyla bu süreçleri görüntü diliyle anlatmak zordur. Buna karşın Kubrick, filme çekilecek kusursuz romanın “edim romanı” (novel of action) değil, tam tersine, genellikle karakterlerinin iç dünyasına yönelen roman olması gerektiğini söyler.

Sanatçı, yapıtını belli bir sanatsal zemin üzerinde alıcısı ile baş başa bırakır. Gerisi, okuyucu, izleyici, ya da her kimse, ona kalmıştır. Belirli bir ruha, düşünsel içeriğe sahip filmler izlenirken herkes kendi filmi çekip alır. Bir roman uyarlamasını izlemek, romanı senarist / yönetmenin gözünden okumaktır. Herkesin aynı filmi farklı okuyabileceği düşünüldüğünde, yapıt izleyicinin zihnindeki biçimiyle kaynağından hayli uzaklaşmış durumdadır (Sönmez, 1996: 17).

Duras’ın uyarlamalar konusundaki yorumu da oldukça katıdır; “Bir film yapmak, bir kitabın yaratıcısını, yani yazarı tahrip etmeye yönelik bir davranışa geçmektir.” Moravia ise “İyi yönetmen romana sadık kalmaz. Romanımdan yapılan bir filmin bana ait olduğunu düşünemem bile” der (Sönmez, 1996: 17). Atilla İlhan da (Varlık, 1996: 19) Edebiyatın asıl birimi söz, sinemanınsa görüntü olduğunu vurgulayarak, tamamıyla bir uyarlama söz konusu olamayacağını belirtir: “Sinema romandan entrikayı alabilir, hikayeyi alabilir ama geri kalanını kendi yapar. Önemli iki şeyi atlamadan elbet; tipler ve atmosfer.” Feride Çiçekoğlu (Varlık, 1996: 19) ise edebiyat ve sinemanın, sözcüklere ve

görüntülere dayanan iki farklı dil olduğunu belirtir. O nedenle, edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalara, bir anlamda “çeviri” olarak bakmak gerekir. Esas olan mükemmel, ya da mükemmele yakın olansa, çevirinin onu aşması zor hatta imkansızdır. Sözcüklerle kurgulanmış bir dünyayı görüntülerle yeniden kurmak için bambaşka bir gramere ihtiyaç vardır. O yüzden, sanılanın aksine, sinemaya uyarladığı edebi metne satır satır bağlı kalan yönetmenin başarılı bir film yapması zordur.

Bu ilişkide, hazır konu ve sinopsis bulma avantajına sahip olan sinema kadar, filme çekilerek yaygınlaşma ve popülerleşme fırsatı bulan edebiyat da zaman zaman hevesli ve isteklidir. (Özdemir, 2006: 3) Edebiyat uyarlamaları yoluyla edebiyatın içerdiği konu ve kültürel değerler, sinema aracılığıyla geniş bir seyirci kitlesine iletilme imkanına kavuşur. Ayrıca yeni edebiyat akımlarını hızla ve çok sayıda kişiye tanıtması bakımından da uyarlamalar önemli bir işleve sahiptir. Örneğin Yeni Dalga akımının ilk yıllarında kimi filmler varoluşçuluğun yayılmasında etkin bir rol oynamıştır (Uğurlu, 1992: 146).

Uyarlamalara ilişkin tam tersine bir süreç de önce senaryo olarak oluşturup filme alınan metnin romanlaştırılmasıdır. Feride Çiçekoğlu *Suyun Öte Yanı* adlı eseri önce senaryo olarak yazmış, filmin anlatımından memnun kalmayınca metni bu kez roman haline getirmiştir. Aynı şekilde Graham Gren’in *Üçüncü Adam*’ı da önce senaryo olarak oluşturulan ardından romana dönüştürülen metinlerden biridir. Pasolini de *Teorema*’yı önce senaryo ardından roman olarak yazmıştır.

3.2. Anton Çehov Öykücülüğü

14. yy. ’da, Boccacio’nun *Dekameron* isimli eseriyle doğan öykü sanatı, 19. yüzyılın sonuna kadar aynı çizgide ilerlemiş ve poetikasını klasik anlatı yapısının sınırları içinde kalacak şekilde oluşturmuştur. Metnin bir yararlılık amacı taşımasının neredeyse kural olduğu klasik öyküde, insanı iyiye, doğruya, güzele, erdeme ve ahlaklı olmaya çağırmak esastır. Bu bakımdan konu ve temadan ziyade, öz ön plandadır. Toplumun yerleşik düzeninin ve tanrının çıkarlarını gözetenlerin ödüllendirildiği, bu düzenin dışına çıkanların ise cezalandırıldığı bir yapı üzerine kuruludur. Okuyucusuna ibret alacağı bir kıssadan hisse bırakma derdinde olan klasik anlatı karmaşıklıktan uzak durur. Metin

içinde anlam katmanları oluşturmak yerine, anlaşılabilirliği önceler. Tüm diğer anlatı unsurları gibi, diyaloglar ya da monologlar da olayları biçimlendirecek şekilde kullanılır. Tüm bunları başarmak adına, belirli bir düzene sokulmuş olayları merkezine alan klasik öykü, günümüzde olay öyküsü olarak da anılmaya başlanmıştır.

Bir sanat anlayışını ya da manifestosunu ortaya çıkaran nedenler, o dönemin politik, ekonomik ve kültürel yapısından bağımsız olarak düşünülemez. 19. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte teknolojiye yaşanan büyük sıçramalar yaşamı giderek hızlandırırken, yeni uzmanlık alanlarının çoğalması parçalanmayı da beraberinde getirmiştir. Kapitalizmin güdük değerleri yavaş yavaş hiçleşirken, yeni anlam ve değer arayışına giren insan yalnızlaşmış ve yabancılaşmıştır. Derdini, halini, duyularını kısacası kendisini, olayların ön planda olduğu klasik anlatı anlayışının içinde bulamaz hale gelmiştir. Değişen ve çeşitlenen hayatların anlatılabilmesi için, tüm sanat dallarında kimi arayışlar baş göstermiş, edebiyat ve özel olarak öykü sanatı da bu büyük değişim dalgasından payına düşeni almıştır. Dilin yazarlar tarafından yeniden biçimlendirilmesi, neredeyse bir zorunluluk haline gelmiştir.

Modern dönemlerle birlikte, bütünden çok parçanın öne çıkarılması nedeniyle, yaşamın tüm alanlarında görülen hızlanmalar içerikleri de kısaltmıştır. Geleneksel anlatı formlarının yerini, anlamakta güçlük çektiğimiz, çoğu zaman sezgilerimizle anlatılmak istenene doğru yöneldiğimiz türler almaya başlamıştır. Önceleri kısa roman (novella) olarak karşımıza çıkan anlatı tekniği, giderek biçim ve içerik olarak öyküye dönüşmüştür. Öykü yazarı artık, önünde somut bir olgu olarak duran, bu çok karmaşık ve kaotik hayatın tümünü bir anlatı biçiminin içeriğine sığdıramayacağını farkındadır. Bu nedenle öyküler de, uzmanlaşmanın doğal bir uzantısı gibi, bütüne değil de bir parçaya, bir duruma yönelmiştir. Bugün bu türe durum öyküsü ya da kısa öykü denilmektedir.

3.2.1. Durum Öyküsü

Kısa anlatım rafine bir üsluptur. Durum öyküsü zamanda ve çevrede kendine oldukça dar alanlar seçerken, her şeyden çok bireyi öne çıkarır. İçerik ve biçim olarak kısa olmasına

karşın, kurduğu katmanlarla geniş anlamlara işaret eder. Kısalığı içinde hacmini aşan bir anlamın yatması, onu değerli kılan en temel özelliğidir.

Kısa olarak anlatmak, ya da yalnızca bir durumu anlatmak yazının yalnızca bir biçim denemesi olarak yorumlanamaz. Bu tür anlatılar belirli içerik özellikleri de taşır. Tasvir, izlek, diyalog, çevre, dolaylama, açıklama katarak anlatma gibi klasik anlatıya özgü kimi temel anlayışlar terk edilmeye başlanır.

Romanda analiz ve sonuçlardan yorgun düşen okuyucu, öyküde zaman kazanarak yeterince bilgi sahibi olur. Romanda gerekli olan bireysel olay kısa öyküde yalnızca bir davranış, en çok da karakterle ilgili küçük bir bölüm olarak kendini gösterir. Ancak bu davranış ve bölüme ilişkin olarak verilmek istenen fikir, yoğun bir anlatımla ortaya konur (Zafer, 2002: 46).

İçeriğini insan yaşamının kesitlerinden, insani gerçekliğin durumlarından alan durum öyküsünde sıklıkla, içe çekilmiş bir eylemlilik, toplumsal alanı terk etme, başkaldırma, susma, isyan etme vb. temalar kendine yer bulur. Çünkü durum öyküsü, giderek yalnızlaşıp bencilleşen, kendisinden başkasını önemsemeyen insanın, yabancılaşması karşısındaki itirazlarını daha sert, çarpıcı ve gizemli bir şekilde dile getirmesine olanak veren bir yapı sunar. Bireylerin diğer bireylerle geliştirdiği süreçler kadar, bireyin kendini adadığı yalnızlık, parçalanmış kişilikler, toplumsal sınırlardan ve yerleşik ilişkilerden kaçış da sıklıkla karşılaşılan temalar olarak dikkat çeker (Şimşek, 2014: 74)

Klasik öyküdeki giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine ihtiyaç duymayan durum öyküsünün nasıl başlayacağını ya da sonlanacağını kestirmek mümkün olmayabilir. Kahramanlarını sıklıkla karşılaşılabilecek sıradan durumların içerisinde görmek mümkün olsa da, esas olarak bu kahramanların öyküye taşıdıkları gerilimler, bilinmezlikler, boşluklar, olasılıklar, zaman atlamaları metni dramatik bir yapı olarak karşımıza çıkarır. Durum öyküsünün finali de, klasik bir öykünün finali gibi ilginç, olağan, esprili ya da dramatik olabilir. Ancak bir finali de olmayabilir. Belirgin bir son içerebileceği gibi, açık uçlu bir bitişe de sahip olabilir. Benzer şekilde, kahramanları toplumsal statüde ideal kişiler

olabileceği gibi, toplumdaki dışlanmış kişiler de olabilir. Her koşulda, yaşam biçiminden ve statüden insan temsil edilir.

