



Ulusal ve Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of International Social Research
Volume: 3 Issue: 14 Fall 2010

Edebiyat Sinema İlişkisi

The Relationship between Literature and Cinema

“Tuhaftır ki; bütün sanatlar çıplak doğarken,
sanatların en genci baştan aşağı giyinik olarak dünyaya geldi.
Söyleyecek bir şeyi olmadan önce her şeyi söyleyebilir oldu”.¹
Virginia Woolf.

Özlem KALE*

Özet

Bu çalışmada, edebiyat ve sinema ilişkisi ele alınarak; roman ile film arasındaki benzerliklerle farklar tespit edilecek, sinemanın edebiyata başvurma nedenleri araştırılacak ve romandan filme uyarlama yöntemleri üzerinde durulacaktır. Edebiyattan sinemaya uyarlanan yerli ve yabancı romanlardan örnekler verilerek; bu romanların sinemaya uyarlandıkları zaman elde ettikleri kazanç ve kayıplar edebiyat sosyolojisi bağlamında incelenecektir. Ayrıca, sinemadan edebiyata yapılan istisnai uyarlamalardan ve uyarlama tekniklerinden bahsedilecektir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Sinema, Roman, Film, Uyarlama, Etkileşim, Teknik.

Abstract: In this study, we examined that the relationship between literature and cinema, similarities and differences between novel and film to be determined. The film will explore the reasons referred to literature and film adaptation of the novel methods will be discussed. By giving examples of domestic and foreign novels, adapted from literature to cinema, film adaptations of the novel gains and losses when they have obtained will be discussed in the context of the sociology of literature. Also, exceptional adaptations from cinema to literature and the adaptation techniques will be mentioned.

Key Words: Literature, Cinema, Novel, Fiction, Film, Adaptation, Interaction, Technic.

Edebiyat ile Sinema Arasındaki Benzerlik ve Farklar

Sinema, kendisinden önce var olan; edebiyat, resim, müzik, tiyatro, heykel, dans gibi sanat dallarının hepsiyle iletişim içindedir. Ancak “Yedinci Sanat”², en güçlü bağımlı edebiyatla kurmuştur. Edebiyat eski çağlardan beri, insanlar arasında sözlü ve/ya yazılı iletişim sağlayan araçlardan biridir. Sinemanın da bir kitle iletişim aracı olması, temelde bir ortaklık oluşturur. Bu iki iletişim aracı da kültürün gelişmesine katkıda bulunurken; insanları bilgilendirir, eğlendirir, olup bitenden haberdar eder, onların estetik zevkine hitap eder, bakış açılarını geliştirir ve zaman zaman da onları tartışmaya sevk eder.

Film; yazılı tasvirler, hareketli görüntü, söz, gürültü ve müzik gibi beş ayrı anlatım boyutunu - bunların hepsini ya da bir kısmını- içerir. Yazıda ise, sadece kâğıt üzerinde siyah harflerden oluşan bir malzeme vardır. Bu doku farklılığı, sadece iki sanat dalı arasındaki farka değil; benzerliklere de işaretir. Farklı malzemelerle yola çıkıp özgün ürünlerini yaratan sanatlar, zamanla kaçınılmaz bir etkileşime

¹ Virginia Woolf (1950). “The Captain’s Death Bed”. Çev. Meltem Ahıska (1995). “Kaptanın Ölüm Döşegi”, *Kinema*, S. 3, s. 61.

* İstanbul Üniversitesi, YTE Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi.

² “Yedinci sanat” deyimini dünyada ilk kez kimin kullandığı bilinmiyor. Türkiye’de ise bu deyim ilk kez 1924’te, *Sinema Yıldızı* dergisinin 1. sayısında, K. imzalı bir yazar tarafından kullanılır. Derginin başka sayfalarında Kemalettin diye bir yazarın yazıları yer almaktadır. Mustafa Gökmen’e göre; o zamanlar soyadı kanunu çıkmadığı için bu yazarın Kemalettin Kamu olduğu düşünülebilir; bkz. Mustafa Gökmen (1989). *Başlangıçtan 1950’ye Kadar Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.

girerler. Özellikle, anlatım teknikleri, sanatlar arasında ortaklık meydana getiren unsurlardandır. Örneğin: Bertolucci, şiir ve sinemayı birbirine yaklaştırmış; Salvador Dali, plastik fikirlerini sinemaya taşımış; Andre Breton, Mayakovski, Boris Vian, M. Duras gibi şair ve yazarlar kendilerini sinemada ifade etmeye çalışmışlardır. James Joyce ve Virginia Woolf'un bilinç akışı tekniği de, sinemada kullanılan bir tekniktir.

Sinemanın en sık karşılaştırıldığı ve benzetildiği sanat türü, anlatıdır. Bu benzetmenin kökeni eskiye dayanır. Edebiyat – sinema etkileşiminden ilk kez bahseden yönetmenlerden biri olan D. W. Griffith; film çekerken Dickens'la aynı şeyi yaptığını, tek farkının “resimle bir öykü anlatmak” olduğunu söyler.³ O zamandan bu yana; eleştirmenler, yazarlar, yönetmenler ve araştırmacılar, film ile roman arasındaki ilişkiyi çözümlenmeye çalışmışlardır.

Edebiyat ve sinemanın amaçları benzer olsa da araçları farklıdır. Roman, amacına ulaşmak için “dil”i malzeme seçerken; sinema “görüntü”yü kullanır. Her ikisinin de anlatı dilleri farklıdır. Roman, “yazı dili” kullanırken; sinema “sinematografik dil” kullanır. Romadaki sözcükler, sinemada görüntüye dönüşür ve romanın sözcükleri aynı kalırken; perdedeki görüntü sürekli değişir. Roman, okuyucunun isteğine bağlı olarak değişen bir sürede bitirilirken; film gerçek zaman kesitiyle sınırlıdır. Her ikisinde de anlatıcı olabilir: ancak aralarında farklar vardır. Roman sanatı esas karakteri itibarıyla; anlatılacak bir hikaye ile bu hikayeyi sunacak bir anlatıcıya dayanır. Anlatıcı, romanın temel unsuru ve en etkili figürüdür. Roman, onun etrafında kurulur, kurgulanır. O olmadan hikayeyi nakletmek ve olayların akışında yer alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz. Sinemadaki anlatıcı ise, romandakinden farklıdır. Ses, müzik, dekor, oyuncu, ışık, kurgu, kamera açısı ve hareketi gibi görsel ve işitsel teknik özelliklerin birleşiminden oluşur. Saf anlatıda roman okuyucusu; olayları, anlatan kişinin bulunduğu mekân ve zaman açısından, belli bir mesafeden öğrenir. Olaylar, okuyucunun zihninde geçmiş zamanda olup biter. Filmde ise “gösterme” söz konusudur; olay, ayrıntılarıyla izleyicinin gözünün önünde canlandırılır. Sinema ve edebiyat aynı şeyden bahsetseler bile; izleyicinin anladığı şey tekken, okuyucu bunu istediği kadar şekillendirip çeşitlendirebilir. Örneğin, roman, güzel bir kadından bahsediyorsa, okuyucu yüzlerce güzel kadın düşünebilir. İzleyici içinse bu sadece perdede gördüğü kadındır.⁴

Roman daha çok zamana; film ise mekâna dayalıdır. Kullandıkları zaman kipi de birbirinden farklıdır. Sinema, zamanı ve mekânı kullanarak yeni bir gerçeklik yaratır ve genelde şimdiki zamanı anlatır. İzlenen her kare o an oluyormuş gibidir, geçmiş de gelecek de izlenildiği anda vardır. Ancak, geriye dönüşlerle ve zamanda sıçramalarla, zaman konusunu esnek bir hale getirebilir. Romanda ise geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman iç içe geçerek kullanılabilir. Üretim şekilleri konusunda da, iki sanat dalı farklılıklar gösterir. Edebiyatın bireysel bir üretim olmasına karşın; sinema bir ekip çalışmasıdır. Maliyeti yüksek bir sanat dalı olan sinemanın zamanı kısıtlıdır; romanda ise böyle bir durum söz konusu değildir. Yazarın tasvir ettiği mekânın sınırları ise, okuyucunun hayaline bağlıdır.