Alman dilbilimci Neuse, durum öyküsünün varoluşsal bir durumu ortaya koyması ve bir yaşam bunalımını anlatmasıyla, diğer türler içerisinde en çok drama yakın olduğunu söyler. Sınırlı sayıda kişinin çevreden yalıtılmışlığı, temsil edilen olayların azlığı, özenle tasarlanmış kuruluşu, tek bir olaya yoğunlaşma ve bu olayın canlı sahnelerle anlatılması, durum öyküsünü diğer epik biçimlerden ayırır ve onu drama yaklaştırır.

19. yüzyılda durum öyküsüne ilişkin tartışmalar daha ziyade ele alınan konuya ilişkindir. Ancak 20. yüzyılda konu daha arka plana sarkmış, tartışmalar ise metnin indirgemeciliği ve yer vermemesi üzerinden yapılmaya başlamıştır. Konu giderek gücünü yitirirken, biçim onun yerini almıştır.

Biçimsel olarak kısalığı, onu başlı başına yeni ve devrimci bir tür yapar. Kısalıkla beraber hızlı ancak dengeli kurulan anlatım, vurucu bir etki ve katmanlı anlamlar sağlar. Kafka'nın deyişiyle balyoz etkisi yapar, yapmalıdır. Kısa öykünün gücü ve başarısı, insana iyi odaklanışında, buradan hareketle toplumsal ve evrensel göndermeler taşıyıp taşımadığında, görünen gerçeği sorgulayışında ve her okunuşta yeni bir şey söyleyebilme yeteneğinde aranmalıdır.

Durum öyküsünü diğer türlerden ayıran en temel özelliklerinden biri, gerçeği ele alma ve yorumlama şeklindedir. Gerçeğin algılanmasını, görünen gerçekliğin kendisi olarak tanımaz. Farklı bir yol izleyerek, üstü örtük olanın, üstü örtülmüş olan gerçeğin açığa çıkarılmasının peşine düşer. Derdi, görünür ve somut olanın içerisinde unutturulan, yok sayılan, saklı kalan ama sezgiler aracılığıyla duyumsananları ortaya çıkarmaktır. Bu nedenle, yapıcı değil yıkıcı bir tutum içinde olduğunu söylemek mümkündür. (Şimşek, 2014: 75)

Görünen gerçekliğin parçalanması için okura kimi sorumluluklar yükler. Onu düşünmeye, zihnini zorlamaya davet eder. Bu durum bir bakıma, okurun kolaycılığına yöneltilecek bir eleştiridir. Okurun durum öyküsünün içinde kalabilmesi için, çeşitli anlam

katmanlarıyla oluşturulmuş olan yapıyı çözümlemesi gerekir. Bilgisel ve sezgisel bir donanım gerektiren bu süreç, öykü okunup bittikten sonra da devam eder.

Durum öyküsüne ilişkin yanılgılardan biri, yalnızca bir 'an'ın anlatısıyla sınırlı olduğudur. An zamanın en küçük parçası olsa da, içeriğinde yavaşlatılmış ve yoğunlaştırılmış bir fiziksel zamanı taşıyabilir. Kısa öykü daima bir zaman dilimi içerisinde var olur. Bu özelliği nedeniyle, zamana ve eylemliliğe tutunan, kısalığıyla estetik bir biçim-içerik oluşturan metinlerde, yani durum öykülerinde ancak bir durumun anlatısından bahsedilebilir. (Şimşek, 2014: 78)

Kısa öykünün ilk ve güçlü örneklerini Edgar Allen Poe, Franz Kafka, Guy de Maupassant, Jorge Lois Borges, Julio Cortazar, William Faulkner, Thomas Bernhard gibi yazarlar vermiştir. Ancak bu sanatçıların arasından sıyrılan biri, türü adeta şekillendirerek bugün dahi aşılamayan yetkin eserler ortaya koymuştur. Bu isim Rus yazar Anton Çehov'dan başkası değildir. Rus edebiyatında Çehov'dan önce Gogol, Dostoyevski, Puşkin, Tolstoy gibi yazarlar öykü sanatına yapıtlar kazandırsalar da, Çehov yenilikçi öykünün temellerini atan ve öykücülüğü kendine yazın alanı olarak seçen tek yazar olarak ayrı bir yere sahiptir.

3.2.2. Anton Çehov'un Sanatı

Çağdaş kısa öykünün temel dayanak noktasını oluşturan Anton Pavloviç Çehov, 1860 yılında doğar. Zor ve sıkıntılı bir çocukluk dönemini geride bıraktıktan sonra tıp eğitimi almak üzere Moskova'ya gider. Ailesinin geçimine katkıda bulunmak amacıyla yerel dergi ve gazetelerde kısa yazılar kaleme almaya başlar. Çehov'a ayrılan köşelerin hacimsel sınırlılığı, onu kısa ancak yoğun yazmaya zorlar. Bu yoksunluk yazarın biçim ve üslup anlayışını şekillendiren temel nedenlerden biri haline gelir. Eğlencelik yayın organları için yazdığı nükteli yazılar ile işe başlayan Çehov, ancak editörü Grignoviç'in ısrarları ile kendisini ve yaptıklarını ciddiye almaya başlar. Ardından çağdaşlarının gözleri önünde olağanüstü bir şey olur. Yalnızca başlıkları bile ironi dolu ve hınzır anlamlar taşıyan yazılar yazan Antoşa Çehonte (ilk dönemlerinde kullandığı takma ad), kederli, düşünceli ve incelikli ruh haline sahip bir sanatçıya dönüşür.

Yaşama yönelttiği ve hiçbir edebiyat yapıtının karamsarlığını geride bırakamayacağını öne sürdüğü trajik bakış açısı, Çehov'un, olayların gülünç yönünü görme yeteneğini de kazanmasını sağlamıştır. Öykülerindeki mizahi unsurlar, olması gerekenle gerçekte olanın arasındaki uyumsuzluktan ileri gelir. Gülünç durumlardan, yaşamı alaya almaktan, insanlığın gösterişi ve saygınlığı ile dalga geçmekten ve dünyanın en etkileyici karakterlerinin hiç de içten olmadıklarını açığa çıkartmaktan büyük haz alır. Fakat bunları asla kötücül bir biçimde yapmaz ve öykülerinde insanlara dudak büktüğü tek bir an bile yoktur. Anton Çehov'dan önce mizahi dile yer veren hiçbir Rus yazarın eserlerinde, gülümseme ve keder, hiciv ve şiirsellik, alay ve insani hüznün böylesine yalın ve dengeli bir şekilde bir araya gelmemiştir. Yaşama yönelttiği trajik bakış açısını renklendiren nitelikler, aynı zamanda gülünç bakış açısını da renklendirir: yardımseverlik, sevecenlik, ince alay ve bir tür sabırlı ayrıksılık. Çehov'un, ister en gülünç olsun ister ahlakı en bozuk olanı olsun; ne alay yoluyla, ne de trajedi ile aktaracak bir yargısı yoktur. Yaşamı biçimlendiren dehşetli güçleri, Çehov hiçbir biçimde kınamaz. Yalnızca insanlığın oluşumunu ve bugüne dek gelişini dikkate değer bulur (Bates, 2005: 73).

Çehov'un öyküleri klasik öykü geleneğinden farklı olarak belirli bir devinime sahip olmamasından ve hayatın yalnızca belirli bir kesitine yönelmesinden dolayı durum öyküsü şeklindedir. Yazarın öykülerinde derinlik içerikte gizlidir. Edindiği prensip hiçbir zaman görüşlerini deklare etmek olmamış, kapalı bir anlatımı tercih ederek, söylemek istediklerinin satır aralarından hissedilmesini sağlamıştır. Karmaşık cümlelerin gereksiz kelime yığından uzak bir şekilde oluşturulmuş öyküleri, içeriğinde barındırdığı doygunluk ve sistematik yoğunluk bakımından özlü bir anlatıma sahiptir (Uğurlutan, 2009: 126).

Büyük Rus yazarı, tasvirin yalınlık, objektiflik ve kısalığa dayandığı anlatım prensiplerini yüksek bir düzeye ulaştırır. Kırsal alanları, doğa manzaralarını ya da havayı betimlerken, geleneksel betimleme yöntemlerine katlanamaz. Yazdığı mektuplardan bunu bilinçli bir biçimde yaptığını anlarız; antropomorfizm olarak adlandırdığı, denizin soluduğu, gökyüzünün baktığı, bozkırların havladığı, doğanın fısıldadığı, konuştuğu, yas tuttuğu "yoğun kişileştirmelere" karşıdır. Doğadaki güzellik ve anlam yalnızca yalınlıkla elde

edilir. “Güneş battı” , “hava karanlıktı", "yağmur başladı” gibi sözler bu basitlik ve yalınlığın birer örneğidirler. Bu arıtma sanatında, en az sözle çok şey anlatmada ve bir görüntünün doğası ile özünü en açık biçimde ortaya koymada olduğu kadar, karakterlerinin psikolojik tasvirinde, figürün karmaşık iç gelişimini konunun ana damarı haline getirmekte de bir ustadır. (Zafer, 2009: 32)

Çehov öykülerinde çok şey olup biter. Ancak sayfada, sahnenin ortasında ya da şimdiki zamanda değildir bu olanlar. Olaylar sezdirim yoluyla aktarılır ve açıkça belirtilmez. Çehov bir öykü anlatırken, içerde olanlar kadar dışarıda bırakılanları da kullanır. Görünürde belli bir olaya gönderme yaparken, gerçekte tamamen başka ayrıntılar üzerine bilgiler verir.