Edebiyat ve sinema dillerinin temel benzeşme ölçütü yapısal ve kurgusaldır. Her iki sanatta da, en küçük birimlerden büyük birimlere doğru gelişme söz konusudur. Romanda genel olarak; harfler sözcükleri, sözcükler cümleleri, cümleler paragrafları, paragraflar bölümleri, bölümlerse romanı oluşturur. Sinemada da; fotoğraflar çekimleri, çekimler sahneleri, sahneler ayrımları, ayrımlar bölümleri, bölümlerse filmi oluşturur. Her iki sanat dalı da bir iletim işi gerçekleştirir ve iletim sırasında çeşitli yöntemlere gereksinim duyar. Örneğin; sinema, yazı dilinde var olan “kurgulama, kesme, eksiltme”, gibi teknikleri kendi bünyesine uyarlayarak zaman içinde dilini oluşturmuş ve başka tekniklerle gelişimini sürdürmüştür. Cemal Aykın, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri” adlı makalesinde: “Aynı bakış (kamera) açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin (çekimlerin) zincirleşmesi, betimleme açısının (alıcının) devingenliği, kaydırılması (travelling) yöntemleri de gerçekte sinemaya olanaklar sağlayan roman teknikleri arasındadır”. Diyerek, bu teknikleri açıklar.⁵

Roman Filme Nasıl Uyarlanır?

³Nijad Özön, sinema dilinin kuruluşundaki en büyük rolün romana ait olduğunu söyler. Bu tezini desteklemek adına da Eisenstein'in “Dickens, Griffith ve Bugünkü Sinema” adlı uzun yazısını örnek gösterir. Eisenstein bu yazıda, sinema sanatının temellerini atan Griffith'in; zincirleme, bindirme, çevirme, koşturucu, baş çekimi gibi birçok sinema öğelerini, Dickens'ın romanlarında bulunduğunu söyler. Griffith, 1913'te kendi sanat kolu için; “Başarmak istediğim şey, her şeyden önce, size göstermektir” der. Joseph Conrad ise; Griffith'ten on altı yıl önce, *Nigger of the Narcissus* romanının ön sözünde şunları söylemiştir: “Başarmak istediğim şey, sözcüklerin gücüyle, size işittirmek, duyurmak, her şeyden önce de göstermektir”. Bkz. Nijad Özön (1964). “Roman ve Sinema”, *Türk Dili – Roman Özel Sayısı*, S. 154, s. 797-800.

⁴ Aylin Sayın (1986), *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

⁵ Cemal Aykın (1983). “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri”, *Türk Dili*, S. 383, s. 495, 496.

Edebiyat ve sinema amaçları aynı, anlatma biçimleri farklı olan iki sanat dalıdır. Sinemanın en önemli ögesi olan senaryo, iki şekilde meydana getirilir. Bunlardan birincisi film yapmak isteyen kişinin tasarladığı konuyu, yalnızca sinema diliyle ifade edilecek şekilde vücuda getirdiği “özgün senaryo”; diğeri ise daha önce yazılmış bir metni senaryo biçimine dönüştürme işlemi olan “uyarlama”dır.⁶ Bu çalışmanın konusunu oluşturan, romandan sinemaya uyarlamada; uyarlanmak amacıyla üretilmemiş olan roman, sinema sanatına uygun şekilde ele alınıp, senaryo biçimine sokulmaktadır.

Türk sinemasında üç çeşit uyarlama görülür: “Gerçek uyarlamalar”, “Türkçeleştirilen konular”, ve “yerleştirilen konular”.⁷ Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar genel olarak üç türde gerçekleşir: Bunlardan ilki, romanın, sinema yararına bir senaryo hammaddesi olarak kullanılması ve sinema boyutlarına indirgenmesi yoludur. Bu tür uyarlamalar, yönetmene serbest hareket etme olanağı tanır ve romandan farklı bir seyir izleyen sinema örneklerini kapsar. Sanatçı, başarılı olmuş bir ürünün; biçimini, malzemesini ya da fikrini ödünç alır ve kendi yapıtı için kullanır. Kimi zaman kişiler ve öykünün konusu, dış çizgileriyle korunsa da; kaynak yapıtın dilsel özellikleri bozulur, temel yapısal özelliği yitirilebilir ve bildirileri değişikliğe uğrar. Bu türün en tipik örnekleri, Shakespeare metinlerinden ya da bazı destanlardan hareketle yapılan filmlerdir. İkinci tür uyarlamalar, romanın aslına sadık kalan sinema örnekleridir. Kaynak alınan metne sadakat önem taşır. Sinemacı, romancının yaptığını sinema diliyle yapmayı hedefler. Romanın dilinden uzaklaşmadan yapılan bu tür uyarlamalar, zaman zaman kuru bir anlatımı olduğuna dair eleştiri alır. Bondarcuk’un, *Savaş ve Barış* romanından yaptığı uyarlama, bu türe örnek gösterilebilir. Üçüncü tarzda ise bir dönüştürme söz konusudur. Burada, edebî metnin iskeleti olduğu gibi korunabilir ve sinemacılar bu iskeletten yepyeni bir sanat yapıtı ortaya çıkarırlar. Bu tip uyarlamalar en başarılı uyarlama örnekleridir ve romanı bir malzeme olmaktan çıkarıp sinema estetiğine göre yeniden yorumlamayı amaçlarlar.⁸

Uyarlama kavramı üç ayrı süreci içinde barındırır: Edebiyat metnini okuma, yazılı dili görsel dile çevirme ve metni yorumlama. Bir metnin anlamı; yazarın zihninde, eserin metninde ve okurda aranabilir. Yazar-metin-okur üçgeninin hangi köşesi ön plana çıkarılırsa, metnin aslı da o yöne doğru kayar. Bazı kişiler, metnin anlamı konusunda tek geçerli sözün yazara ait olduğunu savunurken; bu sözün okur tarafından söylenmesi gerektiğini öne sürenler de vardır. Bazılarıysa metnin, yazar ve okurundan bağımsız bir varlık olduğunu söyleyerek; metin çözümlemesi yoluyla yazarın amaçlamadığı, okurun da çıkarmayacağı anlamlar bulunabileceğini iddia ederler.⁹ Onlara göre anlam; okur, yazar ve metin arasındaki etkileşimden doğar ve herhangi bir uyarlamanın aslına sadık kalması mümkün değildir. Çünkü sinemacı, kendi özgün okumasından yola çıkarak uyarlamaya girişir. Daha sonra, yorumlama ve görsel dile çevrilme aşamalarından geçen kaynak metin, aslından bir hayli uzaklaşır. Bu görüşü savunanlar, uyarlama yerine “dönüştürme” kavramını kullanmayı daha doğru bulurlar. Uyarlama yapılırken, aslında edebî metnin dönüştürülerek sinemada tekrar kullanıma sokulduğunu ifade ederler.¹⁰

Sanat yapıtları; biçimsel öğelerin (ses, renk, ritm, simetri vb.), içeriksel öğelerle (anlatım, konu, tema vb.) iç içe geçmesiyle oluşur. Birbirinin tamamlayıcısı olan bu iki öğe, sinema ile edebiyatın birlikteliğini de başlatır. Bir edebî eseri filme uyarlamak, yaratıcılık gerektirir. Eserin ruhunu anlamak kadar, eseri yorumlayabilmek de önemlidir. Yönetmen, kendisine yakın bulduğu yazarların dünyasını izleyiciye aktarmak ve ortak dünyalarını çoğaltmak amacıyla uyarlama yapmalıdır. “Bir romanı bölüm bölüm, sadakatle aktarmak iyi bir sinema-roman ilişkisi olmayabilir. Romandan birçok bölüm, birçok sahne yok edilerek de özgün esere birincisinden daha sadık bir film yapılabilir. Bu yazarın dünyasını, yönetmenin çok iyi tanınmasıyla olabilir ancak. Benim romanımı filme çekecek olan yönetmen, bütün kitaplarımı ve hayatta 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, hayatta duruşuna, sanat anlayışına, duyarlıklarına saygılı olmak zorundadır. Tersî, manevî hakların ihlali kapsamına girer.”¹¹ Diyen Adalet Ağaoğlu; romanı uyarlanacak olan yazarın dünyasının iyi bilinmesi gerektiğinin altını çizerken, eserin özünden uzaklaşmamanın önemini de vurgular.

⁶ Semir Aslanyürek (2007). *Senaryo Kuramı*, İstanbul: Pan Yayınları.

⁷ Giovanni Scognamillo (1973). “Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar”, 7. *Sanat*, S. 9, s. 69.

⁸ Cevahir Kayım (2006). “Uyarlama Biçimleri”, *Cinemascope*, S. 10, s. 1-3.

⁹ Berna Moran (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

¹⁰ Reyhan Tutumlu (2002). *Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

¹¹ Adalet Ağaoğlu (1996). “Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayınları.

Edebiyat eseri; filmde doğru bir sıralamayla ve doğru hızda anlatılmalıdır. Zaman kısıtlamaları, uyarlama olanaklarını etkileyeceğinden; yönetmen, bazı bölümleri kısaltma ve bazı karakterleri çıkartma gibi yöntemlere başvurabilir. Bu eksiltmeler; bilgi kaybına veya dramatik yapıyı bozarak hikâyeyi özünden uzaklaştırmaya sebep olmamalıdır. Eserin orijinal hikâyesinin bozulmadan aktarılabilmesi için; “dramatik eylem”, açık ve anlaşılır biçimde sunulmalıdır.¹² Sinema, görüntüye dayanan bir sanat olduğuna göre, romanda sözcüklerle ifade edilen eylem; sinemada bir zamana ve mekâna dayalı olarak görüntü (davranış) ve/ya diyalog (söz) vasıtasıyla ifade edilir. Romandaki dramatik eylem, sinemaya aktarılırken göz önünde bulundurulması gereken noktalar şunlardır:

Dil, Üslûp ve Kurgusal Anlatım: Anlatımın ilk biçimi olan sözlü dil, yazılı dilden önce gelir. Sözlü dil de, yazılı dil gibi duygu, düşünce, istek vb. oluşların bildirilmesi, zihinde tasarlanan konunun söz aracılığıyla karşı tarafa iletilmesi amacıyla kullanılır. Yazılı dildeki cümle kuruluşlarının özenli olmasına karşın, sözlü dildeki cümle kuruluşları çoğunlukla gelişigüzel seçilir. Sözlü dilin söz dağarcığı yazılı dilden daha dardır; ancak ses vurguları aracılığıyla canlı bir anlatım gücüne sahiptir. Örneğin, “Ordu” kelimesi, iki farklı vurgulama ile iki değişik kavrama (düzenli silahlı birliğe, **ordu**; şehre, **Ordu**) göndermede bulunur. Bir konuşmacı özel bir çaba göstermezse; “ğ” sesini yutar ve “öğrendiğimiz” şeklinde yazılan kelimeyi “örendiğimiz” şeklinde telaffuz eder. Yazılı dildeki kelimelerin, özensizlik ve şive farkları nedeniyle de bozulduğu olur. “Galatasaray” kelimesi “gassaray”; “üniversite” kelimesi “ünverste”; “gazete” kelimesi “gaste” şeklinde telaffuz edilebilir.

Yazı dili; anlatımın daha özenli olması, cümle kuruluşu, zengin kelime dağarcığı ve deyiş biçimleri açısından sözlü dilden ayrılır. Sözlü dilde doğallık, konuşmaya vurguyla kattığı canlılık ve telaffuz bakımından yazı dilinden farklıdır. İki farklı dilde meydana getirilen iki sanat yapıtı da kuşkusuz birbirinden ayrı olacaktır. Sinema edebî eserden uyarlama yaparken; yazılı dili eğip bükmek ve sözlü dile adapte etmek zorunda kalır. Bu değişim; en önemli aracı dil olan edebî eserin özünün bozulması ihtimalini kuvvetlendirir.

Bazen yazılı dildeki özellikler, zorlanılmadan sözlü dile dönüştürülebilir; zaman zaman da bunun tersi olur. Örneğin; yazılı metinde kullanılan “benzetme, eğretileme ve eksiltme” metodlarının sinemada kolayca karşılık bulduğu görülür. Yazı dilinde “Sen bir aslansın” cümlesi cesareti vurgulamak için söylendiğinde; bir eğretileme yaratılmış olur. Sinemada ise, görüntüyle eğretileme yapılır. Buna, sinema kuramcısı Eisenstein’ın “Kükreyen halk” eğretilemesi örnek gösterilebilir.¹³ Eisenstein; uzanan, yarı doğrulmuş ve soldan üç taş aslan yontusunun çok kısa çekimlerini birleştirerek bu eğretilemeyi yaratmıştır. Romanlarda kullanılan “temel eksilti” de, sinemada karşılığını bulan bir özelliktir. Hikâyenin odağındaki kahramanın herhangi bir hareket ya da düşüncesinin, anlatıcı tarafından bilindiği ama okura aktarılmadığı durumlarla gerilim sağlanır. Böylece, anlatılması gereksiz olan şeyler atlanarak fazlalıklardan arınmış bir hikâye meydana gelir. Bu yöntem filmde de başvurur. Hikâyenin bir parçası, ânı ya da ayrıntısı bilinçli olarak atlanır ve seyircinin bu eksik parçaları aklından birleştirmesi beklenir. Yazı ve görüntü dilinde eksiltiye başvurulacaksa; dizimde yer alan birimlerden bazılarının, anlam eksikliğine yol açmayacak şekilde dizimden çıkarılmasına özen gösterilmelidir.¹⁴