Olayların tarihini değil, kısa özetini sunar. Yazarın kullandığı takdim sırasının farklı yapısı, pek çok şeyin değişmesine neden olur; figür, bakış açısı, diyalog ve fikirleri ortaya koyma prensipleri. Olup bitenlerin gelişmesini hızlandıran olayları olağanüstü bir his, beceri ve mantıkla seçme yeteneğine sahiptir. Bazı öykülerinin girişi beklenmedik ve dinamiktir. Yazar bu tür bir başlangıca anlatacaklarının özüne rahat ve doğal bir şekilde geçebilmek için başvurur. Öykünün ana bölümü olan gelişme bölümü de farklı bir şekilde oluşturulur. Gerilimi hafifletmeden, hissedilmesi çok güç bir şekilde girişten finale geçilir. (Zafer,2009: 52)

Yazar kasten, öykülerinin olay örgüsünde belirsizlikler bırakarak ve okuyucunun hayal gücüne güvenerek, bu boşlukların onun tarafından doldurulmasına imkan verir. Çünkü ona göre sanatçı, fikirlerini yalnızca sözlerle, görünen bir şekilde değil, susarak, düşüncelerini yarıda keserek veya metnin kimi köşelerine gizleyerek de okuyucuya sunabilir.

Eserlerindeki kimi ana konuları şu şekilde sıralamak mümkündür; dönemin Rusya’sındaki siyasi baskı, aydın sınıfı zehirleyen yozlaşma, ahlaki kriz yaşayan insanların iç dramı, memurlaşan insanın yaşamını kuşatan küçük olaylar, insandaki yabancılaşma ve korku, “artık bu şekilde yaşamak mümkün değildir” gerçeğine ulaşan insanlardaki manevi yükselme arzusu, aşkın olanaksızlığı vb. (Zafer, 2009: 49).

Eserlerindeki konular, temalar ve karakterler 1880-1900 yılları, yani geçiş dönemi Rusya'sının toplumsal çalkantılar ortamıyla birlikte düşünülmelidir. Değerlerin, toplumsal ilişkilerin altüst olduğu, toplumsal katmanlar ve kuşaklar arasında uçurumların açıldığı bir dönemdir bu. Kimi öykülerinde geçiş dönemi Rus toplumunun çeşitli toplumsal çevrelerinden ve çeşitli kuşaklarından karakterler yer alır. Dramatik kurgunun belkemiğini de öykü değil, bu çatışma ve uyuşmazlıkların gerilimi oluşturur (Behramoğlu, 2012: 137).

Çehov'un karakterleri iyi huylu bir uyuşukluk, düşsel bir aldırma ve incelik içinde, yazgının kurbanları olarak karşımıza çıkarlar. Yazar güçsüzlükleri konusunda karakterlerine karşı kuşatıcı bir hoşgörü besler. Bir şeyi keşfetme, bir şeyi anlama krizi yaşayan karakterlerinin psikolojik arayışlarında, genel olarak insanın derin iç dünyasındaki mükemmellik ve kahramanlık özelliklerinin olduğu hissedilir. Bu nedenle yazar, onlara karşı sempati duyar ve olumlu açıdan değişip, mükemmelliğe ulaşma çabalarına yer verir. Çoğu öyküsünde içsel, gizli ve ikinci katmandaki anlam, aslında karakterin yalandan, boş ümitlerden, kötülükten ve kendinden memnun olma duygusundan kurtulmasıyla ilgili çabasında hissedilir (Zafer, 2009: 71).

Yazar kısa açıklamalar ve diyaloglarla yürüttüğü olay örgüsünde kahramanların psikolojilerini tasvir etmektense, daha ziyade olay ve durumlar içindeki davranışları aracılığıyla yansıtır. Genellikle kahramanlar, iç dünyalarında volkan patlamışçasına bir farkındalık duygusuna kapılırlar. Manevi dünyaları kaçış düşüncesiyle sarsılır. Bir olaydan, bir sorgulamadan ya da kafalarında aniden ortaya çıkan bir düşünceden yola çıkarak, kendilerini kurtaracak doğruyu aramaya başlarlar. Bu doğru aslında insanın özüne dönüşünden başka bir şey değildir. Yozlaşan hayatların kucağında sıkışıp kalan bu çaresiz insanlar, manevi olarak devingen bir döneme girerler. Kahramanların hayallerindeki ütopyik yerler onların mutlu dünyalarının simgesi haline gelir (Uğurlutan, 2009: 55).

Çıkış noktaları arayan, kendilerini mutsuz kılan ve var oldukları dünyadan kaçmaya çalışan bu kişiler çoğunlukla başarısız olurlar. Ancak bu uğurda verilen çabalar ve

gerektiğinde yitirilenlerse yazarca kutsanır. Çünkü Çehov öykülerinde esas olan değişimdir. Eleştirisinin odağında ise eylemsizlik vardır. Hiçbir şey yapmadan yaşayıp giden insanlar kendi hayatlarını anlamsızlaştırdığı gibi, çevrelerine de zarar verirler. Amaçsızlık ve bundan doğan eylemsizlik Çehov için mücadele edilmesi gereken asıl düşmandır. Birçok öyküsünde, ülkü edinmeye ve değerler uğruna savaşılmaya vurgu yapar. Yazara göre yozlaşmanın en büyük nedeni, eski değerler olgusunu yıkan uygarlık eğiliminin toplumca yanlış özümsemesidir (Uğurlutan, 2009: 94).

Maksim Gorki (1989: 374) Çehov'a yazdığı bir mektupta, onun öykülerinin okur üzerinde uyandırmaya çalıştığı etkiye ilişkin şunları söyler: "Öykülerinle çok önemli şeyler yapıyorsun. İnsanlığın yüreğinde, yarı ölüm demek olan o mıymıntı ve bıkkınlık veren yaşama karşı kin uyandırıyor." "

Yaşamı tüm yönleriyle ve gerçekçi bir biçimde yansıtmaya prensibine sonuna kadar sadık kalan yazar, oluşturduğu sanatsal dünya sayesinde bireyin acıları kadar, toplumsal ilişkiler sisteminin çarpıklıklarını da gözler önüne serer. Kalem gücünü, insanın iç dünyası aracılığıyla dış dünyayı, bireysel hayatın yardımıyla sosyal hayatı ve özelin bakış açısıyla genel olanı gösterebilme dehasından alır.

Eserlerindeki mekan, özellikle de taşra kasabası, büyük önem taşır. Hatta birçok öyküsü kasaba yaşantısı ve ahlakı üzerinden birleştirilebilir. Bu yerleşim yerleri coğrafi bir gerçek teşkil etmez. Bunlar insanın psikolojisinde geniş alanlar kaplayan, onları mutlu ya da mutsuz (ki çoğunlukla mutsuz) kılan mekanlardır. Taşra kasabası, karakterleri için bir tımarhane gibidir. Herkes birbirini tanır, birbiri için en iyisini bilir ve gizli saklı hiçbir şey yaşanmaz. Bu nedenle de kasabayla bütünleşen sakinler, aynı şekilde konuşan, düşünen ve davranan bir kalabalığa dönüşür (Zafer, 2009: 69-70)

Çehov'dan önce var olan öykü geleneğindeki olaylar, genelde gerçek dünyadaki veya anlatılan durumdaki değişiklikleri gösterirler. Oysa yazarın sanat anlayışındaki olaylar veya durumlar, olduğu gibi kalan, değişmeyen bir gerçekle ilgili var olan görüşlerin değişimini içerir. Diğer yazarlar üzerindeki en büyük etkisi kısa öykü örgü yapısına getirdiği yeniliklerdir. Anlatımı gerçekçilikten hiçbir zaman uzaklaşmazken, şiirselliğin

varlığı da çok belirgin şekilde kendini hissettirir. Psikolojik analizi, karakterin iç dünyasının direk incelemesiyle değil, dolaylı bir şekilde (yaşamdan alınmış bir detay, karakterin dış portre tasviri, doğa tasviri, hareketler, yaklaşımlar aracılığıyla) gerçekleştirir (Zafer, 2009: 72).

Kahramanların savundukları düşünceler ve bu düşüncelerin karşılıklı ortaya konuluş aşaması genellikle öykülerinin düğüm noktasını oluşturur. Çözüm kısmı ise, Çehov'un kahramanları için biçtiği sonun sunulduğu bölümdür. Yazarın üslubunun en karakteristik özelliklerinden biri, sorunları psikolojik bir derinlik içinde ele almasıdır. Ruhun gizli, görünmeyen taraflarına yönelirken, davranışlarla psikolojiyi bütünlük içinde değerlendirir. Bu nedenle öykülerinde dinamizm yerine bir statiklik hakimdir.

Gülünçlük ve hüznün, humor ve sıkıntı, umut ve düş kırıklığı, duygu ve ironi, tıpkı yaşamda olduğu gibi yan yana ve bazen aynı cümlelerin içinde birlikte. Yaşam üzerine en çarpıcı gözlem ve en duygulu sözlerle, en kaba, basit söz ve imalar bir aradadır. Klişe olay ve durumlardan özellikle uzak durmuştur. Her şey çok olağandır. Günlük yaşamın ayrıntıları, sıradan bir söz, öykünün akışıyla işlevsel bir ilgisi yokmuş gibi görünen olgular birden olay örgüsüne girer. Gerçeklik duygusunu güçlendiren de, görünüşte işlevsel olmayan bu küçük olgular ve ayrıntılardır (Behramoğlu, 2012: 143).

Başlangıç dönemi öykülerinde iki farklı final yapısı dikkat çeker. Biri genelde çözümle örtüşen, konuya bağlı finallerdir. İkincisi ise, olayların ilk halini aldığı şekilde veya öykünün girişine kıyasla hiçbir fark göstermeyen final türüdür. Yazarın olgunluk dönemiyle birlikte, konu dışı final yapısına geçiş çok belirgin olarak kendini gösterir. Açıklayıcı ve konuya ilişkin sonlar, açık, olayların sona ermediği finaller haline gelmeye başlar. Hazır tarif, tavsiye ya da çözüm içermeyen bu finaller sorunların çözümünü geleceğe, öykünün dışına taşır. Okuyucuyu bir son değil, bir başlangıç beklemektedir. Yazarın öykü sanatına kazandırdığı en önemli özelliklerden biri, okuyucuyu pasif durumdan çıkararak öyküye katılımını sağlamasıdır. Bunu da öykülerindeki açık finallerle sağlar.

Okuru Çehov'a yazdıklarını doğru anlayıp anlamadığını sorduğunda, bu soruyu kendisi yanıtlamak zorunda kalır. Çünkü Çehov çoktan gitmiştir. Finallerdeki bitmemişlik havası, okurun kendi düşünceleriyle baş başa bırakılmış izlenimi ve her öykünün sonuna eklediği, gecikmiş bir şok yaşatan zamansız ve ani gerilim, öykünün okuyucusu için sona erdikten sonra da devam etmesini sağlar (Bates, 2005: 63-64).

Her yazarın önemli olanı geçici olandan ayırt edebilmesi ve yaşadığı ortamı gerçekçi bir şekilde tasvir edebilmesi gerektiğine inanır. Yazarın öyküde işlenen olaylara karışmasını kabul edemez. Ona göre sanatçının, karakterlerin ve olayların hakimi değil, onların tarafsız şahidi olması gerekir. Yaşadıklarından ve sübjektif duygularından uzak kalmalı ve sorunu çözmek yerine onu yalnızca doğru bir şekilde ortaya koymalıdır.

Amacının bir taşla iki kuş vurmak olduğunu söyler; “Hem gerçek hayatı doğru bir şekilde betimlemek, hem de söz konusu hayatın ne derece norm dışına çıktığını göstermektir.” Tarihteki iyi yazın örneklerine ilişkin söyledikleri de bu düşüncesine yakındır; “Onlardan en iyileri gerçekçidir ve hayatı olduğu gibi tasvir ederler. Ancak her satır içinde amaçla ilgili bir anlam bulunduğundan siz hayatı hem olduğu gibi, hem de olması gerektiği gibi algılırsınız” (Zafer,2009: 83). Sanatçının önem verdiği idealler, özellikle kişinin sürekli arayış içinde olması ve ahlaki bir tedirginlik yaşaması ile ilgilidir.

Sorunun çözümü ve sorunun doğru şekilde ortaya konulması. Yazar yalnızca ikincisinin sanatçı için mecburi olduğunu söyler. Çehov'a göre *Anna Karenina*'da hiçbir sorunun çözümü yoktur, ancak tüm sorular doğru bir şekilde ortaya koyulduğu için okuyucuyu tamamıyla memnun eder.

Çehov'un modernizmi Murry'e şunları söyletir: “Bugün Çehov'un bize ne kadar yakın olduğunu anlıyoruz, yarın bizden ne kadar ileride olduğunu anlayabiliriz.” Günümüzde Çehov'un kısa öykü üzerindeki etkileri hâlâ sürmektedir ve her yönden; Maupassant dahil, öteki öykü yazarlarından daha ileridedir. Tolstoy da Çehov'un diline ve öykülerini inşa ettiği kısalığa hayrandır. Ona göre, ne Dostoyevski, ne Puşkin, ne de kendisi bu şekilde yazabilir. Gerçekten de Çehov'da görülen dilin, durumun anlatısı için onlarca katmanı

örgütlemesi ve öykülerinin içeriksel kısa zamanıyla, biçimsel kısalığı arasındaki uyumu sağlaması olağanüstüdür. Gorki (2002: 464)ise bu konuda şunu söyler:

“Yaşamdaki küçük olguların, önemsiz görünen küçük şeylerin trajik doğasını hiç kimse Çehov kadar açık anlatmamış, onun kadar derinlemesine sezmemiştir. Ve daha önce hiçbir yazar, orta sınıf yaşantısının donuk kaosu içinde, utançlı ve acınası olan her şeyi böylesine acımasız ve aslına uygun bir tablo halinde gözler önüne sermemiştir.”

Çehov’un kahramanları varoluşları üzerine sıklıkla kafa yorurlar. Ölüm teması da bu sorgulama içerisinde kendine yer bulur. İnsanın bir gün ölecek olmasına ve insan yaşamına böylesine basit bir son biçilmesine duydukları sitemi dillendirmekten geri durmazlar.

Yazarın eserlerinde sık sık rastlanan konuların başında yabancılaşma gelmektedir. Yaşamdan uzak, yaşamı anlamayan, korku içinde olan ve dolayısıyla da yabancılaşan insan tipi farklı kimlik ve özelliklerle karşımıza çıkar. Onun yabancılaşmış insanı yakınlarını anlayamadığı gibi, yakınlarının da onu anlaması mümkün değildir. Tarihle, gelenekle, toplumla, hatta ailesi ve arkadaşlarıyla bir bağlantısı yoktur. Bu tür karakterleri tamamıyla yalnızdır. Kimi zaman bu durumlarıyla baş edemeyip acı çekerler ve yalnızlıklarını paylaşmak zorunda kalırlar. Kimi zamansa bu yalnızlık onlara daha güvenilir gelir ve bu durumdan söz etmezler. Yaşadıkları dünya uyumsuzluk, toplumsal ve psikolojik engellerle doludur. Ancak, çözüm yolu arayan bu insanların düşünme biçimleri başlı başına başka bir engel olarak karşılına dikilir. (Zafer, 2002: 64)

Bir arada görünmelerine karşın tüm kişiler kendi bireysellikleri içinde sonsuzca yalnızdır. Çehov’un modern öyküye öncülük eden yönü de bu gözlemlerinde, insan toplumlarının atomlara ayrılırcasına parçalanmasını, yabancılaşma ve yalnızlaşma olgularını sezebilmedeki duyarlık ve dehasındadır. (Behramoğlu, 2012: 146)

Yazarın sanatsal düşüncesinin merkezinde insan ve insan hayatında var olan sorunlar yer alır. İnsanın dengesizliğini, acısını, şüphelerini, kararsızlığını, kötü olaylarını, insanın bir ortama uyum sağlama becerisini ya da beceriksizliğini yansıtabilir. Çok sayıda karakteri yalnız ve herkese yabancı olduğundan, insanları yakınlaştıran, birleştiren aşk duygusunu

yaşamaları da olanaksızdır. Yazarın kurduğu dünya aşk ve sevgi için verimli değildir. (Zafer, 2002: 66)

Çehov öykülerinde kimi zaman bir taşra doktorunun diğerleri gibi olma endişesinde, kimi zaman ideallerinden uzaklaşmış bir aydının edilgin nihilizminde ortaya çıkan yabancılaşma kavramı bir sonraki bölümde kapsamlı olarak ele alınacaktır.

3.3. Yabancılaşma

Gündelik dilde *yabancılaşmak*, birisini, bir yeri ya da bir şeyi yabancılamak, bir yerde kendini yabancı hissetmek, toplumdaki itilmek, kendini ve etrafındakileri tanıyamaz, bilemez hale gelmek şeklinde kullanılmaktadır. Yabancılaşma, gündelik kullanımında genel olarak, yabancı olma duygusuna denk gelmektedir. Yapılan tanımlarının birçoğunda yabancılaşma, kelime olarak türediği “ıssız yer ya da burada yaşayan kişi anlamına gelen *yaban* ve başka bir millettten olan, aileden olmayan, tanınmayan, farklı türden olan anlamlarına sahip *yabancı*” (TDK, 1988: 1574) sözcükleriyle sıkı sıkıya ilintilidir. Diğer birçok dilde de yabancılaşma kelimesi bu anlamda kullanılmaktadır.

Gündelik dildeki kullanımlarına benzer bir şekilde yabancılaşma, “bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kişiden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme.” (Cevizci, 1997: 710) şeklinde tanımlanabilir. Yabancılaşma kavramı temelde, belirtilen yabancı olmak fikrine sahip olmakla birlikte, farklı alanlarda farklı anlamlar ifade etmektedir.

Felsefe alanında yabancılaşma kavramının, önceleri Hegel gibi düşünürlerce metafizik ve soyut olanla ilgili olarak ele alındığı görülür. Nietzsche, Kierkegaard, Jaspers, Marcel, Heidegger ve Sartre gibi filozoflar tarafından ise, genel olarak, insanın onu insan yapan özelliklerini yitirmesi, kişinin özünden ve içinde yaşadığı dünyadan uzaklaşması ve etrafına karşı ilgisizleşmesi şeklinde ortaya konmuştur. Sosyolojik bağlamda, Marx, Durkheim, Simmel, Marcuse, Horkheimer, Adorno gibi düşünürler açısından yabancılaşma; akılcılaşma ve modernleşme ile birlikte ekonomik ilişkiler ve bürokrasi dolayısıyla meydana gelen değişiklikler sonucu kişinin, içinde yaşadığı topluma,

değerlerine ve diğer insanlara yabancı hale gelmesidir. Psikoloji ve psikiyatri kapsamında ise yabancılaşma, Freud, Jung, Lacan, Fromm, May, Yalom gibi uzmanlarca daha çok, kişilik bölünmesi ve uyumsuzluk durumları ile birlikte ele alınmaktadır (Serdaroğlu, 2008: 15).