Sözcük, somut bir varlığı gösterdiğinde bile soyut bir kavramdır. Görüntü ise, her zaman somuttur. Romanda geçen “kuş” sözcüğünün uyandırdığı kavramla sinemacının ortaya koyduğu “kuş” görüntüsü aynı değildir. Romancının bahsettiği kuş, okurun aklına çeşitli kuşlar getirirken; sinemacının gösterdiği kuş bir tanedir. Romancı, okurun aklına belli bir kuşu (kendisi hayâlindeki kuşu) getirmek isterse, çeşitli sıfatlar kullanır (küçük, yaşlı, hızlı, sarı...) ya da kuş tasvirine girer. Bu tasvir birkaç sayfa sürebilir. Sinemacı ise, kuşun kendisini göstererek bunu bir sahnede halleder. Romancı, aynı kuşu sevimli ya da sevimsiz göstermek isterse, sıfatlarla yetinmez ve kuşun değişik yönlerini belirtir. Sinemacı ise, açıyı ve ışığı uygun şekilde ayarlayarak, tek görüntüyle kuşu sevimli veya sevimsiz gösterebilir. Bunlar görüntünün üstünlükleridir; ancak sözcüklerin de görüntülere göre üstün olduğu taraflar vardır. Tek sözcüğün ortaya koyabildiği soyut kavramı aynı güçle verebilmek için sinemacı birtakım görüntü düzenlemelerine, eğretileme, benzetme, karşılaştırma gibi söz sanatlarına başvurmak zorunda kalır. Bu durum, insanların iç dünyalarının ve psikolojilerinin sinemaya yansımaları zorlaştırır. Romancı ele aldığı kişiyi dıştan tasvir eder, davranışlarını anlatır, üçüncü veya birinci tekil şahıs ağzıyla kişinin iç dünyasını ortaya koyar. Sinemacı ise, kahramanlarını dış görünüşleri ve davranışlarıyla tanıtmaya çalışır. Bu da,

¹² **Dramatik eylem:** Senaryoda, bir anlam ifade eden ve daha küçük parçalara ayrıştırılmayan en küçük birimdir. Geniş bilgi için bkz. Semir Aslanyürek, age., s. 112.

¹³ James Monaco (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev. Ertan Güngör, İstanbul: Oğlak Yayınları.

¹⁴ Emin Özdemir (1991). *Okuma ve Metin İnceleme*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

kişinin iç dünyasını anlamak için yeterli açılımı sağlamaz. Sinemacı bu konuda bazı hilelere başvurabilir. Örneğin, “dıştan ses”le; yani görüntü dışındaki bir kaynağın sözleriyle görüntü içindeki bir varlığı tanıtabilir. “iç konuşma” yöntemiyle, görüntüdeki kişinin aklından geçenleri duyurabilir. Sinemanın zayıf olduğu nokta “anlatıcının kişiliği”dir. Romanda, son derece yararlı olan birinci tekil şahıs anlatımını deneyen tek film, Robert Montgomery’nin *Göldeki Kadın* (Lady in the Lake, 1946) filmi olmuştur. Filmde yalnızca kahramanın gördüğü görülmüş; yönetmen, kahramanı göstermek için ayna hilesine başvurmuştur. Sonuçta ortaya çıkarsa, sinemacılara göre; “sıkıcı ve klostrifobik bir film”dir.¹⁵

Soyut durumların, somut sözcüklere başvurularak açıklanması; dille bağlantılı bir düşünme biçimidir. Örneğin; ölüm haberleri Türk ulusunun diline “kara haber” biçiminde yansır ya da “karalar giymiş” deyişi, soyut bir durumu somutlaştırır.¹⁶ Sinema dilinin yaratıcılarından Eisenstein, siyah elbise giymiş bir kadının, mezar başında gösterilmesi yoluyla, “yas tutma” gibi soyut bir durumun somutlaştırılabileceğini belirtir. (Monaco, 2002: 89) Ancak, “umut”, “sevgi”, “ödün” gibi sözcüklerin karşılığı olan soyut gerçekliklerin, görüntü diline aktarılması zordur. “Gelecekte umutluyum” cümlesinde, gelecekte beklenen soyut gerçekliğin görsel olarak ifade edilebilmesi için, başka görüntülerin yardımına ihtiyaç duyulur. Örneğin; Pudovkin’in *Ana* adlı filminde, tutuklu genç hapisneden kurtulacağını müjdeleyen bir mektup aldığı anda, umutlu durumun anlatılabilmesi için; onun gülümseyen görüntüsünün ardından coşkuyla çağılayan derelerin, koşup oynayan çocukların, çiçek açmış ağaçların vb. somut gerçekliklerin görüntüsü verilmiştir.¹⁷ Oysa, edebiyat dilinde “Kaybettiği oyuncağın yerini hatırlamış çocuk gibiydi” cümlesiyle somutlaştırılan “umut” kavramı; “umutluydu” cümlesiyle verildiğinde de aynı anlama gelebilir.

Romanda, sanatçı duygu ve düşüncelerini ortaya koyarken; dil, imla, noktalama, cümle, konu, zaman, vak’a, mekan vb. birimleri ele alıp işler. Bunların işlevsel bir özellik kazanması üslûpla mümkün olabilir.¹⁸ Filmde ise bu duygu görüntüyle sağlanır. Işıklandırma, müzik, efekt, dekor, kostüm, renk gibi öğelerden yararlanır. Romanın üslûbunun filmle örtüşmesi her zaman mümkün olmasa da; filmdeki söylemin, hikâyeyi etkili bir biçimde dile getirmesine çalışılmalıdır.

Göstergebilim ve anlambilim iç içe geçmiş araştırma dallarıdır. Yönetmenin sinematografik dil düzeyinde imgeler aracılığıyla yürüteceği akıl; romanın teması, üslûbu ve mesajlarıyla bütünleşmelidir. Emel Kefeli, romanın sinemaya uyarlanmasında, “kelimeden resme” geçişin söz konusu olduğunu belirtir ve bu noktada uyarlayıcı yazarın, “metnin göstergesel teknoloji ile nasıl görsel hâle getirileceği hususunda düşündüğünü” ifade eder. Kefeli’ye göre, resmin teknolojisini ile romanın anlatım arasında kurulan ilişki, kelimenin en etkileyici biçimde resimleştirilmesini sağlar. Yazarın üslûbu burada yerini, kullanılan çekim tekniğine bırakır.¹⁹ Bunun için de yönetmenin edebî donanımına sahip olması gerekir. Çünkü, roman ve şiir okumak; yazılı bir hikâyeyi, görüntüye dönüştürecek olan yönetmenin iç dünyasını zenginleştirecek ve okuduğu şeyi zihinde görsel olarak canlandırma gücünü (imge) geliştirecektir.²⁰

Yukarıda verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi; sinemanın, yazın dilini görüntü diline aktarabilmesi için çeşitli anlatım teknikleri vardır. Ancak bu ifade şekilleri konuyu ana hatlarıyla ortaya koyarken; eserin dilini, üslûbunu ve sözcüklerin yarattığı çağrışımları aktarmaya yetmeyebilir. Sinema kuramcısı Andre Bazin, iyi bir uyarlamamanın asıl eserin “özünü ve sözünü yeniden kurabilmek” olduğunu ifade eder.²¹ Bunun sağlanması için de sinemacı, gerçekliği yeniden kurarken, yazarın dünyasını derinlemesine kavrayabilmelidir. Ancak; romanın ve sinemanın algılama süreçleri farklıdır. Araştırmalara göre, bir filmin ilk seyrinde ancak yüzde otuzu algılanabilmektedir.²² İlk bakışta yüzde otuzu görülüp algılanan bir sanatla Dostoyevski’yi, Proust’u, Faulkner’i, Fitzgerald’ı sinemaya aktarmak çok güçtür. Bu bağlamda sinema, çok yoğun şeyleri anlatmada romana göre zayıf ve yüzeysel kalır.