Önceleri daha çok metafizik bağlamda ele alınan yabancılaşma kavramı, zaman içinde varoluşçuluk akımı ile birlikte, varolan bu dünyada “insan olma durumu” ile ilişkilendirilmiştir. Tinin yabancılaşması, insanın kendi benliğinden uzaklaşması, insanın dünya içindeki yeri, insan olma durumu ve anlamı, insanlar arası ilişkiler gibi çeşitli şekillerde değerlendirilmiştir.

Yabancılaşma kavramı Hegel’e kadar, somut olanın bilgisi ile alakalı olarak sistematik bir şekilde ele alınmamıştır. Hegel’in bu alandaki en önemli katkısı, yabancılaşmayı düşünceyi aşan ve öteyle bütünleştiren bir hal olmaktan çıkartarak yeniden düşünce alanına, dolayısıyla da insan alanına taşımasıdır (Demirer ve Özbudun, 1998: 12). Yabancılaşma Hegel’in bakış açısına göre olumsuz değil olumlu bir aşamadır. Onun düşüncelerindeki yabancılaşma biçimi insanı doğrudan etkileyen bir sorun olmaktan ziyade, aşama atlayan tinin gelişimi içinde bir süreç olarak değerlendirilmektedir.

Düşünce sisteminde yabancılaşmaya özel bir yer ayırarak onu bir kavram olarak ele alan Hegel dışında felsefi alanda yabancılaşma, 20. yüzyılda varoluşçu felsefenin çıkış noktası olmuştur. Fakat varoluşçu filozoflar yabancılaşmayı, Hegel’e kıyasla oldukça farklı bir açıdan değerlendirmişlerdir. Varoluşçuluk ile yabancılaşma, insanın insan olma özünden uzaklaşması boyutunu kazanarak 20. yüzyılda patlak veren boşluk ve hiçlik duygularını da kapsayan bir kavram haline gelmiştir. Yabancılaşmanın aşılması üzerinde duran varoluşçu filozofların çoğu bu bağlamda, insanın onu oluşturan özelliklerinin yeniden bir değerlendirmesini yaparak felsefi, antropolojik ve ontolojik çalışmalardan yararlanmışlardır.

2. Dünya savaşının hemen akabinde şekillenen akımın çıkış noktası yabancılaşma olmuştur. Çağdaş düşüncenin insanı anlama ve tanıma uğraşı olarak (Savaş, 2013: 81) da nitelendirilebilecek olan varoluşçuluğun başlıca sorunu yabancılaşmadır. Varoluşçuluk,

yaşanılan savaşlar ve olaylar sonucunda, yabancılaşmanın nedenleri arasında sayılan, 20. yüzyılda içine düşülen anlamsızlık, boşluk, boşunalık, iletişimsizlik, yalnızlık gibi durumlara karşı bir tepki felsefesidir. İnsani değerlerin yitirilmesini yabancılaşmanın nedeni olarak gören varoluşçu düşünörlere göre 20. yüzyıla değin insan yaşamının merkezinde yer alan “inanç” giderek anlamını yitirmiş ve insan kendisiyle baş başa kalmıştır. Tutunacak değeri olmadan kendini boşlukta ve yalnız hisseden insan giderek kendine yabancılaşmıştır.

İnsana ilişkin görüşleriyle, varoluşçuluk felsefesine de temel oluşturan Nietzsche'ye göre; yaşama ters düşen her şey insanı devingen olan özünden uzaklaştırarak onu donuk ve yabancılaşmış bir yaşama mahkûm etmektedir. İnsanca yaşamaya olanak tanımayan din ve geleneksel ahlak anlayışı, yaşam karşıtı değerdendirmelere bağlı olup insanı ve insana dair her şeyi ahlaki bir ideal uğruna dışarıda bırakmıştır (Danto, 2002: 15). Bu durum, insanın yaşama ve kendine karşı yabancılaşmasına neden olmaktadır. Dinin ve geleneksel ahlak anlayışının dayattığı amaç, mutlak, gerçek ve iman gibi değeri yönlendirdiği insan, isteklerini gerçekleştirmekten ziyade herkes gibi hareket ederek kendisini ortaya koyamamaktadır.

Varoluşçuluk açısından, insanın özünü oluşturan en temel özelliği varolabilme potansiyelidir. Varolmak, sürekli değışim halinde, devingen ve herhangi tamamlanmış bir özden yoksun varoluş içerisinde bulunmaktır. Hiçlikten ortaya çıkan ve kendisini sürekli gelecekte kuran varoluşun devingen doğasını ise kaygı (anxiety) belirlemektedir. Varoluşun temeli, insanın dünyaya terkedilmiş bir varlık olmasından kaynaklanan kaygıdır ve kaygı olmaksızın varoluştan söz etmek imkânsızdır (Aydın, 2001: 226).

Kaygı insanın gerçek yüzünü örten dış olayların güven vericiliğini kırarak ona dünyayı acayip ve korkunç bir halde gösterir. Her günkü hayatın güvenilen dünyası birdenbire gözden düşer. Önceleri hoşnutluk veren sonra yabancı ve üzücü olur. Dünyanın daha fazla verecek bir şeyi kalmaz. Onun önceden manalı oluşu aniden manasızlığa döner. Bütün barınaklar ve destekler ortadan kalkar. Hiçbir şey ayakta duramaz (Magill, 1971: 58).

İnsanın sürekli bir oluşum içinde varolması, çoğu varoluşçu düşünür tarafından bir birey olarak kişinin kendi kendisini gerçekleştirme şeklinde değerlendirilmiştir. Bu, ancak kişinin kendi varlığını sorgulaması, kendisini tanıması, isteklerini kısıtlamaması, eylemde bulunması, eylemlerinin sorumluluğunu alması ve bir tasarı olarak geleceğe doğru yönelmesi ile gerçekleşebilecek bir şeydir. Kişi kendisini ancak bu şekilde ortaya koyabilecektir. Kendini aniden hiçbir nedene bağlı olmaksızın içinde buluverdiği bu dünyada kişinin, kendi dünyasını kurması ve onu yaşamaya değer kılmaması gerekmektedir. Kendi varlığını ve yaşadığı dünyayı sorguladığında karşısında hiçlik, anlamsızlık ve belirsizlikten başka bir şey bulamayan kişi, varılmayı seçerek kendisini bu terk edilmişlik içinde bir birey olarak gerçekleştirme çabası içine girmektedir (Serdaroğlu, 2008: 31).

Ancak kişi bu gayreti göstermeyerek, kendine karşı dürüst olmamayı seçebilir ve bir birey olarak kendini oluşturma çabasından kaçabilir. Bu durumdaki insan, olanaklarını kullanmadığı bir yaşamı seçmiştir. Kendi varlığı ve hayatı ile ilgili kaygılardan uzak, sorulardan kaçtığı bir yaşam tarzını tercih ederek aynı zamanda kendi benliğine yabancılaşmanın da önünü açmış olur.

Kişinin bu türden bir kötü niyet içinde yaşayıp yaşamaması büyük oranda onun elinde olan bir şeydir. Fakat bununla birlikte toplumsal dayatmalar da kişinin yabancılaşmış bir yaşam tarzı benimsemesine neden olabilir. Heidegger, yaşamı yalnızca gündelik hayatı kuşatan sıradan eylemler ve kendisine biçilmiş rollerin gereklerinden ibaret olan kişilerin oluşturduğu kalabalığın önyargılarından, değerlerinden ve şablonlarından oluşan bütüne Das Man (onlar) demektedir. Das Man insanın kendi varlık yapısının birliği ile yüz yüze gelmesini, bir kişi olmasını ve böyle bir kişi olarak kendisiyle, diğer kişilerle, çevresiyle ilişki kurmasını engeller (Kızıltan, 1986: 121).

Daha çok insanla daha kısa zamanda, yüzeysel bir ilişki içine giren kişinin, kendisine ve diğer insanlara gereken önemi vermesi ya da eylemleri üzerinde düşünmesi giderek güçleşmektedir. Diğer insanlarla en alt seviyede, içtenlikten ve derinlikten uzak bir iletişim kuran kişi, onlara karşı kayıtsız bir ruh hali içine girmektedir. Heidegger, yüzeysel ve samimiyetten uzak iletişimin belirleyenleri olarak *gevezelik* ve *meraki* gösterir. Gevezelik, insanın herhangi bir varolana, onunla bir varlık ilişkisi içine girmeden

yönelmesidir. Merak ise, anlamak ve bilmek için değil, sadece görmek için görmek isteğinden kaynaklanır (Kızıltan, 1986: 119).

Yabancılaşma, felsefi değerlendirmelerinin yanı sıra, sosyoloji alanında da üzerinde sıkça durulan bir kavram olmuştur. Sosyolojik anlamda yabancılaşmanın genel olarak teknoloji, sanayileşme, makineleşme, üretim-tüketim ilişki ve biçimleri, modernleşme ve metropol hayatının bir getirisi olarak, sosyal kurum ve yapılarda meydana gelen değişiklikler sonucu ortaya çıkan toplumsal sorunları kapsadığı söylenebilir. Sosyoloji alanında yabancılaşmanın önem kazanması toplumsal değişimin, sanayileşme ve modernleşme sonucunda ivme kazandığı 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Bunun nedeni, meydana gelen değişimin denetlenmesi zor ve karmaşık toplumsal yapıları da beraberinde getirmesidir. Sosyal yapı ve kurumlar büyüdükçe giderek daha çok karmaşıklaşmış ve bunun sonucunda da kontrolden çıkmış, yabancı yapılar haline gelmişlerdir. Yabancı yapı ve kurumlar üzerinde duran toplumsal düzen ise, yabancılaşmış toplumsal etkileşim süreçlerini de beraberinde getirmektedir (Kılıç, 2001: 38).

Yabancılaşma kavramını, sosyolojik bağlamda ele alan ilk düşünür Marx'tır. Farklı noktalara da değinse, daha sonraki sosyolojik yabancılaşma kuramcılarının hemen hemen hepsi, Marx'ın yabancılaşma ile ilgili düşüncelerinden büyük oranda etkilenmiştir. Marx'ın yabancılaşma ile ilgili görüşlerinin çıkış noktasını, insanın özüne ilişkin soru belirlemektedir. (Kızıltan, 1986: 21) Marx'a göre insanı diğer canlılardan ayıran, yani onun neliğini belirleyen, insanın işiyle varolan, çalışan ve üreten bir varlık olmasıdır. İnsan, hayatını sürdürmek için, doğanın ona sunduklarını temel ihtiyaçları doğrultusunda belirli şekillerde kullanmak ve onları amaçlarına uygun olarak dönüştürerek çeşitli nesnelere meydana getirmek suretiyle iş üretmektedir. Ortaya çıkan nesnelere, yeni gereksinimleri, yeni üretim araçlarını ve dolayısıyla bu araçlara uygun yeni üretim biçimlerini de beraberinde getirir. Toplumun üretim biçiminde meydana gelen değişiklik ise Marx'ın görüşlerinde, toplumsal değişimin meydana gelmesini belirleyen kilit nokta olarak kendini göstermektedir. Marx'a göre, "...üretim biçiminin, yani insanın geçimini sağlama tarzının değişmesiyle, insan tüm toplumsal ilişkilerini değiştirir" (Marx

1968'den akt. Kızıltan, 1986: 22). Bunlardaki değişiklikler, insanı özünden uzaklaştırıcı bir hal aldığı takdirde yabancılaşma ortaya çıkmaktadır.

“Emeğin yabancılaşmasını yaratan şeylerden ilki, işçiye dışsallığı, yani işçinin özsel varlığına ait olmaması; bu nedenle işçinin kendisini olurlamayıp yadsıması, kendini hoşnut değil mutsuz hissetmesi, fiziksel ve zihinsel enerjisini özgürce geliştirmeyip bedenini çürütmesi ve zihnini harap etmesi olgusudur. Bu nedenle işçi, sadece kendi işinin dışında kendisini özgür hisseder ve kendi işinin içinde ise kendini dışarıda hisseder. Çalışmadığı zaman evdedir ve çalıştığı zaman evde değildir. Bu nedenle emeği gönüllü değil, zorakidir; zorlanmış emektir. Bu nedenle bir gereksinmenin tatmini değildir; sadece emeğe dışsal gereksinimleri tatmin etmenin bir aracıdır. Emeğin yabancı niteliği, fiziksel ya da başka bir zorlama ortadan kalkar kalkmaz çalışmadan da vebadan kaçır gibi kaçılması olgusunda açıkça görülür. Dışsal emek, insanın kendini dışlaştırdığı emek, bir feda emeğidir” (Marx, 2004: 28).

Dayatma niteliği taşıyan, kişinin kendini ifade etmesine izin vermeyen her türlü üretim süreci ve sonucu, onun yabancılaşmasını da beraberinde getirmektedir.

Toplumun yapısında yabancılaşmaya neden olan değişimin nedenleri, farklı sosyoloji düşünürlerince, farklı toplumsal noktalara ağırlık verilerek değerlendirilse de, birçoğunun görüşlerinde pek çok ortaklıklara rastlanmaktadır. Örneğin teknoloji, sanayileşme ve makineleşme gibi olguların, yabancılaşma ile ilgili sosyal değerlendirmelerin hemen hemen hepsinde adının geçtiği görülebilir. Bunun yanı sıra, sosyal yapılarda oluşan yabancılaşma durumu, yabancılaşmayı sosyolojik açıdan değerlendiren bütün düşünürlerce yaşam koşullarını ve standardını etkileyen önemli bir sorun olarak değerlendirilmektedir.

Emile Durkheim'in anomi (kuralsızlık) kavramıyla yeni bir nitelik kazanan yabancılaşma kavramı, modern dünyanın neden olduğu pek çok sorunla beraber farklı boyutlar kazanmıştır. Modern sosyoloji, büyük bir hızla değişen toplumu ve insanın bu değişimden ne derecede etkilendiğini akılcılık, sanayileşme, makineleşme, modernleşme gibi belirleyenlerle ortaya koymaya çalışmıştır. Durkheim'in yabancılaşma ile ilgili doğrudan bir açıklamasına rastlanmaz. Fakat anominin, bireyin ve toplum arasında yaşanan uyum sorununa yaptığı vurgu, bu kavramın yabancılaşma ile beraber değerlendirilmesine

olanak sağlamaktadır. Anomi, toplumun düzen sağlayıcı kurumlarının, bireylerin davranışlarını denetleyememesi sonucunda ortaya çıkan kargaşa durumu şeklinde tanımlanabilir.

Georg Simmel ise yabancılaşmayı, modern kültürde yaşanan değişimin yarattığı çatışmayla birlikte ele alır. Toplum bireyden daha önemli bir yere koyan Durkheim'in aksine Simmel, bireyin yaşadığı sorunlara ve kişiler arası ilişkilerin yapısında meydana gelen bozulmalara odaklanır. Bireyselliğini korumak için bazı savunma mekanizmaları geliştiren bireyin diğer insanlarla, kişiliğinin sadece belirli parçalarını kullanarak etkileşim içine girdiği görülür. Kişi, kendi öz benliğinden uzaklaşmasını dayatan koşullar altında birlikte yaşadığı diğer insanlarla arasına mesafe koyarak kişiliğini güvence altına almaya çalışır. Bu şekilde oluşan yüzeysel ilişki, kişiler arası yabancılaşmaya neden olmaktadır.

Kişinin içsel yaşantı ve deneyimlerine ilişkin getirilen yaklaşımlarsa psikolojik bağlamda yabancılaşmayı ele almaktadır. Psikolojik yabancılaşma tanımları, sosyolojik nedenler ile sıkı bir ilişki içindedir. Fakat yine de bu açıklamaların hemen hepsinin en nihayetinde, bireysel yabancılaşma durumuna odaklandığı görülmektedir. Psikolojik anlamda yabancılaşmanın, nevrotik olma durumu ile güçlü bir ilişkisi vardır. Kişinin kendisini ve kişiliğini kaybetmiş hissetmesi, çeşitli nevrozlara neden olan bir takım içsel çatışmalar ile birlikte meydana gelmektedir. Nevrotik bireyin sürekli olarak kendi iç dünyasına yoğunlaşarak, kendisine ve diğer insanlara yabancılaştığı düşünülmektedir (Geçtan, 1999: 150).

Böyle bir yabancılaşma durumu ile birlikte, kişinin kendisini içinde yaşadığı topluma ait hissedemediği, hayatına belirli bir anlam ve yön veremediği, kendisini etkin bir özne olarak var edemediği, isteklerini ya da potansiyellerini tam anlamıyla gerçekleştiremediği, kişiliğinde ise bazı bölünmeler yaşadığı gözlenmektedir. Kişinin “Kendi içinde bölünmüş olması onu hem genel anlamda zayıflatır, hem de zihinsel bir bulanıklık ögesini de devreye sokarak, onun kendine yabancılaşmasını pekiştirir; artık o yerinin ne olduğunu ya da ‘kim’ olduğunu bilmez” (Horney, 1999: 19). Kişi, kendisini edimlerinin yaratıcısı olarak görmez, tersine edimleri ve bu edimlerin sonuçları onun

boyun eğdiği efendileri olmuştur. Yabancılaşmış insan başka her hangi birinden koptuğu gibi, kendisinden de kopmuştur. Kendisi ve dış dünya ile üretici bir ilişki içine girmekten uzaktır. Kişi edilgin olduğundan, kendisi ile dünya arasında etkin bir ilişki kurmaz, kendini etkin dünyanın bir parçası olarak görmez. Bu nedenle güçsüz, yalnız ve kaygılıdır. Bütünsellik ya da kimlik duygusu pek azdır. Dayanılmaz kaygıdan sakınmanın tek yolu ise sürüye uymaktır ona göre ancak bu çevreye uyma bile her zaman bu kaygıyı gideremez (Fromm, 1990: 134).



4. Bulgular ve Yorum

4.1. Bir Zamanlar Anadolu'da



Resim 1. Film Afışı

Filmin Künyesi

Filmin Adı:	Bir Zamanlar Anadolu'da
Yapım Yılı:	2011
Yönetmen:	Nuri Bilge Ceylan
Senaryo:	Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan, Ercan Kesal
Görüntü Yönetmeni:	Gökhan Tiryaki
Kurgu:	Bora Göksingöl
Uzunluk:	157 dakika
Yapım:	Türkiye, Bosna Hersek
İlk Gösterimi:	Fransa, 15 Mayıs 1960 Cannes Film Festivali
Ödül:	2011 Cannes Film Festivali Büyük Jüri Ödülü

Kişiler

Muhammet Uzuner:	Doktor Cemal
Yılmaz Erdoğan:	Komiser Naci
Taner Birsnel:	Savcı Nusret
Ahmet Mümtaz Taylan:	Şoför Arap Ali
Fırat Tanış:	Zanlı Kenan
Ercan Kesal:	Muhtar
Erol Eraslan:	Maktul Yaşar
Uğur Aslanoğlu:	Şoför Tefik
Murat Kılıç:	Polis İzzet
Şafak Karali:	Abidin
Kubilay Tunçer:	Otopsi Teknisyeni Şakir
Cansu Demirci:	Muhtarın kızı Cemile

Filmin ilk sahnesinde arkadaş olduklarını tahmin ettiğimiz üç kişiyi bir tamirci dükkânında görürüz. Bir sofranın çevresinde, keyifli bir şekilde içkilerini yudumlarlar. Kamera dışarıda konumlandırılmıştır ve sadece içerdeki seslerin uğultusu duyulmaktadır. Dışarıda havlayan köpeğine yiyecek bir şeyler götüren kişi (Yaşar) dükkandan çıkar. Hemen ardından bir tır dorsesi ekranı kaplar ve jenerik başlar.