Karakterler: Romanda çok sayıda karakter olabilir ve roman bu karakterleri tasvir etmek için istediği kadar zaman ayırabilir. Film, her zaman bunu sağlayamaz. Bu durumda; ana karakterleri tespit edip izleyiciyi daha az karakter üzerinde yoğunlaştırır ve sinema formuna aktarır.

¹⁵ Italo Calvino (1997). “Sinema ve Roman: Anlatı Sorunları”, *Kitaplık*, S. 27, s. 6-8.

¹⁶ Bkz. Zeynep Korkmaz (2003). *Türkiye Türkçesi Grameri* (Şekil Bilgisi), Ankara: TDK Yayınları.

¹⁷ Sergey Mihailoviç Eisenstein (1993). *Sinema Sanatı*, Çev. Nilgün Şarman, İstanbul: Payel Yayınları.

¹⁸ Şerif Aktaş (2002). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.

¹⁹ Emel Kefeli (2000). *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

²⁰ Cengiz T. Asiltürk (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*, İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.

²¹ Andre Bazin (2000). *Sinema Nedir*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

²² Mahmut Öngören (1996). “Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi”, *Varlık*, S. 1060, s. 13.

Başlangıcından 1980'e kadar Türk Sineması'nda, tıpkı ilk Türk romanlarında olduğu gibi, karakterlerden çok tiplere yer verilir. Bunun nedenleri arasında; Türkiye'de sanayileşmenin geç oluşması ve sinemadaki "yıldız"²³ olgusu gösterilebilir. 1960'larda; Türkan Şoray, Belgin Doruk, Fatma Girik, Hülya Koçyiğit, Ayhan Işık, İzzet Günay, Ediz Hun, Filiz Akın, Ekrem Bora vs. oyuncular dönemin önemli yıldızlarıdır. Bu oyuncular, belli tiplere kendilerini seyirciye sevdirmiş ve bu kalıplara bağlı kalmışlardır. Yıldız oyuncuların, halkın gözündeki imajları değiştirilmek istenmediğinden; bu oyuncular sinemada çoğunlukla aynı tipleri canlandırmışlar ve rolleri ne olursa olsun, "aynı kişi" olmuşlardır.²⁴ Oysa, romanın dramatik yapısının önemli unsurlarından biri olan roman karakterleri, sinemaya uyarlanırken "klişe tipler"e dönüşürse; romanın, karakterler üzerinden vermeye çalıştığı mesajlar değişikliğe uğrar. Dolayısıyla da, romanın teması büyük ölçüde bozulmuş olur. Bu nedenle, roman karakterlerinin, sinemaya doğru aktarılması çok önemlidir.

Tema: Romanın da filmin de bir teması vardır. Roman, temayı ortaya koymak adına daha fazla zamana sahiptir; hikâyenin ne anlatmak istediğini uzun uzun irdeleyebilir. Filmde ise tema, hikâyenin hizmetindedir ve onu güçlendirir. Uyarlama yapılırken, orijinal eserin temasından uzaklaşmamak gerekir. Romanın içeriği; olay örgüsünün düzenini, söze dökülen ideolojik amaçları ve yazarın felsefî düşüncesini de kapsar. Romanı yüzeysel olarak sinemaya aktarmak isteyen biri, bütün malzemeyi göstermeye çalışmakla yetinecektir. Böylece romanın dokusu korunmuş olur; ancak sembolik ve örtük anlamlar olayın dışında kalabilir. Örneğin; tarihsel bir romanda, anlatımcı bir olay örgüsü vardır ve bu roman sinemaya uyarlanırken dekor, kostüm vb. görsel öğeler, filmin inandırıcılığı bakımından büyük önem taşır. Bunları uygun şekilde bir araya getirmek bir bütünlük oluşturur; fakat anlamın ikinci düzeyi olan "sembolik" anlamı (filmin mesajını) vermek için yeterli olmayabilir. Ayrıca; romanda göndermelerle ifade edilen ve hemen ortaya çıkmayan örtük anlamı da açığa çıkarmayabilir.

Sinema, edebiyata salt "konu" düzeyinde bakarsa; edebî eserlerin ana fikirlerinin korunması konusunda sıkıntılar yaşanır. Bu nedenle sinemacının, eser sahibiyle ve eserle ruh akrabalığı kurması; görünenin ardındaki gizemi yakalaması açısından büyük bir önem taşır.

Sinema Neden Edebiyata Başvurur?

Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamaların geçmişi, George Melies'in Jules Verne'den esinlenerek, 1902'de çektiği *A Trip to the Moon* (Aya Seyahat) filmine kadar dayanır. Bu film aynı zamanda bilim-kurgu türünün de ilk örneğidir. Edebiyatı ve özellikle de Balzac, Hugo, Dickens gibi yazarların romanlarını Melies'i takiben; diğer Fransız ve İtalyan yönetmenleri, ardından da Amerikalılar, öykü materyali olarak kullanmışlardır.

Türk sinemasında ilk roman uyarlaması, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden uyarlanan ve 1919'da çekilen, *Mürebbiye* filmidir. O yıllarda henüz sinema yazım tekniği bilinmediğinden, eser doğrudan doğruya görüntüye aktarılmış; ancak bu yöntem daha sonra romandan uyarlanan bazı filmlerin yüzeysel kalmasına sebep olmuştur. Türkiye'de, yerli popüler romanların sinemaya uyarlanması oldukça yaygındır. 1919-1972 arasında yapılan genel bir değerlendirmede, 3100 film arasından 230'dan fazlasının yerli popüler roman uyarlaması olduğu saptanmıştır.²⁵

Uyarlamaya gereksinim duyulmasının başlıca sebepleri arasında: Sanatsal ve ticarî kaygılarla senaryo kıtlığı sayılabilir. Uyarlamalara, konu sıkıntısını aşmanın yanında; kitap ya da tefrika olarak yayınlanan yerli edebiyat ürünlerinin halkta ilgi uyandırması ve filmeştirilmesinin istenmesi sebebiyle de başvurulur. Uyarlanan eserlerin seyirci bulma olasılıkları, diğerlerine göre daha fazladır. Yönetmen Ülkü Erakalın: "Okunmuş, tutulmuş romanı bir de görelim derlerdi seyirciler. O zamanki seyirci de romanın okuru olan halktı zaten"²⁶ diyerek, roman uyarlamalarının bir nevi "gişe garantisi" olduğunun altını çizer. Yazar Selim İleri de "Kerime Nadir Adı Bir Teminatır"²⁷ başlıklı makalesinde, Kerime Nadir'in, yapımcının büyük garantisi olduğunu söyler ve "Onun romanlarından iyi iş filmi çıkar. Hesaplar boşa gitmez. Seyirci, yıllara rağmen bu filmlerden vazgeçmez." Diyerek, bu görüşü destekler. Erman Şener ise, uyarlamanın başlıca sebebinin konu sıkıntısı olduğuna dikkat çeker ve "Sinemacı sürekli bir konu sıkıntısı

²³Bkz. Serpil Kirel (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.

²⁴İbrahim Türk (2004). *Senaryo Bülent Oran*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

²⁵Giovanni Scognamiglio (1973). "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar", *Yedinci Sanat*, S. 9, s. 61-73.

²⁶Kemal Özer (1973). "Sinema – Edebiyat İlişkisi", *Yedinci Sanat*, S. 3, s. 11.

²⁷Selim İleri (1973). "Kerime Nadir Adı Bir Teminatır", *Yedinci Sanat*, S. 2, s. 43.

içindedir ve bu konuda ona koltuk çıkacak üç kaynak vardır: Öykü, roman ve piyesler...” diyerek edebiyat uyarlamalarının önemini vurgular.²⁸

Zeynep Çetin Erus, uyarlama konusuna farklı bir açıdan yaklaşır ve sinemanın ilk evrelerinde tiyatro ve edebiyata başvurulmasının nedenini: “Halkın, bu alanlara ilgisinin ölçülmüş olması ve insanlara tamamen yeni bir şeyi sunmak yerine; daha önceden alıştırılmış bazı unsurların yeni bir biçimde sunulması kolaylığına gidilmesi” şeklinde açıklar.²⁹ Uyarlamaya başvurulma nedeni olarak “kısıtlı zaman” faktörüne dikkat çeken senaryo yazarı Bülent Oran, 1960’lardaki film enflasyonu yüzünden aynı anda iki filmin senaryosunu yazmak zorunda kaldığını, bu nedenle de çoğu zaman çekilmekte olan filme senaryo yetiştirmesi gerektiğini ifade eder. Oran ayrıca, film bütçesi içinde senaryoya ayrılan payın %3 olduğunu söyler ve bu bağlamda senaryocuların hem ekonomik yönden hem de yaratıcılıklarına ket vurulması açısından mağdur duruma düştüklerini belirtir. (Türk, 2004: 155)

Türk sinemasında uyarlamaya başvurulma nedeni olarak gösterilebilecek bir başka faktör de, romanın politik mesaj taşımasıdır. 1980 İhtilali ya da 2. Dünya Savaşı’nı anlatan filmler bu duruma örnek gösterilebilir. Diğer yandan “beyaz sinema”³⁰ diye adlandırılan İslamî filmlerden, doksanlı yıllarda birçok örnek görmek mümkündür. Geniş bir kesim tarafından ilgi gören bu romanlardan yapılan uyarlamalar, ticarî olarak da başarılı olmuş, hatta ardından, devam niteliğinde filmler çekilmiştir. Seyirci açısından bakılacak olursa uyarlamalar, kitabı daha kestirme bir yoldan tüketmeyi sağlar. İzlemek, okumaktan daha zahmetsizdir ve az zaman alır. Kesintisiz bir biçimde akıp giden sahneler, dikkati sabitlemek yerine; bu sürekliliğe uyulmaya çalışılmasına neden olur. Oysa, kitap okunurken, istenilen sayfaya dönülebilir, bazı satırlar yeniden okunabilir, okumaya ara verilip hayal gücü devreye sokulabilir. Görsel imgelerin özümsemesi daha kolay gibi görünse de, düşünce üretmek için meydana getirilen görüntüler, zaman zaman o düşüncelerin önüne geçebilir. Yazılı metinse, daha dingin ve telaşsız bir algılama sürecine imkân verir. Kitabın direk söylemediği ama ima ettiği fikirler, yazılı metinden çıkarılabilir. Mehmet Barlas, “Hiç Okumadan Sadece Dizi İzleyerek Kültür Oluşabilir mi?”³¹ başlıklı yazısında, içeriği ya da sayfa sayısı nedeniyle okunması zor gibi görünen kitapların, “filme alınmalarını” bekleyen okurlar olduğundan söz eder ve Tolstoy’un *Harp ve Sulh*’unu okumayıp filmi izlemekle yetinmenin gülünçlüğüne, *Encyclopaedia Britannica*’nın filmi beklemekle eşdeğer olduğunu ifade eder. Barlas’a göre, klasik olmuş edebiyat yapıtlarının film olması, kitlesel kültüre katkı sağlar; ancak okumak farklı bir şeydir. “Okumak, akılda kalması gereken bölümleri süzmek ve bütünü yorumlamak gibi beynin çalışmasını gerektiren bir faaliyettir ve bunu bir senariste ya da yönetmene bırakmak, sağlıklı bir durum değildir”.

Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo, uyarlamaya başvurulma nedenlerini dört başlık altında toplar: “Kadro yetersizliği, yapım hacminin getirdiği sıkışıklık, yapım şartlarının doğurduğu zorunluluk ve ticarî garanti ihtimali.” Scognamillo, 1964’ten sonra film sayısının yılda iki yüzü bulduğunu ve bütün yükün (proje bulma, proje teklif etme, düşünülen türden hikâye bulma yükü) ya senaryo yazarı yönetmenlerin ya da piyasadaki az sayıda profesyonel senaryo yazarlarının omuzlarında kaldığını öne sürer. Scognamillo’ya göre, film sayısı artınca gündeme gelen konu bulma sıkıntısını gidermek için edebiyata ve yabancı filmlerden yapılan adaptasyonlara başvurulmuştur. (Scognamillo, 1973: 68)

Edebiyat-sinema etkileşimi çoğunlukla tek taraflı bir ilişkidir. Roman ve hikâyeler başta olmak üzere, pek çok edebî yapıt sinema sektörüne “senaryo hammaddesi” olarak görülerek beyaz perdeye aktarılmıştır.³² Özellikle Hollywood, çok satan edebî yapıtları işleyerek sinema sektöründe edebî yapıtların sinemaya uyarlanması alanında çığır açmıştır. Dünya geneline bakıldığında, yapıtları sinemaya en çok uyarlanan isimlerin başında Shakespeare’in geldiği görülür. Üç yüz civarında yapıt filmlere konu olmuştur. Bunun dışında; Dostoyevski, Ernest Hemingway, Gabriel Garcia Marquez, Flaubert, Proust, Alexander Dumas, John Steinbeck gibi yazarların yapıtları da defalarca sinemaya uyarlanmıştır.³³ Türk sinema tarihinde, Batı’dakinden farklı olarak, sinemaya uyarlanan ilk yapıtlar Türk klâsikleri olmamıştır. Sinema sektörü ilk yıllarda daha çok piyasa romanlarıyla beslenmiş, gereksinimini melodrama konu olabilecek romanlardan karşılamıştır. Dönemin “en çok gişe yapan” filmi yapma iddiasında olan sinemacılar; uyarlama yapacakları eserleri, romanın ve yazarın popülaritesine göre belirlerler. Seçtikleri klâsik eserin toplumsal mesajlarını ve yazarın kendi dönemine bakış açısını göz ardı ederek; eseri

²⁸ Erman Şener (1976). “Türkiye’de Sinema ile Edebiyat Arasındaki İlişkiler ve İşbirliği”, *Milliyet Sanat*, S. 179, s. 5

²⁹ Zeynep Çetin (1999), *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

³⁰ Bkz. Zeynep Çetin Erus (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar - Karşılaştırmalı Bir Bakış*, İstanbul: Es Yayınları.

³¹ Mehmet Barlas (2008). “Hiç Okumadan Sadece Dizi İzleyerek Kültür Oluşabilir mi?”, *Sabah Gazetesi*, s. 6.

³² Ertekin Akpınar (2005). *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

³³ Tuncay Yüce (2005). “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2, s. 67-74.

“popüler tarzda” yorumlamaya çalışırlar. Bu da, “çok okunan” bir romanı; “çok izlenen” bir film hâline dönüştürme çabasına yol açar ve roman, amacının dışında kullanılmış olur. Nijad Özön, bu konuda şunları söyler: “1950 ve 60’lı yıllarda Türk sineması için geçim derdi yoktur, ev sıkıntısı yoktur, gecekondular yoktur, karaborsa yoktur, evli bir çiftin karşılaşacağı sorunlar yoktur. İnsanlar, yaşadıkları yer, çevre ve zaman ne olursa olsun; Mükerrrem Kâmil romanına göre tanışır, Esat Mahmut romanına göre sevişir, Kerime Nadir romanına göre verem olup ölürlerdi.”³⁴

Bu kategorideki romanlardan sinemaya uyarlanan eserlerin başında gelenler şunlardır³⁵:

Muazzaz Tahsin Berkand: *Bülbül Yuvası, Küçük Hanımefendi, Mağrur Kadın, Çiçeksiz Bahçe, Kezban, Gençlik Rüzgarı, Mualla, Aşk ve İntikam, Bir Garip İzdivaç, Sevgim ve Gururum, İftira, Sabah Yıldızı, Sarmaşık Gülleri, Saadet Güneşi, Aşk Fırtınası, Bir Genç Kızın Romanı, Günah Bende mi?, Sönen Yıldız.*

Kerime Nadir Azrak: *Boş Yuva, Şahane Kadın, Aşk Bekliyor, Esir Kuş, Aşka Tövbe, Hıçkırık, Posta Güvercini, Samanyolu, Funda, Uykusuz Geceler, Son Hıçkırık, Suyu Düşen Hayal, Günah Bende mi?, Dert Bende, Güller ve Dikenler, Seven Ne Yapmaz, Sisli Hatıralar.*

Esat Mahmut Karakurt: *Sokaktan Gelen Kadın, Son Tren, Kadın İsterse, Allahaismarladık, Son Gece, Dağları Bekleyen Kız, İlk ve Son, Kadın Severse, Ömrümün Tek Gecesi, Ankara Ekspresi, Bir Kadın Kayboldu, Vahşi Bir Kız Sevdim, Ölünceye Kadar, Çölde Bir İstanbul Kızı, Kocamı Aldatacağım.*

Sonraki yıllarda, piyasa romanları sinemaya kaynak teşkil etmeye devam ederken bazı yönetmenler Türk klâsiklerini filme çekmeye başladılar. Ömer Seyfettin’den *Kara Peçe*; Halide Edip Adıvar’dan *Döner Ayna, Vurun Kahpeye, Sinekli Bakkal*; Reşat Nuri Güntekin’den *Dudaktan Kalbe, Akşam Güneşi, Çalılıkusu, Bir Dağ Masalı, Yaprak Dökümü, Değirmen*; Hüseyin Rahmi Gürpınar’dan *İç Güveysi*; Halid Ziya Uşaklıgil’den *Kırık Hayatlar, Aşk-ı Memnu*; Orhan Kemal’den *Avare Mustafa, Murtaza, Vukuat Var, Mahpus, El Kızı*; Fakir Baykurt’tan *Yılanların Öcü*; Necati Cumalı’dan *Susuz Yaz, Boş Beşik*; Yaşar Kemal’den *Urfa İstanbul, Alageyik, Ağrı Dağı Efsanesi, Yılanı Öldürseler*; Yusuf Atılgan’dan *Anayurt Otel*i vb. bu kategoride sinemaya uyarlanan eserlerden bazılarıdır. (Özgüç, 96: 6)

Dünyanın çeşitli yerlerinde, beyaz perdeden kitap sayfalarına aktarılmış birçok film vardır.³⁶ Sinemada izlendikten sonra William İrwin tarafından romanı yazılmış olan *Matrix* ve Spielberg’in, Max Allan Collins tarafından romanlaştırılan *Saving Private I* isimli filmi sinemadan edebiyata uyarlama örnekleri olarak gösterilebilir. Türkiye’de ise bunun bilinen tek örneği Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu tarafından senaryo olarak yazılan *Bir Millet Uyanıyor*’un, Kanaat Matbaası tarafından basılan romanıdır. Ali Özuyar, 1920-24 tarihli sinema dergilerinde “Sinema Romanları” başlıklı bölümler bulunduğunu ve bu bölümlerde, film senaryolarının tretman (senaryo aşamalarından biri) formunda uzun uzun anlatıldığını söyler. Neşredilecek sinema romanları, bilinen ve sevilen filmlerden seçilir, her sayıda en az iki sayfa halinde yer alır, devamı sonraki sayılarda sürer. Sinema romanlarının başında film yönetmeni, oyuncular ve yapım şirketinin adı yer alır. Anlatım, filmde seçilen fotoğraf kareleriyle desteklenir. Eserin çevirisini yapan yazarın adı, sayfanın başında ya da sonunda belirtilir.³⁷ Film senaryolarının sinema romanları başlığıyla yayımlanması; bir süre sonra bu romanların edebî değerlerinin olup olmadığı tartışmalarına yol açmıştır. Sinema romanlarının edebî bir değere sahip olduğunu iddia edenler; “Sinema edebiyatı” adıyla yeni bir edebiyat türü gündeme getirmişlerdir. Dönemin dergilerinden birinde yayımlanan yazıda, şu sözler yer alır: “Her zaman sinema rejisörlerinin edebiyattan muavenet beklediği zehâbında bulunanlar yok değildir. Böyle bir fikrin sahipleri hiç şüphesiz yanılmaktadırlar. Nitekim doğrudan doğruya bir sinema senaryosundan ilham alan Fransız bir yazar, ‘Güzel Paris’ unvanlı bir roman yazmış ve kitabın ilk sayfasına ‘Bu eserim, sinema edebiyatından mühlhemdir. Ona karşı teşekkür mecburiyetinde bulunduğumu niçin itiraf etmeyeyim’ cümlesini yazmaktan çekinmemiştir. Şu halde, bir sinema edebiyatının mevcudiyetini tasdik etmek mecburiyeti vardır”. (Özuyar, 2008: 64)

Sonuç

Edebiyat ve sinema iki önemli iletişim aracıdır ve kültürün gelişmesine katkıda bulunurlar. İnsanları bilgilendiren, eğlendiren; estetik zevki ve bakış açısını geliştiren bu iki sanat dalı arasında benzerlikler olduğu kadar farklar da vardır. Roman, amacına ulaşmak için “dil”i malzeme seçerken; sinema “görüntü”yü kullanır. İki sanat dalının anlatı dilleri farklıdır. Roman, “yazı dili” kullanırken; sinema “sinematografik dil” kullanır. Film; yazılı tasvirler, hareketli görüntü, söz, gürültü ve müzik gibi

³⁴ Nijad Özön (1995). *Karagözden Sinemaya 1*, Ankara: Kitle Yayınları.

³⁵ Ağah Özgüç (1996). “Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları”, *Varlık*, S. 1060, s. 6-7.

³⁶ Bu noktada iki türle karşılaşılır: Sine-roman (Bir filmin bir roman yazarı tarafından roman haline getirilmesi) ve roman-film (Bir romanın senaryolaştırılması); bkz. Emel Kefeli, *Karşılaşım Edebiyat İncelemeleri*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

³⁷ Ali Özuyar (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, İstanbul: De Ki Yayınları.

beş ayrı anlatım boyutunu içerirken; yazıda sadece kâğıt üzerindeki siyah harflerden oluşan bir malzeme vardır. Romandaki sözcükler, sinemada görüntüye dönüşür. Roman sözcüklerinin aynı kalmasına karşın; perdedeki görüntü sürekli değişir. Roman, okuyucunun isteğine bağlı olarak değişen bir sürede bitirilirken; film gerçek zaman kesitiyle sınırlıdır. Her ikisinde de anlatıcı olabilir; ancak aralarında farklar vardır. Roman sanatı esas karakteri itibarıyla; anlatılacak bir hikaye ile bu hikayeyi sunacak bir anlatıcıya dayanır. Filmde ise “gösterme” söz konusudur; olay, ayrıntılarıyla izleyicinin gözünün önünde canlandırılır. Sinema ve edebiyat aynı şeyden bahsetseler bile; izleyicinin anladığı şey tekken, okuyucu bunu istediği kadar şekillendirip çeşitlendirebilir. Roman daha çok zamana; film ise mekâna dayalıdır. Üretim şekilleri konusunda da, iki sanat dalı farklılıklar gösterir. Edebiyatın bireysel bir üretim olmasına karşın; sinema bir ekip çalışmasıdır. Maliyeti yüksek bir sanat dalı olan sinemanın zamanı kısıtlıdır; romanda ise böyle bir durum söz konusu değildir.

Edebiyat ile sinema yüzyıllardır etkileşim içindedirler ve bu ilişki daha çok “edebî eserlerin sinemaya uyarlanması” şeklindedir. Romandan filme uyarlama üç şekilde gerçekleşir: 1) Romanın, sinema yararına bir senaryo hammadresi olarak kullanılması, 2) Romanın, sinemaya egemen kılınması, 3) Romandaki nitelikleriyle yaratıcılığın sinema dilinde gerçekleştirilmeye çalışılması. “Romanı sinema dilinde yeniden üretme”nin en başarılı uyarlama şekli olduğu düşünülür. Bu tip uyarlamalar romanı bir malzeme olmaktan çıkarıp; romanın sinema estetiğine göre yeniden yorumlanmasını sağlar. Burada hedef, romanın konusunu almanın ötesinde, ruhunu, anlatım tekniklerini ve yapısını sinemaya aktarmaktır.

Roman uyarlamalarına gereksinim duyulmasının başlıca sebepleri arasında: Sanatsal kaygılar, ticarî kaygılar, yazar ve yönetmenin politik mesajlarının uyumu, beğenilmiş bir romandan uyarlanan filmin ilgi görme garantisi, senaryo yazmak adına kısıtlı zaman bulunması, film bütçesinde senaryoya ayrılan payın düşük olması, ve senaryo kıtlığı vb. sebepler sayılabilir. Sinema, var olduğundan bu yana edebiyattan etkilenmiştir ve her iki sanat dalı var olduğu sürece bu ilişki devam edecektir.

KAYNAKÇA

- AĞAOĞLU, Adalet (1996). “Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayınları.
- AKPINAR, Ertekin (2005). *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- AKTAŞ, Şerif (2002). *Edebiyatta Üslûp ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ASİLTÜRK, Cengiz T. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*, İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- ASLANYÜREK, Semir (2007). *Senaryo Kuramı*, İstanbul: Pan Yayınları.
- AYKIN, Cemal (1983). “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri”, *Türk Dili*, S. 383, s. 495, 496.
- BARLAS, Mehmet (2008). “Hiç Okumadan Sadece Dizi İzleyerek Kültür Oluşabilir mi?”, *Sabah Gazetesi*, s. 6.
- BAZIN, Andre (2000). *Sinema Nedir*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- CALVINO, Italo (1997). “Sinema ve Roman: Anlatı Sorunları”, *Kitaplık*, S. 27, s. 6-8.
- ÇETİN, Zeynep (1999), *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- EISENSTEIN, Sergey Mihailoviç (1993). *Sinema Sanatı*, Çev. Nilgün Şarman, İstanbul: Payel Yayınları.
- ERUS, Zeynep Çetin (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar - Karşılaştırmalı Bir Bakış*, İstanbul: Es Yayınları.
- GÖKMEN, Mustafa (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- İLERİ, Selim (1973). “Kerime Nadir Adı Bir Teminattır”, *Yedinci Sanat*, S. 2, s. 43.
- KAYIM, Cevahir (2006). “Uyarlama Biçimleri”, *Cinemascope*, S. 10, s. 1-3.
- KEFELİ, Emel (2000). *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- KIREL, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.
- KORKMAZ, Zeynep (2003). *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, Ankara: TDK Yayınları.
- MONACO, James (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev. Ertan Güngör, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- MORAN, Berna (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖNGÖREN, Mahmut (1996). “Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi”, *Varlık*, S. 1060, s. 13.

- ÖZDEMİR, Emin (1991). *Okuma ve Metin İnceleme*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- ÖZER, Kemal (1973). "Sinema – Edebiyat İlişkisi", *Yedinci Sanat*, S. 3, s. 11.
- ÖZGÜÇ, Ağâh (1996). "Geçmişten Günümüze Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları", *Varlık*, S. 1060, s. 6-7.
- ÖZÖN, Nijad (1964). "Roman ve Sinema", *Türk Dili – Roman Özel Sayısı*, S. 154, s. 797-800.
- ÖZÖN, Nijad (1995). *Karagözden Sinemaya 1*, Ankara: Kitle Yayınları.
- ÖZUYAR, Ali (2008). *Sinemannın Osmanlıca Serüveni*, İstanbul: De Ki Yayınları.
- SAYIN, Aylin (1986). *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SCOGNAMILLO, Giovanni (1973). "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar", *7. Sanat*, S. 9, s. 69.
- ŞENER, Erman (1976). "Türkiye’de Sinema ile Edebiyat Arasındaki İlişkiler ve İşbirliği", *Milliyet Sanat*, S. 179, s. 5
- TUTUMLU, Reyhan (2002). *Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TÜRK, İbrahim (2004). *Senaryo Bülent Oran*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- WOOLF, Virginia (1950). "The Captain’s Death Bed", Çev. Meltem Ahıska, *Kinema*, S. 3, s. 61.
- YÜCE, Tuncay (2005). "Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler", *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2, s. 67-74.