Film jeneriğinin devamında gelen ikinci sahnede, komiser (Naci), şoför (Arap Ali), polis memuru (İzzet) ve doktor (Cemal) bir araçta ilerlemektedir. Doktorla polis memurunun arasında, henüz suçunu bilmediğimiz kişi (Kenan) bitkin bir şekilde oturmaktadır. Diğerleri manda yoğurdunun lezzetinden, kalitelisinin nereden temin edebileceğinden söz ederken, suçlunun gözleri kapanmaktadır. Doktor haricindekilerin rahat bir şekilde, gündelik hayata ilişkin yürüttükleri bu konuşma, yanlarında oturan zanlının durumuna olan uzaklıklarını gösterir niteliktedir. Anton Çehov'un 1886 yılında kaleme aldığı *Mahkemede* isimli öykü, benzer bir durumu içermesi bakımından dikkate değerdir.



Resim 2. Gündelik hayatın lakırdısına kapılan memurlar Kenan'ın durumunu anlamanın çok uzağındadır.

Karısını öldürmekle yargılanan Harmalov duruşma salonundadır. Sorgulama sürerken, yargıç, savcı, dinleyiciler ve salonda bulunan hemen herkes başka bir şeyle meşgul olmaktadır. Yargıç, otopsi raporunu dinlerken, herkes kısa setre giydiği halde doktorun neden uzun bir takım diktirdiğini düşünmektedir. Ardından savcıyla, dinleyiciler arasında bulunan bir adamın beş yüz bin rublelik serveti hakkında konuşurlar. Olup bitenleri şaşkınlıkla izleyen sanık Harmalov ise salonun iç karartıcı pencerelerine, duvarlara, yazmanın umursamazlığına, savcının duruşuna bakarak düşünür. Çehov karakterin aklından geçenleri şöyle ifade eder: “Sanki cinayet işlenmesi sıradan bir olaydı. Onu yargılayanlar da canlı insanlar değil, kimsenin bilip görmediği kurulmuş makinelerdi.” Öykünün sonunda tüm salondaki ağır havayı dağıtan, kalabalığın anlık merakını cezbeden bir durum ortaya çıkar. Sanığın başında dikilen jandarma muhafızlarından birinin, Harmalov’un oğlu Prohor olduğu anlaşılır. Ancak salondaki kısa süreli uğultu yargıcın uyarısıyla son bulur. Ardından hiçbir şey olmamış gibi duruşmaya devam edilir. Filmdeyse bu insani duyguların yitimi ve halden anlamama hali ilerleyen bölümlerde farklı şekillerde karşımıza çıkar. Arap Ali’nin cesedin bulunduğu tarlanın yakınlarından çaldığı kavunları bagaja, maktulün hemen yanına koymakta sakınca görmemesi, otopsi sahnesinde işlemi gerçekleştiren sağlık memurunun bir insan bedenini değil de, odun parçasını kesiyormuşçasına hoyrat davranışları bu duruma örnek oluşturur.

Ekip arayışlarına devam ederken, üçüncü çeşmenin başında Arap Ali ve doktor arasında, yaşanan telaşın çok uzağında olan, filmin içinde adeta bir başka evren oluşturan konuşma yaşanır. Doktor, Puşkin’den okuduğu şiirle, insanın ölümlülüğünün, dünyadaki gelip geçiciliğinin anlamsızlığına serzenişte bulunur. Filmin başlangıcından bu yana gergin ve huzursuz görünen savcı bu konuşmaya kulak misafiri olur. O anda, film boyunca anlatacağı olayı doktora açmaya karar vermiş gibidir. Böylelikle Çehov’un 1887 yılında yazdığı *Sorgu Yargıcı* öyküsü filme taşınır. Öykü, otopsi yapmak üzere bir köye giden ilçe doktoru ve savcının, yol boyunca yaptıkları konuşmalardan oluşmaktadır. Filmde, aralıklarla kendine yer bulan öykünün gizemi, finale yakın bir noktada çözümlenir. Savcının doktora, bir kadının öleceği tarihi bilmesinin nasıl mümkün olabileceğini sorarak başladığı hikaye, sözü edilen kadının savcının karısı olduğunun sezdirilmesiyle sonlanır. Yalnızca, doktorun konu hakkındaki görüşlerini merak ediyor gibi görünen savcı için tüm anlattıkları zamanla bir itirafa dönüşür. Huzursuzluğunun ve dalgınlığının

nedeninin, cesedi arama işinin uzaması değil, karısının ölümünde bir sorumluluğu olup olmadığına ilişkin içini kemiren düşünceler olduğu anlaşılır.

Arayış devam ederken, bozkırın sıkıntısından, soğuk havadan bitkin düşen ekip yakındaki bir köyde mola vermeye karar verir. Çehov'un 1890 tarihli *Güzeller* öyküsü bu vesileyle filme taşınır. Ekibi misafir eden muhtar, akşam yemeğinde köyün sıkıntılarını anlattığı uzun bir konuşma yapar. Ancak hiç kimsenin onu gerçekten dinlemediği aşikardır. Yemeğin ardından çaylarını içmek üzere içeri geçen bu zoraki kalabalık, muhtarın kızının ortaya çıkışıyla büyük bir şaşkınlık yaşar. Cemile ikramda bulunduğu herkesin üzerinde büyük bir etki bırakır. Öyle ki, en başından bu yana soğukkanlı ve sert bir mizaç çizen zanlı çözümlere ağlamaya başlar. Bu güzellik karşısında Çehov'un öyküsündeki anlatıcının aklından geçenler, bahçede bir köşede oturan doktor ve savcının konuşmasında kendine yer bulur. "Yazık... Allah'ın unuttuğu bu ücra köyde yok olup gidecek işte." Bu güzelliğin hiç kimsenin işine yaramayacağı, boşuna olduğu düşüncesi ikisine de hüznün verir.

Tüm film boyunca, kendisine soru sorulmadığı sürece, konuşmalara dahil olmayan, olanı biteni bir gözlemci gibi izleyen, yönetmenin adeta sessiz bir anlatıcı olarak konumlandığı doktorun durumu, *Görevde* isimli öykünün kahramanı olan Lijin'inkiyle büyük benzerlikler göstermektedir. Merkezinde, yine otopsi görevi için yollara düşen ve kar fırtınası nedeniyle bir köyde konaklamak zorunda kalan doktor ve savcının olduğu öykü 1899 yılında kaleme alınmıştır. Öykü, geceyi geçirmek zorunda kaldıkları köy evinde uyku tutmayan Lijin'in aklından geçenlere yoğunlaşır. Kendilerine yardım eden köy bekçisine, arabacıya, görev arkadaşına, o çevredeki tüm insanlara ne kadar uzak olduğunu düşünür Lijin. Tüm bu düşünceleri, kendisine yöneltmekten korktuğu soruyla iyice huzursuz edici hale gelir: "Bir zaman gelecek ben de mi böyle olacağım?"

Filmden belki de en çok akılda kalan sahne olan elma sahnesini bu durumun bir yansıması olarak yorumlamak mümkündür. Bir ağaçtan kopan elma yuvarlanarak dereye düşer. Suyun akışıyla birlikte yol almaya devam eder. Kendisinden önce kopmuş ve aynı yolu izleyerek dereye düşmüş diğer elmaların biriktiği noktaya ulaştığında takılıp kalır. Sabah cesedin bulunmasının ardından, doktorun lojmandaki odasına çekildiği ve eski

fotoğraflara bakarak düşüncelere daldığı sahnede Lijin'inkine benzer bir endişe sezilir. O da bu kasabada zaman geçirdikçe, halleriyle, konuşmalarıyla, ahlaklarıyla kendisine tamamen yabancı gördüğü bu insanlar gibi mi olacaktır?

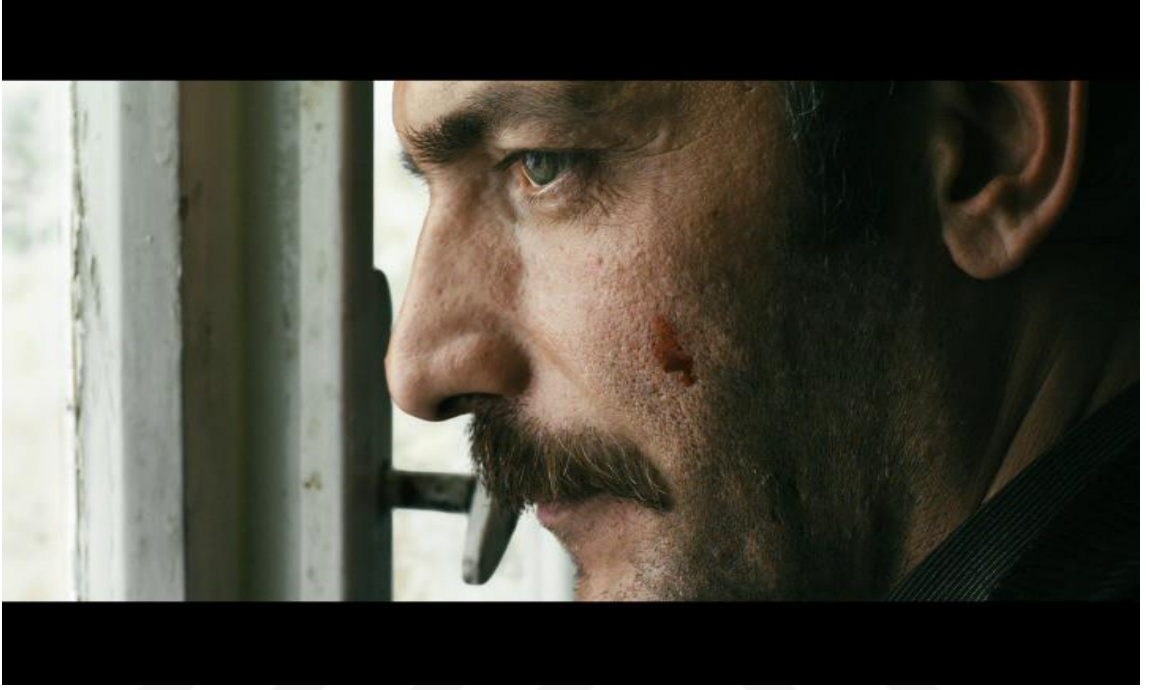


Resim 3. “Bir zaman gelecek ben de mi böyle olacağım?”

Sonraki sahnede kasabadaki gündelik hayata karışan doktor, daha önceden bilmediği bir duygunun varlığına kapılmış gibidir. Tüm bu insanlara, kasabaya, olanlara duyduğu yabancılık kısa bir süreliğine de olsa kırılır:

“Gözle görülmeyen, ama önemli ve gerekli bir bağ vardı onların arasında. Herkesin, bütün insanların arasında vardı bu bağ. Burada, bu ücra köşede bile hiçbir şey başka değildi. Her şey genel bir anlamla dopdoluydu. Herkesin ruhu ve amacı aynıydı. Bunu anlayabilmek için düşünmek, kafa yormak yetmezdi. İnsanın yaşamın içine girme yeteneği – bu yeteneğin herkese verilmediği kesindi – olmalıydı. Yaşamın baskısına dayanamayıp canına kıyan zavallı, manyak sigorta memuru da, ömrü boyunca oradan oraya koşturan yaşlı köy bekçisi de, varoluşunu başkalarınıninkinden değişik sayanlar için, yaşamın özel bir durumu, birer kırıntısıydılar. Ama yaşamını genel yaşamın bir parçası sayanlar, onu anlayanlar için bunlar akla yatkın, mucize organizmanın birer parçasıydılar.”

Finaldeki otopsi sahnesinde ise, gerçeği gizleyen doktorun yzüne maktulün kanı sıçrar. Bu kan damlası, artık onun da diğerleri gibi olduğuna ilişkin bir mühür niteliğindedir.



Resim 4. *Yabancı olduğu ahlakın bir parçası olan doktor.*

5. Sonuç

Edebi eserlerin uyarlamalar aracılığıyla perdeye taşınması, sinemanın ilk günlerinde başlayan, artarak devam eden ve günümüzde de popülerliğini yitirmeyen bir yöntemdir. Dünya edebiyatında sayısız yapıt, aslına sadık kalınarak ya da sinemanın gerekleri doğrultusunda dönüştürülerek filme aktarılmıştır. Edebi eserin büyük ölçüde hazır bir senaryo sunması ve bilinirliğinden ötürü belirli bir gişe başarısı vadetmesi, sinemacıların bu yola başvurmasının başlıca nedenleridir. Ancak zamanla kimi yönetmenler için uyarlama çok daha bireysel bir süreç haline gelmiş, etkisi altında kalınan roman ya da öykünün, gücünden bir Şey yitirmeden filme aktarılabilmesi düşüncesi ne çıkmıştır. Ülkemizde de durum farklı değildir. Gerek yerli, gerek yabancı yazarların eserlerinden uyarlamalar yapan yönetmenler sinema tarihimizde önemli bir yer tutmaktadır. Rus yazar Anton Çehov'un öykülerini filmlerine taşıyan Nuri Bilge Ceylan bu isimlerin başında gelmektedir.

Hemen hemen tüm söyleşilerinde ve kendi kaleme aldığı film günlüklerinde, söz senaryoya geldiğinde Çehov'u işaret eden yönetmen, sanatı, dünyaya bakışı ve biçemsel tercihleri üzerinde bu öykü ustasının büyük bir etkisi olduğunu belirtir. Onun durum öykülerinden hareketle, filmlerindeki temaları olaylardan ziyade, bu olayların etkisinde kalan insanların i dünyasındaki değişimler üzerine kurmayı seçmiştir. Yönetmenin yazarla kurduğu bağın, sinemasında oldukça belirleyici bir rolü olmasına karşın, literatürde konuyu ele alan herhangi bir çalışma yer almamaktadır. Ceylan'ın filmlerinin daha doğru anlaşılabilmesi ve yorumlanabilmesi için, bu konuya eğilen bir çalışmanın varlığının önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca bu çalışmanın gelecekte, yönetmenin yazarla kurduğu bağı başka kavramlar üzerinden irdeleyecek çalışmalara rehberlik etmesi umulmaktadır.

Kaynakça

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. (Çev: A. Bahçıvan). İstanbul: Om Yayınevi.
- Ağaoğlu, A. (1996) Sinema edebiyatın kapısını çalacaksa. *Türk sineması üzerine düşünceler*. (Ed: M. Dinçer). Ankara: Doruk Yayınları.
- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe – Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. Ankara: İnkılâp Kitabevi.
- Arijon, D. (1995). *Sinema Dilinin Grameri* (Çev: Y. Demir). İstanbul: Kavram Yayınları.
- Aslanyürek, S. (1995) Senaryo, Sinemanın en zayıf halkası. *Anktrakt*, 45, 38.
- Aşkun, C. (1979). Sinema ve edebiyat ilişkisi üzerine. *Kurgu*, 1, 124-130
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları* (Çev: N. Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi
- BlueStone, G. (1961) *Novel into Film*. Berkeley: University of California Press.
- Berger, J. (1993). *Görme Biçimleri* (Çev: Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cevzici, A. (1997) *Felsefe Sözlüğü*. İkinci basım. Ankara: Ekin Yayınları.
- Çehov, A. (1965). *Sanatçı ve Çağı* (Çev: Y. Keskin). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Çehov, A. (2006). *Bütün Öyküleri. Cilt 3* (Çev: M. Özgül) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çetin, Z. (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*.
Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Dalkılıç, D. (1998) Düşgücü İş Başına. *SineMasal – Ortak Kitap 1*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekan*. Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık.
- Demirer, T. ve Özbudun, S. (1998) *Yabancılaşma*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Deşdioğlu, F. (2008). Bir kadın ve kaybolmuş kimlik: Araftaki Mine. *Romandan Sinemaya* (Ed: A. Yılmaz). Ankara: Ürün Yayınları, s. 291-312.
- Dmytryk, E. (1993). *Sinemada Yönetmenlik* (Çev: Ü. Uzun). İstanbul: Afa Yayınları.

- Eisenstein, S. (1985). *Film Biçimi* (Çev: N. Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. (1984). *Film Duyumu* (Çev: N. Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Erdoğan, N. (1992). *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Gevgili, A. (1989). *Çağını Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Göktürk, A. (2002). *Sözün Ötesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göktürk, A. (2010). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Griffith, D. (1968 Ocak). Sinema, Modern Fotoğrafın Mucizesi (Çev: N. Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, 17 (196).
- Güz, N. (1992). Sinema Çözümlemesi. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını*, Yaz 92, 5-12.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Çev: Y. Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kale, Ö. (2010). Sinema edebiyat ilişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (14), 266-275.
- Karakaya, S. (1996). Sinemanın Kendine Özgü Resimsel Estetiği. *Antrakt*, 57, 41.
- Karasar, N. (1998). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kılıç, L. (1994). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kurosawa, A. (1994). *Kurbağa Yağı Satıcısı* (Çev: D. Egemen). İstanbul: Afa Yayınları
- Küçükkurt, F. (1994). Sinema ve Senaryo. *Gazi Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 1-2, 173.
- Künüçen, H. (2001). Sözcük sanatı edebiyattan görüntü sanatı sinemaya sevginin aktarılışı. *Bilig Dergisi*, Güz 2001 (19).
- Miller, W. (2009). *Senaryo Yazımı* (Çev: Y. Demir). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Oskay, Ü. (1983). Roman, sinema ve televizyona ilişkin bir ibretlik. *Yazko Edebiyat*, 30, 80-99

- Özgüç, A. (1996) Türk sinemasında edebiyat uyarlamaları. *Varlık*, 1068, 6-10
- Özön, N. (1990). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*. İstanbul: Elif Yayınları.
- Özön, N. (1964). Roman ve Sinema. *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 13 (154), 797-800
- Savaş, H. (2012). *Kiraz Mevsimi ve Sinema Bileti*. Ankara: Nirengi Kitap.
- Savaş, H. (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Serdaroğlu, F. (2008). *Antonioni'nin Macera, Gece ve Batan Güneş Üçlemesi Kapsamında Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Sönmez, N. (1996) Sinemayla edebiyatın kimlik savaşı. *Varlık*, 1068, 16-18
- Tansuğ, S. (1988). *Sinemanın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe Sözlük*. Ankara.
- Uğurlu, F. (1992). Edebiyat ve sinema. *Kurgu*, 11, 135-151
- Ünser, O. (2004). *Kelimelerden Görüntüye*. İstanbul: Es Yayınları.
- Yüce, T. (2005). Sinema ve edebiyat türleri arasında görülen etkileşimler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), 67-71.
- Yücel, F (2012). Gerçek Sakladığımız Tarafa. *Söyleşiler* (Ed: M. Eryılmaz). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, s. 141.
- Zafer, Z. (2002). *Anton Çehov'un Öykü Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi.