

T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

HALK EDEBİYATI NESİR ÜRÜNLERİNİN ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMINA AKTARILMASI VE HALK HİKÂYELERİNİN SENARYOLAŞTIRILMASI

Doktora Tezi

Latife ÖZCAN

Ocak-2019

HALK EDEBİYATI NESİR ÜRÜNLERİNİN ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMINA AKTARILMASI VE HALK HİKÂYELERİNİN SENARYOLAŞTIRILMASI

LATİFE ÖZCAN

TARAFINDAN

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSİTİTÜSÜNE
SUNULAN TEZ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

OCAK /2019

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Doç.Dr. Seyfullah YILDIRIM

Enstitü Müdür Vekili

Bu tezin Doktora Derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.

Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Doktora derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.

Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA

Jüri Üyeleri (ilk isim jüri başkanına ve ikinci isim ise danışmana aittir)

Prof. Dr. İsa ÖZKAN (AHBVÜ, EF)

Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA (AYBÜ, İTBF)

Prof. Dr. İbrahim DİLEK (AHBVÜ, EF)

Doç. Dr. Seyfullah YILDIRIM (AYBÜ, İTBF)

Dr. Öğ. Üy. İbrahim Ethem ARIOĞLU (AYBÜ, İTBF)

İNTİHAL

Bu tez içerisindeki bütün bilgilerin akademik kurallar ve etik davranış çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca bu kurallar ve davranışların gerektirdiği gibi bu çalışmada orijinal olmayan her türlü kaynak ve sonuçlara tam olarak atıf ve referans yaptığımı da beyan ederim; aksi takdirde tüm yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

Adı Soyadı: Latife ÖZCAN

İmza:

ÖZET

HALK EDEBİYATI NESİR ÜRÜNLERİNİN ELEKTRONİK KÜLTÜR ORTAMINA AKTARILMASI VE HALK HİKÂYELERİNİN SENARYOLAŞTIRILMASI

Özcan, Latife
Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Tez Yöneticisi: Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA

Ocak, 2019, 406 sayfa

Bu çalışmada halk edebiyatı nesir ürünlerinden özellikle halk hikâyelerinin elektronik kültür ortamına<sinema, televizyon> aktarılması ve senaryolaştırılması yoluyla sürdürülebilirliğinin sağlanması incelenmiştir. Bu kapsamda Giriş başlıklı Birinci Bölüm'de halk edebiyatı nesir türlerinden mit, masal, efsane, destan ve halk hikâyelerinin tanım ve özellikleri üzerinde durulmuştur. Bahsi geçen nesir ürünleri üzerinde yapılan çalışmalar özetlenmiş ve halk hikâyelerinin senaryolaştırılma çalışmaları için değerlendirilmesi gerekliliği ele alınmıştır. Bu bölümde ayrıca senaryo ve senaryo çalışmaları hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmanın İkinci Bölümü'nde senaryo metinlerinin uygulanma alanı olan sinemanın bir teknik alan ve sanat olarak ortaya çıkışı üzerinde durulmuştur. Ardından Türkiye'de sinemanın tarihi gelişimi ilk yıllardan günümüze kadar olan süreçte değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede Türk sinemasının ilk yıllarından itibaren farklı biçim ve içeriğe sahip edebiyat eserlerine yer verdiği tespit edilmiştir.

Edebiyat ve Sinema başlıklı Üçüncü Bölüm'de Türkiye'de edebiyat uyarlamalarının kısa tarihçesi verilmiş, ardından edebiyat ile sinema sanatları arasında yer alan benzer ve farklı yönler ortaya koyulmuştur. Ardından uyarlama kavramının tanımları ve yöntemleri, uyarlamaya başvurma sebepleri ile bir edebiyat eserinden senaryoya aktarımın nasıl yapıldığı ve bunun sonuçları üzerinde durulmuştur.

Dördüncü Bölüm'de öncelikle senaryo yazım aşamaları ve karakter oluşturma, çatışmayı kurma, dramatizasyonu sağlama ve diyalog yazma gibi hususlar ele alınmıştır. Sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarının tanımı yapılıp halk edebiyatı nesir türlerinin bu kültür ortamlarındaki işlevsel yapısı ele alınmıştır. Çalışmamızın asıl konusunu teşkil eden halk hikâyelerinin özellikleri, sınıflandırılması, hikâyelerde anlatıcı unsuru, hikâyelerin icra mekânları, yazılı ve elektronik kültür ortamına aktarılma çalışmaları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Daha sonra senaryo yazımı ve hikâyecilik geleneği karşılaştırılmış, halk hikâyelerinin senaryolaştırılmaya uygun olduğu tespit edilerek gerekçeleri sunulmuştur.
Çalışmamızın Beşinci Bölüm'ünde halk hikâyelerinin senaryolaştırılması sırasında mekân, zaman, tarihsel gerçeklik, şiir ve müzik kullanımının aktarılması sırasında ortaya çıkacak sorunlar üzerinde durulmuş ve çözüm önerileri getirilmiştir. Halk hikâyelerinin sözlü, yazılı ve elektronik kültür ortamlarında yer bulabildiği ve senaryolaştırılmaya uygun metinler olduğu değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halk Hikâyesi, Senaryo, Uyarlama, Sinema, Elektronik Kültür.

ABSTRACT

ADAPTATION OF PROSE PIECES IN THE FOLK LITERATURE INTO SCREENPLAYS AND THEIR TRANSFER TO ELECTRONIC CULTURE ENVIRONMENT

Özcan, Latife
PhD, Department of Turkish Language and Literature
Supervisor: Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA

January, 2019, 406 pages

This study has scrutinized how prose pieces in the folk literature—particularly folk stories—have being sustained via literary adaptations and their transfer to electronic culture environment (i.e., cinema and television). With this regard, definitions and features of myths, tales, legends, epics, and folk stories as the prose genres in the folk literature were presented in the first chapter entitled "Introduction". A summary of the related studies on those prose genres was held, and the potential importance of folk stories in the scriptwriting process was pointed out. This chapter also provided general information on the script and scriptwriting.

The second part of the current thesis concentrated on the rise of cinema—which is an application venue for scripts—as a technical field and as an art form. Then, the historical development of cinema in Turkey was examined from its beginning to the present day. In this analysis, Turkish cinema was pinpointed as encompassing many literary works in various forms and content since its very first years.

Third part entitled "Literature and Cinema" presented a brief history of the literary adaptations, and then, put forwards the similarities and differences between literature and cinema. Subsequently, various definitions of and methods of the literary adaptation, reasons behind its practice, related processes, and its consequences were addressed.

Fourth chapter focused on the different stages of scriptwriting in the first place. Relatedly, the issues such as the formation of the characters and of the conflict, dramatization, and dialogue writing were considered. Next, the oral, written, and electronic culture environments were introduced; and, the functional structure of different prose forms in those contexts were discussed. As the main interest of the current study, the characteristics of the folk stories, their classification, narrative elements in them, the venues where they are performed, and their adaptation into oral and electronic culture environment were examined in detail. The scriptwriting process and the storytelling tradition were compared in the last part of this chapter. The appropriateness of folk stories in being turned into screenplays was proposed in connection with certain reasons.

The problems in relation to the transfer of environment, time, historicity, poetry, and music during the literary adaptation were considered, and, plausible solutions to them were proposed in the fifth section of our study. It was concluded that folk stories have commonly found place in various oral, written, and electronic culture environments, and they are highly suitable texts for being adapted into screenplays.

Keywords: Folk Story, Screenplay, Adaptation, Cinema, Electronic Culture

ESİN kaynağıma…

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın konu seçimi başta olmak üzere nihayete erdirilmesinde, bilgi ve deneyimleri ile her zaman yanımda ve destekçim olan, yardımlarını ve önerilerini esirgemeyen kıymetli danışmanım Prof. Dr. Muammer Mete TAŞLIOVA hocama teşekkürü bir borç bilirim. Lisans eğitimimin başlangıcında tanımış olduğum ardından yüksek lisans ve özellikle doktora ders dönemim boyunca engin bilgilerinden tecrübe ettiğim ve akademik hayata dair pek çok şey öğrendiğim ve öğreneceğim saygıdeğer hocam Prof. Dr. İsa ÖZKAN hocama teşekkür ederim. Yine lisans eğitimim sırasında tanımış olduğum Prof. Dr. İbrahim DİLEK, Doç. Dr. Seyfullah YILDIRIM, doktora eğitimimde tanıdığım Dr. Öğ. Üy. İbrahim Ethem ARIOĞLU, Dr. Öğ. Üy. Oğuzhan AYDIN hocama teşekkür ederim. Yüksek lisans eğitimimde tanıdığım ve hayatımın her alanında desteğini hiçbir zaman esirgemeyen çok kıymetli hocam Dr. Öğ. Üy. Adile YILMAZ'a şükranlarımı sunarım. Ayrıca tez yazım sürecinde her daim yanımda olan kıymetli arkadaşlarım Derya KARANFİL, Gülsüm SADIÇ ve Naime Yüksel KAYAÇAĞLAYAN'a ayrı ayrı teşekkür ederim.

Eğitim hayatımın mimarı, bu günlere gelebilmem için varını yoğunu esirgemeyen, her durumda yanımda olan kıymetli babama; manevi desteği ile bana güç veren sevgili anneme; hayatıma girdiği andan itibaren dünyamı güzelleştiren, tez yazım sürecinin her bir adımında elimden tutan çok kıymetli hayat arkadaşım Ferhat ÖZCAN'a yardımlarından ve en önemlisi sabrından dolayı sonsuz teşekkür ederim. Hayatımızın son bir yılına ve tez yazım sürecimizin son aşamasında aramıza katılan kızım Esin ÖZCAN'a bu sürece neşe kattığı için teşekkür ederim.

14-16 Ağustos 2014 tarihinde gerçekleşen I. Uluslararası Ani-Kars Sempzoyumu'nda çalışma konumuz hakkında fikirleriyle beni destekleyen ancak 20.09.2014 tarihinde aramızdan ayrılan kıymetli Âşık Şeref TAŞLIOVA'yı rahmetle ve saygıyla anıyorum.

Doktora eğitimim boyunca çalışmalarımı destekleyen TÜBİTAK'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL iii
ÖZET iv
ABSTRACT vi
TEŞEKKÜR ix
İÇİNDEKİLER x
1. BÖLÜM: GİRİŞ 1
1.1. Halk Edebiyatı Nesir Ürünleri 1
1.1.1. Mit ve Mitler İle İlgili Yapılan Çalışmalar 1
1.1.2. Destan ve Destanlarla İlgili Yapılan Çalışmalar 9
1.1.3. Masal ve Masallarla İlgili Yapılan Çalışmalar 18
1.1.4. Efsane ve Efsaneler İle İlgili Yapılan Çalışmalar 26
1.1.5. Halk Hikâyesi ve Halk Hikâyeleri İle İlgili Yapılan Çalışmalar 30
1.2. Metin Olarak Senaryo; Senaryo Tekniği İle İlgili Yapılan Çalışmalar 34
1.3. Konu, Amaç, Yaklaşım, Araştırmanın Sınırı ve Özellikleri 40
2. BÖLÜM: SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI VE SANAT DALINA DÖNÜŞMESİ, TÜRKİYE'DE SİNEMA TARİHİ 42
2.1. Teknik ve Sanat Olarak Sinemanın Ortaya Çıkışı 42
2.2. Türkiye'de Sinema Tarihi 55
2.2.1. İlk Dönem (1910-1922) 59
2.2.1.1. İlk Türk Filmi 64
2.2.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1924) 70
2.2.3. Tiyatrocular (Devam) (1923-1938) 74
2.2.4. Geçiş Çağı (1939-1950) 78
2.2.5. Sinemacılar Çağı (1950-1960) 83
2.2.6. 1960'lı Yıllar- Sinemacılar Devam 87
2.2.7. 1970'li Yıllar-Yeni/Genç Sinemacılar 93
2.2.8. 1980'li Yıllar 95
2.2.9. 1990'lı Yıllar 96
2.2.10. 2000'li Yıllar 97
BÖLÜM 3: EDEBİYAT VE SİNEMA 101
3.1. Türkiye'de Edebiyat ve Sinema 104

3.2. Edebiyat ve Sinema Arasındaki Benzerlikler 110
3.3. Edebiyat ve Sinema Arasındaki Farklar 117
3.4. Uyarlama Nedir ve Yöntemleri Nelerdir? 127
3.4.1. Uyarlama Yöntemleri 130
3.4.2. Uyarlama Nasıl Yapılır? 132
3.4.3. Uyarlamada Sadakat Sorunu 137
3.4.4. Okuyan Gözden İzleyen Göze; Uyarlama Üzerine Tartışmalar 140
BÖLÜM 4: SENARYO YAZIMI VE HALK HİKÂYELERİNİN SENARYOLAŞTIRILMASI 144
4.1. Senaryo Yazımı 144
4.1.1. Senaryo Tarihi 144
4.1.2. Senaryo Tanımları 146
4.1.3. Senaryo Şekilleri 149
4.1.4. Senaryo Ön Hazırlık ve Yazma Aşamaları 151
4.1.4.1. Senaryoda Karakter Oluşturma 168
4.1.4.2. Senaryo Lirik mi Dramatik mi Epik mi Olacak? 173
4.1.4.3. Senaryoda Çatışma Nasıl Kurulur? 175
4.1.4.4. Dramatizasyon <Dramaturji> Nasıl Sağlanır? 177
4.1.4.5. Senaryoda Diyalog Yazımı 181
4.2. Kültür Ortamları 182
4.2.1. Sözlü Kültür Metinlerinin Elektronik Kültür Ortamlarına Aktarılması 194
4.3. Halk Hikâyelerinin Özellikleri, Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması ve Senaryolaştırılması 203
4.3.1. Halk Hikâyesinin Tanımı ve Özellikleri 203
4.3.2. Halk Hikâyelerini Sınıflandırma Çalışmaları 206
4.3.3. Halk Hikâyelerinin Kaynakları Meselesi 211
4.3.4. Halk Hikâyelerinde Anlatıcı 214
4.3.5. Halk Hikâyelerinin İcra Şekli 217
4.3.6. Halk Hikâyelerinin İcra Mekânları 227
4.3.7. Halk Hikâyelerinin Yazıya Geçirilmesi 228
4.3.8. Yok Olma Tehlikesindeki Hikâyecilik Geleneği 233
4.4. Halk Hikâyelerinin Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması 239
4.4.1. Halk Hikâyeleri Neden Senaryolaştırılmalı? 248

4.4.2. Halk Hikâyeleri Nasıl Senaryolaştırılır? 251
4.4.2.1. Gösterim<İcra> Öncesi Benzerlikler ve Hikâyelerin Senaryolaştırılması 251
4.4.2.2. Gösterim <İcra> Sırası ve Sonrası Benzerlikler 276
5. BÖLÜM: HALK HİKÂYELERİNİN SENARYOYA UYARLANMASINDA TEMEL PROBLEM ALANLARI 299
5.1. Zaman 299
5.2. Mekân 310
5.3. Tarihsel Gerçeklik 320
5.4. Şiir; Hikâyenin Manzum Parçaları ve Müzik 327
SONUÇ 337
KAYNAKÇA 342
EKLER 374
EK A:Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları Listesi 374
EK B: Türk Sinemasında Halk Edebiyatı Uyarlamaları 389
ÖZGEÇMİŞ 394

1. BÖLÜM:

GİRİŞ

1.1. Halk Edebiyatı Nesir Ürünleri

Halk Edebiyatı nesir türleri anlatma esasına dayalı ürünlerdir. Esasen insanın kendini ve evreni anlama çabasına bağlı olarak şekillenmişlerdir. Nesir ürünlerinde halkın millî içtimaî hayat tarzı, devlet anlayışı, inanış şekilleri, mitik kabulleri, gelenek ve görenekleri, maddî manevî kültür unsurlarına ait bilgiler yer almaktadır. Bu ürünler aynı zamanda kültür aktarıcısıdır ve her biri halk kültürünün ayrı bir boyutunu günümüze taşımaktadır. Mitler sayesinde ilk insanların inanış, yaşayış biçimleri ve evreni anlamlandırma biçimleri, korkuları, sevinçleri hakkında bilgi sahibi olmaktayız. Masallar, günümüzde gerçekleştirilen pek çok buluşun<icadın> ilk hayal edildiği metinlerdir. Efsaneler ise terbiyevî özellikleri ve topluma yön veren mesajları ile ön plandadır.

Kültürün taşıyıcısı olan nesir ürünlerinin tanımları, özellikleri, tasnifleri gibi konularda pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalarda oldukça geniş izahlar verilmiştir. Çalışmada tekrara düşmemek adına nesir ürünleri hakkında verilen bilgiler kısa tutulmuştur. Nesir ürünlerinin ve çalışmanın bir diğer ayağını oluşturan senaryo tekniğinin tanımları, özellikleri ve bu alanlarda yapılan çalışmaları özetle şöyle sıralamak mümkündür:

1.1.1. Mit ve Mitler ile İlgili Yapılan Çalışmalar

Mitler sözlü kültür ürünlerinin ilk örnekleridir. Yunanca ‘myth’ biçiminden dilimize geçen kelime, Osmanlı Türkçesi’nde ‘usture’ ve ‘esatir’ olarak bilinmektedir.

Araştırmacıların mitlerin ne olduğu hakkında çeşitli kabulleri olmuştur. Miti Vico, Herder, Müller karışık ve simgeleri ihtiva eden inançlar; Bocan da bir tahkiye olarak

görmüş; Taylor animizmle, Lang dinle bağdaştırmış; J. Frazer arkaik ritüellerin tasvir yansıması, yani bir sihrin sonucu olarak nitelemiş; XX. yüzyılda ise bu bilimle uğraşan C. Levi Strauss gibi araştırmacılar gerekli hayat şartlarının sembolik ifadesi olarak açıklamıştır (Bayat, 2010:13).

Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan Türkçe Sözlük'te (2011:1691 "*Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos*." olarak tanımlan mitin yerli ve yabancı araştırmacılar tarafından yapılan tanımlarından bazıları şöyledir: Bilge Seyidoğlu (2014:15-16), ilkel insanın inanışlarından meydana gelen miti, şöyle tanımlar:

> 'Myth' kelimesi bazı araştırıcılara göre ilkel toplumlar için: Olay 'fable', 'fiction' karşılığı olarak kullanılmıştır. Mit'in asıl manası: 'Gerçek hikâye' ve bunun da ötesinde 'Sahip olunan çok değerli şeyler, kutsal, değerli ve manalı olandır. Bugün bu kelime: fiction-hayal, tasavvur, illision-gerçeğin bozulması anlamlarına gelmektedir. Etnologlar, sosyologlar, tarihçiler ve din adamlarına göre ise 'Kutsal gelenekler, ilkel inanışlar, örnek modeller' anlamını taşımaktadır. Mit'in herkes tarafından kabul edilecek bir tarifini yapmak çok zordur. Mit kutsal bir hikâyeyi ihtiva eder. İlkel zamanlarda meydana gelmiş olduğuna inanılan bir olayı anlatır. Mitte her zaman bir yaratma söz konusudur. Bazı şeylerin nasıl meydana geldiğini ve oluştuğunu ele alır. Gerçekte olan şeyleri anlatır. Mitlerin karakterleri olağanüstü varlıklardır. Onların ne yaptıkları çok eski zamanlarda 'Başlangıç' zamanında biliniyordu. Mitler bu kahramanların yaratıcılıklarını gösterir. Onların kutsal ve olağanüstü oluşlarını açıklar. Kısaca mitler, çeşitli kutsal, olağanüstü değerleri açıklar. Bütün bunlar dünyayı kuran ve bugüne kadar getiren gerçek değerlerdir.

Dinler tarihçisi Mircea Eliade (1993:15), miti "*Mit kutsal bir öyküyü anlatır. Başka bir deyişle mit, doğaüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası olsun bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır*." şeklinde tanımlarken; Doğan Kaya'nın (2010:536) mit tanımı ise şöyledir:

> Tarih öncesi zamanda cereyan ettiğine inanılan olayları, olağanüstü karakterleri ve tipleri konu edinen kutsal nitelikli anlatıya verilen ad. Mith (myth)in aslı anlamı 'gerçek hikâye' demektir. Dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanların yaratılışı, ölümün menşeine ait ilk bilgilere sahiptir ve onlarla ilgili inançları hikâye eder. Dünyada olup biteni algılar, şekillendirir ve sembolleştirir. Bir başka deyişle mit, şuurun ve düşüncenin ürünüdür, yani diyalektik mantığın sonucu ortaya çıktığı için gerçeğin kendisidir. Özünde tahkiye vardır. Bu bakımdan mitler, düşünce unsuru ile tahkiyenin birleşmesiyle karşımıza çıkan anlatmalar şeklinde kendilerini gösterirler.

Yaşar Çoruhlu (2013:14), Türk Mitolojisinin Ana Hatları adlı eserinde, doğaüstü varlıklara ilişkin olayları konu aldığını söylediği mit hakkında şu bilgileri de vermektedir:

> Erken devirlerde sosyal bilimciler mitleri masal, hikâye niteliğinde-basit, gerçeklikten yoksun-ürünler olarak kabul ediyorlardı. Artık bilim adamları mitleri, ait oldukları toplumlarca bir zamanlar meydana geldiğine inanılan olayların kutsal anlatımları olarak kabul etmekte ve bu yönleriyle topluma model oluşturduklarına dikkat çekmektedir.

Fuzuli Bayat (2010:11-12) farklı bakış açılarıyla incelemeye tabi tuttuğu ve her milletin kendine has düşünce tarzının, psikolojisinin ilk kaynağı olarak gördüğü mitler hakkında şunları söylemektedir:

> Mit, değerler paradigmasında dünyayı algılama, şekillendirme, sembolleştirme, kısaca ifade etmek gerekirse hayatın ve olayların genelleştirilmiş modelidir. Anlam paradigmasına göre mit, bir düşünce tarzı, bir şuur ve bilinç nevi'dir. Şu halde mit, dünya hakkındaki gerçekliğin ta kendisidir ve diyalektik mantığın sonucu olarak meydana çıkar. Sentagmada mit, dünya ve çevre hakkındaki tasavvurların dil veya gösteri aracılığıyla yapısal elemanlarda- kaya üzerine yapılmış resimlerde, takvimlerde, kozmogonik ve türeyiş hikâyelerinde- gerçekleşmesidir, yani mit olayları tasvir eden metindir… Orta Çağ ve son devir alimlerinin bir çoğu mitleri, bir nevi sembollerin şerhi olarak algılamaktaydılar. …Mit yalnız eski insanı çevreleyen bir bilim dalı değildir. Aynı zamanda çevreyi, içerisinde yaşadığımız cemiyeti, insanın kendisi ve davranışlarını kontrol eden, Tanrı'ya ve koruyucu ruhlara bakışların toplamı olan ilk bilim dalıdır.

Öte yandan Fuzuli Bayat (2010:12-13), mitleri eski toplumlarda bir eğitim sistemi olarak gördüğünü belirtir. Ona göre mitler olayların ortaya çıkma sebeplerini açıklamaktadır. Mitlerde bir mantık sistemi olduğunu da belirten Fuzuli Bayat, düşüncelerini şöyle devam ettirir: "*Nitekim mitoloji kozmosun ortaya çıkışını, düzeninin sebebini, varoluş ideolojisini, insanı çevreleyen canlı ve cansız, görülen ve görülmeyen, olağanüstü ve sıradan, maddi ve manevi her şeyin kavranabilmesi veya bunun bir çabasıdır*."

Tanımlardan anlaşılacağı üzere mitler, sözlü kültür ortam tipi olarak ilkel[1] insanın inanma ihtiyacını karşılayan ve aynı zamanda bugünkü bilimsel açıklamaların da dayanağı olan ilk zaman anlatılarıdır. Zamanla dinler ortaya çıktığında inanma ayağını ve bilim ortaya çıktığında ise bilimsel yanlarını yitirmişlerdir. Ancak mitler ilkel toplumlarda bazı işlevlere sahiptir. mitlerin ilkel toplumlarda yapısı ve işlevlerini Mircea Eliade (2016:32-33) şöyle sıralar:

1. Mit, doğaüstü varlıkların eylemlerinin öyküsünü oluşturur;
2. Bu öykü kesinlikle gerçek (çünkü gerçekle ilgilidir) ve kutsal (çünkü doğaüstü varlıklar tarafından yaratılmıştır) olarak kabul edilir.
3. Mit, her zaman bir 'yaratılış'la ilgilidir, bir şeyin yaşama nasıl geçtiğini, ya da bir davranışın, bir kurumun, bir çalışma biçiminin nasıl yaratılmış olduğunu anlatır; işte bu nedenle de, mitler insana özgü her anlamlı eylemin örnek tiplerini oluştururlar;
4. İnsan miti bilmekle nesnelerin 'köken'ini de bilir. Bu nedenle de nesnelere egemen olmayı ve onları istediği gibi yönlendirip kullanmayı başarabilir; burada 'dıştan', 'soyut' bir bilgi değil de (mitin ya tören havası içinde anlatılması ya da kanıtını oluşturduğu ritüelin gerçekleştirilmesiyle) zorunlu olarak, şaşmaz biçimde 'yaşanan' bir bilgi söz konusudur;
5. Şu ya da bu biçimde, insan, miti yeniden anımsatılan ve yeniden gerçekleşme aşamasına getirilen olayların kutsal, coşku verici gücünün etkisine girmek anlamında yaşar.

[1] Mitlerin 'ilkel' insanların bir ürünü olarak kabul edilmesi Mitoloji üzerine çalışmalar yapan araştırmacıların kabulü olduğu için çalışmamızda da bu şekilde kullanılmıştır.

Tanımlarını ve işlevlerini böylece özetlediğimiz mitler hakkında yapılan çalışmalar diğer Halk Edebiyatı nesir ürünleri ile ilgili yapılan çalışmalarda olduğu gibi genellikle derleme, sınıflandırma/tasnif, karşılaştırma<mukayese>, motif incelemesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Mitlerin tasnif çalışmalarına örnek olarak Fuzuli Bayat'ın (2010:14-16) tasnifi örnek gösterebilir:

A. Genel Kategoriler
   A.1. Kozmogonik Mitler
   A.2. İlk İnsanın Yaratılması Mitleri
   A.3. Türeyiş Mitleri
   A.4. Takvim Mitleri
B. Özel Kategoriler
   B.1. Tanrılar Hakkında (Teogoni) Mitler,
   B.2. Köken (Etiolojik) Mitleri
   B.3. Dünyanın Sonu (Eskatoloji) Mitleri
   B.4. Totem Mitleri
   B.5. Kahramanlık Mitleri

Buna göre Genel Kategoriler'de yer alan Kozmogonik mitler, dünyanın yaratılışı ve evrenin oluşumu hakkında bilgi veren mitlerdir. Mitlerde sırasıyla önce evren yaratılır ardından gök, yer, dağlar, ormanlar, bitkiler ve hayvanlar yaratılır. Son olarak da ilk insan... İlk insanın yaratılmasının ardından da sıra insan topluluklarının, boyların, kabilelerin ortaya çıkışına gelmektedir. Türeyiş Mitleri işte bu boyların ortaya çıkmasını anlatan mitlerdir. Zamanın ölçülmesi, kaya üstü tasvirler gibi konular ise Takvim Mitlerinde anlatılan konulardandır (Bayat, 2010:15).

Özel Kategoriler kapsamında sınıflandırılan Teogoni Mitleri, evrenin yaratılmasında tanrıların rolünü ön plana çıkartmaktadır. Bu anlatılarda herhangi bir işlevle sınırlı olan tanrıların ortaya çıkma sebepleri açıklanmaktadır. Soyut ve somut kavramların alegorik izahını veren mitler ise Köken (Etiolojik) Mitleri olarak adlandırılmaktadır. Dünyanın sonu hakkında anlatılar ise Eskatoloji Mitlerinin kapsamına girmektedir. Totem Mitlerinde ise kavimlerin ya da boyların bir hayvan, bitki ya da cansız bir objeye bağlanmasına dair hikâyeler anlatılmaktadır. Özellikle Türk mitolojisinde yer alan kurtarıcı kahramanlık olgusunun yer aldığı anlatılar ise Kahramanlık Mitleri olarak adlandırılmaktadır (Bayat, 2010:15-16).

Ele aldıkları konuları itibariyle sınıflandırılan mitler üzerine yapılan çalışmaları kronolojik olarak Fuzuli Bayat (2010:21) izah eder ve ilk olarak Biçurin'in Çin kaynaklarından Türk Mitolojisi ve tarihi ile ilgili malzemeleri Rusçaya aktarmış olduğu çalışmayı belirtir[2]. Türeyiş ve yaratılış mitlerine özel bir yer ayrılan Biçurin'in eseri 3 ciltten oluşmaktadır. 19. yüzyılın ortalarına doğru Şamanizmle ilgili görüşlere bakarak Türk Mitolojisi ile ilgili bilgiler veren Verbitskiy, ikinci önemli çalışmayı meydana getirmiştir[3]. A. Anohin'in Ülgen ve Erlik hakkında geniş bilgiler sunduğu makalesi bir diğer önemli çalışmadır. G. Potanin 4 ciltlik eserinde Şaman folkloruna karışmış mitolojik motifleri ve kahramanları araştırmıştır.

Mitolojinin sistemli olarak öğrenilmesi 1970-1980'li yıllarda başlamıştır. Bu dönemde yapılan çalışmalarda Orhun-Yenisey yazıtlarında belirlenen mitolojik öğeler sistemleştirilmiştir, Umay'ın[4] işlevi ortaya çıkarılmıştır. Türk ve Moğol mitleri arasındaki bağ açıklanmıştır.

Türkiye'de mitoloji çalışmalarına Yunan mitolojisine ağırlık verilerek başlanmıştır. Bu çalışmalardan bazılarını Fuzuli Bayat (2010:25-26) şöyle sıralamaktadır: 1935 yılında Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde Yunan ve Latin Dil ve Edebiyatı bölümleri açılmıştır. Ardından 1940 yıllarında teşekkül eden Tercüme Encümeni öncülüğünde klasik eserleri tercüme faaliyeti başlatılmıştır. Bu kapsamda 'Mavi Anadolucular' olarak adlandırılan grup tarafından 'Anadolu Mitolojisi' çalışmaları yapılmaya başlanır. Azra Erhat, Sebahattin Eyüboğlu ve Halikarnas Balıkçısı gibi isimlerin arasında bulunduğu bu düşünceye göre Anadolu insanının kökeni Yunan'a bağlanmaktadır. Bu çalışmalardan hareketle üniversitelerde, mitoloji dersleri de çoğunlukla Yunan mitolojisini anlatmakla geçirilmiştir. Arkeoloji gibi bölümlerin derslerinde de Türk mitolojisine yer verilmemiştir.

---

[2]Biçurin N. Ya. (İankif), Sobranie Svedeniy o Noradah, Obitaviş v Sredney v Azii v DrennieVremena, T. 1-3, Moskova-Leningrad, 1950.

[3]Verbitskiy V., Altayskie İnoradatsı, Moskova, 1893.

[4]Alt. May-Ene, Payana, Bay-Ene, Umay Ene olarak da söylenir. Çocukların ve kadınların koruyucu ruhudur. Ak-sarı saçlı, ak-sarı simalı, ak giyimli olarak tasavvur edilir. Kadınların hamileliğinde ve sonrasında onlara yardım eder. Umay, anne rahminde bebek kut'unu korur, annenin bedenine girip çocuğun ölmesine veya düşük yapmasına neden olacak kötü ruhları engeller, doğum anında doğumu engelleyen ve çocuğu kendine çeken kötü ruhlara karşı mücadele ederek doğumu kolaylaştırır ve bebeğin dünyaya gelmesine, göbek bağının iyi kesilmesine yardım eder. Çocukların konuşamadıkları dönemlerde genellikle uykudayken Umay'la iletişim kurduklarına ve büyüyene kadar Umay'ın koruması altında olduklarına inanılır (Dilek, 2013:192).

Bu çalışmaların ardından Bahaeddin Ögel ve Abdülkadir İnan'ın çalışmaları ile Türk Mitolojisi araştırılmaya ve aydınlatılmaya başlanmıştır. Bu bilim adamlarına göre Türk folkloru ve tarihi bir bütün halinde incelenmelidir. Bahaeddin Ögel (2014) ilk baskısı 1989 yılında yapılan iki cilt olarak hazırladığı Türk Mitolojisi adlı çalışmasının birinci cildinde eski Türk efsaneleri ve destanlarının, metin halinde tercümeleri ile değerlendirme ve karşılaştırılmalarına ağırlık vermiştir. Türklerin kurttan türeyişi, Ergenekon efsanesi, Uygurların Türeyiş Efsanesi, Oğuz Destanı, Türkmenlerin Şeceresi, Han-name, Yaratılış Destanları, Manas Destanı gibi metnlere yer veren Bahaeddin Ögel, Türklerin Moğol mitolojisi ile ilişkisini değerlendirmiş ve Türk mitolojisinde geyik, kartal gibi hususiyetler hakkında bilgiler vermiştir. Ögel'in "bir nevi Türk düşünce tarihi" şeklinde nitelediği ikinci ciltte (2010), Türk gelenekleri ile destanları arasında Oğuz Destanı'nın yeri hakkında bilgi vermiştir, Topkapı Sarayı'ndaki Oğuz Kağan Destanı Parçası'nın Dede Korkut ile karşılaştırmasını yapmıştır. Alp Er Tonga Efsanesi, Tepegöz, Deli Dumrul, Keloğlan'ın Türk mitolojisindeki yeri, Türklerde Hızır anlayışı, Türk kültüründe geyik, kurt, doğan ve kartal motifleri hakkında bilgi vermiştir. Türk kültüründe astral unsurlardan gök, göğün direği, kutup yıldızı, güneş, ay, yıldızlar, Samanyolu, serap, ebekuşağı, dünya, dünyanın şekli, dünyanın göbeği; yer ve yeraltı, tabiat olayları, yıldırım ve şimşek, rüzgârlar, su, kutlu ve mukaddes pınarlar ile kaynaklar, deniz ve okyanus, göller ve sazlıklar, dağlar, ağaç, ateş gibi hususlar hakkında ayrıntılı bilgi vermiştir. Türk mitolojisinde ve destanlarında kuş, dev ve ejderha gibi başlıkların yanında Türk Mitolojisinde rüyalara da değinmiştir.

Tarihte ve Bugün Şamanizm adlı eserinde Abdülkadir İnan (1986), Şamanizm'in tarihinden bahsettikten sonra Türk düşünce tarihinde dünyanın, insanın yaradılışı ve sonu ile ilgili efsanelere yer verir. Bu efsanelerden hareketle Yer-Su tanrısı gibi tanrıları açıklar. Ardından Türk düşünce sisteminde ateş ve ocak kültünü izah eden İnan, Şamanların hayatı, aksesuarları, törenlerine yer verdikten sonra Yada taşı ile birlikte falcılık ve geçiş dönemi adetlerini ele alır. Bundan başka Bilge Seyidoğlu (2014), mitlerin özellikleri ve çeşitleri hakkında bilgi verdiği eserinde Türk Mitolojisi başta olmak üzere, Greko-Romen Miti, Mısır Mitolojisi, İran Mitolojisi, Çin Mitolojisi ve Hint Mitoloji metinlerinden parçalar sunmuş ve bunları açıklamalı olarak incelemiştir. Mitlerin özellikleri ile ilgili yapılan bir diğer çalışma da Mırcea Eliade'ye (2016) aittir. Mitoloji çalışmalarında önemli bir yer tutan eserde Eliade, mitin tanımı ve genel özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Köken ve

kozmogoni mitleri ile ilgili bilgiler de veren Eliade, dünyanın yenilenmesi ile mit ve rit nitelikli anlatıları ele alır. Farklı toplumlarda dünyanın sonu<eskatoloji> ile ilgili anlatıların yanında mitolojik metinlerin psikolojik perde arkasını aralamaktadır. Mitolojiyi tarih ve ontoloji ışığında değerlendiren yazar, dinler tarihi ışığında farklı bir bakış açısıyla geçmişten günümüze mitolojiye yaklaşmaktadır.

Yaşar Çoruhlu (2013), Türk mitolojisinde yer alan Tanrılar ve ruhlar, evren/dünya tasarımları, Türk mitolojisine ait yaradılış efsaneleri ile ilgili bilgilerin yanında arkeolojik bilgilere değindikten sonra sanat tarihine göre eski Türklerde ölüm konusunu ele almıştır. Anka, ejderha, kurt, deve gibi hayvanların Türk Mitolojisindeki anlamlarını resimler eşliğinde ele alan Yaşar Çoruhlu, Türk mitolojisinde geçiş dönemi törenleri, yılbaşı ve nevruz gibi önemli günlerde yapılan törenlere de yer verir. Türk mitolojisinde renk ve sayıların sembolik olarak kullanımı konusuna da değinir ve mit metinlerinde renk ve sayıların karşılıklarını açıklar. Pertev Naili Boratav (2012), da Türk Mitolojisinde ağaç, albastı, albız, çoban, deniz gibi kavramlarla ilgili çalışmalar yapmıştır.

Mitolojiyi, daha önce yapılan çalışmalardan farklı bir bakış açısıyla ele alan Fuzuli Bayat (2007) mit anlayışını değerler paradigmasında izah etmeye çalışmış ve Türk mitolojisi hakkında yapılan çalışmaları tarihsel olarak sıralamıştır. Yapısalcı bakış açısıyla mitlerin anlaşılması üzerinde durmuş, Mitolojinin diğer ilkel inanç sistemleri ile bağlantısına değinmiştir. Mitleri sözlü ve yazılı edebiyatın kaynağı olarak kabul eden yazar, mit metinlerinin din ile ilişkisinden sonra, masal, destan efsane-rivayet-menkıbe gibi diğer sözlü kültür ürünleri ile arasındaki bağlara değinmiştir. Ayrıca mitolojinin günümüz sanat ve bilim dünyası ile olan ilişkisi de ele alınmıştır. Mitoloji ile ilgili bir diğer çalışmasında Fuzuli Bayat (2011), Türk Mitolojisini yalnızca geçmişi aydınlatan bir bilim olarak değil aynı zamanda gelecek ile köprü vazifesi gören bir bilim olarak gördüğünü belirtmekte ve Türk Mitolojisinin sistematik özelliklerini sıralamaktadır. Türk düşünce sisteminde evrenin yaratılışı hakkında bilgilere yer verdikten sonra takvim mitlerine değinmiştir. İlk insanın yaratılışı ve Türk Mitolojik sisteminde dünyanın sonu ile ilgili inanışları da konu edinen yazar, menşe mitlerini Türk boylarının ortaya çıkışı açısından incelemiştir. Bunların yanında köken mitleri, Türk Mitolojik sisteminde ruhlar, Gök Tanrı Dini ve Mitolojik sistemi Türk Mitolojisinde Astral unsurlar ele alınmıştır. Gök Tanrı'dan

Antropomorflaşmış[5] şaman Tanrısı Ülgen'e geçiş: Türk Mitolojisinde Demiurg[6] ve çeşitli açılardan Türk mitolojisinde Ülgen ve Erlik ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Ayrıca yazar, Töz-Tös, Ongon, Tangara, Eren, Yaik-Caik[7] gibi mitolojik kavramların açıklamalarına yer vermiştir. Bu esrin devamı olan ikinci ciltte Fuzuli Bayat (2012), öncelikle Umay olgusu çevresinde Türk mitolojisinde doğum hususunu inceler. Türk mitolojisinde kült, ateş-ocak ve iye kategorilerini ele alır. Hızır'ı yol iyesi bağlamında değerlendirir. Türk mitolojisinde yer alan ağaç kültü ve orman iyesi, dağ taş ve oba kültü, su iyesi ev ve eşik iyesi hakkında bilgi vermektedir. İlkel mitolojik varlıkları da konu edinen Fuzuli Bayat, demonolojik[8] varlıkları da ele almıştır. Teorik çalışmaların yanında Türk mitolojisi ile ilgili sözlük çalışmaları da yapılmıştır. İbrahim Dilek (2013), Türk Mitoloji Sözlüğü (Altay-Yakut), adlı eserinde İslamiyetle Türk Şamanizmi arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışır ve eserde Altay Türkleri ve Yakut (Saha) Türklerinin mitolojileri hakkında bilgiler verir. Toplam 1061 maddeden oluşan sözlükte bazı madde başları mitik hikâyeler ile zenginleştirilmiştir. Çalışma, 2014 yılında Türk Dünyası Vakfı tarafından Resimli Türk Mitoloji Sözlüğü (Altay-Yakut) adıyla genişletilerek tekrar basılmıştır.

Görüldüğü üzere yukarıda ele aldığımız eserlerde mitler; tanım, tasnif, diğer mitlerle karşılaştırma ya da tarihi ve ontolojik kapsamda incelenmiştir. Son yıllarda mitlerin zengin içeriği ve farklı işlevlerde kullanılabileceği keşfedilmiş ve bu durum çalışmalara da yansımıştır. Ayrıca elektronik kültür ortamının oluşması ve bu ortamlarda

---

[5] Antropomorflaşma: İnsan dışı varlıkları insan biçimine sokma anlayışı, canlılaştırmaktır (Artun, 2014:45; Bolay, 2004:38). Yunanca antropos (insan) ve morphe (şekil) terimlerinden türetilmiştir; tanrıların insana benzer şekilde tanımlanmasını ifade eder (Gündüz, 1998:36).

[6] Demiurg: Demiurgos, Yunanca olup "usta, yaratıcı" anlamını içerir. Türk Mitolojisinde Gök Tanrı'dan kopan ve yaratıcı gücü olan yüce ruh anlamında kullanılmıştır (Bayat, 2011:305). Eflatun (Platon) zamanından beri alemin yaratıcısı olarak kullanılan terim; Gnostisizme dayalı dinsel geleneklerde maddi alemin ve insanın bedeninin yaratıcılığı fonksiyonunu üstlenen yaratıcı güce verilen isim. Gnostik akımlarda Saklas, Yaltabaoth ve Ptahil gibi çeşitli isimlerle isimlendirilen demiurg, yüce ışık tanrısından uzaklaşması ve karanlık alemiyle ilgi kurması nedeniyle yüce tanrının gözünden düşerek ışık aleminden atılan düşmüş bir varlık olarak görülür. Bu özelliği nedeniyle demiurga 'aptal', 'cahil', veya 'kör' gibi lakaplar verilir. Demiurgun da günahlarından arındırılarak affolunacağına ve asıl mekanı olan ışık alemine tekrar yükseleceğine inanılır (Gündüz, 1998:93).

[7] Yaik-Caik: Türk Mitolojisinde ongon, töz/tös, tangara gibi kavramlar atalar kültü ile ilişki olarak şekillenmiş kavramlardır. Başlangıçta bu kavramlar hayvan kültü ile de ilişkili durumdadırlar. Onfgonların başlıca fonksiyonu at veya koyun sürülerini korumak ve Şamana kamlık zamanı yardım etmektir. Yaik-Caik kavramı Altaylıların ongon kavramı karşılığında kullandıkları ıik, iik gibi kavramlardandır. Altaylılar Yaik-Caik ile beyaz tavşan derisini kastederler. Altay evlerinin hepsinde yaik veya caik vardır (Bayat, 2011:355).

[8]Demonoloji: Yunanca demon, belirsiz, ilahi güç ve logos, anlayış, kavram, ilim kelimelerinden türemiş olup mitolojinin bir alt yapısı olarak değer kazanmıştır. Demonolji oluşum açısından arkaik, kökeni açısından iye kültüyle bağlantılı olup zamanla eski iyelik işlevlerini kaybederek kötü veya kara iyeler kategorisine dahil olmuş varlıklardan oluşmaktadır.

halk edebiyatı nesir ürünlerinin farklı biçimlerde ele alınması ile birlikte mit metinleri, yeni bakış açıları ile değerlendirilmeye tabi tutulmuşlardır[9].

1.1.2. Destan ve Destanlarla İlgili Yapılan Çalışmalar

Destan kelimesinin aslı Farsça 'dâstân' köküne bağlıdır. Ahmed Vefik Paşa'nın (1876) Lehçe-i Osmânî, Şemsettin Sâmi'nin (1317) Kamûs-ı Türkî, Muallim Naci'nin (2006) Lugât-i Nâci gibi sözlüklerinde destan kelimesi, "*Manzum hikâye, mensur hikâye, kıssa, masal"* şeklinde tarif edilmektedir.

Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat adlı eserinde destan/dastan benzer şekilde "*destan, epope, hikâye, masal*" olarak tanımlanırken; Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan Türkçe Sözlük'te (2011:641) şöyle tarif edilmektedir:

> 1. Tarih öncesi tanrı, tanrıça, yarı tanrı ve kahramanlarla ilgili olağanüstü olayları konu alan şiir, epope: Manas, Şehname, İlyada, Kalevala birer destan örneğidir. 2. Bir kahramanlık hikâyesini veya bir olayı anlatan, koşma biçiminde, ölçüsü on bir hece olan halk şiiri. 3. Çağdaş Türk edebiyatında biçim ve içerik yönünden, geleneksel destanlardan ayrılık gösteren uzun kahramanlık şiiri: Üç Şehitler Destanı, Çanakkale Destanı.

Dursun Yıldırım (1998:149) destanı daha çok kahramanlık konularının anlatıldığı manzum, manzum-mensur ya da mensur eserler olarak tanımlamaktadır. Şükrü Elçin (2004:72) en eski halk edebiyatı mahsullerinden saydığı destanı ve destanların bazı özelliklerini şöyle izah etmektedir:

> Destan (epos), bir boy, ulus (kavim) veya millet hayatında tam estetik hüviyet kazanmamış eser sayılan efsanelerden sonra nazım şeklinde ortaya çıkan en eski halk edebiyatı mahsullerinden biridir. Sözlü geleneğe bağlı bu anonim mahsuller, zaman ve mekân içinde cemiyetin iradesini ellerinde tutan "Kahraman- Bilge" şahsiyetlerin menkabevi ve hakiki hayatları etrafında teşekkül etmiş uzun, didaktik hikâyelerdir. Tarihe bağlı olmakla beraber, tarih sayılmayan ozanların kobuzlarla terennüm ettiği; cemiyetin ortak hayat görüşü ile ülkülerini aksettiren bu eserlerin teşekkülü için bir "yaratma zemini" ile savaş, din değiştirme, göç, kuraklık vb. gibi büyük hadiselerin millet vicdanında birtakım sarsıntılara sebep olması lazımdır. İşte millet hayatında askeri, dini, siyasi, içtimai hadiselerin hazırladığı muhit içinde: kahramanlıklar, anekdotlar, menkabeler, felaketler, aşklar, hatıralar, bilgiler, görgüler, "kızılalma" sayılan hedefler ve tek büyük olma ihtirası ozanlar tarafından ananenin getirdiği teknik ve kompozisyonla terennüm edilmeye başlanır.

---

[9]Mehmet Kösemek, "*Uygulamalı Halkbilim Yaklaşımlarına Göre Medya ve Mitoloji İlişkisi*". Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, 2014.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
Ayşe Taydaş, "*Türk Mitolojisindeki Sembollerin Grafik Sanatı Eğitimindeki Yeri ve Önemi".* Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, 2014. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
Nursel Bolat, "*Mitoloji ve Sinema, Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri"* Danışman: Mehmet Arslantepe, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, 2009, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Destan, Türk edebiyatında birbirinden farklı türleri adlandırmada kullanılmıştır. Şükrü Elçin (1968:14-23) "Türk Dilinde Destan Kelimesi ve Mefhumu" adlı makalesinde destan kelimesinin ilk olarak ne zaman kullanıldığını, diğer Türk lehçelerindeki karşılıklarını ve destanın karşılık bulduğu türleri ayrıntılı şekilde açıklamaktadır. Buna göre İslamiyet öncesinde destan kelimesi olongho, sab, saw, irtegi, ertegi, comok gibi kelimelerle karşılanmıştır. Daha sonra İslamiyet'in kabulüyle birlikte Farsça bir isim olan dâstân veya destan kelimesi kullanılmaya başlanmıştır. Şükrü Elçin, yazılı kaynaklarda Türkler tarafından ilk kez 9-11. yüzyıllarda destan kelimesinin kullanıldığını ifade etmektedir. Destan kelimesi; Divan Edebiyatı'nda dinî hikâyeler, fikrî ve tasavvufî eserler ile mensur edebi eserleri karşılamada kullanılırken, Halk Edebiyatı'nda manzum eserler, mensur eserler ile saz şairlerinin eserlerini karşılamada geçerliliğini korumuştur.

Dursun Yıldırım (1998:151), Türk kahramanlık destanlarının M. Ö. XII. yüzyıl ile M.S. I. yüzyıl arasında teşekkül ettiğini ifade eder. İlk destan anlatıcıları da bu tarihi süreç içinde ortaya çıkmıştır. Bu dönemlerdeki Türk kavimlerinin dinî törenlerini idare eden 'kam', 'baksı', 'oyun' ve 'ozan'lar; Türk destanlarının anlatıcı tipini gösterir.

Pertev Naili Boratav (2013:41-42), destanların eski çağlarda ezgili olarak ölçülü söz ile söylendiğini ifade ettikten sonra "*Destanlar, ulusların yazı-öncesi çağlarında oluşmuş, gelişmiş yapıtlardır. O çağlarda, hem yaratılış ve dönüşümlere, tanrılara ve çeşitli olağanüstü varlıklara, hem de toplumun geçmişine değğin bilgileri destanlar verirlerdi*." cümleleriyle destanların oluşum tarihi ve destanlarda anlatılan olaylar hakkında bilgi vermektedir.

Karl Reichl (2011:131-132), destanları şekil itibariyle nazım veya nazım-nesir karışık halde, birden fazla epizotu içine alacak şekilde uzunluğa sahip, mutlaka bir ölçüye bağlı anlatılar olarak tanımlar:

> Anlatmaya dayalı bir hadise olarak tarif edildiğinde destan, bir şölen havasında, usta bir şair-destancı tarafından, özel bir söyleyiş ve anlatış tarzıyla ve bir kural olarak da bir müzik aleti eşliğinde icra edilen bir anlatmadır. Bir dinleyicinin kafasında, onun bir destan dinleyip dinlemediği konusunda hiçbir zaman bir şüphe uyanmaz.

Destan kelimesi Türkçe'de kıssa, masal, halk hikâyesi, manzum masal, biyografik ve dinî roman, dinî hikâyeler, tasavvufî eserler, mensur tarihler, vakayiname gibi pek çok edebi türü karşılamaktadır. Özkul Çobanoğlu (2011:14-24) bu yapı çerçevesinde destanı diğerlerinden ayırmak için "epik destan" kalıbını kullanmaktadır. Epik destan adını verdiği

bu yapının bazı özelliklerini ise şöyle sıralamaktadır: “Epik destanlar” başlangıçta öğretici bir işlevi üstlenirken daha sonra eğlence gibi sosyal kutlamalarda yer almıştır. Epik destanların kendine has bir mantığı bulunmaktadır. Buna göre destanlarda işlenen konuların ana temayı etkilemesi gereklidir. Epik destanlar birdenbire başlayıp bitmezler. Destanın anlatımı her zaman tek çizgilidir. En önemli özelliklerinden birisi dikkatin başkahraman üzerinde toplanmasıdır. Destanlarda her zaman bir kutuplaşma söz konusudur. Destanlar tarihi dönemleri yansıtmaktadır ancak tarih değillerdir. Türk dünyası epik destan geleneği Türk uygarlığının kültürel temelini teşkil etmektedir.

Zeki Velidi Togan (2011:31-32) bir destanın oluşması için üç aşamanın gerçekleşmesi gerektiğini ifade eder. Buna göre; öncelikle bir milletin destana konu olacak nitelikte olaylar yaşaması ve halk şairlerinin bu olayları destan şekli vererek söylemesi gerekmektedir. İkinci aşamada milletler destansı olayları yaşamaya devam etmelidir ve destancılar bu olayları çeşitli bölgelerde anlatmak suretiyle yayılmasını sağlamalıdırlar. Üçüncü aşamada ise sözlü ortamlarda yayılan bu destanlar yazıya geçirilmelidir.

Destanlar olağan ve olağanüstü olayları konu edinirler. Destan kahramanları destanlara adını verecek kadar önemlidirler. Destanlarda kahramanlar ‘asıl kahramanlar’, zaman zaman görünen ‘hayali kahramanlar’ ve tarihi olaylarda boy gösteren ‘düşmanlar’ olarak sıralanabilir. Ayrıca destanlarda alp tipi, gazi tipi, bilge tipi gibi önemli özelliklerinden dolayı öne çıkan tipler de bulunmaktadır. Destan kahramanları genellikle olağanüstü özelliklere sahiptirler; olağanüstü şekillerde dünyaya gelir, büyür ve evlenirler (Kaya, 2010:222-223).

Bugün Türkiye Türkçesi’nde destan şeklinde kullandığımız tür; Kıpçak, Hakas, Kırgız ve Şor Türkçesinde yomak/cumak kelimesi ile karşılanmaktadır (Özkan,1998:377-378). Altay Türkleri keep kuuçun, Çuvaşlar halap, Yakutlar olongho, Çağatay Türkleri ertegi, Altaylar kay çörçök kelimelerini kullanırlar (Kaya, 2010:220).

Tanımlarını ve özelliklerini özetle yukarıdaki şekilde belirttiğimiz destanların tasnifi konusunda ortak bir görüş bulunmamaktadır. Araştırmacıların bir kısmı İslamiyet’in kabulünü ölçüt olarak belirlerken; bazıları coğrafi bölgelere göre veya tarihi-kavmi dairelere göre destanları tasnif etmişlerdir. Fuat Köprülü (2011:68) Türk destanlarını coğrafi sahalara göre; 1.“Altay-Yeniseyi” sahasında vücuda gelen mahsuller, 2. “Bozkılar” sahasında meydana gelen mahsuller, 3. “Tarım-Sır-Derya” sahasında meydana gelen

mahsuller, şeklinde sınıflandırırken; tarihi-kavmi dairelere göre de şöyle sınıflandırır: 1.Eski Türk veya "Hiyung-Nu" dairesi, 2. "Gök Türk" veya "Tu-kiie" dairesi, 3. "Uygur" dairesi (Köprülü, 2011:70).

Faruk Kadri Timurtaş Türk destanlarını temelde İslamiyetin ortaya çıkışını esas alarak İslamiyet Öncesi ve sonrası olmak üzere ayrıntılı alt başlıklarla şöyle sınıflandırmaktadır:

A.İslamiyet'ten önceki destanlar

1.Yaradılış Destanı

2.Saka destanı

a.Alp Er Tunga parçası

b.Şu parçası

3.Kun-Oğuz Destanı

4.Köktürk Destanları

a.Bozkurt parçası

b.Ergenekon parçası

c.Köroğlu parçası

5.Siyenpi Destanı

6.Uygur Destanı

a.Türeyiş parçası

b.Mani dininin kabulü parçası

c.Göç parçası

B.İslamiyet'ten sonraki destanlar

1.Manas Destanı

2.Çingiz Han Destanı

3.Timur Destanı

4.Seyyit Battal Gazi Destanı

5.Danişmend Gazi Destanı (Danışmendname) (Kaya, 2010:224-225).

Dursun Yıldırım (1998:155) ise destanların muhtevalarında yer alan unsurların ağırlığına ya da anlatım tekniklerine bakarak incelemenin doğru olacağını belirtir ve destanları şekilleri itibariyle nazım, nesir ve nazım-nesir bütünleşik halde olanlar şeklinde

sınıflandırır. Dursun Yıldırım, aynı çalışmasında destanları temalarına göre ise şöyle sınıflandırır:

a. Olağanüstü unsurların ağır bastığı destanlar
b. Tarihi vakaların ağır bastığı destanlar
c. Günlük hadiselerin ağır bastığı destanlar.

Özkul Çobanoğlu (2011:49-55) ileri sürülen ölçütler doğrultusunda bir tasnif denemesinin yetersiz olacağından hareketle Türk dünyası destanlarını daha ayrıntılı şekilde şöyle tasnif eder:

1. Eski Destanlar
   1.1.Alp Er Tunga Destanı
   1.2.Şu Destanı
   1.3.Oğuz Kağan Destanı
   1.4.Atilla Destanı
   1.5.Bozkurt Destanı[10]
2. Yeni Destanlar
   2.1.Arkaik Destanlar
      2.1.1. Altın Arığ Destanı
      2.1.2. Yaratılış Destanı
      2.1.3. Maaday Destanı
      2.1.4. Ural Batır Destanı
      2.1.5. Alıp Manaş Destanı[11]

[10] 1.6. Mani Dininin Kabulü Destanı, 1.7. Göç Destanı, 1.8. Ergenekon Destanı, 1.9. Türeyiş Destanı.
[11] 2.1.6. Er Töştük Destanı, 2.1.7. Ucocoş Destanı, 2.1.8. Olonhoy Destanı, 2.1.9. Altın Cüs Destanı, 2.1.10. Kula Mergen Destanı, 2.1.11. Kubıgul Destanı, 2.1.12. Dotan Batır Destanı, 2.1.13. Anşıbay Destanı, 2.1.14. Asan Kayğı Destanı, 2.1.15. Toğan Destanı, 2.1.16. Abat Destanı, 2.1.17. Koğutay Destanı, 2.1.18. Duha Kocaoğlu Deli Dumrul Destanı, 2.1.19. Başat ve Tepegöz Destanı, 2.1.20. Yir Tüşlük Destanı, 2.1.21. Tülen Bilen Susıluv Destanı, 2.1.22. Kunır Buğa Destanı, 2.1.23. Akbuzat Destanı, 2.1.24. Akhak Destanı, 2.1.25. Kara Yurğa Destanı, 2.1.26. Babsak ve Karağölömbet Destanı, 2.1.27. Zayatülek ve Hıvhılıv Destanı, 2.1.28. Jangar Destanı, 2.1.29. Kan-Püdey Destanı, 2.1.30. Ay Manıs Destanı, 2.1.31. Er- Samır Destanı, 2.1.32. Ay Kaan Destanı, 2.1.33. Buuçay Destanı, 2.1.34. Er Sogotot Destanı, 2.1.35. Alday Mergen Destanı, 2.1.36. KAngıray Mergen Destanı, 2.1.37. Ton Aralçın Haan Destanı, 2.1.38. Oceng Beg Destanı, 2.1.39. Möge Şagaan Destanı, 2.1.40. Oğol Destanı, 2.1.41. Çedi Harlıg Han Tögüldür Destanı, 2.1.42. Bagay Destanı, 2.1.43. Altın Taycı Destanı, 2.1.44. Ernin Erezi Han Haranguy Destanı, 2.1.45. Demir Şilgi Attığ Destanı, 2.1.46. Bora Şokar Attığ Destanı, 2.1.47. Arzılan Kara Attığ Destanı, 2.1.48. Hülük Hüren Attığ Destanı, 2.1.49. Küçün Hüren Attığ Destanı, 2.1.50. Daspı Kara Attığ Höökü Kara Destanı, 2.1.51. Altın Tabat Destanı, 2.1.52. Taana Herel Destanı, 2.1.53. Pohti Kiris Destanı, 2.1.54. Bayan Toolay Destanı, 2.1.55. Örüzmek Bla Satanay Destanı, 2.1.56. Sosuruk Destanı, 2.1.57. Hayındırınay Destanı, 2.1.58. Teyrile Bla Nartla Destanı, 2.1.59. Alday Sümber Destanı, 2.1.60. Kan Küçü Maadır Destanı, 2.1.61. Boralaay Destanı,

2.2.Kahramanlık Destanları

2.2.1. Manas Destanı

2.2.2. Köroğlu Destanı

2.2.3. Alpamış Destanı

2.2.4. Kambar Batır Destanı

2.2.5. Bozoğlan Destanı[12]

2.3. Tarihi Destanlar

2.3.1. Battal Gazi Destanı

2.3.2. Danişmend Gazi Destanı

2.3.3. Sarı Saltuk Destanı

2.3.4. Hamzaname Destanı

2.3.5. Edigey Destanı[13]

2.1.62. Sıyımdık Tavrula Destanı, 2.1.63. Hunan Kara Destanı, 2.1.64. Hunan Kara Möge Destanı, 2.1.65. Cüerdi Destanı, 2.1.66. Han Hülük Destanı, 2.1.67. Üç Nart Bla Baylamyı Destanı, 2.1.68. AÇey Ulu Açemez Destanı, 2.1.69. Debet Alavgan Karaşavay Destanı, 2.1.70. Hürü Maadır Destanı, 2.1.71. Cık Mergen Destanı.

[12] 2.2.6. Kırımın Kırk Batırı Destanı, 2.2.7. Alpamıs Batır Destanı, 2.2.8. Er Köşke Destanı, 2.2.9. Narik Destanı, 2.2.10. Karabek Destanı, 2.2.11. Er Tağın Destanı, 2.2.12. Kaztuvgan Destanı, 2.2.13. Mamay Destanı, 2.2.14. Aysıldın Ulı Ahmet Batır Destanı, 2.2.15. Şora Batır Destanı, 2.2.16. Er Kosay Destanı, 2.2.17. Şıntasulu Destanı, 2.2.18. Kobılandı Batır Destanı, 2.2.19. Adil Sultan Destanı, 2.2.20. Moge-Şagaan Toolay Destanı, 2.2.21. Bayan Toolay Destanı, 2.2.22. Tana Herel Destanı, 2.2.23. Kangıbay Mergen Destanı, 2.2.24. Aldın Çaagay Destanı, 2.2.25. Boktu Kiriş Destanı, 2.2.26. Bora Şeeley Destanı, 2.2.27. Alday Nuuçu Destanı, 2.2.28. Aldın Kurgulday Destanı, 2.2.29. Semetey Destanı, 2.2.30. Dirse Han Oğlu Buğam Han Destanı, 2.2.31. Salur Kazan Destanı, 2.2.32. Kambüreoğlu Bamsı Beyrek Destanı, 2.2.33. Kazanbeyoğlu Uruz Bey Destanı, 2.2.34. Kanlı Kocaoğlu Kan Turalı Destanı, 2.2.35. Kazılık Kocaoğlu Yigenek Destanı, 2.2.36. Begiloğlu Emren'in Destanı, 2.2.37. Uşun Kocaoğlu Segrek'in Destanı, 2.2.38. Salur Kazanoğlu Uruz'un Tutsaklık Destanı, 2.2.39. Beyrek'İn Öldürülmesinin Destanı, 2.2.40. Sadir Pelvan Destanı, 2.2.41. Ak Kübük Destanı, 2.2.42. Kırk Kız Destanı, 2.2.43. Gayse Ulı Amet Destanı, 2.2.44. Cik Mergen Destanı, 2.2.45. Çura Batır Destanı, 2.2.46. Alpamşa Destanı, 2.2.47. Kuzıykürpes Destanı, 2.2.48. Küsek Bey Destanı, 2.2.49. Ali Beg-Bali Beg Destanı, 2.2.50. Tulum Hoca Destanı, 2.2.51. Kurmanbek Destanı, 2.2.52. Canş-Bayıl Destanı, 2.2.53. Cangıl Mirza Destanı, 2.2.54. Rüstemhan Destanı, 2.2.55. Muradhan Destanı, 2.2.56. Küntuğmuş Destanı, 2.2.57. Tolak Batır Destanı, 2.2.58. Sayın Batır Destanı, 2.2.59. Avez Batır Destanı, 2.2.60. Ermek Batır Destanı, 2.2.61. Bazar Batır Destanı, 2.2.62. Er Begzat Destanı, 2.2.63. Taylak Batır Destanı, 2.2.64. Alankay Batır Destanı, 2.2.65. Rayimbek Batır Destanı, 2.2.66. Er Tokımbet Destanı, 2.2.67. Er Soltanay Destanı, 2.2.68. Barak Batır Destanı, 2.2.69. Er Eşim Destanı, 2.2.70. Mırkı Batır Destanı, 2.2.71.Er Bolat Destanı, 2.2.72. Arkalık Batır Destanı, 2.2.73. Anvar Batır Destanı, 2.2.74. Seytek Destanı, 2.2.75. Karabek Batır Destanı, 2.2.76. Çora Batır Destanı, 2.2.77. Dotan Batır Destanı, 2.2.78. Koplandı Batır Destanı, 2.2.79. Er Kusop Batır Destanı, 2.2.80. Göroğlının Togılışı Destanı, 2.2.81. Jantay Batır Destanı, 2.2.82. Alp Tobok Destanı, 2.2.83. Erali ve Şerali Destanı, 2.2.84. Şırdabek Destanı, 2.2.85. Savrık Batır Destanı, 2.2.86. Avaz Han Destanı, 2.2.87. Seyitbek Destanı, 2.2.88. Er Targul Destanı, 2.2.89. Ötegen Destanı, 2.2.90. Seytek Destanı, 2.2.91. Köroğul Destanı, 2.2.92. Dengiboz Destanı, 2.2.93. Uş Munlı Destanı, 2.2.94. Boz Yiğit Destanı, 2.2.95. Törehan Batır Destanı, 2.2.96. Akconasulı Er Kenes Destanı, 2.2.97. Karaşaş Batır Destanı, 2.2.98. Tuyakbay Destanı, 2.2.99. Bögen Batır Destanı, 2.2.100. Köruğlı Sultan Destanı.

[13] 2.3.6. Karasay Kazi Destanı, 2.3.7. Orak Mamay Destanı, 2.3.8. Abdurrahman Han Destanı, 2.3.9. Nözügüm Destanı, 2.3.10. Devletyar Destanı, 2.3.11. Beket Batır Destanı, 2.3.12. Tolebiydin Tarihi Destanı, 2.3.14. Timur Destanı, 2.3.15. Genç Osman Destanı, 2.3.16. Harb-i Umumi Destanı, 2.3.17. Uyvar'ın Fethi Destanı, 2.3.18. Haroşova Cengi Destanı, 2.3.19. Şakşak Ulı Er Canibek Destanı, 2.3.20. Pazvandoğlu

Tanımı, özellikleri ve çeşitli tasnif denemeleri alıntıladığımız örneklerle şekillenen destanlar ile ilgili yapılan önemli çalışmalardan biri Saim Sakaoğlu ve Ali Duymaz (2011) tarafından hazırlanan İslamiyet Öncesi Türk Destanları adlı çalışmadır. Çalışma destanlar üzerine çeşitli araştırmacılar tarafından hazırlanan makalelerin yanında destan metinlerine de yer vermektedir. Türk Destanları Üzerine İncelemeler başlığı altında Şükrü Elçin, Fuat Köprülü, Ziya Gökalp, Abdulkadir İnan, Hüseyin Nihal Atsız, Dursun Yıldırım, Ahmet Bican Ercilasun, Mehmet Kaplan, Ali Berat Alptekin, Ali Duymaz, Metin Ergun ve Mehmet Açа'nın destan konulu makaleleri yer almaktadır. Türk, Kızılderili, Sümer Yaratılış Destanlarının metinlerinin ardından Saka Destanları (Alp Er Tunga ile Şu Destanı), Göktürk Destanları (Göktürklerin Kurttan Türeyişi ve Ergenekon Destanı), Uygur Destanları (Türeyiş ve Göç Destanları), Hun Oğuz Destanları (Uygur Harfli Oğuz Kağan Destanı, Camiü't-Tevarih'teki Farsça Oğuz Kağan Destanı, Şecere-i Terakime'deki Oğuz-name'den Parçalar, Yazıcıoğlu'nun Tevarih-i Al-i Selçuk adlı eserinin başındaki Oğuz Destanı parçası, Oğuz Kağan Destanı'nın Uzun Köprü Rivayeti ve Andalıp'ın Oğuznamesinden parçalar) yer almaktadır. Türk destanlarının tarihi ve tasnifi hakkında geniş bilgilere yer veren bir diğer çalışma Özkul Çobanoğlu'na (2011) ait olup eserde ayrıca destancı ve dinleyici yapısı ile destanda anlatım, tipler ve temalar üzerinde yoğunlaşılmıştır. Destanlarda olay örgüsü örneklerine de yer veren Çobanoğlu, destanlarda yer alan ortak motifleri tespit etmiş ve indeks hazırlamıştır.

Naciye Yıldız (2015), destancılık geleneğini Türk dünyası çerçevesinde ele aldığı eserinde, yirmi bir Türk boyuna ait destanları tanıtmıştır. Türk dünyası destanlarını tasnif eden Naciye Yıldız, destanlarda daireleşme ve varyantlaşma konusuna da değinir. Destanların tarih ile ilişkisine ayrıntılı biçimde değinen Naciye Yıldız, destanlar ile halk hikâyelerinin yapısal özelliklerine de yer vermiştir. Türk Dünyası destancılık geleneğine ait örneklerin farklı bireysel çalışmalara da konu olduğu görülmektedir. Bu kapsamda Halil İbrahim Şahin (2011) Türkmen Destanları ve Destancılık geleneğini ele almıştır. Çalışmada destan kavramının tanımı, özellikleri, teşekkül şekilleri gibi bilgilerin ardından

---

Destanı, 2.3.21. Destan-ı Morik, 2.3.22. Koca Yusuf Paşa Destanı, 2.3.23. Bender'in İşgali Destanı, 2.3.24. Silistre Destanı, 2.3.25. Trablusgarb'ın İşgali Destanı, 2.3.26. Ahıska Destanı, 2.3.27. Mora Destanı, 2.3.28. Mısır'ın İşgali Destanı, 2.3.29. Plevne Destanı, 2.3.30. Kırım Seferi Destanı, 2.3.31. Destan-ı Şeyh Şamil, 2.3.32. Hasan Paşa Destanı, 2.3.33. Cezzar Hasan Paşa Destanı, 2.3.34. Kozanoğlu Destanı, 2.3.35. Destan-ı Akka, 2.3.36. Akmeşitti Alganda Aytılgan Destanı, 2.3.37. Kabakçı Mustafa Destanı, 2.3.38. Amankeldi'nin Torğaydı Alğanı Destanı, 2.3.39. Nemçe Seferi Destanı, 2.3.40. Osman Batır Destanı, 2.3.41. Sıvastopol Destanı, 2.3.42. Isatay Muhambet Destanı, 2.3.43. Karatavdın Başınan Köş Keledi, 2.3.44. Oljabay Batır Destanı.

Türkmen destanları ve destancıları üzerine yapılan çalışmalar anlatılmıştır. Türkmen destanlarının tür özellikleri, tasnifi ve kaynakları, Türkmen destan anlatıcıları ve destan anlatımı ele alınmıştır. Türkmen destanlarının yapısal özellikleri, destanlarda yer alan tipler ve destanların motif yapısı incelenmiştir. Tulum Hoca, Ali Bey-Balı Bey ve Şah Senem Destanlarının metinlerine yer verilmiştir. Fuzuli Bayat (2006) destan konusuna Oğuz Destan Dünyası Oğuzanmelerin Tarihi Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü adlı çalışmasında eğilmiştir. Türk destan tefekkürü ile Oğuz bedîi düşüncesinin kaynaklarına değinen Fuzuli Bayat, Oğuz Destanı hakkında yapılan çalışmaları kronolojik olarak sıralamıştır. Daha sonra Oğuz Destanı'nı; şekil, tür, dil gibi özellikleri açısından incelemiş ve metinde yer alan mitolojik varlık ve karakterleri ele alınmıştır. Türk destancılık geleneğinde Oğuzname motiflerine de yer veren yazar, bu motifleri destan tipolojisi bakımından ele almıştır. Oğuz Destan'ında yer alan sosyal ve millî değerleri işlemiş, Oğuz Destanı'nı etno-kültürel yapıda incelemiştir. Ahmet Bican Ercilasun'un (2007) dil, tarih, edebiyat konulu makalelerinden oluşan çalışmasında destan türü ile ilgili makaleleri de yer almaktadır. Burada Ercilasun Oğuz Kağan, Al Er Tunga, Şu, Ergenekon ve Dede Korkut gibi destan metinleri ve kahramanları konu alan makalelere yer vermiştir. Destan konusunda daha özel konulara da inilmiştir. Ali Duymaz (1997), Bir Destan Kahramanı Salur Kazan adlı çalışmasında Oğuzlarla ilgili kaynaklarda Salur Kazan konusu ele almış, Kıpçak sahası destanları ve Salur Kazan'ı işlemiştir. Ardından Salur Kazan'ın tarihi ve destani kişiliği hakkında bilgilere yer vermiş ve Salur Kazan'ın kahramanı olduğu destan metinlerini eklemiştir.

Türk dünyası destan türü ile ilgili zengin metinlere sahiptir. 1997 yılında Türk Dil Kurumu tarafından "Türk Dünyası Destanlarının Tespiti, Türkiye Türkçesine Aktarılması ve Yayımlanması Projesi" adıyla başlatılan proje kapsamında Balkan Türklerinden Sibirya'ya kadar uzanan coğrafyada yer alan Türk boylarına ait destanların derlenip Türkiye Türkçesi'ne aktarılma çalışmaları başlatılmıştır. Bu kapsamda pek çok destan Türkiye Türkçesi'ne aktarılmıştır[14]. Bunlardan biri Karl Reichl'a (2011) aittir. Türk

[14] (Yıldız; Manas Destanı ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller, 1995), (Gürsoy Naskali; Bozkırdan Bağımsızlığa Manas, 1995), (Ersoylu; Kız Destanı, 1996), (Pelliot, Uygurca Yazılmış Oğuz Kağan Destanı Üzerine, 2000), (Dilek; Altay Destanları I, 2002), (Akmatakliyev, Keneş, Kırgız Destanları III: Kocacaş Destanı, 2007), (Akmatakliyev, Kadırmabetova, Kırgız Destanları 7, 2009), (Orozbakoğlu, Musaev, Kırgız Destanları 6: Manas Destanı, 2007), (Akmatakliyev, Caynakova, Kırgız Destanları IV:Mendirman, 2009), (Naruzbayev, Kırgız Destanları 5, 2007), (Dilek, Altay Destanları II, 2007a), (Dilek, Altay Destanları III, 2007b), (Eberhard, Güneydoğu Anadolu'dan Derlenen Âşık Hikâyeleri, 2002), (Açа, Canıl Mırza, 2004b), (Sengirbayev, Kazak Destanları IV, 2007), (Arıkoğlu, Hakas Destanları I, 2007), (Uygur, Karakalpak Destanları Kırk Kız Destanı, 2007), (Solmaz, Özbek Destanları III:Ayçınar Destanı, 2007), (Kartalcık,

Boylarının Destanları adlı çalışmada, Türk boylarının tarihi ve lehçeleri ile ilgili bilgiler ile giriş yapılmıştır. Oğuz Kağan, Divan-ü Lügati't-Türk ve Dede Korkut Kitabı'na değinilmiş ve bu metinler en eski Türk belgeleri olarak nitelendirilmiştir. Destan anlatıcısı, şaman, âşık ve şair başlığı ile destan anlatıcılığını sözlü kültürden günümüze Türk boyları ekseninde değerlendirmiştir. Destanların anlatımı ve dinleyici yapısı ele alınmış, destanın diğer türlerden farkı ve benzerlikleri incelemiştir. Destanlarda kahraman olmak, sevgiliye ulaşmak gibi kalıpların yanında, destanlar şekil özellikleri açısından ele alınmıştır. Karl Reichl, destanların anlatım anında düzenlenme ve hatırlama sanatı olduğunu vurgular ve destanları retorik stil ve anlatım tekniği açısından inceler. Yazar, destanların zaman ve yere göre değişmelerini de ele almıştır.

Görüldüğü üzere destanlar hakkında yapılan çalışmaların çoğunluğunu metin derleme, derlenen metinlerin Türkiye Türkçesi'ne aktarılması, karşılaştırılması; metinlerin motif, dil, anlatım, kültürel öğeler açısından değerlendirilmesi gibi konular oluşturmaktadır.

Kerimoğlu, Tatar Destanları I, 2007a), (Sakenov, Avespayeva, Kazak Destanları 6, 2009), (Kartalcık,; Kerimoğlu, Tatar Destanları II, 2007b), (Yücel, Öbek Destanları II:Melike Ayyar Destanı, 2007), (Arıkoğlu, Boorbanay, Tuva Destanları, 2007) (İnayet, Uygur Destanları I, 2004), (İnayet, Uygur Destanlatı II, 2013), (Tavkul, Karaçay Destanları, 2004), (Türkmen; Duranlı; Rahmankulu, Türk Dünyasında Köroğlu Anlatmaları, 2004), (Özkan, Gagavuz Destanları, 2007), (Arıkan, Kazak Destanları I: Köroğlu'nun Kazak Anlatmaları, 2007a), (Arıkan, Kazak Destanları II, 2007b), (Karaca, Kazak Destanları III, 2007), (Ilgın, Hakas Destanları II:Kara Kuzgun Destanı, 2008), (Jirmunsky, Türk Kahramanlık Destanları, 2011), (Fedakar, Özbek Destanları V:Rüstem Han Destanı, 2016), (Mirzayev, Özbek Destanları I: Erali ve Şirali, 2009), (Alimanov, Kırgız Destanları 8, 2009), (Korganbekov, Kazak Destanları 5:Şora Batır, 2010), (Alpısbayeva vd., Kazak Destanları 7, 2010), (Türkmen, Arıkan, Kazak Destanları 8:Alpamış ve Kambar Batır, 2000), (Tavkul, Nartlar Karaçay Malkar Mitolojisinin Destan Kahramanları, 2011), (Mirzayev, Aşankul, Özbek Destanları 4: Huşkeldi ve Bealegerdan, 2011), (Mehmet, Uygur Halk Destanları III, 2011), (Aktaş, Hakas Destanları 3: Han Orba, 2011), (Egimbaeva, Kırgız Destanları X: Güldana Askazan Batır, 2015), (Ergun, Yakut Destan Geleneği ve Er Sogotoh, 2000), (Akmateliyev, Mukasov, Kırgız Destanları 13:Canış Bayış, 2013), (Akıyev, Kırgız Destanları 11: Kurmanbek, 2015), (Urmambetov, Kırgız Destanları 12:Seyitbek, 2013), (Elbekov, Avaspayeva, Kazak Destanları 9:Dürligüv-Karaşaş Kız-Makbal Sekgiz Destanı, 2013), (Killi Yılmaz, Hakas Destanları IV: Altın Taycı, 2013), (Kobatarian, İran Azerbaycanı Âşık Destanları I, 2013), (Doğan, Güllüdağ, Nogay Destanları, 2014), (Arçın, Tuva Destanları II:Haan Tögüldür, 2014), (İbrahimov vd, Başkurt Destanları I: Mitolojik Destanlar, 2015a), (İbrahimov vd, Başkurt Destanları II:Sosyal Hayatı Anlatan Destanlar, 2015b), (İbrahimov vd, Başkurt Destanları III: Beyler Hanlar Zamanını Anlatan Destanlar, 2015c), (İbrahimov vd, Başkut Destanları IV: Kahramanlar Hakkında Destanlar-Ozanlar, 2015d), (Jumadilova vd, Kazak Destanları 10, 2015), (Alimova, Kırgız Destanları XIV:Coodrbeşim Destanı, 2017), (Eşankul, Özbek destanları 6: Dalli, 2017), (İnayet, Uygur Destanları III, 2018), (Türkmen, Manas Destanı Üzerine İncelemler, 1995a), (Caynakova, Canıl Mırza, 2004), (Akmataliyev, Mukasov, Orozova, Kırgız Destanları 2, 2007).

1.1.3. Masal ve Masallarla İlgili Yapılan Çalışmalar

Halk edebiyatı nesir ürünleri arasında geniş bir yer kaplayan masalların sözlüklerde yer alan tanımlarından bazıları şöyledir:

Ahmet Vefik Paşa'nın (1876:1103) Lehçe-i Osmânî adlı sözlüğünde, "*Mesel, hala hikâye, dâsıtân, menkabe mânâsına fıkra ve kazıyyeden gayri*"; Şemseddin Sami'nin (2006:1288) Kamûs-ı Türkî adlı sözlüğünde ise "mesel", ve "*Âdâb ve ahlâk ve nasâyihe müteallik küçük hikâye*" olarak tanımlanır. Ferit Devellioğlu'nun (2006:625) Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat'inde mesel maddesi şöyledir: "*Terbiye ve ahlaka faydalı, yararlı olan hikâye*."

Türk Dil Kurumu'nun hazırladığı Türkçe Sözlük'te (2011:1630) masalın tanımı "*Genellikle halkın yarattığı, hayale dayanan, sözlü gelenekte yaşayan, çoğunlukla insanlar, hayvanlar ile cadı, cin, dev, peri, vb. varlıkların başından geçen olağanüstü olayları anlatan edebi tür"* şeklindedir.

Masal hakkında araştırmacılar tarafından da ayrıntılı açıklamalar yapılmıştır. Şükrü Elçin (2004:368) Türk Halk Edebiyatına Giriş adlı kitabında masal türünün kökeni ve tanımı hakkında şu bilgileri vermektedir:

> Anonim Halk Edebiyatı mahsullerinin en yaygın olanlarından biri de masaldır. Bu mahsullere ad olarak verdiğimiz kelime Habeşçe "mesl", Âramice "maslâ" ve İbranicedeki "mâsâl"dan, Araplara "mesel, mâsal" şekli ile mukayese ve karşılaştırma manasıyla geçtikten sonra Türkçeye mal olmuştur. Masal, bilinmeyen bir yerde, bilinmeyen şahıslara ve varlıklara ait hadiselerin macerası, hikâyesi.

Pertev Naili Boratav'ın (2013:85) masal tanımı şu şekildedir: "*Nesirle söylenmiş, dinlik ve büyülük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyle hayal ürünü, gerçekle ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı.*"

Macar Türkolog Ignacs Kunos (2001:112) masalı, "*Masal dediğimiz şey, her milletin dönen aynasıdır. Bu aynaya bakacak olursak hem eskilerin ibadetlerini, hem eski zamanların ahlakını da görmüş oluruz*" şeklinde tanımlarken; Saim Sakaoğlu'nun (2002:4) masal tanımı: "*Kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde dinleyenleri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür*" şeklindedir.

Doğan Kaya (2010:493), Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü adlı çalışmasında masalı şöyle tarif eder: "*Hadiseleri muhayyel bir dünyada cereyan eden, kahramanları insan ve kimi zaman da hayvan ve olağanüstü varlıklar olan, dinleyenleri eğlendiren ve bu arada eğiten, geçeği birtakım remz ve sembollerle gerçeküstü kalıplara sokarak yansıtmaya çalışan mensur anlatım türüdür*."

Türkiye Türkçesinde masal kelimesi ile karşılık bulduğumuz tür, diğer Türk coğrafyasında şu isimlerle anılmaktadır: Azerbaycan Türkçesinde nağıl, Başkurtlar akiyat, Çuvaşlar halep/yumah, Hakaslar çınnımah/nımah, Karaçaylar comak, Karakalpaklar ertek, Kazaklar ertek/şabuv/şabıs, Kırgızlar comok, Özbekler ertak, Sagaylar ımak, Şorlar nıbak/şörçök, Tatarlar ekiyat, Teleütler çorçok, Türkmenler erteki ve Uygurlar ise çöçek (Kaya, 2010:494).

Masalların muhtevası genellikle iyilik, güzellik, doğruluk, sadakat, çalışkanlık, cesaret, yardımseverlik gibi olumlu duygular ile kin, nefret, intikam, sinsilik, düşmanlık gibi olumsuz duygulardan oluşmaktadır. Bu duygular seçilen olağan ve olağanüstü kahramanlar tarafından gerçek ya da hayali bir mekân ve zamanda mücadele içerisinde anlatılır. Genellikle olumlu duyguların kazandığı mutlu sonlarla biter (Kaya, 2010:495). Bu olumlu sonuçlar ile masallar dinleyenleri iyi ahlaka ve doğruluğa yöneltme gayesi gütmektedirler (Sakaoğlu, 2002:11).

Yukarıda sıralanan konular, masallarda belirsiz bir zaman aralığında nesir dili ile vakit geçirmek, dinleyenleri eğlendirirken eğitmek düşüncesi ile kendilerine has bir üslupla çoğunlukla kadınlar tarafından anlatılmaktadır. Başlangıçta sözlü kültür ürünleri olan masallar zamanla yazıya da geçirilmiştir. Masalların kahramanları padişah, tüccar, oduncu gibi insanlar; arslan, tilki, at, güvercin gibi hayvanlar; ağaç, çiçek gibi bitkiler; dağ, taş, kuyu, sofra, ayna, değirmen gibi alet ve eşyalar; dev, cin, peri gibi hayali yaratıklar ile akıl, zeka, iyilik, kötülük gibi yalın fikirler olabilmektedir (Elçin, 2004:369).

Muhtevası bu şekilde olan masalların kendine has bir anlatılış şekli bulunmaktadır. Buna göre masallar; Başlangıç, Asıl Masal ve Sonuç olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Tekerlemelerden oluşan Başlangıç bölümünde dinleyici masal iklimine sokulmaya çalışılır. Asıl Masal bölümünde olay örgüsü, kahramanlar, karşılaşılan problemler anlatılır. Sonuç bölümünde ise kahramanın engelleri aşması, mutluluğa

ulaşması kötülerin cezalandırılması ile anlatıcının iyi dilekleri yer almaktadır (Kaya, 2010:495).

Sözlüklerde ve diğer çalışmalarda tanaımlarını verdiğimiz masallarla ilgili yapılan çalışmalar başlangıçta derleme merkezlidir. Derleme faaliyetlerinin ardından masallar, içeriklerine göre sınıflandırmaya tabi tutulmuşlardır. Motif ve tip incelemeleri de masal araştırmalarının bir başka boyutu olmuştur. Aşağıda bu çalışmalar derleme, sınıflandırma, motif çalışmaları sırasıyla kısaca ele alınmıştır.

Rus Türkoloğu F. Wilhelm Radloff, Türk boylarının halk edebiyatı malzemelerini 'Proben der Volksliteratur der Türkischen Stamme' adı altında 10 ciltlik bir külliyat halinde ortaya koymuştur. Bu büyük çalışmanın içinde masallar önemli bir yer tutmaktadır.

Türk masallarına ilk dikkat çeken ve onları bütün özellikleriyle derleyen araştırmacı Macar Türkolog Ignacs Kunos'tur. Türk masallarının derleme çalışmalarına katkısı olan diğer araştırmacılar: J. A. Decourdemanche, R. Nisbet Bain, Enno Litmann, Georg Jakob gibi isimlerdir (Sakaoğlu, 2002:39-41).

Türk araştırıcıların yaptığı ilk çalışma olarak 1912 yılında K.D. imzasıyla neşredilen "Türk Masalları" adlı eser karşımıza çıkmaktadır. Bu eserde on üç masal bulunmaktadır. Ziya Gökalp, 1922 yılında Diyarbakır'da yayımladığı "Küçük Mecmua"da halk masallarını neşreder. Bu masalları daha sonra 'Altın Işık' adlı kitabında yayımlar. Alman şarkiyatçı T. Menzel, Türk masallarına hem derleme hem de tercüme yoluyla katkı yapmıştır. "Billur Köşk Masaları" adlı kitabını 1923'te Almancaya tercüme ederek neşretmiştir. Naki Tezel'in de masal derlemeleri ile ilgili önemli çalışmaları olmuştur. İstanbul'dan tespit ettiği 72 masalı "İstanbul Masalları" adıyla yayımlar. Bu masallardan bazıları İngilizce, Fransızca gibi yabancı dillere aktarılmıştır (Sakaoğlu, 2002:39-41-43).

Eflatun Cem Güney, Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden derlediği masalları En Güzel Türk Masalları (1948), Bir Varmış Bir Yokmuş (1956), Evvel Zaman İçinde (1957), Gökten Üç Elma Düştü (1960), Az Gittim Uz Gittim (1961) isimleriyle yayımlamıştır.

Pertev Naili Boratav da derleme çalışmalarına katkıda bulunmuştur. Boratav, ilk masal kitabını 1955'te Fransızca olarak neşreder. "Contes Turcs" adlı bu kitabın baş kısmında yer alan tekerleme ve masalla ilgili bilgilerden sonra 1 tekerleme ve 21 masal bulunmaktadır. Boratav, çoğunu annesinden derlediği masallardan oluşan "Turkisch

Volksmarchen" adlı çalışmasında 40 masala yer verir. Bunlardan 21 tanesi ve daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış 27 yeni masalın ilavesiyle "Az Gittik Uz Gittik" adlı kitabını yayımlar (Sakaoğlu, 2002: 45). Burada Pertev Naili Boratav bir "masal poetikası" olarak niteleyebileceğimiz bilgilere yer vermektedir.

Ahmet Edip Uysal ile W. S. Walker 1966 yılında Türkiye'nin değişik bölgelerinden derledikleri masalları "Tales Alive in Turkey" adıyla Amerika'da neşretmişlerdir. Tahir Alangu, "Keloğlan Masalları" adlı kitabını da 1967 yılında yayımlar (Sakaoğlu, 2002:46-47).

Masalların sınıflandırılması için ilk girişim J. G. Von Hahn tarafından yapmıştır[15]. Bu çalışma, masalları Yunan mitlerine bağlamış ve pek az masal üzerinde çalışılarak oluşturulmuştur (Günay, 2011:21).

Anti Aarne, 1910 yılında masalları üç gruba ayırır: 1. Hayvan Masalları, 2. Asıl Masallar, 3. Fıkralar ve Komik Hikâyeler. Aarne'in ölümünden sonra yeni eklenen tipler dolaysıyla Dr. Stith Thompson 1927 yılında Aarne'nin hazırladığı sınıflandırmayı genişletmiştir[16]. Wundt, "The Psychology of Peoples" isimli eserinde masalları şöyle sınıflandırır: 1. Mitolojik-fabl masallar, 2. Saf peri masalları, 3. Biyolojik masal ve fabllar, 4. Saf hayvan masalları, 5. Şecereli masallar, 6. Şakalı masallar ve fabllar, 7. Ahlakî fabllar (Günay, 2011:22).

Türk masallarının tasnifini Wolfram Eberhard ile Pertev Naili Boratav birlikte yapmışlardır[17]. Bu masal kataloğunda 378 Türk masal tipi tespit edilmiştir. Toplam 23 başlık altında toplanan masal sınıflandırması şu şekildedir:

A. Hayvan Masalları (22 tip)
B. Hayvan ve insanın beraber rol aldıkları masallar (11 tip)
C. Masal kahramanına bir ruhun veya bir hayvanın yardım ettiği masallar (49 tip)
D. Tabiat üstü bir ruh veya bir hayvanla evlenme konusunu işleyen masallar (27 tip)
E. İyi bir ruhla veya evliyalarla birlikte yaşamayı konu alan masallar (13 tip)
F. İnsanların kaderinin önceden yazıldığını ve değişmeyeceğini konusunu işleyen masallar (20 tip)

[15] J. G. Hahn, Grieschischeund Albanesishe Marhen, iki cilt, Leipzig, Yeni Baskısı Münih, 1918.
[16] Stith Thompson, The Types of the Folk-Tale. FFC No.74. Helsinki, 1928.
[17] W. Eberhard-P.N. Boratav, Typen Türksicher Volksmarchen, Wiessbaden, 1958.

G. Rüyaları konu alan masallar (3 tip)
H. Kötü ruhlarla birlikte yaşamayı konu alan masallar (23 tip)
İ. Sihirbazları konu alan masallar (16 tip)
J. Genç kızın sevgili bulmasını konu edinen masallar (12 tip)
K. Erkek kahramanın sevgili bulmasını konu alan masallar (25 tip)
L. Fakir kızın zengin bir erkekle evlenmesini konu alan masallar (16 tip)
M. Kıskançlık ve iftira konusunu işleyen masallar (17 tip)
N. Hor görülen kocaların kahraman olduğu masallar (3 tip)
O. Zina ve baştan çıkarmayı konu alan masallar (22 tip)
P. Acaip olaylar ve acaipicraat'ı konu alan masallar (8 tip)
Q. Acaip davaları konu alan masallar (13 tip)
R. Realist masallar (9 tip)
S. Acaip tesadüfleri konu olarak işleyen masallar (6 tip)
T. Komik olayları konu alan masallar (6 tip)
U. Aptal ve tembel kadın veya erkekleri konu alan masallar (16 tip)
V. Hırsızlık ve dedektif konularını işleyen masallar (11 tip)
W. Akıllı, hilekâr veya cimri kahramanları konu alan masallar (29 tip) (Günay, 2011: 23-24)

Bunlardan başka Warren S. Walker ile Ahmet Uysal "Tales Alive in Turkey" ismiyle yayınladıkları masal kitabında masalları yedi kategoriye ayırmışlardır[18].

Yukarıda bahsi geçen masal tasnif çalışmaları ağırlıklı olarak masalların muhtevalarını dikkate alarak hazırlanmıştır. Propp, "Morphology of the Folktale" adlı çalışmasında masalları muhtevaya göre sınıflandırmanın objektif olmayacağını söyler. O, daha çok masallarda değişmeyen unsur olan fonksiyonları incelemiştir[19].

[18] 1. Tabiatüstü masallar, 2. Şaşırtıcı ve hünerli neticelere sahip olan masallar, 3. Mizahi masallar, 4. Ahlaki masallar, 5. Köroğlu, 6. Din görevlilerinin hatalarını konu olarak işleyen masallar, 7. Fıkralar (Günay, 2011:24)

[19] Propp'un peri masallarını incelemesinin ardından tespit ettiği fonksiyonlar şu şekildedir: Ailenin fertlerinden biri evden ayrılır, Kahramana bir yasak bildirilir, Yasak ihlal edilir, Hain keşif için girişimde bulunur, Hain kurbanı hakkında bilgi elde eder, Hain kurbanını kendisine veya eşyalarına sahip olmak için aldatır, Kurban hileye kanar farkında olmadan düşmanına yardım eder, Hain ailenin fertlerinden birinin yaralanmasına veya zarar görmesine sebep olur, Talihsizlik veya eksik bildirilir kahraman bir emir veya bir istekle karşılaşır-kahramanın gitmesine izin verilir veya kahraman gönderilir, Kahraman tepki göstermek üzere anlaşır veya kendi kendine karar verir, Kahraman evden ayrılır, Kahraman sihirli vasıtayı veya yardımcıyı alabilmek için denenir-sorguya çekilir, Kahraman müstakbel vericinin hareketlerine tepki gösterir, Kahraman sihirli vasıtanın yardımını kazanır, Kahraman aradığı nesnenin olduğu yere götürülür veya kahramana yol gösterilir, Kahraman ile hain doğrudan doğruya dövüşte karşılaşırlar, Kahraman dağlanır,

Masal türü üzerine hazırlanan bilimsel çalışmalara Esma Şimşek'in (2001), Yukarı Çukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması adlı iki ciltlik eseri örnek verilebilir. Bu eserde öncelikle masalın tanımı özellikleri diğer nesir türleri ile ilişkisi ele alınmıştır. Ardından Yukarı Çukurova masallarının özellikleri tespit edilmiştir. Masallar üzerine yapılmış çalışmalar derlenmiş ve masalların derleme şekli ele alınmıştır. Metinlerde yer alan motifler tasnif ve tahlil edilmiştir. Metinler Tarihi-Coğrafi Metot ile incelenmiştir. Eserde 70 masal metnine yer verilmektedir. Benzer şekilde Saim Sakaoğlu da (2002) Gümüşhane ve Bayburt Masalları üzerinde çalışmıştır. Girişte genel olarak masal kavramı hakkında bilgi verdikten sonra masalın diğer türlerle mukayesesi yapılır. Farklı ülkelerdeki masal kitapları hakkında bilgileri, masal ile ilgili yapılan çalışmalar takip eder. Daha sonra Gümüşhane masallarının derlenme şekline değinilmiş ve tespit edilen masalların tasnif ve tahlili yapılmıştır. Yazar, Gümüşhane masallarının ortak unsurlarını tespit ettikten sonra derlenen 70 adet Gümüşhane ve Bayburt masalarının metinlerine yer verir. Saim Sakaoğlu (2007), Masal Araştırmaları adlı farklı bir çalışmasında masalın tanımı, kaynakları, tasnif çalışmaları, yerli ve yabancı masal kitapları ile masallarda yer alan kalıp sözleri ele almıştır. Daha sonra masallarda tip, motif ve formel tanımlarının yanı sıra masal anlatıcıları, Türk edebiyatında masalın yeri, masallarda devlet fikri gibi konulara yer vermiştir. Türk masalları bibliyografyası verilmiş, Türkiye'den ve yurt dışından derlenen masal metinlerine yer verilmiştir. Ayrıca yazar, masal derleme fişi ve derleme sırasında sorulacak sorular hakkında bilgi verilmektedir.

Masalların farklı bakış açıları ile ele alındığı bir örnek olarak Umay Türkeş Günay'ın (2011), Elazığ Masalları ve Propp Metodu, başlıklı çalışmasını gösterebiliriz**.** 1976 yılında yayımlanan Elazığ Masalları adlı eserin ikinci baskısı olan eserde Umay Türkeş Günay, şimdiye kadar muhteva özellikleri ile ele alınan masalları farklı bir bakış açısıyla ele alarak Rus Biçimbilimci Viladimir Propp'un geliştirdiği Masalın Morfolojisi adlı çalışma ekseninde değerlendirmiştir. Propp ve onun geliştirdiği metot hakkında bilgilere yer veren yazar, Elazığ'dan derlenen 70 adet masal metnine yer vermiştir. Daha

---

Hain mağlup edilir, Birinci talihsizlik veya eksik tasfiye edilir, Kahraman geri döner, Kahraman takip edilir, Kahraman takipten kurtulur, Kahraman evine veya başka bir memlekete tanınmadan varır, Sahte kahraman asılsız iddialarda bulunur, Kahramana zor bir görev teklif edilir, Zor görev çözümlenir, Kahraman tanınır, Sahte kahraman teşhir edilir, Kahramana yeni bir görünüş verilir, Hain cezalandırılır, Kahraman evlenir veya tahta çıkar (Günay, 2011:29-40).

sonra bu masalların Propp metoduna göre tahlili yapılmıştır. Elazığ Masallarının ortak özellikleri ve yazarın 10 adet makalesi de yer almaktadır. Bunlardan başka Türk dünyası masalları da yapılan çalışmalar arasında yerini almıştır. Ali Berat Alptekin (2003), masalın tanımı, özelliklerine yer verdiği eserinde Kazak masalları hakkında da bilgi verilmektedir. Çalışmada Kazak masalları tiplerine göre motif sırası temelinde ele alınmış ve 47 adet masal metni Kazak Türkçesi ve ardından Türkiye Türkçesi ile sunulmuştur.

Masal metinlerini derleme ve yayımlama çalışmaları da masal konulu çalışmaların bir diğer önemli ayağıdır. Bu kapsamda Bilge Seyidoğlu, Erzurum Masalları'nı (2006) yayımlamıştır. Eser, 72 masal metninin neşrinden oluşmaktadır. Bu masallar sırasıyla şöyledir: Yılan Bey, Leylek I, Leylek II, Topal Leylek, Hasan Çelebi, Hüsnü Yusuf, Yüzük Kaçıran Kuş, Ölü Yiyen Derviş I (Çefterçürçe), Ölü Yiyen Derviş II, Hoca Efendi, Bengiboz, Pabuçlu Mehmet, Pallucu Büyük, Kesik Kafa, Uyuyan Delikanlı, Dilâremcengi, Gülanber Hanım, Gül Sinan, Tasa Kuşu, Kamçı, Tavuk Kız, İngiliz Kralı, Nar Tanesi I, Nar Tanesi II, Tokmak, Padişahın Üç Kızı, Melikşah, Muradına Ermeyen Dilber I, Muradına Ermeyen Dilber II, Muradına Nail Olmayan Dilber, Üç Turunçular, Üç Karpuz Güzeli, Üç Narlar, Sırma Saç, İyilik Et de Suya Ati Balık Bilmezse Halik Bilir, Değnek, Ahmet Şah, Keloğlan, Ahmet Turan Mehmet Turan, Hz. İsa Hikayesi, Çoban Mehmed Baba, Abalı Dondon, Tembel Ahmet, Uçkur Terleten, Köroğlu, Acemoğlu, Has Altın Halis Gümüş Paslı Pul, Terzi Kızı, Mektup, Şamdan, Altın Şamdan, Dal Boylu Dal Yusuf, Ahmedi Dürre, Cengli Ahmet, Hain Vezir, Çuhadaroğlu, Perişan Tüccar, Yedi Kancık Babası, Üç Tane Vasiyet, Kötü Arkadaşlar, Hoca Kadı İmam, Üç Arkadaş, Kaz Hikayesi, Aptal Koca, Totok, Keloğlan, Bana Benzer Hanım, Karı Şerri, Ahmet Bezirgan, Serencam, Yalan.

Bir başka derleme çalışması Pertev Naili Boratav' (2006) aittir. Eserde toplam 49 adet masal metni ve bunların derlendiği kaynak kişiler yer almaktadır. Türk Masalı Üzerine adlı bir makale yer almaktadır. Burada Boratav, masal türünün diğer halk edebiyatı nesir türleri ile olan ilişkisi yanında masalın Türk kültüründeki yerini ve tarihi gelişimini ayrıntılı olarak ifade etmektedir. Türk masallarının yabancı kaynaklı masallarla olan ilgisi, masallar hakkında yapılan çalışmalar ve masallardan faydalanılarak meydana getirilmiş türler Boratav'ın değindiği diğer konular arasında yer almaktadır. Masal hakkında Pertev Naili Boratav'ın (2009) bir diğer çalışması da Zaman Zaman İçinde adını taşımaktadır. Birinci Bölümde Tekerleme, İkinci Bölümde masal metinleri yer almaktadır.

Tekerleme ve masalların kaynaklarına da yer verilen çalışmada Bacı Bacı Can Bacı, Yedi Kardeşler, Nardaniye Hanım, Ben Bir Yeşil Yaprak İdim, Fesleğenci Kızı, Yatalak Mehmet, Menekşe Yaprağından İncinen Kızım, Arap Lala, Dülger Kızı, Ahu Melek, Hüsnü Yusuf Şehzade, Sitti Hatun, Oduncunun Kızı, Sabır Taşı, Yıldırım Padişahı, Nalıncı ile Padişah, Altın Toplu Sultan, Bostancı Dede, Usta Nazar, İnsanoğlu Nankördür, Köylü ile Sultan Mahmut, Hasses Paşa adlı masal metinleri yer almaktadır.

Muhsine Helimoğlu Yavuz da masal derleme çalışmalarına katkıda bulunmuştur. Evvel Zaman İçinde Anadolu Masalları I (2011) adlı eseri, 15 adet masal metninin neşrinden oluşmakta ve neşri yapılan masallar Bir Kedi Masalı, Horozoğlan, Padişah ile Üç Oğlu, Sihirli Değnek, Tuzun Değeri, İlhan, Dev ile Küçük Kız, Tiryaki Baba, Fesleğenci Kız, Tıkanık, Kral Oğlunun Bilmecesi, Ebegümeci Çorbası, Zümrüdüanka, Tahta ve Sihirli Çiçek adlarını taşımaktadır. Gel Zaman Git Zaman Anadolu Masalları II (2016) adlı çalışmasında ise yer verilen masal metinleri şunlardır: Fındık Beyler, Kaybolan Çocuk, Beybörek ile Benliboz, Horoz Masalı, Padişahın Üç Kızı, İmdi Dede, Yılan Bey, Dev ile Padişahın Üç Oğlu, Fes Tüccarı, Sihirli Buz Çiçeği, Padişah ve Oğulları, Altın Saçlı Çocuklar, Süpürgeci Koca, Üç Öğüt, Ay ve Yıldız, Kafatası ve Buz Baba. Naki Tezel'in (2013) neşrettiği masal metinleri ise su isimleri taşımaktadır: Kırk Kardeş, Peri Kızı, Kısmetimi Arıyorum, Peynir Tulumu, Kara Kedi, Keçi Kız, Avcıoğlu, Kırkıncı Oda, Etme Bulma, Bir Göze Bir Gül, Altın Bülbül, Yeşil Kuş, Bahtiyar'la Hoptiyar, Kırk Arap, Ağlayan Nar ile Gülen Ayva, Altmış Akıllı Yetmiş Fikirli, İhtiyar Kuş, Sihirli Yüzük, Altın Kozalaklı Gümüş Servi, Seksen Göz, Çifte Kanbur, Zanni Oğulları, Kırk Oğlan, Ala Balık, Güneş Kızı, Kaldı ile Geldi, Altın Araba, Rüzgaroğlu, Fatma Nine, Mor Menekşe, Sihirli Tavşan, Konuşan Kaval, Limon Kız, Akıllı Evlat, İbiş ile Memiş, Şamdan Kız, Tuz, Çoban Ali, Gururlu Kız, Kırk Haramiler, Sihirli Çeşme, Doğruluk, Keloğlan ile İhtiyar, Keloğlan Yemede, Keloğlan'ın Ali Cengiz Oyunu, Oduncu Keloğlan, Keloğlan Hindistan Yolunda, Keloğlan'ın Köse'ye Masalı, Keloğlan Ölüyü Diriltiyor, Tenbel Keloğlan, Dev ile Keloğlan, Keloğlan Yedi Kat Yerin Altında, Keloğlan'ın Tokmağı, Hamamcı Keloğlan.

Kısaca sıraladığımız çalışmaların yanında aynı metotlarla yapılan farklı çalışmalar da olmuştur[20]. Muhsine Helimoğlu Yavuz, Masallar ve Eğitimsel İşlevleri (2013a) adlı

[20]Mehmet Özçelik, Afyonkarahisar Masalları (2004); Behiye Köksel Gaziantep Masalları (1995); Yılmaz Önay, Van Masalları (1995); Seyit Emiroğlu, Konya Masalları (1996); Ruhi Kara, Erzincan Masalları (1996); Mehmet Yardımcı, Malatya Masalları (1996); Rasim Deniz, Kayseri Masalları (1996) ve Nedim Bakırcı, Niğde Masalları (2000)...

çalışmasında Masallara farklı bir bakış açıcı ile yaklaşmakta ve öncelikle, masalın tanımı, tarihçesi ve diğer sanatlarla ilişkisine değinmiştir. Ardından masallarda verilen mesajlar/iletiler içeriklerine göre tasnif edilmiştir. Yazar, masalları dil ve anlatım özellikleri açısından ayrıntılı şekilde inceleyerek tespit ettiği unsurların dil öğrenimine katkılarını ele almış ve tespit edilen ileti tasnifine göre masal metinleri verilmiştir.

Ayrıca Türk masallarını Türk dünyası masalları ile karşılaştırma çalışmaları yapılmıştır. Masallarda yer alan unsurlar (renk, sayı gibi) ayrı çalışmalarda incelenmiştir. Masallar kullanılan dil açısından incelenmeye tabi tutulmuşlardır. Ancak son zamanlarda masalların çok farklı işlevleri tespit edilmiş ve masallar, değişik açılardan mercek altına alınmışlardır[21].

1.1.4. Efsane ve Efsaneler İle İlgili Yapılan Çalışmalar

Farsça "fesane" kelimesinden Türkçeye geçmiş olan efsane, Arapça usture-esatir, Almanca legende ve sage, Fransızca legende kelimelerini karşılamaktadır (Kaya, 2010:292-293). Ferit Devellioğlu'nun (2006:206) sözlüğünde efsane "*asılsız hikâye, masal*" olarak tanımlanırken Türkçe Sözlük'te (2011:758) efsane "*Eski çağlardan beri söylenegelen, olağanüstü varlıkları, olayları konu edinen hayali hikâye, söylence*" şeklinde tanımlanmaktadır.

Şükrü Elçin (2004:314) efsane tanımını ve diğer bazı dillerdeki karşılıklarını şöyle izah etmektedir: "*İnsanoğlunun tarih sahnesinde görüldüğü ilk devirlerden itibaren ayrı coğrafya, muhit ve kavimler arasında doğup gelişen; zamanla inanç, âdet, anane ve merasimlerin teşekkülünde az çok rolü olan bir çeşit masallara dilimizde Arapça: ustûre, Farsça: efsane; Yunanca: mitos, mit kelimeleri ad olarak verilmiştir."*

Doğan Kaya (2010: 292-293) efsane kelimesinin kökeni ve efsanenin tanımı hakkında görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

[21]Arif Can Güngör, "Sözlü Masal Geleneğinden Görsel Medya Evresine Geçiş ve Masal Formunun Yeşilçam Sinemasına Etkileri" Danışman: Battal Odabaş, İstanbul Üniversitesi, SBE, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, 2003, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
Ahmet Musab Kesmeci, "*Masalların Yeni İcra Ortamı Olarak İnternet Siteleri"* İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul 2012. (Yayımanmamış Yüksek Lisans Tezi).

> Efsane kelimesi aslen Farsça fesane kelimesinden gelmektedir. Fesane, "aslı olmayan hikâye, dillere düşen vak'a, destan" anlamındadır. Gerçekten cereyan etmiş bir hikâye gibi ağızdan anlatılan efsane, söylence, rivayet, üsture, kozmogoni kelimeleriyle de karşılanmaya çalışılmıştır, ancak rivayet ve esatir tam olarak efsane kelimesini karşılamaz. Söylence, efsane kelimesine karşılık olarak bulunmuş bir terimdir. Rivayet terimi de daha çok insanların başından geçen menkabeleri kapsar. Esatir ise, üsturenin çokluk şekli olup dünyanın ve tabiat hadiselerinin insanın ilkel şuurunda vücut bulmuş şeklidir. Bir başka deyişle esatir, henüz mit teriminin Türkçeye girmediği zamanlarda, bu sözü karşılayan bir terimdir.

Ali Berat Alptekin (2012:15) efsaneyi "*Dinî, inandırıcı, kısa, nesir şeklindeki halk anlatmaları*" olarak tanımlarken; Boratav'ın (1995:98-99) efsane tanımı şu şekildedir:

> Efsanenin başlıca niteliği inanış konusu olmasıdır. Onun anlattığı şeyler doğru, gerçekten olmuş diye kabul edilir. Bu niteliği ile masaldan ayrılır, hikâye ve destana yaklaşır. Başka bir niteliği de düz konuşma diliyle ve her türlü üslup kaygısından yoksun, hazır kalıplara yer vermeyen kısa bir anlatı oluşudur. Kısacası efsane: kendine özgü bir üslubu, kalıplaşmış kuralları biçimleri olmayan, düz konuşma dili ile bilinen bir anlatı türüdür.

Tanımlarından bazıları bu şekilde olan efsanelerin özelliklerini Saim Sakaoğlu (1980a:6) şöyle sıralamaktadır:

1. Şahıs, yer ve hadiseler hakkında anlatılırlar,
2. Anlatılanların inandırıcılık vasıfları vardır,
3. Genellikle şahıs ve hadiselerde tabiatüstü olma vasfı görülür,
4. Belirli bir biçimleri yoktur, kısa ve konuşma diline yer veren anlatı türleridir.

Ali Berat Alptekin (2012:16-17) ise efsanelerin özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

1. Efsaneler şahıs, yer ve olaylar hakkında anlatılır.
2. Efsanelerin inandırıcılık özelliği vardır, dinleyenler olayların gerçek olduğuna inanır.
3. Efsanelerde anlatılan olaylar ve olayların kahramanları olağanüstüdür.
4. Efsanelerin özel bir anlatım şekli yoktur, konuşma diliyle anlatılmaktadır.
5. Anlatıcı ve dinleyenler için gerçek kabul edilir.
6. Efsanelerin zamanı geçmiş zaman ile şimdiki zamandır.
7. Efsanelerde mekân yaşanılan dünyadır.
8. Efsanelerdeki kutsiyet dolayısıyla efsanelerde yer alan şahıs ve mekânlar dokunulmaz sayılır.
9. Efsanelerin tarihle yakın ilişki içindedir. Tarihte yaşamış devlet adamı, komutan gibi önemli isimlerin gerçekte yapmış oldukları olağanüstülükleri efsaneleşmiştir.

10. Çoğunlukla efsaneler millîdir ancak milletlerarası özelliğe sahip olanlar da vardır.
11. Efsaneler genellikle şekil değiştirme gibi tek motif üzerine kuruludur.

Tanımları ve özellikleri kısaca izah edilen efsanelerin sınıflandırılması ile ilgili yapılan çalışmalar şöyledir: İlk olarak 19-28 Ağustos,1959 tarihinde Kiel'de başlayan Kophenhag'da sona eren bir efsane kongresi yapılmıştır. Bundan başka 6-8 Eylül 1962'de Anvers'de ve 14-16 Ekim 1963'te Budapeşte'de toplantılar düzenlenmiştir. 'International Society for Folk-narrative Research' (Milletlerarası Halk Anlatısı Araştırmaları Kurumu) (Boratav, 2013:112) tarafından yapılan kongre ve toplantılarda hangi tür metinlere efsane denileceği üzerinde durulmuştur. Çünkü efsaneler içerdikleri olağanüstü motifler ve inandırıcılık gibi özellikleri dolayısıyla menkabe ve mit anlatmaları ile karıştırılmaktadır (Alptekin, 2012:22). Bu toplantıların sonucunda efsaneler temelde dört ana başlık altında sınıflandırılmıştır:

I. Yaradılış efsaneleri. Oluşum ve dönüşüm efsaneleri. Evrenin sonunu (Mahşer ve Kıyamet günlerini) anlatan efsaneler.
II. Tarihlik Efsaneler
III. Olağanüstü kişiler, varlıklar ve güçler üzerine efsaneler.
IV. Dinlik Efsaneler (Boratav, 2013:113).

Efsanelerle ilgili yapılan diğer bilimsel çalışmalar arasında Saim Sakaoğlu'nun önemli bir yeri vardır. Saim Sakaoğlu (1980a), Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu adlı doçentlik takdim tezinde efsane türünün tanımı, özellikleri ve diğer türlerle ilişkisine yer vermiştir. Motifin ve şekil değiştirme motifinin tanımının ardından taş kesilme motifi hakkında bilgi verilmiş diğer kültürlerde taş kesilme motifleri üzerinde durulmuştur. Taş kesilme motifine yer veren efsanelerin tip kataloğu hazırlanmış, bu efsanelerin illere göre dağılımı gerçekleştirilmiştir. Saim Sakaoğlu (1992), Efsane Araştırmaları adlı bir diğer çalışmasında efsane türü hakkında genel bilgi yanında, daha önce farklı kaynaklarda yayımlanan dört makale ve bildiriye yer vermiş olup Türkiye'den ve Türk dünyasından derlenen 24 efsane metnini okuyucuya sunmuştur. Yazar burada ayrıca Efsane Derleme Fişi örneği de vermiştir. Saim Sakaoğlu (2007) 101 Anadolu Efsanesi başlıklı bir diğer çalışmasında Türkiye'nin değişik

bölgelerinden derlenmiş olan efsanelere yer verirken 101 Türk Efsanesi (2003) adlı çalışmada ise Türk dünyasından tespit edilen 101 efsane metnini yayımlamıştır. Bilge Seyidoğlu (1985) da efsane türünü Erzurum örneğinde değerlendirmiştir. Bilge Seyidoğlu'nun doçentlik takdim tezi olan bu çalışmada dinî binalarla ilgili efsaneler; evler ve insanların yaşadıkları yerlerle ilgili efsaneler; tabiat ve kırlarla ilgili efsaneler başlıkları altında toplam 189 adet efsane metni yer almaktadır.

Efsanelerin motif bakımından incelenmesine bir örnek olarak Metin Ergun'un (1997), Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi I-II adlı doktora tezi gösterilebilir. Eserin birinci cildi inceleme, ikinci cildi ise Türkiye, Azerbaycan, Türkmen, Özbek, Kırgız, Kazak, Kazan (İdil-Ural), Başkurt (İdil-Ural), Yakut, Altay, Hakas, Tuva, Karakalpak, Çuvaş, Karaçay, Gagauz, Uygur, Kırım, Dolgan, Kumuk, Tofa, Şor, Teleut, Telengit ve Baraba Türklerinden derlenmiş efsane metinlerinden oluşmaktadır. Eserde, "şekil değiştirme" motifi açıklandıktan sonra şekil değiştirmeye yer veren efsanelerin de kataloğu hazırlanmıştır. Efsaneler ile ilgili bir diğer çalışma da Ali Berat Alptekin'e (2012) aittir. Burada efsanenin tanımından, diğer türlerle ilişkilerine, efsanelerle ilgili yapılan çalışmalardan efsane derlemelerine kadar bilgiler yer alır. Taş kesilme motifi, dağlarla, göllerle, yerleşim yerleriyle ilgili efsaneler gibi efsane motifleri ayrıntılı olarak ele alınır. İkinci Bölümde efsane ilgili 9 makale bulunmaktadır ve Türkiye'den ve Türk Dünyasından derlenmiş çeşitli efsane metinleri yer almaktadır. Bunlardan başka Hayrettin Rayman, Bayburt Efsaneleri, (2001), Halil Altay Göde, Isparta Efsaneleri (2010), İsmail Görkem, Elazığ Efsaneleri (2006), Muhsine Helimoğlu Yavuz, Diyarbakır Efsaneleri (2013b), Ali Duymaz, Bingöl Efsaneleri (1989), Zekeriya Karadavut, Yozgat Efsaneleri, (1992), Seyit Emiroğlu, Konya Efsaneleri, (1993), Ruhi Kara, Erzincan Efsaneleri (1991) Bayram Sönmez, Niğde Efsaneleri (1994) üzerinde çalışmıştır. Efsane hakkında yapılan çalışmalar çoğunlukla derleme, tasnif, motif tespiti şeklinde olmuş tespit edilen metinler dil özellikleri açısından ele alınmıştır. Zamanla efsanelerin farklı bakış açılarıyla incelendiği çalışmalar da yapıldığı görülmüştür[22].

[22]Fuat Kaplan (2016), Çağdaş Heykel Sanatına Anadolu Efsanelerinin Etkisi, Atatürk Üniversitesi, SBE, Heykel Anasanat Dalı, Danışman: Mustafa Bulat, Yüksek Lisans Tezi.
Banu Bulduk (2015), Seçilmiş Türk Efsanelerinden Etkileşimli Bir Elektronik Kitap Uygulaması, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Danışman: İncilay Yurdakul, Sanatta Yeterlilik Tezi.
Semra Aktaş (2009), Efsanelerin Turistik Çekicilik Üzerine Etkileri: Turist Rehberleri Üzerine Bir Araştırma, Sakarya Üniversitesi, SBE, Turizm İşletmeciliği Anabilim Dalı, Turizm İşletmeciliği Bilim Dalı, Danışman: Orhan Batman, Yüksek Lisans Tezi.

1.1.5. Halk Hikâyesi ve Halk Hikâyeleri İle İlgili Yapılan Çalışmalar

Sözlü kültür ürünleri arasında nazım ve nesrin bir arada kullanıldığı türlerden olan halk hikâyesi kendine ait bir takım özellikler taşır. Diğer nesir ürünlerinden farklı olarak belli bir düzen ve sıra gözetilerek anlatılan, belli bir icra ortamında sunulan Türk halk hikâyeleri ile ilgili yapılan çalışmalardan bazıları şöyle sıralanabilir[23]:

Pertev Naili Boratav (2009b) ilk baskısı 1931'de yapılan lisans mezuniyet tezi olan Köroğlu Destanı adlı çalışmada, başlangıçta Köroğlu'nun Türk destanları ve hikâyeleri arasındaki yerine değinmiş, Köroğlu rivayetlerinin mevzularını ele almış ve rivayetleri karşılaştırılmıştır. Ardından rivayetler motifleri açısından değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Köroğlu'nun şahsiyeti hakkında halk telakkilerine yer verilmiş, Köroğlu Destanı'nın tesirleri ve menşei ele alınmıştır. Pertev Naili Boratav'ın halk hikâyecilik geleneği ile bir diğer önemli çalışması ise ilk baskısı 1946'da yapılan Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, (2002) adlı çalışmasıdır. Boratav burada öncelikle halk hikâyelerini konuları, yapıları ve üslupları açısından değerlendirmiştir. Daha sonra halk hikâyelerinin diğer nesir anlatıları ile ilişkisini ele almış ve bunların yanında hikâyelerin doğuşu, gelişmesi, müellif ve varyantlaşma meselelerine değinmiştir. Hikâyelerin tarihle ilişkisini de ele alan Boratav, hikâyelerin kitaba geçirilmesine değinmiştir.

Şükrü Elçin, Kerem ile Aslı (2010) adlı çalışmasında Kerem ile Aslı Hikâyesinin yazma ve basma nüshaları arasındaki farklar üzerinde durmuştur. Hikâyenin motifleri, bu motiflerin diğer halk hikâyeleri ile ilgisi, hikâyede yer alan dini, tarihi ve masalsı unsurlar tespit edilmiştir. Kerem ile Aslı Hikâyesi'nde içtimai hayat, Kerem'in şahsiyeti ile aşk ve ülkü gibi konulara değinen Elçin, hikâyenin tesirleri üzerinde durmuştur. Ayrıca yazar Kerem ile Aslı hikâyesinin teşekkülü meselesine de değinmektedir. İlhan Başgöz, "Biyografik Türk Halk Hikâyeleri (Kahramanları, Teşekkülleri, Saz Şairlerinin Eserler ile Münasebeti)" (1949) adlı doktora çalışmasında, Tufarganlı Abbas, Âşık Kerem, Âşık Garip, Ercişli Emrah, Karacaoğlan gibi Türk halk hikâyelerini incelemiştir. Türk halk hikâyeleri ile Arap, İngiliz ve Fransız halk hikâyelerini karşılaştırmıştır.

[23]Halk hikâyelerinin tanımı, özellikleri, tasnif çalışmaları, kaynakları ve anlatıcı gibi başlıklar altında incelenmesi Dördüncü Bölüm'de ayrıntılı olarak yer aldığı için tekrara düşmemek adına burada yer verilmemiştir.

Eflatun Cem Güney'in 1958 yılında yayınladığı "Âşık Garip" ve 1960 yılında basılan "Tahir ile Zühre" adlı çalışmaları önemlidir. Mehmet Akalın ve Muhan Bali'nin Mehmet Kaplan danışmanlığında hazırladıkları "Köroğlu Destanı" adlı çalışma Köroğlu hikâyeleri ile ilgili büyük öneme haiz ilk çalışmalardan olmuştur. Muhan Bali 1973 yılında yayınladığı Ercişli Emrah ve Selvihan adlı çalışmasında, Ercişli Emrah'ın tarihi kişiliğini ve hikâyenin oluşumunu araştırmış ayrıca hikâyenin beş farklı varyantının karşılaştırmasını yapmıştır.

Fikret Türkmen 1995 yılında Âşık Garip Hikâyesi, üzerinde çalışmış ve öncelikle halk hikâyeleri ve Âşık Garip ile ilgili yapılan çalışmalara değinmiştir. Âşık Garip hakkındaki problemler başlığı altında konunun mahiyeti ve hikâyelerin teşekkülü konusunu incelemiştir. Hikâyenin yapı bakımından tahlili ve varyantları ile mukayesesine değinildikten sonra hikâyede yer alan şiirler incelenmiştir. Hikâyenin tesirlerine de değinen yazar, derlenen hikâye metinlerini de çalışmaya eklemiştir. Ensar Aslan (1990) ise Halk Hikâyelerini İnceleme Yöntemleri-Yaralı Mahmut Hikâyesi Üzerinde Bir İnceleme, başlıklı çalışmasında, yazılı ve sözlü gelenekten derlenen 12 hikâye metnini incelemiştir. Diğer çalışmalarda yapıldığı üzere hikâyenin motifleri, oluşumu, tarihî kaynakları gibi konular üzerinde durulmuştur. Tespit edilen motifler diğer hikâyelerde yer alan motiflerle karşılaştırılmış Stith Thompson'un kataloğunda yer alan numaralar verilmiştir. Ensar Aslan (2007) bir başka çalışmasında halk hikâyeciliği geleneğini Çıldırlı Âşık Şenlik üzerinden değerlendirmiştir. Türk halk hikâyesi ve halk şiiri ile Doğu Anadolu ve Azerbaycan sahası Âşık edebiyatı hakkında bilgi verilen çalışmada Âşık Şenlik'in hayatı, şiirleri, hikâyeleri ve karşılaşmaları incelenmiştir. Ali Berat Alptekin (1999) Kirmanşah Hikâyesi, başlıklı çalışmasında Kirmanşah, halk hikâyeleri ve hikâyenin kaynakları üzerinde durmuştur. Ardından Kirmanşah Hikâyesi'nin kaynak şahısları ve motif sırası, epizot ve şiir tahlili, motif ve formel yapısı değerlendirilmiş ve hikâye kahramanları ele alınmıştır. Halk hikâyelerinin tasnifi ve Kirmanşah Hikâyesi'nin bu tasnif içindeki yeri üzerinde durulmuştur. Ali Berat Alptekin (2005) Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı, adlı çalışmada halk hikâyelerinin tanımı, özellikleri, tasnifi, halk hikâyeleri ile ilgili çalışmalar hakkında bilgiler vermiştir. 70 adet halk hikâyesinin özeti ve halk hikâyelerinde yer alan mitolojik motifler, hayvan, sihir, ölüm motifleri yanında mizah, aldatmalar, şans ve kader gibi motifler tespit edilmiştir.

Saim Sakaoğlu, Esma Şimşek, Ali Berat Alptekin ve Yurdanur Sakaoğlu'nun 1997 yılında hazırladıkları Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri adlı iki ciltlik çalışmada Behçet Mahir'in hayatı, hikâyeciliği, şairliği gibi konulardan başka Behçet Mahir konulu bilimsel çalışmalardan bahsedilir. Hikâyelerin özetleri ardından hikâye metinlerinin tam hali yer almaktadır. Çalışmada Behçet Mahir'den derlenen yirmi beş adet hikâye yer almaktadır. İsmail Görkem (2000), Halk Hikâyeleri Araştırmaları Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuvarı adlı çalışmasında Çukurova Bölgesi'nde hikâyecilik geleneğini ve bu geleneğin içinde Mustafa Köse'nin yerini incelemiştir. Hikâyelerin teşekkülü, varyantları ve hikâyelerdeki deyişler hakkında bilgi vermektedir. Tahlili yapılan metinler dil ve anlatım özellikleri açısından ele alınmıştır. Wolfram Eberhard (2002), Güneydoğu Anadolu'dan Âşık Hikâyeleri adlı, Türk Dil Kurumu tarafından yürütülen "Türk Dünyası Destanlarının Tespiti Türkiye Türkçesine Aktarılması ve Yayımlanması Projesi" kapsamında basılan çalışma, yazarın 1951 yılında Güneydoğu Anadolu Bölgesi (Çukurova Bölgesi)'nde yaptığı araştırmaların bir değerlendirmesidir. Bölgenin tüm âşıklarının yer almadığı çalışmada ortak tip tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda "Elbeylioğlu Hikâyesi", "Ali Paşa Hikâyesi", "Köroğlu Hikâyesi" ve "Hurşut ile Mahmihri Hikâyesi"nin basılmış olan ve sözlü gelenekte yer alan varyantları üzerinden bir karşılaştırma yapılmış ve sonuçlar tartışılmıştır.

M. Mete Taşlıova tarafından 2006 yılında tamamlanan dokotra tezinde hikâyecilik geleneği Kars özelinde incelenmiştir. Giriş başlığında Kars'ın coğrafi durumu, tarihi ve kültürel özellikleri verilmiştir. Kars'ta Halk Hikâyeciliği başlığı altında bölgedeki hikâyecilik geleneği, geleneğin bugünkü durumu, etkileşim içinde olduğu diğer çevreler, hikâye anlatıcıları ve repertuarı gibi konulara değinilmiş, Kars sözel hikâyeciliğinin icra ortamları ele alınmıştır. Kars sözel hikâyeciliği; bağlam, icra yapısı, metinlerde yer alan şiirler ve müzik unsuru gibi başlıklar altında incelenmiş, hikâyeler tahlil edilmiştir. Bayram Durbilmez (2014)'in Karslı Âşık Murat Çobanoğlu Hayatı-Sanatı ve Eserleri ve Ali Kafkasyalı'nın (1998), Âşık Murat Çobanoğlu Hayatı-Sanat Eserleri, adlı çalışmalarda Folklor, Âşık Edebiyatı ve Halk Edebiyatı ilişkisi, Âşık Edebiyatı sahasında yapılan çalışmalar ile Kars yöresi hakkında bilgi yer verilmiştir. Daha sonra Âşık Murat Çobanoğlu'nun hayatı ve sanatı, âşık edebiyatı içindeki yeri ele alınmıştır. Çobanoğlu'nun şiirleri ile hikâyelerine yer verilmiştir. Metin Ekici (2004) ise Köroğlu ekseninde Türk dünyasında halk hikâyecilik geleneğini ele almıştır. Öncelikle kahramanlık konusunu

işleyen hikâyelerden olan Köroğlu hakkındaki çalışmalara yer verilmiştir. Türk Dünyasında destan, hikâye ve Köroğlu anlatıcıları ele alınmıştır. Köroğlu anlatmalarının ortaya çıkışı hakkındaki görüşlere yer verilmiştir. Hikâyelerin Doğu ve Batı versiyonlarının karşılaştırılması yapılmıştır. Çalışma, hikâye metinlerinin yer aldığı bölümle son bulmuştur.

İlhan Başgöz'ün (2012) Türkülü Aşk Hikâyeleri-Bir Gösterim Olarak, adlı çalışması, 2008 yılında "Hikâye: Turkish Folk Romance as Performance Art" adıyla İngilizce olarak basılmış ve daha sonra Serdar Erkan tarafından bazı değişiklikler yapılmak suretiyle Türkçe'ye çevrilmiştir. Yazar Giriş'te Orta Doğu'da ve Yunanistan'da aşk hikâyesi geleneği hakkında bilgi vermektedir. Âşıkların hayat tarzı, âşıklığa ilgi duymaları, âşık olma süreçleri gibi konulara eğilen yazar, hikâyenin biçimsel yapısı hakkında bilgi verip bu yapıyı çözümlemeye çalışmıştır. Burada hikâyelerin yapısını ailenin parçalanması, yeni bir aile kurma çabası, yeni bir ailenin kurulması ana başlıkları altında hikâyelerden örnekler ışığında işlemiştir. Hikâyelere birer gösterim olarak yaklaşmış ve sözlü anlatımda hikâye seçme sürecinden icra sırasında hikâyenin kazandığı anlamlara değinmiştir. Dinleyici bahsine de değinen yazar halk hikâyelerinin yaşanan teknolojik gelişmeler sonucunda eski önemini ve canlılığını yitirdiğini belirtmektedir. Eserde ayrıca Ercişli Emrah ile Selvi Hikâyesi, Âşık Garip Hikâyesi ve Cihan Abdullah hikâyelerinin tam metinleri yer almaktadır.

M. Mete Taşlıova 2016 yılında hazırladığı Köroğlu Oltu Kolu (İnceleme-Metinler), adlı çalışmasında Türkiye'de ve Türk dünyasında Köroğlu konulu çalışmalara değinmiş, destanların/hikâyelerin yazıya aktarılması, hikâyeci usta âşıklar ve Köroğlu Oltu Kolu hakkında bilgiden sonra hikâyelerin özet metinlerine yer vermiştir. Metinlerin olay örgüsü, mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi başlıklar altında yapısı ve içeriği ele alınmıştır. Metinler, anlatıcı, icra, dinleyici-mekân gibi unsurlar etrafında incelenmiştir. Dil ve anlatım özellikleri bakımından incelenmeye tabi tutulan hikâyelerde yer alan şiirler ve müzik unsurları ayrıntılı biçimde değerlendirilmiş, metinlerin motif yapısı tespit edilmiştir.

Fikret Türkmen ve Mustafa Cemiloğlu (2009a), Âşık Mevlüt İhsani'den Derlenen Halk Hikâyeleri, adlı çalışmalarında Âşık Mevlüt İhsani'nin hayatı ve hikâyeciliği hakkında bilgi verip Âşık Mevlüt İhsani'den derlenen 20 halk hikâyesi metnine yer vermiştir. Aynı şekilde Fikret Türkmen, Mustafa Cemiloğlu (2009b), Âşık Şevki Halıcı'dan Derlenen Halk Hikâyeleri, başlıklı çalışmada da Âşık Şevki Halıcı'nın

hikâyeciliği hakkında bilgi verilmiş, Âşık Şevki Halıcı'dan derlenen 15 hikâye metni yayımlanmıştır. Benzer şekilde Fikret Türkmen, M. Mete Taşlıova ve Nail Tan (2014) tarafından hazırlanan Âşık Şeref Taşlıova'dan Derlenen Halk Hikâyeleri adlı çalışmada Âşık Şeref Taşlıova'nın hayatı, şairliği, hikâyeciliği hakkında bilgi verilmiştir. Derlenen halk hikâyeleri; usta malı halk hikâyeleri, kendi tasnifi halk hikâyeleri ve serencam tipinde hikâyeler başlıkları altında Şeref Taşlıova tarafından anlatılan hikâye metinleri sunulmuştur.

Ana hatlarıyla verdiğimiz çalışmalarda çoğunlukla derleme ve derlenen metinlerin kaynakları, teşekkül tarihleri ve motif yapıları ön plandadır. Bunlardan farklı olarak halk hikâyeleri elektronik kültür ortamının varlığını göstermeye başlaması ile farklı açılardan inceleme çalışmalarına malzeme olmuştur[24].

1.2. Metin Olarak Senaryo; Senaryo Tekniği İle İlgili Yapılan Çalışmalar

Sözlükler ve araştırmacılar tarafından hazırlanan çalışmalarda yapılan senaryo tanımlarından bazıları şöyledir:

Senaryo, Türk Dil Kurumu'nun hazırladığı Türkçe Sözlük'te (2011:2065) "*Tiyatro oyunu, piyes, film, dizi vb. eserlerin sahnelerini ve akışını gösteren yazılı metin"* olarak tanımlanmaktadır.

Resimlerle anlatılan bir hikâye olan (Field, 2016:33) senaryoyu Mehmet Arslantepe (2015:152) şöyle tanımlamaktadır:

> Senaryo, film çekmek için yazılmış bir sinema metnidir. Senaryo, edebî bir metin değildir; okunmak için yazılmaz. Görselliğin yazıldığı bir metindir; çekilmek için yazılır. Edebiyatta yapıldığı gibi tasvirler, söz sanatları ve farklı zaman kullanımları bulunmaz. Senaryoda sahne tanımlanır, mizansen yazılır. Kişilerin diyalogları ve gerekliyse diğer sesler de senaryoda bulunur. Senaryoda sadece görülenler ve duyulanlar yazılır. Senaryo ile filmin konusu, karakterleri, mekânları, bütçesi ve süresi ortaya çıkar. Amerikan formatındaki bir senaryoda her sayfanın 1 dakika süreceği düşünülmektedir. Çekim programında ise günde iki sayfa çekileceği birçok yapımcı tarafından paylaşılan bir düşüncedir.

[24]Tuna Yıldız (2012), Sinemada Halk Hikâyelerine Metinlerarası Bir Bakış, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
Fulya Alıç (2011), Halk Hikâyeciliğinin Yeni İcra Ortamı Olarak Sinema ve Sinemaya Uyarlanan Türk Halk Hikâyeleri, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
Başak Acınan (2011), Türk Sinemasında Köroğlu Destanı, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Halk Bilimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Hakan Aytekin ve İrfan Eroğlu (2014:15) senaryoyu "*Seyircinin ne göreceğini, ne işiteceğini, perdeye geliş sırasıyla yazdığımız bir metindir… Senaryo, seyirci ile sinemanın yaratıcı tarafında çalışanların buluşmasını sağlayan bir kılavuz, bir rehberdir*." şeklinde tanımlamaktadır.

Syd Field'e (2016:35) göre "*Senaryo, içinde diyalog ve betimlemeler barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş, resimle anlatılan bir hikâyedir*". Ona göre senaryonun üç aşamadan oluşan bir paradigması bulunmaktadır. Bu paradigma başlangıç, yüzleşme ve çözülme aşamalarından oluşmaktadır.

Senaryo metni görünüş itibariyle geniş kenar boşluklarıyla ve aralıklı karakterlerle yazılan, yaklaşık 120 sayfadan oluşan bir metindir. Senaryo metni daha sonradan kendinden oldukça farklı bir şeyin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan bir özdür. İşlevsel açıdan bakılırsa senaryo, talimatlardan oluşan bir metindir. Bu metinde oyuncular ne söyleyeceğini, set tasarımcısı ne inşa edeceğini, ses kayıt teknisyeni ne kaydedeceğini, yönetmen ise hangi planları kullanacağını görmektedir. Bir senaryo hemen her hikâyeyi anlatabilir (Hunt, vd. 2014:20).

Sema Fener'in (2015:35) senaryo tanımı ise şöyledir: "*Filmin belirlenen genel ve alt amaçlarına, teknik ve yapım olanaklarına, hedef izleyici kitlesine göre, yapımın özünü unutmadan, belli kurallara uyarak oluşturulan ortalama 35-100 sayfalık bir metin*".

Feridun Akyürek (2004:34) senaryoyu "*Senaryo terimi genellikle dar anlamda çekim senaryosu yerine kullanılır. Ancak tema'nın, sinemanın özelliklerine göre, bir konu çerçevesinde işlenmesini gösteren her aşama*" şeklinde açıklarken T. Kakınç (2004:13) "*Bir filmin çekilmesine temel olan yazılı metin*." olarak tanımladığı senaryoyu kullanıldığı farklı işlevlere göre ayrımlayarak şöyle izah eder:

> Plan ve sahnelere bölünmüş film hikâyesi… Yönetme terimi olarak başlangıçta senaryo yazarının ya da yönetmeninin şema, kroki ve plan 'eser'i çizmesi ve bir konusunun beyazperdeye aktarma/uyarlama amacıyla yazımı anlamına da gelir. Yanı sıra film ön hikâyesi (sinopsis)inden[25] başlayarak çekim senaryosuna kadar oluşan her çeşit sinema 'metni' senaryo genel adıyla anılır.

[25]Sinopsis: Senaryoda olup biteceklerin özeti, kısa öyküsüdür. Ağırlıklı olarak öykü hakkında fikir verir, öyküleme unsurları açısından zayıf bir metindir. İçinde temayı, olaylar dizisinin geçeceği zamanı ve ana mekânları, temel karakterleri, bu karakterlerin girişeceği çatışmanın eksenini ve ulaşacağı sonucu, filmin olası türünü barındırır. Sinopsisler ticari kaygıyı önleyen senaryoların yapımcılara, televizyonlara, destek fonlarına pazarlanmasında çok sık kullanılır. Sinopsisin somut bir durumun altını çizen, güçlü ve çekici bir giriş cümlesi olmalıdır. Öykü bu durumun üzerinde yükselecektir. Fikrini yeterince geliştiremeyen ya da fikrinin kopyalanacağını düşünen pek çok kişinin sinopsisi durum tespitiyle sınırlı kalmaktadır. Bu tür

Dwight V. Swain'e göre bir senaryoyu beş öğe oluşturur: Baş kişi, güç bir durum, bir amaç, bir rakip (bu mutlaka bir kişi değil, bir nesne de olabilir) ve tehdit eden korkunç bir tehlike (çoğunlukla ölüm tehlikesi) (Swain'den akt, Chion, 2003:84).

Rıza Kıraç (2012:121), genel olarak senaryo yazım biçiminin piyes yazım tekniğinden gelişerek farklılaştığını söyler. Senaryo ve senaryo teknikleri ile ilgili yapılan çalışmalar sinemanın tarihi ile birlikte gelişim göstermiştir. Sessiz sinema döneminde sinema filmi, genel bir hikâye akışı olan metinlerden yola çıkılarak çekiliyordu. Ses olmadığı için diyaloglar ara yazılarla izleyiciye ulaştırılıyordu. Sesin sinemaya girmesiyle birlikte diyaloglar ve çeşitli ses efektleri de senaryo metninde yer almaya başlamıştır.

Genel kabul gören yapıya göre iki tip senaryo formatı bulunmaktadır. Bunlar Fransız ve Amerikan formatlarıdır. Fransız formatında sahne tanımları sol tarafta diyaloglar sağ tarafta yer alır. Amerikan formatında ise sahne tanımlarının ardından diyaloglar sayfanın ortasında yer almaktadır.

Senaryolar sekans, plan, sahne, tretman gibi bazı bölümlerden oluşmaktadır. Bu aşamaların her biri Senaryo Yazımı başlıklı bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.

Senaryo ve tekniği ile ilgili yapılan çalışmalar zamanla iyi bir senaryonun nasıl yazılacağı yönünde gelişme göstermiştir. Senaryo çeşitleri senaryo çalışmalarının önemli bir ayağını oluşturmuştur. Yapılan çalışmalar yeni ufuklar açmış ve senaryo yazımında yapılan yanlışlar, iyi senaryo yazımı gibi alanlarda çok sayıda popüler ve bilimsel denemeler meydana getirilmiştir. Bu bilimsel çalışmalara şu eserler örnek gösterilebilir:

Michel Chion (2003) Bir Senaryo Yazmak, başlıklı çalışmasında başlangıçta belirlediği 4 ayrı film ve senaryosunu ayrıntılı bir şekilde incelemiştir. Ardından bir senaryonun sahip olması gereken özellikleri örneklerini verdiği film senaryoları üzerinden açıklamıştır. Senaryoda mekân, zaman ve kişiler ile diyalog başlıklarına değinen yazar, bu unsurları önemli senaristlerin görüşlerine de yer vererek izah etmiştir. Ayrıca yazar, senaryo biçimleri konusuna da değinmiştir. William Miller de (2012) sinema ve televizyon özelinde ele aldığı senaryo yazımı konusunda öncelikle senaristin yaratıcılık dönemleri

---

sinopsislerin final cümlesi "Ve olaylar başlar…" biçimindedir. Bu tür bir sinopsis ya da zorlamayla yazılan, temel derdi ve finali belli olmayan bir öykü, diğer aşamalarda yazarın ayağına dolanacaktır. Senaryonun her aşamasındaki metinler gibi sinopsis de geniş zaman kipiyle yazılır. Uzunluğu 1-2 sayfadır. Hitchock'a göre, ideal sinopsis, kibrit kutusunun arkasına yazılandır (Aytekin, Eroğlu, 2014: 38).

hakkında bilgilere yer verir. Anlatı yapısı başlıklı bölümde senaryonun dramatik kurgusu örneklerle açıklanır ve devamında anlatı tekniklerine yer verilir. Karakter yaratımı konulu bölümde karakterlerin ruhsal ve fiziksel durumlarından bahsedilir. Senaryonun yazım aşamalarından olan sekanslar ve sahneler ayrıntılı olarak incelenir. Tema başlığına da değinen yazar, senaryoda dekor, mekân, kostüm gibi başlıkları da ele alır. Senaryoda ses unsuruna; diyalog, ses ve müzik gibi başlıklar altında değinir. Komedi türü hakkında bilgi verilen eserde, uyarlama<adaptasyon> konusu da ele alınır.

Senaryo yazımı alanında temel kaynaklardan biri olan eser James Monaco'ya (2001) aittir. Bir Film Nasıl Okunur başlıklı çalışmada öncelikle sinemanın doğuşu ve sanat ve teknik olarak ilerleyişine değinilmektedir. Sinemanın fotoğraf, müzik, roman ve tiyatro gibi sanatlarla ilişkisi üzerinde durulur. Sinema sanatı objektif[26], ses kuşağı[27], kurgu[28], seslendirme[29] gibi teknik bilgiler ışığında ele alınır. Sinema dili; göstergeler, mizansen, ses, kurgu ışığında tanıtılır. Sinemanın tarihsel biçimlenişi, kuramsal anlamda biçimlenişi kronolojik bakış açısıyla dile getirilir. Gerçekçilik, Biçimcilik, Yeni Gerçekçilik gibi bilinen kuramların yanında çağdaş kuramlara yer verilir. Televizyon ve radyo toplumsal ve teknolojik açıdan ele alınır. Syd Field'in (2016) Senaryo:Senaryo Yazımının Temelleri, adlı çalışması da senaryo yazımı konusunda kaynaklık eden çalışmalardan biridir. Burada Field, senaryonun ne olduğu, konunun nasıl belirleneceği, senaryoda karakter yaratımı ve inşası, senaryoda bitişler ve başlangıçlar, hikâyenin nasıl kurulacağı ve kurgulanacağı, senaryonun biçimi, uyarlama konusu gibi başlıklar altında senaryo yazımının temel ilkelerini ayrıntılı şekilde ele almıştır.

John Costello (2010), Senaryo Yazımı adlı çalışmasında senaryo hazırlık aşaması, yazma aşamaları ve senaryo yazdıktan sonra yapılması gerekenleri ayrıntılı şekilde ele almıştır. Senaryoda motivasyon ve fikirler, belirlenen konuyu araştırma ve geliştirme, senaryonun türü, olay örgüsünün nasıl kurulacağı ele alınmıştır. Karakterler ve diyalogların nasıl düzenleneceği belirtilir ve senaryo yazım aşamaları olan sinopsis, treatment, taslak gibi başlıklar ele alınır. Pazarlama konusuna de değinen yazar, senaryonun yazılma

[26] Objektif /Objective: Bir cisimden gerçek bir görüntü yansıtan bir merceğe veya mercekler grubuna verilen ad (Singleton, 62).
[27] Ses kuşağı (sound reel, sound track): Üzerinde bir ya da birkaç ses yolu bulunan kuşak (Özön, 2008:283).
[28] Kurgu/Editing, Montaj: Bir filmin parçalarını ve ses bandını, bir hikâyeyi mantıki ve uyumlu bir şekilde anlatabileceği bir sıraya koymak. İşlem basamakları şöyledir: Kaba kurgu, seçilen parçaların ilk mantıksal sıralanması. İnce kurgu, üzerinde daha ayrıntılı çalışılmış versiyon. Son kurgu, negatifin buna göre kesileceği son şekil (Singleton, 33)
[29] Seslendirme: ses tespit ve kaydı (Özön, 1981:379).

aşamasından sonra sağlamasının yapılmasının kurallarını sıralar. Linda Seger (2015) İleri Senaryo Yazma Teknikleri başlıklı çalışmasında genel anlamda senaryo için bir hikâyenin nasıl anlatılacağı, sahne kurmanın önemi, akışı sağlamak, karakterlerin seçimi ve üslup problemleri gibi konular hakkında bilgi vermektedir. John Truby (2012) Senaryo yazımında öykü fikrini ön plana çıkardığı çalışmasında, senaryonun önermesi üzerinde durmuştur. Öykü yapısının temel yedi adımı tespit edilmiştir. Senaryoda karakter oluşturma konusu işlenmiş ve senaryonun vermek istediği ahlaki sav üzerinde durulmuştur. Öykünün mekânı ve sembol dokusu ele alınmış; olay ve sahne örgüsü konuları da ele alınmıştır. Senaryo yazımında öykü üzerinde duran bir başka çalışma da Robert Mckee'ye (2011) aittir. Yapı, karakter, tür gibi öykünün öğeleri incelenmiş, bununla birlikte öykü tasarımının ilkeleri tespit edilmiştir. Senaryo yazımında problemler dile getirilmiş ve bu problemlere çözümler önerilmiştir.

Film Yapımında senaryo Yazımı başlıklı çalışmada Robert Edgar- Hunt, John Marland, James Richards (2014) öncelikle senaryonun ne olduğu, çeşitleri, senaryo yazarı gibi başlıklar üzerinde durmuşlardır. Hikâye anlatımının temel öğeleri, tretman, sekans, sunum ve senaryonun biçimlendirilmesi ele alınmış; karakter ve diyalog belirlemek, türü oluşturmak üzerinde durulmuştur. Diyalogları iyileştirmek gibi senaryoyu her açıdan geliştirmek için yapılması gerekenler ele alınmıştır. Diğer senaryo çalışmalarından farklı olarak Senaryo Editörlüğü başlığı altında senaryo editörünün senaryo yazmadaki önemine dikkat çekilmiştir. Çalışmada usta ve yeni başlayan senaryo yazarları ile yapılan söyleşiler yer almaktadır.

Senaryo yazımında bahsi geçen yabancı kaynakların çevirilerinin yanında yerli araştırmacılar tarafından da senaryo yazım önerileri gerçekleştirilmiştir. Örnek olarak Damla İlerialkan ve Recep Yılmaz'ın (2015), Senaryo Nasıl Yazılır? Nasıl Yazıyorlar?, başlıklı çalışmaları gösterilebilir. Senaryonun tanımı, tiyatro senaryosu ve film senaryosu arasındaki farklar, romanların senaryolaştırılması, senaryoda olay örgüsü, karakterin ne olduğu ve nasıl oluşturulduğu, senaryoya nasıl başlanacağı ve sonlandırılacağı, çatışmanın ne olduğu, sahne ve sekans kavramları, senaryoda zamanın kurgulanması gibi konular hakkında bilgi verilen eserde Nasıl Yazıyorlar? başlığı altında beş yönetmen ile nasıl senaryo yazdıklarına dair yapılan röportajlara yer verilmiştir. Bir diğer yerli çalışma Sema Fener'e (2015) aittir. Çalışmada sinema ve video sanatı, senaryonun tarihi, senarist ve

senaryo tanımları, sinema dramaturjisi[30] ve temel öğeleri, öykü ve öyküleme, öyküyü oluşturan öğeler, öyküleme teknikleri, senaryo evreleri ile senaryonun öykü kaynakları başlıkları altında senaryo yazımı tarif edilmektedir. Çalışmanın sonunda bir de özgün senaryo örneği yer almaktadır. Senaryo Kuramı adlı çalışması ile Semir Aslanyürek (2014) sinema dramaturjisinin ne olduğu, sorunları ve edebiyat ile ilişkileri üzerinde durmuştur. Film senaryosunun kompozisyon sorunları ele alınmış ve senaryonun tarihçesi, senaryoda zaman, kurgu, diyalog gibi konulara değinilmiştir.

Senaryo yazımı konusunda yerli kaynaklardan bir diğeri Feridun Akyürek'e (2013) aittir. Burada sinemanın ne olduğu üzerine bilgilere yer verdikten sonra yazar, senaryo yazarında bulunması gereken özellikleri sıralar. Senaryo metninin hazırlık aşamasında içeriğini oluşturan tema, öykü ve öyküleme gibi unsurlar açıklanır. Kişileştirme, devinimler, zaman ve mekân, müzik gibi unsurlar ele alınır. Bir bölüm de senaryonun biçimini oluşturan ögelere ayrılmıştır. Eserde bir uygulama örneği de bulunmaktadır. Mehmet Arslantepe'nin (2015), Bir Film Çekmek Kompozisyon- Senaryo-Kurgu, başlıklı çalışmasında Sinema düşüncesi ve senaryolar için konu seçimi, kısa film, tema ve gelişimi, çekim aşaması, film çekiminde set ekibi, montaj gibi çekim öncesi, çekim sırası ve sonrasına dair bilgiler verilmektedir. Film çekiminin teknik bilgilerine de yer veren yazar, senaryo yazımı, sinemada ses, müzik, zaman, mekân, diyalog gibi konuları ele almıştır. Yazar ayrıca sinemada kurgu üzerinde de durmuştur.

Tarık Dursun Kakınç (2004), Senaryo Yazma Tekniği, adlı çalışmasında senaryonun ne olduğu hakkında bilgilerin ardından, uygulama ve uyarlama örneklerine yer vermiştir. Yazar ayrıca belgesel drama, özgün sinema ve çekim senaryosu üzerinde durmuştur. Öktem Başol (2017) Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Öyküleri, adlı çalışmasında senaryonun tanımı, tarihi, senaristin tanımı, senaryo metninin temel özellikleri, senaryoda dramatik anlatım, diyalog kurma, çatışma oluşturma, öyküleme, karakter yaratımı gibi başlıklar altında senaryo yazım sürecini aktarmaktadır. Senaryo yazımı ile ilgili bir başka kaynak eser de Oğuz Gözen'in (2008), Senaryo Nasıl Yazılır? adlı çalışmasıdır. Kendisi de bir yönetmen olan Oğuz Gözen'in çalışması senaryo

[30]Dramaturji: Sinema dramaturjisi, yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması, yeniden yapılanması ve sinematografa özgü bir yolla dile getirilmesinin bir yöntemidir. Sinema dramaturjisi felsefi bir genelleştirmedir, değişik sanatsal ve estetik kategorileri bir araya getiren bileşendir (Aslanyürek, 2014:40). Dramaturji ile ilgili daha ayrıntılı bilgi çalışmamızın dördüncü bölümünde verilmiştir.

yazma teknikleri, mizansenin ve diyalogların nasıl olacağı, senaryonun konusu ve geçirdiği evreler gibi konular hakkında bilgi verdikten sonra iki adet senaryo örneği ile son bulmaktadır.

1.3. Konu, Amaç, Yaklaşım, Araştırmanın Sınırı ve Özellikleri

"Halk Edebiyatı Nesir Ürünlerinin Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması ve Halk Hikâyelerinin Senaryolaştırılması" başlığını taşıyan çalışmamızın konusunu mit, destan, efsane ve masalların elektronik kültür ortamlarına aktarılması ile halk hikâyelerinin senaryolaştırılması ve bu doğrultuda senaryo ve uyarlama çalışmaları oluşturmaktadır.

Araştırmanın sınırını Halk Edebiyatı nesir ürünleri (mit, masal, destan, efsane, halk hikâyesi) içerisinde özellikle halk hikâyeleri oluşturmaktadır. Konularının çoğu aşk ve kahramanlık olan, bağlama/saz eşliğinde icra edilen, üstün bir çatışma ve kendini bulma öyküleri içeren halk hikâyeleri de zaman zaman senaristlerle birlikte yapımcı ve yönetmenlerin başvurduğu yazılı metinlerden <edebî eserlerden> olmuştur. Diğer nesir ürünleri ile karşılaştırıldığında daha geniş muhtevaya sahip olan halk hikâyesi kavramı çalışmamızın temelini oluşturmaktadır. Halk hikâyeleri içinde aşk hikâyeleri ve kahramanlık hikâyeleri yapısal özellikleri, icra şekilleri açısından derinlemesine incelenmiştir. Konumuz kapsamında senaryo yazımı ve uyarlamaları hakkında kaynakçada da yer alan pek çok kaynak taranmıştır. Bu eserlerden hareketle çalışmamızın bölümleri oluşturulmuştur.

Bölümlerde, halk hikâyelerini senaryolaştırırken nelerin öncelikle ele alındığı, hikâyeden senaryoya geçişin hangi ana unsurlar etrafında şekillendiği; hangi özelliklerinin televizyon ekranına veya sinema perdesine yansıyabileceği; anlatıcı, mekân, dekor, kıyafet, müzik gibi konuların da ne şekilde ekrana aktarımının sağlanacağı gibi sorunsallara cevap aranmıştır.

Halk hikâyeleri de diğer nesir ürünleri gibi henüz yazının bulunmadığı sözlü kültür ortamında<sözlü gelenekte> yaşayarak günümüze gelmişlerdir. Halk hikâyeleri birer kültür unsurudur ve içlerinde barındırdıkları kültürel unsurlar açısından oldukça zengindir. Bu hikâyelerin icra ediliş biçimleri, icra ortamları gelenekle şekillenmiştir. Bu icra ortamları kimi zaman âşık meclisleri, kahvehaneler, düğünler olmuştur. Buralarda çoğunluğu erkeklerden oluşan dinleyici<izleyici> gruplarına aşk hikâyeleri, kahramanlık

hikâyeleri usta âşıklar <anlatıcılar> tarafından saz ile günlerce gecelerce anlatılmıştır. Halk bu hikâyeleri dinlemeye istekle gitmiş ve hikâyelerin sonunu merakla beklemiştir. Günümüze yaklaştıkça bu icra ortamlarının yavaş yavaş sosyal hayattaki işlevini yitirmesi, sözlü kültür ortamından yazılı kültür ortamına ve oradan da hızla elektronik kültür ortamına geçilmesi gibi sebeplerden usta musannif halk hikâyecileri yetişmemiş ve hikâyeler eskisi gibi anlatılmaz olmuştur.

Halk Edebiyatı nesir ürünleri içerisinde halk hikâyeleri nazım-nesir karışık anlatılar olması, içinde müzik barındırması, 'aşk' konusunu etkili ifade eden türlerden biri olması, 'çatışma' duygusunu yapısında barındırması, halk kültürüne ait pek çok konuyu<ögeyi> içermesi ve anlatma esasına dayanması yönleriyle öne çıkarlar. Hikâyeler günümüzde anlatım<icra> mekânlarında anlatılmasalar da anlatma isteği devam etmektedir. Bugün bunun en etkili yolu elbette sinemadır. Geçmişte kahvehanelerde, âşık meclislerinde yapılan bu karşılıklı iletişim günümüzde belki tek taraflı da olsa görsel öğeler ve ses efektleri de katılarak sinema salonlarında devam ettirilmektedir.

Sinema görselliğin yanında sesin de etkisiyle hem göze hem kulağa hitap eden bir sanat dalıdır. Halk hikâyeleri hem motif yapıları hem olay örgülerinin kuruluşu bakımından senaryo tekniğine oldukça uygun metinlerdir.

Çalışmanın amaçlarından biri belki unutulan belki unutulmakta olan halk kültürü unsurlarının yanında hikâyelerin senaryoya uyarlanması ve ekrana aktarılması vasıtasıyla ömürlerinin uzatılması, kültürümüzün en yaygın ve etkili iletişim aracı ile aktarımın sağlanmasıdır.

Çalışmada yöntem olarak, okunan eserlerden fişleme yöntemi ile yararlanılmıştır. Tasnif ettiğimiz fişler analiz yöntemi ile değerlendirilmiştir. Senaryo çalışmalarından elde edilen bilgiler ile halk hikâyelerinin motif yapısının uygunluğu konusunda karşılaştırma<mukayese> tekniğinden yararlanılmıştır. Ayrıca senaryo konusunda alanında uzman, senarist ve yapımcılar ile görüşülmüştür. Yazılı kaynak bilgileri ile uygulayıcıların tespitleri mukayeseli olarak değerlendirilmiştir. Yerli ve yabancı kaynaklı teori ve uygulama örneklerinin ortaklık gösterdiği konular<alanlar> ve farklılaştığı yönler ayrıntılı olarak irdelenmiştir.

2. BÖLÜM:

SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI VE SANAT DALINA DÖNÜŞMESİ, TÜRKİYE'DE SİNEMA TARİHİ

2.1. Teknik ve Sanat Olarak Sinemanın Ortaya Çıkışı

Sinema sözcüğü; Yunanca hareket anlamına gelen 'kinema' ile yazmak anlamına gelen 'graphein' kelimelerinin birleşiminden türetilen Fransızca cinematographie'nin (sinematografi) kısaltılmış halinden gelmektedir. 1895 yılından itibaren sürekli keşiflerle gelişimini sürdüren günümüzde bütün sanatların bileşimi niteliğinde bir konuma sahip olan sinema, bir sanat ve aynı zamanda endüstri dalıdır. Sinema; filmlerin hazırlanma, düzenlenme ve yönetilmesi bakımından bir sanat dalı olarak kabul edilirken; filmlerin dağıtımı ve işletmeleri bakımından da bir endüstri dalıdır. Sinema ayrıca filmlerin gösterildiği salon anlamına da gelmektedir (Çapan, 1990:5-6). Sanatsal ve teknik alandaki gelişmeler sinemayı da etkilemektedir. Güner Öztuna (1983:16) "*TV'den önce, sanatların en yenilerindendir ve klasikleri, modernleri, tarihi yönü, eleştiri ekolleri, teorileri ile önemli, olgun ve ciddi bir sanat ve bilim dalıdır*" şeklinde yaptığı tespitiyle sinemayı endüstri ve sanat dalı olmasının yanında bilim dalı olarak da nitelendirir.

Sinema, Türkçe Sözlük'te (2011:2116-2117) şöyle tanımlanmıştır: 1.Herhangi bir hareketi, düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran veya perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi. 2. Film göstermeye yarayan özel bir makineyle görüntülerin beyaz perdeye yansıtıldığı salon veya yapı. 3. Güzel sanatların dalı olarak yansıtılmaya uygun olan filmleri gerçekleştirme ve yaratma sanatı, beyaz perde, yedinci sanat.

Faruk Uğurlu (1992:136-137) sinemayı "*Herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini kaydetme, sonra bunları gösterici yardımıyla*

karanlık bir yerde perde üzerine yansıtarak hareketi yeniden canlandırma işi" olarak tanımlamaktadır.

E. Gülbuğ Erol (2005:222) sinemanın temellerinin Rönesans dönemi isimlerinden Leonardo Da Vinci'nin geliştirmiş olduğu metafizik kurallardan hareketle atıldığını belirtir. Ona göre sinema, "*…karartılmış salonda perdeden yansıyan somut bir gerçekliktir. Görüntüler saydam bir film şeridindedir, ışığın yardımıyla ardı ardına perdeye düşmektedir*".

Sema Fener (2015:14,20) sinemanın bir teknolojik buluş, elde ettiği verileri geniş kitlelere ulaştıran bir iletişim aracı ve bir endüstri olmak üzere farklı yönleri olan bir alan oluşuna dikkat çeker. Sinemanın endüstriyel tarafının; kayıt, kayıt sonrası işlemler ve gösterim olmak üzere üç aşamadan oluştuğunu belirtir. Metin Erksan (1987:84) sinemayı biçimsel olarak "*Geçmiş, şimdiki, gelecek; doğal, ekonomik, toplumsal, politik, teknolojik, askerî, tarihî, kültürel, sanatsal, ruhsal, dinsel, cinsel, güncel, estetik, etik; olayların, olguların, oluşumların, yapıtların, insanın iç, dış ve bilinç altı dünyasının, insan ilişkilerinin sinema tekniği aracılığıyla; görsel, işitsel ve düşünsel bir öğe olgusuna dönüşmesidir*" şeklinde tarif ederken; anlam ve kavram olarak şöyle tanımlamaktadır:

> İnsan'ı öğrenmek, düşünmek, bilmek, anlamak, tanımak, çözümlemek, yermek, övmek. İnsan'ı içinde bulunduğu politik, ekonomik, toplumsal, ruhsal vb. ortamların, çıkmazların, çelişkilerin, karşıtlıkların bilincine vardırmak. İnsan'ın dünya düzeninin hem koruyucusu, hem de değiştiricisi olduğunu irdelemek. İnsan'ı; tüm gereksinmeleri, içgüdüleri ve düşünceleri içinde incelemek, araştırmak, tanımlamak, algılamak, düşündürmek, konuşturmak.

Aytekin Can ve Faruk Uğurlu'nun (2010-77-78) daha çok teknik özelliklerini göz önünde bulundurarak yaptıkları sinema tanımı şöyledir:

> Sinema belirli bir kavramı en uygun biçimde anlatan görüntülerin yer aldığı film parçalarıdır. Sinema sanatçısı bu görüntüleri belli bir düzenleme ile amacına ulaştırmaya çalışır. Bu düzenlemede boş filmin özelliklerinden, optik kurallarından, cisimlerin ve alıcıların hareketlerinden, çekim çeşitlerinden, alıcı açılarından, görüş noktalarından, oyundan ve film efektlerinden yararlanarak eserine en elverişli yapıyı vermeye çalışır.

Her sanat dalında olduğu gibi sinema da yaşama ve insana dair birikimlerini anlatmak amacı gütmektedir. Resmin boyayla, edebiyatın sözle, müziğin notayla yaptığı bu aktarımı sinema görüntüyle yapmaktadır. Aynı zamanda görme ve işitme duygusuna hitap ettiği için sinema, görsel ve işitsel bir sanattır. Peş peşe görüntüler aracılığıyla hitap ettiği kitleye mesajlar verir. Özel efektlerden de faydalanarak yaptığı anlatım ile dünyanın her yerinden seyirciye ulaşma imkânına sahip bir sanat dalıdır. Yalnızca görüntüler aracılığıyla her ülkede anlaşılabilmesi ise onun görüntüler sayesinde evrensel bir dil oluşturduğunun

göstergesidir. Aynı zamanda sinema ekip çalışmasına dayalı bir sanat ve endüstri dalıdır. Bugün gelinen teknolojik aşamada sinemada tek başına bir kişinin bir yapımı meydana getirmesi mümkün olmamaktadır. Yapım aşaması, yapım öncesi ve sonrası, senaryo yazımı, kurgu gibi pek çok alanda uzman kişilerin birlikte çabası sonucu kendini var etmiş bir sanattır sinema (Künüçen, 2001a:36).

Sinema diğer sanat dallarından farklı olarak tek bir buluşun değil birden fazla sıraya dizilmiş icadın sonucunda meydana gelmiştir. James Monaco (2001:223) bu konuda; "*Sinema, modern elektrikli ve elektronik iletişim sistemlerini biçimleyen diğer teknolojik yeniliklerin çoğundan daha fazla olarak kolektif bir icattı. Telefon, telgraf ya da telsizden farklı olarak sinema her biri farklı bir mucide atfedilebilen küçük keşifler serisine dayanır. Tek bir kavramın bile birkaç yaratıcısı vardır"* sözleriyle sinemanın ortaya çıkışına ve onu besleyen kaynakların çeşitliliğine dikkat çekmektedir. M.Ö. 4. yüzyıldan başlayarak, M.S. 19. yüzyıl sonuna kadar süren çalışmaların sonucunda, adım adım günümüz sinemasının başlangıcı sayılan sinematografa ulaşılmıştır (Esen,2010:3). Fransız eleştirmen ve kuramcı Andre Bazin[31] (2013:24-26) ilk sinematografik çalışmanın Edward Muybridge tarafından büyük ve karmaşık yapıdaki aletle bir atın hareketlerini kaydederek gerçekleştirdiğini ifade eder. Muybridge bunun için bir cam tabakanın üzerine nemli kolodyum maddesi koyar. Zamanla daha modern modelleri ortaya çıkacak olan kamera, ilk kez bu şekilde kullanılmıştır. Lumiere Kardeşler (Auguste ve Louis Lumiere) ise selüloz şeritlerin bu iş için kullanılacağını anlayınca kağıt film ile aynı şeyi yapmayı başarmışlardır. Andre Bazin (2013:26), sinemanın ortaya çıkışında etkili olan diğer gelişmeleri şöyle tarif etmektedir:

> Film tarihçisi olan P. Potoniee sinema sanatının kaynağının sanıldığı gibi fotoğrafın icadı sayesinde değil, stereoskopun icadı sayesinde olduğunu söylemektedir. Araştırmacıların bu işte bir gelecek olduğunun farkına varmaları için gözlerini açan olay bu olmuştur. Sinemanın bir pazar olabilmesi buna bağlıdır. Uzaydaki devingensizliği gören insanlar fotoğraf karelerinin birleştirilerek hayatın kendisinin yeni baştan yaratılabileceği gerçeğine ulaşacaklarını görmüşlerdir. Bu doğanın olağanüstü bir taklidi olacaktır. Görüntünün hareketliliği içinde sesin ve rölyefin (resmin) birleştirilmesinin tek bir mucidi yoktur. Edison kinetoskopunu fotoğrafa bağlamıştır. Demenay konuşan portreler üretmiştir. Nadar ise Chevreul ile birlikte yaptığı ilk görüşmede 'Benim hayalim kayıt cihazı fotoğrafı, fonograf ise onun konuşmasını alırken konuşmacıyla yüzyüze görüşmektir.' ifadesini kaydederek bu yolda önemli bir adım atmıştır (Şubat 1887).

Ali Sait Liman (2011:38) sinema sanatının doğuşunu, kısa tarihi serencamını esas alarak şöyle yorumlamaktadır:

[31]Andre Bazin (1918-1958) İkinci Dünya Savaşından sonraki sinema düşünürlerinin en önemlilerinden biridir. Sessiz sinemanın sonuna kadar gelip duraklayan sinema kuramını ve düşüncesini sesli sinemayı da içine dahil edecek şekilde genişletmiştir. Özellikle sesli sinema çağında sinema dili ve deyişi konularında aydınlatıcı çalışmaları olmuştur (Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı, 1968:516).

> Sinema doğası gereği teknolojiden yararlanarak varolan ve yaygınlaşan bir sanat dalıdır. Sinemanın teknoloji ile ilişkisinin teorik temelleri Rönesans ve Sanayi Devrimi arasındaki geniş bir zaman dilimine yayılmıştır. Bu süreçte, farklı bilim dallarında üretilen bir dizi teknik buluş ve icatlarla birlikte sinematografa giden yol açılmıştır. Buna karşın, sinemanın doğuşu, sinematograf aygıtının mekanik olarak icadıyla değil, bir filmin bir mekânda toplanan seyirci grubu ile yani toplumla buluştuğu gün yani 28 Aralık 1895'te gerçekleşmiştir.

Andre Bazin (1966:110), sinemanın kısa tarihinin işte bu etkilendiği sanatların evriminin ve bu sanatların sinema üzerine yaptıkları etkileşimin bir sonucu olduğunu belirtir. Böyle düşünüldüğü zaman; yani sinemanın diğer pek çok sanat dallarının bileşimi olduğuna inanıldığı zaman, sinemanın başlangıcını Lumiere Kardeşler'den daha da önceye belki de elektrik, kamera ve fotoğrafın icadına götürmek mümkündür. Sinema elbette bu buluşlardan etkilenmiştir. Ancak sinemayı bu diğer sanat dallarından ayıran 'hareketli görüntü'nün keşfedilmesi Lumiere Kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir. Nitekim Lumiere Kardeşler, cinematographie üzerinde çalışmışlar ve 1894 yılında Paris'te sergilenen Edison'un geliştirdiği Kinetoskop'u yakından inceleme şansı bulmuşlardır. Bu aletten aldıkları ilhamla Lumiere Kardeşler kendi filmlerini çekmeye başlamışlardır. 1895 yılında 'Fabrika Çıkışı' adlı ilk filmlerini gerçekleştiren Lumiere Kardeşler, ilk kez izleyici ile buluşturdukları ve dünya sinema tarihinde kabul edilen ilk filmleri 'Trenin Gara Girişi' adlı filmi çekmişlerdir. Paris'te açık havada halka gösterilen bu film ile sinema başlangıcını yapmıştır. Lumiere Kardeşler'in geliştirdiği cinematographie aygıtı, kısa zamanda tüm dünyaya adını duyurmuş ve yayılmıştır (Çomak, 1998:299).

28 Aralık 1895 günü Lumiere Kardeşler'in Paris'teki Grand Cafe'de halka yaptıkları ilk gösteri ile sinemanın beyazperde üzerindeki serüveni başlar (Özön, 2013:30). 33 kişiye yapılan bu ilk gösteri (Jeancalos'tan akt. Kaynar, 2009:192) ile ilgili Andrey Tarkovski (2008:48) şu bilgileri vermektedir:

> Henüz hiç birimiz, geçen yüzyılda gösterilen ve gösterilmesiyle birlikte her şeyi başlatan Tren Geliyor adlı dahiyane filmi unutmuş değiliz. Auguste Lumiere'in bu herkesçe bilinen filminin tek çevrilme sebebi, o günlerde keşfedilen film kamerası, şeridi ve gösterim aygıtıydı. Yarım dakikadan fazla sürmeyen bu şeritte, güneş ışığına boğulmuş bir istasyon, bir aşağı bir yukarı gezinen hanımefendiler, ve beyefendiler ve nihayet dosdoğru kameranın üstüne gelen bir tren görülmektedir. Ve tren yaklaştıkça o günün seyircilerinin paniği daha da artmış, hatta yerlerinden fırlayıp salonu terk edenler bile olmuştu. Film sanatı işte o an doğmuştur. Söz konusu olan yalnızca teknik bir olay ya da görünür dünyayı yansıtmanın yeni bir biçimi değildi. Hayır, orada o an, estetiğin yeni bir ilkesi doğmaktaydı.

E. Gülbuğ Erol (2005:223) sinemanın bu ilk yıllarda bir sanat değil bir kaydedici olduğunu Mayer'den aktarır. Çünkü ilk filmler senaryosuz ve yönetmensiz açık havada çekilmekte olup belgesel niteliğindedir. V. İ. Pudovkin (1968:310-311) sinemanın ilk günlerindeki filmlerin "…*bir yenilik olarak, selüloit üzerine bir trenin hareketlerini,*

sokaktan geçen kalabalığı, bir vagonun penceresinden görünümün geçişini saptamak için girişilen ilkel çabalardan ibaretti. Bundan dolayı film başlangıçta, yapısından ötürü sadece bir 'canlı fotoğraf'tı… Oyuncuları dilsiz olan ve selüloit üzerine olduğu gibi geçirilen, sonra da perdeye yansıtılan bir oyun…" şeklinde olduğunu bildirmektedir.

Sinemanın ortaya çıktığı bu ilk dönem ve Lumiere Kardeşler'in çalışmaları ile ilgili Zahit Atam'ın (Andrew, 2010:XVİİİ) yorumu şöyledir:

> Sinemanın teknolojik olarak icat edilmesi ve kitlesel beğeniye sunulabilir hale gelmesi Batılı ülkelerin eseridir. Mucit olarak Lumeire Kardeşlerin adı geçse de aynı dönemde aynı erek üzerinde pek çok bilim adamı ya da mühendis çalışıyordu. Luimere Kardeşler, icatlarının sonuçlarından birisi olan izleyici tarafından izlenebilen hareketli görüntüyü kaydedip gösterebilen aletlerinin üretimi ve bu cihazların satılması üzerinde yoğunlaşacakları yerine film işine girip çekip-çektirip bunların gösteriminden para kazanma yolunu seçmeleri bir öngörüsüzlüğe işaret etmektedir. Onlar icatlarının ömrünü kısa olarak görüyorlardı ve icatlarının tarihsel evrimi konusunda hiç de ufukları açık değildi. Luimere Kardeşler, belirli gerçek görüntüleri çekip bu görüntü kaynaklarını olabildiğince merak uyandıracak alanlardan seçerek para kazanma yolunu seçtiler. Onlar, sinemayı bir temsil aracı olarak değil bir sunum alanı olarak gördüler. Daha on yıl geçmeden sinema 7 kıtada yayılmıştı. Ancak başlangıçta sinema küçümsendi. Çünkü başlangıçta avamın eğlencesi olarak görüldü ve sinema teknik bir buluş olduğundan dolayı sanat olarak kabul edilmedi.

Andre Malraux (1968:360) ilk sinema filmlerinin oyuncuların gerçek ya da tasarlanmış bir mekânda piyes canlandırıyor gibi yaptıkları hareketlerden meydana geldiğini belirtir. Bu filmlerde kamera ise yalnızca belli bir açıdan bu hareketleri kaydetmektedir. Ancak sinemanın bir anlatım aracı olduğu sınırlı mekân anlayışından uzaklaşılması ile gerçekleşmiştir. Mekânın genişletilmesini kamera açıları, çekim ölçekleri gibi teknik ilerlemeler takip etmiş sinema bugünkü anlatım imkânına zamanla kavuşmuştur.

Andre Bazin (1966:112), sinemanın ilk seyircisi hakkında şunları söyler: "*İlk sinemacılar, varlıklarını seyircisini ele geçirmek üzere oldukları sanattan, yani sirk, gezici tiyatro ve müzikholden sağlamışlardır*." Rıza Kıraç (2012:22) sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllarda diğer gösteri sanatlarının gölgesinde küçük çadırlarda, publarda, gece kulüplerinde ilk gösterimini yaptığını on yıl gibi kısa bir sürede bütün dünyaya yayıldığını söyler. Ancak bölgesel savaşlar ve özellikle Birinci Dünya Savaşı, sinemanın yayılım hızını ve film üretim sürecini sekteye uğratmıştır.

Şaşkınlıkla izlenilen ilk filmlerin aynı zamanda büyük heyecan yarattığını belirten Mehmet Arslantepe (2007:18), sinemanın ilk gelişmeleri Avrupa'da yaşadığını ancak güçlü bir sanayiye dönüşmesinin Amerika'da gerçekleştiğini ifade eder. Avrupa'da sinemaya ilk bakışta bir sanat olarak bakılmamış ve şüpheli yaklaşılmıştır. Seyirci

sayısının yetersizliği de sinema ile uğraşanları yeni arayışlara itmiştir. Bu anlamda çalışmalar Avrupa'da başlayıp Amerika'da gelişmiştir.

İlk filmlerde sinema yalnızca var olan görüntüyü kaydetmek ve aktarmaktan ibaret olmuştur. Bu nedenle ilk film yapımlarında bugünkü anlamda bir iş bölümü bulunmamaktadır. Bu dönemlerin sinema ile uğraşanların yapımlarını geniş kitlelere duyurmak gibi bir amaçları yoktur. Ancak zamanla sinemanın "gerçeği yeniden üretme" aracı olduğunun anlaşılması ile yapım süreci daha karmaşık bir hal almıştır. Çünkü artık yalnızca belgeselci filmler değil kurmaca filmler de üretilmeye başlamıştır. Böylece ilk dönemlerde yalnızca sinematografçının yaptığı işlerin paylaşılması mecburiyeti doğmuştur. 20. asrın başında sinema artık kitlesel bir eğlence aracına dönüşmüştür. Bu değişim dönüşüm içinde sinema farklı alanların birlikteliği ile vücut bulan ekonomik, teknik boyutları olan bir yatırım alanı olma yolunda ilerlemiştir (Çelikcan 2014:51-52).

Günümüzde bir sinema filminde onlarca belki yüzlerce kişi görev yapmaktadır. "*Bir filmi perdeye taşıyabilmek için inanılmaz bir çaba ve (eğer yüzlerce değilse) onlarca insan gereklidir"* (Hunt, vd. 2014:14). Bu gelişme sinemayı bir endüstri kolu haline getirmiştir ve bu endüstri kolu kendine özgü bir üretim süreci belirlemiş bir standarda kavuşmuştur. Yeni mesleklerin oluşumu, bu mesleklerin iş bölümü her ülkede benzer ya da farklı yönleri olmakla birlikte bir film yapımında şu guruplar yer almaktadır:

Yapım- Yönetim Grubu: Yapım ekibi, Yönetim Ekibi

Yazım Grubu: Senaryo yazar, Diyalog yazarı

Sanat-Tasarım ve Uygulama Grubu: Sanat tasarım ekibi, inşa ekibi, kostüm ekibi, aksesuar ekibi, saç-makyaj ekibi

Kamera-Işık-Ses Grubu: Kamera ekibi, Ses ekibi, ışık ekibi

Yapım sonrası Grubu: kurgu ekibi, post prodüksiyon ekibi, ses post prodüksiyon ekibi

Kamera önü grubu: oyuncu, dublör, figüran (Çelikcan, 2014: 59).

Sinemanın daha üretim aşamasından itibaren böylesi bir ekip çalışması gerektirmesi onu milyar dolarlarla ifade edilen bir endüstri haine getirmiştir. Filmler için büyük yatırımlar gerçekleştiren yapımcılar, aynı zamanda sinemayı kârlı bir yatırım aracı olarak da görmektedirler (Mast'tan akt. Çelikcan, 2014:69). Agâh Özgüç'ün (1996:9) dediği gibi "*Sinema pahalı bir oyuncaktır".*

Teknik bakımdan bu gelişmeleri yaşayan sinemanın sanat olarak algılanışı[32] zaman almıştır. Sinemanın sanat olarak görülmeye başlamasını Andre Malraux (1968:361) şu cümlelerle dile getirir.

> *"...filmin parçalara ayrılıp çekilmesinden yani belirli bir sahne karşısında, yönetmenin ve alıcıyı doğrudan doğruya çalıştıran ve yöneten kimsenin tam bir özgürlüğe kavuşmalarından sonra doğmuştur. Bundan sonradır ki, sinema yalnız anlamlı görüntülerin art arda sıralandırılması yoluna gitmiş ve yaptığı bu seçimde de sessizliğin yol açtığı boşlukları doldurmuştur*"

Sinemanın sanat olarak algılanması ortaya çıktığı Batılı ülkelerde gerçekleşmiştir. Temelde sinemanın görsel ve hareketli resimlerden oluşması onun teknik yönüne işaret eder. Sinemanın sanat yanı da "…*teknik olarak ortaya çıktığı Batı'da, Batı sanatının dinamiklerine bağlı olarak gelişmiştir*" (Arslantepe, 2005:144). Sinema da diğer pek çok sanat gibi ortaya çıktığı toplumun temel ögelerinden beslenmiştir.

Seçil Toprak (2011:15) sinemanın sanat olarak kabul edilmesini ortaya çıktığı zamandan günümüze kadar geçirmiş olduğu evrimler, diğer sanat dallarıyla etkileşim içinde olması ve bu etkileşimden yeni bir oluşum meydana getirmesine bağlamaktadır[33]. Nitekim sinema yalnızca teknik buluşlarla var olmamış; kendi içinde özgün bir dil yaratmıştır. Bu dille anlatım yapmakta ve hikâyeler anlatmaktadır. Zamanla sinema üzerine kuramlar geliştirilmesi de sinemanın sanat oluşunun göstergelerindendir.

Sinemanın icadında rol alanlar başlangıçta onun bir anlatım aracı olacağını düşünememişlerdir. Sinemanın anlatım aracı olduğu daha sonra sinema ile ilgilenen Georges Melies, Alexandre Promio, James Williamson gibi öncüler sayesinde anlaşılmıştır. Bu isimlerin öncülük ettiği teknikler, daha sonra geliştirilmiş olarak D. W. Griffith'in eserlerinde yer almıştır (Adanır, 2012a:130). Ardından sinema kendine çizdiği bu yolda emin adımlarla ilerleyerek, yeni anlatım yolları deneyerek günümüze ulaşmıştır.

---

[32] Sinemanın sanat olarak ilerleyişi için bkz. Arnheim, Rudolf (2002). Sanat Olarak Sinema. Çev. Rabia Ünal. Ankara: Öteki Yayınları.

[33] Andrey Tarkovski (2008:51) için sinemanın sanat oluşu diğer sanatların bileşimi olduğundan değildir hatta sinema bu etkilerden kurtulursa ancak sanat olma özelliği taşıyabilecektir. Tarkovski bu konudaki fikrini şöyle izah etmektedir: "Sinemanın bir sentez olduğu dram, şiir, oyunculuk, resim, müzik gibi pek çok yakın sanat türlerinin birbiriyle kaynaşmasıyla ortaya çıktığı söylenir. Ama aslında 'kaynaşma' sırasında bu sanat dalları sinema sanatına öyle korkunç şekillerle hücum ederler ki, film birden seçmeci bir kıyamete ya da, şartların daha elverişli olduğu durumlarda, sözde bir uyuma dönüşür, tabii bu arada sinema sanatının gerçek ruhundan eser bile kalmamış, ruhu da o an uçup gitmiştir. Sinemanın, eğer bir sanat olacaksa, diğer yakın sanat türlerinin ilkelerinin bir bireşimi olamayacağını tespit etmekte yarar vardır. Ancak o zaman sinema sanatının meşhur 'sentez olma niteliği' sorusu cevaplandırılabilir. Edebi bir düşünceyle resimsel bir yorumlamanın birleşiminden ortaya henüz sinema sanatına yaraşır bir görüntü çıkmaz, çıksa çıksa tanımlanamaz ya da gösterişli bir taklit çıkar. Sinemada zamansal hareket ve düzenleme yasalarının bile tiyatronun yasalarından farklı olması gerekir."

Sinemanın kuramsal bir boyut kazanmasına ilk katkılar Sergei Eisenstein tarafından yapılmıştır. O, diğer kuramcılar gibi sinemanın sanat olması amacıyla hareket etmiştir (Sağıroğlu,2017:22). Sergei Eisenstein dışında sinema kuramları ile ilgili çalışmaları olan isimler Siegfiried Kracauer, Rudolf Arnheim, Andre Bazin, Hugo Münsterberg ve Christian Metz gibi isimlerdir.

İlk film kuramcılarından Ricciotto Canudo, sinemayı "yedinci sanat" olarak tanımlamıştır[34]. Ona göre sinema üç ritmik sanatın müzik, şiir ve dansın ve üç plastik sanatın mimari, resim ve heykelin sentezidir. Ritmik sanatlar hem görmeye hem de harekete dayalı sanatlardır. Plastik sanatlar, mekân sanatlarıdır, görmeye yöneliktirler ve hareketsizdirler. Sinema temelde kare kare fotoğraflardan oluşmaktadır. Fotoğraflar saniyede 24 kare olarak insan gözünün önünden geçtiğinde hareket sağlanmaktadır. Hareketsiz fotoğraflardan hareket elde edilmektedir. Mehmet Arslantepe'ye (2012:20-21) göre sinema zaman ve mekân sanatıdır. İzlenmeye dayalı fakat hareketli bir sanattır. Kendi içinde bir temposu vardır. Mekân yaratabilir, zamanı kullanır ve zamanın akışını ya da dilimini değiştirebilir. Oğuz Makal (2014: 103), sinemanın bir diğer önemli özelliği olarak kurguyu görmektedir. Sinema pek çok sanatın özelliklerini kendi içinde eritmiştir ancak kurgu sinemayı canlandıracak bir özelliktir.

Fotoğrafın icadının ardından hareketli fotoğrafın da keşfedilmesiyle birlikte ortaya çıkan ve kısa zamanda tüm dünyaya yayılan sinema, görüntü ve seslerin birleşiminden oluşan aynı zamanda dramatik çatışmayı da beraberinde getiren bir alandır. Sungu Çapan (1990:6) sinemanın aşağıdaki özelliklerinden hareketle çok yönlü bir sanat olduğunu belirtir:

a) Sinema kendine özgü kurallara sahip, hem göze hem de kulağa hitap eden görsel-işitsel bir dildir.

b) Bir ifade aracıdır.

c) Bir iletişim aracıdır.

d) Bir eğitim-öğretim, araştırma ve propaganda aracıdır.

e) Sinema tüm sanatların bir sentezidir.

[34] Özlem Kale dünyada "yedinci sanat" tabirinin ilk kez kimin tarafından bilinmediğini belirtmektedir. Ona göre Türkiye'de "Yedinci sanat" tabiri ilk kez 1924 yılında Sinema Yıldızı Dergisi'nde 1. sayısında K. imzalı bir yazar tarafından kullanılmıştır (2010:266). Nijat Özön ise en son ortaya çıkan sanat olduğu için sinemanın "yedinci sanat" şeklinde tanımlandığını belirtir (1964:797).

Çok yönlü özelliği sinema sanatını diğer dallardan farklı bir konuma taşımıştır. James Monaco'nun (2001:66) bu konudaki görüşü sinemanın kapsamını açıklayıcı niteliktedir:

> Sinema, diğer sanatların çoğunu kaydetmek için kullanılabilir. Aynı zamanda, anlatısal, çevresel, resimsel, müzikal ve dramatik sanatlarda yaygın olan kodların ve mecazların neredeyse tamamını nakledebilir. Nihayet, tamamen kendisine ait, kayıt sanatları için eşsiz olan bir kodlar ve mecazlar sistemine sahiptir. Sinemanın kodları ve mecazları, sanat ve medya dünyasında tamamen yeni bir görüngü olan karmaşık teknolojisinden gelmektedir. Sinemanın diğer bütün sanatlardan ne denli farklı olduğunu anlamak için teknoloji konusuna bakmak gerekir.

Andre Bazin (2013:36) ise sinemada görsel imajı ön plana çıkarır. Ona göre sinemada ses, sadece ikinci ve tamamlayıcı bir rol oynayabilir, merkez nokta görsel imajdır. Fakat gerçekliğe yaklaşabilmek için sesin de göz ardı edilmeyeceğini ifade etmektedir.

Nebahat Akgün Çomak (1998:297), sinemanın dışındaki edebiyat, resim, müzik, tiyatro, dans gibi sanat dallarının ortaya çıkışı belli değilken "*insanlığın betimleme ve üretimsel yaratıları*" arasında saydığı sinemanın başlangıç tarihinin belli olduğunu söyler. Andre Bazin'e (2013:91) göre tekniği ile mükemmelliği fazlasıyla yakalayabilen sinema, estetik seviyeye ulaşmanın çabası içindedir.

Sinema bir görsel işaretler dizgesi olduğu için ilk yıllarda iletişim aracı olarak algılanmıştır. Zamanla sinemanın yalnızca bir iletişim aracı olduğu fikri aşılmış ve Kuleşov, Pudovkin, Eisenstein gibi isimler aracılığıyla sinemanın da kendine ait bir dili ve bir tür söz dizimi olduğu görüşü vurgulanmıştır (Can, Uğurlu, 2010:78).

Sinemanın görüntü ve sesin bileşiminden oluşan bir sanat olduğunu tespit eden Mehmet Arslantepe (2012: 21), sinemanın kendine ait bir dili olduğunu ifade etmiştir:

> Sinema içinde barındırdığı sanatlardan farklılaşarak kendine ait bir dil oluşturmuştur. Sinema hareketli görüntüler üzerine anlatımını kurmuştur. Anlatımı görüntülerle sağlamaktadır. Ses ile görüntüleri desteklemektedir. Sinemada sesin kullanımı sinemayı önce tiyatroya da yaklaştırmış olsa da öncelikle diyalog kullanımı zamanla dengelenmiş ve gerektiği gibi kullanılmaya başlanmıştır.

Sinema dili konusunda önemli çalışmaları olan Christian Metz'e göre sinemanın bir grameri vardır. Metz, sinemanın diğer sanatlardan bu şekilde farklılaştığını söyler. O, göstergebilim ile sinema sanatını incelemiştir. Ona göre sinemanın hammaddesi hareketli görüntü, kaydedilmiş konuşma ve diğer seslerdir. Metz'in çalışmaları ile sinema diğer sanatlardan tamamen ayrılmış ve edebiyat ya da tiyatronun terminolojisinden farklılaşmıştır. Metz'in çalışmalarına dayanarak sinema grameri; fotoğrafik kaydedilmiş

görüntü, kaydedilmiş konuşmalar, gürültüler ve seslerden oluşan bir bütünlük olarak tanımlanabilir (Kıraç, 2012:19).

Sinemanın kendine has bir dili olduğunu söyleyen araştırmacılardan olan Andre Bazin (2013: 38),"*Sinema dilinin temel özellikleri görüntünün plastik kompozisyonu ve montajdır. Ses ise sinemayı sinema yapan unsurdur*" ifadesi ile bu dilin nelerden oluştuğunu ortaya koymaktadır.

Sinemanın kendine has bir dili olduğu görüşüne sahip araştırmacılardan James Monaco (2001:157), sinema dili ile ilgili görüşlerini şöyle ifade eder:

> Sinemada gramer kuralına uymak mümkün değildir. Ama sinema büyük ölçüde dile benzer. Sinema dili, gösterenin gösterilenle neredeyse aynı olduğu kısa-devre yapmış göstergelerden oluşur ve temel bir birimi teşhis edemediğimiz ve bu nedenle niceliksel olarak tanımlayamadığımız sürekli, bölünmez bir sisteme dayanır.

James Monaco (2001:168-169), kurguya bağlı olarak dilin durumuna dair görüşlerini şöyle devam ettirir:

> Sinema dili içinde kullanılan belli belirsiz bir biçimde tanımlanmış bazı kurallar vardır ve sinemanın sözdizimi (syntax) –sistematik düzenlenimi- bu kuralları düzenler ve bunlar arasındaki ilişkileri gösterir. Yazılı<sözlü> dil sistemlerinde sözdizimi yalnızca yapının çizgisel yanı olarak adlandırdığımızla, yani sözcükleri deyimleri ve cümleleri kurmak için bir zincir biçiminde düzenleme yollarıyla ilgilidir. Biz buna sinemada dizimsel kategori deriz. Sinema söz dizimi hem zamanda hem uzamda gelişimi içerir.

Sungu Çapan (1990:7) "*Çeşitli çekimlerin bir sıraya konulması zorunluluğundan ortaya çıkan kurgunun önem kazanması ve gerek stüdyoda gerekse açık havada olsun kameranın değişik görüş noktalarına yerleştirilip, değişik açılardan film çekilmesiyle başladı*" sözleriyle sinema dilinin nasıl oluştuğunu ifade eder.

Sinema kendi dilini oluşturduktan sonra sinema sanatçıları da roman ya da deneme yazarları gibi soyut düşüncelerini iletmeye ve fikirlerini yansıtmaya başlamışlardır. Alexandre Astruc[35] (1968:464) bu dönemi 'kalem-kamera çağı' adını vermektedir. Ona göre bu dönem sinemanın yalnızca fotoğrafların seçilip sergilendiği bir alan olmaktan çıktığı, görüntü için görüntülerden ve somut anlatımdan kurtulduğu, yazılı dil gibi derin ve ince anlatıma sahip olduğu bir dönemdir.

[35]Alexandre Astruc Fransız yönetmen ve sinema yazarıdır. 1954 yılında yeni bir yol tutturan Fransız sinemasının öncülerinden olan Astruc dışavurumcu anlayışla lirik örnekler vermiştir. İlk uzun metraj filmi Mutsuz Raslantılar Fransız Yeni Dalga sinemasının ilk filmidir. Karanlıklar İçin Kurban (1960), Aşk Eğitimi (1961), Uzun Yürüyüş (1966) diğer filmlerindendir (Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı, 1968:515).

Bu özelliklere sahip her bir sinema filmi belli sanatsal aşamalardan oluşur. Profesyonel sinemacılar kendi sanatsal etkinliklerini üç aşamaya bölerler: 1.Ön prodüksiyon<yapım öncesi>, 2.Çekim, 3.Post-prodüksiyon. Senaryonun yazıldığı, oyuncu ve teknisyenlerle anlaşmanın yapıldığı, çekim programı ve bütçenin planlandığı hazırlık aşaması ön prodüksiyon aşamasıdır. Daha sonra film çekilir. Çekim filmin temel birimidir. Film çekiminden sonra genellikle şu işlemler yapılır: Kurgu; ses birleştirimi, eklemeler ve sonradan seslendirme; laboratuvar çalışması, optik işlemler ve özel efektler. Sinema sanatının dayanak noktası olarak değerlendirilen kurgu, sinemayı rekabet ettiği diğer sanatlardan en net biçimde ayıran süreçtir. Kurguculuk, aynı çekimden iki ya da daha fazlası arasında seçim yapma, her seçimin ne kadar süreceği ve nerede noktalanacağına karar verme ve ses kuşağını dikkatli bir biçimde kurgulanan görüntülerle birleştirme işlemlerinden oluşur (Monaco, 2001:127).

Sinema filminin yapısı, filmin yönetmeni tarafından kurulmaktadır. Çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, aydınlatma, kurgu, kamera hareketleri ile elde edilen film grameri ile anlatım sağlanmaktadır. Bu gramer tamamen görüntüye ilişkin ve sinemaya özgü diğer anlatım araçlarından oluşmaktadır. Görüntüye ilişkin anlatım araçları çerçeveleme, kamera açıları, kamera hareketleri, çekim ölçekleri (planlar), aydınlatma ve görsel efektlerden oluşmaktadır. Diğer araçlar ise kurgu, ses, oyunculuk ve yapım tasarımı gibi başlıklardan oluşmaktadır. Yapım tasarımı set tasarımı, kostüm, makyaj gibi konular sahne düzenlenmesini içermektedir. Çerçeveleme, açılar, kamera hareketleri, oyunculuk, kurgu, ışık, dekor gibi görsel öğeler mizansen terimi ile ifade edilmektedir (Arslantepe, 2012:20).

Bu teknik özelliklere sahip olan sinema, bu ögeleri bir amaç uğruna kullanmaya çalışır. Bu da sinemanın ne anlatmak istediğidir. Sinema filmlerinin her bir türünün anlatmak istediği bir konu ile vermeye çalıştığı bir mesajı bulunmaktadır. Bu konuda James Monaco (2001:251) şunları söylemektedir:

> 1. Ontolojik olarak, film aygıtı kültürün geleneksel değerlerini yıkmaya yönelimlidir. 2. Mimetik[36] olarak, her film ya gerçekliği yansıtır ya da onu (ve onun politikalarını) yeniden üretir. 3. İçsel olarak, filmin yoğun iletişimsel doğası film ile izleyici arasındaki ilişkiye doğal politik bir boyut verir.

Sinemanın bir sanat olarak kabul görmesi ve bir anlatı meydana getirmesi gerçeklik meselesini gündeme getirmiştir. Sinemanın gerçeği veya gerçekliğe yakın konuları aktardığı hususunda Rıza Kıraç (2012:50) aşağıdaki tespiti Ertan Yılmaz'dan aktarmıştır:

[36] Mimetik: taklide ilişkin.

> Sinema gerçeklikle en fazla ilişki kuran sanat dalıdır. Gerçeklikte yaşananlar ile sinemanın ilişkisi tek yönlü değil karşılıklıdır. Yani sinema gerçeklikten etkilendiği kadar onu etkilemiştir de. Çünkü sinema toplumbilimi göstermiştir ki, sinema insanın tutumlarını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmekte ve modalar yaratabilmektedir. Bu nedenle sinema egemen bir sınıfın düşüncelerinin (ideolojisinin) aktarılmasının bir aracı(sı) olduğu kadar, muhalif olanların da muhalifliklerini ifade ettikleri önemli bir araçtır.

Tıpkı edebiyat gibi sinema da gerçek olanı ya da kurgu dünyasına ait olan hayali unsurları konu edinir. Sinema tarihçileri ve eleştirmenler bu konuda çeşitli düşünceler ortaya koymuşlardır. Filmlerin gerçekten olanı anlattığı ya da hayali unsurları ele aldıkları konusunda farklı görüşler vardır. Monaco'ya (2001:250) göre "*Hollwood'un altın çağı boyunca büyük stüdyo fabrikalarında çalışan yazarlar, yapımcılar, yönetmenler ve teknisyenler 'gerçek hayat'tan topladıkları malzemeyi perdeye aktarmışlardır*."

Andre Bazin de (2013:71) sinemanın insanoğlunun teknik uygarlığı ile birlikte gelişme gösterdiğini söyler ve sinemayı "*dünyanın belli bir görünümünün yansıması*" olarak nitelendirir. Mehmet Arslantepe (2012:22) ise sinemanın gerçekliği ya da hayali aktarması konusunda şunları söylemektedir: "*Sinemanın sundukları gerçek değil, gerçeğin taklididir. Hikâyeler anlatarak izleyiciyi kendine çekmeye çalışır. Hikâye anlatmayı kendi dilinde yapmaktadır. Diğer sanatlardan ya da hikâye anlatıcı sanatlardan en büyük farkı teknolojiyi kullanmasıdır. Sinema tamamen teknik üzerine temellendirilmiştir".*

Sinema var olan bir gerçekliği yansıtır ve bunun ardından yeni gerçeklikler oluşturarak toplumu da bu yönde etkiler. Rıza Kıraç'ın (2012:41-42) bu doğrultudaki düşünceleri şöyledir:

> Sinema, bütün sanat dallarının sunduğu olanakları kullanabilen bir üretim sürecine sahiptir. Aynı zamanda sinema anlatım olanakları açısından kendi içindeki sınıflandırmaları da zora koşan bir niteliğe sahiptir. Birbiri içinde eriyen ya da birbirine kaynaklık eden film türleri arasındaki ilişki, teknolojik gelişmenin olanaklarıyla bilimkurgudan canlandırmaya kadar bütün sinema türlerinde, efektlerin fütursuzca kullanıldığı bir anlatım biçimi oluşturabilir. Burada temel amaç, üretilen filmin izleyici üzerindeki etkisini, inandırıcılığını artırmaktır. Çünkü sinema, diğer sanat dallarında olmadığı kadar kitleler üzerinde etkilidir. Sinema, büyük halk kitleleri üzerindeki etkisinin fark edilmesiyle birlikte devletler tarafından propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanır. Haber ve tanıtım filmleri, politik, ekonomik ve belli konularda kamuoyu oluşturmak için yapılan filmler özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında hız kazanır. Propaganda aracı olarak sinema en çok Rusya, Almanya, İngiltere, İtalya ve ABD gibi ülkelerde kullanılır.

Aydın Sayman (1973:11) bu noktada "*Bulunuşundan birkaç yıl sonra bir endüstri kolu olarak parlayan, giderek tekelleşen ve ikinci yeniden paylaşım savaşına kadar uluslar arası rekabet konusu olan sinema tarihsel gelişimin sonucu olarak amaçları ve kullanış biçimi açısından farklılıklar göstermiştir*" sözleriyle sinemanın her ülkede farklı şekillerde değerlendirildiğini ifade eder.

Sinema gerçeği aktarması, kitlelere yön vermesi ve yeni anlatılar oluşturması yanında bir endüstri ve ekonomi kolu olmuştur. Toplumlara yön vermede etkili olması onu zamanla bir propaganda aracı haline dönüştürmüştür. James Monaco (2001:249) bu düşüncesini aşağıdaki biçimde açıklar:

> Sinemanın ekonomisi, onun temel yapılarını- temellerini- ve bundan dolayı da potansiyelini belirler. Sinemanın politikası onun yapısını, yani onun dünya ile ilişki kurma tarzını belirler. Filmi anlar, onu yaşar ve iki farklı perspektiften tüketiriz. Sinemanın 'sosyopolitik'i filmin genelde insan deneyimiyle nasıl bütünleştiği ve onu nasıl yansıttığını tanımlar. Sinemanın 'psikopolitik'i bizlerin film ile kişisel ve özgül (spesific) olarak nasıl ilişki kurduğumuzu açıklamaya çalışır. Böylesine yaygın popüler bir olgu olması nedeniyle sinema sosyopolitik olarak modern kültürde çok önemli bir rol oynamıştır. Gerçekliği böylesine güçlü ve inandırıcı biçimde sunması nedeniyle, psikopolitik olarak izleyiciler üzerinde büyük bir etkisi olmuştur.

Sinema filmleri üretildiği toplumların genetik kodlarını içinde barındırırlar. Bu nedenle filmler toplumlara ayna tutar. Geçmişten gelen bu kodların ışığında sinema filmleri gelecekte de toplumun olası beğenileri ve eğilimlerine ışık tutar. Bu konuda James Monaco (2001: 253), şunları söylemektedir:

> Sinema, en azından çok etkili olduğu ülkelerde, kültürel olarak neyin hoş görülebilir/izin verilebilir olduğunun tanımlanmasına büyük ölçüde yardım eder: Sinema toplumun ortak deneyimidir. Sinemanın rol modelleri öylesine güçlüdür ki, model yaratmayan rolleri toplumun tek tek üyelerinin anlaması bile çok zordur. Halk hikâyeleri gibi filmler de tabuları ifade eder ve bunların ortadan kalkmasına yardım eder.

Andrey Tarkovski (2008:50) sinemanın insanların yaşadığı dünyayı anlamlandırmasına yardımcı olduğunu ve bunu da zamanı yeniden yaratmak suretiyle yaptığını ifade eder:

> Genelde insan, yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilememiş zaman yüzünden sinemaya gider. Hayat deneyimleri arayışları içinde oraya gider, çünkü sinema başka hiçbir sanat türünün başaramayacağı kadar insanın olgusal deneyimini genişletir, zenginleştirir ve derinleştirir, hatta yalnız zenginleştirmekle de kalmaz, adeta gözle görülür bir şekilde uzatır da.

Sinemanın bir başka özelliği de yeni anlatım şekilleri aracılığıyla yeni anlatılar ortaya çıkarmasıdır. Bu konuyu James Monaco (2001:268) şöyle değerlendirir: "*Sinema kitlesel eğlencenin bütün biçimleri gibi eğlendirdiği kadar efsane yaratıcı da olmuştur. Hollywood ulusal mitlerimizin ve kendimize dair duygularımızın biçimlenmesine –ve çoğunlukla abartılmasına- çok fazla yardım etti".*

Hakan Erkılıç'ın (2009:144) Hauser'den aktardığına göre sinema, herhangi bir sınıf ve kültür çevresine ait olmaması açısından demokratik bir sanattır. Sinema ona göre toplumun tüm katmanlarına seslenir. Bundan dolayı sinema, ilk dönemlerden itibaren sınıf farklılıklarını da ortadan kaldırmış, halka en yakın olan sanat olma özelliğini kazanmıştır.

Görüldüğü üzere sinema; kendinden önceki pek çok buluştan beslenen, diğer sanatlar ile ilişki içinde olan ve belki de onları kapsayan, teknik anlamda kendine ait bir dili gerçekleştirmiş olan, gerçeği ya da kurguyu ele alan, içinde geliştiği toplumu yansıtan ve ona yön veren, üzerinde kuramlar geliştirilen bir sanat, endüstri ve bilim dalıdır.

2.2. Türkiye'de Sinema Tarihi

Lumiere Kardeşler'in 1895 yılında 'cinematographie' adını verdikleri makineyi Paris'te icat etmelerinin ardından zamanla tüm dünyaya yayılacak ve günümüz yıllarında en popüler iletişim araçlarından biri olacak bir sanatın mucidi olmuşlardı. Yedinci sanat olarak nitelenen sinema, hem plastik sanatları hem görsel hem de iletişim sanatlarını içinde barındıran kendinden önceki hemen her icattan<yenilikten> yararlanan ve bunları aktif olarak kullanması yönüyle diğer sanat dallarından ayrılan bir konumdadır. Sinema yapısı içinde estetik ve özel bir dil oluşturmuştur.

Ortaya çıkışının bir yıl sonrası Türkiye'de de tanıtılmış ancak yalnızca film çekiminden ibaret olarak algılanmış ve bu nedenle endüstri olarak ve bir sanat olarak yeterince değerlendirilmemiştir. Türkiye'de sinemanın ortaya çıkışı, gelişimi ve dönemlere ayrılışı diğer toplumlarda olduğu gibi yaşanan siyasal, kültürel, ekonomik olaylardan etkilenmiştir. Türkiye'de sinemanın gelişimini dönemlere ayırarak incelemek konunun daha iyi anlaşılması bakımından önemlidir.

Araştırmacıların birbirinden çok farklı olmasa da çeşitli görüşleri bulunmaktadır. Türk sinemasının gelişim evrelerinin sınıflandırılmalarını şöyle sıralamak mümkündür:

15 Nisan 1959 tarihli Durum adlı aylık sanat dergisinde Metin Erksan, 'Türk Sinemasında Gelenek Yokluğu' başlıklı yazısında Türk sinemasını şöyle sınıflandırmaktadır:

1. 1914'e kadar Hazırlık Dönemi
2. 1914-1923 Kuruluş Dönemi
3. 1923-1940 Birinci Dönem: Ertuğrul Muhsin Tiyatrocular Dönemi
4. 1940-1947 İkinci Dönem: Teknisyenler Dönemi
5. 1947-? Üçüncü Dönem: Primitifler

Sezer Tansuğ (1982:257) ‘Herkes İçin Sanat’ adlı eserinde Türk sinemasını üç başlık altında değerlendirmiştir:

1. Tiyatrovari anlatım dönemi
2. Sinemasal anlatıma doğru yarı tiyatrovari dönem
3. Sinemasal anlatım dönemi

Türk Sinemasının tarihi hakkındaki önemli çalışmalarıyla tanınan Nijat Özön’ün (2013:23) tarihi esas alan sıralaması beş maddeden oluşmaktadır:

1. İlk Dönem (1910-1922)
2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
3. Geçiş Dönemi (1939-1950)
4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
5. Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970 ve sonrası)

Atilla Dorsay (1989:11) Nijat Özön’ün sınıflandırmasını kabul eder ancak önerdiği iki madde vardır:

1. 1968’den itibaren Yılmaz Güney Dönemi
2. Yine Yılmaz Güney’in etkisiyle işe başlayan 1978’den itibaren varlık gösteren bir kuşağın oluşturduğu ve sinemamızın dışa açılma süreciyle neticelenen Genç Türk Sineması (veya Yeni Türkiye Sineması) Dönemi

Âlim Şerif Onaran (1994:5) bu konuda benzer bir tasnif denemesi yapmıştır:

1. Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)
2. Geçiş Dönemi (1939-1952)
3. Sinemacılar Dönemi (1952-1963)
4. Yeni Türk Sineması

Metin Erksan 11 Haziran 1994 tarihli Cumhuriyet Gazetesindeki ‘Sinemanın 100. Yılı’ başlıklı yazısında Türk sinemasını ayrıntılı ve ön plana çıkan yönlerine göre dönemlere ayırmıştır:

1.1895-1923 (29 Ekim 1923-Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruldu)

2.1923-1932 (19 Temmuz 1932-'Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik' yürürlüğe girdi)

3.1932-1939 (14 Temmuz 1934 tarih ve 2559 sayılı 'Polis Ödev ve Yetkileri Yasası'nın 6. Maddesine uyularak yapılan 9 Temmuz 1939 tarih ve 2/11551 sayılı 'Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik' yürürlüğe girdi, İkinci Dünya Savaşı Başladı)

4. 1939-1945 (II. Dünya Savaşı bitti, Çok partili dönem başladı)

5. 1945-1950 (14 Mayıs 1950 seçimleri)

6. 1950-1960 (27 Mayıs 1960 devrimi)

7. 1960-1971 (12 Mart 1971 Muhtırası)

8. 1971-1980 (12 Eylül 1980 Ordu yönetimi)

9. 1980-1986 (7 Şubat 1986-3257 sayılı 'Sinema, Video ve Müzik Eserleri Yasası' yürürlüğe girdi)

10. 1984-1944 (Süregiden Dönem)

Şükran Kuyucak Esen (2010:1-2) Nijat Özön'ün sınıflandırmasından yola çıktığını söyleyerek Türk sinemasını, toplumsal olayları ve sinemasal açıdan taşıdığı benzerlikleri dönüm noktası alarak şu şekilde tasnif eder:

1. İlk Yıllar (1914-1922)
2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
3. Geçiş Dönemi (1939-1950)
4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
5.1970 Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980)
6. 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010).

Esin Coşkun (2009:17) Türk Sinemasında Akım Araştırması adlı kitabında Şükran Kuyucak Esen'in tasnifini kabul eder ancak kendisi yeni bir bakış açısıyla 2 dönemde incelenmesi gerektiğini savunur:

1. Tiyatrocular Dönemi (Sinematografın 1980'li yıllarda Osmanlıya girişile başlayan ve 1950'lere kadar devam eden ilk dönem),
2. Sinemacılar Dönemi (Vergi indiriminden sonra yeni isimlerin sinema alanına girmesiyle başlayan, Lütfi Ömer Akad'ın 1952 yılında yaptığı Kanun Namına filmiyle birlikte daha önce yapılan filmlerdeki teatral anlatımın terk edilerek

sinemaya özgü anlatım biçimin benimsenmeye başlamasıyla hız kazanan ikinci dönem)

Selahattin Önder ve Ahmet Baydemir (2005:113-135) ise "Türk Sinemasının Gelişimi" adlı makalede bir tarihçi bakış açısıyla beş maddeyi önermiştir:

1. Osmanlı Devleti'nde Sinema
2. Kurtuluş Savaşı Döneminde Sinema
3. Cumhuriyet Döneminde Sinema
4. Batı Sinemasında Türkler
5. Atatürk'ün Sinema Anlayışı[37]

Süleyman Fidan (2017:125), Nijat Özön'ün sınıflandırma çalışmasına katılanlar arasında olup bazı eklemelerde bulunmaktadır. Ona göre Türk sineması 1996 yılında çekilen Eşkıya adlı filmin ardından bir yenileşme dönemine girmiştir. Bu yıldan itibaren Türk sinemasında teknik özelliklerde görülen gelişmelerin yanında, müzik ögelerinin de ön plana çıktığı görülür ve Süleyman Fidan bu yıllardan günümüze kadar olan dönemi "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırmaktadır.

Sinemanın başlangıç tarihi, dönemlere ayrılışında kabul edilen ölçütler, dönemlerin adlandırılışı gibi konularda farklılıklar vardır. Ancak dönemlere ayrılışında en etkili ölçüt tiyatro olmuştur. Çünkü sinema, ortaya çıktığından itibaren tiyatrodan ayrı düşünülmemiş hatta tiyatroya göre daha basit kabul edilmiştir. Nijat Özön, Türk sinemasında dönemleri ve yılları daha çok toplumda yaşanan kültürel ve sanatsal olaylardan hareketle belirlerken; Âlim Şerif Onaran, Şükran Kuyucak Esen ve Sezer Tansuğ ise siyasal ve kültürel olayları ölçüt olarak değerlendirmiştir. Selahattin Önder ve Ahmet Baydemir ise savaşlar ekseninde sınıflandırma yapmıştır.

Biz çalışmamızda kaynak olarak kabul edilen Nijat Özön'ün sınıflandırmasını esas kabul edeceğiz. Devamındaki yılları ise on yıllık dönemler halinde inceleyeceğiz.

[37] Mustafa Kemal Atatürk'ün sinema anlayışı için Bkz. Biryıldız, Esra (1994). Atatürk ve Sinema, Marmara İletişim Dergisi, S.7, s.251-256. (1971). "Atatürk ve Sinema" Filim 71 Dergisi, Sayı 16, s. 11-12.

2.2.1. İlk Dönem (1910-1922)

Sinemanın tanınması ve benimsenmesi aşamasında bazı film çekim denemeleri olmuştur. Ancak çekilen filmler arasında herhangi birisini ilk olarak kabul etmek için filmlerin yalnızca çekilmekle kalmayıp izlenmiş olması, filmi çeken yönetmen ya da yapımcının uyruğu gibi ölçütler öne sürülmüştür. Bu görüş doğrultusunda farklı kabuller ortaya çıkmıştır.

İcat edildiği tarihten bir yıl gibi kısa bir süre sonra ülkemize de getirilen sinemanın genel kabul itibariyle Lumiere Kardeşler tarafından Osmanlı toplumuyla tanıştırıldığı bilinmektedir. Esasında Lumiere Kardeşler'den ziyade onlar gibi bu işle uğraşan Pathe Film temsilcileri bizde ilk gösterimi yapmıştır. Nurullah Tilgen (2009:113) "Bugüne Kadar Filmciliğimiz" adlı makalesinde sinemanın ülkemize gelişini şöyle ifade etmektedir:

> Pathe Fransız film makineleri şirketinin Türkiye vekili olan Sigmund Weinberg adlı Romanya tebaalı bir Polonya musevisi makinelerinin reklamını yapmak gayesi ile evvela Galatasaray'da bir birahanede ve sonra da yine Beyoğlu'nda şimdiki Saint Antonie Kilisesi'nin bulunduğu yerdeki Concordia adı eğlence yerinde ve daha sonra da İstanbul cihetine geçerek Şehzadebaşı'nda şimdi Pazar barakaları bulunan Feyziye Kıraathanesi'nde halka 30-40 metre uzunluğunda kısa filmler göstermek suretile işe başlamıştır. Halkımız tarafından büyük rağbet gören bu filmlerin altında yazı yoktu ve seyirciler bu filmleri dikkatle takip ederek anlamağa çalışırlardı. Ertesi yıl Cambon adında bir Fransız elinde Weinberg'in Pathe markalı makinesinden daha mükemmel bir makine ile memlekete gelmiş ve bugünkü Şenses Tiyatrosu'nun bulunduğu Variete Tiyatrosu'nda filmler göstermeğe başlamış ve daha fazla rağbet görmüştür. Zira bu adamın makinesi daha iyi olmakla beraber gösterdiği filmler de daha uzundu. Cambon'un ondan üstünlüğü, Weinberg'i bu sahada hamle yapmağa mecbur etti. Ertesi yıl o da daha mükemmel Pathe makinesi ve uzun filmler getirmekle beraber yazısız ve sessiz olan filmleri halkın iyi anlayabilmeleri için bir yenilik yaptı, film gösterilirken bir memur ayağa kalkarak film hakkında izahat veriyordu. Cambon ise bu şekilde izahat vermeği iyi bulmamış ve filmlerin altına Türkçe izahat bastırmıştır. İki rakip halkın rağbetini kazanmak için bu şekilde yıllarca birbirlerile çarpışmışlardır.

Türk Sinema tarihi konusunda kalıcı tespitlerin sahibi Nijat Özön (2013:35) sinemanın Türkiye'ye girişini şöyle anlatmaktadır:

> Türk toplum yaşayışına sinema Lumiere operatörlerinden çok Pathe temsilcilerince sokulmuştur. Charles Pathe, sinemanın büyük bir iş geleceği olduğuna inanıyordu. Ancak Lumiere Kardeşler icat ettikleri aygıtı Pathe'ye vermek istemediler. O da, kendisi "chronophotographe" adlı aygıtı 1896 Nisan ayında meydana getirdi. Bu aygıt ile Lumiere Kardeşler ile rekabete başladılar. Pathe'nin aygıtı Türkiye'ye 1897 yılı başlarında bu rekabet sonucu girmiş oldu. Bir gramafon yapıcısı olan Pathe'nin Türkiye temsilcisi Romanya uyruklu bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg idi. Weinberg, Pathe'nin ürünlerini halka tanıtmak reklam yapmak amacıyla ilk sinema gösterilerini düzenledi.

İlk film gösterimi ile ilgili Rıza Kıraç (2012:23) "*Yazılı kaynaklara ve Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun anılarına bakılırsa Türkiye'de ilk film gösterisi Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır. Halka açık ilk film gösterisi ise 1896 ya da 1897 yılında*

Beyoğlu'nda Hammalbaşı sokaktaki Avrupa Pasajı'nda yapılır" diyerek ilk gösterilerin 1896-97 yıllarında ve sarayda yapıldığını belirtir. Bu konuda Nurullah Tilgen (2009:114) şunları aktarmaktadır:

> Canlı resimler tabir edilen sinema Sultan Abdülhamit tarafından da iltifat görmüş ve Weinberg makinesile saraya davet edilmiştir. Bu canlı resimlerden pek hoşlanan Padişah, zaman zaman bu Polonyalıyı saraya davet eder ve sarayın sinema-tiyatro salonunda yeni getirdiği filmleri seyrederdi. Sinema yahut o zamanki diğer bir tabirle Sinematograf mekteplere de daha o zaman girmiş bulunuyordu, İstanbul Sultanisi'nde Dahiliye Şefi olan Fuat Bey adında bir genç, sinemayı ilk getiren zata müracaat ederek ondan film göstermeyi ve makinenin tüm parçalarını para vererek öğrenmişti.

İstanbul halkının sinemayı benimsemesinde Rekin Teksoy'un (2007:11) düşüncesi şöyledir:

> İstanbul halkının sinemayı hemen benimsemesinde, sinemanın kaynakları arasında yer alan "gölge oyununun" ülke kültüründe önemli bir ağırlığa sahip olması da etkili olmuş olabilir... Geleneğinde Karagöz oyunu bulunan bir toplumun sinemayı benimsemesi zor olmamış, dahası, sonraki yılların Yeşilçam sinemasının film anlayışıyla Karagöz arasında bağlantı kurmaya kalkanlar bile olmuştur.[38]

Rekin Teksoy (2007:9), bu tespitinin ardından Lumiere Kardeşler'in operatörlerinden olan Promio'nun aksi görüşünü de şöyle ifade eder:

> Lumiere Kardeşlerin 28 Aralık 1895 tarihinde Paris'te halka açık ilk sinema gösterisinin ardından sinematograf Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'a da ulaştı. Ancak, Lumiere Kardeşlerin operatörlerinden Promio, kamerayı Osmanlı'ya sokmada karşılaştığı zorluklara değinirken en çok Osmanlı'ya sokmada zorlandığını söyler.

Sinema, önyargılar nedeniyle ilk zamanlarda biraz yadırganmış olsa gerektir. Nitekim Osmanlı topraklarında sinema ile uğraşan ilk isimler, yönetmenler ve yapımcılar yabancı uyruklu vatandaşlar olmuştur. Ancak bunda sinematograf adlı aletin icadının da yabancı mucitler tarafından yapılmasının etkisinin büyük olduğu unutulmamalıdır.

---

[38] Bunlardan birisi Mustafa Sözen (2009:139) olmuştur. Sözen, Yeşilçam sinemasını "Anadolu uygarlığını oluşturan çeşitli toplumların, Anadolu'ya göç eden Türklerin atalarının ve İslam dünyasının kültürel birikimine dayanan; hem Doğu hem de Batı kaynaklı etkileri içeren, sözel yapılı seyirlik geleneği üstünde gelişen bir sinema diline sahiptir. Seyirlik geleneğinin Türk sinemasına etkileri küçümsenmeyecek kadardır. Bugün Türk sinemasında modern meddahlık yapan ve 'anlatıcılıktan' sinemaya geçmiş senarist ve yönetmenlerin yaptıkları filmlerde sözel yapıya dayanan anlatılar kurması ve bunun da en büyük ve en çok seyirci çekmesi tesadüf değildir" cümlelerinde olduğu gibi Türk gölge oyunlarından ilham aldığını belirtmektedir. Ayrıca Ali İhsan Kürekci (2014:175-176) "Beyazperdede Yaşayan İki Gölge: Karagöz ve Sinema" başlıklı makalesinde; sinemanın ve gölge oyununun her ikisinin de hayalin yaşatılması ve kalıcılığın sağlanması fikirlerinden hareketle meydana gelen sanatlar olduğunu ayrıca her iki sanatın da temelinde insanların çevresindeki nesneleri gerçeğe en yakın şekilde dışardan görme arzusu bulunduğunu ifade etmektedir. Yine her iki sanat dalının da insanların eğlenme ihtiyacını giderdiğini belirtir. Bu hususta ayrıca bkz. Güngör, Arif Can (2010). "Derviş Zaim Sinemasında Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanılması: Filler ve Çimen-Ebru, Cenneti Beklerken-Minyatür, Nokta-Hat". İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, C.1. S. 38. sf. 41-64.

Osmanlı topraklarında film gösterim tarihi, en eski 1896 yılına gidebilmektedir. Bu girişimlerin hangi filmler olduğu, kimler tarafından çekildiği gibi bilgilere yer verilmemiştir. Daha çok ilk film gösterileri üzerinde durulmuştur.

Şükran Kuyucak Esen'in (2010:6) Rauf Beyru'dan aktardığına göre ise ilk film İstanbul'da değil İzmir'de çekilmiştir. Bu filmin 1896 yılında çekildiğini söyleyen Rauf Beyru, kanıt olarak da o yıllarda yayınlanan Ahenk gazetesinde yer alan haberleri göstermektedir.

İbrahim Yıldıran'ın (2009:227-228) belirttiğine göre Meşrutiyetin ilanını takip eden yıllarda Cuma Selamlığı adlı merasimlerde film çekim ekipleri de yer almaktaydı. Bu doğrultuda Osmanlı Türkiyesinde çekilen ilk filmin tarihi 1905'e kadar gitmektedir. Selahattin Önder ve Ahmet Baydemir (2005:118) ilk filmin 1905'te çekildiğini ancak yapımcısının belli olmadığını ve Selim Sırrı Tarcan'ın çekimde rehberlik yaptığını belirtirler. Çekim yeri Yıldız Camii'nin avlusu olarak belirtilen filme ait herhangi bir belge bulunmamaktadır. İbrahim Yıldıran (2009:225), kesin olmamakla beraber çekildiği tarihin 28 Temmuz 1905 olduğunu söyler. Bundan bir hafta öncesinde 21 Temmuz 1905'te II. Abdülhamit'in Cuma Selamlığı merasimi, bir çekim ekibi tarafından kayıt altına alınmıştır. Taşnaksutyun militanları Cuma selamlığı sırasında II. Abdülhamit'e bir suikast düzenlerler. Abdülhamit bu suikastten kurtulurken beraberindeki 26 kişi hayatını kaybeder. Bu suikastın canlı şahidi Abdülhamit'in kızı Şadiye Sultan, bu bilgileri günlüğünde yazmaktadır. 1905'te çekilen, ilk film olarak düşünülen filmin de kesin olmamakla beraber bu tarihlere yakın bir zamanda çekilmiş olması ve mekân olarak da Yıldız Cami avlusunun gösterilmesi; Yıldıran'a bahsi geçen filmin aynı film olduğunu düşündürür. Görüldüğü üzere ilk film olarak kabul edilen bu filmin; kim tarafından çekildiği, gösterilip gösterilmediği, yönetmeni ya da konusu hakkında herhangi bir bilgi yoktur.

Çekilen ikinci film olarak kabul edilen diğer yapım 1909'da gerçekleşmiştir. Bu film Sigmund Weinberg tarafından çekilmiştir. Yalnızca, Servet-i Fünûn Dergisi'nde bu filmle ilgili yayımlanmış bir fotoğraf bulunmaktadır (Önder, Baydemir, 2005:118). Yukarıda Nijat Özön'ün de dediği gibi Weinberg, Romanya uyruklu bir Polonya Yahudisi'dir ve '*chronophotographe'* adlı aygıtın mucidi Pathe'nin ülkemizdeki temsilcisi olmuştur.

Sinema tarihimizde üçüncü film olarak kabul edilen film ile ilgili Burçak Evren (1995:123) "*Makedonya asıllı Manaki Kardeşlerin 5-26 Haziran 1911'de V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyareti sırasında çekilen filmdir*" diyerek filmin yönetmeni, çekim yeri, konusu hakkında bilgi vermektedir. Manaki Kardeşler (Yanaki Manakia ve Militiades Manakia) 1907'den itibaren Balkanlar'ın tarihini ve göreneklerini içeren filmler de çekmişlerdir. 1907'de Jöntürk Hareketi, 1906'da Bir Vlak Düğünü, 1906'da Grevana'da Bir Panayır, 1908'de Bir Puntus Köyünde İlkokulun Açılışı filmleri olmak üzere (Çomak, 1988:300).

İlk filmlerimizden sayılabilecek bir diğer yapım 1913 tarihinde Hamidiye Kruvazörünü konu alan filmdir. Ancak bu film de günümüze ulaşmamıştır. Burçak Evren (1995:123) dönemin gazetelerinde filmin çekim aşamalarının anlatıldığı ve gösterildiğine dair kanıtlar olduğunu tespit etmiştir.

Yukarıda bahsi geçen filmler ya da çekimler, araştırmacıların çoğu tarafından Türk sineması tarihi çalışmalarında Türk filmi olarak kabul edilmemiş yapımlardır. Bunun nedenleri farklıdır. Kimi yapımlara ait herhangi bir belge bulunmamaktadır. Bazı yapımların konusu, yönetmeni, çekim aşamaları, gösterilip gösterilmedikleri gibi belge niteliğindeki kanıtlara ulaşılamamıştır. Varlığı bilinen yapımlar ise Türk asıllı bir yönetmen tarafından çekilmedikleri için Türk filmi sayılmamaktadır. Bu filmlerin sinema çalışmalarında kayda değer bulunup incelenmelerinin sebebi Türkiye'de çekilmiş olmalarıyla ilgilidir. Bu filmler çoğunlukla kısa süreli, konusuz, haber niteliğinde yapımlardır.

Sinemanın ilgi görmesine rağmen Osmanlı döneminde bir sanat olarak görülmeyişi, üretim konusunda eksikliklerin olduğunu ortaya koyar. Bu nedenle de yapımcı, yönetmen ya da film çekimi ile uğraşanların pek çoğu yabancı uyruklu vatandaşlardır. İlk yıllarda sinemanın durumunu Nijat Özön (2013:38-39), şöyle açıklamaktadır:

> Sinema, İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar (23 Temmuz 1908) Türkiye'de bir sığıntı olmaktan kurtulamadı. Daha çok ramazanlarda karagöz, ortaoyunu, meddah gibi çeşitli eğlenceler yanında, tiyatrolarda, kıraathanelerde programı zenginleştirmede kullanılan "gavur işi" bir eğlence olarak kaldı[39]. Meşrutiyetin ilanı üzerine sinemayı bu sığıntı durumundan çıkaran yine Weinberg oldu.

[39]Nebi Özdemir (2012:269-270) sinemanın ilk yıllarında Karagöz gibi geleneksel temaşa sanatlarının ardından gösterilmesi ve günümüzde gelinen nokta ile ilgili şu tespitleri yapar: "Bir bakıma geleneğin aktörleri kendilerini yok edecek rakiplerini kendi elleriyle halkla tanıştırmışlardır. O döneme kadar halkın uzun Ramazan ekseriyetle geleneksel ya da modern tiyatro gösterilerini seyrederek geçirirken 19. asrın sonundan itibaren sinema gösterilerine gitmeye başlamıştır".

> Weinberg, 1908 yılında Tepebaşı'nda Şehir Tiyatosu'nun eski Komedi Bölümü olan yerde Pathe Sineması'nı yaptırarak Türkiye'de ilk sürekli sinema salonunu kurdu. Ancak Türkiye'de sinema işletmeciliğinin asıl başlangıcı Birinci Dünya Savaşı'nın patladığı yıla rastlar.

Nurullah Tilgen (2009:113-114) de bu sinemanın açılışı ve burada gösterilen filmlerle ilgili şu bilgileri vermektedir:

> 1908 yılında Weinberg, Tepebaşı'ndaki Şehir Tiyatrosu eski komedi kısmını inşa ettirerek Pathe Sineması'nı açtı. Bu suretle sinema olarak İstanbul'da ilk bina burası oldu. Weinberg, mütemadiyen Batı'da çevrilmekte olan filmlerden de getirmeği ihmal etmedi. Kovadis, Demirhane Müdürü, Şerlok Holmes'in Maceraları gibi büyük ve mevzulu filmleri de getirtti. İstanbul'da yayılmağa başlayan film gösterme işi eğlence yerlerine kadar girdiği gibi Ramazan gecelerinde Tiyatro, Karagöz ve Meddah gibi, sinema da devamlı olarak gösterilmiştir. İstanbul'dan sonra ilk sinema binası 1912 yılında Kordon boyunda inşa edilmiş ve sonra da diğer şehirlerimize gitmiştir.

Ali Sait Liman (2011:42-43) G. Scognamillodan, sinemanın bu ilk yıllarda bir salona kavuşma sürecini ve bu salonların kimlere hizmet verdiğini şöyle aktarır:

> Konaklar, tiyatrolar, birahanelere derken, sinema sonunda gösterilere çok daha uygun salonlara yerleşiyor ve bu salonlar kısa sürede Cadde-i Kebir'e yayılıyor. Ama, der Rakım Çalapala, 'Meşrutiyetin ilanına kadar sinema seyyarlıktan kurtulamamıştı. Abdülhamit devrinde şehrin sayılı binalarına elektrik tesisatı yapılabilmişti. Elektrik padişahın iradesiyle alınabilirdi. Kibar bayanlar sinemayı konaklarda hususi seanslarda seyrederlerdi. Meşrutiyetin ilanından sonra uzun yıllar sinema, tiyatroda olduğu gibi, kadınlara ayrı, erkeklere ayrı gösterilmiştir.

Sinemanın eksiklerine ve zorluklarına rağmen Osmanlı topraklarında yaygınlaşmaya başlaması ile insanları bir araya getirici özelliğini Hakan Kaynar (2009:196) "*Sinema vapur ve tramvay gibi şehirlilerin karşılaştığı kamusal mekânlardan biriydi. Her ne kadar ilerleyen yıllarda gösterilen filmlerin versiyonuna göre bilet fiyatları çeşitlenip, ucuz ve lüks diye ikiye ayrılsa da sinema yine de farklı duygu farklı kültürdeki insanları aynı temaşanın karşısında buluşturdu"* sözleriyle ifade eder.

Halka açık ilk sinema gösterileri ve ilk yerleşik sinema salonları İstanbul'da açılmıştır (Teksoy, 2007:10). Başlangıç dönemi olduğu için bu salonlarda sinema, İstanbul halkının tamamına hitap eden bir etkinlik değildi.

Sinema da başlangıçta diğer sanat dallarında olduğu gibi haremlik-selamlık olarak seyirci ile buluşuyordu. Kadınlar ve erkekler için ayrı günlerde film gösterimi yapılmaktaydı. İlerleyen yıllarda aynı anda ve mekânda film izlemeye başladılar ancak arada bir perde bulunmakta idi. 1910'lu yıllarda kadınların sinemadan uzak tutulmaları gibi bir anlayış oluşmuştu. Belli istisnalar vardı ancak bu istisna yalnızca yabancı uyruklu vatandaşlar için geçerli idi (Kaynar, 2009:197). Nurullah Tilgen (2009:114) kadınların sinemada seyirci olarak yer alma serencamını şöyle ifade etmektedir:

> İstanbul'dan evvel Türk topraklarından olan Selanik'te deniz kenarındaki Beyaz Kule denilen yerde gösterilen sinemaya kadınlar ilk zamanlarda gitmezlerdi. Diğer birçok eğlenceler gibi o da yalnız erkeklerin gideceği yerdi. Saraya giren sinema nihayet konaklara da girmeğe muvaffak oldu. Burada konak mensuplarına verilen hususi seanslarda kadınlar da sinema seyir etmek fırsatını buldular. Nihayet ilk defa olarak Pangaltı'da Asadoryan'ın açtığı bir sinemada haftanın muayyen günlerinde kadınlara sinema gösterilmeye başlandı. Bunu gören diğer sinemalar da gündüzleri kadınlara mahsus seanslar tertip ettiler. Nihayet Kadıköyü'nde Yoğurtçu Çayırı'ndaki sinemada ilk defa olarak kadın ve erkeklere aynı zamanda sinema gösterilmeye başlandı; fakat sinemanın içinde kadınlar ayrı, erkekler ayrı oturmakta ve aralarında yüksekçe bir çadır bölme bulunmakta idi.

Tepebaşı ile başlayan sinema salonlarının sayısı daha sonra İstanbul'un çeşitli yerlerinde özellikle Galata'da Beyoğlu ve Dilekleraras'nda artmış ve neredeyse her semtte sinema salonu açılmıştır. Öyle ki ahır ve hangar gibi binalar dahi sinema salonuna devşirilmiştir (Üsdiken'den akt. Kaynar, 2009:194).

Türkler tarafından işletilen ilk sürekli sinema salonu 19 Mart 1914 tarihinde ilk film gösterisinin yapıldığı Feyziye Kıraathanesi'nin yerinde açılmıştır. Bu salonun adı Millî Sinema olmuştur. Nijat Özön (2013:41) bu vakitlerde sinemanın kimlere hitap ettiğini şöyle ifade etmektedir: "*O vakitler sinema, Beyoğlu'nda yabancı uyrukluların, azınlığın ya da İstanbul yakasından büyük bir serüveni göze alarak karşı yakaya geçen birkaç delikanlının eğlencesiydi. Kadınlar, bu yeni eğlenceden daha da uzak kalmışlardı*." Aynı konuya Selahattin Önder ve Ahmet Baydemir (2005:117) de şu cümlelerle değinir: "*Türkiye'de sinemanın ilk dönem örnekleri 19. yy'ın ikinci yarısına doğru İstanbul'un o vakitler hemen hemen yalnızca yabancıların, azınlıkların ve levantenlerin neredeyse 'ülke dışı' ayrıcalık taşıyan karşı yakası Pera'da boy gösterdi."* Sinemanın bu dönemde Türk vatandaşlardan yabancılara nazaran ilgi görmemesini, dönemin kalıplarına bağlayarak açıklamaktadır.

Sinemanın ortaya çıkışı ve yayılması aşamasında Osmanlı Dönemi dünya ile aynı sırada iken, gelişimi aynı çizgide olmamıştır (Coşkun, 2009:17). Burada etkili olan pek çok toplumsal unsur söz konusudur.

2.2.1.1. İlk Türk Filmi

İlk Türk filmi 14 Kasım 1914 tarihinde Fuat Uzkınay[40] adlı bir yedek subay tarafından çekilen "Ayastafanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı filmdir.

[40] Fuat Uzkınay ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Özön, Nijat (1970). Fuat Uzkınay. İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları.

93 Harbi olarak adlandırılan 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Ruslar Yeşilköy'deki Ayastafanos'a kadar ilerlemişler ve bu ilerleyişin bir simgesi olarak altında bir dispanser ve hayatını kaybeden Rus askerlerinin cesetleri bulunan bir abide inşa etmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda bu abidenin yıkılmasına karar verilmiş ve savaş müttefikimiz Avusturya ile yıkımın kayda alınmasına karar verilmiştir. Şaşa Film adlı bir şirket ile anlaşma sağlanmış ancak yabancı bir operatörün yıkımı kayda alması istenmemiştir. Ancak Osmanlı Türkiyesi'nde bu dönemde film çekim işleriyle uğraşan yerli rejisör neredeyse yoktur. Bugünkü İstanbul Erkek Lisesi olan İstanbul Sultani'sinde Dahiliye Müdürü olan Fuay Uzkınay adlı bir genç, mektepte talebelere film gösterimi yapıyordu. Ordu Film Alma Dairesi Müdürlüğü'nden emekliye ayrılmış olan Fuat Uzkınay, film çekimi değil ancak gösterimi ile uğraşıyordu. Birkaç tecrübenin ardından Uzkınay'a film çektirmeye karar verildi. 14 Kasım 1914 Cumartesi günü saat 09.30'da abide yıkılmaya başlanmış ve Uzkınay yıkımı 150 metreden kayda almıştır. Hamidiye krovazörünün denizden top ateşi ile vurduğu abide yıkılamayınca dinamit ile parça parça yıkılmıştır. 3 ay süren yıkım çalışması 300 metre uzunluğunda filme kaydedilmiştir (Tilgen, 2009:115).

Film günümüze kadar gelememiştir. Film, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin arşivinde yer almaktayken merkezin Ankara'ya taşınması sırasında üzerine başka filmlerin çekildiği bilinmektedir (Teksoy, 2007:12).

Ali Özuyar (1999: 25) sinema tarihçileri tarafından ilk Türk filmi olarak kabul edilen bu yapımı eleştirir. Filmin çekildiğine dair kanıtların olmadığından hareketle böyle bir filmin çekilmediğini iddia eder. Bu durumu düşündüren sebepleri de şöyle sıralar:

1. Filmi gören bir kişi bile yoktur.
2. Filmin nerede olduğu hiçbir zaman bilinmemiştir.
3. Dönemin resmi ya da özel gazete ve dergilerinde bu filmin çekildiğine dair herhangi bir haber bulunmamaktadır.
4. Fuat Uzkınay'ın kısa sürede kamera kullanmayı öğrenip öğrenmediği şüphelidir.
5. Fuat Uzkınay film hakkında hiç konuşmamıştır.

Ali Özuyar (1999:129) bu düşüncesi doğrultusunda Kara Kuvvetleri Foto Film Merkezi'nde yirmi yıl müdürlük yapmış olan Nusret Eraslan ile bir görüşme yapmış ve filmin çekilip çekilmediği ya da çekildi ise nerede bulunduğu hakkında sorular sormuştur.

Nusret Eraslan ise katalogda bu filmin 'Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Hedmî' (yakılışı) adıyla kayıtlı olduğunu söylemiştir. Kendisinin bu filmi gördüğünü ancak filmin adı geçen olayla uzaktan yakından alakası olmadığını söylemiş ve filmin üzerine başka kayıtların yapılmış olabileceğini ya da kayıtların karışmış olabileceğini veyahut da taşınmalar sırasında kaybolmuş olabileceğini ileri sürmüştür[41].

Diğer ülkelerde olduğu gibi ülkemizde de sinema, toplumsal meseleler için de değerlendirilmek istenmiştir. Serdar Öztürk'e göre (2009:162) "*Ordunun ve halkın savaşa yönelik moral duygularının yüksek tutulmasında sinema filmlerinin de katkısı olabileceğidir. Propagandaya yönelik belgeseller ve haber filmleri çekilerek bu amaç yerine getirebilecektir*." Nitekim Osmanlı Devleti döneminde sinema araçları, Enver Paşa emriyle getirilmiştir. Amaç Osmanlı ordusunun propagandasını yapmaktır. Bu amaçla da ordu bünyesinde "Merkez Ordu Sinema Dairesi" adıyla bir kurum kurulur (Kıraç, 2012:24). Nurullah Tilgen'e (2009:115) göre harp harekatının ve ordumuzun faaliyetlerini tespit etmek için kurulan bu daire, Birinci Dünya Savaşı'ndan bir buçuk yıl sonra kurulmuştur. Bu dairenin kuruluş amaçları şöyledir:

1. Cephelerde savaşan birliklerin harekatıyla ilgili filmler
2. Önemli olaylarla ilgili filmler
3. Askeri fabrikaların çalışmalarıyla ilgili filmler
4. Müttefik ülkelerden gönderilen yeni silahların kullanılışlarını gösteren filmler
5. Manevralarla ilgili filmler çekmek.

Sinemanın savaşlarda cephede ve cephe gerisinde kullanılabileceği fikri kısa sürede pek çok ülkeye ilham kaynağı olmuştur. Rakip tarafı kötülemek, düşmana karşı halkın nefretini kamçılamak için resmi ve özel bütün film şirketleri, savaşı konu alan hikâyeli filmler hazırlamaktaydı. Bu durum Türkiye'de de böyle olmuş ve sinemanın bu anlamada önemini kavrayan Enver Paşa olmuştur. Almanya'ya gittiğinde sinemanın savaş için bir propaganda aracı olduğunu görüp, Türkiye'ye sinemayı getirmiştir (Özön 2013:51-53).

[41] Tüm bunlara rağmen ilk Türk yönetmeni olarak kabul edilen Fuat Uzkınay, 1888'de İstanbul'da doğmuş ve İstanbul Üniversitesi fizik bölümünü bitirmiştir. İstanbul Üniversitesi'nde memur olarak çalışmıştır. Burada Weinberg'i bir film gösterisi sırasında tanımış ve Weinberg'ten makineyi kullanmayı öğrenmiştir (Çomak, 1998:301).

Nurullah Tilgen (2009:115) Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin ilk olarak Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın atlarını filme çektiğini söyler. Ardından karısı Naciye Sultan'ın çocuğunu ve daha sonra da Bursa'ya gelen Hint esirleri ile askeri harekâtlar filme alınmıştır. Bu filmler de askeri müzede yer alan sinemada seyirci ile buluşturulmuştur.

Görüldüğü üzere sinema, Osmanlı topraklarında ordu bünyesinde yerleşmiş ve ordu ile kurumsallaşmıştır. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nden başka diğer sinema kurumları şöyledir:

1.Müdafa-i Milliye Cemiyeti
2.Malül Gaziler Cemiyeti
3.Osmanlı Donanma Cemiyeti
4.Ordu Film Alma Dairesi (Odabaş, 1998:210)

Ordunun elinde kurumsallaşan ve ortaya koyulan ürünlerin çoğunlukla savaşlara ait belgesellerden oluştuğu Türk sinemasının sivilleşmesi pek de kolay olmamıştır. Özel film şirketleri kurulana kadar bazı film yapımları gerçekleştirilmiştir. Bunlardan ilki 'Himmet Ağa'nın İzdivacı'dır. Bu film ilk konulu uzun metraj filmimiz olma özelliği taşımaktadır. Alman asıllı bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg tarafından 1916 yılında çekilmiştir (Kıraç, 2012:25). Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından çekilen aynı adlı piyesin sinemaya uyarlaması olan bu filmin rejisörü ve operatörü de Weinberg idi. Film çekimi sırasında oyunculardan pek çoğunun askere gitmesi üzerine film yarıda kalmış; ancak 1918 yılında askerden döndüklerinde çekimi tamamlanarak halka gösterilmiştir. Nurullah Tilgen'e (2009:116) göre Daire'nin ikinci film teşebbüsü ise 'İstanbul Esrarı' adlı bir film olup filmin gösterimine izin verilmemiştir.

Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin faaliyetlerine denk olarak kurulan bir diğer kurum ise Müdafa-i Milliye Cemiyeti'dir. Bu kurum esasında orduya yardım sağlamak amacıyla kurulmuştur. Kendi giderlerini karşılamak için sanatsal faaliyetlerde bulunmuştur. Bunlardan biri de film çekim işidir. Birinci Dünya Savaşı'nın ağırlaştığı bir dönemde yurt dışından film getirmek zorlaşınca Cemiyet'in üyelerinden Sedat Simavi, yerli filmciliğin doğmasına yardımda bulunacak bir adım atmıştır (Tilgen, 2009:116). Sedat Simavi'nin 1917 yılında çektiği Mehmet Rauf'un dört perdelik oyunundan uyarlanan 'Pençe' filmi bir Türk yönetmen tarafından çekilen ve gösterime giren ilk film olmuştur (Kıraç, 2012:25). Müdafa-i Milliye Cemiyeti tarafından 'Casus' adlı bir film de çekilmiştir ve bu yapımlar

kurmaca özelliği taşıyan öncülerdir (Odabaş, 1998:208). Nurullah Tilgen'e (2009:116) göre bunlardan ayrı olarak 'Alemdar Vakası yahut Sultan Selim-i Salis', 'Boksör Sabri', 'Efe Mansuk' ve 'Kara Bela' adlı filmler düşünülmüş ancak çeşitli nedenlerden çekilememiştir.

Sinemanın ilk yıllarında kurulan bir başka oluşum ise Malül Gaziler Cemiyeti'dir. Bu cemiyet de hayır kurumu olarak teşekkül etmiştir (Tilgen, 2009:117). Bu kurumun çektiği ilk film, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 'Mürebbiye' adlı eserinden uyarlanmıştır. Mürebbiye, sinema tarihimizde çekilen ilk hikâyeli uzun filmlerden birisidir. 1919 Şubat ayında çekilmeye başlanmıştır (Özön, 2013:62). Aynı zamanda edebî eserden aktarılan ilk film olma özelliği de taşımaktadır. Yönetmeni Fuat Uzkınay'dır (Odabaş, 1998: 208).

Agah Özgüç, Giovanni Scognamillo, Alim Şerif Onaran, Özkan Tikveş gibi sinema tarihçileri Türk sinemasında sansür uygulanan ilk filmin 'Mürebbiye' olduğunu söylemektedirler. Nijat Özön'ün Türk Sineması Tarihi adlı eserinde ve Nilgün Akgün Çomak'ın yukarıdaki ifadesinde bunun ilk sansür olduğuna dair bir ifade yoktur (Öztürk, 2006:60).

Merkez Ordu Sinema Dairesi, Birinci Dünya Savaşı'nın bitmesi üzerine lağvedilmiş ve bu cemiyete ait sinema makineleri Malül Gaziler Cemiyeti'ne devredilmiştir. Elde bulunan imkânlar doğrultusunda (Tilgen, 2009:117) ve çoğunlukla tiyatro eserlerinin sinemaya uyarlanması şeklinde denemeler görülmüştür. Bu gayretler Yusuf Ziya Ortaç'ın 'Binnaz' adlı oyununun sinemaya aktarılması ile başlamıştır (Özön, 2013:66). Bu film de Malül Gaziler Cemiyeti tarafından çekilmiştir. Yönetmenliğini Fazlı Necip ve Ahmet Fehim Bey'in yaptığı filmin konusu, Lale Devri'nde güzel bir kadın olan Binnaz'ın aşkını kazanabilmek için savaşan iki erkeğin mücadelesidir (Çomak, 1998:302-303). 1750 metre uzunluğundaki filmin ilk gösterimi Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosu'nda ve sonra da İngiltere'de gerçekleşmiştir ve film o tarihe kadar yapılmış filmler arasında en çok beğenilen film olmuştur (Tilgen, 2009:117).

Savaş sonrası yıllarda sahne ve film gösterme faaliyetleri yaparak kendisine gelir temin eden 'Donanma Cemiyeti' adlı kuruluş yeni filmler çekilmesine destek sağlamıştır. Bu cemiyet bünyesinde 'Tombul Aşığın Dört Sevgilisi' adlı bir piyesi filme aktarma işi başlamış ancak tamamlanamamıştır (Tilgen, 2009:118). Meşrutiyetten sonra Bican Efendi, Şadi Karagözoğlu tarafından sahneye aktarılarak seyircilerin beğenisi toplanmıştır. 'Bican

Efendi Vekilharç' (1921), 'Bican Efendi Mektep Hocası' (1921), 'Bican Efendi'nin Rüyası' (1921) adlı filmler çekilmiştir (Özön, 2013:69).

Esin Coşkun (2009:19-20), Türk sinemasının ilk yıllarının özelliğini şöyle belirtir: "*Türk sineması devlet eliyle kurulmuş ve ilk özel yapımevi Kemal Film 1921 yılında faaliyete geçene kadar sinemanın sürekliliği devlet eliyle sağlanmıştır*." Kemal Film, Malul Gaziler Cemiyeti ile anlaşma yaparak cemiyetin elindeki malzemeyi devralmıştır (Tilgen, 2009:118). Böylece askeri ve yarı askeri kurumların elinde ve tekelinde olan sinema sivilleşmeye başlamıştır. Bundan sonra ordu, belgesel film çekimlerine devam etmiştir ancak "konulu film" çekme işini tamamen bırakmıştır. Artık ordu için sinema bir belgeleme ve askeri eğitim aracı olmuştur (Esen, 2010:19).

Yapım aşamasına baktığımızda Türk sinemasının başlangıcı sayılan 1914 ile 1922 yılları arasında çekilen filmlerin çoğunda, ordunun etkisinin olduğunu görmekteyiz. Aynı şekilde bu filmlerde gördüğümüz rejisörler, tiyatrodan gelme kişiler olmuştur. Bu yıllardaki altı filmden dördü de sahne temsilinden aktarılmıştır. Oyuncular da yine tiyatrodan gelmişlerdir. Nijat Özön'e (2013:74) göre başlangıç yıllarında çekilen bu filmler tüm eksikliklerine rağmen savaş sonrası dönemi yaşayan bir toplumda Türkiye'de film çekilebileceğini göstermiş ve ardından gelen nesillere umut vermiştir. Halk da bu yerli filmlere ilgi göstermiştir.

Nurullah Tilgen (2009:118) bu ilk yıllarda çekilen filmleri "*Para ve malzeme gibi devlet yardımile bugüne kadar çevrilen filmler ticaret gayesinden ziyade amatör zihniyeti ile ve bu sahadaki zevklerini tatmin içi çevrilmiş olduğu aşikardır. Halbuki Türk filmciliğinin kalkınması ve gelişmesi için heveskârlıktan daha iyi bir tabirle kapris vasıtası olmaktan kurtulması icap ediyordu"* sözleriyle eleştirirken Nilgün Akgün Çomak (1998:303), Merkez Ordu Dairesi gibi diğer ordu kurumları aracılığıyla sinemanın bir sanat olarak benimsenmeye başladığını ifade etmektedir.

Türk sinemasının ilk yıllarında yurt dışında da faaliyet gösterdiği görülür. Yurt dışında çekilen ilk Türk filmi ise "*Celal Esat'ın Almanya'da arkadaşlarıyla birlikte kurduğu Transorient adına çektiği Faust uyarlaması Die Tote Wacht (Ölü Uyanıyor, 1917*)" (Teksoy, 2007:14) adlı yapımdır.

2.2.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1924)

1922-1924 yıllarını Nijat Özön (2013:75) 'Tiyatrocular Dönemi' olarak adlandırır ve "*Türk sineması ilk adımlarını tiyatrocuların önderliği altında attığı gibi, bu ilk dönemi izleyen on yedi yıllık sürede de çalışmalarına yine tiyatrocuların tekeli altında devam etti. Üstelik bu kez çalışmalar yalnız bir kişinin -M. Ertuğrul- yönetiminde devam etti*." diyerek bu dönemi adlandırma sebebini dile getirir. Nijat Özön'e göre Türkiye'de yaşanan bu durum hiçbir ülkenin sinemasında rastlanmayan çok özel bir durumdur.

Şükran Kuyucak Esen (2010:22) bu yılların 'Muhsin Ertuğrul Dönemi' olarak da adlandırılabileceğini söylemektedir. Nitekim bu dönemde yapılan çoğu sinema faaliyetleri bir tiyatrocu ve tiyatro aşığı olan Muhsin Ertuğrul tarafından yürütülmüştür.

Muhsin Ertuğrul ilk sesli filmi, ilk renkli filmi çeken ve bunların yanında uluslararası bir festivalde ödül alan ilk Türk yönetmeni olmuştur. Rekin Teksoy'a (2007:16-23) göre, Muhsin Ertuğrul, özel girişimcileri film üretmeye yönlendirmiş ve 17 yıl boyunca ülkenin tek yönetmeni olarak film çevirmeyi sürdürmüştür.

1922-1924 yılları arasında öncü sinema çalışmalarını tek başına yürüten Muhsin Ertuğrul (1892-1979), 15 Şubat 1892'de İstanbul'da doğmuştur. Tiyatro alanında kendini geliştirmek için 1911 yılında Paris'e gitti. Burada edindiği bilgi ve gözlemleri İstanbul'da çıkan Şehbal dergisine gönderdiği mektuplarda yayımladı. 1912 yılında İstanbul'a dönen Ertuğrul, birkaç arkadaş ile "Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları" adlı ilk topluluğu kurdu ve Darülbedayi'nin açılmasına yardım etti. Burada hem oyuncu hem de yönetmen yardımcısı olarak görev aldı. Darülbedayi halka ilk temsilini Ertuğrul'un sahneye koyduğu 'Çürük Temel' adlı oyunla sundu. Ertuğrul 1916 yılında Berlin'de bulunurken sinema ile ilgilenmeye başladı. Almanya, bu yıllarda film endüstrisini büyük bir tekel çevresinde birleştirmeye uğraşıyordu (Özön, 2013:75-93).

Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film ile ilk filmi 'Şişli Güzeli' adındaki cinayet konulu yapımdır (Özön, 2013:75-93). İlk film konusunda Nurullah Tilgen (2009:118) ise 'İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk' adlı cinayeti konu alan filmi kabul etmektedir. Bu örnek, mütareke yıllarında yaşanan gerçek bir olaydan senaryolaştırılmıştır. Bu film ile ilgili Şükran Kuyucak Esen (2010:24) şunları söylemektedir:

> Para karşılığında erkeklerle birlikte olan Mediha Hanım'ın eski dostu tarafından öldürülmesi olayı, İstanbul halkı üzerinde o yıllarda çok etkili olmuştur. Ertuğrul, bu olayın sansasyonundan yararlanmayı amaçlamış, amacına da ulaşmıştır. Filmin iç sahneleri ışık yetersizliğinden karanlık olmasına rağmen, dış çekimler oldukça başarılıdır. Film melodram tarzındadır ve oyuncular Ertuğrul'un tiyatro oyuncuları olduğu için, oyun tiyatromsudur.

Muhsin Ertuğrul daha sonra Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 'Nur Baba' romanını 'Boğaziçi Esrarı' adlıyla sahneye aktarmıştır (Tilgen, 2009:119). Üçüncü film olarak, Halide Edip Adıvar'ın 'Ateşten Gömlek' adlı romanını filme aktarır. Sinema tarihimizde Kurtuluş Savaşı'nı konu alan ilk film olma özelliğini taşımaktadır. Kurtuluş Savaşı'nın sonuçlandığı dönemde halkın ilgisini çeken film aynı zamanda ilk olarak kadın oyuncuların beyaz perdede görünmesi yönüyle önemlidir.

Türk sinema tarihçileri 'Ateşten Gömlek' filminde kadın oyuncunun ilk kez rol aldığında birleşir. Ancak Ali Özuyar (1999:18) bu genel kabulü reddeder. Özuyar, 'Ateşten Gömlek' filminin 1923'te çekildiğini ve Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyir Hanımefendilerin bu filmde rol aldıklarını kabul eder. Ancak bu filmden önce 1922 yılında çekilen 'Esrarengiz Şark' adlı filmde oynayan Nermin Hanım'ın ilk kadın oyuncu olduğunu belirtir.

Muhsin Ertuğrul, 'Leblebici Horhor' operetini 1923 yılında filme alır. Yine bir edebî eserden aktarma olan 'Sözde Kızlar' ise Ertuğrul'un Kemal Film ile yaptığı son çalışma olur. Sözde Kızlar Peyami Sefa'nın aynı adlı romanından aktarılmıştır. Bu dönemde Kemal Film kapatılır. Ertuğrul aldığı çağrı üzerine Sovyetler Birliği'ne giderek çalışmalarına orada devam eder (Özön, 2013:75-93). Serdar Öztürk'e (2009:167) göre "*Ertuğrul, bazen yerli özgün konulara dayanarak başarılı film çekmesine karşın, çoğunlukla yabancı tiyatro, sinema ve edebiyat eserlerini uyarlamakla yetinmiştir*."

Rekin Teksoy (2007:21-23) bu durumu şöyle açıklar: Devletin desteklemediği ülkelerde sinema, edebiyata ve tiyatro uyarlamalarına başvurmuştur. Muhsin Ertuğrul'un filmlerinin çoğunun da edebi eserlerden ya da tiyatro oyunundan uyarlama olduğu da bu durumla açıklanabilir. Yine Ertuğrul, yazar olmadığı için konu ihtiyacını edebiyattan ve tiyatrodan karşılama yolunu seçmiştir.

Halit Refiğ (2013:91) Muhsin Ertuğrul'un tiyatrosunu ve sinemaya olan etkilerini şöyle yorumlar:

> Muhsin'in sineması iç yapısıyla Batı özentisi içinde, çoğunlukla batılı kaynaklardan (film, oyun, roman) yola çıkan bir sinemaydı; dış yapısı ise gene Batı'dan gelen tiyatroya uygun bir anlatıma

> dayanıyordu. Tek parti devrinin gelişigüzel batılılaşma çabaları sırasında tek rejisör olan Muhsin Ertuğrul'un bu tarz sineması çağının düşünce tarzını ve sanat anlayışını çok iyi yansıtmaktaydı.

Beyoğlu'nda Yeşilçam Sokağı'nda ortaya çıkan, tiyatro ile sinemadan tam olarak anlamayan, teknik imkânları zayıf bir topluluk Muhsin Ertuğrul sinemasına tepki göstermiştir. Bunların ortaya koyduğu teknik açıdan zayıf filmler geleneksel temaşa sanatlarına dayanan köklere sahipti. Tek partili dönemin ardından Demokratik Parti'nin iktidara gelişi ile sinemada halka yöneliş kendini göstermeye başlamış ve Yeşilçam Sineması ön plana çıkmıştır. Bu dönemin önemli rejisörleri arasında Vedat Örfi Bengü, Seyfi Havaeri, Memduh Ün, Hüseyin Peyda, Şinasi Özonuk ve Nuri Akıncı gibi isimler yer alıyordu (Refiğ, 2013:91).

Bu dönemde ortaya çıkan, adını film yapımcılarının olduğu sokaktan alan (Teksoy, 2007: 27) ve Türk sinemasını uzun bir müddet etkisi altına alacak olan Yeşilçam filmlerinin[42] özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür: Aile çok sevilen uğrunda ölümün göze alındığı ve her türlü kararın birlikte alındığı bir kurumdur. Bir diğer özellik bu dönem filmlerinde 'pembe sonlar'dır. Gerçek hayat zaten mutsuzluklarla ve yoklukla iç içe olan halkı, burada mutlu sonlarla bir nebze gerçek hayattan uzaklaştırma çabası vardır. Genellikle zengin-fakir aşkı, geleneksel-modern karşıtlığı, köyden kente göçle gelen sorunlar, ahlaki yükümlülükler gibi temalar işlenir. Bazen bunlardan bir konu bazen de birden fazlası iç içe girmiş şekilde kurgulanarak sergilenmektedir. Ana ve yan karakterlerin tipleri her zaman aynıdır. Her zaman melodram anlatısı vardır. Yeşilçam filmleri diyalog ağırlıklı olup filmlerin müzikleri de karakteristik bir özelliktir. Yıldız oyuncu[43] olgusu da Yeşilçam döneminde başlamıştır (Kotaman, 2009:351-363). Yeşilçam'da üretilen bu melodramlarda yerel bir anlatım biçimi bulunmamaktadır (Adanır, 2012a:13).

Mehmet Arslantepe de (2005:148) Yeşilçam filmlerinde görülen belirli sürprizlerin, toplumsal düzeye ulaşamayan kişisel düzeydeki çatışmaların, öykülerdeki nedensellik ilkesinin, giriş-gelişme-çatışma-zirve-sonuç anlatı yapısının, görsellikten çok işitselliğin ön planda olmasının, keskin iyi kötü ayrımlarının, kadınların genelde fedakar olduğu ya da

[42] Yeşilçam filmlerinin genel özellikleri ve tarihsel olarak oluşması varlığını temellendirmesi, melodramatik anlatıma kavuşma serüveni konusunda bkz:
Süreyya Çakır (2017a). Popüler Romanlardan Yeşilçam Melodramlarına bir Uyarlama Örneği: Hıçkırık, Sinefilozofi Dergisi, C. 2, S.3, s.79-111.
Akbulut, Hasan (2008). Kadına Melodram Yakışır, İstanbul: Bağlam Yayınları.
Arslan, Savaş (2005). Melodram, İstanbul: L£M Yayınları.
Erdoğan, Nezih (1995). Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı, Toplum ve Bilim, S.67.
Kale, Özlem (2010). Türk Romanının Yeşilçam Macerası, İstanbul: Dijital Sanat Yayınları.
[43] Bkz. Serpil Kırel (2005). Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul: Babil Yayınları.

değilse kötü kadın şeklinde sunuluşunun, komediye yakın şive taklitlerinin Karagöz'den alınan unsurlar olduğunu ve Yeşilçam sinemasının Karagöz etkisinde gelişen bir sinema olduğunu belirtir[44].

Esin Coşkun (2009:13-14) güçlü bir endüstriye sahip olmamasına rağmen Türk sinemasını uzun süre etkisine alan Yeşilçam sinemasının etkilerini şöyle ifade etmektedir:

> …aslında hiç de güçlü bir endüstriye sahip olmamasına rağmen Türkiye'de uzun bir dönem Yeşilçam dışında film yapmak mümkün olmamıştır. Yapıldığında ise sinemacılar dağıtım ve salon sorunu yaşamışlar, ayrıca ada Yeşilçam'dan dışlanmak gibi bir durumla karşı karşıya kalmışlardır. Bu durum özellikle 1960 ortalarından itibaren söz konusu olmuştur. Ayrıca, bu yönetmenlerin yaptığı bazı filmler halk tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmış, hatta sinemaların yakılması gibi olaylar meydana gelmiştir. Yani Yeşilçam Amerikan endüstrisi gibi kendi içinde farklı yaklaşımların oluşmasına izin vermemiştir. Ancak belki en çok da Yeşilçam'ın bu tutumu bazı sinemacıları farklı bir şeyler yapmaya, birtakım kurumlar oluşturmaya itmiştir. Ama yine de sonunda bu yönetmenler Yeşilçam dışında fazla dayanamayacaklarını anlayarak sisteme geri dönmeye çalışmışlardır.

Halit Refiğ'e (2013:92) göre Yeşilçam ile daha çok halka ulaşan sinemacılık, artık bir meslek haline gelmeye başlıyordu. Ancak bu filmlerin çoğu halkın zevkine göre yapılmak zorundaydı. Çünkü film yapımcılarını destekleyen bir devlet kurumu ya da kuruluş yoktu. Bu nedenle halkın izleyeceği konuları oyuncuları ve müzikleri seçmek bir zorunluluk haliydi.

Bu dönem içinde kurulan Kemal film bir yıl faaliyette bulunmuş ancak bu süre içinde 6 büyük mevzulu ve 47 aktüalite filmi çevrilmesine sahiplik etmiştir. En önemli çekimleri arasında 'Zafer Yollarında' adlı aktüalite filmi ve 'Ateşten Gömlek' filmi olmuştur. 'Zafer Yollarında' filmi, millî duygulara hitap eden önemli bir film olarak sinema tarihimizde yerini almıştır. Ancak Kemal Film bu gelişmelere rağmen dönemin Feshane Fabrikası müdürünün yanlış bir uygulaması üzerine kapatılmış ve faaliyetlerine son verilmiştir (Tilgen, 2009:119).

Sinemamızın bu ilk yıllarındaki film gösterilerinde işletmeciler seyirciyi salonlarına çekmek için, gösterime geçmeden önce dansöz oynatmak ya da başka uyruklardan kadınlara dans gösterisi yaptırmak suretiyle sinema salonlarının seyircilerini arttırmaktaydılar. Bu durum 1930'lu yılların sonuna kadar sürmüştür (Kaynar, 2009:206).

[44] Bu anlatım tarzı, yaşanılan çeşitli gelişmeler sonucunda meydana gelen Doğu ve Batı ayrımındaki Doğu anlatım gelenekleri ile bağlantılıdır. Doğu anlatım geleneklerinde Batı'da yer alan nedensellik ilişkilerine pek yer verilmemektedir. Tam tersin sürpriz ilkesi ön plandadır. Batılı anlatım tarzında olaylar belli bir yönde gelişir, toparlanır ve kapanır ve temel omurga neden sonuç ilişkisidir. Doğu anlatımında ise ani müdahaleler ile sürpriz ilkesi öncelenmektedir. Olayların birbiri ile bağlantısının olup olmaması pek de önemli değildir (Sözen, 2009:134). Yeşilçam dönemi filmlerinde görülen anlatım tarzı bu geleneğin ürünleri olarak karşımızdadır.

Benzeri durum dünyada sinemanın gelişiminde de görülmüş sinema tam anlamıyla anlaşılana kadar farklı faaliyetlerin arkasından gösterime girmek suretiyle seyirci ile buluşmuştur.

2.2.3. Tiyatrocular (Devam) (1923-1938)

Nijat Özön (2013:99), 1923 ile 1938 arasını sinema tarihimizde Tiyatrocular (Devam) adıyla sınıflandırmıştır.

Kemal Film'in kapanmasının ve sinemasız geçen yılların ardından İpek Film ortaklığı kurulmuştur. Esasında ipek satmakla uğraşan İpekçi Kâni adlı tüccar film makinesi, fotoğraf makinesi sattığı bir ticarethane kurmuştur. Daha sonra da sinema açmaya karar vermiştir (Tilgen, 2009:119). İpek Film, bu dönemde yerli film çekmenin yanında yurt dışından da film getiriyordu. Muhsin Ertuğrul'un Sovyetlerden döndüğü zaman İpek Film'in işlerinin en iyi olduğu döneme rastlar. Ertuğrul ile beraber İpek Film de film çevirme işine yönelir.

Muhsin Ertuğrul, Reşat Nuri Güntekin'in Fransua Cerel'den Türkçeye tercüme ettiği ve 1924 yılında kitap halinde basılan 'Bir Gece Faciası' adlı dramı, 'Ankara Postası' adıyla filme almıştır. Bu Ertuğrul'un İpek Film ile ilk işidir. Filmde Millî Mücadele'nin bir safhası canlandırılmıştır ve teknik aksaklıklara rağmen millî duyguların ön planda olması sebebiyle beğenilmiştir. İlk gösterimini 2 Ekim 1929 tarihinde gerçekleştirmiştir. İpek Film'in (İpekçi Kardeşler) ikinci filmi olan 'Kaçakçılar' da yine yabancı bir eserden uyarlama olup çekim sırasında yaşanan bir kazadan dolayı tamamlanamamıştır (Tilgen, 2009:120).

Sesli film 1928 yılında icat edilmiştir (Berktaş, 2009:242). Ülkemize sesli filmin gelmesi de sinema ve çoğu yenilik gibi icadından çok kısa süre sonra gerçekleşmiştir. Ancak yeterli araç gereç olmadığı için İpek Film yurt dışında bir firma ile anlaşma sağlamıştır (Tilgen, 2009:120). İpek Film ile Muhsin Ertuğrul işbirliğinin ilk sesli ürünü olarak 'İstanbul Sokaklarında' adlı filmi söylemek mümkündür. Filmin seslendirme işlemi sonradan ve yurt dışında yapılmıştı. Bu durumun zorluğu karşısında ülkede bir sesli film stüdyosu kurma ihtiyacı ile İstanbul'da Alman teknolojisine uygun bir stüdyo kuruldu. Bu stüdyonun birinci eseri Muhsin Ertuğrul'un 'Bir Millet Uyanıyor' (1932) adlı yapım olmuştur. Bu film, kendinden sonra çekilen pek çok Kurtuluş Savaşı filmine de örnek

olmuştur. Çünkü Nizamettin Nazif'in yazdığı bu senaryonun çekiminde Ordu Film Alma Dairesi'nden sağlanan gerçek sahneler kullanılmıştır (Tilgen, 2009:121). Aynı zamanda bu filmde Mustafa Kemal Atatürk[45] de kamera önünde Nutuk adlı eserini okumak suretiyle rol almıştır (Esen, 2010:28).

Muhsin Ertuğrul, sesli filmin ortaya çıkışı ile Batıda moda olan operetlerin ve müzikli komedileri örnek alan beş film daha meydana getirir. Bunlar: 'Karım Beni Aldatırsa' (1933), 'Söz Bir Allah Bir' (1933), 'Ciğerci Berber' (1933), 'Milyon Avcıları' (1933) ve 'Leblebici Horhor' (Özön, 2013:111) idi. 'Karım Beni Aldatırsa', Mümtaz Osman tarafından Fransızcadan çevrilen, sesli, sözlü ve şarkılı bir operet idi. 'Söz Bir Allah Bir' yine Fransızcadan, 'Cici Berber' ve 'Milyon Avcıları' ise Almancadan çevrilmiş komedi filmleri idi (Tilgen, 2009:121). Nijat Özön'e (2013:111) göre bunların seyirciden ilgi görmemesi üzerine İpek Film, film yapımına ara verdi. Ancak bu arada Muhsin Ertuğrul, İpek Film stüdyolarından yararlanarak 'Aysel, Bataklı Damın Kızı' adlı filmi çekti. Bu filmde ilk defa köy sahneleri kullanılıyordu. Nurullah Tilgen (2009:122), bu filmin senaryosunu Muhsin Ertuğrul'un kendisinin yazdığını, rejisörlüğünü de kendisinin yaptığını ancak daha sonra filmin İpek Film tarafından satın alındığını söyler. Şükran Kuyucak Esen (2010:29) ise filmin senaryosunun İsveçli yazar Selma Lagerlöf'den uyarlanmış olduğunu ve senaryoyu Nazım Hikmet'in yazdığını söylemektedir.

İpek Film Cumhuriyetin onuncu yılı için yönetmeni Sergey Yutkeviç olan Reşat Nuri Güntekin ve Fikret Adil'in de katkıda bulunduğu 'Ankara Türkiye'nin Kalbidir' adlı filmi (Odabaş, 1998:209) çevirir. Ardından daha önce sessiz çekilen 'Leblebici Horhor'un sesli

[45] Mustafa Kemal Atatürk Kurtuluş Savaşı yıllarında devletin içinde bulunduğu zor durumda dahi sinemaya önem vermiş bir liderdir. Savaşın başlangıcında tiyatro ve film yönetmeni ola Ahmet Fehim Bey'i Kurtuluş Savaşı'nın belge filmini çekmek için davet eder ancak Ahmet Fehim Bey'in hastalığı üzerine bu isteği gerçekleşmez. Savaşın ilk yıllarında üst üste kazanılan zaferler yönetmenleri savaşı kaydetmeye yönlendirir. Bu filmler içinde önemli olanlardan biri "Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın İzmit Cephesini Teftişi" olmuştur. Cezmi Ar, bu filmin çekim aşamasında yer almış ve Atatürk'ü de ayrıca filme almak istediğini belirtmiş ve bu isteği Atatürk tarafından kabul görmüştür. Yine Kurtuluş Savaşı yılları sırasında Fuat Uzkınay da savaşı tespit eden "Zafer Yolları" adlı filmi çekmeye başlamıştır. Atatürk bu filmin bazı eksikliklerinin olduğunu belirterek düzeltilmesini istemiştir. Ancak film tamamlanamaz. Fuat Uzkınay gerekçesini Atatürk'e ait sahnelerin yetersizliği olarak belirtir. Bunun üzerine Atatürk "Ben hayattayım. Millî Mücadele'ye ait bütün evrakım, kılıcım, çizmem hali hazırda mevcut olduğuna göre, çağırdığınız anda bana düşen görevi yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alır, hatıraları canlandırırım. Bu millî bir vazifedir. Çünkü Türk gençliğine bu mücadelenin nasıl kazanıldığını canlı olarak ispat etmek, hatıra bırakmak, bu filmle mümkün olacaktır." demiştir. Ancak Atatürk'ün bu isteği gerçekleşmemiş ve film kuru bir kurgu filminden öteye gidememiştir. Atatürk'ün ölümüyle de bu amaca yönelik çalışmalar yavaşlamıştır (Film 71, 1971:11 ve Biryıldız,1994:252).

halini ve ‘İstanbul Senfonisi’ ile ‘Bursa Senfonisi’ adlı iki aktüalite hazırlar (Tilgen, 2009:122).

1937 yılında ‘Güneşe Doğru’ adlı film İpek Film tarafından Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde çekilmiştir. Nazım Hikmet Ran ile Abidin Dino ve kardeşi Arif Dino da dahil olmuştur.

Sinema ve filmlerden alınan verginin inmesi sonucu şirketler film yapımına hız vermişlerdir. İlk komedi filmimiz bu dönemde çekilmiştir. Ancak bunlar da tiyatro oyununu sinemaya aktarmaktan öteye gidememiştir. Musahipzade Celal'in ‘Aynaroz Kadısı’ ile ‘Bir Kavuk Devrildi’ adlarını taşıyan bu oyunlarda açık sahnelerin Türk sinemasında kullanılmaya başlandığı görülmektedir (Özön, 2013:115).

İpek Film 1940 yılında Almancadan adapte edilen ‘Şehvet Kurbanı’, İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci’nin ‘Akasya Palası’ ve ‘Kıskanç’ adlı filmleri çevirmiştir. İpek Film’in en çok gelir getiren yapımı olan ‘Kahveci Güzeli’dir (Tilgen, 2009:123). Çoğunlukla son dönemde vodvil[46] ve melodrama[47] ağırlık verilmiştir. Bu melodramların arasında senaryosunu Nazım Hikmet Ran'ın yazdığı ‘Kahveci Güzeli’ ayrı bir önem taşımaktadır. Nijat Özön (2013:117-118) bu filmin senaryosunun, sinemamızda o vakte kadar hiç işlenmemiş olan folklor öğelerine, halk masallarına dayandığını söyler ve Ertuğrul'un bu folklor ürünlerini nasıl kullanacağını bilmediğini belirtir. Muhsin Ertuğrul, ilk renkli Türk filmi ‘Halıcı Kız'ı (1953) çektikten sonra sinemadan ayrılmaya karar verir.

Tiyatrocular Döneminin aksine ‘Tiyatrocular Devam’ olarak adlandırılan bu dönemde doğrudan doğruya sinemacılıkla uğraşan iki özel ortaklık kurulmuştur. Devletin sinemayla ilgilenmemesine karşılık bu özel kurumlar Türkiye'de sinemacılığın devamını sağlamışlardır. Bu durum, yerli sinemanın gerek endüstri gerekse sanat bakımından gelişebileceği umudunu ayakta tutmaktadır. Bu iki kurumdan sonra, önce yavaştan sonra hızlı olarak özel kurumların çoğalması bu umuda dayanıyordu. Sonrakilere kötü birer örnek olsa da, bugün sinemamızın ele aldığı hemen bütün film türlerinde ilk örnekler bu dönemde verildi: Polis filmi, köy filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, dram-melodram, komedi-

[46] Vodvil: Genellikle türküler veya tekerlemeler içeren danslı, müzikli, güldürücü kısa piyeslerdir. Vodvil adı, 15. yüzyıl ünlü halk şairi o. Beslene’nin yaşamış olduğu Normandiya’daki ‘Vau de Vir’, Vir nehri ovasından gelmektedir. Fransa’da 17. Yüzyılın sonlarında ve 18. yüzyılın başlarında (Rusya’da 18. yüzyılda) komik opera esasına göre, bir panayır gösterisi olarak ortaya çıkmıştır (Aslanyürek, 2014: 26)

[47] Melodram: İçinde abartılı trajizmin, sentimantalizmle veya aşırı duygusallıkla karıştığı bir drama biçimidir (Aslanyürek, 2014:26).

vodvil... Türk kadınlarının beyazperdede çalışması yine bu dönemde gerçekleşmiştir (Özön, 2013:119).

Nijat Özön'e (2013:121-122) göre tiyatro etkisiyle gelişen ya da gelişmeye çalışan sinema, dekorasyonda da tiyatrodan etkilenmiştir. Hemen her türlü sahnede tiyatronun kolayca hazırlanabilen dekorları kullanılmıştır. Bu durum doğal olarak oyuncular açısından da böyle ilerlemiştir. Muhsin Ertuğrul gibi tiyatroyu sinemadan daha üstün tuttuklarından kaliteli oyunlar meydana çıkarmamışlardır. Çünkü tiyatro oyuncusu idiler ve sinema için kamera karşısında nasıl oynanacağına dair malumatları da bulunmuyordu.

Bu olumsuz şartların varlığına rağmen Serdar Öztürk'e (2005:156-158) göre bu dönemde ülkemizde bazı sinema projeleri de üretildiği görülmektedir. 1923 yılında Kazım Karabekir tarafından sunulan ve Mustafa Kemal Atatürk'ün de destek verdiği bir projeden bahsetmek mümkündür. Buna göre "gençlerin sinemacı olarak yetiştirilebilmesi ve 'sırf milletin yükselmesi amacıyla', sinema, tiyatro ve sanatsal diğer faaliyetlerin de icra edileceği çok işlevli mekânlar inşa edilmesi" gerekmektedir. Yine bu projeye göre "çevre bölgelerden toplanacak yetenekli gençlere sinema kursları verilebilirdi. Ancak bütçe yetersizliği sebebiyle bu proje hayata geçirilememiştir (Öztürk, 2009:164).

Serdar Öztürk'e (2009:174-175) göre bu dönemde Halkevlerinin kurulmasıyla film çekimi olmasa da gösteriminde bir artış gözlenmiştir. Siyasal, ideolojik belgesellerin yanında dünya ve Türkiye'den kesitler sunan belgesel filmleri, hem halkevlerinde hem farklı mekânlarda göstermişlerdir. Sinemanın Anadolu'da da yaygınlaşmasına katkı sağlayan Halkevleri, devlet tarafından da destek görmektedir. Eğitici ve öğretici filmlerin sinema salonlarına ve Halkevlerine ücretsiz verilmesi planlanmıştı. İçinde bulunulan durumu ve bilgiyi aktarmanın yolu o dönemde okuma yazma bilmeyen toplumumuzda ancak sinema ile gerçekleştirilebilirdi. Ancak sinemayı eğitici ve öğretici amaçla kullanabilmek bu dönemde pek de mümkün olmamıştır.

Bu dönemde sinemanın amacının daha çok geniş kitlelere ulaşmak olduğu düşünülürse basit ve popüler anlatım kalıpları kullanılmıştır. Halka sinemayı sevdirmeye çalışırken sinemanın bir sanat olarak geliştirilmesi ne yazık ki düşünülememiştir. Tabi bu dönemde tüm bunların temelinde Muhsin Ertuğrul'un faaliyetleri yatmaktadır (Esen, 2010:32-33).İlk dönemde olduğu gibi uzman teknisyen yetiştirilmesi işi tamamıyla ihmal edilmiştir.

2.2.4. Geçiş Çağı (1939-1950)

Nijat Özön (2013:125) 1939-1950 yıllarını Geçiş Çağı olarak adlandırır. Geçiş çağının başlangıcı, İkinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarına rastlamaktadır. 1938'de Türkiye'de sinema endüstrisi yeni bir atılıma hazırlanırken büyük harbin başlaması bunu engellemiştir.

Özellikle 1940'lı yılların başında Cumhuriyet Türkiyesi ile Osmanlı Dönemi'ne ait kültürel öğeler toplumda bir arada bulunmaktadır. Bu durum sinemanın da çeşitlilik göstermesinin kaynağını oluşturmuştur. Esin Berktaş'a (2009:231) göre 'yoksulluklar ve yasaklar' dönemi olmasına rağmen sinemacılar bu yıllarda önemli eserler ortaya koymuşlardır.

Şükran Kuyucak Esen (2010:34) bu dönem sinemasını Muhsin Ertuğrul'un tiyatro etkilerinden kurtulup sinemasal yapısının varlık göstermeye başladığı kesit olarak nitelemektedir.

Bu dönemde sinemayı yalnızca bir halk eğlencesi ve gelir getirici unsur olarak görenlerin yanında eğitici öğretici bir sanat dalı olduğunu düşünen aydınlar bulunmaktaydı. Bu aydınlar, halkın eğitimi ve geliştirilmesi amacıyla sinemadan yararlanmanın gereğine değinmişlerdir. Dönemin iktidarı da sinemayı eğitici öğretici tarafıyla değerlendirmek istemiş ancak bu konuda çok uygulama yapılamamıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yeni alfabenin sinema aracılığıyla yaygınlaştırılmaya çalışıldığı bilinmektedir (Öztürk, 2009:166-173).

1940'lı yılların başında tam anlamıyla sanat olarak yer edinemeyen sinema, bazı kesimlerde ahlaki açıdan gençleri yozlaştıran bir tehlike olarak görülmüştür. Bu nedenle de devletin sinemayı başıboş bırakmaması, denetlemesi gerektiği gündeme getirilmiştir (Malik'ten akt. Esen, 2012:70). Buna göre sinema, gerçekleştirilen inkılaplara dahil edilmeli ve toplumu eğiten bir konuma taşınmalıdır. Ancak devlet ne yazık ki bu düşünceye somut anlamda katkı sağlamamıştır.

Bu dönemlerde sinemacılıkla uğraşan pek çok yönetmen, rejisör. dönemin burjuva sınıfı ailelerine mensup insanlardan oluşmaktadır (Berktaş, 2009:233).

Rejisörlerin durumunu Nijat Özön (2013:197) şöyle dile getirmektedir: Sinema rejisörü, çalışması sırasında hikâye kuruluşu, karakter yaratılışı, resim, müzik, oyun, dekor,

çalışma birliğini yönetmek... gibi çok değişik konularla uğraşmak zorunda olduğu için çok geniş bir kültür edinmesi gerekmektedir. Oysa Türkiye'nin şartları, yükseköğrenim yapmış kimseler için bile böyle bir kültürün edinilmesini hemen hemen imkânsız kılmaktadır.

Aynı dönemde dünya üzerinde sinemanın ve rejisörlerin durumunu Nijat Özön, (2013:198), ülkemizle şöyle kıyaslamaktadır:

> Asıl önemli olan nokta, sinemanın bugün her zamankinden çok, 'söyleyecek şeyleri olanların' anlatım aracı olmasından doğuyor. Bugün sinema endüstrisi bulunan bütün ülkelerde, sinemanın teknik yönü artık tamamıyla 'standartlaştırılmış'tır; iyi film de kötü film de aynı teknik işlemlerden geçerek meydana getirilmektedir. Bu durumda önemli olan, bu araçla söylemek, söyleyecek şeyi olmaktır. Oysa bizim rejisörlerimizin hemen hiçbiri sinemaya böyle bir niyetle gelmemişlerdir. Sinemayı, geçim araçları arasında bir araç diye benimsemişlerdir. Nasıl söyleyeceklerini bilip bilmemeleri bir yana, her şeyden önce, bu araçla söyleyecek bir şeyleri yoktur. Bundan dolayı da ortaya 'harcıalem', 'routine' eserlerden, hiçbir kişilik tanımayan filmlerden başka bir şey konamamaktadır. Rejisörlerimizin büyük çoğunluğunda her vakit rastlanan ortak özellik, anlatacak şeyi bulunmamak ve "sinema duygusu"ndan yoksun olmaktır.

Esin Berktaş (2009: 237) ise 1940'lı yıllarda yapılan filmlerin aynı zamanda yeni başlayan sinemacılar için birer okul olduğunu düşünür ve sözlerini şöyle devam ettirir:

> Filmcilik eğitiminin, sinemacılığın bir geleneğinin olmadığı, en başta ham film olmak üzere teknik gereçlerin bulunmadığı, döviz sıkıntısının yaşandığı, yurtdışına gidiş-gelişin zor olduğu bu yıllarda sinema salonlarının meraklıları için önemi anlaşılabilir. Sinemacılar, izlediklerini kendi filmlerinde uygulamak ister, bu süreç içerisinde nasıl film yapılması gerektiğini deneyerek öğrenir.

Şükran Kuyucak Esen (2010:37), Türk sinemasını etkileyen en önemli unsurun İkinci Dünya Savaşı olduğunu söyler ve yurt dışına sinema eğitimi için giden gençlerin savaş sebebiyle geri döndüklerine değinir.

Tüm bu eksikliklere rağmen Kemal Film ve İpek Filmin ardından kurulan diğer şirketler Ha-Ka Film ile Ses Film olmuştur. Yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi, yani dublaj işinden yapımcılığa geçmişlerdir (Özön, 2013:128). 1937 yılında esasen gramafon plağı dolduran ve sinema işleten Halil Kamil adlı bir işletmeci de film stüdyosu kurmuştur. Ha-Ka Film adını alan bu işletme, genellikle yabancı film dublajı yapmıştır. İlk çektikleri filme dans ve müzik sahnesi ekleyerek oluşturdukları 'Yeniçeri Hasan' adlı yapım olmuştur. Daha sonra Reşat Nuri Güntekin'in 'Taş Parçası' adlı piyesini aynı adla çevirmişlerdir. Ha-Ka Film bunların yanında belgesel film de çeker; 'Türk İnkılabında Terakki Hamleleri' gibi. Ha-Ka Film'in çektiği pek çok filmde Faruk Kenç adlı rejisör ön plandadır. Ha-Ka Film'in hazırladığı diğer filmleri şöyledir: Bir yabancı filme yeni sahneler ekleyerek oluşturdukları 'Memiş', bir zabıta filmi olan 'Yılmaz Ali', Sermet Muhtar Alus'un 'Kıvırcık Paşa' adlı romanından aynı adla çekilen film, Reşat Nuri

Güntekin'in 'Hülleci' piyesinin aktarıldığı film, Mahmut Yesari'nin 'Sürtük' adlı piyesinin aynı adla çekildiği film ve Ragıp Şevki Yeşim'in 'Kerem ile Aslı' adlı senaryosundan çekilen film (Tilgen, 2009:123). Nijat Özön (2013:129), Ha-Ka Filmin yapımlarına sanatsal anlamda pek iltifat etmez ve yapılan filmleri tekniklerinden dolayı eleştirir. Bu düşüncesini "*Ha-ka Film, sinemacılığımıza kötü bir adet de getirdi: Yabancı filmlere, yerli oyuncuların çevirdiği birkaç sahne ekleyerek, yerli film etiketiyle piyasaya sürmek*." sözleriyle dile getirir.

Ses Film ise şu filmleri çekmiştir: köy hayatını anlatan 'Dertli Pınar', 'Deniz Kızı', Sedat Simavi'nin aynı adlı eserinden 'Hürriyet Apartmanı'. Bu yıllarda Ha-Ka Film ve Ses Film'in yanında Kurt Film ve İstanbul Film adlı yeni sinema işletmeleri kurulmuştur. Kurt Film havacılık konulu 'Kanatlanan Gençlik'i çekmeye başlamış ancak yarım kalmıştır. İstanbul Film ise rejisörlük yapan Faruk Kenç tarafından kurulmuştur. İstanbul Film 'Hasret', 'Günahsızlar', 'Karanlık Yollar', 'Köroğlu' adlı filmleri çekmiştir (Tilgen, 2009:125-126).

İstanbul Film'in ardından Atlas Film kurulur. İlk olarak 'Gençlik Günahı' adlı filmi çeken bu şirketin ardından Sema Film sonraki adıyla Ar Film kurulur. Ar Film de ilk olarak Şükufe Nihal'in Domaniç Yolcusu adlı romanını önce 'Domaniç Yolcuları' daha sonra da 'Unutulan Sır' adıyla filme aktarır. Bu film şirketlerine Marmara, Halk, Sinteks ve Ermanlar gibi şirketleri de katılır. Halk Film; 'Düşkünler', 'Canavar', 'Sızlayan Kalb', 'Günahım', 'Akıncılar', 'Bırakılan Çocuk', 'Soysuz', 'Estergon Kalesi', 'Kapanan Gözler', 'Harman Sonu Dönüşü' adlı filmleri çeker. İpek Film, İhsan İpekçi'nin Senede Bir Gün adlı romanını aynı adla filme aktarır ve 'Üçüncü Selim'in Gözdesi' adlı filmi çevirir. Atlas Film, Kerime Nadir'in 'Seven Ne Yapmaz' adlı romanını aynı adla, 'Efe Aşkı ve Dümbüllü Macera', 'Silik Çehreler', 'Yara', 'Bağda Gül', 'Kılıbıklar', 'Keloğlan', 'Dinmeyen Sızı' ve 'Vurun Kahpeye' filmlerini çeker. Ermanlar Film ise Fikret And'ın Güzel Yuvanna adlı romanını 'Damga' adıyla filme aktarır. Ayrıca 'Define Peşinde' ve 'Allah Kerim' adlı filmleri çevirir. Ant Film ise Reşat Nuri Güntekin'in 'Bir Dağ Masalı' romanını aynı adla beyazperdeye aktarır. Bundan başka 'Kanlı Taşlar', 'Hülya', 'Ya İstiklal Ya Ölüm', 'Tanrı Şahidimdir (Fato)', 'Namıdiğer Parmaksız Salih', 'İstanbul Geceleri', 'Çakırcalı Mehmet Efe' adlı filmleri çevirmiştir (Tilgen, 2009:127-128).

Sinemacılar ve film şirketlerinin çoğu kısıtlı malzeme teknik bilgi ve işgücüne rağmen şartları zorlayarak bu filmleri meydana getirmişlerdir. Esin Berktaş'a (2009:231)

göre Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Nedim Otyam gibi sinemacılar; sinemanın diğer sanat dalları ile etkileşim içinde olduğunu fakat kendine has ve özgün bir dilinin olduğunu fark etmişlerdir. Bu isimler sinemayı topluma hizmet amacıyla kullanmışlar ve yerel konuları basit ve sade bir biçimde beyaz perdeye aktarmışlardır. Aynı zamanda dünyadaki gelişmeleri de takip eden bu yönetmenler bu gelişmeler ışığında yerli olanı aktarma gayreti içindedirler.

Sinema tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de yaşanan sosyal, siyasî, idari olaylardan etkilenmiştir. Çoğunlukla olumsuz etkilerinden bahsettiğimiz İkinci Dünya Savaşı sırasında, Esin Berktaş'a (2009:234) göre seyirci bu durumdan çok da etkilenmemiştir. İlhan Arakon ve Şadan Kâmil'in savaş ile ilgili anılarına bakılırsa insanlar, savaş sırasında yapacak bir şey olmadığı için sık sık sinemaya gidermiş. Açık hava sinemalarının doluluk oranları da fazla olduğu için çekilen filmlerin sayısında da artışlar olmuştur.

Savaş yurt dışından getirilen filmlerle ilgili de değişiklik yaşanmasına sebep olmuştur. Savaş öncesinde Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri sinemaları hemen hemen aynı sayıda gösterime girmekteydi. Savaşın etkisiyle bu oran değişmiş, Fransız ve İngiltere'den gelen hikâyeli filmler ise beyaz perdeden çekilmiştir. Alman ve Sovyet filmleri ise yoğun şekilde propaganda içermektedir. Türkiye savaşa katılmadığı için belli bir görüş etrafında şekillenen bu filmlere pek rağbet gösterilmemiştir. Bunların yerine ABD'nin filmleri sinemalarımızda yer kapladı ki savaşın ilk yıllarında tarafsız kalan ABD, savaşa katıldıktan sonra da tarafsız ülkelerdeki pazarlarını da hesaptan uzak tutmayarak günümüze kadar etkisi sürecek bir politika izliyordu. Savaş nedeniyle Mısır yoluyla Türkiye'yi bulan Amerika filmleri, Mısır sinemasının ürünlerini de getirdi. Etkisi uzun süre hissedilecek olan Mısır filmleri 1938-1944 yılları arasında yerli filmlerin sayısı ile aynı oranda gösterime giriyordu (Özön, 2013:126-127).

Sesli filmin icadı ve filmde müziğin etkisinin anlaşılmasının ardından film müzikleri dönemin ünlü müzisyenleri tarafından yapılan şarkılardan oluşmaktaydı. Halkın bu ses sanatçılarına yönelik ilgisini tatmin için film yapımcılığının seyrini de değiştirir. Şadan Kamil (Sekmeç ve Ormanlı'dan akt. Berktaş, 2009:243) halkın sinemaya kahve, gece kulübü diye gittiğini, ünlü şarkıcıları ve dansözleri izlediğini belirtir. Çünkü bu dönemde filmlerde bunların hepsi bir aradadır.

Bu dönemde Turan Tanyer'e (2009:251) göre çok sayıda film şirketi olmasına rağmen filmlerde işlenen konularda sınırlılık söz konusuydu. Bu dönemde tarihsel filmler de film yapımcıları için kurtarıcı olmuştu. Nitekim bu yapımcılar Hollywood sinemasında tarihsel konulu sinemaların büyük ilgi gördüğünü fark etmişlerdi.

Geçiş Çağı döneminde film yapım işleriyle uğraşan kurum ve kişilerin fazlalığı, tüm dünyayı etkisi altına alan İkinci Dünya Savaşı, savaşın Türkiye'deki yansımalarından sayılabilecek baskıların yaşanması ister istemez film yapımcılarına da bir denetleme ve kısıtlama getirmiştir. Bunun neticesinde 1939 yılında yurt içinde çekilen ve yurt dışından getirilen filmlerin denetlenmesi amacıyla Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu'nun 6. Maddesine bağlı olarak "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" yürürlüğe girmiştir (Esen, 2010:42).

Geçiş Çağı'nda varlık gösteren sinemacılar şu isimlerdir: Faruk Kenç, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhon M. Arıburnu. Yine bu dönemde Ertuğrul'un izinden giden rejisörler şunlardır: Ferdi Tayfur, Talat Artemel, Hai Hün, Kani S. Kıpçak, Sami Ayanoğlu, Suavi Tedü, Cahide Sonku (Özön, 2013:128). Bunlardan başka, Baha Gelenbevi, Vedat Örfi Bengü, Seyfi Havaeri, Lütfi Ömer Akad, Semih Evin, Mehmet Muhtar, Avni Dilligil, Hüseyin Peyda, Vedat Ar gibi yönetmenler de çalışmalarda bulunmuşlardır (Tanyer, 2009:251).

Adı geçen bu rejisörlerin çoğu önceki dönemlerin aksine sinema eğitimi görmüş kimselerdir. Aldıkları eğitim "*daha çok sinemanın belirli bir teknik kolu üzerindeki-ses, fotoğraf yönetmenliği, hatta yalnızca fotoğrafçılık-dar bir meslek eğitimi*" şeklinde idi (Özön, 2013:149). Genellikle yurt dışına gidenlerin tercihi Almanya olmuştu.

Türk sinema tarihinin bu döneminde dublaj[48] da ilerlemeye başlamıştır. Sesli filmin ortaya çıktığı zamanlarda en iyi dublaj yapanlar Fransızlardı. Nurullah Tilgen'e (2009:130) göre filmlerde artık dublaj hiç fark edilmeyecek dereceye ulaşmıştır. Dublaj alanında ilerleme yaşanmış ve seyirci sayısını büyük oranda artmıştır.

Bu yıllarda yetişen sinemacılardan Faruk Kenç, Fuat Rutkay, Hikmet Yıldız, İhsan İpekçi gibi isimler 1 Kasım 1946 tarihinde Yerli Film Yapanlar Cemiyeti adıyla bir cemiyet kurmuşlardır. Üç sayfadan oluşan 'Maksat ve Gayelerimiz' başlıklı yazılarında,

[48] Dublaj: Seslendirme, yabancı dildeki filmlerin başka bir dile çevrilmesi işi (Türkçe Sözlük, 2011:721).

sinemanın o günkü durumunu ve sorunlarını dile getirmişler, devletin vergi indiriminde bulunması gerektiğini ve sinema çalışanlarına telif hakkı verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Bu cemiyetin çabaları sonucu 1948 yılında bir vergi indirimi gerçekleştirilmiştir (Esen,2010:43).

Bu dönemde tiyatroya benzeyen sinema dili büyük oranda dönüşmüştür. Oyuncular da artık tiyatro oyuncuları değildir. Filmlerin anlatım dili, kurgu, kamera hareket ve açılarına dayalı sinemasal anlatıma göre şekillenmiştir (Esen, 2001:45).

2.2.5. Sinemacılar Çağı (1950-1960)

Sinemacılar Çağı Türkiye'de siyasal anlamda yeni bir dönemin yaşandığı çok partili düzene geçiş dönemini ve devamını kapsamaktadır. Yukarıda değinildiği üzere bu yıllarda İkinci Dünya Savaşı sona ermiş ve Amerikan sinemasının etkisi devam etmektedir. Ancak tüm olumsuzluklara rağmen gelişmeye başlayan Türk sineması, artık bir sanat olarak gelişim gösterecektir (Özön, 2013:153-156).

Atilla Dorsay (1989:14) Nijat Özön'ün sinemacılar çağı dediği çağı "Kabaca 1950'lerde Demokrat Parti'nin iktidara gelişi ve bunu izleyen sanayileşme çabası, hızlı kentleşme, kırsal kesimden göç, Batıyla siyasal/ekonomik açıdan bütünleşme vb. olgular" şeklinde siyası ve toplumsal açıdan tarif ederken Şükran Kuyucak Esen (2010:48) sinema sektöründe yaşanan gelişmeleri şöyle ifade etmektedir:

> 1950'li yılların başında Türk sineması, artık sinema dilini öğrenmiş ve kendine özgü bir sinema ortamı, çekim ve gösterim düzeneği oluşturmuştur. Sinema salonları, film çekim ve dağıtım şirketleri, laboratuarları, çalışan ve çalıştıranlarıyla ticari anlamda bir çark kurulmuştur. Film üretimi ve tüketimi belirli bir sisteme bağlanmıştır.

Halit Refiğ'e (2013-27-28) göre 1950-1960 yılları arası Türk sineması dil bakımından büyük bir aşama geçirmiştir. Bu dilin oluşumuna emek veren isimler Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Memduh Ün gibi isimler olmuştur. Bu dil biraz Hollywood sinema dilinin etkisinde olan ancak Türk sinemasının yapım ve çekim özelliklerinin meydana getirdiği özelliğe sahiptir. Gösterişli olmayan bu sinema dili amaca kısa yoldan ulaşmaya çalışıyordu.

1950'li yılların başında da konusunu tarihten alan filmlerin yapılmasına ağırlık verilmiştir. Bu dönemde tarihe duyulan ilgi; roman, hikâye gibi edebî türlerle, tiyatro oyunlarıyla, gazete ve dergi yazılarıyla da kendini göstermiştir. Turan Tanyer'e (2009:253)

göre tarih, bu sıçramayı sinemada da gerçekleştirmiş ve 1949-1953 yılları arasında çekilen filmlerde işlenen konu çoğunlukla gerçek olaylardır.

Tarihi konu alan yapımlarda Turan Tanyer'e (2009:261) göre başarı sağlanamamıştır. Çünkü mali durum ve teknik olanaklar oldukça sınırlıydı. Senaryo yazarlığı da ayrı bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır. Sinemadaki bugün var olan pek çok uzmanlık alanı henüz oluşmadığından iç-dış mekânlar geçmişi yansıtmada başarısız kalıyorlardı. Dekorlar bahsi geçen dönemi yansıtmada yetersizdi. Bunların yanında geçmişe ait kültürel öğeler de göz ardı ediliyordu. Çoğunlukla her filmde yer alan Mehter takımı, kılıç kalkan ekibi boy gösteriyordu.

Tarihi hadise ve meselelerin konu olması tarih bilinci oluşması açısından faydalıydı ancak senaristler ve yönetmenler yeterince bilgi sahibi olmadıklarından ya da konuları derinlemesine araştırmadıklarından filmler başarısız olmuştur. Tarihsel gerçeklik yanında dekor ve kostümlerde de bu dönem filmlerinde dikkate alınmayan unsurlar olarak göze çarpmaktadır (Banoğlu'ndan akt. Tanyer, 2009:255).

Dönemin şartlarına göre iyi film yapmaktan ziyade iyi gelir getiren film yapmak amaçlanmıştır. Bu amaçla yola çıkan yönetmen ve film yapımcılarını Atilla İlhan da eleştirmektedir:

Nurullah Tilgen'e (2009:130) göre 1951 yılından sonra filmciliğimizde tam bir kalkınma göze çarpar. And, Ermanlar, Halk, Sonku, İpek ve Kemal gibi eskiden kalan film şirketlerinden başka Seneka, Kale, İnci, Ceylan, Lale, Raks, Uğur, Erkin, Emek, Özen gibi yeni film şirketleri de kurulmuştur. Yeni kurulan şirketlerden olan Lale ve Ar stüdyoları hem film çekimi yapmış hem de yabancı film dublajları ve laboratuvar işleri de yapmıştır. Türk filmciliği yabancı film stüdyoları ile de işbirliği yapmaya başlamıştır. Ermanlar, Bağdat'ta bir firma ile anlaşma sağlamış Türk ve Iraklı artistler birlikte Arzu ile Kamber ve Tahir ile Zühre adlı filmleri çekmişlerdir. Toplamda 1951 yılında 44 adet film çekilmiştir.

Bu filmlere örnek olarak; Münir Hayrettin Egeli'nin Cem Sultan, Aydın Arakon'un İstanbul'un Fethi, Vedat Ar'ın Lale Devri ve Üçüncü Selim'in Gözyaşları, Cahide Sonku-Sami Ayanoğlu ve Talat Artemel'in Vatan ve Namık Kemal, Sami Ayanoğlu'nun Esat Mahmut Karakurt'un romanından aktardığı Allahaısmarladık, Kani Kıpçak'ın İstanbul Kan Ağlarken, Faruk Kenç'in Kendini Kurtaran Şehir, Orhan Murat Arıburnu'nun Yüzbaşı Tahsin gibi filmleri sayılabilir (Tanyer, 2009:254).

1952 yılında da film sayısı artarak devam etmiştir. Öyle ki toplam 51 adet Türk filmi çekilmiştir. Bu dönemde Türk sinema tarihinin ilk renkli filmleri çekilir. Bunlar 'Halıcı Kız' ve 'Evli mi Bekar mı' adlı filmlerdir. Bunlardan başka Amerikan ve İtalyan filmlerine nazire olan filmler de yapılmıştır. Tarzan İstanbul'da ve Amerikalı Tarzan gibi… Yurt dışında gerçekleşen festivallere bile film gönderilmeye başlanır. 'Göçmen Çocuğu' adlı film Cannes Film Festivali'ne gönderilmiş ve derece almıştır (Tilgen, 2009:130-131). 'Halıcı Kız' filmi Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. İlk renkli Türk filmidir.

1953 yılında çevrilen film sayısı 70'e ulaşırken ne yazık ki yeterli sinema salonu bulunmadığından bunların arasından 53 tanesi gösterilebilmiştir. Bu yılda önceki filmlere ek olarak komedi filmlerinin çekildiği görülür (Tilgen, 2009:131). Bu yılda çekilen filmlere Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, Türkan Sultan ve Köroğlu, Sarı Zeybek gibi filmler örnek gösterilebilir (Tanyer, 2009:254).

İlerleyen zaman içerisinde Türk filmciliği de gelişmiş ve artık sinema gelir de sağlayan bir kaynak olma özelliği kazanmıştır. Ancak burada tek ve en baştan beri var olan eksiklik Nurullah Tilgen'e (2009:131) göre sinema ile uğraşanların hükümet tarafından desteklenmemesi ve başıboş olmasıdır.

1954 yılı da bir önceki gibi çekilen filmleri göstermek için sinema salonu eksikliğinden dolayı hak ettiği verime ulaşamamıştır. İstanbul'da yer alan sinema salonları bu filmleri gösterime sokmak için yeterli gelmiyordu. Ancak bu yıl, Anadolu'da da film gösteriminin yapılmaya başlandığını görmekteyiz. Bu dönemde çekilen filmler Cingöz Recai gibi polisiye, Dümbüllü Tarzan gibi hafif komedi, Battal Gazi gibi tarihi ve Evlat Acısı gibi melodram tarzında filmlerdi (Tilgen, 2009:132).

1955 yılında sinemamızda büyük ilerlemelerin olduğu görülmektedir. Yeniden kurulan film şirketlerinin yanında artık Yeşilçam Sokağı yetersiz gelmeye başlamıştır. Buna ek olarak Büyük Bayram, Topçekenler, Küflüçıkı, Bursa, Alyon, Kuloğlu, Ağacamii isimli sokaklara yayılmışlardır. Ayrıca film yapma işinin her bir aşamasına çalışanlar birleşerek sendikalar ve kooperatifler kurmuşlardır. 51 adet film gösterime girmiştir (Tilgen, 2009:132-133). Hakan Erkılıç'a (2009:143) göre bu nedenle sinemanın belirleyicisi seyirci olmuştur. Türk sineması seyircinin istek ve beklentileri ile şekil bulmuş ve gelişme kaydetmiştir.

En baştan beri tiyatronun gölgesinde gelişen sinema ile tiyatronun bu yıllarda birbirinden kesin bir çizgiyle ayrılmasını sağlayan Lütfi Ö. Akad olmuştur. Akad'ın ilk filmi 1949'da piyasaya çıkan 'Vurun Kahpeye' adlı filmdir. Ayrıca Akad, Irak'ta çektiği iki önemli film ile dikkati çekmektedir. Bunlar 'Tahir ile Zühre' ve 'Arzu ile Kamber'dir. Bu filmlerde folklor öğeleri kullanılmıştır (Özön, 2013:156-160).

Rekin Teksoy'a (2007: 30) göre Türk sinemasında Muhsin Ertuğrul'dan sonra yeni bir dönem başlamıştır. Ona göre Lütfi Ömer Akad, sinema dilini kullanan ilk Türk yönetmenidir. Halit Refiğ (2013: 91) de benzer şekilde Lütfü Ömer Akad, Osman Seden ve Atıf Yılmaz'ın sinemayı tiyatronun etkisinden uzaklaştırarak bir sinema dilinin oluşmasını sağlamaya çalıştıklarını ifade etmektedir. Ancak Refiğ, bu isimlerin sinemayı tiyatrodan uzaklaştırırken Batılı sinemaya yaklaştırdıklarını tespit etmiştir.

Lütfi Ömer Akad'dan başka bu yıllarda önemli yönetmenlerimizden biri de Atıf Yılmaz Batıbeki (1926-2006)'dir. Onun filmleri çoğunlukla melodramlardan oluşmaktadır. Özellikle edebiyat uyarlamalarını filme aktarmıştır. 'Hıçkırık', Kerime Nadir'in eserinden uyarlamadır. Esat Mahmut Karakut'dan 'Kadın Severse', 'Dağları Bekleyen Kız', 'İlk ve Son' adlı filmleri; Ethem İzzet Benice'den 'Beş Hasta Var' uyarlamalarını gerçekleştirmiştir. Ayrıca Aka Gündüz'den 'Bir Şoförün Gizli Defteri', Yaşar Kemal'den 'Alageyik', Orhan Kemal'den 'Suçlu' adlı filmleri uyarlamıştır. Cengiz Aytmatov'un eserinden 'Selvi Boylum Al Yazmalım' yine Atıf Yılmaz'ın uyarlamalarına bir örnektir.

1950'li yıllar Menderes Dönemi'nin yaşandığı yıllardır. Bu dönemin Şükran Kuyucak Esen'e (2010:63) göre sinemaya en büyük katkısı, karayolları yapımıyla gerçekleşmiştir. Çünkü Anadolu'nun her yerine ulaşabilmeyi amaçlayan ve büyük oranda gerçekleştirilen bu politika ile sinemanın Anadolu'da yaygınlaşması sağlanmıştır. Filmler aracılığıyla İstanbul'da var olan yeni yaşam biçimi ve tüketim alışkanlıkları yaygınlaşmıştır. İstanbul halkın zihninde bir cazibe merkezi olmuştur. Bu durumun olumsuz bir yanı ise daha çok film yapma ihtiyacının doğurduğu senaryo kıtlığıdır. Bunu da yapımcı ve yönetmenler ya yabancı filmlerin konularını Türkiye şartlarına uyarlayarak çevirmişler ya da çok satılan romanları sinemaya uyarlamışlardır.

Hakan Erkılıç (2009:145) 1950'li yılların sinema dilinin oluşmasında önemli bir kesit olduğu görüşündedir. Melodramdan güldürüye, din î muhtevalardan Kore ve

Kurtuluş Savaşı'na kadar farklı türlerde filmler yapılmış ve gösterilmiştir. Bu dönemde sansür büyük bir sorun olarak sinemacıların karşısına çıkmıştır.

Giovanni Scognamillo (1998:185-186) sinemamızın 1949-1959 arası yıllarını şöyle değerlendirmektedir:

> Sinema 1949-1959 döneminde en canlı yıllarını yaşamıştır. Ancak bu dönem düzenli ve nitelik açısından gerçekten en verimli yıllar değildir. Sinemaya karşı doğru bir yaklaşım vardır; sinemacılar, teknikerler, oyuncular yetişiyor, kimi hemen unutulacak, kimi zamana dayanacak ilginç, olumlu yapıtlar çıkıyor. Çoğu zaman düzensiz olan bu genel arayışta yapımevleri kuruluyor, kimi çalışmalarını sürdürüyor, kimi birkaç denemeden sonra ortadan kayboluyor. Daha önce denenmiş ya da denenememiş konular, eğilimler, türler değişik sonuçlarla beyaz perdeye aktarılıyor… Bu tür denemelerin ilginç yönü sinemacılardan değil de tiyatrocularından, ya da yeniliği türde arayanlardan ya da Batı etkilerini sürdürenlerden gelmeleridir. Bu karmaşık ve son derece ilginç dönem, aşırıya kaçmasına rağmen iyi ve kötünün, olumlu ve olumsuzun birlikte yer aldığı yapıcı bir dönem olmuştur. 1960'lardan sonra filizlenecek, olgunlaşacak ve kalıcı yapıtlarını verecek Türk sineması, "çağdaş" Türk sineması, bu ortamdan doğacaktır.

2.2.6. 1960'lı Yıllar- Sinemacılar Devam

Burada sinema tarihinin onar yıllık dönemler çevresinde incelenmesi bu yıllarda beliren değişimlerin bir sonraki on yılda gerçekleşmeyeceği anlamına gelmemektedir. Toplumsal bir sanat ve endüstri olan sinema her dönemde birbiri ile ilişki içinde olmuş ve hiçbir zaman kesin çizgilerle birbirinden ayrılan bir özellik göstermemiştir.

Toplumlarda yaşanan siyasi, ekonomik vb. sebepler sanat dallarını da olumlu ya da olumsuz yönde etkilemektedir. 27 Mayıs Darbesi toplumda geniş çaplı bir tartışma ortamı oluşmasını sağlamıştır. Sinema için bakılacak olursa bu yıllarda film sayısında bir artış gözlenir. Yapımevlerinin sayısı da buna bağlı olarak artmıştır. Yeşilçam tarzı filmler üstünlüğünü sürdürürken farklı türlerde denemeler de yapılmıştır. Sektör yurt dışına da açılmış ve 'Susuz Yaz' filmi Berlin'de Altın Ayı ödülüne kayık görülmüştür. Renkli film denemeleri de gerçekleştirilmiştir. Ancak filmler renkli yapılmaya başlanınca sanatsal yönden zayıflamışlardır (Dorsay,1989:12-13).

1960'lı yıllarda, 'yıldız oyuncu' olgusu ortaya çıkmıştır. Film yapımcılığında en fazla giderin böylece oyunculara harcanması gündeme gelmiştir. Hakan Erkılıç (2009:146) 1960'lı yılları nicelik ve nitelik bakımından Türk sinemasının altın çağı olarak yorumlamaktadır. Açık hava sinemaları da dahil toplam sinema salonu sayısı ise 3000'in üzerindedir.

1960'lı yıllarda sinemanın siyasal-ekonomik olaylardan etkilenmesinin bir örneği daha yaşanmıştır Türkiye'de. 1960'lı yıllarda, temeli 1948-1949 yıllarında atılan, esasında bir ekonomik kalkınma planı ola Marshall Planı yürürlüğe girmiştir. Sinema, bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Filmlere etkisi 60'lı yıllara rastlayan Marshall Planı neticesinde "her mahallede bir milyoner yaratma" ilkesi doğrultusunda daha çok gayri meşru yollardan zengin olan bir sınıf yaratılmıştır. Bu zenginlerin yaşam tarzı vs. Türk sinemasında kendine oldukça geniş bir yer bulmuştur. Bu durum bizdeki Yeşilçam olgusu ile birleşince klasik bir zengin kız fakir oğlan olgusu oluşmuş, uzun yıllar hatta günümüzde bile bu fikir filmlerimize konu olmuştur (Topçu, 2009:311-325).

1950'li yıllarda başlayan ilgi çeken konular üzerine yönelme, 60'lı yıllarda da devam etmiştir. Aynı konular, sevilen oyuncularla, alışılmış kalıplarla çekilmektedir. 1961 yılında kabul edilen yeni anaysa ile yeni bir ortam oluştuğundan bu durum sinemaya da yansımış ve belli başlı akım sayılmasa da yönelimler kendini göstermiştir. Bunlar genellikle birkaç yönetmen ya da rejisör tarafından savunulan düşüncelere bağlı olarak ortaya konulmuş çalışmalardan ibaret kalmış olsa da çeşitli fikirlerin varlık göstermesi adına faydalı çalışmalar olmuşlardır. Bu akımlar/hareketler şu şekildedir:

Bunlardan ilki Ulusal Sinema olarak karşımıza çıkar. Bu düşüncenin öncüsü film eleştirmeni ve yönetmen Halit Refiğ olmuştur. "*Osmanlı'nın gelişim yapısı ve üretim tarzının Batı'nınkinden farklı olduğunu*" savunmaktadır. Ona göre Türk sineması, Türk toplumunun değerlerine, köklü geçmişine ve geleneksel sanatlarına dayanmalıdır (Esen, 2010:74). Halit Refiğ'in böyle düşünmesini sağlayan sebepler ise O'na göre bu dönemde sinemayla uğraşanların sinema algısıdır.

Bu dönem yönetmenlerinden Atıf Yılmaz (Coşkun, 2009:76) Ulusal Sinema anlayışının nasıl ortaya çıktığını şöyle ifade etmektedir:

> Türkiyeli sanatçılar, 70 yıllık yapay bir cumhuriyet kültürüyle sanat yapmağa uğraşıyorlar. Batı sanatlarını ne kadar iyi taklit edersek o kadar başarılı olacağımızı söyleyen bir kültür anlayışıyla… Kültür alınıp satılabilen bir şeymiş, bir ülkenin binlerce yıllık kültürü elli altmış yılda özümsenebilirmiş gibi… İşte benim ve arkadaşlarımın ulusal bir sinema dili arayışımız bu eksikliği fark etmemizden doğdu. Ama biz de, öteki Türkiyeli sanatçılar gibi, bu fikri gerçekleştirebilecek, hayata geçirebilecek kültür birikimine sahip değildik. Biz de öteki arkadaşlarımız gibi Batı kültürüyle yetişmiş birer cumhuriyet çocuğuyduk.

İşte böylesi bir ortamda Ulusal Sinema fikrini ortaya atan Halit Refiğ'e (2013:78) göre "*Türk sineması halkın düşüncelerine zevklerine, heyecanlarına açılan bir penceredir. Halka yaklaşmak, halkı tanımak isteyen aydınlar için geniş bir hazinedir."*

Rekin Teksoy'a (2007:47) göre Halit Refiğ, 'Haremde Dört Kadın' ve 'Gurbet Kuşları' filmlerinin başarısız olmasından sonra Batılılaşmaya ve Batılı ürünleri öven sanatçılara bir tepki sonucunda Ulusal Sinema kavramının savunucusu olmuştur.

Halit Reğif, 'Halk Sineması' adını verdiği bakış açısını geliştirerek "Ulusal Sinema" kavramını ortaya atmıştır. Türk sineması halkın sinemasıdır çünkü doğrudan halkın parasıyla finanse edilmektedir. Bu tespitini Halit Refiğ (2013:89) şöyle ifade eder:

> Türk sineması, yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, millî kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir. Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir "halk sineması"dır. Türk sinemasının bu kapalı ekonomik yapısı, onun ister istemez gene kökü kendi kendine yeterli kapalı köy ekonomisine dayanan (Anadolu halk resimleri, Türk halk hikâyeleri, meddah, ortaoyunu ve karagöz gibi) Türk halk sanatlarıyla benzer bir duyuş ve deyişte olmasına yol açmaktadır. Bu bakımından Türk sinemasını yok saymanın öbür Türk halk sanatlarını yok saymaktan farkı yoktur.

1960 ve 1965 yılları sinemamızda 'Toplumsal Gerçekçi' ve daha sonra da 'Ulusal Sinemacı' dönem olarak şekillenmiştir. Metin Erksan ve Halit Refiğ ön plandaki isimlerdir. Filmlerde, yönetmenler toplumda yaşanan olaylara gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşmakta ve bunları filme olduğu gibi aktarmakta idiler. 'Gecelerin Ötesi' adlı film Metin Erksan'ın toplumsal gerçekçi bakış açısıyla çektiği ilk filmidir. Daha sonra Yılanların Öcü, Acı Hayat, Susuz Yaz'ı çekmiştir. Halit Refiğ ise Şehirdeki Yabancı, Şafak Bekçileri, Gurbet Kuşları adlı filmleri; Duygu Sağıroğlu, Bitmeyen Yol; Ertem Göreç, Otobüs Yolcuları ve Karanlıkta Uyananlar adlı filmleri bu bakış açısı ile çekmişlerdir (Topçu, 2009:311-313). 1970'e gelince bu anlayıştan uzaklaşılmıştır.

Ulusal Sinema düşüncesi ile film yapan bir başka yönetmen de Duygu Sağıroğlu olmuştur. Ona göre Ulusal sinema, Türk insanının dünya görüşünü yansıtan bir içerikte olmalıdır ve bu dünya görüşü de tarihimizin, geleneklerimizin, insanımızın yaşadığı çeşitli olayların birikimidir. Bu görüşe bizi ulaştıracak Karagöz, ortaoyunu, halk şiiri, minyatür, Divan şiiri gibi sanatlardır. Bunları olduğu gibi uygulamak imkansız olmakla birlikte asıl ana düşünceden, bunları ortaya koyan dünya görüşlerinden faydalanmak gerekir (Coşkun, 2009:71-72).

Bu yılların öne çıkan bir başka görüşü 'Millî Sinemacılar'dır. Yücel Çakmaklı'nın öncüsü olduğu bu görüşe göre filmler Türk toplumunun dinî hassasiyetleri göz önüne alınarak yapılmalıdır. Müslüman kimlik, filmlerde öne çıkarılmalı ve yaşamın her alanına sinema aracılığıyla yerleşmelidir (Esen, 2010:74). Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılan

Millî Sinema kavramına, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Güner, Üstün İnanç gibi isimlerden yola çıkılarak kuramsal bir temel kazandırılmaya çalışılmıştır. Esin Coşkun (2009:78), Yücel Çakmaklı'ya göre Milli Sinemanın tanımını şöyle yapar:

> Millî sinema millî kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır. Burada kastettiği millî kültür ise, bir toplumun tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir. Ona göre bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir. Ve aynı zamanda bu değer hükümleri Selçuklu ve Osmanlı toplumlarında oluşan değer hükümleridir. Tanımı bu şekilde yapılan Milli Sinemanın bir başka ayağı ise, yabancı kültür ile şartlanmadan, yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü müdafaa edebilmektir… Bu anlayışın bir diğer uzantısı da Batı karşıtlığıdır[49].

Yücel Çakmaklı'nın bu görüşlerini destekleyen filmleri şunlardır: Birleşen Yollar (1970), Çile (1972), Zehra (1972), Ben Doğarken Ölmüşüm (1973), Oğlum Osman (1973),Diriliş (1974), Garip Kuş (1974), Kızım Ayşe (1974).

Yücel Çakmaklı dışında Millî Sinema anlayışı ile eser veren önemli isimler Mesut Uçakan ve Salih Diriklik'tir. Bu isimlerin eserleri de ağırlıklı olarak inanca ait konuları işleyen ancak Yeşilçam kalıpları dışına çıkamayan filmler olmuştur (Coşkun, 2009:80).

Bir diğer görüş ise 'Devrimci Sinema' anlayışını savunmaktadır. Bu gruba mensup olanlar Sinematek Derneği'nin çevresinde toplanmışlardır. Avrupa'da ve dünyada gösterim şansı olmayan ticari kaygı güdülmeyen yapımların gösterimi ile ilgilenmişlerdir. Yeşilçam ve Hollywood'un kalıplaşmış yapısı yerine; toplumdaki sınıf çatışmalarını sergilemeyi, ezilen kesimlerin haklarını savunmayı amaç edinmişlerdir. Yılmaz Güney'in 'Seyyit Han', 'Umut' gibi filmleri örnek gösterilebilir (Esen, 2010:74). Bu düşüncenin savunucuları olan yönetmenler özellikle Güney Amerika'da yaşanan devrimci hareketlerden etkilenmiştir. Bu düşüncenin temelinde Türkiye'de Yeşilçam sineması dışında ulusal ve devrimci bir sinemanın oluşturulma isteği yatmaktadır. Sinematek Derneği'nin yayın organı olan 'Yeni Sinema' dergisinde, bu düşünce ile ilgili yazılar yayınlanır. Kısa film yapımı özendirilmeye çalışılır. Ancak çekilen kısa filmlerin hem sayısı az olmuş hem de filmler gösterilme imkânı bulamamıştır. Bunun bir başka sebebi de dernek bünyesinde yer alan isimlerin fikir ayrılıklarıdır. Nitekim bir grup sinemacı, bu dernekten ayrılarak 'Genç Sinema' dergisini çıkarmaya başlamıştır. Veysel Atayman, Engin Ayça, Üstün Barışta, Mehmet Gönenç, Mutlu Parkan, Gaye Petek, Ahmet Soner, Jak Şalom, Tanju Akerson, İbrahim Bergman, İbrahim Denker, Mustafa Irgat gibi isimlerden oluşan Genç Sinemacılar, 1968 Ekim ayında çıkardıkları Genç Sinema Dergisinin ilk sayısında bir

[49] Millî Sinemanın Beyaz Sinema olarak adlandırıldığı da görülmektedir (Sözen, 2009:143).

bildiri yayınlarlar. Amaçları halk olarak belirttikleri emekçi sınıfları bilinçlendirmek, onların sorunlarını yansıtan, halka dönük, devrimci ve bağımsız bir sinema yapabilmektir (Coşkun, 2009: 81-82).

Esin Coşkun'a (2009:8-11) göre burada bahsi geçen yönelimler diğer ülkelerde olduğu gibi Türk sinemasında bir akım olma özelliğinden uzaktır. Bunun çeşitli sebepleri bulunmaktadır. 1960'lı yıllarda toplumda yaşanan olaylar ve artık daha nitelikli film örneklerinin yapılmasıyla birlikte sinemada da bazı oluşumlar yaşanmıştır. Bunlar sinema alanını etkilemiş ancak diğer ülkelerde olduğu gibi "akım" boyutuna ulaşamamıştır. Ancak bu dönemde yapılan filmleri tanımlamak için yukarıda bahsi geçen Toplumcu Gerçekçilik, Ulusal Sinema, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Millî Sinema gibi kavramlar ileri sürülmüştür. Yapılan filmler derinlemesine incelendiğinde bu kavramların daha çok filmlerin konularına göre adlandırıldığı, diğer ülkelerde olduğu gibi biçim ve öz konusunda bir yenilik getirmediği, toplumdaki diğer olayları ve sanatları da etkilemediği görülmektedir. Nitekim diğer ülkelerde ortaya çıkan akımlar, eskiyi reddedip yeni bakış açıları kazandırmayı amaçlayan, biçim ve özü birbirinden ayırmadan yeni anlatım biçimleri geliştirmeyi sağladıklarından akım adını almışlardır.

Ülkemizde yaşanan durum ise bu şartları sağlamadığından bu hareketler daha çok bir "furya" ya da "moda" olarak nitelendirilmelidir. Çünkü bu hareketler biçim ve öz olarak yeni bir anlayış getirmemişlerdir, bilinçli olarak üretilen düşünsel bir altyapıdan uzaktırlar, bu görüşler doğrultusunda çekilen film sayısı oldukça azdır ve çoğunlukla yönetmenin kişisel düşünce ve tavırlarından kaynaklanmıştır. Türkiye'de 1960 yılından sonra başlayan ve birçok tartışmayı da beraberinde getiren bu çalışmalar dönemin sosyal ve siyasal şartlarından etkilenen, gelişimine bu yönde şekil veren akıma dönüşememiş modalardır. Bu nedenle de Türk sinemasında sanatsal anlamda hiçbir akımdan söz etmek mümkün değildir (Coşkun 2009:8-11). "*Türk sineması tarihinde hiçbir şekilde bir akımın oluşması söz konusu değildir. Ancak dönem dönem "çizgi"den söz edilebilir. Ya da doğrudan "dönem" olarak anılan oluşumlardan söz edilebilir*" (Karakaya, 2007:234).

Türk sinemasına 1960'lı yıllarda ilginin fazlalığı, film çekerken konu sıkıntının yaşanması gibi nedenler Türk sinemasında 'furya film' mantığının gelişmesine yol açmıştır. Buna göre halkın yönlendirmesine bağlı olarak gelişen sinema sektöründe, beğenilen filmlerin devam bölümleri de çekilmeye başlanmıştır. Beğenilen bir filmdeki bir tip bir sonraki filmde baş role taşınmak suretiyle yeni filmlere konular bulunmaktadır.

Ayşecik filmleri, Cilalı İbo filmleri, Turist Ömer filmleri, Şoför Nebahat filmleri gibi…(Esen, 2010:75).

Ayrıca bu yıllardan sonra devletin kısmi olarak destek sağladığı Antalya Altın Portakal Film Festivali gibi şenlikler ve festivaller de yapılmaya başlanmış ve sinemaya yeni bir bakış açısı kazandırılmıştır (Esen, 2010:77).

Sinema dergileri de Sinemacılar Çağı'nda varlık göstermeye başlamışlardır. Sinema alanında yapılan yayınlarda artış söz konusudur. Dergilerde ve gazetelerin sinema eklerinde çoğunlukla meşhur oyuncuların dedikoduları yapılmıştır. Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Filiz Akın, Ediz Hun, Kartal Tibet, Tamer Yiğit, Hulusi Kentmen, Neriman Köksal dönemin şöhret isimleridir (Esen, 2010:77-78).

Sayısal olarak 1961 yılında 113, 1962'de 131, 1963 yılında 128 film, 1964 yılında 180 film çekilmiştir. 1964'te çekilen filmlerden Ertem Göreç'in 'Karanlıkta Uyuyanlar' adlı filmi Türk sinemasında ilk grev filmidir. Halit Refiğ'in iç göçü anlatan 'Gurbet Kuşları' ile Metin Erksan'ın 'Suçlular Aramızda' filmleri de başarılı eserler arasındadır. 1965 yılında çekilen 213 film ile bir sinema enflasyonu başlamıştır. Yıldız oyuncu olgusunun zirveye ulaştığı bu yıllarda kısa sürelerde aynı mekân ve aynı oyuncularla çekilen filmlerin çoğu kalitesiz yapımlar olmuştu. Bu yıl Erdoğan Tokatlı'nın 'Son Kuşlar', Duygu Sağıroğlu'nun 'Bitmeyen Yol', Feyzi Tuna'nın 'Yasak Sokaklar', Atıf Yılmaz'ın 'Muradın Türküsü' ve Halit Refiğ'in 'Kırık Hayatlar', Metin Erksan'ın 'Sevmek Zamanı' adlı filmleri tekdüze örneklerden farklıdır. Metin Erksan'ın 'Suçlular Aramızda' filmi İtalya Milano'da en iyi sosyal içerikli film ödülünü kazanmıştır.

1966 yılında 240 film çekilmiştir. Bunlara Osman Seden'in Reşat Nuri Güntekin'in eserinden uyarladığı 'Çalıkuşu', Atıf Yılmaz'ın 'Toprağın Kanı', Lütfi Ö. Akad'ın 'Sırat Köprüsü' ve 'Hudutların Kanunu' filmleri örnek gösterilebilir. Metin Erksan'ın 'Yılanların Öcü' filmi Tunus'ta şeref madalyası kazanmıştır. 1967 yılında 208 film çekilmiştir. Yıldız oyuncu olgusu bu yıl Türkan Şoray ve Ayhan Işık gibi isimlerle zirveye ulaşmıştır. Atıf Yılmaz'ın 'Ah Güzel İstanbul' filmi İtalya'da Komik ve Mizahi Filmler Yarışması'nda Gümüş Ağaç Ödülü'nü kazanmıştır. 1968 yılında 117 film çekilmiştir. Bunlara Lütfi Ö. Akad 'Vesikalı Yarim', Orhan Elmas 'Ezo Gelin', Atıf Yılmaz 'Köroğlu', Memduh Ün 'Vuruldum Bir Kıza', Yılmaz Güney 'Seyit Han' gibi

filmler örnek gösterilebilir. 1969 yılında 230 film çekilmiştir. Metin Erksan'ın 'Tarkan' tiplemesi bu yılların ürünüdür.

Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenlerden başka Türker İnanoğlu, Ümit Utku, Nejat Saydam, Ertem Göreç, Tarık Dursun Kakınç, Nevzat Pesen, Zeki Ökten, İlhan Engin, Feyzi Tuna, Tunç Başaran, Remzi Jöntürk, Ertem Eğilmez, Orhan Aksoy, Erdoğan Tokatlı, Vedat Türkali, Hulki Saner, Yücel Uçanoğlu, Nazmi Özer, Ferit Ceylan, Aykut Düz, Çetin İnanç, Melih Gülgen gibi yönetmenler de film çekmiştir.

2.2.7. 1970'li Yıllar-Yeni/Genç Sinemacılar

Türk sineması 1970 ile 1980 yılları arasında siyasi olay ve konuların ağırlığını yaşamıştır. Bu siyasal karışıklıkların yanında 1974 yılında televizyon yayıncılığının ülke çapında yayılmaya başlaması sinema sektörü için yeni ve zor bir dönemi getirir.

Seyirci için televizyon cazip olduğu için (Erkılıç, 2009:146) sinema televizyondan farklı olma çabalarına girerek onun veremediğini sunmaya çalışır (Dorsay,1989:16). Çekilen film sayısı artsa da bazı sinema salonları kapanmaya başlamıştır. Renkli filmler çekilse de seks, arabesk ve karate filmlerinin üretimi artmaya başlamıştır (Erkılıç, 2009:146). Özellikle cinsel içerikli filmleri televizyona karşı sinemanın varlığını sürdürmesinde bir can simidi konumundadır. Seyirciyi sinemaya çekmeye çalışırken girilen bu çaba neticesinde kadın ve çocukların sinemadan uzaklaşması kaçınılmaz olmuştur (Dorsay,1989:16-17).

1970'li yılların başında Türk-İran ortak yapım çalışmaları başlamıştır. Ertem Göreç'in 'Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler' isimli masaldan uyarlama eserler çekilmeye başlanmıştır. 'Yumurcak' ve 'Afacan' gibi filmlerle çocuk kahramanları ağır basan tür olarak ortaya çıkmıştır. Yılmaz Güney'in 'Umut' filmi Fransa'da Grenoble Film Şenliği'nde özel jüri ödülü alırken; Ümit Utku'nun 'Yara' filmi Tanca Film Festivali'nde üçüncülük ödülü kazanmıştır (turksinemasi,2018).

Yılmaz Güney 1971 yılında çektiği 'Ağıt', 'Umutsuzlar' ve 'Acı' adlı filmleriyle destansı yapıyı geliştirmiştir. Bir kaçakçı çetesinin öyküsü üzerine kurulan ve bir tragedya boyutlarına ulaşan 'Ağıt' filmi Venedik Film Şenliği'nde elemeleri geçip 10 film arasına

girmeyi başarmıştır. Aynı yıl Ülkü Erakalın'ın 'Afacan Küçük Serseri' adlı filmi Milano Çocuk Filmleri Festivali'nde birincilik ödülü kazanmıştır (turksinemasi,2018).

1972 yılında 299 adet film çekilmiştir. Bunlar arasında millî sinema örnekleri, masalsı öğelerin bulunduğu filmler, şarkılı arabesk filmler, seks ve avantür filmleri, kadın sorununu ele alan filmler, eski geleneklere vurgu yapan örnekler yer almaktadır (turksinemasi,2018).

1973 yılında Lütfi Akad'ın iç göç olaylarına yeni bir bakış getiren 'Gelin' filmi, 2. Uluslararası Tahran Film Şenliği'nde 72 film arasından elemeyi kazanıp yarışmaya girmiştir. Bu yıl Paris'te Yılmaz Güney haftası düzenlenmiştir (turksinemasi,2018).

1974 yılında Türk sinemasında sendikalaşma çalışmaları başlamıştır. Türk İşçileri Sendikası'na Film-Sen (Türkiye Film Emekçileri Sendikası) katılmıştır. Paris'teki Sinematek'te Türk filmleri Toplu Gösterisi düzenlenmiştir. Burada Yılmaz Güney'in 'Ağıt', Muhsin Ertuğrul'un 'Bir Millet Uyanıyor', Lütfi Akad'ın 'Düğün', Feyzi Tuba'nın 'Kızıl Toprak' filmleri yer almıştır. Süreyya Duru'nun 'Bedrana' adlı filmi Çekoslayavkya Karlov Vary Film Şenliği'nde Cidalc ödülü almıştır. Tunç Okan'ın Otobüs filmi; Sicilya'da Taormina Film Festivali'nde büyük ödülü, Karlov Vary Film Şenliği'nde Uluslararası Sanat ve Deneme Sinemaları ödülü, Dünya Sinema Kulüpleri'nden Donkişot Ödülü'nü kazanmıştır (turksinemasi,2018).

1975 yılında Türk sinemasında siyah beyaz film dönemi kapanmıştır. Bu yıl çekilen 225 filmin tamamı renkli olmuştur. 1976 yılı da seks filmlerinin egemenliğinde geçmiştir. 1977 yılına Atıf Yılmaz'ın Cengiz Aytmatov'un aynı adlı eserinden sinemaya uyarladığı Selvi Boylum Al Yazmalım adlı film damgasını vurmuştur (turksinemasi,2018).

1978 yılında mafya filmleri de çekilmeye başlanmıştır. Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses gibi şarkıcıların başrolünde çekilen şarkılı arabesk filmlerin sayısı artmıştır. Dönemin Kültür Bakanlığı'nın bünyesinde Sinema Daire Başkanlığı kurulmuştur. Türkiye Film İşçileri Sendikası kurulmuştur. 1979 yılında Kültür Bakanlığı tarafından 'Nasrettin Hoca Çizgi Filmleri Yarışması' adıyla ilk kez bir çizgi film yarışması düzenlenmiştir (turksinemasi,2018).

Sansür 1970'li yıllara damgasını vuran önemli bir konu olmuştur. Bu dönemde bazı filmler zorlukla seyirci karşısına çıkabilmiş ya da gösterime girememiştir (Dorsay,1989:20).

1970'li yılların sinemaya belki de en önemli katkısı üniversitelerde ve çeşitli sinema enstitülerinde sinema derslerinin verilmeye başlanması olabilir. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu sinemacılar ile işbirliği yapmaya başlamıştır. Bu dönemde günümüzde de varlığını sürdüren Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) kurulmuştur (Dorsay, 1989:21-22).

2.2.8. 1980'li Yıllar

Türk sinemasında 1980'li yılların ilk döneminde durağan sonraki döneminde dinamik ve değişken çizgi yaşadığı söylenebilir (Karakaya, 2007:234).

Türk sinemasının bu yıllarında kadın konusu dikkat çekici boyutta ele alınmaya başlamıştır. Toplumda edindiği yerdeki durumuna uygun bir şekilde, Yeşilçam filmlerindeki kalıpların dışında yer edinmeye başlamıştır. Yine bu yıllarda yaşanan köyden kente göç ve beraberinde getirdiği sorunlar da filmlerde konu olmuştur. 12 Eylül 1980 darbesi de çok sayıda filme konu olmuştur. 1986 yılına gelindiğinde Türk sineması ilk kez bir yasaya kavuşmuştur. 23 Ocak 1986 tarihinde 3257 sayılı Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu adıyla çıkan yasayla birlikte 1939 yılından itibaren uygulanan Sansür Nizamnamesi yürürlükten kalkmıştır. Böylece yeni oluşturulan Denetleme Kurulu'nda sinemacılara da yer verilmiştir (Esen, 2010:179-181).

1980'li yıllarda uzun zaman etkisini gösteren Yeşilçam melodramatik yapısının etkisinin azaldığı görülmektedir. Bu dönemde Türk sinemasında karakterler önceki yılların aksine iç mekânlara kapanmış ve ferdi sıkıntılar yaşamaya başlamışlardır. Sinemamız toplumsal yapısından kurtularak 1980'li yıllarda bireyselleşme yoluna girmiştir. Toplumun, köylünün, kentlinin ya da mahallelinin sorunları yerini yalnızca bir bireyin sorunlarının anlatıldığı yapımlara bırakmıştır (Özçınar, 2009:99). Yeni anlatılar ortaya koyan bu filmlerde ortak millî bir anlatı dili geliştirilememiştir (Sözen, 2007:68). Ayrıca bu dönem sinemasında yeni bakış açıları oluşmuş, sinemanın yeniden gözden geçirilmesi gereği tartışılmış, seyircinin özellikleri değişmiş, sinema adına farklı duyuş ve düşünüşlerin gerçekleştiği bir dönem yaşanmıştır (Karakaya, 2007:236).

1981 yılında 72 film çekilir ve Antalya Film Festivali iki yıl aradan sonra tekrar düzenlenir. 1982 yılında Halit Refiğ'in çektiği 'Leyla ile Mecnun' filmi en çok izlenilen film olma başarısını elde etmiştir. Atıf Yılmaz daha sonra bir furya haline dönüşecek olan Mine adlı filmiyle kadın sorununa değinmiştir. Ömer Kavur'un Göl filmi, Feyzi Tuna'nın Seni Kalbime Gömdüm, Memduh Ün'ün Kaçak filmi kadın filmlerine örnek gösterilebilir. Bu yıl yurt dışında da sinemamız büyük başarılar elde etmiştir (turksinemasi,2018).

1983 yılında kadın sorununu anlatan filmler ağırlıkta olmuştur. Budapeşte ve Kuveyt'te Türk Filmleri Haftası düzenlenmiştir. 33. Berlin Film Şenliği'nde beş ödül alınmıştır. 1984 yılında film sayısı tekrar artışa geçerek 124'e ulaşmıştır. Türker İnanoğlu başkanlığında Film Yapımcıları Derneği (FİYAP) kurulmuştur. Sinemayı olumsuz yönde etkileyen video korsanlığı ile mücadele bu kurumun ilk işlerinden olmuştur (turksinemasi,2018).

1985 yılında 'şarkıcı filmleri' furyasını Emrah devam ettirmiştir. Aynı sene Uluslararası İstanbul Sinema Günleri düzenlenmiştir. 1986 yılında film sayısında artış görülmüş olup Kültür Bakanlığı'nın Sinema Teşvik Ödülleri verilmeye devam etmiştir. 1987 yılında yeni bir sinema kuruluşu olan Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SESAM) kurulmuştur. 1988 yılında Sinema Oyuncuları Derneği (SODER) faaliyete geçmiştir. 1. Ankara Film Şenliği yapılmıştır. Yurt dışında sinema haftalarında çok sayıda filmimiz gösterilmiş ve ödül kazanmıştır (turksinemasi,2018).

Bu dönemde film çekmeye başlayan yönetmenler arasında Sinan Çetin, Şahin Gök, Yusuf Kurçenli, Nesli Çölgeçen, Yavuz Turgul, Başar Sabuncu, Ümit Elçi, Erdoğan Kar, Nisan Akman, İsmail Güneş, Tevfik Beşer, Şahin Kaygun, Zülfi Livaneli, Engin Ayça, Orhan Oğuz, Muzaffer Hiçdurmaz, Ömer Uğur, Muzaffer Çetinkaya, Mahinur Ergun Ruzan, Gülsün Karamustafa sayılabilir.

2.2.9. 1990'lı Yıllar

1990'lı yılların başında ülkede yaşanan ekonomik kriz şüphesiz sinemayı da etkilemiştir. Çekilen film sayısı azaldığı gibi bu filmlerin gösterilme olanakları da zora girmiştir. Çünkü hem televizyon hem de Hollywood baskısının en yoğun bir dönem yaşanmaktadır (Karakaya, 2007:237).

Televizyon faktörü, sponsorluk kurumunun oluşması, reklamcılık gibi nedenlerle film yapımı eskiye nazaran daha maliyetli bir iş alanına dönüşmüştür. Toplamda bu dönemde 21 film çekilmiştir ve salon sayısı 500 civarındadır (Erkılıç, 2009:147).

Bu yıllarda yaşanan durumu Şükran Kuyucak Esen (2010:184) 'Hollywood Darbesi' olarak adlandırmaktadır. Türk sinemasının Hollywood sinemasına karşı ayakta durabilmesi ise Avrupa'da Hollywood'a karşı kurulan Eurimage'a[50] üye olması ile mümkün olmuştur. Kültür Bakanlığı, 1990'lı yılların başında Eurmage'a üye olmuştur.

Türk sinemasında yapılan film sayısında düşüşler yaşanmaya başlar. Aynı durum, sinema salonları için de geçerlidir. 1990 yılında sinema seyirci sayısı 23 milyon 900 bin civarındadır (Teksoy, 2007: 84). Tunç Başaran'ın Kemal Demirel'in kitabından uyarlanan 'Piano Piano Bacaksız' filmi bir çocuk kahramanı öne çıkaran film olmuştur (türksinemasi,2018).

1990'lı yılları Meral Özçınar (2009:99) şöyle değerlendirir: "*1990'lı yıllar sinemamızda yeni anlatı denemelerinin yapıldığı bir dönemdir. Gerçekliğin çok katmanlı karmaşık yapısını anlamaya çalışan pek çok filmler çekilmiştir. Bu dönemde film yapan Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar gibi yönetmenler özgün bir sinema dili yaratabilmek için farklı arayışlara girmişlerdir"*.

Türk sinemasının düzenli film üreten ilk kadın yönetmeni olan Bilge Olgaç'ın bu dönemde eser ürettiği görülmektedir. 1996 yılında Yavuz Turgul'un çektiği Eşkıya filmi Türk sinema tarihi açısından önemli bir filmdir. Bu film 2 buçuk milyon kişi tarafından izlenmiştir (türksinemasi,2018).

2.2.10. 2000'li Yıllar

2000'li yıllara gelindiğinde Türk sinemasının izleyici profilinin değiştiği görülmektedir. Sinemacıların anlatımlarında belirgin değişiklikler gözlenmeye başlamıştır.

[50] Eurimages: Avrupa Konseyi tarafından Avrupa film ve televizyon programı ve üretimini teşvik etmek için kurulmuştur. Ortak film yapım fonudur. Eurimages, desteği ile sinemacıların film çekmesine yardımcı olmaktadır. Temel olarak iki amaç üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür: Kültürel amacı Avrupa toplumunun birçok yönünü taşıyan yapımları desteklemektir. Ekonomik amacı ise yardım sağlayarak gişe başarısı yakalamaktır. Eurimages, ABD sineması karşısında büyük bir Avrupa sineması yaratma çabası ile kurulmuştur. Avrupa kültürüne katkı sağlayan ve sanatsal estetiğe sahip olan projeleri destekleyerek bir kıta üzerindeki farklı farklı kültürel yapıyı ortak bir kültür etrafında toplamayı hedeflemektedir (Pösteki, 2005:2-3).

Artık sinema okullarından yetişen eğitimli gençler sektöre girmiştir. Teknik anlamda filmlerimiz dünya standartlarını yakalamıştır. Filmlerin bütçeleri de bunlarla orantılı olarak artmıştır.

1990'lı yıllar, 1960'larda yerleşen popüler kültürün yeniden hüküm sürdüğü yıllar olmuştur. 2000'li yıllara gelindiğinde ise popüler kültür ürünleri zirveye ulaşmıştır. Televizyonlarda yüzlerce dizi gösterime girmiştir; seyircinin beğenisi büyük önem kazanmıştır. Sinemada da durum farklı değildir. Sinema seyircisi popüler kültüre ait olan bu kolay anlaşılır herhangi bir çaba gerektirmeyen filmlere ilgi göstermeye başlamıştır (Karakaya,2007:248).

2004 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde kabul edilen kanun ile artık sinema filmlerinin değerlendirilmesi, sınıflandırılması ve devletin bu sanat dalına yapacağı desteğin şekli belirlenmiştir. 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun ile ülke çapında sinema alanında çalışanları destekleyici Sinema Destek Fonu oluşturulur. Bu dönem içerisinde popüler sinema örnekleri yurt içinde seyirciler tarafından büyük ilgi görürken bağımsız ya da sanat sineması türünde eser veren yönetmenlerden Nuri Bilge Ceylan, 2008 yılında Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazanmıştır. Bu dönemde sinema salonları sayısı artmaya devam eder, hızla yaygınlaşan alışveriş merkezlerinde de kendine yer bulur. Çekilen yerli film sayısı ve buna bağlı olarak yerli filmlerin seyirci sayısı da yabancı film seyircisi kadar artar (Erkılıç, 2009:147-148).

Örneğin 1990 yılında 23 milyon olan seyirci sayısı 2001 yılında artış göstermiş ve 28 milyon olmuştur. 2004 yılında salon sayısı 444 iken koltuk sayısı 198,782 olmuştur. 2001'den sonra seyirci sayısı azalmış ve tekrar 23 milyona inmiştir. Bu azalmaya bilet fiyatlarının artışı gibi durumlar sebep olmuştur. 2006'da ise seyirci sayısında büyük artış yaşanmış ve 35 milyona ulaşmıştır. Bu durumun sevindirici tarafı seyircinin 18 milyonunun yerli filmi tercih etmiş olmasıdır (Teksoy, 2007: 84).

Film üretiminde ve yerli film seyirci sayısında yaşanan bu büyük artış yapımcıları da cesaretlendirmiştir. 2013 yılında sektörün toplam büyüklüğü 2 milyar TL'yi aşmıştır. Türkiye'de 2013 yılı itibariyle 620 sinema binası, 2.170 sinema perdesi ve 271.250 sinema koltuğu bulunmaktadır (kulturturizm 2018).

2017 yılında sadece gişe gelirleri 863 milyon TL'lik büyüklüğe ulaşmıştır. Seyirci sayısı 71 milyonu aşmıştır. Film sektörünün toplam büyüklüğü 3 milyar TL'yi aşmıştır (kulturturizm, 2018).

Son yıllarda artan seyirci ve film sayısı, üretimdeki çeşitlilik, birbirine eklenen farklı üretim tarzlarının varlığı sinema için umut verici bir tablo oluşturmaktadır. Bu tablonun oluşumunda 2000'li yıllardan itibaren devletin sağladığı desteğin film yapımı, tanıtımı, dağıtımı, denetlenmesi, hakların korunması bağlamında etraflı bir şekilde çerçevelendirilmesi, sinemanın sorunlarına daha akademik bir bakış açısıyla yaklaşılması, 90'lı yıllarda olduğu gibi 2000'li yıllarda da Eurimages'in desteklerinin devam etmesi, sponsorluk sisteminin gelişmesi gibi durumlar etkili olmuştur (Sevinç, 2013: 59-66).

1960 yılında Metin Erksan'ın 'Sevmek Zamanı' adlı filmiyle başlangıcı yapılan 'Bağımsız Sinema' da 2000'li yıllarda varlığını genişleterek devam etmiştir. Bağımsız sinema oyunculuk, yönetmenlik, yapım ve dağıtım gibi kolların bir kişide yani yönetmende toplandığı film türüdür. Burada yönetmenin kaygısı geniş kitlelerce izlenmek değil yalnızca sanattır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoğlu, Abdullah Oğuz, Serdar Akar gibi yönetmenler 2000'li yıllarda bağımsız sinema örnekleri vermiş yönetmenlerdir (Sivas, 2007:102-167).

2000 yılında Ferzan Özpetek'in 'Cahil Periler (Fate Ignoranti)' filmi Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü kazanmıştır. 2001 yılında Yılmaz Erdoğan ve Ömer Faruk Sorak'ın birlikte yönettikleri 'Vizontele' filmi popüler bir güldürü örneği olarak ilgi görmüştür. 2003 yılında Reis Çelik'in 'İnat Hikâyeleri' adlı filmi üç yerel öyküyü iç içe geçirmiş bir yapımdır. Belgeselci bir bakış açısıyla halk kültürünün zenginliklerine eğilen bir film olmuştur. Ferzan Özpetek 'Karşı Pencere' adlı filmi ile Davide di Donatello En İyi Film Ödülü'nü ve Karlovy Vary Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazanmıştır. Fatih Akın'ın 'Duvara Karşı' filmi Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü kazanmıştır.

2004 yılında Ömer Faruk Sorak'ın 'G.O.R.A.' filmi ise Hollywood filmleri ile boy ölçüşebilecek seviyede görsel efektlere sahip olmasıyla farklılık gösterir. 2006 yılında bir rekor kırılarak Serdar Akar'ın televizyon dizisinin devamı olan 'Kurtlar Vadisi Irak' filmi, 4 milyonu aşan bir seyirci kitlesine ulaşmıştır. Nuri Bilge Ceylan 'İklimler' filmi ile Cannes Film Festivali'nde Fipresci Ödülü'nü kazanmıştır.

2014 yılında Nuri Bilge Ceylan ‘Kış Uykusu’ filmi bu yıl Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye Fipresci ödülünü kazanmıştır.

Görüldüğü üzere 2000’li yıllarda Yeşilçam’ın melodram ve arabesk türlerinin dışına çıkılarak korku, komedi, polisiye, tarihi film, edebî eser uyarlaması, sanat filmi gibi hemen her türde film üretilmiştir. Bu filmlere seyircinin ilgisi giderek artmaktadır. Devletin de sağladığı destekler ile sinema salonu ve koltuk sayıları da artış göstermektedir. Artık filmler ilk gösterimlerini yalnızca büyük şehirlerde değil aynı anda birçok şehirde yapmaktadır. Yurt içinde ve yurt dışında da seyirci tarafından kabul gören ve ilgiyle karşılanan filmler, kazanılan ödüller sayesinde sinema endüstrisi ve sinemamız sektörü yaşamaya devam etmektedir. Ancak henüz milli değerlerden beslenen ve dünyada Türk sineması şeklinde adlandırılacak bir sinema dili ve anlatımı geliştirilmemiştir.

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa, Türk sineması ilk yıllarında anlatı geleneğini yerel değerlerinden sağlamak yoluna gitmeden yabancı uyarlamalar gibi çalışmalarla seyircinin gözünü doldurmuştur. Sinema çoğunlukla bir eğitim aracı olarak değil hoş vakit geçirme, melodramların etkisiyle ağlama-boşalma mecrası, bir dönem arabesk müzik dinleme alanı gibi kullanılmıştır. Burada yük tamamen seyircinin üstüne yıkılmaya çalışılmamaktadır. Türk sinemacı ve yönetmenleri ellerinde bulunan malzemeyi iyi değerlendirememiştir. Sinemacılar sinemaya diğer ülkelerdeki pek çok şartlardan farklı şekilde adım atmışlardır. Türk sinemasının yerelden başlayıp evrensel olma yoluna gitmek için dünya sinemasında neler olup bittiğini yakından izlemesi gerekmektedir. Bunun için çok çabalamak ve çalışmak gereklidir. En önemli teşvik ise Türk insanının sinemaya göstereceği önem ve sahip çıkmasıdır (Adanır, 2012:133-136).

BÖLÜM 3:

EDEBİYAT VE SİNEMA

Sanat dalları teşekkül etme gelişme süreçlerinde diğer sanat dalları ile etkileşim halinde olmuşlardır. Farklı alanlarda yaşanan gelişmelerden bağımsız ilerleyen, homojen bir sanattan söz etmek pek mümkün değildir. "*Edebiyattan tiyatroya, resimden fotoğrafa ve hatta fantastik, bilimkurgu edebiyatına kadar her şey birbiri içine geçen birbirini tetikleyen bir üretim sürecinin ürünüdür"* (Kıraç, 2012:20). Sinema ve edebiyat da birbirinden farklı malzemeler ile kimi zaman aynı amaca hizmet eden ve pek çok noktada buluşan iki alandır.

Başlangıçta sözle sağlanan iletişim ve kültür aktarımı, yazının kullanımının ardından teknolojinin gelişmesi ile çeşitlenmiştir. "*1839'da fotoğrafın icadından itibaren medya dünyasında bir değişim başlamış ve yazıdan görüntüye doğru kayma, film, televizyon sayesinde belirginleşmiştir*" (Aytaç, 2005:31).

Sinema yeni gelişen bir alan olmasının yanında hem yapısı itibariyle hem de bu yapının gereği olarak sanat dallarından etkilenmeye müsait olması itibarıyla bu etkileşimden payını almıştır. Gülay Er Pasin (2016:303) sinemanın diğer sanat dalları ile etkileşimde bulunduğunu ve hatta bazı sanat dallarının sinemanın bileşenlerinden olduğunu belirtir. Bu sanat dallarına da tiyatro, epos[51], roman, fotoğraf, mimari ve müziği örnek gösterir. Sinemanın da uyarlama noktasında kaynak olarak en çok tiyatro eserinden,

[51] Epos: Yunanca'da 'kelime', 'konuşma', 'öyküleme' veya 'kahramanlık türküsü' anlamına gelir. Epik janrları altında toplayan edebi türlerin en eskisi ve en genelidir. Epos, bir öyküleme sanatı olmakla birlikte, halk sanatının edebi yapıtlarının tümünü kapsar. Epos, konusunu yaşamdan alır ve yaşamın yalnızca yüzeysel bütünlüğünü biçimlendirir. Eposta, geçmiş zaman dilimlerinde cereyan etmiş olaylarla insanoğlunun manevi yaşamı hakkında, insanları aydınlatmak amacıyla bir şeyler anlatmaya çalışarak okuyucuyla iletişim kuran bir öykücüye gereksinim vardır. Destan (epope) gibi epik bir yapıtın, halkın yaşamını, tarihte cereyan etmiş büyük olayları, önemli tarihsel çalışmaları ve birçok kahramanın katılımıyla gerçekleşen savaşım veya mücadeleleri göstermesi icap eder. Eposun başka çeşitleri insanı, insan psikolojisini, yaşam koşullarını, şu veya bu ortamda karakter evrimlerini anlatır. Epik yapıt, karakterlerin olaylarla karşılıklı bağlantılarının ve onların gelişmelerinin belirli bir sistemi niteliğini taşıyabilecek bir süje gerektirir (Arslanyürek, 2014:4-5).

epostan, çizgi romandan, bilgisayar oyunundan, müzikalden en sık olarak da romandan etkilendiğini ifade eder.

Cemal Aykın (1983a:374) sinemanın kendinden önceki sanatlarla etkileşim içinde olduğunu belirtir ancak diğer taraftan onun kendine has bir yapı oluşturduğunu şöyle ifade eder:

> Sinema sanatının, gereçleri ve tekniklerinin çeşitliliği ile diğer sanat dallarının olanaklarından yararlanmış olması sebebiyle kendinden başka sanat dalları ile bazı yakınlaşmalar yaşaması kaçınılmaz olmuştur. Sinemanın, bünyesinde bütün sanatların az çok payı olan ortak bir alan olduğu ve resim, müzik, tiyatro ve roman gibi sanatların kendisini etkilediği çok defa yinelenmiştir. Ancak sinema, bahsi geçen bu sanat dallarının bir bileşimi değildir. Onlardan aldığı ögeleri kendi bünyesinde eritmiş ve yeni bir yapı oluşturmuştur.

Kendinden önceki pek çok keşiften yararlanmış olan sinema, plastik ve görsel sanatları da bünyesinde özümseyerek yeni bir anlatım dili geliştirmiştir. Rıza Kıraç (2012:27) sinemanın gelişim çizgisine bakıldığında özellikle tiyatro ve edebiyattan etkilendiğini söylemektedir. Nitekim pek çok ülkede ilk denemeler edebiyat ve tiyatro uyarlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı durumu Andre Bazin (2013:63) "*Sinemanın geçmişine göz attığımızda karşımıza çıkan en ilgi çekici şey onun edebiyat ve tiyatro dallarının mirasçısı olduğudur. Sinemanın başlangıç materyali romanlara veya yorumlara dayanmaktadır"* tespitinde dile getirmektedir.

Sinemanın ilk yıllardaki ürünleri birkaç dakikalık çekimler<kayıtlar> olmuştur. Zamanla bu süre uzatılmaya çalışılmıştır. Sinema filminde bir konuyu anlatma ihtiyacı daha sonra gelişmiştir. O dönem şartlarında, senaryo yazarları ya da sinema için metin yazarları bulunmadığından, hazır edebiyatın metinlerinin bu alan için henüz keşfedilmemiş yapısı ön plana çıkmıştır. Günümüze kadar gelecek bir ilişkinin ilk tohumları sinemanın ilk günlerinden itibaren atılmaya başlanmıştır (Özer, 1973:11).

Sinema ile edebiyat ilişkilerinin başlangıcı oldukça geriye gitmektedir. Bu konuda atılım yapan yönetmenlerden ilki D. W. Griffith[52] olmuştur. O, kendi dönemine kadar

[52] "Sinemanın Babası" olarak anılan David Wark Griffith (1875-1948), Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk yönetmen ve yapımcılarından biridir. Ünlü bir yazar olmanın peşinde olan, sinema sektöründe oyuncu ve oyun yazarı olarak işe başlayan Griffith, yönetmenlikle devam etmiştir. Film yapım tekniklerinde oldukça yenilikçi bakış açısıyla Amerikan sinemasının anlatım biçiminin yapı taşlarını gerçekleştirmiştir. (Abisel, 2014:93-114). Sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmış ve kendi dilinin oluşmasını sağlamıştır (Sayın, 2005:4) The Adventures Dollie (1908), The Lonely Villa (1909), Pippa Passes (1909), A Drunkards Reformation (1909), The Massacre (1912), Mother Love (1912), Judith of Bethulia (1913), The Muskateers of Pig Alley (1913), The Escape (1915), The Avenging Conscience (1915), The Birth of A Nation (1915), Herts of World (1918), Broken Blossmos (1919), Way Down East (1920), The Orphans of Storm (1922),

yapılan filmlerde kullanılan tekniklerden oldukça farklı yaklaşımlar göstermiştir. Sinemayı tiyatronun egemenliğinden kurtarmaya çalışmıştır. Çalışmasını ise "*Dickens de öyle yazıyordu, benim kullandığım yöntemle… Ancak benim yaptığım, resimle bir öykü anlatmak; tek ayrım da bu…*" sözleriyle ifade etmiştir. Giriffith burada öykünün/hikâyenin görüntüden meydana gelmesi gerektiğini; görüntünün öyküyü/hikâyeyi canlandırmak gibi bir işlevi olmaması gerektiğini ifade etmektedir. Giriffith'in bu sözlerinin ardından sinema ile edebiyat<anlatı> özellikle roman arasındaki ilişki tartışılmaya başlanmıştır. Çünkü gelişen sinema sanayisi geniş kitleleri memnun edebilmek için konu çeşitliliğine ihtiyaç duymaktadır. Bunun içinde edebiyat eserleri hazır birer kaynak durumundadırlar. Kısa sürede klasik ve popüler pek çok eser filme aktarılmıştır. Artık yazarlar da sinema için yazmaya başlamışlardır (Chiarini, 1968:355)[53].

Sinema, özellikle de popüler sinema anlatacak öykülere ihtiyacı olan bir sanat dalıdır. Aynı zamanda bir eğlence aracı da olan sinema bu ihtiyacını gidermek için edebiyata başvurmaktadır (Kırel, 2004:118). Orson Welles sinemada edebiyata ve özellikle klasik eserlere başvurmanın sebebi olarak bayağılıktan kurtulmayı gösterir (Makal, 2007:76).

Dünya edebiyatında ilk uyarlamanın hangi yapım olduğu konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Elis Yıldırım (2010:18) sinema tarihinde ilk uyarlamanın Auguste ve Louis Lumiere Kardeşler'in 1895 yılında çektikleri 49 saniyelik L'arroseur arrose (Bahçıvan) filmi olduğu bilgisini Sara Cortellazzo ve D. Tomasi'den aktarır.

Öte yandan Özlem Kale (2010:271) edebiyattan sinemaya uyarlama yapmanın geçmişinin George Melies'ın[54] Jules Verne'den esinlenerek, 1902'de çektiği A Trip to

---

Isn't Life Wonderfull (1924), America (1924) adlı yapımların sahibi Griffith filmlerinin çoğunda edebi eserlerden yola çıkmıştır (Abisel, 2014:93-114).

[53] Bunun Türk sinemasında bir örneğini hikâyeleri ile ön plana çıkan Osman Şahin'de görmekteyiz. Osman Şahin, kısa öyküleri sinemaya uyarlanan yazarların başında gelmektedir. Onun özelliği hikâyelerini senaryolaştırdıktan sonra yayınlamasıdır. Başka deyişle öykülerini sinematografik bir bakışla yazmaktadır (Özgüç, 1996:9).

[54] Marie Georges Jean Melies (1861-1938), ressam, karikatürist, heykeltıraş, gazeteci, senarist, aktör, yönetmen, prodüktör, dekor ve makyaj ustası, sinemada özel efektlerin kaşifi Georges Melies Fransız asıllı olup ilk yıllarında sinemanın gelişmesinde büyük katkılar sağlamıştır. 1895 yılında Lumiere Kardeşler'in gösterilerini izleyip hayran kalmış, Avrupa'nın ilk film stüdyosunu kurmuştur. Melies süreleri farklı 500'den fazla film çekmiştir. Bunlardan bazıları: Le Manoir du Diable (1896), The Four Troublesome Heads (1898), One Man Band (1900), The Two Blind Man (1900), The Music Lover (1903), Paris to Monte Carlo (1905), 20,000 Leiues Sous les Mers (1907), The Prisoner's Story (1912)…

Moon (Aya Seyahat)[55] filmine kadar dayandığını belirtmektedir. Daha sonra Balzac, Dickens ve Hugo gibi yazarların romanları filme aktarılmış ve başta Fransız ve İtalyan yönetmenler ardından da Amerikalı yönetmenler öykü malzemesi olarak edebiyata başvurmuşlardır.

Sinema ve edebiyat ilişkilerinin en yoğun olduğu ülkelerden biri Rusya'dır. Rus edebiyatında yer alan ünlü romancılar ile canlı, işlek bir edebiyat ortamının var olması Rus sinemasının edebiyat ile sıkı bağlar kurmasını kolaylaştırmıştır. Nitekim Sovyet sinemasının en başarılı filmler verdiği alan genellikle edebiyat uyarlamalarıdır. Rus sinemasının devrim öncesi döneminde Dostoyevski, Tolstoy, Puşkin gibi Rus klasiklerinin yanı sıra Shakespeare, Scott, Dickens ve Hugo gibi yabancı yazarların yapıtları da sinemaya uygulanmıştır (Çapan, 1968:21).

Dünya edebiyatında klasik eserlerin neredeyse tamamı senaryolaştırılmıştır. Homeros, Sophocles, Shaksperare, Cervantes, Balzac, Stendhal, Hemingway ve Steinback gibi pek çok yazarın eserleri senaryoya uyarlanmıştır (Can, Uğurlu, 2010:77).

Eserleri en çok eseri uyarlanan isim Shaksperare (Romeo ve Juliet) olmuştur[56]. Dostoyevsky, Alexandre Dumas, Gabriel Garcia Marquez, Ernest Hemingway, Flaubert de onu takip eden isimlerdir. Batıda sinemaya uyarlanan ilk yapıtlar klasikler olurken Türkiye'de durum böyle olmamış, daha çok popüler isimlerin eserleri uyarlanmıştır (Kale, 2010272).

3.1. Türkiye'de Edebiyat ve Sinema

Türkiye'de ilk sinema filmimizin tarihi 1914 olarak kabul edilmektedir. İlk uyarlama filmin tarihi de 1919'dur. Sinema ve edebiyat ilişkileri Türkiye'de sinemanın tarihi ile aynı seyri izlemiştir diyebiliriz[57].

[55] 21 dakikalık filmde Jules Verne ve H. G. Wells'in kitaplarından esinlenen Melies, büyük bir savaş topu kullanarak aya yolculuk yapanların hikâyesini anlatır (Öncel,2008:206).

[56] Shaksperare aynı zamanda oyunları sinemaya uyarlanan yazarların da başında gelmektedir. Japonya'dan Rusya'ya dünyanın pek çok ülkesinde, kısa, orta ve uzun metrajlı olmak üzere Shaksperare'in oyunlarının üç yüzü aşkın sinema uyarlamasının (içlerinde, Bir Yaz Gecesi Rüyası'nın çok değerli bir kukla filmi uyarlaması dahi vardır) bulunmaktadır (Özdemir, 2012:265).

[57] Agâh Özgüç (1996:7), Türk sinemasında uyarlama tarihinin tiyatro uyarlaması ile başladığını belirtir. Çünkü Türk sinemasında ilk yıllar "tiyatro sinemacıları"nın elindedir.

Edebî ürünler ile sinema birlikteliği dünyadaki gibi bir seyir izlemiş ve ilk eserler çoğunlukla edebiyat ve tiyatrodan faydalanılarak vücut bulmuştur. İlk eserlerin ardından yabancı filmlerden uyarlama yapımlar sayıca çoğunluk sağlamıştır[58]. Zamanla uyarlama, sinema tarihimizde önemini artırmış ve hemen hemen tüm popüler romanlar[59] sinemaya adapte edilmiştir (Arslantepe, 2009:126).

İkinci Bölüm'de görüldüğü üzere Türk sineması da sinemayla buluşan pek çok ülkede olduğu gibi özgün senaryo üreterek başlangıç yapamamıştır. İlk filmin çekildiği 1914 yılından ilk film şirketinin kurulduğu 1922 yılına kadar çekilen filmlerin çoğu piyeslerin senaryolaştırılması seviyesindedir. Diğer bir ifadeyle Türk sineması başlangıçta orijinal bir senaryo yazımı sonucu film çekmeyi değil, var olan tiyatro, roman ya da edebî eseri senaryoya uyarlamayı tercih etmiştir[60]. Esasen bu durum bir kusur olarak görülse de başlangıç aşamasını yaşayan sinemanın etki ettiği yapının kültürel bütünlüğünü kullanmış olması makul kabul edilebilir. Sorun olarak görülen, bu "uyarlamacılık" vasfının süreklilik haline dönüşmüş olmasıdır. Daha bariz olarak ifade edecek olursak, zaman içinde gelişerek dönüşmesi gereken sinema alanı bu gerekliliği olması gereken sürede ve muhtevada ortaya koyamamıştır.

Buna sebep olarak Nijat Özön (2013:119-120) Türk sinemasının ilk yıllarında tek yönetmen olarak varlık gösteren Muhsin Ertuğrul ve arkadaşlarının sinema duygusundan yoksun oluşlarını göstermektedir. Ona göre Muhsin Ertuğrul ve etrafındakiler tiyatro eğitimi almış kimseler olup sinema ile tiyatronun farklı birer sanat dalı olduğunu da fark edememişlerdir. Bu isimler, genellikle tiyatro oyunlarını küçük değişikliklerle kamera önüne taşımışlardır. Rıza Kıraç (2012:26) tiyatronun sinema üzerindeki bu etkisinin uzun yıllar sürdüğünü belirtir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla sinema filmlerinin sayıları

[58] Bu yabancı uyarlamaların hiçbirinde filmlerin herhangi bir yerinde isimlerine yer verilmemiştir. (Saydam, 2011:51). Türk sinemasının ilk yıllarında yabancı filmlerden uyarlamalar için bkz.;
Scognamillo,Giovanni (1974a). "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar" Yedinci Sanat Dergisi, S.11, s. 33-35.
Scognamillo,Giovanni (1974b). "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar" Yedinci Sanat Dergisi, S.12, s. 34-38. Scognamillo,Giovanni (1974c). "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar" Yedinci Sanat Dergisi, S.13, s.49-52.

[59] Popüler romanlar; "Yazarı açısından estetik bir gaye güdülmeksizin kaleme alınan; yazılıp yayınlanmasında başta ticari kaygı olmak üzere, sanat dışı sebepler bulan; okurun fikrinden çok duygu ve heyecanlarını harekete geçirmeyi hedefleyen; çok sayıda okura ulaşan; kolay anlaşılıp, rahat çözümlenen; okurda belirli bir seviye aramayan; klişeleşmiş basmakalıp bir yapı arz eden; birçoğu filme alınarak okur dışında sinema ve televizyonda da çok sayıda izleyiciye ulaşan vs. nitelikte romanlar"dır (Şaban Sağlık'tan akt. Yılmaz, 2011:53).

[60] Türk sinemasının ilk yıllarından itibaren gerçekleştirilen uyarlama eser listesi Tablo I'de verilmiştir.

da oldukça artmıştır. Ancak film sayısı artsa da bu filmlerin çoğunluğu tiyatro ve edebiyat uyarlaması olmuştur.

İlk yıllarında Türk sinemasını tek elden yürüten Muhsin Ertuğrul, çoğunlukla popüler tiyatro eserleri ya da operetleri sinemaya uyarlama yolunu tercih etmiştir. Bunun dışında Yakup Kadri Karaosmanoğlu (Yaban), Halide Edip Adıvar (Ateşten Gömlek), Peyami Safa (Sözde Kızlar), Nizameddin Tepedenlioğlu (Bir Millet Uyanıyor), Mebrure Alevok, Ziya Şakir Sado ve Nazım Hikmet'ten de uyarlamalar yapmıştır (Arslantepe, 2009:130)[61].

Türk sinemasında ilk edebi eser uyarlaması Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden 1919'da çekilen 'Mürebbiye' filmidir. Bu eserin seçiminde önemli faktörlerden biri Nijat Özön'e (2013:64) göre eserin bazı bölümlerinin daha önce tiyatrolaştırılmış ve sahnede oynanmış olmasıdır[62]. Yönetmeni Ahmet Fehim olan (İnan, 2011:411) film ile ilgili Nilgün Akgün Çomak (1998:302) şunları söylemektedir[63]:

> Filmde varsıl bir ailenin çocuklarının eğitimi için yalıya alınan Fransız Fettan ve güzel mürebbiye Anjel'n erkekleri baştan çıkarışı ele alınmaktadır. Ayrıca filmde haremlik-selamlığın egemen oluşu, kadın-erkek ilişkilerinin çarpıklığı ile yabancı mürebbiyelere verilen olumlu ya da olumsuz değerlendirmeler vurgulanmaktadır. Bu filmin, işgal kuvvetlerine karşı bir tepki oluşturacağı gerekçesi ile Anadolu'da gösterimi yasaklanmıştır.

Görülüyor ki Türkiye'de edebiyat ve sinema sinemanın ilk yıllarında başlamakla beraber edebiyat-sinema tartışmalar ve eleştirmeler de ilk günlerde başlamaktadır (Özgüç, 1996:7).

Mürebbiye'den sonra hikâyeli ilk filmimiz olan Pençe de Mehmet Rauf'un piyesinden uyarlanan bir yapım olmuştur. Sinemamızda ilk dönemlerden sonra da edebiyat ile olan ilişkiler devam etmiş, İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar çekilen filmlerin çoğunluğu uyarlama yapımlar olmuştur. 1946 yılından itibaren film yapımı büyük artış göstermiş ancak bu dönemlerde de edebiyat uyarlaması filmlerin sayısı en az orijinal senaryolar kadar çok olmuştur (Ufuk, 1959:14).

---

[61]Bkz. Çakır, Süreyya (2017a. Popüler Romanlardan Yeşilçam Melodramlarına bir Uyarlama Örneği: Hıçkırık, Sinefilozofi Dergisi, C. 2, S.3, s.79-111.
Tunalı, Dilek (2006). Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram, Ankara: Aşina Kitaplar.

[62] Nitekim Agâh Özgüç (1996:7), filmin öneminin başarılı olmasından değil uyarlama konusunda ilk olmasından ileri geldiğini belirtir.

[63] İlk edebiyat uyarlaması Mürebbiye'nin filme aktarılması ile ilgili ayrıca bkz. Özgüç, Agâh (1996). "Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları". *Varlık Dergisi*. S.1060. sf.6-10.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Türk sinemasında yapılan uyarlamalarda dikkat çeken hususlar vardır. Bu yıllara kadar yapılan edebiyat uyarlamaları eserlerin yayınlandığı yıl gerçekleştirilmiştir. Yani Ateşten Gömlek, Nur Baba, Binnaz, Sözde Kızlar, Aynaroz Kadısı gibi edebiyat eserleri yayınlandıkları yıl aynı zamanda filme de aktarılmıştır. Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda filme alınan eserlerin yayınlanma tarihleri ile aralarında yaklaşık on yılın bulunduğu görülür (Ufuk, 1959:14).

Bir başka husus da İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar yapılan uyarlama filmler -Halide Edip Adıvar dışında- yazarları yazarlık hayatına yeni başlayan isimlerin eserlerinden uyarlanan filmlerdir. Örnek olarak Binnaz filme aktarıldığında Yusuf Ziya Ortaç 24, Sözde Kızlar filme aktarıldığında Peyami Safa 27 yaşında idi. Savaşın ardından ise Hüseyin Rahmi Gürpınar, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay gibi önceki döneme göre "yaşlı" sayılabilecek isimlerin eserlerinin uyarlandığı görülmektedir (Ufuk, 1959:14).

Bu yıllarda sinemanın edebiyata başvurma nedenleri arasında dünyada olduğu gibi kendisini bir sanat olarak kabul ettirme endişesi yer almaktadır. Çünkü sinema ilk yıllarda yalnızca bir eğlence aracı olarak kabul görmüş, tiyatronun devamı sanılmış buna karşın sanat dalı olarak kabul edilmeye çalışmıştır. Bu nedenle toplum tarafından kabullenilmiş bir sanat dalı olan edebiyattan ve "klasik" kabul edilen eserlerden hareketle benimsetme yoluna gitmiştir (Cansız, 2011:42). Bu filmlerde göze çarpan ilk özellik Kemal Özer'e (1973:11) göre sinema dilinin bulunmayışıdır. Zamanla birebir uyarlamalar ve tiyatro sahnelerinin kullanılması yerine doğal mekânlar tercih edilmiştir.

Mürebbiye'nin ardından günümüze kadar hemen hemen her yıl sinemamızda edebiyat uyarlamasına yer verilmiştir[64]. Bu kimi zaman bir edebî eserin olduğu gibi filme aktarılması şeklinde gerçekleşmiş kimi zaman edebî eserin konusu senaryoya kaynaklık etmiştir. Aynı eserler, farklı zamanlarda farklı yönetmenler tarafından tekrar

[64] Ahmed Mithat Efendi: Felatun Bey'le Râkım Efendi, Henüz On Yedi Yaşında; Recaizade Mahmut Ekrem: Araba Sevdası; Halit Ziya Uşaklıgil: Aşk-ı Mmenu, Kırık Hayatlar; Mehmet Rauf: Eylül; Reşat Nuri Güntekin: Çalıkuşu, Yaprak Dökümü, Acımak, Dudaktan Kalbe; Hüseyin Rahmi Gürpınar: Şıpsevdi, Mürebbiye; Halide Edip Adıvar: Ateşten Gömlek, Sinekli Bakkal, Vurun Kahpeye; Yakup Kadri Karaosmanoğlu: Yaban, Kiralık Konak; Peyami Safa: Sözde Kızlar, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Tarık Buğra: Küçük Ağa; Memduh Şevket Esendal: Ayaşlı ve Kiracıları; Orhan Kemal: Hanımın Çiftliği, El Kızı, Murtaza; Yaşar Kemal: Ağrı Efsanesi, Ala Geyik; Yusuf Atılgan: Anayurt Oteli; Pınar Kür: Asılacak Kadın; Fürüzan: Ah Güzel İstanbul; Ferit Edgü: Hakkari'de Bir Mevsim, Ahmet Hamdi Tanpınar: Yaz Yağmuru… (Akgün Çomak, 2001:341).

senaryolaştırılmıştır[65]. İlk dönemlerde bazı yazarlar senaryo yazmaya da başlarken, ünlü yazarların eserleri de isimleri değiştirilerek senaryoya uyarlanmıştır. 1960'lı yıllarda özellikle köy romanlarının senaryolaştırıldığı görülmektedir. Bu dönemde edebiyat ve sinema etkileşimi oldukça artmıştır. 1970'li yıllardan günümüze kadar ise özellikle roman türünde eserlerin senaryoya aktarıldığı görülmektedir. Televizyonda çoğunlukla klasik edebiyat eserlerine yer verilirken sinema filmleri için bunların yanında güncel edebiyat eserleri de tercih edilmektedir (Erus, 2005: 21-27).

1960'lı yıllarda film sayılarında görülen artış konu sıkıntısına yol açmış ve bu dönemde çekilen filmlerin pek çoğu başarılı uyarlama örnekleri olarak sinema tarihinde yer almamıştır. Gerek yeterli eleman sayısının bulunmayışı, gerek yıldız oyuncu sistemi, gerekse zorlu çalışma şartları gibi nedenlerden ötürü uyarlamalar istenilen başarıyı elde edememiştir. Daha çok kes-kopyala-yapıştır[66] şeklinde düzensiz ve kolaya kaçılan uyarlamalar beyazperdede yerini almıştır. Bu gidişat içinde Halit Refiğ, Lütfi Ömer Akad ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin yapımları görece daha düzenli ve uyarlama mantığına uygun yapımlar arasında sayılabilir (Saydam, 2011:52).

Özellikle Yeşilçam dönemi uyarlamalarında başta Türk sözlü anlatı yapısı, daha sonra Hollywood ve Mısır sinemalarının etkisi ile teşekkül eden melodramatik içerik Türk sinemanın günümüze kadar süren tekrarlı yapısının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönem uyarlamaların çoğu, ufak tefek farklılıklarla birbirine yakın anlatı izleği içindedir (Çakır, 2017a:79-90). Çünkü "*Yeşilçam sineması sözlü kültür ürünlerinin etkisiyle vücut bulmuş; masal, halk hikâyesi, destan gibi sözlü kültür ürünlerinin yanında Karagöz ve Ortaoyunu gibi geleneksel temaşa sanatlarının etkisini büyük oranda hissettirdiği bir dönem olarak Türk sinemasında yerini almıştır*" (Aydın Sevim, 2016:32).

Özellikle Hıçkırık olmak üzere Kerime Nadir'in eserlerinin neredeyse tamamı senaryoya uyarlanmış olup eserlerinin etkisi uzun yıllar sürmüştür[67]. Evşen Çerkeşli

[65] Örneğin Halide Edeip Adıvar'ın Vurun Kahpeye romanı ilk çekiminin ardından 16 yıl sonra tekrar çevrilmiş ve ikinci olarak çekilen ilk film olmuştur (Sinema Ekspress, 1964:9). 1949 ve 1964 yıllarında yapılan bu iki çekimin ardından 1973 yılında eser tekrar beyazperdeye aktarılmıştır (Özdarıcı, 2011:201). Bundan başka Yaşar Kemal'in İnce Memed adlı romanı da çok defa sinemaya uyarlanmıştır. Bu konuda Yılmaz Güney şunları söylemektedir: "İnce Memed sinemamızda değişik adlarla 19 kez filme alındı, bunların 17'sinde ben oynadım" (Özgüç, 1996:6).

[66] Vurgular yazara aittir.

[67] Agâh Özgüç (1996:7) Kerime Nadir'in yanında Esat Mahmut Karakurt ve Muazzez Tahsin Berkant'ın eserlerinin de uyarlamalarda sık başvurulan eserler olmasından sebep bu üç isme sinema edebiyat ilişkilerinin "Bestseller Üçlüsü" adını vermektedir. İbrahim Tüzer ve Muhammed Hüküm (2019:81-82)Kerime Nadir

(2017:52) bu durumun günümüz sinemasına etkisini "*Gerek edebiyatta gerek sinemada yer bulan günümüzde dahi tekrarlanmaktan bıkılmayan klişelerin temelinde Hıçkırık'ın açık ya da gizli izlerini sürmek olasıdır*" sözleriyle dile getirmektedir.

1970'li yıllarda çoğunlukla gecekondularda yaşayan insanların sorunlarını anlatan romanların sinemaya aktarıldığı görülür. 1980'li yıllarda kadın konulu romanların uyarlamalarda artışı gözlemlenmiştir (Sayın, 2005:121-122). 1970'li yıllarda televizyonun evlere girmesiyle edebiyat-sinema ilişkisi edebiyat-televizyon yapısına dönüşmeye başlamıştır. Ancak 1970-1980 arasında TRT'de yer alan uyarlamalar izlenme kaygısından çok sanatsal gaye gütmektedir. Bu dönemde yapılan örnekler halkı okumaya da sevk etmiş ve edebiyat-televizyon ilişkisini olumlu yönde etkilemiştir. 1990'lı yıllarda edebiyat eserlerine gösterilen ilgi yerini eğlence programlarına devretmiştir. Nitekim bu yıllarda özel kanallar yayın yapmaya başlamışlardır. 2000'li yıllarda ise ticari kaygılar neticesinde edebiyat uyarlamalarına yeniden yönelme söz konusu olmuştur ancak bu yapımlarda esas amaç kültürel birikim oluşturmak ya da okuma alışkanlığı geliştirmek değil kazanç sağlamaktır. Bu nedenle 2000 sonrası yapımlar edebiyat televizyon ilişkilerine katkı sağlayamamıştır (Şen, 2018:268).

Zeynep Çetin Erus (2005) 1990'lı yıllarda Türk ve Amerikan sinemasında yapılan uyarlamaları karşılaştırdığı çalışmasında şu tespitlerde bulunmuştur: Günümüze geldiğimizde 90'lı yıllarda yaşanan durum sonraki yıllarda çok değişmemiştir. Türk sinemasında özellikle 90'lı yıllarda edebî eserden uyarlama yapılırken eser seçimi çoğunlukla tesadüfi şekilde gerçekleşmiştir. Amerika'da olduğu gibi profesyonel olarak eser seçimi ile ilgilenen kişiler bulunmamaktadır. Türkiye'de daha çok yönetmenin ya da yakın çevresinin okuyup etkilenmesi sonucu uyarlanacak filmler seçilmektedir. Oysa Amerika Birleşik Devletleri'nde uyarlama yapılacak eserin seçimi için ajanslar ve kitap avcıları bulunmaktadır. Ayrıca burada genellikle çok satılan kitapların daha çok uyarlandığı görülmektedir. Burada kriter ise kitabın seslendiği kitlenin sinema seyircisi olup olmadığıdır. Türk sinemasında ise daha çok az satılan kitaplar uyarlanmaktadır. Amerika'da yapılan uyarlamalarda görülen konu çeşitliliği Türkiye'de pek yoktur. Amerika'da uyarlama yapmanın en büyük amacı kâr yapmak iken Türkiye'de böyle bir durum söz konusu değildir. Bu nedenle de Amerika'da çok satılan romanlar özellikle

---

gibi isimlerin eserlerinin hem çok okunması hem de filmlerinin izlenmesi durumunu edebiyat sosyolojisi açısından ele almıştır.

uyarlanmaktadır. Çünkü tanıtım faaliyetleri kapsamında eserin tanınmışlığı filme öncelik kazandırmaktadır. Ayrıca Amerika'da filmler Oscar ödüllerine ulaşma çabası içindedir.

Her yıl Amerika'da yapılan filmlerin yaklaşık yüzde 30'u edebiyat uyarlaması filmlerden oluşmaktadır. Diğer taraftan her yıl çok satılan kitapların yüzde 80'i filme çekilmektedir (Miller, 2012:257).

Günümüze doğru yaklaşıldıkça sinemanın teknik olanaklarının artması dolayısıyla özellikle tarih konulu romanların filme aktarıldığı görülmektedir (Sayın, 2005:123). Tarih konulu edebiyat eserleri dışında yeni dönem yazarlarının eserleri de uyarlamada başvurulan kaynaklar arasında yerini almıştır. Diğer taraftan Dede Korkut Hikâyeleri başta olmak üzere, kültürel öğeleri de içinde barındıran edebiyat metinlerinden son dönemde yararlanıldığı görülmektedir.

Uyarlama konusu nitelik açısından tartışmaları, edebiyat ya da sinemaya olumsuz yönden etkisi gibi görüşleri de beraberinde getirmiştir. Ancak Türk sinemasında uyarlama fikri senaristlere yapımcılara kolaylık sağlamasının yanında izleyici tarafından da benimsenmiştir. Öyle ki uyarlama alanı yeni iletişim ortamlarına taşınmıştır. Örnekler yalnızca sinema filmi, televizyon dizisi ile sınırlı kalmamıştır. Gelişen iletişim olanakları yeni kültür ortamları yaratmış ve diziler televizyon dışında "internet dizisi"[68] olarak da yayınlanmaya başlanmıştır.

İlk yıllardan günümüze kadar yapılan edebiyat (roman, hikâye, çizgi roman, karikatür gibi…) uyarlaması yapımların listesi Ek A'da verilmiştir.

3.2. Edebiyat ve Sinema Arasındaki Benzerlikler

Sinema diğer sanat dalları içinde en fazla edebiyat ile yakınlık kurmuştur. Bu konudaki çalışmaların çoğunda edebiyat ile kast edilen roman türü olmuştur. Nitekim edebiyat eserleri arasında senaryoya uyarlanan türlerin başında roman gelmektedir[69]. Bu ilişki her iki sanat dalını da olumlu yönde etkilemiş özellikle sinema anlatı sanatlarından/romandan aldığı unsurlarla gelişimine yön vermiştir:

[68] Bölümlerinin bir internet sitesi üzerinden ücretli ya da ücretsiz olarak yayınlandığı dizi türüdür.
[69]Çalışmamızın bu bölümünde de roman türü düzleminde edebiyat ve sinema ilişkisi ele alınmaktadır. İnceleme alanımız olan halk hikâyelerinin kendilerinin birer senaryo malzemesi olması dışında en yakın olduğu edebî tür romanlardır.

> 19.yüzyıl romanının olay örgüsü, sinemanın temel olanaklarının yeniden keşfedilmesine hizmet etmiştir. Bu, bir yandan sinema dilinin kuruluşunda ve gelişmesinde en büyük rolü yine romanın oynadığını, diğer yandan da romanın daha sinema ortaya çıkmadan, en iyi kullanılışını sinemada bulacak anlatım denemelerine giriştiğini ortaya koymaktadır (Erus, 1999:80).

"Anlatma" esasına dayanan edebiyat ile "gösterme" esasına dayanan sinemanın ortak noktalarını farklı bakış açılarıyla sıralamak mümkündür:

Edebiyat ve sinema öncelikle ele aldıkları konu noktasında benzerlik göstermektedirler. Nijat Özön (1964:798) sinemanın da edebiyatın da konusunun insan ve çevresi olduğunu belirtir. İkisinin de dramatik bir konuyu bir hikâyeyi anlattığını belirten Nijat Özön, bu iki sanat dalının dramatik yapısının benzerliğine dikkat çekmektedir. Her ikisi "*birbiriyle ilişkiler ve açmazlarda olan karakterlerin öyküsü*"nü (Öztuna, 1983:16) anlatmaktadırlar. Yani "*Sinemadaki dramatik yapının oluşturulması da romandakine benzer biçimde aynı genel kurallara bağlı olarak gerçekleşir*" (Erus, 1999:86).

Karakterler, onların gerçekleştirdiği olaylar ve bu olayların geçtiği mekân<yer> gibi unsurlar konu yanında edebiyat ile sinema arasında var olan ortak noktalardandır. Sinemanın edebiyattan ödünç aldığı anlatım teknikleri, senaryo aşamasında ortaya çıkmaktadır. Sonrası ise sinemanın kendine özgü anlatım tekniklerinin işidir (Yüce, 2005:70).

James Monaco (2001:47-49) da sinemanın en güçlü bağını resim, tiyatro ile değil romanla kurduğunu belirtir. Ona göre hem sinema hem roman ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar ve bu anlatımı bir anlatıcının gözünden yaparlar. Romanda anlatılanların tümü sinemada görüntülenebilir. Ahmet Terzioğlu (2011) da romanla kurulan bu ilişkiyi "*romanın metin üretimi konusundaki kapsayıcı yapısı*" ve "*metin üretmenin temel kurallarını belirlemesi*" özelliklerinden kaynaklandığını belirtir.

Sinema ve edebiyat ilişkisine zaman açısından bakıldığında da benzerlik ve farklılıklar bulunmaktadır. Her ikisinde de genellikle şimdiki zaman kipi kullanılmaktadır. Edebiyat eserlerinin pek çoğu kökeni sözlü edebiyat geleneğine uzanan ve bir yazar ya da anlatıcı aracılığıyla muhatabına ulaşan "öyküleme sanatları"ndandır. Genellikle anlatılan olayların somutlaşması için şimdiki zamana ihtiyaç duyulur. Sinemada da görüntünün fiziksel niteliğine bağlı olarak şimdiki zaman kullanılmaktadır (Aykın, 1983b:486). Gürkal Aylan (1966:1041) sinemada kullanılan zaman ile ilgili şunları söylemektedir:

> Sinemada seyirci bir çeşit yanılsamanın (illüzyon) içindedir, bu yüzden süre ve zaman kavramı değişir, sinema koltuğuna oturan bir seyirci artık bir sinema zamanı içinde yaşamağa başlamıştır. Sinema zamanı içinde duygulanır, sinema zamanı içinde sever, sinema zamanı içinde korkar, öfkelenir. Filmin yöneticisi açıklanması güç bir üstünlük kurmuştur salonda. Dilediğince kullanır zamanı.

Herhangi bir edebiyat eserini okumaya/dinlemeye niyetlenen okuyucu/dinleyici de sinema salonuna giden seyirci gibi eserin dünyasına kendini kaptırır ve o zaman içinde olayları yaşar ve içselleştirir. Edebiyat eserinin muhatabı eserle buluşma noktasında her ne kadar sinema seyircisi kadar kısıtlanmamış olsa da metnin<anlatının> dünyasına girdiği andan itibaren eserin zamanını yaşamaktadır.

İster edebiyat eseri ister sinema filmi olsun, meydana geldikleri zamanın birer yansıması ve aynı zamanda şekillendiricisidirler (Erus,1999:126). Edebiyat eserinin yaratıcısı da sinema filminin üreticileri de mensup oldukları toplumdan ve onun değerlerinden bağımsız eserler meydana getirmezler. Diğer yandan edebiyat eseri de sinema da içinde geliştikleri toplumları yönlendirme özelliğine sahiptirler.

Bu iki sanat dalında da üreticilerin hitap ettikleri kitlelere bir mesajı bulunmaktadır. Yaşamın her alanında olduğu gibi anlatılan her öyküde bir önerme ve ileti bulunmaktadır. Bu mesaj ya da önerme apaçık belli olmasa da izlenilen filmden ya da okunan öyküden anlaşılmaktadır. "*Bir ileti veya önermesi yoksa, seyredilecek bir film, okunacak bir öykü, roman, makale, hatta haber de yoktur*" (Aytekin, Eroğlu, 2014:20). Edebiyat yazılı olarak, sinema ise görsel ve işitsel olarak üreticilerinin toplumsal, tarihsel, kültürel, geleneksel, ekonomik ya da psikolojik bakış açılarını okuyucu ya da seyircilerine aktarmaya çalışmaktadır (Ormanlı, 2014:89).

Seyirciye ya da okuyucuya verilecek mesajın dikkat çekmesi ve merak uyandırması gerekmektedir. Andre Bazin (1966:115-116) sinemanın edebiyattan aldığı bir unsur olarak "merak duygusu"nu belirtir. Romanın ilk dönemlerde parça parça tefrika edilmesinin "arkası yarın" fikrinin sinemaya da uyarlanması yoluyla ilk dönem sinemalarında filmlerin kesik kesik yayınlanmasına esin kaynağı olduğu tespitinde bulunmuştur. Bunun aksi olduğunda, sinemanın seyirci tarafından çabuk tüketilip belki de yok olacağını belirtmektedir. Günümüz filmlerinde sürdürülen bu mantık televizyon dizilerinde de kendisini göstermektedir.

Merak duygusu; dikkat çekmek, ilgiyi artırmak gibi beklentileri de beraberinde getirmektedir. Gürsel Aytaç (2005:24) "*Sürekli dikkat çekmek, artık medyadan edebiyata*

geçmiş bir ilke gibidir. Yani medya izleyicisinin algılama yaşantısı, yazarların okuyucudan beklediği algılama ile örtüşmektedir" cümleleriyle hem edebiyat eserinin okuyucusunun hem sinema izleyicisinin bir eserle buluşması için bu eserlerin onları kendilerine çeken bir unsura sahip olmaları gerektiğini belirtir.

Edebiyatı ve sinemayı popüler sanat olarak tanımlayan James Monaco (2001:219) romanın tarihi ile sinemanın gelişimi ve kökenleri arasında da benzerlikler olduğuna dikkat çekmekte ve tespit ettiği noktaları şöyle izah etmektedir:

> Her ikisi de ekonomik işlevlerinin yerine getirmek için geniş bir tüketici topluluğuna bağlı olan popüler sanatlardır. Her ikisinin de kökleri bir belgeleme aracı olarak gazeteciliktedir. Her ikisi de başlangıçta bir yenilik ve keşif olarak gelişmişler, daha sonra diğer sanatlara egemen bir konuma ulaşmışlardır. Oldukça farklı kesimlerden okurlara-izleyicilere hizmet eden karmaşık bir türler sistemi geliştirmişlerdir. Nihayet, kendilerine yeni bir araç (romana sinema, sinemaya televizyon) tarafından meydan okunurken, popüler eğlencenin estetik değerleri üzerine seçkin kesimlerin estetik değerlerinin eklemlendiği bir aşamaya girmişlerdir. Tıpkı romanın sinemayı beslemesi, ona zengin bir maden sunması gibi, günümüzde de sinema ve televizyonu besliyor. Aslında artık anlatı eğlencesinin bu üç biçimi arasında açık ayrımlar yapmak mümkün değildir. Ticari olarak roman, sinema ve televizyon her zamankinden daha fazla iç içe geçmiştir.

Seçil Toprak (2011:17-18) iki sanat dalının tarihsel süreçte benzer aşamalar geçirdiğini şu sözlerle izah eder:

> Sinema sanatını yaratan toplumsal şartlar, roman sanatının da yeniden şekillenmesinde etkili olmuştur. İki sanat dalı da birbirine paralel olarak, zamanın ve değişen toplum şartlarının algı süreçlerinde yarattığı etkilerle değişim sürecine girmişlerdir daha doğrusu, sinema, böyle bir zaman süreci içinde doğarken, roman da değişen yapısıyla yeni zamana ayak uyduran bir görüntü çizer.

Sinema ve edebiyatın ortak noktalarından biri de "anlatı geleneği"nin ürünü olmalarıdır. Anlatı geleneği insanlığın başlangıcından beri farklı yapılarda süregelmektedir ve gelişen teknoloji ile çeşitlenmektedir. Andre Bazin (2013:67) "*Seri halinde üretilmeye başlanan filmler, eski masal ve öykü biçimlerinden popüler bir teknik ve tarzda yeniden üretim niteliği taşımaktadır"* sözüyle bu duruma dikkat çekmektedir.

Sanatın her dalının kendi kuralları uyarınca oluşup yaşadığını belirten Tarkovski (2008:47), sinema ve edebiyatın sıklıkla karşılaştırıldığını ifade eder. Ona göre edebiyat ve sinema arasındaki ortak nokta, "*her şeyden önce, gerçekliğin sunduğu malzemeyi yoğurma ve yeniden düzenleme konusunda sanatçıların sahip olduğu eşsiz özgürlüktür*" (2008:47-48). Edebî eser üreticisi ya da senarist, anlatmak istedikleri herhangi bir konuyu anlatabilir ve bu konu seçiminde sınırsız bir hürriyeti ellerinde bulundururlar.

Sinemaya uyarlamada en sık başvurulan edebî türlerden birinin roman olduğu yukarda dile getirilmişti. Klasik dram yapısı, bölümlü anlatım, karakter sunumu, sinemanın

romandan aldıklarıdır. Bir filmin en küçük parçası halindeki çekimler (plan) birleşerek sahneleri oluşturmaktadır. Sahneler ise birleşerek kendi içinde bir bütünlüğü olan sekansları oluşturmaktadır. Sekanslardan da bir film meydana gelmektedir. Romanın bölümleri ile film sekansları arasında benzerlik görülmektedir. Giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan sıralama da romanın kullandığı yapıdır (Arslantepe, 2012:22).

Her iki sanat dalının kullandığı-şekillendiği-şekillendirdiği bir dil bulunmaktadır. 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 ise, fotoğraflar çekimleri, çekimler sahneleri, sahneler ayrımları, ayrımlar bölümleri, bölümlerse filmi oluşturur (Kale, 2010:267-268). Cemal Aykın'a (1983a:375) göre "*Sinema, kendi niteliklerine uygun konuları ve birçok anlatım, betimleme tekniklerini daha çok romanda bulmuştur*."

Tuncay Yüce (2005:70) sinema ve edebiyatın yapısal benzerliği konusunda şunları söylemektedir:

> Sanatsal varoluş biçim-içerik ilişkisi içinde gerçekleşir. Biçim içeriğin içerik de biçimin taşıyıcısı olmuştur.[70] Sanat yapıtları, biçimsel öğelerinin (ses, renk, ritim, simetri, vb.) içeriksel öğelerle (anlatım, konu, tema vb.) yoğrulmasıyla oluşur. Bu iki öğe birbirinin ayrılmaz parçalarıdır. İşte sinema ile edebiyatın birlikteliği bu noktada başlar. Sinema, edebi anlatım biçimlerine kesme, zincirleme gibi kurgu teknikleri aracılığıyla geriye dönüşler (flash-back) ileriye sıçramalar (flash-forward) gibi zenginlikleri de katarak belki de romanın düşlemsel boyutunu kendine özgü zaman-mekân ilişkisiyle bir üst boyuta aktarır.

Sanat dalları üreticisi için yalnızca bir arınma aracı değildir. Edebiyat ve sinemanın ortak işlevlerinden bir diğeri de hitap edilen toplumu eğitme amacı taşımasıdır. Bir edebiyat eseri ya da sinema filmi insanı konu edinirken tek gayesi bunu ifade etmek ya da göstermek değildir. Bu ifade etme ve gösterme esnasında anlam yüklemektedirler. Her ikisinde de sanat eserleri, okuyucu ya da izleyiciyi hayatın farklı farklı yönleriyle yüzleştirir ve eğitir. "*Sinema ve edebiyat iletişim araçları olarak toplumda haber ve bilgi sağlama, toplumsallaştırma, güdüleme, tartışma ortamı yaratma, eğitim, eğlendirme, bütünleşme, kültürün gelişmesine katkı işlevlerini birbirinden bağımsız olarak görürler*" (Uğurlu, 1992:146).

[70] Bkz. Kıral, Erden (1974). Film Nasıl Okunur, Gerçek Sinema, S.8, s. 7-11.

Nijat Özön (1964:798) toplumbilim ve ruhbilim bakımından da edebiyat ve sinemanın benzer olduğuna değinir. Buna göre her ikisi de geniş kitlelere hitap etmektedir ve hem sinema seyircisi hem edebiyat eseri okuyucusu izlediği ya da okuduğu eserde gördüklerinin etkisi altında kalır, kahramanlarla yakınlık kurar ve yerlerine geçme arzusu hisseder. Öyle ki "*İstanbullular beyaz perdede gördüklerinden etkilenerek filmdekiler gibi yürümeye, sigara tutmaya çalışırken zamanla belli sinema "artist"leri gibi konuşmaya, onlar gibi düşünmeye, onlar gibi âşık olmaya başlayacaktır*" (Kaynar, 2009:209).

Benzer şekilde sinemanın edebiyat gibi toplum üzerindeki etkisine dikkat çeken James Monaco (2001:253) düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

> Sinema, en azından çok etkili olduğu ülkelerde, kültürel olarak neyin hoş görülebilir/izin verilebilir olduğunun tanımlanmasına büyük ölçüde yardım eder: Sinema toplumun ortak deneyimidir. Sinemanın rol modelleri öylesine güçlüdür ki, model yaratmayan rolleri toplumun tek tek üyelerinin anlaması bile çok zordur. Halk hikâyeleri gibi filmler de tabuları ifade eder ve bunların ortadan kalkmasına yardım eder.

Andrey Tarkovski (2008:60), senaristlerin yazarlar ile bazı ortak noktaları olduğunu belirtir. Senaristlerin de bir yazar duyarlılığında yazmalarını gerektiren özellikle psikolojik görevleri olduğunu ifade etmektedir.

Sinemayı edebiyatın çağdaş anlatım aracı olarak gören Nevhis Cem Aşkun (2016:125), sinema ve edebiyatın benzerliklerini her iki sanat dalının yaratıcıları üzerinden değerlendirmektedir:

> Klasik sinema yapıtlarında, yani konulu filmlerde sinemayı yaratan güç edebiyatta toplanmaktadır. Başka deyişle, sinemanın birikimi edebiyattır. Bize bu gücü aktaran sinema kadrosunun da senaristinden yönetmenine kadar tüm emekçi ve sanatçılarının edebî duyarlılığa sahip olmaları gereklidir. Böyle bir duyarlılığa sahip olmayan sinema yapımcılarının ortaya gerçek bir sanat yapıtı koyamayacakları açıktır. Buradan anlaşılmaktadır ki sinemanın sanatsal gücü, edebi birikime etkisi ise bu birikimi kullananların yazınsal duyarlılığına bağlı kalmaktadır. Örneğin Hugo'yu, Balzac'ı, Dostoyevsky'i, Halit Ziya'yı, Reşat Nuri'yi anlayamadan bir film yapımcısı bize bunları nasıl aktarabilir?"

Günümüze gelindiğinde sinema ile edebiyatın ilişkisi öylesine ilerlemiştir ki Andre Bazin (2013:81-82), bu durumu şöyle ifade etmektedir: *Sinema işlevsel bir sanattır ve senaryo çağına girmiştir. Bu madde ile biçimin ilginin geriye çevrimidir. Sinemanın yeniden dirilme dönemi romandan ve tiyatrodan bağımsız olarak gerçekleşecektir. Fakat artık romanlar doğrudan doğruya sinema için yazılmaktadır.*

Edebiyat eserleri okurun elinin altında hazır bulunan metinler olduğundan defalarca okunma imkânına sahiptir. Sinema filmleri de artık gelişen teknoloji sayesinde defalarca izlenme olanağı elde etmişlerdir.

Edebiyat ve sinema yakınlığı bu benzerlikler neticesinde çift taraflı ilerlemiş ve edebiyatın/romanın da sinemadan aldığı unsurlar olmuştur: bağlantı teknikleri, bir plandan diğerine geçişte sürekliliği sağlama, ekleme ve kaynaştırma yolları, bir zamandan, bir mekândan, bir olaydan diğerine geçiş, kişiler nesneler arasında bağlantı kurma teknikleri olarak yavaş silikleşme ya da kararma, bindirme ve yapıt bileşimi yönünden kesim ve kurgu gibi yöntemler, örnek olarak verilebilir. Bunlardan başka aynı bakış açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin zincirlenişi, betimleme açısının devingenliği, kaydırılması yöntemleri de sayılabilir (Aykın, 1983b:491-492).

İki sanat dalı arasındaki çift yönlü ilişki sinema filminden eser uyarlama şeklinde de vücut bulmuştur. Matrix filmi sinemadan romana uyarlanan bir eserdir. (Kale, 2010:273). Bunun dışında sinemanın konu olarak edebiyatı etkilediği eserler de mevcuttur[71].

Bundan başka ülkemizde ve diğer ülkelerde de özellikle televizyonda yayımlanan dizilerin kimi zaman da sinema filmlerinin senaryoları kitap halinde basılıp satışa sürülmektedir. Bu durumu da sinema edebiyat/medya edebiyat ilişkisi bağlamında sinemadan edebiyata doğru bir yönelme olarak yorumlanmalıdır (Özdemir, 2006:20).

Sinema bir medya ortamına kaydedilen hareketli görüntülerin kimi teknik yöntemler kullanılarak işlenip çoğaltılması işlemidir. Edebiyat da sinema gibi yeniden çoğaltım işlemine maruz kalmaktadır. Bir edebiyat eseri yazarı tamamladığı yapıtını çoğaltıp dağıtması için yayıncısına verirken; senarist de senaryosunu film yapımcısına teslim eder (Fener, 2015:32).

Sinema ile edebiyat arasında ilk temas sinema tarihi ile başlamakla birlikte zaman içinde iki sanat dalı da birbirinin imkânlarından faydalanması boyutuna taşınmıştır. Sinema edebiyattan öykü, konu gibi anlatılacak hikâye bakımından faydalanırken; edebiyat da sinemadan somutlaştırma ve çeşitli anlatım tekniklerini uygulamak suretiyle yararlanmıştır

[71]Bkz. Gögercin, Ahmet (2003). Edebiyat ve Sinema İlişkisinde Farklı Bir Örnek: Roger Grenier'in 'Sine Roman'ı, Selçuk İletişim, C.3, S.1, sf.115-124.

(Erus, 1999:106). Sonuçta her iki sanat dalı da uygulanabilir olması şartıyla birbirlerinin imkânlarını değerlendirmişlerdir.

3.3. Edebiyat ve Sinema Arasındaki Farklar

Edebiyat ve sinema ilişkisi her ne kadar kökü sinemanın ilk yıllarına dayansa da tarihsel gelişimleri, yapısal özelikleri, iletişim kurma araçları, üretim süreçleri gibi konularda farklılıklar içermektedir.

Edebiyat ve sinemanın meydana geldikleri tarihlerin farklı oluşu önemlidir. Sinemaya en çok uyarlaması yapılan tür olan roman, sinemadan çok daha önce ortaya çıkmıştır. Ayrıca sinema, diğer sanatların neredeyse tamamının varoluşundan ayrı bir toplumsal süreç içinde şekillenmiştir (Bazin, 2013:66). Edebiyat ile sinema varoluşlarını birbirinden farklı sosyolojik ortamlarda gerçekleştirmiştir.

Bu noktada edebiyatın iki bin yıllık geleneğe sahip olduğunu ifade eden Andrey Tarkovski (2008:155), sinema ile edebiyatı bütün halinde örtüştürmenin veya mukayese etmenin doğru olmayacağını belirtir. Bu ki alanı ortaya çıkardıkları kişilikler açısından değerlendiren Andrey Tarkovski'ye göre sinema sanatının ortaya çıkardığı kişilikler edebiyat sanatının kişilikleri ile farklılık gösterir. Bunun sebebi ise sinema sanatının henüz kendi dilini oluşturmaya çalışıyor olmasıdır.

Andre Bazin (2013:64-65) tarihi gelişimine bakıldığında sinemanın, edebiyat kadar uzun bir geçmişe sahip olmadığını belirttikten sonra farklı bir gelişim izlediğini şu cümlelerle aktarır:

> Sinema gençtir, fakat edebiyat, tiyatro ve müzik sanat dalları tarih kadar eskidirler. Bir çocuğun büyüklerini taklit ederek eğitimine başlaması gibi sinemanın da evrimi kutsal sayılan diğer sanatların evriminin belirleyicilerinin bir finali görünümü içindedir…Sinema çok kısa bir zaman içinde popüler bir sanat şeklini almıştır. Edebiyatta 500 yıl içinde ulaşılan mesafe sinemada 20 yıl içinde katedilmeye çalışılmıştır.

Edebiyat ve sinema arasındaki önemli ayrılıklardan biri de kullandıkları dildir. Bu konuda Sema Fener (2015:191) şunları ifade etmektedir:

> Edebiyat ve sinema anlatımı farklı gösterge sistemleri kullanırlar, edebiyatın tek aracı dil iken, sinemada dil kullanımı yanı sıra ve de daha baskın olarak görsel (resim) ve işitsel (diyalog ve müzik) anlatı kullanılır. Özellikle görsel anlatımın olanakları bugünün bilgisayar teknolojileriyle neredeyse sınırsızdır. İki medyumun arasındaki bu anlatım farkları içeriğin bütünüyle filme taşınmasını olanaksız kılarak anlamın önceki metinden uygun bir şekle sokularak alınmasını gerekli kılar.

Edebiyat ile sinema anlatım malzemesi bakımından da birbirinden ayrılmaktadır. Edebiyatta söylenilmek istenilen duygu veya düşünce dil aracılığıyla sağlanmaktadır. Sinemada ise anlatım görüntüler aracılığıyla sağlanır. Andrey Tarkovski (2008:159) sinemanın aracısız olarak izleyici ile buluştuğunu ifade eder. Edebiyatın ise dil aracılığıyla yani "göstergeler sistemiyle" ifade edildiğini belirtir. Bir başka deyişle ona göre bir edebiyat eserinin anlaşılması bir simge ve sözcüklerle temsil edilen kavramlar aracılığıyla gerçekleşirken sinemada bir eser, dolaysız ve duygusal algılanmaya açıktır.

Amaçları aynı olan edebiyat ve sinemanın sonuca ulaşmakta kullandıkları dil konusunda ayrıldıklarını ifade eden Nijat Özön (1964:798) sinemanın görüntülerle yaptığı işi romanın sözcüklerle yaptığını belirtir. Bu durumu da şöyle somutlaştırır: "*Romancının somut bir varlık olan kediyi belirtmek için kullandığı 'kedi' sözcüğünün uyandırdığı kavram ile sinemacının ortaya koyduğu 'kedi' görüntüsü hiçbir vakit aynı değildir. Romancının kedisi okurların aklına bir sürü kedi getirir, oysa sinemacının kedisi görüntüdeki kedidir".*

Çınar Ünal (2014) ise "Bu zamana kadar gördüğüm en heyecan verici manzaraydı" cümlesinin bir edebiyat eserinde kullanıldığı zaman her okuyucuda farklı bir imge çağrıştırabilme özelliğine sahip iken sinemada durumun farklı olduğunu belirtir. Ona göre izleyici, "*Bu cümlenin görsel karşılığını yönetmenin hayal süzgecinden süzülen görüntüyle görür*".

Romancının birkaç sayfada anlatmaya ve tanıtmaya çalıştığı herhangi bir kahraman ya da nesneyi sinema yalnızca kısa bir görüntü ile aktarabilir. Üstelik bu görüntü romancının anlatmaya çalıştığından daha net ve eksiksiz olmaktadır. Bu durum görüntülerin sözcüklere üstünlüğünü ortaya koymaktadır. Ancak soyut kavramları aktarma hususunda da sözcükler görüntülerin önüne geçmektedir. Romancının tek sözcükle ifade edebildiği bir kavramı aktarmak için sinemacı çeşitli teknikleri kullanmak zorunda kalabilir. Aynı sebepten romancı kahramanların iç dünyalarını oldukça kolay şekilde ifade ederken sinema bu konuda zorlanmaktadır. Sinemacı çoğunlukla bir kahramanı dış görünüşüyle anlatır. Sinemacı da bu açığı 'dış ses'[72] ya da 'iç konuşma' yöntemiyle kapatır (Özön, 1964:799). Ancak Rıza Kıraç'a (2012:88) göre bir senarist, yazılı anlatım olan

[72]Senaryoda hikâyeyi anlatan görüntüsünü görmediğimiz bir karakter ya da bir anlatıcı varsa bu "dış ses" olarak adlandırılır (Kıraç, 2012:124).

edebiyat eserini görselleştirme aşamasında dış ses, iç konuşma ya da herhangi bir anlatıcıya başvurmadan görselleştirmeyi gerçekleştirirse başarılı olacaktır.

Senaryo ile edebiyat eserinin yazım aşaması sırasında da farklılık gösterdiğini belirten Bülent Oran (1973:16-17) kendisi ile yapılan bir röportajda "hangisinin daha zor olduğu" sorusuna şöyle cevap vermektedir:

> Elbette ki senaryo… Hatta diyebilirim ki yazı türlerinin en zoru… En tehlikelisi, en nankörü. Belki de en tatsızı.. Nedeni şu… Hikâye ile romanda insan kendi kişiliği kendi zevkince yazar.. Sakıncası da korkusu da azdır. Senaryoculukta ise (tabii iş profesyonel yönden ele alınınca) yazar, çoğu zaman kendi kişiliğinden sıyrılıp başka kafa, başka ortam ve düşüncelerin baskısı altında çalışmak zorunluluğunu duyar. Bu da sıkıcı bir şey… Senaryocu kısıtlıdır.

Senaristi bir "kiralık katile" benzeten Bülent Oran (1973:16-17) senaristin filmi yazarken ilk gayesinin iş yapma olduğunu belirtir. Ayrıca bir filmin sinema salonunu dolduran farklı kesimlere hitap etmesi gereken özellikleri barındırması zorunluluğundan dolayı senarist, yazma aşamasında özgür değildir. Diğer taraftan edebî eserin yazarının kendini beğendirmek gibi bir gayesi bulunmamaktadır[73].

Edebiyatta okur, sayfalar boyunca anlatılan her olayı ya da durumu yazarın belleğinden bağımsız olarak kendi tecrübeleri doğrultusunda okur ve anlar. Buna karşın sinemada durum farklıdır. Sinemada bir yazar, kendisini öznel dünyasının yaratıcısı olarak hissetmektedir. Andrey Tarkovski'ye göre (2008: 158-159) sinema, yazarının kendi düşünce dünyasını yansıtabildiği tek sanat dalıdır. Sinema sayesinde insan kendini kanıtlama eylemini sınırsızca yerine getirir. Tarkovski (2008:160) bu konuda bir örnek de vermektedir:

> Leo Tolstoy Sivastopol Öyküleri'nde bir askeri hastanenin korkunçluğunu en ince ayrıntısına kadar gerçekçi bir biçimde betimler. Ancak bu ürkütücü ayrıntıları ne kadar titiz ve gerçeğe uygun biçimde betimlerse betimlesin, okuyucu, doğalcı bir acımasızlık içinde verilmiş bu görüntüleri kendi deneyimleri, arzuları ve görüşlerine göre uyarlama imkânına sahiptir. Zira okuyucu kendi tasarımlarının yasalarına uygun olarak her metni seçici biçimde algılar.

Roman ve sinema dil gereçlerinin farklı olması sebebiyle de birbirinden ayrılmaktadır. Romanda kullanılan dilin kültür birikimleri, içerikleri, çağrışım olanakları sayesinde okuyucuda farklı anlamlar çıkmaktadır. Sinema dili ise bu düzeyde bir çeşitlilikten yoksundur. Bu nedenle sinema, soyutlayıcı bir anlatım düzeniyle nesnel

[73] Nebi Özdemir (2006: 20) bu fikrin son dönemlerde gelişen teknolojik ilerlemeler, hızla tüketim toplumu olma yolundaki adımlar neticesinde artık yazarların da kendini beğendirmek gayesi ile eser ürettiklerini, hatta senaryo yazarlığında olduğu gibi beğenilme/çok satma endişeleri ile birkaç yazarlı edebiyat eserlerinin yazılmaya başlandığını Türk edebiyatı ve Medya başlıklı makalesinde dile getirmektedir.

varlıklara bağlılıktan kurtularak sınırlarını belirlerken, roman dilini somutlama tekniklerine yöneltmektedir (Aykın, 1983b:489).

Edebiyat eseri ile senaryonun ayrıldığı noktalardan biri de kurgulanma şekilleridir. Bir edebiyat eserinde birbirinin peşi sıra sıralanan cümleler arasında bir senaryoda olduğu gibi 'organik bir bağ' bulunmamaktadır. Edebiyat eserinde yer alan cümlelerinde hepsinde bir olay anlatılmadığı için cümleler zaman ve anlam açısından birbirinin devamı olmayabilir. Ayrıca bir edebiyat eserinde zaman ile ilgili bilgiler cümlelerin sonu ya da başında verilir. Oysa senaryoda sürekli bir olay akışı olduğu için zaman ile ilgili bilgiler genelde cümlelerin içinde yer alır. Diğer yandan edebiyat eserlerinde anlatım mutlaka kronolojik bir sıra izlemek sorunda değildir; senaryoda ise bu gerekli bir özelliktir (Aslanyürek, 2014:73-74).

Sinema ve edebiyatın anlatım özellikleri bu sanatlarda anlatılan mekânın anlaşılması noktasında da farklılık gösterir. Sinemada öykünün mekânı "sözcüğü sözcüğüne" verilmektedir. Anlatılan olayların geçtiği mekânlar, boyutlar, açılar gerçek dünyadaki haliyle birebir benzemektedir. Edebiyatta ise mekân soyuttur ve okuyucunun ya da dinleyicinin belleğinde canlandırması sonucu hayat bulur (Chatman, 2008:90).

Andrey Tarkovski'ye (2008:159) göre edebiyat yazarı ya yaşanmış bir olayı ya da bir olayın hayalini kurar ve bunu sözcüklerle resmetmeye çalışır. Sinema ise doğal akışta zaman ve mekânda yaşanan anı yalnızca kaydeder. Bu kesik kesik görüntülerden daha sonra bir film bütünlüğü oluşturur. Başka bir ifadeyle edebiyat eserinde yaratıcı öncelikle bir olayı yaşar ya da hayalini kurar ve bu olayı kendi zihin dünyasında şekillendirdiği biçimde okura sunar. Sinemada ise olay, herhangi bir katkı olmadan olduğu gibi aktarılır. Sinemada aracı yoktur.

Elis Yıldırım (2010:16) sinema ve edebiyatın üretim aşamalarında da farklılık gösterdiğini belirtir. Buna göre edebiyat çoğunlukla bireysel bir anlatı türüdür. Sinema filmi ise toplu bir çalışmanın ürünüdür. Aynı zamanda edebiyat eseri bireysel bir tüketim biçimi olmasına karşın sinema filmi çok sayıda insanın aynı anda izlemesiyle gerçekleşir. Her ne kadar ilk sinema filmlerinde yaratıcı tek bir kişi olsa da sinema bugün her biri alanında uzmanlaşmış kişilerin ortak çalışmasının ürünüdür.

Edebiyatın bireysel sinemanın ise çoklu bir uğraş olması konusuna değinen James Monaco (2001:249) sinema ile daha eski sanatlar arasındaki en önemli farkın yeni sanatın

kitlesel üretilebilirliği, çok sayıda insana ulaşabilmesi olduğunu belirtir. Bunun da dönüştürücü bir etkisi vardır. Şöyle ki: sanat yapıtı ile sanatsever arasındaki geleneksel ilişki ona göre tersine çevrilmiştir. Gelinen noktada sinema öylesine yaygınlaşmıştır ki geçmişte olduğu gibi seyircinin ya da sanatseverin filme ulaşması zor değildir. Başka bir deyişle sinema kendi kendisine bir talep olmaksızın seyircisine ulaşır. Aylin Sayın (2005:7) üretim şekilleri ve kendilerine özgü yapısal özellikleri dolayısıyla edebiyat ve sinemanın okuyucu ya da izleyici ile buluşabilmeleri noktasında da farklılıklar görüldüğünü belirtir. Edebiyat eserleri sınırlı sayıda okuyucu ile buluşurken sinema filmi dünyanın en ücra köşelerine bile ulaşabilmektedir.

Üretim şekilleri farklı olan edebiyat eseri ile sinemanın okuyucuyu/izleyiciyi etkileme oranları da birbirinden farklıdır. Andre Bazin (1966:128) bu konuya "*romanın kendi araçları vardır, romanın maddesi görüntü değil dildir, tek başına olan okuyucu üzerindeki gizli etkisi, filmin karanlık salonlarındaki kalabalık üzerindeki etkisiyle aynı değildir*" sözleriyle açıklık getirmektedir. Roman okuyucusu eseri kelime kelime hayal eder ve kendisi de eseri anlamak adına bir zihinsel süreç yaşadığı için romanın kalıcılığı ve etkisi daha büyüktür. Atıf Yılmaz bir edebiyat eserinin yüzde yüz oranında bir algılanmaya açık olduğunu ancak bir sinema filminin ancak yüzde otuzunun algılandığını belirtir. Buna göre sinema filmlerinde bazılarını bu yargının dışında tutmak kaydıyla çok yoğun şeyleri anlatmaya elverişli olmadığını ifade eder (Özdemir, 2012:227).

Romanda ya da bir edebiyat eserinde her şey anlatma yolu ile aktarılır. Romancının anlatma yeteneği ne kadar yüksek olsa da bir sinema filminde olduğu kadar dramatizasyon gerçekleştirilemez (Hawtorn'dan akt. Demir, 2002:33). Sinemada ise yine bir anlatma vardır ancak burada göstererek anlatma esası söz konusudur. Dramatik etki sağlama hususunda sinema edebiyata göre daha etkilidir.

Sinema ile edebiyatın hitap ettiği kitlelerde beklenen<umulan> özellikler de farklılık göstermektedir. Nevhis Cem Aşkun (2016:129) sinema ve edebiyatın seyirci/okuyucu gruplarının niteliği konusundaki farklılığı hakkında şunları söyler:

> Diğer yandan sinema kendisine bağladığı insanların sınıfsal özellikleri açısından titiz bir ayırımcı kimliğiyle ortaya çıkmaz, başka deyişle kitaplıklardaki edebi yapıtlar kendilerine uzanan ellerde belli bir kültürel yeterlilik düzeyi ararken, sinema salonlarının bilet gişeleriyle sinema yapıtlarına yer veren televizyon ekranları insanlarda bu tür bir yeterlilik koşulu aramamaktadır. Daha hoşgörülü bir davranış içindedirler.

Nevhis Cem Aşkun'un sinema seyircisinde aranmadığını belirttiği yeterlilik hususu, edebiyat eserini okumanın film seyretmekten daha zor olduğu sonucunu düşündürmektedir. Andrey Tarkovski bu konuda "*Bin kez okunmuş bir kitap bin ayrı kitaptır*" diyerek bir edebiyat eserinin okurun hayal gücüne bağlı olarak her okumada farklı algılandığını belirtir. Edebiyatta ortaya konulan eserde okur etkin bir rol alırken sinemada izleyici daha edilgendir. "*Seyirci koltuğuna kurulur, makinist de makaraları harekete geçirir*" (Tarkovski, 2008:160). Atıf Yılmaz sinemanın tamamlanmış ve kısa sürede geçerliliğini yitiren bir sanat olmasından kaynaklı edebiyat gibi zamana meydan okuma ve dönüşüm kabiliyetinin olmadığını ifade eder (Özdemir, 2012:226-227).

Edebiyat ve sinema, hitap ettiği kitlenin <seyirci/okuyucu> eseri özümsemesi bakımından da farklılık göstermektedir. Sinema görme duygusuna hitap eden bir sanattır. Edebiyat okuma yazmaya dayalı bir sanattır. Bu bakımdan sinema filmini izleyen seyircinin okuma yazma bilmesine gerek yoktur; yalnızca görme duyusu ile yapıtı izlemektedir. Edebiyat eseri, sinema filmine göre daha zor bir eyleme ihtiyaç duymaktadır (Cansız, 2011:35). Bu durumu Cemal Aykın (1983b: 487) "*Sinema görsel ve işitsel algı olanaklarından doğrudan doğruya yaralanabildiği halde, roman, bütün algı çeşitleri için kendi anlatım aracı olan sözcük ve sözdizimi sınırları içinde, okuyucunun belleğindeki çeşitli algı anılarını canlandırabilme olanaklarıyla yetinmek zorundadır"* şeklinde yorumlamaktadır.

Andrey Tarkovski (2008:165) seyircinin durumunu farklı bir açıdan ele almaktadır. O edebiyatın okurda mutlaka estetik bir duygu oluşmasını amaçladığını belirtir. Ancak sinemada durum böyle değildir. Sinemada yönetmen, seyircinin deneyimleriyle<yaşantılarıyla> ilgilenmez. Bu nedenle yönetmen kendi deneyimlerini mümkün olduğunca dürüst bir şekilde yansıtmaktadır.

Edebiyat sinemaya göre daha bağımsızdır. Sinema, nesnel gereçlere bağlı algı koşulları, ekonomik kaygı ve seyirci gibi etkenler dolayısıyla daha sınırlıdır (Aykın, 1983a:375-376). Edebiyatın bağımsızlığı yazarın yazım aşamasında özgür olması, okuyucu sayısının sinemanın ulaşabildiği seyirci sayısından azlığı dolayısıyla herhangi bir sansüre maruz kalmaması gibi hususlarda kendini gösterir. Sinema ise hatırı sayılır seyirci kitlesine ulaşması, henüz üretim aşamasında bir ekip çalışması olması ve film yapım şartlarıyla kısıtlanmış olması sebebiyle edebiyat kadar bağımsız değildir (Öztuna, 1983:17).

Sinemanın bağımsızlığını sınırlandıran sebepler arasında günümüzde belki de en önemlisi ekonomik sebeplerdir.

Bu sınırlılık konu seçiminde de karşımıza çıkmaktadır. Andrey Tarkovski'ye (2008:169) göre edebî eserde nasıl bir konunun işleneceği konusunda yazar serbesttir. Hangi kitabı okuyacağına okur karar vermektedir. Aynı durum kısmen film seçimi için de gereklidir. Ancak sinemada maksimum kâr sağlamak amacı var olduğundan film yönetmen, yapımcısı, senarist gibi meslek gruplarının sorumluluklarının daha fazla olduğunu ifade etmektedir.

Ancak bağımsızlık meselesi edebiyat ve sinemanın yapısal özellikleri dolayısıyla yer değiştirebilmektedir. Sinemada anlatılan nesneler herhangi bir değişikliğe uğramadan seyirci ile buluşur. Edebiyatta ise betimlenmek istenilen nesnelerin sayısı sınırlıdır. Sinemada nesneler biçim, renk, boy, konum gibi herhangi bir özelliğinden feragat etmeden bütün olarak görüntülenir ancak edebiyatta bütünün bir anda algılanması mümkün değildir (Ricardou'dan akt. Aykın'ın 1983a:377).

Süre konusu da edebiyat ve sinemanın yapısal farklılıkları arasındadır. Romanlarda ve edebiyat eserlerinde süre sıkıntısı bulunmazken filmde Shakespeare'in "*sahnemizin kısa, iki saatlik trafiği*" dediği olguyla süre kısıtlanmıştır. Sinema filminin süresi kısıtlı olsa da bu kısıtlı zaman içerisinde yazıya aktarılmayan unsurları görüntüyle iletebilir. Anlatım tarzları farklı olan sinema ve edebiyat arasındaki en önemli ayrımı James Monaco (2001:44-49) şöyle ifade etmektedir:

> Romanlar yazarları tarafından anlatılır. Yalnızca onun bizden duymamızı ve görmemizi istediğini görür ve duyarız. Filmler de bir anlamda yaratıcılarınca anlatılır ama yönetmenin tasarladığından daha fazlasını görür ve duyarız. Bir romancının bir sahneyi sinemada olduğundan çok daha ayrıntılı biçimde tanımlamaya çalışması absürd bir iş olurdu. Daha da önemlisi, romancının tanımlamalarının tümü olan dili, önyargıları ve (öznel) bakış açısından süzülerek gelir. Sinemada ise bir ayrıntıyı değil de diğerini seçme, tercih etme özgürlüğümüz vardır.

Edebiyat ve sinema arasında bakış açısı farklılığı söz konusudur. Edebiyat eserinde yazar, oldukça özgür olup hikâyesini birinci, ikinci ya da üçüncü bakış açısıyla anlatabilir. Oysa filmde yönetmen bakış açısını görüntüden ayrı düşünemez (Cansız, 2011:30) ve bir filmde bakış açısının değiştirilmesi ya da birden fazla bakış açısının kullanılması olayların anlaşılmasını olumsuz yönde etkileyecektir.

Sinemada edebiyatta olduğu gibi birinci tekil şahıs bakış açısıyla anlatımın başarılı olmadığını söyleyen James Monaco (2001:202-204) sinema ile edebiyat arasındaki bir diğer ayrımı şöyle dile getirmektedir:

> Yazılı metinlerde her zaman sahneye bakma gereği duymayız: Yazarlar, her zaman betimlemez ya da anlatmaz, sık sık açıklar ya da teorize ederler. Ancak sinemada görüntünün varlığı nedeniyle, hatta ses kuşağı eşzamanlı olarak açıklama, teorize etme ve tartışma için kullanıldığında bile, her zaman betimleme öğesi söz konusudur. Düzyazı anlatı ile sinema anlatısı arasındaki en önemli farklılıklardan biri budur.

Syd Field (2016:332) sinema ve edebiyatın bakış açısı konusunda ayrıldığı noktaları şu cümlelerle ifade etmektedir:

> Bir romanda hikâyenin dramatik aksiyonu, anlatı hattı, genellikle ana karakterin gördükleri üzerinden anlatılır; okuyucu karakterin düşüncelerini, duygularını, anılarını, umutlarını ve korkularını bilir. Romanda diğer karakterlerin bakış açılarından yazılmış bölümler bulunabilir ama dramatik aksiyon genellikle ana karakterin kafasında, yani dramatik aksiyonun zihin coğrafyasında cereyan eder. Senaryo ise elbette böyle değildir; senaryo, içinde diyalog ve betimlemeler barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş ve resimlerle anlatılan bir hikâyedir. Sinema özüne bakıldığında davranışlar demektir.

Sinema ve edebiyat, anlatıcıları bakımından da birbirinden ayrılmaktadır. Edebiyat eseri yazar tarafından anlatılır ve okuyucu yalnızca yazarın seçtiği olay ve olguları görebilmektedir. Filmler de yönetmenleri tarafından anlatılır ancak yönetmenin seçtiğinden fazlası görülmektedir. Edebiyat eserlerinde çoğunlukla birinci ve üçüncü tekil şahıs anlatımı yaygın iken filmlerde olaylar genellikle kahramanın bakış açısıyla anlatılır (Yıldırım, 2010:15-16). Bu bakımdan edebiyat eseri yaratıcısı oldukça özgürdür ve Metin And (1964:793) edebiyat eserinin bu özgürlüğünü şöyle dile getirmektedir:

> Romancı görüş açısını kolaylıkla değiştirebilir. İster "ben" romanı, isterse "o" romanı yazar, okuyucusuna doğrudan doğruya seslenebilir, canı isteyince şöyle topluca bir bakışla yetinebilir veya tiyatronun başlıca anlatı yolu söyleşmeye de başvurabilir. İstediğinde bilinçaltına iner, kişilerin iç söylenişlerini iletebilir.

Edebî eser ve senaryonun boyutları da birbirinden farklıdır. James Monaco (2001:48) bir senaryonun 125 ile 150 sayfa civarında olduğunu bir romanın ise bunun üç katı olabileceğini ifade etmektedir. Ona göre olayların bütün ayrıntıları kitaptan sinemaya aktarım esnasında kaybolmaktadır. Ancak televizyon dizisi bu açığı kapatabilir.

Kahramanları bakımından ele alındığında roman kahramanları film kahramanlarına göre daha karmaşık bir psikolojik yapıya sahiptirler. Dolayısıyla çoğu roman kahramanı ekrana uygun olmamaktadır. Romanı uyarlayacak yönetmen ve senarist burada kahramanı olduğu gibi aktarmak ya da bu farkı görmezden gelmek yolundan birini tercih etmektedir (Bazin, 2013:71-73). Romandaki kahraman "muhayyel kahraman" olarak belirsiz<soyut>

bir yapıdadır. Sinemadaki kahraman ise göz önünde somut bir kahramandır. Romanın kahramanı her okurun zihninde farklı canlanabilen bir yapıda iken sinemanın kahramanı yönetmenin zihninde canlandırdığı, o karakterin yaşamına uygun olarak tercih ettiği ve seyirciye sunduğu bir kahramandır.

Tasvirler konusunda da edebiyat ve sinema arasında farklılıklar söz konusudur. Edebiyat eserinde yazar uzun uzadıya tasvirlerde bulunabilir. Ancak bu uzun tasvirler sinemada yalnızca bir görüntü olarak geçer ve yazarın belirtmek istediği ayrıntılar gözden kaçabilir (Cansız, 2011:34). Yazarın pek çok konuda sahip olduğu serbestlik, tasvir konusunda da senaristte bulunmamaktadır.

Özlem Kale (2010:270) sinemanın çok yoğun şeyleri anlatmada romana göre zayıf ve yüzeysel kaldığını belirtirken Mehmet Arslantepe (2012:22) sinemanın gerçekliği ya da hayali aktarması ve sinemanın diğer sanatlardan en büyük farkı konusunda şunları söylemektedir: *"Sinemanın sundukları gerçek değil, gerçeğin taklididir. Hikâyeler anlatarak izleyiciyi kendine çekmeye çalışır. Hikâye anlatmayı kendi dilinde yapmaktadır. Diğer sanatlardan ya da hikâye anlatıcı sanatlardan en büyük farkı teknolojiyi kullanmasıdır. Sinema tamamen teknik üzerine temellendirilmiştir"*.

Sinema ile romanın farklı bir yönü ise gerilim ve gerilimi sağlama noktasında kendini gösterir. James Monaco (2001:49) bu hususta şunları ifade etmektedir:

> Romanın başlıca gerilimi, öykünün malzemesi (olay örgüsü, karakter, ortam, tema vb.) ile bunun dil içinde anlatılması, başka deyişle öykü ile anlatıcı arasındaki ilişkidir. Öte yandan filmin başlıca gerilimi ise öykünün malzemesi ile görüntünün nesnel doğası arasındadır. Bir filmin yaratıcısı/yönetmeni sanki çektiği sahneyle sürekli mücadele içindedir. Sayfa üzerindeki sözcükler her zaman aynıdır ama perdedeki görüntü, dikkatimizi sahneye yönelttiğimiz sırada sürekli değişir. Sinema bu yönden çok daha zengin bir deneyimdir.

Yönetmen ne çekeceğine karar verdikten sonra bunu nasıl çekeceği ve çekimin nasıl sunulacağı hakkında düşünmeye başlar. Roman yazarı ise nasıl ifade edeceğine öncelik verirken nasıl sunulacağı konusunu ikinci plana atmaktadır. Sinemanın kurgu unsuru onu diğer sanat dallarından ayırmaktadır (Monaco, 2001:159). Elbette edebiyat eserinde de bir kurgu söz konusudur. Ancak sinemada kurguyu sağlamak edebiyattaki kadar kolay değildir ve edebiyatta kurgunun eksikliği olayların anlaşılırlığını etkilemez.

Cemal Aykın (1983b: 483-484) sinema ve edebiyat arasındaki gerçeklik-gerçekçilik ayrımına roman düzleminde şöyle değinmektedir:

> Roman göstermeye öncelik veren bir gerçekçilik yoluyla gerçekliğe ulaşabilmeyi amaçlarken, sinema nesnel, görünen gerçeklikleri kullanarak, görme algılarına dayanan bir dille, gerçekçi bir anlatım düzeni sağlamaya çalışır. Ama her ikisi de kökenlerindeki olanakları kullanırken, sonunda yine bunlarla sınırlanmış olurlar. Sinema ürünlerine sanat yapıtları niteliğini veren, görülebilir gerçeklikleri, belli bir seçimle, belli fiziksel, ruhsal ve toplumsal açılardan, seyirciyi düşsele doğru yönlendirecek algı koşullamalarıyla sergilemekte oluşudur.

Andrey Tarkovski (2008:52) sinemanın akla gelebilecek her şeyi anlatabileceğini bu konuda sınırsız imkana sahip olduğunu belirtirken edebiyatın her şeyi anlatma konusunda sinema kadar özgür olmadığını ifade etmektedir.

İki alan arasındaki etkileşim elbette ki karşılıklı ilerlemektedir. Sinemaya özgü olan farklı anlatım teknikleri denemeleri artık romanlarda da kendini göstermektedir. Görülüyor ki sinemanın romandan etkilendiği kadar roman da sinemadan etkilenmiştir. Örnek olarak Amerikan romanı, sinemanın belirgin şekilde etkisi altındadır. Bunun sebebini Andre Bazin (2013:69-72) şöyle izah etmektedir:

> Çünkü uyarlanan her roman ekranda bambaşka bir ürün olarak karşımıza çıkıyor. Nesneleri yakın çekimde ve montaj yapılmasından sonra görme ile gerçek romanda görmek arasında büyük farklılıklar vardır. Romancı değişik, kendine has teknik aletlerle çalışmaktadır. Ancak sinema tekniklerinin gelişimi yazarın kendi özel dünyasını kurmasında ona çeşitli kolaylıklar sağlamaktadır. Roman artık sinemanın etkisi altına girmiştir.

Sinema konu seçerken romana yani edebiyata başvururken edebiyat da anlatmak istediklerini nasıl sergileyeceğini belirlerken sinema tekniklerine başvurur. Edebiyatın sinema diline yaklaşması ona özendiği anlamına gelmez; edebiyat söylemek istediğini somutlaştırmak amacıyla sinemaya başvurur (Aykın, 1983b:482).

Esasen bir okur edebiyat eserini dilediği zaman aralığında okuyabilmekteyken film seyircisinin zamanı daha belirgin ve kısıtlıdır. Aynı zamanda okur okuma yapacağı mekân konusunda da sınırsız özgürlüğe sahipken, film izleyicisi sinema salonu ile sınırlandırılmıştır. Öte yandan gelişen teknoloji ile film kayıtlarının çoğaltılması sonucu sinema eserleri de seyirci ile defalarca buluşma imkânı elde etmektedir.

Bir edebiyat eseri tamamlandıktan sonra basılıp dağıtılması için yayıncıya gitmektedir. Bir senaryo da dağıtım için yapımcıya gider. Ancak edebiyat eseri yazar tarafından tamamlandıktan sonra herhangi bir değişikliğe uğramadan okuyucusu ile buluşur. Senaryoda durum değişmektedir. Senaryo; yönetmen, yapımcı ya da oyuncular gibi üretim sürecinin içinde bulunan kişiler tarafından değişikliğe uğrayabilmektedirler (Fener, 2015:34). Dolayısıyla senaryo her ne kadar bir filmin kılavuzu olsa da değişikliklere açık bir metindir.

3.4. Uyarlama Nedir ve Yöntemleri Nelerdir?

Edebiyat ile sinema arasındaki yakınlık<yakınlaşma> görüldüğü üzere çift yönlü gelişmektedir. Nitekim her ikisi de kurgusal türlerdendir. Farklı sanat dallarının olanakları da farklı şekilde gelişmektedir. Nitekim roman, masal, halk hikâyesi, efsane gibi bir edebiyat eserini sinema için senaryoya aktarmak/uyarlamak da bu eserleri yeniden şekillendirmeyi gerektirir (Kanter, 2011:109). Bu yeniden şekillendirmek edebiyat eserlerinin etkisinin azaltılması değil uyarlama sürecinin bir gerekliliğidir.

Sinemanın hareket noktası olan senaryo iki şekilde oluşturulmaktadır. Birincisi film yapmak isteyen kişinin hayal ettiği konuyu sinematografik dille yazıya döktüğü "özgün senaryo"dur. Diğeri ise yazılmış olan bir metni senaryo formuna dönüştürme işlemi olan "uyarlama"dır. Çalışmamızın bu başlığında uyarlama konusu üzerinde durulacak olup tespit edilen uyarlama tanımlarından bazıları şöyledir:

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi'nde (1977:30-32) "*Başka bir dille aktarılan eserin kişi ve yer adlarını, yaşayış kurallarını aktarıldığı dilin konuşulduğu ülkeye göre değiştirerek uygulamak. Bir eseri, türünden başka bir türe çevirmek, romandan oyun, oyundan opera çıkarmak"* şeklinde tanımlanır.

Amerikan Sinema Terimleri Sözlüğü'nde (1969:6) uyarlama "*Hikâye, roman, kısa hikâye vd. gibi bir kaynaktan alınan senaryo (screenplay)*" şeklinde tanımlanırken; Meydan Laraousse'ta (1973:449) "*Yabancı dilden bir eseri yerli gelenek ve göreneklere uyacak biçimde değiştirerek kendi diline çevirmek*" biçiminde tarif edilmektedir.

Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan Türkçe Sözlük'te (2011:2425) uyarlamanın farklı tanımlamaları şu şekildedir: "*Birbirine herhangi bakımdan uyar duruma getirmek, intibak ettirmek. Edebî eserleri, sinema, tiyatro, radyo ve televizyonun teknik imkânlarına uygun duruma getirmek, adapte etmek. Bir yabancı eseri, kişi ve yer adlarını değiştirerek yerli bir eser durumuna getirmek, adapte etmek*."

Adnan Ufuk (1956:3) Küçük Sinema Sözlüğü'nde uyarlamayı "*Sinema için hazırlanmamış bir metni filme alınabilecek biçime sokma işi, adaptation*" şeklinde tanımlamaktadır.

Nijat Özön (2000:732) uyarlamayı "*Sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma, Sinema için hazırlanmış olan bir özeti, oyunluğun daha sonraki aşamalarına doğru geliştirme*" şeklinde ifade etmektedir.

Çeşitli tanımlarının yapılabileceğini söyleyen Zeynep Çetin Erus'un (2005:16) uyarlama tanımı şöyledir: *"Edebiyat ve film arasındaki karşılıklı alışverişte, bir romanın, oyunun veya diğer edebi kaynağın filme aktarılmasını tanımlayan en yaygın uygulama" ve "Daha önce uyarlama dışında bir amaçla üretilmiş olan romanın sinema sanatının özelliklerine uygun bir biçimde ele alınıp senaryo biçimine sokulmasıdır".*

Pars Tuğlacı (1981:17) ise Okyanus Ansiklopedik Sözlük'te uyarlamayı "*Bir şeyin başka bir şeye uydurulması. Bir varlığın başka bir varlıkla veya içinde yaşadığı çevreyle bağdaştırılması*" şeklinde tanımlar.

Sema Fener'e göre (2015:191) uyarlama B*bir metnin (roman, hikâye, tiyatro piyesi, bilgisayar oyunu, çizgi roman vb. gibi) filme uyarlanabilirliği ile ilgili teorik ve pratik sorunları"* içinde barındırmaktadır.

Michel Chion'un (2003:242) "*Bir öyküyü sinema senaryosu biçiminde geliştirme ve dramatize etme çalışması*" olarak tespit ettiği, uyarlamayı Kubilay Aktulum (2011:475) "*Bir türe ait kaynak bir metni yeni bir türde yeniden yazmak işlemine dayanan dönüştürme işlemine verilen ad*" şeklinde tanımlar.

Syd Field'in (2016:331) başlı başına bir sanat olarak gördüğü uyarlama tanımı şöyledir:

> 'Değiştirerek ya da ayarlamalar yaparak uygun hale getirmek ya da uymasını sağlamak' olarak tanımlanır; yani yapı, işlev ve biçimde bir değişiklik yaratmak üzere bir şeyi tadil etmek. Roman, kitap, oyun, makale ya da şarkı, uyarlamanın sadece başladığı yerdir. Kaynak malzemedir bunlar, başlangıç noktasıdır; daha fazlası değil.

Syd Field (2016:352) özgün bir senaryo olarak gördüğü uyarlamayı "*orijinale tamamen sadık kalmak değildir. Kitap kitaptır; oyun oyundur, makale makaledir, senaryo senaryodur. Bir uyarlama daima başka malzemeden hareketle yapılan özgün bir senaryodur. Bunların hepsi birbirinden farklı formlardır sadece*" şeklinde sınırlarını çizmektedir.

Gürsel Korat (2010) uyarlama hakkında şu tafsilatlı malumatı vermektedir:

> Uyarlama, bir yapıtın (roman, öykü, film veya oyun) yeniden oyun, roman, öykü veya film haline dönüştürülmesidir. Uyarlamada zaman ve mekân unsurları değiştirilebilir, fakat öykü bütünlüğü ve kişilerin temel eylem değiştirilmemelidir. Bunu Aristo'nun üç birlik kuralından hareketle söylüyorum. Günümüzde daha önceden öyküsü yaratılmış bir şeyi yeni bir form içinde kurmak uyarlamadır, fakat onu başka kişilerin eylemine dönüştürmek, öykünün yapısını kişiler ve olaylar yönünden değiştirmek, ana fikri bozmak uyarlama olmaz.

Evşen Çerkeşli (2017: 48) benzer şekilde uyarlamayı "*Genellikle edebiyatın roman, öykü, tiyatro ya da şiir gibi bir alt türünde hazırlanmış bir metnin sinemanın imkânları ve anlatım araçları kapsamında filme çekilmesi.*" olarak tanımlar.

Ahmet Terzioğlu (2011) uyarlamayı "*Bir metnin edebiyat alanında ve edebiyatın imkânlarıyla ele aldığı, değerlendirdiği sorunları sinemanın imkânları ve kendine has sorunsalları çerçevesinde yeniden ele alınmasıdır*" şeklinde tanımlamaktadır.

Sakallı ve Akemoğlu (2016:65) uyarlamanın tanımını "*Belli bir medya içerisinde üretilen bir metnin farklı bir medyaya aktarımı"* şeklinde yaparken; edebiyat uyarlamasını ise "*Söze dayalı medyada oluşturulan bir metnin görsel-işitsel medyaya aktarım süreci*" olarak yapmaktadır.

Bu tanımlamalardan hareketle; biz de çalışmamızın konusunu oluşturan halk edebiyatı nesir ürünlerinin uyarlanmasını, farklı amaçlarla meydana getirilmiş sözlü, zamanla yazıya geçirilmiş yazılı kültür ürünlerinin, sinema ve televizyon için yeniden üretilmesi ve farklı bir forma dönüştürülmesi işlemi olarak tanımlayabiliriz.

Tanımlardan da anlaşılacağı üzere uyarlama her zaman edebiyat eserinden senaryoya aktarma şeklinde olmamıştır. Bilgisayar oyunlarından, müzikallerden, çizgi romanlardan, destanlardan, kutsal kitaplardan, tarihî konulardan; biyografiler, otobiyografiler, gazete haberleri, bilimsel makalelerden[74], şarkılardan hareketle[75] de uyarlamalar yapıldığı görülmektedir.

Türk sinemasında görülen uyarlamalar çoğunlukla edebiyat eserinden gerçekleştirilmek biçiminde olmuştur. Bu örneklerin yanında yabancı eserlerin tamamının Türkçeleştirilmesi yoluyla ya da belirli bölümlerinin Türk kültürüne adapte edilmesi şeklinde yapılan uyarlamalar da mevcuttur.

[74]Er Pasin, Gülay (2016). Psikanalitik Bir Makalenin Sinemaya Uyarlanması: Todd Haynes'in Steven'ı Freud'un Dövülen Çocuğu mu?, Global Media Journal TR Edition, 6 (12), Bahar, s.302-331.

[75] Lus Besson'un Nikita (1999) adlı aksiyon, polisiye ve gerilim filmi, Elton John'un bir şarkısına atıfla yapılmıştır (Costello, 2010:28).

Turgut Özakman (2012:286) özgün esere bağlı kalarak yapılan uyarlamalar ve serbest uyarlamalar olmak üzere iki başlıkta tasnif etmektedir. Zeynep Çetin (1999:152) farklı uyarlama kavramlarının kullandığını belirtir ve genel itibariyle üç başlık altında toplar:

1.Birebir uyarlama olarak da tanımlanan doğrudan uyarlama (Transposition)
2.Yorumlama olarak da nitelendirilen bazı değişikliklerle gerçekleştirilen uyarlamalar (Commentary)
3.Esinlenme olarak da ifade edilen serbest uyarlamalar (Anology).

3.4.1. Uyarlama Yöntemleri

Uyarlama yapılırken birebir aktarımlar genellikle başarılı bulunmamaktadır. Bu nedenle uyarlama sırasında kullanılan bazı yöntemler geliştirilmiştir; "*Roman da film de anlatısallık niteliği taşımalarına rağmen, roman sinemaya aktarılırken romanın temel ifade aracı olan sözcük ile filmin temel ifade aracı olan görüntü ve sesin niteliklerinden kaynaklanan değişimler meydana gelir*." (Sakallı, Akemoğlu, 2016:73).

Bir edebiyat eserinden senaryoya uyarlama yapılırken genellikle şu süreçler izlenir: çıkartma, ekleme, sadeleştirme ve detaylandırma. Çıkartma edebiyat eserinde yer alan kişi, olay gibi kimi unsurların yer almayışıdır. Ekleme, edebiyat eserinde olmayan unsurların senaryoya eklenmesidir. Sadeleştirme, edebiyat eserinde ayrıntılı anlatılan olayların daha kısa ele alınmasıdır. Detaylandırma ise edebiyat eserinde yer alan kimi olayların detayına inilerek ele alınma işlemidir (Yıldırım, 2010:37-39).

Cemal Aykın (1983b:495-496) uyarlama yapılırken üç yol izlendiğini tespit etmiştir. İlki, edebiyat eserinin bir senaryo hammaddesi olarak kullanılmasıdır. Bu tür uyarlamalarda romanlar önemli değişikliklere uğramaktadır. İkinci yol ise sinema olanaklarının edebiyat eserinin emrine verilmesi yoluyla oluşturulmaktadır. Bu tür uyarlamalarda film, romanın esiri olmuştur ve seyircinin sezgisine gerek kalmadan film her şeyi kendisi söyler. Sonuncu uyarlama anlayışında ise edebiyat eserindeki niteliklerin sinema dilinde yeniden gerçekleştirilmeye çalışılması yoluyla yapılan uyarlamalardır.

Syd Field (2006:333-334) uyarlama yapılırken olaylar dizisini takip etmek için bazı sahnelerin değiştirilmesi, atılması ya da yeni sahnelerin eklenmesini bir genel kural olarak belirtir. Ona göre uyarlamanın özü "*bir taraftan hikâyenin bütünlüğünü korurken, karakterler ve durumlar arasında bir denge bulmaktır*."

Aktarma yapılırken kullanılan yöntemlerden biri de edebiyat eserlerinde yer alan iç monologların ya da düşüncelerin diyaloglar yoluyla senaryoya taşınmasıdır (Field, 2016:334). Oğuz Makal (2014: 96) ise "*romanın olası etkilerinden uzaklaşılıp sözsel anlatımın ötesinde görselliğe fazlasıyla önem veren*" bir senaryolaştırma aşamasının önemine dikkat çeker.

Andrew M. Butler (2011:148) uyarlamanın üç yolla gerçekleştiğini belirtir. Bunlar edebiyat eserinden birebir aktarım, edebiyat eserine sadık kalmadan olayların değiştirildiği aktarım ve edebiyat eserinin yorumlandığı aktarım olmak üzeredir.

Uyarlama yöntemleri benzerlik gösterse de araştırmacılar farklı uygulama ve yaklaşımları tespit etmişlerdir[76].

[76] Boozer, Jack.(2008). "Introduction: The Screenplay and Authırship in Adaptation" içinde: Authorship in Film Adaptation:1-30 Ed.Jack Boozer. University of Texas Pres. Austin.
Hutcheon, L. (May 2007). "In Defence of Literary Adaptation as Culturel Production" M/C Journal, 10(2). http://journal.media.culture.org.au/0705/01-hutcheon.php
Leitch, Thomas. (2007). Film Adaptation and Its Discontents: Form Gone with the Wind to The Passion of The Christ. The Johns Hopkins University Pres.Baltimore.
Leitch, Thomas. (2012). "Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptatin, and What Does it Matter?" İçinde: A Companion to Literature, Film, and Adaptation: 88-104. Ed. Deborah Cartmell. Wiley-Blackwell. West Sussex, Oxford.
McFarlane, Brian (1996). Novel to Film: An Introduction tı The Theory of Adaptation. Clarendon Press, Oxford.
McFarlane, Brian (2007). "It Wasn't Like That in The Book…" İçinde: The Literature/Film Reader:Issues of Adaptation: 3-14. Ed. James M. Welsh, Peter Lev. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK. Spierling, Ulrike & Hoffman, Steve (2010). "Exploring narrative interpretation and adaptation for interactive story creation" İçinde: Interactive Storytelling: 50-61.Ed. R. Aylett et al., Springer, Berlin, Heidelberg.
Stam, Robert (2005). "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation" İçinde: Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Ed. Robert Stam, Alessandra Raengo. Blackwell Publishing. Malden, Oxford.
Wagner, Geoffery. (1975). The Novel and Cinema. Associated University Presses Inc. New Jersey.
Cohen, Keith. (1977). "Einsenstein's Subversive Adaptation" G. Peary, R. Shatzkin (eds). The Classic American Novel and Movies, Ungar, New York.
Gianetti, Louis (1982). Understanding Movies 3. Ed. New Jersey, Prentice-Hall, İnc. Englewood Cliffs.
Beja, Morris. (1979). Film & Literature, Longman: New York.
Desmond, J.V. and Hawkes P. (2005). Adaptation:Studying Film and Literature. New York:McGraw-Hill.

3.4.2. Uyarlama Nasıl Yapılır?

Başarılı bir uyarlama yapabilmek için senaristlerin, yönetmenlerin izledikleri ve zaman içinde benimsedikleri farklı yollar bulunmaktadır. Kemal Özer (1973: 12) uyarlama yapılırken edebiyatı yalnızca konu, sinemayı da yalnızca görüntüden ibaret sayan yaklaşıma karşı çıkmaktadır. Bu nedenle herkes tarafından başarılı kabul edilebilecek uyarlamalar yapılması zorlaşmaktadır. Genel hatlarıyla bir uyarlama meydana getirebilmek için öncelikle uyarlama yapılacak metnin seçimi ile yola çıkılmalıdır.

Feridun Akyürek (2013:103) uyarlama yapılacak metnin seçimi konusunda önceliği metnin sinema gereklerine uygunluğuna vermektedir. Böyle bir metin seçildiğinde hem senaristin işi kolaylaşacak hem de eser daha az değişikliğe uğrayacaktır. Eser seçiminde önemli olanın eserin sinematografik unsurlar içermesi gerektiği olduğunu söyleyen Atıf Yılmaz uyarlama konusunda şu tespitlerde bulunmaktadır:

> Film yönetmeni bir edebiyat ürününe nasıl bakar? Nasıl yaklaşır? Şöyle bir düşünelim… Öncelikle edebiyatçıların kurduğu dünya yönetmeni etkilemiş olabilir. Bu bir edebiyat ürününe en tehlikeli yaklaşım biçimidir bence. Yazarın yazı diliyle kurduğu dünyayı, yönetmenin sinema diliyle yeniden kurması gerekecektir… (Özgüç, 1996:10).

H. Hale Künüçen (2001a:39) hangi edebiyat eserinin uyarlanacağına yönetmenin karar vermesi gerektiğini belirtir. Ona göre ancak bir yönetmen edebiyat eserindeki görselliği yakalayabilir ve sinematografik dile aktarır. Bunun için öncelikle seçilen eserin görsel unsurlarının çokluğu önem taşımaktadır. Ancak yönetmeni uyarlama yapacağı eseri seçme konusunda eserdeki herhangi bir konu, tema, karakter ya da bir bölüm veya bir cümle bile etkili olabilir. Bu noktada uyarlama süreci başlamış olur. Ardından eğer yaşıyorsa eserin yazarına ulaşmalıdır yönetmen[77]. Çünkü başarılı uyarlamanın yolu budur. Bunun ardından eserin senaryolaştırılması aşaması gelir. Burada bir senaryo yazarına

[77] Örnek olarak Atıf Yılmaz Batıbeki, "Al Yazmalım Selvi Boylum" adlı romanı uyarlamaya karar verdiklerinde öncelikle eserin yazarı Cengiz Aytmatov ile görüşüp kendisinden onay aldıklarını belirtir (Künüçen, 2001a:43). Bir başka örnek olarak 2007 yılında Neil Gaiman'ın aynı isimli romanından aktarılan Star Dust (Yıldız Tozu) filmi de yazar ve yönetmenin birlikte çalıştığı yapımlara örnek gösterilebilir (Keskin, 2011:110). Öte yandan Tuncay Yüce (2005:71) yönetmen ve yazar birlikteliğinin başarı getirmediğini şu cümlelerle dile getirmektedir: "Bir edebiyat uyarlaması söz konusu olduğunda yazar her ne kadar filmin yönetim takımı ile (senaryo yazarı, yönetmen, görüntü yönetmeni, genel sanat yönetmeni vb.) birlikte çalışsa da izlediği sanat yapıtının (filmin) artık kendi sanat yapıtıyla (kitapla) pek bir ilgisi kalmamıştır. Bu hemen bütün edebiyat uyarlamalarında yazar ile sinemacı arasındaki çatışmanın en önemlisidir. Filmin oluşum aşamasında edebiyat yerini artık sinemanın diline bırakmıştır. Başka bir deyişle yazının dili görüntünün diline uyarlanmıştır". Bu konuda ayrıca bkz. Panel (1996) yazar Yönetmen Gözüyle Edebiyat İlişkisi. Varlık Dergisi. S. 1060. sf. 11-15.

ihtiyaç duyulmaktadır. Senaryo yazarı; kimi zaman eserin yazarı ya da yönetmen olurken; kimi zaman da ikisi bir arada senarist olarak bir yapımda yer alabilirler.

M. Ethem Alkan (1973:8), uyarlamanın yaratıcılık gerektiren bir iş olduğunu belirtir. Uyarlamada önemli olan meselenin edebiyat eserinin özdeşi bir film yapmak değil ona eş değer yeni bir film oluşturmak olduğunu ifade etmektedir. Bu durumda sinemanın bu işten kârlı çıkacağını belirtir[78]. İyi bir uyarlamanın da yönetmenin yaratıcılığında yattığını belirten Alkan, değil edebiyat eserinin senaryonun bile filmin bitmiş halini anlatamayacağına inanır. Öyle olsaydı yönetmene gerek kalmazdı diyerek, yönetmenin eserin özünü bozmadan ancak kendi özgür anlatımı ile dengelerse iyi bir uyarlamayı gerçekleştireceğini belirtir.

William Miller (2012:259) başarılı bir uyarlamanın çeviriden çok yorumlama temelli olması gerektiğini söyler. Çünkü her iki sanatın da çeviriyi kabul etmeyen kendine has özellikleri bulunmaktadır. Burada önemli olan uyarlaması yapılacak özgün eserin ana öğelerinin belirlenip yeni eserde de bu özgün havanın aktarılmaya çalışılmasıdır. Öykü, tema karakter gibi alt yapı öğeleri filme kolaylıkla uyarlanabilir; zor olan eserin üslubunun uyarlanmasıdır.

Her edebiyat eseri uyarlanmaya uygun değildir ya da konusu itibarıyla aynı türden bir sinema filmine uyarlanamayabilir. "*Belli edebî eserler opera, film, müzikal ve radyo oyununa çevrilebilir…"* (Aytaç, 2005:20). Çünkü edebiyat eserinde yer alan eski yeni zaman ve mekânlar, olaylar, karakterler ve bunların dağılımı uyarlanmak istenen her bir türde farklılık gösterecektir.

Eser seçiminin ardından eser tam anlamıyla özümsenmek üzere farklı aşamalar için incelenmeye tabi tutulmalıdır. Senarist Bülent Oran (1973: 18) kendisine sorulan "*Uyarlayacağınız romanları bütünüyle okuyor musunuz?*" sorusuna "*Tabii, hem de birkaç kere. Çünkü roman okuru, romanın bütününü unutuyor. Aklında belli birkaç bölüm kalıyor. Filmde onu bulamazsa 'İyi uyarlayamamışlar, becerememişler' diyor*" şeklinde cevap vererek uyarlamanın başarılı kabul edilmesinin önemli ayaklarından birinin seyirci tarafından beğenilmesi olduğuna ve bunu sağlamanın yolunun da eseri iyi özümsemek olduğuna dikkat çekmektedir.

[78] Bu konuda bkz. Bazin, Andre (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları, Ankara: Bilgi Yayınevi, içinde "Arı Olmıyan Bir Sinema İçin (Uyarlamanın Savunması)", s.105-141.

Seçilen eser etraflıca okunup özümsendikten sonra "*Uyarlamada yapılması gereken ilk hareket anlatıdaki ana öyküyü bulmaktır. Ana öykü tüm olayları birbirine bağlayan temel olaydır. Daha sonra ise karakterler ele alınır*" (Yurdakul, Özer, 2013).

Bir edebi eseri filme uyarlamak, yaratıcılık gerektirir. Adalet Ağaoğlu, romanı uyarlanacak olan yazarın dünyasının iyi bilinmesi gerektiğinin altını çizer ve eserin özünden uzaklaşılmamasına dikkat çeker (Kale, 2010:268). Aynı şekilde Kemal Özer'e göre (1973:12) iyi bir uyarlama; "*Sinemacıyla yazarın dünyalarının örtüşmesi gerekli. Yani sinemacı, içinde devindiği gerçekler ortamına yazarın dünyasını koyabilmeli, gerçekliği yeniden kurarken yazarın dünyasını derinlemesine kavrayabilmeli*"dir.

Eser seçimi ve tespit edilen eserde ele alınacak öyküyü belirledikten sonra uyarlama yapılırken dikkat edilmesi gereken nokta Gülay Er Pasin'e (2016:303-304) göre "*içeriğin özünün derinlemesine kavranması"*dır. Ancak bu aşama sağlandıktan sonra anlatım biçimi belirlenmelidir. Kaynak alınan eserin estetik ilkelerini, biçimin öze nasıl yardımcı olduğunu doğru kavramak uyarlamanın estetiğini oluşturma sürecinde en önemli adımdır. Diğer önemli etkenler ise uyarlanacak eserin doğasını kavrama, özünü benimseme ve konuya yaklaşımını uyarlanacak yeni alan için yeniden doğru biçimde kurmadır. Uyarlama yapan kişinin niyetine de değinen Er Pasin, uyarlayan kişinin ideolojik, kültürel ve eleştirel bakışının da uyarlamaya yön verdiği tespitinde bulunmuştur.

Kendi eserleri de sinemaya uyarlanan Atilla İlhan (1996:19) uyarlama konusunda başarılı bir uyarlamanın nasıl olacağını ve sinemanın edebiyat eserinden özellikle hangi açılardan yararlanacağını "*Edebiyatın asıl birimiz söz, sinemanınsa görüntüdür. Bu yüzden de tamamiyle bir uyarlama söz konusu olamaz. Sinema romandan entrikayı alabilir, hikâyeyi alabilir ve geri kalanını kendi yapar. Ama önemli iki şeyi atlamadan, birincisi tiplerdir; diğeri atmosfer"* cümleleriyle dile getirir.

Aynı şekilde Andre Bazin (1966:128) de eserin özünün iyice kavrandığı uyarlamaları başarılı bulduğunu belirtir: "*Sözcüğü sözcüğüne çeviriyi işe yaramaz kılan, çok serbest çeviriyi de kabul edilmez aynı nedenlerden dolayı"; "İyi bir uyarlama olayın özü ve ruhun düzenlenmesi sonrasında elde edilecektir*" (2013:75) demektedir.

Filiz İlknur Cuma (2009:105) uyarlama yapılırken önemli olanın eserin edebî değerinin kaybolmaması olduğunu belirtir. Ona göre dil, üslup ve hikâye değişmeden senaryoya aktarılmalıdır. Bu şekilde edebiyat eserinden alınan haz sinema filminden de

alınabilir. Uyarlama yapılırken eserin özünden uzaklaşmamak gerekmektedir. Aynı şekilde karakterlerin de özünü değiştirmeden esere uygun sinema karakterleri oluşturulması gerekmektedir.

Özlem Kale (2010:268) uyarlama kavramının edebiyat metnini okuma, yazılı dili görsel dile çevirme ve metni yorumlama olmak üzere üç ayrı süreci içinde barındırdığını belirtir. Turgut Özakman (2012:287) ise uyarlama yapılırken izlenilmesi gereken şu dört yolu tespit etmiştir:

1.Eserin temasını saptamak
2.Olayların eksiksiz dökümünü yapmak
3.Kişilerin dökümünü yapmak
4.Mekânların dökümünü yapmak

Öte yandan Turgut Özakman'a (2012:287) göre uyarlamanın tamamlanması için senarist ya da yönetmen bu aşamaların ardından olay, kişi ve mekân tespitlerinin değerlendirilerek eserin tiyatro, radyo, televizyon ya da sinema gibi hangi medya ortamına daha uygun olduğunu belirlemelidir. Ardından hedef kitle, konu, karakterler de göz önünde tutularak komedi, dram gibi yapımın türünü belirlemelidir. Daha sonra olayları tekrar gözden geçirmeli ve ana konu ile yan konuları tespit etmeli gereksiz olanları elemelidir. Aynı işlem karakterler ve mekânlar için de yapılmalıdır.

Edebiyat eserinin filme aktarma aşamasında filmde yer alan ögeler doğru bir hızda ve sıralamayla kurgulanmalıdır. Edebiyat eserinde yer alan uzun betimlemeler/tasvirler gibi unsurlar sinema eserinin zamanı kısıtlı olduğundan uyarlayıcı tarafından bazı kısaltmalar gerektirebilir. Ancak bu kısaltmalar, hikâyenin dramatik yapısının akışını bozmayacak nitelikte olmalıdır. Bu yapıyı bozmamak adına dikkat edilmesi gerekenleri Özlem Kale (2010:269) dil, üslup ve kurgusal anlatım, karakterler, tema şeklinde sıralamaktadır.

Syd Field (2006:338) da uyarlama yapılırken hikâyeyi devamlı olarak ileri taşımak zorunluluğu olduğunu ve bunu sağlayabilmenin en başarılı yolunun da karakterler arası olayların birbirine eş olarak kurgulamak ve merak, gerilim, aksiyon gibi unsurları "bir ipliği halının içine dokur gibi" hikâyenin içine yerleştirmek olduğunu ifade eder. Olaylar sürekli gelişmeli ve hareket halinde olmalıdır.

Sinema ve edebi eserin anlatım aracının farklı olması sebebiyle uyarlamalarda aynı etkiyi bırakacak farklı yöntemlerin geliştirilmesi gerektiğini söyleyen Andre Bazin (2013:118-120) uyarlamada diyalogların nasıl kullanılacağını şöyle ifade etmektedir:

> Uyarlamacı, metin ile karakterleri öykü dengesinin fiziksel oluşumuna uygun şekilde kullanmalıdır. Sinema yapımcısı, görsellik ile aktaramadığı olguları diyaloglar şeklinde verme yoluna gitmelidir. Bu diyaloglar romandan aynen alınabileceği gibi bazı değişikliklere uğrayarak da ekrana aktarılabilirler.

Uyarlama sadece teknik olarak bir edebiyat eserinin yapısını değiştirip senaryo yapısına dönüştürülmesinden ibaret değildir. Bu süreçte edebiyatın olanaklarıyla meydana getirilmiş bir eser, sinema sanatının sorunları ve olanakları çerçevesinde yeniden ele alınıp yorumlanmaktadır: Edebiyat eserinin sinema sanatının sorunsalları ışığında ve ona uygun şekilde ele alınması ve bu bakış açısıyla senaryo formuna kavuşturulmasıdır (Tanyıldızı, Kaya, 2017:21).

Edebiyat eseri senaryoya uyarlandığında dil unsurunun zaruri olarak göz ardı edilmesi ile içerik, düşler, hatıralar, hisler geride kalabilir. Bunların yerine ise sinemada sonsuz görüntü değişimleri, montaj gibi unsurlar ön plana çıkar (Öztuna, 1983:17). Bu konuda yönetmen, senarist Ömer Lütfi Akad bir röportajda şunları söylemektedir:

> Zaten sinemada edebiyat uyarlaması demek, bir anlamda tercüme demektir. Tercümeden, bir dilden bir dile çeviri anlaşılmamalıdır. Çince bir metinde 'pencereden baktı' sözcüğü, başka bir dilde de 'pencereden baktı' diye tercüme edilir. Ama sinemada 'pencereden baktı'nın tercümesi belki de bir çiçektir ya da ya da bir kedi, iskemledir. Sinemada şöyle bir uyarlama hatasına düşülüyor. 'Pencereden baktı' sözcüğü, pencereden bakan adam olarak görüntüye dönüşüyor. Böyle olunca sinemasal bir tehlike söz konusu oluyor. (Kayalı'dan aktaran Esen, 2010:86)

Andre Bazin (2013:118) uyarlama yapılırken mutlaka değişiklik gerektiğini belirtir ve iyi bir uyarlamanın nasıl olacağına dair görüşlerini şöyle ifade eder:

> Kuşkusuz romanın kendi başına bir anlamı vardır. Onun soyutlanmış okuyucu üzerinde bıraktığı dolaylı etkisi, bir filmin karanlık bir sinemadaki kalabalık üzerinde bırakacağı etkiden farklı olacaktır fakat bu sebeplerle estetik yapıdaki farklılık araştırmaların daha kapsamlı yapılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Böyle bir işe girişen film yapımcısının daha fazla hayal gücüne ve yaratıcılığa sahip olması gerekmektedir. Dilin ve sinematik yaratım biçiminin özgün metine sadık kalınmasında doğru orantılı olduğu savunulabilir. Ancak kelime kelime aktarım da, en az aşırı derecede serbest bir aktarım kadar yanlış olacaktır. İyi bir uyarlama, olayın özü ve ruhun düzenlenmesi sonrasında elde edilecektir. Bunun için gerekli olan unsur ise dil oluşumunun kullanılabilmesidir. (burada bazı yazarlarının dilinin öylesine zor olduğu için sinemaya aktarımının mümkün olmadığı örnekler verilir: Andre Gide gibi…)(2013:75).

Syd Field (2016:331) meydana çıkan senaryo metnine bağımsız yeni bir senaryo gözüyle bakılması gerektiğini belirtmektedir. Öyle ki uyarlaması yapılan metin ister bir makale ya da gazete haberi ister roman olsun durum değişmemektedir. Çünkü edebî eser

ile onun uyarlaması olan film arasında anlatımda farklılıklar söz konusudur. Eserin yazarı, kullandığı kelimeler ile kendi üslubunu yansıtır. Bu haliyle uyarlanan ve ortaya çıkan yeni yapı ise yazarın ifade ettiği kalıptan dışarı çıkmış ve artık başka bir sanatçı olan senaristin ya da yönetmenin ürünü olmuştur. Bu nedenle romanı okumayıp filmi izleyen kişi romanı okumuş sayılmaz. Çünkü yazarın söylemek istediği ile senaristin ya da yönetmenin gösterdiği birbirinden faklı şeyler olacaktır (Kale, 2012:82).

3.4.3. Uyarlamada Sadakat Sorunu

Bir film eğer edebiyat eserinden senaryolaştırılmış ise sadakat sorunu da hemen gündeme gelmektedir. Birebir aktarımla oluşturulmuş filmler; kimilerince gerekli ve iyi uyarlamanın anahtarı sayılırken kimilerince sıkıcı bir yapımdan öteye gidemeyen filmler olarak addolunmaktadır.

Özgün bir senaryonun kıyaslanacağı herhangi bir ilk metin bulunmamaktadır. Oysa uyarlama senaryolar her zaman senaryolaştırıldığı edebiyat eseri ile mukayese edilmektedir (Kırel, 2004:119). Agâh Özgüç (1996) "Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları" başlıklı yazısında Türk sinemasında yapılan kimi örnekler üzerinden hareketle sadakat konusuna değinmektedir.

Edebiyat eserleri farklı yapısal özelliklere sahip ürünler oldukları için kiminin tamamen kiminin de bir kısmının filme aktarıldığı ya da belli bir bölümünden esinlenildiği görülmüştür. Rıza Kıraç (2012:80) bu düşünceden hareketle sadakatin her zaman mümkün olmadığını şöyle belirtir:

> Edebiyatçılar arasında bir klişe vardır: iyi bir roman ya da öykünün başarısı senaryolaştırılamaması ile ölçülür. Bu kriter yapıtın edebi derinliğine ve görselleştirilememesine ya da sinemasal bir dramaturjiyle perdeye aktarılmayacağına işarettir. Gerçekten bir bütün olarak sinemaya aktarılması mümkün olmayan yapıtlar fazlasıyla vardır, ancak bu yapıtların belli bir bölümünden yola çıkarak senaryo yazmak mümkündür. En azından bu tür yapıtlar sinemasal bir estetik oluşturmaya, esin kapılarını açmaya uygundur.

Andrey Tarkovski (2008:2) esere birebir sadık kalınarak yapılan filmlerin başarılı olmayacağına inanır. Nitekim ona göre her yazılı öykü filme çekilemez. Yazar ile yönetmenin estetik kaygıları farklı olduğunda uzlaşma sağlanamayacaktır. Buna çözüm olarak da edebî senaryonun çekim senaryosu adını verdiği yeni bir yapıya dönüştürülmesi gerektiğini ifade eder. Yönetmenin de bu çekim senaryosu üzerinde çalışırken kendi görüşleri doğrultusunda yeniden biçimlendirme hakkı olduğunu belirtir (2008: 5). Başarılı

bir uyarlama için, yönetmen ya da senarist tarafından edebiyat eseri üzerinde değişiklikler yapılabilir ve yapılmalıdır.

Rıza Kıraç (2012:75-76) hiçbir uyarlamanın roman ya da öyküyü birebir sinemaya aktarmayacağını belirtir. Ona göre senarist eğer bir roman uyarlayacaksa öncelikli olarak romanın akışına, karakterlerine ve duygusuna bağlı kalmalıdır. Bir romanı olduğu gibi aktarmanın sorun yaratacağını belirtir. Andrey Tarkovsky'nin aksine her roman ya da öykünün filme aktarılabilir olduğuna inanan Kıraç, senaristin uyarlayacağı romanı seçerken onun izlenebilir özelliklere sahip olup olmadığına bakmasının gerektiğini belirtir. Daha sonra da romandan bağımsız şekilde ancak romanın temel özelliklerini filme yansıtabilmelidir. Yani edebiyatın kelimelerle kurduğu yapıyı görsellik ile sağlamalıdır. Ancak bu birebir aktarım ile gerçekleşmemelidir. Nitekim "*Senaryo, hikâyenizin dramatik gereksinimlerine dayanmalıdır. Kaynak malzeme sonuç olarak sadece kaynak malzemedir. Bir başlangıç noktasıdır, bir son değil*." (Field, 2006:349).

Senarist Gürsel Korat (2010) kendisine yöneltilen "*Edebiyat metnine dayalı senaryo yazımında kaynak metne sadakatin ölçüsü nedir? Senaryo yazarı kaynak metne ne kadar müdahale edebilir, değiştirebilir? Senaryolaştırma süreci nasıl gerçekleşir*?" sorusuna verdiği cevapla edebiyat eserinde tam anlamıyla sadık kalınamayacağını dile getirmektedir:

> Edebî metne tam sadakat mümkün değildir çünkü edebî metin sözel, kavramsal yapıyla ilerleyen bir estetik bütündür. Oysa senaryo, sözün harekete indirgenmesini ve bunu edebî yapıta göre çok kısa bir süre içinde anlaşılır kılınmasını gerektiren öyküleme durumudur. Bu açıdan bakıldığında senaryo edebî metne müdahale etmekten çok, edebî metnin görsel düzenini kurmakla uğraşır. Eğer 'bu da bir müdahaledir' deniyorsa, kabul. O zaman senaryo yazarı edebî metne müdahale eder ama hepsi hepsi bu kadar olur. Öte yandan, olayların edebî metindeki düşünsellikle anlatılamayacağı durumlar karşısında senaryo yazarının başvuracağı somutlaştırma halleri olacağı akla gelecektir, bunu değiştirme veya müdahale saymaktan yana değilim. Yazar metni anlar, kendisinin anlatacağı metne dönüştürür ve temel olarak hikâyenin ruhuna vakıf olarak film öyküsü haline getirirse, edebî metne ihanet etmiş olmaz. Senaryo yazarına düşen görev, metnin kodlarını doğru çözmek, metnin ruhunu anlamaktır.

Andre Bazin (2013:63-64) senaristlerin uyarlama yaparken izledikleri yolu şöyle belirtmektedir:

> Daha sonra film yapımcıları bazen romanları birinci elden uyarlama yapmaya devam ederken, diğer bazı romanları ayrıntılı film snopsisi olarak kullanma yoluna gitmişlerdir. Yapımcılar, romancılara karakter, anafikir, atmosfer yaratımı konularında başvurmuşlardır. Burada bunun bir kitap olduğu göz ardı edilerek, yazarın sadece ayrıntıları belirten bir senarist olduğu fikrinin hakim olduğu düşünülebilir. Bu tanı Amerikan polisiye romanlarının pek çoğu için doğrudur. Bunların iki amaçlı olarak yazıldığı yaygın olarak bilinen bir gerçektir. Yazarlar henüz konuyu kafalarında tasarlarken Hollywood uyarlamalarının bakış açısıyla olaya yaklaşmaktadırlar. Yani yazarın özgürlüğü elinden alınmıştır denebilir. Buna karşı koyanlar da vardır. Robert Bresson, "Le Journal d'un cure de

> campagne" filmini yapmadan önce, kitabı sayfa sayfa, hatta satır satır izleyeceğini söylemiştir. Onun amacı mükemmel bir çalışmayı değerinden hiçbir şey kaybetmeksizin ekrana taşıyabilmektir. Bir edebiyat örneğinin yapı olarak kendisinden çok farklı bir sanat dalına uyarlanmasının getireceği sayısız zorlukların yanında görüntülerin günlük hayatın gerçekliğine olan yakınlıklarının daha fazla olması onun geçerliliğinin çoğalmasını sağlamaktadır.

Uyarlaması yapılan edebiyat eserine bağlılık konusunda Sovyet yapımı filmler ön plana çıkmaktadır. Bu filmlerde olayın geçtiği yer ve çağ çok iyi analiz edilir ve gereken tüm dekor ve kıyafetler iyice araştırılarak aslına en uygun şekilde hazırlanır[79]. Bu yapımlarda diyaloglar da dahil eser neredeyse cümle cümle uyarlanır, hatta süresi 6 saat süren filmler meydana getirilmesinden çekinilmez. Ancak bu tür eserlerde de yeni bir sinematografik söylem geliştirildiği söylenemez (Özer, 1973: 11-12).

Amerikan sinemasında da eseri değiştirmeden yapılan uyarlamalar bulunmaktadır[80]. Bunların daha çok klasik eserlerden yapılan uyarlamalar olduğunu görmekteyiz. Türk sinemasında ise esere sadık kalma hemen her eserde kendini göstermektedir. Bunun sebebi belki de yönetmenlerin sanatsal kaygılarının var olmasıdır. Yönetmen eserin sanatsal bütünlüğüne zarar vermemek adına değişikliklerde bulunmamaktadır. Ayrıca Türk sinemasında uyarlamanın kelime kelime yapılmış olması gerektiğine dair var olan görüş neticesinde de yönetmenler uyarlama yaparken değişiklikten kaçmaktadırlar (Çetin Erus, 2005: 185-186).

Edebiyat eseri yapısı gereği her okuyucunun zihninde farklı şekilde canlandığına göre senarist ya da yönetmenin de edebiyat eseri hakkında bir yorumu olmaktadır. Neticede yönetmen de bir okurdur ve eserin tüm okuyucularda canlandırdığı standart bir görüntü/nesnel ölçüt yoktur. Bu noktada sadakat konusu yerine yorum katma denilmesi daha doğru olacaktır. (Kılınç, 2015:57). Gürsel Aytaç (2005:28) aynı konuda Bertolt Brecht'in görüşünü "*Film seyircisi hikâyeleri başka türlü okur. Ama hikâye yazan da kendi açısından bir film seyircisidir."* sözleriyle destekler. En nihayetinde ister sadakat ister ihanet tabiri kullanılsın bir edebiyat eseri uyarlama sırasında değişikliklere uğramak zorundadır.

---

[79] Esere büyük bir saygı ve bağlılığın söz konusu olduğu bu tür eserlere örnek olarak Sovyet yapımı olan Anna Karenina, Karamazov Kardeşler ve Savaş ve Barış gibi filmler sayılabilir.

[80]Örnek olarak Amerika'da uyarlamalar Türkiye'de olduğundan daha serbest şekilde gerçekleştirilir. Her iki ülkede de eserler oldukça geniş olduğu için tamamıyla bir filme sığdıramamaktadır. Türk sinemasında uyarlanacak kısım esere daha yakın olurken Amerikan sinemasında büyük değişiklikler yapılmaktadır. Burada amaç para kazanmak olduğu için seyirciyi filme çekecek ve mutlu edecek türlü değişiklikler yapılmaktadır (Çetin Erus, 2005: 183).

3.4.4. Okuyan Gözden İzleyen Göze; Uyarlama Üzerine Tartışmalar

Edebiyat ve sinemanın yakınlığı her zaman iyi sonuçlar doğurmamıştır. Uyarlama filmler kimi zaman eserden uzaklaştığı düşüncesi ile özellikle edebiyat eserinin yazarı tarafından başarısız ilan edilmiştir. Öte yandan filmin edebiyat eserini geride bıraktığı örnekler ile başarılı yapımlar da ortaya konulmuştur (Kırel, 2004:117). Uyarlamalar sinema araştırmacıları, eleştirmenler ya da izleyici/okuyucu grupları arasında; kimileri tarafından başarılı kimileri tarafından da başarısız bulunmaktadır. Kimileri uyarlama işinden edebiyatın kimileri ise sinemanın zararlı/yararlı çıktığı görüşlerine sahiptir. Çünkü "*Uyarlama bir film çeken yönetmen, izleyicinin kaynak eseri okurken hayal ettiklerinin çok daha farklı bir versiyonunu sunarak izleyiciyi düş kırıklığına uğratabileceği gibi, hayal dünyasına yepyeni şeyler de katabilir*" (Mirza, 2016:44).

Sema Fener (2015:189) tarihsel süreç boyunca uyarlamaların anlatı geleneğinin devamını sağladığı tespitinde bulunarak sinemada uyarlamaların edebiyata yarar sağladığına dikkat çeker ve devam eder: "*Tarih boyunca sözlü masallardan yazılı edebiyata ve yeni bir sanat olan sinemaya kadar adaptasyon anlatı geleneğinin sürdürülmesini sağlamış, sinemanın şekillenip yayılmasına hizmet etmiştir*".

H. Hale Künüçen (2001a:34) bir edebiyat eserinin yayınlandığı ülkesinde bile kimi zaman herkese ulaşamadığını ancak eserin sinemaya uyarlanması ile daha geniş kitlelerce tanınmasının mümkün olduğunu belirtir ve uyarlamadan edebiyatın zararlı çıkacağı fikre karşı çıkar. Sinemanın daha geniş kitlelere ulaşabilen bir sanat olması edebiyat eserinin tanıtımını yapması açısından edebiyatın lehinedir.

H. Hale Künüçen'in bu tespitini destekler nitelikte; edebiyat uyarlamaları ile metinlerde yer alan kültürel değerler ve işlenilen konular sinema aracılığıyla daha geniş kitlelere duyurulmuş olur. Ayrıca yeni edebiyat akımları da sinema aracılığı ile daha hızlı yayılmaktadır [81](Can, Uğurlu, 2010:80).

Andre Bazin (2013:73) uyarlamanın edebiyat ve sinema açısından sonuçlarını değerlendirmiş ve edebî eserin uyarlamadan zararlı çıkmayacağını belirtmiştir. Ona göre bir edebiyat eseri ekrana taşınırken elbette bazı eksiltmelere uğrar. Film izlendiğinde seyirci ya filmi beğenir ya da filme uyarlanan eseri okumak isteyebilir. İkinci durumla

[81] Yeni dalga sinemasının ilk filmleri Varoluşçuluk akımının birer yansımasıdır (Akyürek, 2013:105).

sonuçlandığında ‘edebiyatın zaferi’ sayılabilir. Nitekim sinemaya uyarlanan edebi eserlerin satışında artışlar görülmektedir[82].

Edebiyat sinema ilişkisinde sinemanın yeni anlatım şekilleri aracılığıyla yeni anlatılar ortaya çıkarma özelliğinden dolayı edebiyata malzeme olabilecek yeni anlatılar da meydana gelmiş ve daha öncekiler de yeniden biçimlendirilmiştir. Nitekim James Monaco (2001:268) "*Sinema kitlesel eğlencenin bütün biçimleri gibi, eğlendirdiği kadar efsane yaratıcı da olmuştur. Hollywood ulusal mitlerimizin ve kendimize dair duygularımızın biçimlenmesine –ve çoğunlukla abartılmasına- çok fazla yardım etti*" tespitinde bu düşünceyi desteklemektedir.

Edebiyat ve sinemanın birlikteliği ve uyarlama yapımlar sayesinde sinemada yeni türler de oluşturulmuştur[83].

Edebiyat sinema ilişkilerinin her iki sanat dalından birine zarar vereceği görüşü de hâkimdir. Örnek olarak bir edebiyat uyarlaması yapılırken senaryo yazarı ile eserin yazarı arasında çatışmalar yaşanabilmektedir. Andrey Tarkovski (2008:9) uyarlama yapımlarda sinemanın özgürlüğünün sınırlandığını ve sinemanın uyarlama işinden zararlı çıktığını düşünür:

> Başka sanat dallarına ait özelliklerin beyazperdeye aktarılması, filmin sinematografik özelliğini zedeler ve özgün bir sanat olarak sinemanın muazzam kaynaklarına dayanan çözümler bulmasını zorlaştırır. En kötüsü de bu tür durumlarda yönetmenle hayat arasında bir uçurum oluşmasıdır. Birtakım aracılar, eski sanat türlerinden kalma uygulama şekilleri, durmadan bu ikisi arasına girer. Bu da hayatın, insanın aslında görüp algıladığı şekliyle filme yansıtılmasını özellikle engeller.

Bir filmin senaryosu eğer herhangi bir edebiyat eserinden uyarlama yoluyla oluşturulmuş ise mutlaka senaryoya kaynaklık eden edebiyat eseri ile film karşılaştırılmıştır. Okuyucular çoğunlukla eserde okuduklarını muhayyilesine yerleştirir ve bunları filmde de arar. Bulamadığı zaman ise bu noksanlıklar filmin başarısız olarak

---

[82] Bu konuda örnekler için ayrıca Özgüç, Agâh (1996). “Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları”. *Varlık Dergisi*. S.1060. sf.6-10.’a bakılabilir.

[83] Örnek olarak Batı sineması ve özellikle Hollywood sinemasında korku türü, yazın geleneğinin oluşturduğu bir kurmaca dünyası üzerine şekillenmiştir. Birgül Koçak’a (2006, 96) göre “*Edebiyat, korku sinemasının beslendiği temel kaynaktır”.* Neticede Batı’da, mitlerden esinlenen antik dönemin metinlerinden başka, Ortaçağın toplumsal yaşam koşullarının ve Hristiyanlığın körüklediği korkuların fantastik korku yazını için bir temel oluşturduğunu söyleyebiliriz (Koçak, 2006:97). Yine Türk korku filmlerinde gördüğümüz folklorik bir inanış olan vampir inancı, bu coğrafyaya at bir inanış değildir. Ya da Ortaçağ Avrupa’sında yaygın olarak kabul edilen şeytan çıkarma (exorcism) ritüeli de Müslüman inancına göre mümkün değildir (Koçak,2006:102).

anılması ile neticelenir. Bu açıdan bakıldığında sinema tarihinde çok az uyarlama film başarılı sayılmıştır. Çünkü edebiyat eserini birebir senaryoya aktaran film sayısı oldukça azdır. "*Özellikle de klasik roman uyarlamaları (Dostoyevsky: Kumarbaz, Suç ve Ceza; Flaubert: Madam Bovary vb.) üstün edebi özelliklere sahip olmaları ve romanların herkes tarafından biliniyor olması nedeniyle başarısız sayılmıştır*" (Keskin, 2011:109). Başka bir ifadeyle çoğunluk tarafından bilinen bir eserin uyarlanması hem olumlu hem de olumsuz sonuçlar doğurma ihtimalini beraberinde getirir.

Öte yandan başarısız sayılmalarına karşın uyarlamalar son dönemde ilerleme kaydetmiştir ve sinemaya uyarlanması mümkün olmayan eserlerin uyarlanma sayısı da oldukça artmıştır. Bu sinema sanatının ilerleyişinin bir teminatıdır (Bazin, 1996:132).

Alper Keleş (2017:172) uyarlamaların; edebiyat eserinde yer alan unsurların görselleştirilmesi durumunda okurun hayal gücünü sınırlandıracağı ve onu pasif hale getireceğini belirtir.

M. Ethem Alkan (1973:8) uyarlamanın iki türlü sonuç doğurduğunu belirtir. İlki, sinema-edebiyat ilişkilerinin bu sanatların özgünlüğünü zedeleyip zedelemeyeceğidir. İkincisi ise yönetmenin tutumudur. Eğer yönetmen esere tamamen bağlı kalırsa kendi özgürlüğünü yitirir. Ya da eserden fazlaca uzaklaşırsa bu durumda da eserin yazarı ile anlaşmazlık içine girecektir. Her iki durumda da olumsuzluklar yaşanacak ve edebiyat ve sinema ayrı ayrı zarar görecektir.

Uyarlama yapmanın genel anlamda sinema ve edebiyat alanlarına etkisi yanında yazar yönetmen, senarist gibi uyarlamayı gerçekleştiren gruplar arasında da anlaşmazlıklara sebep olduğu görülmektedir. Uyarlama yapacak kişi kaynak eserin yazarı ile çatışma yaşayabilir. Ayrıca senarist sinema ve televizyon dünyasının talepleri arasında da çatışma yaşayabilir (Tanyıldız, Kaya, 2017:22).

Bir edebiyat eserinden uyarlanmış senaryolardan çekilen film sayısı hemen her ülkede hatrı sayılır noktalara ulaşmıştır. Bu durum beraberinde edebiyatın sinemaya zarar verdiği görüşünü meydana getirmiştir ve sinemayı roman uyarlamalarından kurtarmak için "Pure Cinema" (Saf Sinema) kuramı ortaya atılmıştır. Bu düşünceye göre tüm uyarlamalar

kalitesiz yapımlardır. Saf sinema savunucuları uyarlama yapmanın hem sinema hem de edebiyata yapılan bir ayıp olduğunu ileri sürmektedirler (Bazin, 2013: 77-78)[84].

[84]Ancak Andre Bazin (2013: 77-79) uyarlama yapmanın sinemaya edebiyat tarafından yapılan bir ayıp olmadığına inanır ve uyarlama yapmanın yedinci sanat sinemanın saflığına bir zarar vermediğini belirtir. Aksine sinemanın oluşumunun garantisi olarak görür uyarlamayı. Bunun yanında uyarlamalar her ne kadar başarılı kabul edilse ve beklentiyi karşılasa da bir kitabın yerini tutmamaktadır.

BÖLÜM 4:

SENARYO YAZIMI VE HALK HİKÂYELERİNİN SENARYOLAŞTIRILMASI

4.1. Senaryo Yazımı

Senaryo film yapımında izlenecek aşamaları adım adım açıklayan<planlayan> metindir. Senaryodan kurguya kadar filmlerinde hemen her şeyi kendisi yapan Japon sinemacı Akira Kurosawa "*Bana en önemli görünen, senaryonun hazırlanmasıdır. Senaryo, filmin yapısı, iskeletidir"* (Makal, 2014:94) demektedir. Bir filmin nasıl çekileceğine ait tüm verileri içinde barındıran senaryolar, filmin çıkış noktası olma özelliği taşımaktadır. Bu nedenle film hazırlığının başlangıç noktası senaryodur ve senaryosuz film düşünülemez.

4.1.1. Senaryo Tarihi

Senaryonun bugünkü anlamda gerekliliği sinemanın ilk yıllarında henüz fark edilememiştir. Sema Fener (2015:25-26), senaryo yazım biçimi sinemanın tarihsel gelişim süreci içinde toplumsal ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak değişim gösterdiğini belirtir. İlk filmler yalnızca basit bir olayı hareketli görüntüyü sunmak maksadıyla hazırlanan tek tek sıralanmış karelerden oluşmaktadır. Bu filmlerde amaç bir hikâye anlatmak değil para kazanmaktır. Ardından kurgunun keşfi ile güldürüden başka cinayet, polisiye, psikolojik gerilim gibi konuların da sinemanın anlatım alanına girebileceği fark edilir ve sinemanın kalıcı bir uğraş olduğu anlaşılır. İlk sinema salonları açılmaya başlayınca çoğunlukla kısa film süreleri de uzamaya başlar ve senaryo ihtiyacı hasıl olur.

Ortaya çıkan senaryo ihtiyacı her ülkede farklı şekilde karşılanmış ve günümüzde de farklı ülkelerde farklı şekillerde senaryo yazım şekilleri geliştirilmiştir. Bunların

şekilleri nasıl olursa olsun her birisi çeşitli aşamalardan geçmiştir. Sinemanın yaşadığı teknolojik gelişmeler eşliğinde senaryo da kendi biçimini oluşturmaya çalışmıştır. Semir Aslanyürek (2014:162-168) sinemada sesin icadından önce ve sonra yazılan senaryoların bu anlamda çeşitlilik gösterdiğini ifade eder. Sessiz sinema dönemi senaryolarında diyaloglar henüz senaryolarda yerini almadığı için yalnızca oyuncunun hareketleri ile çevrenin özellikleri ve oyuncuların hareketleri ışığında filmin kurgusu yer almaktaydı. Diyalog olmadığı için senarist ve yönetmenler senaryoda yer alan tüm dramatik olayları ve çatışmayı görüntü ile sağlamak zorunda kalmışlardır. Ancak sesin sinemada keşfedilmesi ile birlikte senaristler ses öğelerinin farklı unsurlar olduğunu düşünerek sesle ilgili kısımları senaryoda farklı bir alanda kutucuk içine almışlardır. Bir süre senaryolar bu şekilde yazılmıştır. Bazı ülkelerde görüntü ve ses öğeleri ayrı ayrı yazılmaya devam ederken bazı ülkelerde de ses ve görüntü iç içe girerek senaryolarda yerini almıştır. Ülkemizde de senaryolarda görüntü ve ses öğeleri çoğunlukla birbirinden ayrı yazılmaktadır

Sesin sinemada keşfedilmesi neticesinde senaryolarda bir dönem sesin, görüntünün yerini aldığı görülmektedir. Diyalogların senaryolarda fazlaca yer bulması senaryoyu piyese yaklaştırmış ve "piyes tipi senaryo"[85] diye adlandırılan senaryo tipi doğmuştur. Aynı zamanda senaryonun farklı bir biçiminin olması gerektiğine ve senaryolarda çok fazla diyalog kullanılmamasına inanan senaristler de "öykü tipi senaryo"[86] fikrini geliştirmişlerdir (Aslanyürek, 2014:174).

Gelişimi ülkelerde farklılıklar gösterse de senaryo yazımı ilk günden bu güne ilerleme kaydetmiştir ve kendini yenilemiştir. Tüm dünyada kesin hatları belirlenmiş tek bir senaryo şekli<formatı> bulunmamaktadır. Eğilimin olduğu senaryo tipleri bulunmakla beraber kimi zaman aynı ülkede bile senaryoların farklı şekillerde yazıldığı görülmektedir.

[85]"Piyes tipi senaryoların temelini sinemasal eylemler/hareketler ile diyaloglar oluşturmaktadır. Bu senaryolarda hareket bildiren açıklamalar oldukça ayrıntılı yazılmaktadır. Filmin "ete bürünmemiş bir iskeleti" olarak kabul edilen piyes tipi senaryolarda karakterler yeterince işlenmemekte ve olaylar ile durumların betimlemeleri yaz çok az yapılmakta ya da yapılmamaktadır. Quentin Tarantino'nun Ucuz Roman filminin senaryosu piyes tipi senaryoya örnektir" (Aslanyürek, 2014:175). Rıza Kıraç (2012:121) senaryo yazım biçiminin piyes yazım tekniğinden gelişerek farklılaştığını söylerken bu tip senaryoların durumunu göz önünde bulundurmuştur.

[86] Öykü tipi senaryo öykünün şimdiki zaman kipiyle yazılmış biçimine dayanır. Bu tip senaryolarda ekranda görülen ve duyulan her şey ayrıntılı şekilde ele alınır. Kahramanlar arası ilişki, anlaşmazlık, çatışma gibi unsurlar ayrıntılı şekilde işlenir. Olayın gerçekleştiği zaman, mekân detaylı şekilde tasvir edilir. Öykü tipi senaryoya Semir Aslanyürek'in Eve Giden Yol filminin senaryosu örnek gösterilebilir (Aslanyürek, 2014:177).

Ancak ortak olan nokta her senaryonun yazım amacının aynı olması ve senaryo olmadan film olmayacağı düşüncesidir.

4.1.2. Senaryo Tanımları

Akira Kurusawa'nın filmin iskeleti olarak tanımladığı senaryonun senaristler ve sinema araştırmacıları tarafından tanımları yapılmıştır. Bunlardan bazılarını şöyle listelemek mümkündür:

Senaryo İtalyanca "Scenario" sözcüğünden türemiştir. Kelimede yer alan "scene" sahne anlamına gelmektedir ve "*Sahnede seyircilere sergilenmek üzere hazırlanmış metin*" manasında kullanılmaktadır. Nitekim bir film de art arda dizilmiş sahnelerden oluşmaktadır. (Aytekin, Eroğlu, 2014:36). Senaryoda "sahne" kavramının geniş açıklaması ileride ele alınacaktır ancak sahne kavramı bu tanımda olduğu üzere senaryonun teknik bileşenlerinden biri olma özelliği taşır. Başka bir açıdan ise bu tanım senaryonun sahnelenmek üzere hazırlanan bir metin olma özelliğinin ön plana çıkarıldığı düşünülebilir.

Nijat Özön'ün (2008:126) 'oyunluk' kelimesi ile Türkçeleştirdiği senaryo; Türk Dil Kurumu'nun hazırladığı Türkçe Sözlük'te (2011:2065) "*Tiyatro oyunu, piyes, film, dizi vb. eserlerin sahnelerini ve akışını gösteren yazılı metin*" olarak tanımlanmakta ve senaryoyu yalnızca sinema filmi için hazırlanmış yazılı bir metin olarak değil; tiyatro, piyes gibi sahnelenmek üzere tasarlanan her sanat dalı için hazırlanan bir metin olduğuna vurgu yapmaktadır.

Senaryo metni daha sonradan kendinden oldukça farklı bir şeyin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan bir "öz"dür. Senaryo metni görünüş itibariyle geniş kenar boşluklarıyla ve aralıklı karakterlerle yazılan yaklaşık 120 sayfadan oluşan bir metindir. İşlevsel açıdan bakılırsa senaryo, talimatlardan oluşan bir metindir. Bu metinde oyuncular ne söyleyeceğini, set tasarımcısı ne inşa edeceğini, ses kayıt teknisyeni ne kaydedeceğini, yönetmen ise hangi planları kullanacağını görmektedir. Bir senaryo hemen her hikâyeyi anlatabilir (Hunt, R.E; Marland, J; Richards, J, 2014:20).

Hakan Aytekin ve İrfan Eroğlu (2014:15) senaryoyu "*Seyircinin ne göreceğini, ne işiteceğini, perdeye geliş sırasıyla yazdığımız bir metindir… Senaryo, seyirci ile sinemanın*

yaratıcı tarafında çalışanların buluşmasını sağlayan bir kılavuz, bir rehberdir" şeklinde tanımlayarak senaryonun sinema sanatının hazırlayıcı ve izleyici olmak üzere iki farklı tarafını birleştiren ortak bir nokta olduğuna vurgu yapmaktadır.

Senarist Syd Field'ın (2016:35) bir senaryoda nelerin bulunduğundan hareketle yaptığı senaryo tanımı şöyledir: "*Senaryo, içinde diyalog ve betimlemeler barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş, resimle anlatılan bir hikâyedir.*" Ona göre senaryonun üç aşamadan oluşan bir paradigması bulunmaktadır. Bu paradigma başlangıç, yüzleşme ve çözülme aşamalarından oluşmaktadır.

Sema Fener (2015:35) "*Filmin belirlenen genel ve alt amaçlarına, teknik ve yapım olanaklarına, hedef izleyici kitlesine göre, yapımın özünü unutmadan, belli kurallara uyarak oluşturulan ortalama 35-100 sayfalık bir metin*" şeklinde yaptığı tanımla senaryonun neler içerdiğine ve muhtemel hacmine değinirken; Feridun Akyürek (2004:31) senaryoyu "*Yapım süreci içinde, yapımın özünü, temelini oluşturan, 40 sayfadan başlayıp 100 ya da ender olarak daha çok sayfadan oluşacak biçimde düşünülerek hazırlanan yazılı sinema metnidir"* şeklinde tarif etmektedir.

T. Kakınç (2004:13) "*Bir filmin çekilmesine temel olan yazılı metin*" olarak tanımladığı senaryoyu kullanıldığı farklı işlevlere göre ayrımlayarak şöyle izah eder:

> Plan ve sahnelere bölünmüş film hikâyesi… Yönetme terimi olarak başlangıçta senaryo yazarının ya da yönetmeninin şema, kroki ve plan 'eser'i çizmesi ve bir konunun beyazperdeye aktarma/uyarlama amacıyla yazımı anlamına da gelir. Yanı sıra film ön hikâyesi (sinopsis)'nden başlayarak çekim senaryosuna kadar oluşan her çeşit sinema 'metni' senaryo genel adıyla anılır.

Rıza Kıraç (2012: 78-79) filmin hikâyesinden karakter yaratımına, mizansenden görselliğe kadar yönetmenin kılavuzu olarak nitelediği senaryoyu şöyle tarif etmektedir:

> Senaryo bir olay, tasavvur, hayal, duygu, olgu, eylem ve yaşanmışlık dizgesini anlamlı ya da/veya "çok anlamlı" bir biçimde sözcüklerle ifade etme biçimidir. Senaryo: eylem, mizansen, görüntü, diyalog, duygu, atmosfer, mekân ve ses genel olarak hikâyenin bütünüdür. Bu bütünü oluşturan parçalar tek başına anlamlı olabilir ama hepsi bir araya geldiğinde anlamı güçlendiren, onları daha anlamlı kılan ve aynı zamanda bireyin, izleyicinin önsezilerine hitap eden uyarıcılar bütünüdür. Bu bütün bir tasarımdır. Nihai bir şey değildir ama bir kılavuzdur, yönetmene gideceği yolu gösterir ve yaşama geçirilecek dramaturjik yapının iskeletini oluşturur.

Senaryonun seyirci ile sinemanın buluşmasını sağlayan bir rehber olduğunu söyleyen Hakan Aytekin ve İrfan Eroğlu (2014:15), senaryo ile seyirci ilişkisine değinir:

> Günümüzde seyirci ne izleyeceğini, işiteceğini belli ölçülerde bilerek, beklenti içinde sinemaya gitmektedir. Korkacak, gülecek, ağlayacak, şaşıracak, eğlenecek, bilmediği şeyleri öğrenecek, beyazperdeden yansıyan serüvenin içinde bir yolculuğa çıkacaktır. Harcadığı zamanın ve paranın

> karşılığında duygusal bir döngüye girmeyi; belki de en önemlisi tam anlamıyla bilemediği, anlayamadığı, tanımlayamadığı bir dünyayı tanıyıp öğrenmeyi bekleyerek, başka bir evreni gözetlemeyi umarak sinema salonuna girer. Senaryo, bu düşsel yolculuğun haritası, bir uçuşun rotasıdır. Senaryo yazarının temel beklentisi; para yatıracak yapımcının, filmi yönetecek yönetmenin, görüntüleri oluşturacak görüntü yönetmeninin, kısacası filmi yaratacak tüm ekibin onun vaadine uygun bir filmi ortaya çıkarmasıdır.

Dwight V. Swain'e göre bir senaryoyu beş öğe oluşturur: Baş kişi, güç bir durum, bir amaç, bir kişi ya da nesne şeklinde görülen bir rakip ve çoğunlukla ölüm tehlikesi olmak üzere tehdit eden korkunç bir tehlike (akt, Chion, 2003:84).

Bir filme ait hemen her şeyi muhteva eden senaryonun yazılı bir metin olmasından ötürü bir edebiyat türü olduğuna inanan senarist ve araştırmacılar bulunmaktadır. Bu görüşe sahip yönetmen ve senaristlerden Metin Erksan (1987:84) senaryo tanımını yaparken onu bir edebiyat türü olarak gördüğünü belirtmektedir:

> Senaryo; bir edebiyat bir yazın türüdür. Roman, hikâye, şiir, tiyatro vb. nasıl bir edebiyat, bir yazın türüyse senaryo da kesin ve tartışmasız bir biçimde, bir edebiyat, bir yazın türüdür. Senaryo, bir filmin yapımı için, filmin konusu ve konuşmalarından oluşan, sinema sanatına ilişkin teknik bilgileri kapsayan, bir düzyazı, bir anlatım değildir. Senaryo; edebiyat sanatına özgü, fakat sinema sanatının niteliklerini özümlemiş, sinema sanatının özelliklerini içeren, bir edebiyat, bir yazın türüdür. Senaryo, bir filmi oluşturan durağan ve devingen fotoğrafların, resimlerin, görüntülerin, somut ve soyut görsel düşüncelerin anlatıldığı, tanımlandığı, açıklandığı bir düzyazı bir anlatım değildir. Senaryo; sinema sanatına ilişkin nitelikleri, özellikleri, kuralları içeren ve özümlemiş, fakat edebiyat sanatına özgü, bir yazın, bir edebiyat türüdür.

Öte yandan Andrey Tarkovski (2008:112-113) senaryonun yapılacak filmin bir tutanağı, filmin ayrıntılı bir proje tanımlaması olduğundan hareketle bir edebî eser niteliği taşımadığını ifade eder ve fikirlerini şöyle devam ettirir:

> Bir senaryo ne kadar filmselse, edebî başarı sağlama umudu o kadar azdır. Bu yönüyle pek çok tiyatro oyunundan farklı bir konuma sahiptir. Ayrıca, gerçek bir edebî değeri olan bir film senaryosuna bugüne kadar hiç rastlanmamıştır. Aslında, edebî yeteneğe sahip bir insanın, maddi gerçekler hariç, hangi akla hizmetle senarist olmaya kalktığını hiçbir zaman anlayamadım. Bir yazar yazmalıdır. Filmsel görüntülerle düşünmesini beceren birisiyse yönetmenler ordusuna katılmalıdır. Çünkü düşünce, tasarım ve bunların bir filme dönüştürülmesi elbette ki bir yaratıcı yönetmenin sorumluluk alanına girer, başka türlü çekim çalışmalarını doğru dürüst yönetemez.

Resimlerle anlatılan bir hikâye olan (Field, 2016:33) senaryoyu Mehmet Arslantepe (2015:152) bir edebiyat eseri olarak görmemektedir. Bunun gerekçelerini açıklarken yaptığı senaryo tanımı şöyledir:

> Senaryo, film çekmek için yazılmış bir sinema metnidir. Senaryo, edebî bir metin değildir; okunmak için yazılmaz. Görselliğin yazıldığı bir metindir; çekilmek için yazılır. Edebiyatta yapıldığı gibi tasvirler, söz sanatları ve farklı zaman kullanımları bulunmaz. Senaryoda sahne tanımlanır, mizansen yazılır. Kişilerin diyalogları ve gerekliyse diğer sesler de senaryoda bulunur. Senaryoda sadece görülenler ve duyulanlar yazılır. Senaryo ile filmin konusu, karakterleri, mekânları, bütçesi ve süresi ortaya çıkar.

Buraya kadar verilen tanım örneklerinden hareketle biz de senaryoyu; konumuz itibariyle halk hikâyesi metinlerinden hareketle, "kelimeleri resmetmeye ve görüntüye aktarmaya rehberlik eden bir aracı metin" olarak tarif edebiliriz.

4.1.3. Senaryo Şekilleri

Tanımların ortak noktası bir senaryonun filmin teknik ve dramatik anlamda yol haritası olduğunu göstermektedir. Peki bu yol haritası nasıl şekil alacaktır? Aristotales'in sanatın ana unsuru olarak öne sürdüğü biçim<şekil>, senaryo metinleri için de önem taşımaktadır. Nitekim Aristotales içeriğin biçimin yardımcısı olduğunu dile getirmiştir (Aytekin, Eroğlu, 2014:46). İçerik olarak kişiler arasındaki ilişkiler, düğümler, çatışmaların ve bunları çözüme ulaştıracak bir dramatik yapının kurulduğu senaryo metinlerinin biçim özelliklerini de şöyle sıralamak mümkündür:

Biçim özelliklerinden ilk olarak senaryoların sayfa sayısı hakkında bilgi verilebilir. Yukarıda belirtildiği gibi bir senaryo metni en az 35-40 sayfa olurken en fazla yüz ya da daha fazla sayfa olmaktadır. Senaryoyu "*Filmin ya da televizyon izleyicisinin işin gereğine göre düzenlenmiş öyküsü*" olarak tarif eden Akyürek (1995:55-56) senaryoların bir tarafında görüntü ve sahneleme yöntemlerine ait bilgiler yer alırken; diğer tarafında diyalog, ses efekti, doğal sesler ya da müzik gibi ses unsuruna ait bilgiler yer aldığını ifade eder.

Senaryoda her sayfa yaklaşık olarak bir dakikaya karşılık gelmektedir. Buradan hareketle süre unsuru da göz önüne alınarak ortalama bir senaryo 100 sayfa civarında olmaktadır. Bu 100 sayfaya ulaşmak ise "*bir yazma-bozma-yeniden yazman mücadelesi"* gerektirmektedir (Aytekin, Eroğlu, 2014:37). Tarkovski (2008:118) de senaryonun onun için her zaman değişebilecek bir yapıya sahip olduğunu belirtir ve tüm çalışmaların bittiği zaman senaryonun ancak ortaya çıkacağını ifade eder. Senaryonun asıl görevinin düşünmeyi uyarmak olduğunu belirten Tarkovski, senaryo yazmanın oldukça hassas bir uğraş olduğuna dikkat çeker.

Senaryolar yapı olarak "klasik senaryo" ve "çekim senaryosu" olarak iki grupta sınıflandırılırlar. Klasik senaryolar Fransız ve Amerikan olmak üzere iki şekilde yazılmaktadır. İçerikleri aynı olan bu formatlarda yalnızca bilgilerin kullanılış biçimleri farklılık gösterir. Fransız yazım stilinde kağıt ikiye bölünür. Kağıdın sol kısmında görüntü

ile ilgili bilgiler yer alır. Sahne numaraları, iç/dış mekân ve gün/gece gibi zamanla ilgili bilgiler burada yer alır. Sağ tarafta ise sese ilişkin bilgiler; diyaloglar ve diğer sesler yer alır. Amerikan yazım stilinde ise kağıt dikey değil yatay kullanılır. Yine sahneler numaralandırılır, iç/dış mekânlar ve gün/gece gibi zaman belirteçleri yer alır. Alt satırlarda öncelikle görüntüye ilişkin bilgiler ve ardından diyaloglar ile diğer ses öğeleri yer alır (İlerialkan, Yılmaz, 2015:97-107). Senaryoların bir kapak sayfası olur ve burada senaryonun ve yazarın adı, eğer uyarlama bir senaryo ise özgün eserin adı, yazarın adı ve de yazara ait iletişim bilgileri yer almaktadır. Senaryolar siyah olarak 12 punto boyutunda ve Courier yazı tipiyle yazılmaktadır. Bu yazı tipinin harf boyutları aynı olduğu için her sayfanın bir dakikaya denk gelmesini kolaylaştırmaktadır (Fener, 2015:153).

Senaryoda çoğunlukla küçük harf kullanılmaktadır ancak kamera direktifleri, tüm ses direktifleri, başlıklar, diyaloglarının başında karakterlerin ismi ya da öyküye ilk kez giren veyahut özellikle belirtilmesi gereken bir aksesuar gibi bilgiler büyük harfle yazılmaktadır (Fener, 2015:154).

Bir senaryoda sahne başlığı tek satır halinde ve büyük yazılır. Burada sahnenin numarası, ne zaman ve nerede çekileceği belirtilir. Sahne numarası filmin kaçıncı sahnesi olduğunu belirtir. Numaradan sonraki bilgi sahnenin iç veya dış mekân olmak üzere nerede çekileceğini gösterir. İç, çekimin kapalı bir alanda yapılacağını; dış ise açık bir mekânda yapılacağını belirtir. Sahnenin ardından kullanılan mekânın tanımlanması gelmektedir; okul, hastane, bahçe gibi. Ardından zaman ile ilgili bilgiler yazılır. Zaman gün ve gece şeklinde belirtilir. Ancak gün doğumu ya da gece yarısı gibi özellikle belirtilmesi gereken zaman aralıkları da yazılabilir. Sahne başlığının altında ise hareketler/aksiyonlar yer alır. Burada geniş zaman kullanılır. Aksiyonların altında ise metnin ortasında diyaloglar yer alır (Fener, 2015:154-158). Senaryoların şekli ile ilgili bu düzenlemeler kesinlik arz etmemektedir ancak genel kabul gören şekiller olduğu için pek dışına çıkılmamaktadır.

Senaryoda kişilerin durumu kıyafetleri, atmosfer ile ilgili açıklamalar, hareketler ve repliklerle ilgili açıklamalar sol tarafa yazılır. Sahnenin bittiği ise noktalarla belirtilir (Özakman, 2012:270-286).

Hem ülkemizde hem de yurt dışında kabul edilmiş senaryo biçiminde görüntü ve sesin, senaryo başlıklarının temel ayrım noktası olduğu görülmektedir. Biçim açısından öncelikli kural seyircinin ne göreceğinin ve ne duyacağının ayrıntılı olarak yazmaktır. En

sık kullanılan formata göre görüntü ile ilgili veriler sayfanın sağ ve sol taraflarında yer alırken, ses ile ilgili veriler de sayfanın orta kısmında yer alır. Ses ile ilgili veriler karakterlerin sözleri, sesleri, nesnelerin sesleri, seyircinin duygularını yönlendirecek müziği içermektedir. Senaryoda ses efektleri ayrıntılı olarak yer almaz ancak seyircinin özellikle fark etmesi beklenen kimi sesleri senarist belirtmek zorundadır (Aytekin, Eroğlu, 2014:40-46).

Senaryo yazımı için senaryo formatlarının olduğu ücretli ya da ücretsiz bilgisayar programları kullanılabilir. Amerikan senaryo formatı için Celtx ya da Fade In, Avrupa/Fransız formatı için Word gibi ücretsiz programlar ile de yazılabilirler (Arslantepe, 2014:159). Ayrıca www.finaldraft.com, www.screenplay.com, www.marinersoftware.com gibi yazılımlar da ücretli senaryo biçimlendirme adresleridir (Hunt, vd. 2014:60).

4.1.4. Senaryo Ön Hazırlık ve Yazma Aşamaları

Senaryoların oluşturulma aşamaları hakkında kesin ölçütler bulunmamaktadır. Senaristler benimsedikleri sıra dahilinde metinlerini meydana getirebilirler. Ancak her senaryo yazımının geçtiği bazı aşamalar bulunmaktadır. Bu aşamaların kimi yalnızca senarist[87] tarafından bireysel çalışma gerektirirken kimi zaman da yönetmenin[88] ya da yapımcının[89] ortak çalışmasını gerekli kılabilir. Fikir aşamasında genellikle senarist söz sahibi iken fikrin öyküleştirilmesi sürecinde yönetmen ve yapımcı da söz sahibi olmaktadır. Senaryolar çoğunlukla bir kişi tarafından yazılırken birden fazla senaryo yazarı tarafından oluşturulan senaryolar da bulunmaktadır (Çelikcan, 2014:53). Günümüzde

[87] Senarist: Bir filmin kağıt üzerinde ana yapısını kuran, olayları ve olaylar dizisini meydana getiren sahneleri aynı şekilde sinema tekniğine göre düzenleyen sinema yazarı (Meram, Akpolat, 1963:99).
[88] Yönetmen: Proje tamamlanıncaya kadar tüm film üzerinde yaratıcı kontrolünü gösteren kişidir. Sonuç olarak bir filmin sanatsal ve teknik sorumluluğu yönetmene aittir. Planlara karar verir, kameranın yerini ve kamera hareketlerini belirler, efektlere karar verir. Çekim mekânına, çekim listesini ve ön hazırlığını yapmış olarak gelir. Yönetmen, rahat bir şekilde en doğru çerçevelemeye karar verebilecek düzeyde olmalıdır. En doğru planları fazla vakit harcamadan, ses ekibini bekletmeden bulabilmelidir (Arslantepe, 2015:31).
[89] Yapımcı: (producer) anlatılmaya değer bir proje bulup onu gerçekleştirmek için gerekli parayı toplayarak izlenebilir bir film haline gelmesini sağlayan kişidir. Genellikle aynı zamanda film yapan şirketin sahibidir ama bir şirketin ve kurumun maaşlı elemanı da olabilir. Yapımcının projenin başlangıcından itibaren filmin tüm detaylarıyla ilgilenmesi gerekir ve bu sorumluluk, filmin çekiminin bitmesiyle de bitmez; neredeyse yaşam boyu sürer. Bu yüzden de birçok festivalde "en iyi film" ödülü yapımcıya verilir. Yapımcının bir filmdeki işlevi filmin çekimi bittikten sonra başka bir aşamaya taşınır., bu aşama filmin iyi sinema salonlarında gösterilmesi, yani iyi bir dağıtımcıyla çalışmak, izleyicinin sinemaya daha çok gittiği sömestr, bayram ya da özel anlamı olan tarihlerde filmi gösterime sokmak, filmi ulusal ve uluslararası festivallerde yarışmalara kabul ettirmek ya da bu tür festivallerde özel gösterimler, galalar yapmak (Kıraç, 2012:175-176).

özellikle televizyon için oluşturulan yapımların senaryo yazımında birden fazla kişinin ekip halinde çalıştığı görülmektedir.

Senaryo yazımı çok yönlü ve çoklu bir üretim sürecini kapsamaktadır. Yapımcı, senaristten kazanç sağlayan ticari bir ürün; yönetmen merak uyandıran bir drama bekler. Oyuncular muhteşem cümleler söylemeyi ve güçlü karakterler canlandırmayı ister. Tüm bu isteklerin ham maddesini<zeminini> sağlamak senaristin işidir. Film yapımı, birlikte çalışmayı gerektiren bir alandır. Senaryo perdeye erişene kadar yönetmen, yapımcı, görüntü yönetmeni[90], oyuncu[91], kurgucu[92] gibi senaryoyu farklı şekillerde yorumlayıp senaryoya yön verecek pek çok insanın elinden geçer (Hunt vd; 2014:15).

Feridun Akyürek (2004:33) senaryo metni hazırlamanın iki yönlü bir çalışma gerektirdiğini belirtir. İlk olarak sinemanın kurallarının gerektirdiği şekilde özgün ya da başka bir metinden uyarlama yoluyla oluşturulan bir öyküleme<narrating> çalışması yapılır. Bu tip senaryoların uyarlama aşamaları Edebiyat ve Sinema başlıklı Üçüncü Bölümde ayrıntılı olarak ele alınmıştır. İkinci olarak teknik bilgilerden oluşan görüntü, ses ve sahneleme yöntemlerine ait bilgileri de içeren bir metin hazırlanmaktadır. Bir senarist bu teknik bilgileri öğrenebilir ancak öyküleme/narrating aşaması için bolca çalışma yapması gerekmektedir.

Senaryo yazma işi her şeyden önce senariste ve onun özelliklerine bağlı bir uğraştır. Bu nedenle senaryo yazımı disiplin, çaba ve en önemlisi de motivasyon ister. Aynı zamanda düzenli çalışma, düzenli araştırma da gerekir. Başarılı bir senaryo özgün olmalıdır; ancak senarist bu özgünlüğü toplumdaki diğer kalıplara bağlı olarak değil kendisi olarak sağlayabilir (Costello, 2010:19-21). Nitekim senaryo yazarlığı bir zanaattır, öğrenilebilir (Field, 2016:29). Ancak yalnızca çalışmak ve araştırmak bir senaryo yazımı için yeterli değildir aynı zamanda senaryo yazmaya niyetlenen kişi bildiği bir konuda samimiyet hissiyle yazmalıdır (İlerialkan, Yılmaz, 2015:28).

---

[90] Görüntü yönetmeni (director of photography- DOP): Yönetmen ile beraber çalışır. Görüntü yönetmeni kamera hareketleri ve açıları, kadraj, ışık ve renk gibi görüntü öğelerinden sorumludur. Bunların yanında makyaj, kostüm, dekor, efekt ve kurgu da onların kontrolü altında olabilir. Görüntü yönetmeni, yönetmenin istediği atmosferi yaratmakla sorumludur. Görüntü yönetmeni sayesinde yönetmen sadece oyuncularla ve senaryoyla, kameraman ise sadece kamerasıyla ilgilenebilir. Görüntü yönetmeni, teknik bilgisinin yanında özellikle yaratıcılığı ve sanatsal bakışı ile kameramandan ayrılır (Arslantepe, 2015:31).

[91] Oyuncu: Tiyatro, televizyon gösterisi veya filmde rol oynayan kişi (Singleton, 6).

[92] Kurgucu: Post-prodüksiyon aşamasının başındaki kişidir. Yönetmenle birlikte görüntü ve sesi kurgular (Hunt, vd, 2014:15).

Mehmet Arslantepe (2008:239) senaryo yazarı olmak isteyen kişinin hikâye anlatımı konusunda başarılı olması gerektiğini dile getirir. Senaryo yazmanın tekniklerinin öğrenilmesinin yanında hikâye anlatımı ile ilgili de teorik bilgilerin öğrenilmesi bir ihtiyaçtır.

Senaryo yazacak kişi alanı ile ilgili bilgi birikimine sahip olmalı ve farklı deneyimlerden yola çıkarak kendini bulmalıdır. Başka bir deyişle "*Her sanatçı gibi senaryo yazarı da kendi alanının mirasını bilmek zorundadır*" (Miller, 2012:88).

"Senaryo yazarı" anlamına gelen senarist bir senaryo yazabilmek için belli başlı özellikler taşımalıdır. İlk olarak bir senaristin söyleyeceği sözü, anlatacak hikâyesi olmalıdır. Rıza Kıraç'a (2012:78) göre bir senarist, öncelikle düşüncelerini sözden çok görüntü ile anlatmasını bilmelidir. İmge <hayal> dünyası geniş olmalı, dramatik olayları görebilmeli ve gösterebilmelidir. Gözlem gücü yüksek olmalı ve gözlemlediği unsurları öykülerinde kullanabilmelidir. İnsanı, onun davranış ve tepkilerini iyi bilmeli ve bunların aktarılması aşamasında ruhsal durumlarını da göz önünde bulundurmalıdır.

Bir senarist izleyici için yazdığını unutmamalı; izleyicinin arzu ve isteklerini karşılayacak beklentilerini boşa çıkarmayacak şekilde senaryosuna yön vermelidir. Oluşturduğu drama ile izleyicinin olaylara katılmasını sağlamalıdır (Hunt, vd; 2014:16). Yukarıda belirtildiği gibi senaryo, izleyici ile senaristi birbirine bağlayan bir köprü vazifesi görür. Senaristin görevi ve marifeti de bu noktada kendini göstermelidir. Seyircinin istekleri doğrultusunda hazırlanan bir senaryoda ilgi ve merak daima canlı tutulmalıdır.

Senarist Feridun Akyürek'e göre (1995:58-63) senaryo yazmak, yazın dışı bir uğraş olduğu için televizyon ya da sinemanın gereklerine uygun şekilde senaryosunu yazmalıdır; her anlatıda olduğu gibi senaryoda da izleyiciye muhakkak bir mesaj vermelidir; görselliğe ağırlık vermeli, görüntülerle düşünmelidir; senaryo metnini konuşma diliyle yazmalıdır[93]; izleyici için yazmalıdır; sinema ve televizyonun estetik ilkelerini göz önünde tutarak yazmalıdır; senaryolar işitilmek için yazıldığından senaristler izleyicilerin metni nasıl

[93]Senaryo yazarı görselliğin öncelikli olduğunu unutmamalı, düşlerini sinemaya aktarırken insanlara neyi göstermesi gerektiğini iyi belirlemelidir. Bu anlamda, az sayıda ve işlevsel sözcükler kullanmalı; bir ressam, bir foto muhabiri gibi görselliğin gücünü arkasına almalıdır. Kuşkusuz çizmek istenen tablo edebi bir dile kaymadan, argo deyimle "edebiyat parçalamadan" yapılmalıdır. Senaryo edebiyattan beslense de edebiyat dışı bir alandır; edebi bir okumaya dönük değildir, senaryonun yazılanı görsel dile aktaracak olan sınırlı bir okuyucu kitlesi vardır. Süslü cümleler, kitap diliyle diyaloglar, "teşbih, telmih, mersiye, vb." kullanılarak yapılan tasvirler senaryo için uygun değildir (Aytekin, Eroğlu, 2014:17).

duyacağına dikkat etmelidir; zaman konusunda kısıtlı olan senaristler mesajlarını belli süreler içine sığdırmaya çalışmalıdır.

Senaryo yazmak ile hikâye yazmanın farklı şeyler olduğunu belirten senarist Bülent Oran (1973:16-17) yazı türlerinin en zoru olarak senaryo yazımını görmektedir. Senaristi yazım aşamasında kısıtlayan sebepler olduğunu ve baskı altında yazdığı için asıl amacının yazmak değil iş yapmak olduğuna değinir. Ona göre senarist topluma kendini beğendirme ve kabul ettirme endişesinden düşüncelerini özgürce ifade edememektedir.

Bunlara ek olarak senaristin sekans, sahne ve plan gibi senaryo kavramlarını bilmesi gerekmektedir. Klasik anlatı yapısı giriş, gelişme sonuç süreçlerini senaryo metni için de uygulamalıdır. Ancak sinemanın kendine has anlatı yapısı gereği her bir sahneyi arka arkaya mantıklı şekilde koyabilmeli ve kurgulayabilmelidir (Kıraç, 2012:122). Kurgu işlemi için her ne kadar ayrı uzmanlar çalışsa da senaryo metni en başından sağlam bağlantılarla tasarlanmalıdır.

John Costello (2010:43) senaryo yazma işini tıpkı bir filmin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamaları gibi taslak öncesi, taslak ve sonrası olmak üzere aşamalar halinde yürütüldüğünü belirtmektedir. Feridun Akyürek (1995:58) ise senaryo yazım aşamalarını temanın ne olacağına karar verilmesi, seçilen temanın bir öykü içinde işlenmesi ve hazırlanan metnin çekim senaryosu haline getirilmesi şeklinde sıralamaktadır.

Senaryo yazmaya başlamadan önce filmin anlatım türü[94] belirlenmeli ve senaryo yazım aşamasında bu türün özelliklerine göre senaryoya yön verilmelidir. Bu nedenle senaristin macera, korku, komedi, gerilim, dram, polisiye gibi film türleri hakkında da bilgi sahibi olması gereklidir. Böylece seçtiği türe göre konuya yön verecektir. Filmlerde izleyicisinin ilgisinin daima canlı tutulması gerekmektedir. Belirlenen konu da türüne uygun ve doğru şekilde kurgulanmalıdır (Kıraç, 2012:84-85).

[94]Tür:Tema, karakter, dekor, kostüm özellikleri birbirine benzeyen filmlerdir. Amerikan sineması türleri ve alttürleri çok sayıda film üretebilme gücüyle yaratmıştır. Sanat filmleri, tür sineması tanımlaması dışındadır. Tür filmleri, öncelikle popülerdir ve ticari başarıyı hedeflemektedir ve genellikle bu filmler klasik öykülemeyi kullanırlar. Bunlar bir başlangıca, gelişme ve sonuca sahiptirler. Türler Amerikan sinemasında gelişip olgunlaşmıştır. Western, komedi, aksiyon, macera, suç/gangster, drama, tarihsel, korku, gerilim, bilim-kurgu, savaş ve müzikal türleri ana türlerdir (Arslantepe, 2012:47). Türler zaman içinde değişikliğe uğramaktadırlar ve türlerin yalıtılmış sınırları yoktur, daima diğer türlerle ilişki içindedirler. Örnek olarak romantik komedi, kara komedi, aksiyon gerilim, aksiyon macera, romantik drama, biyografik drama gibi… (Costello, 2010:46-48). Sinemada tür konuşunsa ayrıca bkz. Butler, Andrew M. (2011). Film Çalışmaları. Çev. Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon Yayınları içinde 'Türler' Bölümü sf. 119-130. Abisel, Nilgün (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Türü belirlerken senaristin bazı sorulara cevap vererek yoluna devam etmesi gerekir. İzleyici kim olacak? Film erkeklere mi kadınlara mı, genç kızlara mı hitap edecek? Bir aile filmi mi olacak yoksa sanat filmi mi? (Akyürek, 2013:130). Bu sorulara cevap vermesi filmin olay örgüsünün kurulmasından mekân seçimine kadar belirleyici olacaktır.

Senaryo yazmaya karar veren senarist öncelikle türünü ve izleyici kitlesini belirledikten sonra filmin temasının ne olacağına karar vermelidir. Temayı Feridun Akyürek (2013:82) *"Bir filmin ilk görüntüsünden son görüntüsüne dek anlatılmak istenen, ilk ve son görüntüleri arasında enine boyuna işenen, geliştirilen, filmin özünü yaratan, içeriğini oluşturan, bir öyküye bağlı olarak anlatılan ana düşünceye, egemen olan görüşe, iletiye, öğretiye tema (önerme) denilir*" şeklinde açıklarken Sema Fener (2015:44) "*Bir filmin senaryosunun ana fikrinin biçimlendirilmesidir*" şeklinde açıklar.

Senaryo yazarlarının yazma işine başlamadan önce önünde iki hedef bulunmaktadır. Ortaya koyacağı senaryo, ticarî kaygılar güdülerek oluşturulan ve geniş kitlelere ulaşması tasarlanan bir film mi olacaktır? Yoksa sanatsal kaygılarla bir fikrin ya da düşüncenin sergilenip savunulması şeklinde mi gerçekleşecektir? Bir filmi bu iki yaklaşımdan birine göre tasarlamak uygulamada da farklılıklar doğurmaktadır. Ticarî kaygıyla üretilen filmlerde anlatı çoğunlukla neden sonuç ilişkisi üzerine kurulur ve giriş, gelişme ve sonuç çizgisinde ilerleyen bir öykü bulunmaktadır. Aristotales'in temelini kurduğu bu yöntem sinema endüstrisinin kendi anlatım olanakları ile uzlaşmış ve sinemada da kural haline dönüşmüştür. Bu tür filmlerde izleyicinin sonuçta bir katharsise <arınmaya> ulaşması hedeflenmektedir. Ancak ana kaygısı ticarî olmayan filmlerde bu anlatım yapısının tersine izleyicinin filmde anlatılan konuyu eleştirmesi, sorgulaması hedeflenmektedir. Burada anlatının çizgisel bir gelişim izlemesi gerekmemektedir. Bu anlatım tarzı epik anlatım olarak adlandırılmaktadır (Aytekin, Eroğlu, 2014:24-26).

Senarist işini kolaylaştırmak ve yazma aşamasında netlik sağlamak için anlatısında temel olanı belirlemesi gerekmektedir. Bunu belirleyemediği durumda ise duygusallık, gerçeğe uygunluk, dramatik yoğunluk ya da tarihsel gerçeklik gibi başlıklar üstünde yoğunlaşarak anlatısına yön vermesi gerekmektedir. Ancak senaryoların yalnızca tek bir çizgi üzerinden ilerlemesi tehlike olarak kabul edilir (Chion, 2003:83). Senarist bu durumla hep karşı karşıyadır.

"Anlatılacak öykünün evrensel değerinin ifadesi" anlamına gelen (Costello,2010:53) temanın ne olacağına karar verme aşamasında yazar bazı hazırlıklar yapmalıdır. Araştırma ve gözlem çalışmalarının ışığında, bir gazete haberi, dergi yazısı, edebiyat eserleri, biyografiler, toplumsal araştırmalar gibi konular üzerinde yoğunlaşmalıdır[95]. Aynı zamanda hitap ettiği kitlenin isteklerine cevap verebilmek adına güncel televizyon programlarını, reklamları, filmleri, tiyatroları takip etmeli ve içinde yaşadığı toplumu iyi tanımalıdır (Aytekin, Eroğlu, 2014:29-30).

Tema ilgi çekici ve sağlam olmalıdır; belirgin, dinamik ve geliştirilmeye uygun olmalıdır; slogan niteliği taşımamalıdır; öyküde kopukluk yaratmamalıdır; yaşamda yeri olmalıdır; evrensel olmalı ve geniş kitlelere hitap edebilmelidir; öykülemeye uygun olmalıdır (Fener, 2015:48). Bunlardan başka bir filmde tema, diyalogla, hikâyeyle, görüntüyle ya da karakter seçimi ile ifade edilebilir. İyi bir filmde tema, seyirciye oldukça öz ve unutulmaz biçimde aktarılmalıdır. Temanın eğer bir diyalogla aktarılması söz konusu ise bu mutlaka ana karakter olmak zorunda değildir ve tema filmin başında sonunda ya da herhangi bir yerinde olabilir. Tema bazen tam karşıtı bir düşüncenin olumsuzlanması şeklinde de sunulabilir (Seger, 2015:129-133). Bir senaryoda birden fazla tema bulunabilir (Costello, 2010:54).

Tema belirlenirken belli dönemlerde belli konulara ağırlık verildiği görülmektedir. Senarist dönemindeki modaya uygun tema belirleyebilir (Onaran, 2012:9). Türk sinemasının son döneminde tarih ve kahramanlık konularına ağırlık verilmesi gibi ülkelerin senaryolarında dönem dönem belirli konulara eğilim söz konusudur.

Teması belirlenen her senaryonun bir önermesi bulunmalıdır. Önerme sade ve açık bir yargı içermelidir. Bu yargı, güncel bir olaya ilişkin olabilir, tartışmalı bir konuya ilişkin olabilir. Ancak önemli olan senaryonun bu önermeyi kanıtlamak üzerine kurulmasıdır (Aytekin, Eroğlu, 2014:28). Önerme bir anlatıda gizli şekilde sunulmalıdır (İlerialkan, Yılmaz, 2015:69).

[95]Senaryonun beslendiği kaynaklar sonsuzdur: Tabiattaki her bir nesneden, sanatın en incelikli, üstün yapılarına kadar her şey sinema için bir malzeme haline dönüşebilir. Yazarın bu kaynakları kullanırken özenmesi gereken husus, yaratılacak sonuç bakımından ne gösterileceğini sözcüklerle tarif etmesi, bir tür sözcüklerle resim çizmesidir (Aytekin, Eroğlu, 2014:16).

Temayı[96] <ana fikri> belirleyen senarist, ardından bu temayı geliştirecek konuyu belirlemelidir. Tema ile konu birbirlerine yakın kavramlar gibi görünmektedir ancak tam anlamıyla aynı şeyi ifade etmemektedirler. Tema, dramatik konu ve anlamlardan oluşur. Konu ise filmde hayat bulan somut olaylar zinciridir. Tema konu ile anlam bulurken; konuya da tema anlam katar (Fener, 2015:45). Konu, temanın somutlaştırılmasıdır. Örnek olarak Romeo ve Juliet'in teması "büyük aşk ölüme bile meydan okur" şeklinde iken; konusu "aşk"tır (Egri'den akt. Akyürek, 2013:83).

Senarist bir temadan/fikirden hareketle senaryosunu yazar. Ancak yalnızca bir fikir senaryo yazımı için yeterli değildir. Fikri sahneye uyarlamanın yolu bir konu bulmaktan geçer. Her filmin bir konusu vardır. Konu filmin ne hakkında olduğunu belirtir. Ancak bu konuyu somutlaştırmak için de karakterler gereklidir. Karakterler ise bu konunun kimin hakkında olduğunu gösterir. Senarist yazma işine bunları belirleyerek başlamalıdır (Field, 2016:48).

Konu mümkün olduğunca basit olmalıdır. Dünyada ve ülkemizde en çok izlenilen filmlerin ortak noktası konularının basit olmasıdır (Meram ve Akpolat, 1963:20). Çünkü sinema diğer tüm sanat dallarına göre en fazla izleyici/seyirci kitlesine sahip sanat dalıdır. Bu nedenle sinemanın bu kitlelerin ihtiyacını karşılaması için anlaşılır olması gerekmektedir.

Konusunu bulan senarist ardından bu konu ile ilgili araştırma yapmalıdır. Karakterlerini destekleyecek dayanaklar bulmalıdır. Anlatımını çeşitlendirmek için okumalar, görüşmeler gerçekleştirmelidir (Field, 2016:54). Tarihsel bir kişiliğin hayatını filme aktarmaya karar vermişse senarist; kütüphane ve arşivlerde yer alan belgeleri kitapları tarayarak, gerçeğe dayalı veriler temin etmelidir. Yaşayan bir insanın onuruna bir film tasarlıyorsa öncelikle kendisiyle ve yakın çevresiyle canlı görüşmeler yapmalıdır. Uzay araştırmaları, metafizik, kültürel ya da fantastik öğeler içeren bir senaryo yazmak istiyorsa bu konular ile ilgili araştırmalar yapmalı ya da daha önceden bu türlerden yapılmış olan filmleri izleyerek çalışmasına yön vermelidir. Nitekim senarist, anlatmak

[96]Bob Foss tema yerine ana fikir tabirini kullanmaktadır. Ona göre ana fikir senaristin söylemek istediği şeyler ya da ortaya çıkarmak istediği algılamaları belirtmesinde yardımcı olur. Ana fikir film yapımcısının konu karşısındaki takındığı tavırdır. Ana fikir ise filmde nelerin ön plana çıkarılacağını ya da nelerin göz ardı edileceğini belirler (Foss,2012:146-147).

istediği konu hakkında ne kadar bilgi sahibi olursa aktarma işlemi o denli kuvvetli olacaktır.

Belirlenen konu filmde yan konularla desteklenmelidir. Yan konular ana konu ve karakterden ayrı şekilde gerçekleşen yan düğümler üreten başlıklar içermelidir. Bu olaylar çoğunlukla yardımcı oyuncuların başından geçerler ve izleyiciye bir nefes alma imkânı sunarlar (Herman' dan akt. Chion, 2003:85). Ancak yan konular (subplot) fazlalaştırılarak senaryonun konu bütünlüğünün bozulmaması gerekir. Nitekim senaryo yazım aşamasında karşılaşılan zorluklardan belki de en büyüğü senaryonun ana konusunun ayrıntılara boğulmak suretiyle gözden kaçırılması, anlaşılırlığının kaybolmasıdır. Hatta bazı durumlarda merak uyandırmak adına yeni olaylar yaratmak istenirken ana düşünce ortadan kalkabilir ve filmin konusu değişebilir. Her ne kadar senaryo yazarı ustalığını yazım aşamasında yoğunlaştırma, yalınlaştırma ve öze indirgeme konusunda gösterse de aynı zamanda ansızın doğan bir fikrin konuyu başka yerlere götürmesi, yeni ufuklar açması beklenebilir. Ancak böylesi durumlarda ana konu her zaman akılda tutulmalıdır (Chion, 2003:81-84).

Ana ve yan konuların sistemli bir şekilde kurgulanması ise sağlam bir olay örgüsü kurmaktan geçer. Olay örgüsünün sıkı bir şekilde kurulduğu senaryolar başarılı olmaktadır. Yan konulara boğularak olay örgüsünden sarkmalar filmin doğal uzunluğunu da etkiler ve seyircinin ilgisi de dağılabilir. Anlatımın güçlü kılınması için ana konu ve yan konular arasında sağlam bir denge kurulmalıdır (Kıraç, 2012:85). Olay örgüsü, genel olarak tüm anlatıyı içeren bir hikâye ve bunu besleyen yan hikâyelerin birbirine eklemlenmesiyle elde edilir (İlerialkan, Yılmaz, 2015:30).

Olay örgüsünü Turgut Özakman (2012:155) "*Konunun, tema-tür-kişiler vb. öğelerin dikkate alınarak örülmesi, işlenmesi, kurgulanması, konuya biçim verilmesi, konuyu öyküleme*" şeklinde tanımlamaktadır. Buna göre çok ilginç bir konu başarısız bir olay örgüsü ile ilginçliğini yitirirken başarısız bir konu da sağlam bir olay örgüsü ile ilginç hale getirilebilir.

Turgut Özakman ham bir konuyu dramatik bir seyre dönüştürmenin yolunu diğer bir ifadeyle olay örgüsünü oluşturan öğeleri şöyle sıralamaktadır: Ana kalıp (karalılık hali, ateşleyici sebep), Gelişme, İlişkiler Düzeni, Durum, Serim, Hazırlık, Çatışma, Düğüm, Doruk Sahne, Final (2012:156).

Olay örgüsü ile ilgili çalışmalar yapan Lajos Egri, bir anlatının merkezine tema, önerme ya da izlek gibi kavramları yerleştirir. Ona göre bir anlatıda öncelikle ne anlatmak istenildiği belirlenmelidir. Bunun ardından çatışma yaratacak durumlar belirlenmelidir. Bunun yolu da ana karakter ve karşısına koyulacak karşıt karakter ile mümkündür. Bu kurgu sağlanırsa serim, düğüm ve çözüm başlıkları altında anlatıyı kurmak mümkündür. (İlerialkan, Yılmaz, 2015:30-31).

Konusunu, yan konularını, türünü belirleyen bir senaristi sırada bekleyen aşama anlatacağı öykünün çatışma unsurlarının nasıl kurulacağı ve konunun nasıl öyküleştirileceğidir. Bu da sinemayı sanat yapan ana unsurlardan birisidir (Aytekin, Eroğlu, 2014:21).

Senaryolar sürekli tırmanan duyguların çevresinde şekillenir. Bu anları tespit edebilmek, bu anların etkilerini artırabilmek ve etkili şekilde düzenleyebilmek senaryoyu kurmanın yanında hikâye anlatma sanatının önemli unsurları arasındadır (Hunt vd., 2014:129).

"Öykü" ile "öyküleme" terimleri sinemada farklı anlamları karşılar. Öykü herhangi bir olayın sebep-sonuç ilişkisi içinde kronolojik gelişimini anlatır. Öyküleme ise bu gelişimin nasıl dile getirileceğini anlatmaktadır. Öykü ne olmaktadır?; öyküleme Nasıl olmaktadır? sorusuna yanıt verir (Aytekin, Eroğlu, 2014:21).

Syd Field (2016:122) bir senaryo yazımına başlayan senaristin öyküsünün sonunu bilmesi gerektiğini belirtir. Güçlü bir başlangıç yapmanın yolu bitişi ne olduğunun bilinmesinden geçer. Bitişin çok yumuşak ya da yavaş; fazla didaktik ya da bulanık; faza mutlu ya da mutsuz; tahmin edilebilir ya da inandırıcılıktan uzak bir bitiş seyirciyi hayal kırıklığına uğratabilir. John Costello (2010:58) da bir senaristin final sahnesini ne kadar erken tasarlarsa yazama sürecinin o denli kolaylaşacağını belirtir.

Bir filmin öyküsünü belirleme aşamasında senaristin önünde iki yol vardır. Anlatmak istediği öyküyü gerçekçi mi yoksa hayali olarak mı anlatacaktır. Senarist öncelikle buna karar vermeli ve öyküsünü bu doğrultuda geliştirmelidir (Arslantepe, 2015:128).

Öyküleme; anlatı, söylem, dramatik kuruluş gibi isimlerle de adlandırılmaktadır. Öykülemede seçilen öyküye ait bilgilerin seyirciye aktarma biçimidir. Öyküleme senaryo

aşamasında büyük önem taşır; öyle ki başarılı bir öyküleme sıradan bir öyküyü dikkat çekici yapabilirken; kötü bir öyküleme ilgi çekici bir öyküyü yok edebilir ve öyküleme "*Anlatı çoğunlukla seyircinin önemli bir bilgiden yoksun olmasını sağlayacak bir eksilti*[97] *üzerine kurulur*" (Chion, 2003:79-80).

Senaryoda filme verilecek ad da önemlidir. Filmin adı, senaryo okunmadan onun hakkında fikir edindirir. Filme verilen ad senaryonun okunmasını ve çekilmesini sağlayabilirken senaryonun reddedilmesine de sebep olabilir (Akyürek, 2013:298). Ancak bir filmin adı oldukça etkileyici olup içeriği zayıf olabilir. Ya da zayıf bir adı olan film güçlü bir içeriğe sahip olabilir. İçerik ile adın uyuşması ve birbirini olumlu yönde desteklemesi gerekmektedir.

Senaryo yazımı kendine özgü kurallar içinde şöyle bir sıra izlemektedir: temel düşünce, kısa senaryo, uzun senaryo, senaryo-konuşma. Ancak bu sıralamaya uymak zorunlu değildir. Senaryo yazarı dilerse konuşmadan bile başlayabilir (Erksan, 1987:85). Ancak özgün senaryo yazmanın dışında Edebiyat ve Sinema başlıklı Üçüncü Bölüm'de ayrıntılı biçimde ele alındığı üzere edebiyat eserleri de senaryolar için kaynaklar arasında yer almaktadır. Roman, hikâye, tiyatro, destan gibi sözlü yazılı ya da metinler hazır kaynaktırlar ve fikir bulma, öyküleştirme aşamaları zaten yapılmış olmaktadır. Bu durumda senarist seçtiği eseri sinema diline uyarlayıp senaryo yazım evresine geçecektir (Çelikcan, 2014:53).

Michel Chion (2003:79) bir senaryo için gerekenleri temel olarak kişiler, mekânlar, diyaloglar ve zaman akışı olarak sıralar. Rıza Kıraç (2012:81-97) geleneksel <klasik> bir senaryoda gözetilmesi gereken temel nitelikleri şöyle listelemektedir:

1. Sinemasal zamanın senaryoda kullanımı
2. Filmin reel zamanı ve senaryo metninin uzunluğu
3. Senaryo ve hikâye etme tarzı arasındaki yakınlık
4. Olay örgüsü ve yan öyküler
5. Merak olgusunu diri tutmak
6. Diyalog ve karakter ilişkisi

[97]Eksilti: senaryoda ölü zamanı kesip atmak anlamına gelen eksilti işleminde senaryodan "sıkıcı" anların kesip atılması ve karakterlere anlatısal bir yapıya sıkıştırılmış bir dizi önemli dramatik nitelik kazandırma söz konusudur. Eksilti, olayların gerçek zamanda oluyormuş gibi bağlantılı ve kusursuz olmasını sağlar (Costello, 2010:57).

7. Dönem filmleri ve gerçeklik
8. Soyutu somutlaştırmak ya da sezdirmek
9. Senaryoda zaman sıçramaları
10. Senaryonun politik dili ve ideolojisi
11. Kompozisyon ve dramaturjinin eşgüdümü
12. Sinopsis ve hikâye
13. Tretman ve senaryonun kompozisyonu
14. Senaristin gerçeği yansıtması veya yorumlaması
15. Kadrın kompozisyonu[98]…

Araştırmacılar tarafından senaryo çalışmasının evreleri birbirine yakın şekilde belirlenmiştir[99] ve genel itibariyle şu sırayı izlemektedir: sinopsis/özet, treatment/ geliştirim ve çekim senaryosu…

Sinopsis/Özet/Taslak Öykü: Yunanca bir kelime olan sinopsis, "bir bakışta okunabilen" anlamına gelmektedir (İlerialkan, Yılmaz, 2015:93). Senaryo çalışmasının ilk evresidir (Akyürek, 1995:65). Sinopsis/özet temel olarak hikâye hakkında fikir verir. Sinopsiste tema, olayların geçeceği zaman ve mekân, ana karakterler ve bu karakterlerin yaşayacağı çatışma, bu çatışmanın sonucu ve filmin türü hakkında bilgiler yer almaktadır. Bu metinlerde giriş cümlesi çok önemlidir; yapımcıları ya da yönetmeni kendine çekmesi

[98] Senaryo çalışması, dramaturjik ve kompozisyon anlamında filmin hangi sahnesinde kaç kişi bulunacağını, üç aşağı beş yukarı filmin hangi nesneyi, manzarayı, olayı nasıl kadrajlayacağına dair bilgiler verir. Oluşturulan her kadraj belirli bir yere gönderme yapmaz ama kimi özel hikâyelerde izleyicinin bilinçaltına seslenen özel kadrajlar izleyiciyle film arasında duygusal bağ kurulmasına yardımcı olur. Senarist, kadr içindeki dramatik eylemleri ve bu eylemlerin senaryo kompozisyonunda nasıl yer alacağını ilk düşünen kişidir. Kadr içinde renk kompozisyonu ve mekânın genel nitelikleri senaryoda yer alacağı için, özellikle sanat yönetmeninin işini kolaylaştırmak adına mekânların temel özellikleri, o mekân şayet bir karakterin kişiliğini yansıtacaksa karakterin temel özelliklerini açığa çıkartacak şekilde betimlenmelidir (Kıraç, 2012:95).

[99] Feridun Akyürek (1955:65) ve Nijat Özön (2008:129-130) senaryo yazım aşamalarını Özet/sinopsis, geliştirim/treatment, ayrımlama ve çekim senaryosu olarak sıralamaktadır. Peyami Çelikcan (2014: 54-55) ise benzer şekilde senaryo yazım aşamalarını şöyle sıralamaktadır: Birinci aşama öykünün bir özetini içeren "sinopsis" aşamasıdır. Bu aşamada, öykünün bir iki sayfayla sınırlı bir özeti hazırlanır. Daha sonra bu özetin biraz daha geliştirildiği ve öykü akışının ana hatlarıyla sunulduğu "geliştirim senaryosu" ya da "tretman" (treatment) aşamasına geçilir. Son aşama ise öykünün detaylandırılarak filmsel anlatıma uygun hale getirildiği senaryo aşamasıdır. R. E. Hunt, J. Marland, J. Richards'a (2014:36-58) göre senaryo dört aşamalı bir metindir: sinopsis (öykü özeti), tretman (geliştirim), senaryo, çekim senaryosu. Bu aşamalardan ilk üçü senarist tarafından, sonuncusu ise çoğunlukla yönetmen, bazen de yönetmen ve senarist birlikteliğiyle yazılır. Yazım sürecindeki bu dört metnin işlevleri birbirinden farklıdır. Bu metinler sadece bir metnin aşamalı olarak gelişimini ifade etmez; aynı zamanda, bir fikrin, bir senaryonun yapımcı ya da diğer ilgililer tarafından değerlendirilmesi, yazmaya, filme çekmeye değer bulunması gibi işlemler için de bir referans noktası oluşturur. Yazılmış olan bir senaryonun yapımcı ya da ilgililere ilk kez sunumu, henüz proje düzeyindeki fikirlerin anlatılması, senaryo geliştirimi gibi fikrin pazarlanmasına ilişkin durumlarda sinopsis metni ile ne yazmakta olduğunuzu/ ne yazdığınızı çarpıcı biçimde özetleyen spot metinleri değerlendirir. Spotlar hikâyeyi en fazla iki cümle, 25 kelimede özetleyen bir metindir.

beklenen öykünü üzerine kurulacağı, vurucu ve kuvvetli bir giriş cümlesi gereklidir. Hitchock'a göre, kibrit kutusunun arkasına yazılan ideal sinopsislerde geniş zaman kipi kullanılır (Aytekin, Eroğlu, 2014: 38). Henüz detayları belirlenmemiş ancak tüm hikâyeyi kısa bir anlatımla dile getiren sinopsisler yarım sayfa ya da en fazla bir sayda olabilir. Sinopsisler de kendi içinde giriş, gelişme ve sonuç bölümleri halinde yazılabilir. Açılış, kahramanı takdimi, olayları başlatan bir hareket, ilk dönüm noktası, karakterlerin karşılaşması ve çatışmanın başlaması, ikinci dönüm noktası, bunalım noktası, kazanmanın nasıl gerçekleşeceği, doruk nokta, çözüm ve son bir sinopsiste bulunacak en az unsurlar olabilir (Fener, 2015:179-181). Sinopsis daha çok Avrupalı sinemacılar tarafından kullanılır Amerikalı sinemacılar sinopsis ve treatment için aynı metni hazırlarlar (Arslantepe, 2015:153).

Feridun Akyürek'in (1995:66) tespit ettiği senaryo yazım evrelerinden sinopsis ve ayrımlama aşamalarının arasında yer alan treatment/geliştirim: "*Senaryo fikrinin düz yazı halinde anlatıldığı, genellikle satış ve tanıtıma yönelik olarak hazırlanmış özet"* olarak tanımlanır ve *"Bir treatmentin asıl amacı projenizi özetlemek, açıklamak ve kabul ettirmek*"tir (R. E. Hunt, J. Marland, J. Richards 2014:52). Filmin dramatik yapısının tamamen kurulması gereken ve geniş zaman kipiyle yazılan treatment aşamasında sinopsiste ana hatlarıyla yer alan öykü ayrıntılandırılır ve öykünün çatışma, aksiyon bölümleri belli olur, karakterlerin özellikleri tanıtılır (Akyürek, 1995:67).

Öykülemenin başladığı alan olan treatment aşamasında edebiyat yerini görselliğe bırakmaktadır. Burada anlatılan öykü filmin nasıl anlatılacağının ifadesidir. Bu sebepten burada yer alan cümleler okuyucuda görsel bir fikir oluşturmalıdır. Pek çok senaristin en önemli gördüğü treatment aşamasında çatışma tam anlamıyla belirlenir ve dramaturjik yapı netleştirilir. Karakterlerin özellikleri ve eylemleri kesinleşir. Yan konular ve yan karakterlerin de belirlendiği bu aşamada zaman ve mekân unsurları da sinemasal olarak yerini alır. Diyaloglara çoğunlukla yer verilmeyen treatment metinlerinin uzunluğu ortalama 20-40 sayfa civarında olmaktadır (Aytekin, Eroğlu, 2014:38-39).

Sinopsis ve treatment aşamalarının ardından Hakan Aytekin ve İrfan Eroğlu'nun (2014:39) "senaryo aşaması"[100] Feridun Akyürek'in (1995:67) "ayrımlama"; olarak

[100]Hakan Aytekin ve İrfan Eroğlu (2014:39) bu aşamaya "ayrımlama" kavramından ziyade "senaryo aşaması" teriminin daha uygun olduğunu belirtmektedirler. Çünkü burada yapılan çalışmada ayrım yani sekans işinden çok sahne baz alınarak yapılan bir uygulamadır.

adlandırdığı aşama gelmektedir. Ayrımlama ya da senaryo aşaması, senaristin çalışmasına yönetmen katılmadan önceki son çalışma alanıdır. Senaryo yazımının sonuçlandığı bu evrede tüm olaylar en ufak ayrıntısına kadar ifade edilir. Bu evrede filmin yaklaşık olarak süresi, temposu ve ritmi de belli olur. Diyalogların da yazıldığı bu evrede zaman mekân gibi unsurların yanında çevre bilgileri de yer alır (Aytekin, Eroğlu, 2014:38-39). Bir ayrımlama senaryosunda sahne başlığı, görsel anlatım yani oyuncuların hareketleri, karakterlerin adları, diyaloglar, çekimler[101], geçişler[102] gibi bilgiler yer almaktadır (Akyürek, 2013:320).

Çekim senaryosu: Senaryo çalışmasının son evresi olan çekim senaryosu "*Henüz çekilmemiş bir filmin ya da televizyon izlencesinin bittiği zaman alacağı kılığın, önceden en küçük ayrıntılarına dek kağıt üzerinde belirtildiği metin"*dir (Akyürek, 1995:69). Bir film çekimi yapılırken çoğunlukla sahneler temel alınır ve program bu sahnelere göre planlanır. Çekim tek tek planlardan oluşmaktadır. Çekim senaryosu da bu sahnelerin, planların ayrıntılı olarak ele alındığı metindir ki bu metin filmin nasıl görselleştirileceğinin yazılı halidir. Burada her planın kamera açısı, çekim ölçeği, kamera hareketi, oyuncuların eylemleri, hareket yönleri gibi teknik bilgiler yer alır (Aytekin, Eroğlu, 2014:39). Çekim senaryosu "*rejisörün yaratma tekniğine ilişkin, estetik ve teknik bir çalışmadır.*" Bunu hazırlamak rejisörün/yönetmenin görev ve yükümlülüğündedir (Erksan, 1987:85).

Çekim senaryosu; filmin kurgusunu, temposunu, mizansen[103] hareketini ve betimsel çözümlemesini muhteva etmelidir. Çekim senaryosunun yazım aşamasında yönetmen görüntü yönetmeni ve sanat yönetmeni[104] ile birlikte çalışmalıdır (Aslanyürek, 2014:221). Michel Chion (2003:244) Fransa'da çekim senaryosunun senaryonun gerçek biçimi olduğunu söyler.

---

[101]Çekim/Shot filmi oluşturan dramatik yapının en küçük birimidir. İki noktalama imi arasında (kesme, zincirleme vb.) arasında kalan görüntü dizisine çekim adı verilir. Diğer bir tanımla çekim, kameranın hiç ara vermeksizin, durduruluncaya değin, sürekli olarak bir görüntüyü filme almasıdır. Çekim, bir sahne içindeki belirli kişi ya da nesneye odağın değiştiğini gösteren bildirimdir. Çekimlerin kurguyla bir araya getirilmesiyle sahne oluşur (Akyürek, 2013:357).

[102]Geçişler izleyiciye başka bir sahneye ya da çekime gidildiğini belirtir. Geçişlerde kesme, çevrinme, açılma-kararma, parlama, geçme-zincirleme, bindirme, silme, netlik bozma, netleşme yöntemleri kullanılmaktadır (Akyürek, 2013:340-342).

[103] Mizansen: Hareketlerin ve çevrenin yazı ile anlatımı ve resminin çizilmesi demektir. Mizansenler olayı anlatırlar ve kütle mizansenleri, ferdi mizansenler, toplayıcı, ayırıcı, zıt, kontrast mizansenler gibi çeşitleri bulunmaktadır (Meram ve Akpolat, 1963:8)

[104] Sanat yönetmeni: senaryoda sözü edilen hatta edilmeyen ayrıntıları düşünen ve filmin hikâyesine katkıda bulunan yaratıcı bir iş yapar. Senaryodan yola çıkarak filmin dekor, kostüm ve makyajıyla ilgili nasıl bir çalışma yapılması gerektiğini filmin yönetmeniyle kararlaştırır (Kıraç, 2012:149).

Çekim senaryosunda yer alan aşamaları bir edebiyat eserine benzetmek mümkündür. Sözcüklerin birleşerek cümle oluşturduğu gibi planlar da birleşerek sahneleri oluşturur. Cümlelerin birleşerek paragrafları oluşturduğu gibi de sahneler birleşerek sekansları meydana getirir. Paragrafların öyküyü oluşturması gibi sekanslar da bölümleri oluşturur. Bölümler de birleşip öyküyü/filmi yapılandırırlar (Aytekin, Eroğlu, 2014: 36).

Plan: Sinemada kesintisiz bir çekim plan olarak adlandırılmaktadır. Planlar çoğunlukla filmi türüne göre seçilir. Sinema gramerinin temel unsuru olan planlar; genel[105], boy[106], orta plan[107], yakın plan[108], omuzüstü (amors)[109], tepki planı[110], bağlantı planı[111] ve ara plan[112] şeklinde sıralanır. Planlar, yakın, orta ve geniş ölçekli (genel) çerçeveler[113] olarak çekilmektedir. Yakın ve orta planda nesneler ve kişiler hakkında ayrıntı verme amaçlanırken geniş planlarda mekânlar tanıtılır. Sinema filmleri büyük perdede gösterilmek üzere tasarlandığı için yakın, orta ve genel planlar çoğunlukla kullanılmaktadır. Televizyon için hazırlanan yapımlarda ise küçük ekranda yayınlanacağı için yakın ve orta planlar daha uygundur (Arslantepe, 2012:24-25).

Sahne; sinemanın en küçük birimi planların birleşmesiyle sahneler meydana gelir. Bir sahnenin kaç plandan oluşacağına dair kesin bir şart yoktur. Bir sahne bir ya da daha fazla plandan oluşabilir. Sahneler "açılış", "gelişme" ve "final" bölümlerinden

---

[105] Genel plan: sokak, ev ya da oda gibi mekânların bütün olarak gösterilmesidir. Filmlerde tanıtma planı olarak sahnenin açılışını, tanıtımını yaparlar. Öykünün geçeceği yer bu şekilde tanıtılır, sahnenin mekânı gösterilir. Diğer planlara göre daha uzun süre perdede kalabilir (Arslantepe, 2012:26).

[106] Boy plan: insan ya da nesnelerin açıkça görülebildiği planlardır. İnsan bedenine ve hareketlerine dikkat çekmek için daha uygundur (Arslantepe, 2012:26).

[107]Orta Plan: Orta ölçekli planlar diz ve bel planlardır. Diz planda, kişinin dizinden yukarısı çerçeveye girmektedir. Kostüm, aksesuar ve beden dili açıkça izlenmektedir. Bel planda ise kişinin belden yukarısı görüntülenmektedir (Arslantepe, 2012:26).

[108]Yakın plan: Yakın planlar göğüs, omuz, baş ve ayrıntı planlardır. Bu ölçeklerde karakterin psikolojisine girilmeye başlanmıştır. Göğüs ve omuz planlar, karakterin dünyasına yaklaşmayı hedefler. Baş planda yalnızca yüz görünmektedir. Perdedeki karakterin yüzündeki tüm ayrıntılar izlenebilir. Ayrıntı plan ise oyuncunun herhangi bir yerinin çok yakından çekilmesi ya da nesnelerin küçük bir parçasının görüntülenmesidir (Arslantepe, 2012:26-27).

[109] Omuzüstü plan: Amors da denilen omuzüstü plan sıklıkla bakış açısı ve ters açı planları için kullanılır. Genellikle karakterin başının arkası, çerçevenin ön tarafındadır ve baktığı şey çerçevenin derinindedir. Çerçeve kameranın gördüğü şeyi sınırlayan hattır. Bazen çerçeve çizgisi olarak da kullanılır (Field, 2016:290).

[110] Tepki planı: genellikle yüz ifadelerinin gösterilmesidir (Arslantepe, 2012:27).

[111] Bağlantı Planı/Bağlayıcı Plan: Sahne içindeki olaylarla doğrudan bağlantılı değildir. Örneğin zamanın geçişini gösteren, anlatan herhangi bir çekimdir. Sahneyle doğrudan bağlantılı olmadığı için sahnedeki seslerden de bağımsızdır (Arslantepe, 2015:88).

[112] Ara plan: Bir olaya dikkat çekmek ya da bilgilendirmek için yapılır (Arslantepe, 2012:27). Bir fotoğraf, gazete haberi, manşet, bir saat, kol saati telefon numarası gibi (Field, 2016:290).

[113] Çerçeve: Çerçeve iki boyutludur. Yatay ve dikey olarak iki boyuttan oluşmaktadır. Üçüncü boyut yani derinlik çerçevedeki düzenlemeler ile belirginleştirilir (Arslantepe, 2012:27).

oluşmaktadır. Birbirini takip eden sahneler olay akışını bozmayacak şekilde sıralanmalıdır. Her sahnede bir engel aşılmaktadır ve her sahnede küçük ya da büyük dönüm noktası bulunmaktadır. Sahneler belirli mekânlarda geçmektedir. Senaryolarda olay örgüsü mekânlara göre parçalanır ve sahneler bu mekânlardan adını alır. Spor Salonu sahnesi, Kantin sahnesi, Sınıf sahnesi gibi… Aynı zamanda sahneler zaman açısından da birbiri ardına ters düşmeyecek şekilde sıralanmalıdır[114]. Sahneler zaman mekân birlikteliğinden başka kişileri de muhteva eder. Her bir sahnede bu sahnelerde yer alan kişiler bulunmaktadır (Aytekin, Eroğlu, 2014:23-37).

Syd Field (2016:212-213) sahnelerin iki amacı bulunduğunu söyler. Sahneler ya hikâyeyi ileri taşır ya da karakter hakkında bilgi verir. Bir sahnenin uzunluğu ile ilgili bir sınır yoktur. Bunu hikâyenin ya da öykünün ritmi belirler. Ancak önemli olan sahnenin hikâye ile ilgili olmasıdır. Sahneyi oluşturan en önemli iki unsur zaman ve mekândır. Bunların birisi değiştiğinde sahnenin adı da değişmelidir. Sahneler iki türlü olabilir. Birincisinde görsel şeylerle sahne kurulurken diğerinde sahne diyalogla kurulmaktadır. Ancak bu ikisinin karışımı sahnelerin sayısı da oldukça fazladır.

Bir senaryoda sahnelerin işlevi bulunmaktadır. Bir sahne işlevini yerine getirmiyorsa gözden geçirilmeli ve gerekirse çıkarılmalıdır. William Miller'e (2012:144) göre bir sahne öyküyü geliştirir, kendinden sonra gelen sahne ile ilgili bilgi verir, öyküde yer alan herhangi bir şeyi açıklayabilir, zaman ve mekân geçişini sağlayabilir, yüksek bir gerilim varsa gerilimi düşürüp izleyiciyi rahatlatabilir, yeni bir atmosfer yaratarak olay örgüsünde değişikliğe yol açan bir sürpriz yaratabilir.

Sekans/sequence/ayrım: sahnelerin bir araya gelmesi yoluyla da sekanslar oluşur. Bir film tek bir sekanstan oluşabileceği gibi daha fazla sekanstan da oluşabilir. Başarılı bir senaryoda her plan, sahne ve sekans önemli ve gereklidir. Bunlardan herhangi birinin eksiltilmesi senaryonun dramaturjisine zarar verir. Böylesi durumlarda olay örgüsünün zarar gördüğü gibi karakterlerin aktarımında da hatalar olur (Kıraç, 2012:83).

[114] Hollywood anlatım biçiminin, sahneleri ayırırken uymaya dikkat ettiği kriterler zamansal süreklilik (devamlılık), mekân (tanımlanabilir bir mekân) ve aksiyon birliğidir. Her bir sahne, farklı bir mekânda, farklı bir neden-sonuç zincirini içerecek şekilde ve zamansal olarak kesintiye uğramadan oluşturulur. Sahne kendi içinde zamansal, mekânsal ve eylemler açısından bir süreklilik gösterir. Sahnede başka bir mekâna, başka bir zaman ya da başka bir konuya atlanmaz. Bu üç unsurda herhangi bir kopukluk olmamasına dikkat edilir (Kıraç, 2012:136).

Sekans Syd Field'a (2016:238-242) göre senaryonun en önemli unsurudur. "*Sekans, tek bir fikirle birbirine bağlanmış sahnelerden oluşan; belli bir başlangıç, orta ve sona sahip bir sahneler dizisidir. Tek bir fikir tarafından bütünlenmiş bir dramatik aksiyon birimi ya da blokudur*". Sekanslar genellikle bir iki kelimeyle adlandırılır: düğün, cenaze, takip, seçim gibi… Sekansların belli yapıları yoktur. Bir film için sınırlı sekans sayısı da yoktur.

Bu aşamaları tamamlayan senaristin işi bitmiş değildir. Rıza Kıraç (2012:79) bir senaryoda görsellik, olay örgüsü, diyalog, yazınsal kurgu[115] ve kompozisyon ögelerinin uygun şekilde tasarlanmasına dikkat çeker. Böyle bir senaryonun yönetmenin işini kolaylaştıracağını belirtir. Çünkü yönetmenin başarısını senaristin bu alanlardaki çalışmaları sağlar. Nitekim kötü bir senaryodan iyi bir film, iyi bir senaryodan da kötü film meydana gelebilir.

Bob Foss (2012:11) bir film ya da televizyon yapımına biçim ve içerik açısından Olaylar Düzlemi ve Biçim Düzlemi başlıkları altında yaklaşılabileceğini ifade etmektedir. Ona göre bir televizyon programı ya da sinema filminin içeriği Olaylar Düzlemi kapsamındadır. Olaylar düzleminde anlatım yolları şöyledir:

1. Fizik görünüm (oyuncuların fiziki görünümü)
2. Oyun (acting)
3. Kostüm ve makyaj
4. Çevre düzenlemesi
5. Aksesuar
6. Zaman
7. Hava koşulları
8. Fizik ilişkiler
9. Hareket
10. Gerçek renkler
11. Doğal ışık
12. Gerçek ses
13. Gerçek müzik

[115] Kurgu çekimi tamamlanan film parçacıklarının kurgu masasında belirli bir dramatik yapıya, anlama ve dokuya göre kurgulanması, mantıksal olarak olayların sıralanmasıdır (Aslanyüreki,2014:192). Alim Şerif Onaran (2012:87), sinemanın kendine özgü hareket, zaman, mekân anlayışı ve gerçeği yansıtabilmesinin kurguyla mümkün olduğundan hareketle sinemayı var eden asıl unsurun kurgu olduğunu belirtir.

14. Diyalog (Foss,2012:25)

Biçim Düzlemi ise bir film ya da programın anlattığı gerçek ya da kurmaca hikâyeyi aktarırken kullanılan tüm biçimsel öğeler ve anlatım araçlarını içermektedir. Biçim düzleminde anlatım yolları ise şunlardır:

15. Format
16. Çekimlerin düzenlenmesi
17. Odak uzaklığı ve netlik
18. Çekim ölçeği
19. Kamera açısı
20. Kamera hareketi
21. Renk ve tek renklilik
22. Yapay ışık
23. Film türü ve ışıklama
24. Özel görüntü efektleri
25. Kurgu
26. Ses efektleri
27. Film müziği
28. Sözle anlatım[116]
29. Metinler, alt yazılar
30. Ad (Foss,2012:25-26).

Hollywood sinemasında senaryolar, dramatik dönüm noktalarının belirlediği çizgilerle ayrılan üç perdeden oluşmaktadır. I. Perde başlangıç ve en kısa bölümdür. Burada amaç ana karakterlerin tanıtımını yapmak, daha sonra gelişecek olayların serimini yapmak ve seyircinin ilgisini yakalamaktır. Genellikle 90-120 dakika arasında değişen film süreleri içinde I. Perde yaklaşık olarak 20-30 dakikayı kapsamaktadır. Hollywood filmlerinde ya da ticarî filmlerde çarpıcı bir başlangıç gerekmektedir. "Açılış sahnesi"[117] de denilen bu perdede ana karakter ve karşıt karakterler karşı karşıya gelir ve ilk dramatik dönüm noktası ile I. Perde son bulur. Bütün senaryo içinde en uzun bölüm II. perdedir. Filmin 60 dakikasını kaplayan bu perdede karakterler arası çatışmalar geliştirilir.

[116]Sözle anlatımın epik filmlerde daha doğal bir yeri vardır. Bu tür filmlerin bir niteliği, hikâyenin, olayların tamamen uzağında duran bir kişi tarafından anlatılmasıdır. Epik bakış açısı-yaklaşım, çoğunlukla, sonucu bilinen bir olayın ya da olgunun yansıtılması veya incelenmesi biçimini alabilir (Foss,2012:45).

[117] Açılış sahnesi seyircinin filmle ilk tanıştığı sahnedir. Açılış seyircinin dikkatini ve ilgisini çekmelidir (Miller, 2012:84).

Seyircinin en kolay kavradığı neden sonuç ilişkileri doğrultusunda ilerleyen çatışma tipidir. Ana konu ve karakterlerin yanında yan konu ve karakterler de bu bölümde kurulur ve bu perde boyunca sıralanan dramatik olaylar perde sonunda zirveye ulaşır. Anlatıyı III. perdeye taşıyan bu dönüm noktası, burada çözülür ve katharsis gerçekleşir. Uzunluğu I. Perdenin uzunluğu kadar süren bu bölüm çok uzatılırsa seyircinin ilgisi dağılabilir (Aytekin, Eroğlu, 2014:26)[118]. Çoğu uzun metraj[119] film, oldukça katı olan bu üç perdeli yapı üzerine kuruludur (Hunt, vd., 2014:38).

4.1.4.1. Senaryoda Karakter Oluşturma

Bir anlatıda hareketi gerçekleştiren kişiler "karakter" olarak tanımlanır (İlerialkan, Yılmaz, 2015:33). Karakterler çoğunlukla insanlar olurken; hayvan, doğa, toplum, melek, robot, hayalet ya da eşya gibi insan dışı varlıkların da karakter olduğu örnekler görülmektedir (Fener, 2015:58). İnsanların ve insan dışı varlıkların bir arada karakter olarak yer aldığı örnekler de mevcuttur.

Sinema filmlerinde yer alan karakterler çeşitli açılardan değerlendirilmektedir. İlk olarak öyküde sahip oldukları öneme göre bir senaryoda "ana karakter"[120], "yan karakterler"[121] ve daha az öneme sahip çok sayıda karakter yer alabilir. Semir Aslanyürek (2014:112) sinemada yer alan karakterleri tipolojileri açısından; değişken, sabit, kapalı ve koşullu (hayali) karakter olmak üzere sınıflandırmaktadır. Değişken karakter, olayların kırılma anında keskin bir şekilde tam tersi yöne geçiş sergileyen karakterlerdir. Sabit karakter ise değişen şartlara rağmen kendisinin hiç değişmediği karakterlerdir. Kapalı karakter, olayların gelişimi sırasında insanın yaşama karşı duruşunu değiştiren ve zirveye

[118]Bir senaryonun paradigmasını oluşturan bu yapı için ayrıca bkz. Field, Syd (2016). Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri, İstanbul: Alfa Yayınları. sf. 35-46 ve sf. 120-140.

[119] Uzun metraj film: Ortalama 90 dakika ya da daha uzun süren, daha çok mekân, daha çok karakter ve özellikle daha ayrıntılı bir yan olay örgüsüne (sub-plot) sahip olmasıyla kısalardan ayrılan filmlerdir. Genellikle sinema gösterimi için çekilirler (Hunt, Marland ve Richards, 2014:23).

[120] Ana karakter: Çatışmayı yönlendiren, kararlar veren ve eylemleri devam ettiren karakterlerdir. Filmin odak noktasıdırlar. Hikâyeyi ilerletmek onların görevidir. Bu yüzden ya aktif bir kişiliğe sahiptirler ya da aktif olma potansiyeli taşırlar. Ana karakterler isteklerinin ve eylemlerinin doğasına göre kahraman (hero, protagonist) ya da kötü adam (villain, antagonist) olabilirler. Kötü adam topluma karşı saldırıda bulunan ve dengeyi bozan, kahraman ise kötü adama karşı koyarak toplumu tehlikeden kurtaran ve dengeyi yeniden inşa eden karakterdir (Fener, 2015:63).

[121] Yan karakter: Ana karakterin ilişkide bulunduğu, ona destek olan ya da karşı çıkan veya kötülük eden karakterlerdir. Filmde değişik fonksiyonları vardır; dinlemek, öğüt vermek, ağlayacak bir omuz sağlamak, gerçekleri göstermek, ikna etmek, karar vermeye zorlamak, karşı koymak gibi. Çatışmanın merkezinde değillerdir ama hikâyeye önemli ölçüde katkıda bulunurlar. Bazen bir hayvan, örneğin köpek de yan karakter olabilir (Fener, 2015:64).

taşıyan özelliklerin aralıksız sunumuyla anlatılan karakterlerdir. Koşullu karakterler ise fantastik yorumla aktarılan karakterlerdir.

Senaryo yazımında karakterlerin ne zaman yazılacağı gibi hususlarda çeşitli yaklaşımlar bulunmaktadır. Sema Fener (2015:70-71) karakterlerini belirleyen senaristin her birisi için birer tanıtım listesi oluşturması gerektiğini söyler. Bu tanıtım listeleri genellikle sinopsisten sonra yazılır. Ana karakterden başlayarak yan ve figüran karakterlerin tanıtımları uzundan kısaya doğru bir sıralama ile yazılır. Karakter tanıtım listeleri yapımcı ya da yapımcı kuruluşlarına verilmek üzere hazırlanan profesyonel tanımlardan oluşmaktadır

Senaryoda karakter yazımında bir yaklaşım da bir fikir üretmek, ardından karakterleri oluşturmak ve sonra da karakterleri hareketlerin içine yedirmektir. Ya da önce karakter yaratmak ve daha sonra öykünün ve aksiyonun karakter ışığında yol almasına izin vermektir Syd Field (2016:119). Önce bir öykü yazıp ardından karakterleri oluşturmaya çalışan senaristlere Safa Önal[122] örnek verilebilir (İlerialkan, Yılmaz, 2015:156).

Ne zaman hangi aşamada yazılırsa yazılsın kesin olan husus, bir sinema filminde oluşturulan karakterlerin mutlaka bir amacı olmalıdır. Anlatıyı ileriye taşımayacak fazla sayıda karakterden kaçınılmalıdır. Linda Seger (2015:171) bir karakterin şu soruları cevaplayabilmesi gerektiğini belirtir: Karakter kimdir? Karakterin istediği nedir? Karakter onu niçin istemektedir? ve Karakter onu nasıl elde etmektedir? Mıchel Chion (2003:155) senaryo yazarının filmin başında karakterlerine bir amaç vermesini ve film bitmeden bu amaçla ilgili sonucun gösterilmesi gerektiğini belirtir. Karakter filmin sonunda bu amaca ulaşır ya da ulaşamaz; ya da ulaşmaya çalışır ama sonuçlanmaz. Karakterlerin amaçları genelde unutulur ve bu da anlatımın bulanıklaşmasına neden olur.

İyi karakter yaratmanın dört yolu Syd Field'e (2016:88) göre şunlardır:1.Karakterlerin güçlü ve tanımlanmış bir dramatik gereksinimleri[123] vardır. 2.Kişisel bir bakış açıları vardır. 3.Karakterlerde bir tavır vücut bulmaktadır. 4.Bir tür değişim ya da dönüşe uğramaktadırlar.

[122] Safa Önal (1931-) yazdığı ve filmi çekilen 400 senaryo ile Guinnes Rekorlar Kitabı'na girmiş bir senaristimiz ve aynı zamanda yönetmendir.

[123] Dramatik gereksinim ana karakterlerimizin senaryo boyunca kazanmak, elde etmek, ulaşmak ya da başarmak istedikleri şeydir. Dramatik gereksinim olayları dizisi boyunca karakterlerinizi ileri götüren şeydir. Dramatik gereksinim, olaylar dizisi sürerken onları ileri taşıyan amaçları, misyonları, motivasyonlarıdır (Field, 2016:88).

Karakterler kurulurken senarist öncelikle karakterini iç ve dış özellikleri ile belirlemek zorundadır. İç özellikleri karakterin doğduğu günden senaryoda yer almaya başladığı güne kadar geçirdiği yaşamı sonucunda kazandığı özellikleridir. Dış özellikleri ise senaryonun başlangıç aşamasından hikâyenin sonuna kadar geçen sürede karakterin sergilediği özelliklerdir. Senarist karakterin iç özelliklerini belirledikten sonra dış özellikleri belirlemeye başlamalıdır. Burada önemli olan karakterlerin inandırıcı olmalarıdır. Bunun için onu profesyonel yaşam, kişisel yaşam ve özel yaşam başlıkları altında tanımlamaya çalışmaktır. Profesyonel yaşamda onun iş yaşamı; kişisel yaşamında medeni durumu ve bunun getirdikleri; özel yaşamında ise karakterin tek başına kaldığında neler yaptığı gibi özelliklerini bilmek suretiyle senarist karakterlerine hakim olmalı ve onları tanımalıdır (Field, 2016:69-77). Bu üç boyutlu tanıtılan karakterlerin tutarlı olması ve unutulmaz özelliklerinin olması gerekmektedir; bir diyalog, bir aksesuar[124] ya da davranışlarındaki bir tuhaflık gibi (Costello, 2010:82).

Oluşturulma sürecinde karakterler çeşitli açılardan ele alınıp etraflıca değerlendirilmelidir. Bu konuda araştırmacılar benzer şekilde görüş öne sürmüşlerdir. Bunlardan William Miller (2012:115-117) bir senaryoda karakter yazımı sürecinde karakterin fiziksel/biyolojik özellikleri, psikolojik özellikleri, kişilerarası özellikleri ve karakter özelliklerinin ayrıntılı olarak belirlenmesi gerektiğini ifade eder. Bob Foss (2012:136) ve Sema Fener (2015:59) senaryoda her tipin/karakterin/kişiliğin üç boyutlu olarak düşünülüp şekillendirilmesi gerektiğini söyler. Fiziksel, psikolojik ve toplumsal olarak sınıflandırdığı bu boyutların nitelikleri şöyledir:

[124] Senaryolarda yalnızca kişiler değil bazı önemli malzemeler de kullanılabilir. Sigara, ayna, silah, not defteri gibi bu aksesuarlar senaryolarda iki işleve sahiptir. İşlevsel olarak kullanılan aksesuarlara örnek olarak bir silah adam öldürmek için, defter not tutmak için kullanılır. Simgesel ya da anlamsal bir rol üstlendiklerinde aksesuarlar bir kişiliği, bazı görevleri, amaçları ifade edebilir (Chion, 2003:115).

Fizik veriler	Toplumsal veriler	Psikolojik veriler
Cinsiyet	Etnik köken ve milliyet	Hedefleri
Yaş	Toplumsal sınıf	Düş kırıklıkları
Yapı(ince, uzun…)ve duruş	Eğitim	Düşleri
Çekici ya da itici fizik özellikler	Meslek	Kişisel zayıflıkları
Saçın rengi ve stili	Yaşam koşulları	Huyu
Tipik giysiler ve giysilerin durumu	Aile	Zekası
Hareketler ve ifade	Arkadaşlar	Yaşama karşı tavrı
Konuşma tarzı	Hobileri, İlgileri	Temel değerleri
Sakatlıklar	Siyası görüşü ve bağlantıları	Romantik/cinsel eğilimleri
	Dini görüşü ve bağlantıları	Kompleksleri
	Adı	Özel yetenekleri

Bunlardan başka karakterlerin içine yerleştikleri dramatik yapıya da katkı sağlamaları gerekmektedir. Syd Field (2016:66-67) karakterleri "*Senaryonun temel iç dayanağıdır. Temel taşıdır. Senaryonun kalbi, ruhu ve sinir sistemidir*" şeklinde tanımlar. Bir senaryo, daima ileriye gittiğine göre, hikâyeyi ileriye götürmenin yolu karakterlerin aksiyonları ve dramatik seçimleri ile mümkün olmaktadır. Bir senaryo yazarken karakterlerin hangi durumlara ne tepki verecekleri, ruhsal fiziksel halleri, olaylarla mücadele ediş biçimleri gibi başlıklar belirlenmelidir. Senarist öncelikle ana karakterini seçmelidir. Bir senaryoda birden fazla ana karakterin var olduğu örnekler de mevcuttur.

Sema Fener (2015:78) "*Öykünün oluşabilmesi için baş karakterin bir amacın peşine düşerek akışı sağlaması gerekir"* demektedir. Karakterlere bu süreci tamamlamada yardımcı olan durumlar çoğunlukla aşk, korku, yazgının değişmesi[125], yanılgı[126], intikam,

[125] Yazgının değişmesi: öykülerde kullanılan en eski ve evrensel dramatik öğelerden biridir. Genellikle beklenmedik bir nedenle koşulların değişmesi- düşük bir düzeyden daha yüksek bir düzeye gelmek veya tam tersi- olarak tanımlanabilir. Fakir kız veya oğlanın zengin kız veya oğlanla evlenerek zengin ve güzel bir yaşam kavuşması veya tam tersi, bir evsizin piyango milyoneri olması vs. yazgının değişmesi karakterlere beklenmedik davranışlar sergiletir (Fener, 2015:82).

[126] Yanılgı: karakterlerin bir yanılgının ortaya çıkması ile ya da kendini tehlikelerden korumak için farklı bir kimlik veya kişiliğe bürünerek değişik davranışlar sergilemesidir. Sinemada en sık kullanılan yanığı çeşidi yanlış adam öldürmedir. Bunun yanında cinsiyete bağlı yanılgılar da kullanılmaktadır. Sıradan bir insanın çok tehlikeli göründüğü ya da kendini öyle gösterdiği örneklerin yanında karakterlerin filmde yer alan bir olayı yanlış değerlendirmesi de yanılgı örnekleri arasındadır (Fener, 2015:83-84).

inanç, ihanet, ihtiras ve tutku, borç, düzenin bozulması, rekabet, ikilem[127], merak, toplumsal koşullar, ekonomik durum gibi etmenlerdir (Fener, 2015:79-94).

Rıza Kıraç (2012:87) senaryoda karakter yaratımında en temel noktalardan birinin karakterlerin inandırıcılığı olduğunu ifade eder. Ona göre senaryolarda en çok yapılan yanlışlardan biri tüm karakterlerin neredeyse aynı ağızdan konuşuyor olmalarıdır. Bir tıp profesörü ile bir kasabın konuşmasının aynı olamayacağı örneğinden hareketle her karakterin söz dizimi ve kullandıkları sözcüklerin farklı yazılmasını telkin eder. Nitekim karakterin yapısına uygun diyalog yazımı ile seyirci, karakteri, mensubu olduğu sınıfı, ekonomik durumunu, hayata bakışını da doğru anlayacaktır.

Senarist Birol Güven'e göre bir karaktere ait bir özellik belirtilmek isteniyorsa karakterin olduğu her sahnede bu özellik vurgulanmaya çalışılmalıdır. Yani cimri bir karakter tasarlanmışsa her sahnede cimriliğini gösterir olaylar yaşatılmalıdır. Ana karakter ile onun çatışmaya gireceği karşı karakteri belirlerken siyah beyaz derecesinde zıtlıklar kurduğunu belirtir. Bir karakterin cimriliğini ön plana çıkarmak için karşısına çok para harcayan bir karakter koymak gibi (İlerialkan, Yılmaz, 2015:152).

Karakterlere ad verme de önemli bir ayrıntıdır senaryo yazımında. Karakterlere verilen adlar onların kişilikleri ile alakalı olmalıdır. Mümkün oldukça gerçeklik hissi uyandıracak isimler verilmelidir. Kadınlara erkek, erkeklere kadın ismi verilmemelidir. Tüm karakterlere isim verilme zorunluluğu yoktur. Anlaşılması zor ve fazla resmi isimler ile ünlülerin isimleri verilmemelidir. Bir kahramana verilen isim senaryo boyunca aynı şekilde yer almalıdır (Akyürek, 2013:193-195).

Senaryolarda olay akışını gerçekleştiren karakterlerin yaratımı ve geliştirilmesi de senaryo yazma aşamasında tamamlanması gereken çalışmalardandır. Belli bir şekli olmasa da belirlenen karakterlerin oldukça etraflı şekilde düşünülüp senaryoya bu halde yansıtılması gerekmektedir. Böylece çeşitli açılardan donatılan karakterlerin inandırıcılığı artmaktadır. Sinema filminin inandırıcılığı sağlamasının belki de en etkili yolu karakterlerin inşası ile gerçekleşir. Çünkü bir sinema filminde seyirci en çok kendisini inandırıcı bulduğu karakterler ile bütünleştirir.

[127] İkilem: Bir karakterin kendini ikilem içinde bulması, o karakterin ayrı ayrı sakıncalar içeren iki farklı durumda kalması ya da bir tarafını sevip diğer tarafını istemediği seçimlerin içine düşmesi demektir (Fener, 2015:91).

4.1.4.2. Senaryo Lirik mi Dramatik mi Epik mi Olacak?

Senaryoda işlenen hikâye o senaryonun lirik, dramatik ya da epik olacağı hakkında bilgi vermektedir (Kıraç, 2012:81). Bir filmin tümüyle epik ya da dramatik olması ender rastlanan bir şey olmasına rağmen dramatik ve epik anlatım yolları birbirlerinden farklı biçim ve yapıya sahip anlatım yollarıdır. Dramatik anlatımda olaylar o anda oluyormuş gibi anlatılırken; epik anlatım da olaylar bir başkası tarafından anlatılır. Dramada olaylar yeniden yaratılırken; epikte olaylar tarif edilir (Foss,2012:183).

Filmlerde kullanılan dramatik yapı Batı sinemasının temel anlatı biçimidir. Bu anlatım biçimi "*Batı'nın kendine özgü sosyo-kültürel sürecinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır*" (Sözen, 2009:132).

Dramatik filmlerde izleyiciye bir film izlediği duygusu unutturulmaya çalışılır. İzleyiciler bu anlatımda filmde yaratılan gerçekliğe kapılır. Filmin aslında bir yönetmeni olduğunu ve yönetmenin filme müdahalelerini fark etmeyecek kadar sağlam bir yapı kurulmalıdır. Çünkü senaristin ya da yapımcının Tanrı gibi olduğu bu anlatım yoluyla kurulan filmlerde senarist ya da yapımcı kendine ait bir dramatik mekân yaratır. Burada olup biten her şeyi görür ve kontrol edebilir. Dramatik anlatım gerçeği gösterir yani oynar. Dramada olaylar olayları doğurur sahneler birbirinden bağımsız değildir. Mantıklı bir ilerleyiş söz konusudur (Foss,2012:185-193).

Epik anlatım gerçeği ortaya koyar ya da tahmin etmeye çalışır. Bob Foss'a göre epik anlatımın en önemli özelliklerinden biri "*soru sorabilmesi, bilinen ve daha az bilineni hiç beklenmeyen biçimde ortaya çıkarabilmesi ve yeni gizleri açıklayabilmesidir*" (2012:189). Epik filmlerde olaylar kronolojik olarak birbirine bağlıdır ve her sahne birbirinden bağımsızdır. Epik anlatımda bu nedenle olaylar rastgele değişimlere uğrar. Epik anlatımda kişiler genelde bir şeyden kaçarlar ya da bir şeyler ararlar. Böylece bu anlatım türünde yerler de sık sık değişmektedir. Bu rastgele gibi görünen ancak amaçsız olmayan değişimlerin temelinde tematik bir yön bulunmaktadır. Arayış içinde olan kişiler başlangıç noktasına döndüklerinde olaylar yeni bir biçimde görünmeye başlar. Bu epik yolculuk farklı çevrelerden gelenlerin rastladıkları ve bir arada olmaya zorlandıkları bir çevredir. Bu yolculukta kişiler değişik aşamalardan geçerek yeni olaylara kucak açmakta, ihanetler sahtekarlıklar ortaya çıkmaktadır. Bazen anlatım kişilerin yaşamı üzerinden

ilerlemektedir. Yani kişiler anlatılmak istenenleri ifade etmek için birer araç olarak karşımıza çıkar[128] (Foss,2012:192-193).

Epik filmlerde tarihsel kahramanların başından geçen olaylar, toplumsal felaketler, bağımsızlık savaşları gibi konular işlenmektedir. Bu filmlerde kahramanların karakterleri ayrıntılı şekilde verilmemektedir. Onlar daha çok olay akışı içinde savruk bir haldedirler, olaylara yön veremezler (Aslanyürek, 2014: 59).

Lirik anlatımda ise sinematografik görselliğin şiirsel öznelliği, iç monologlarda, sanatının zaman, mekân veya direk kendisi ile ilgili düşüncelerinin yakın plan çekimlerinde kendini göstermektedir (Alanyürek, 2014:47). Lirik anlatımla kurulan filmlerin konusu filmin yaratıcısının duygularından ve karakterinden ibarettir (Aslanyürek, 2014:60).

Dramatik ve epik biçim arasındaki farkları ortaya koyan çalışmalardan biri Berthold Brecht'e aittir (Foss,2012:183-184):

Dramatik Biçim	**Epik Biçim**
Hareket	Sözlü anlatım
İzleyiciyi harekete katar	İzleyiciyi gözleme davet eder
Eylem hazırlığını yok eder	Eyleme hazır olmayı uyarır
İzleyiciye duygu verir	İzleyiciyi karar vermeye zorlar
Deney	Dünyayı Algılama
İzleyici bir şeyle ilgilenir	İzleyici bir şey ile karşı kaşıya kalır
Çağrıştırma	Tartışma
Sezgisel duygular korunur	Anlayışa sunulur
İzleyici olayların ortasındadır, deneyimi paylaşır	İzleyici dışardan bakar, izler
İnsan doğası bilinen bir olgudur	İnsan davranışları incelenir
İnsan değişmez	İnsan değişebilir ve değişim sağlayabilir
Heyecan, olayların nasıl sonuçlanacağına yönelmiştir	Heyecan hareketin içindedir
Bir sahne diğerine geçiş sağlar	Her sahne kendi içinde bütündür
Büyüme	Kurgu
Çizgisel gelişme	Eğrisel gelişme
Evrimsel determinizm	Sıçrayarak ilerleme
İnsanlık sabittir	Bir süreç olarak insanlık
Düşünce varlığı belirler	Toplumsal varlık düşünceyi belirler
Duygu	Mantık

[128] Örnek olarak Angelopoulos'un "The Travelling Players" adlı bir Yunan filminde yolculuk eden aktör aracılığıyla Yunan tarihinin bir dönemi gözler önüne serilmektedir (Foss,2012:193).

4.1.4.3. Senaryoda Çatışma Nasıl Kurulur?

Yunanca karşı karşıya gelme, anlaşmazlık, çarpışma, çekişme, savaş anlamlarında kullanılan "conflictus" kelimesinin dilimizdeki karşılığıdır "çatışma". Dramatik anlamda çatışma ise öyküde yer alan insanların karşıt istek ve düşüncelerinin, çıkarlarının sanatta ifade edilmiş biçimidir. Birbiri ile çelişkiye düşmüş olan iki tarafın eylemlerinin sanat eserinde yer almasıdır. Dramatik çatışma tarafların karşıt arzularından doğar ve muhakkak bir mücadeleye girişilmesi icap eder (Fener, 2015:120).

Çatışma bir karakterin ulaşmak istediği bir hedef için çabalaması, karşısında yer alan diğer unsurların, ki bunlar bazen başka bir insan, bazen doğa ya da zaman, bazen karakterin kendisi ya da hayatın kendisi olabilir, ona direnmesi ile kurulur (Fener, 2015:121). Bu direnme aşamasında karakterin ulaşmak istediği kuvvetli bir hedefi bulunur. Bu hedefin önüne bir engel çıkar ya da karakterin yaşamakta olduğu bir düzen vardır ve bu düzen bozulur. Bazen bu engel kişinin kendisi de olabilir. Engeller birbiri ardına sıralanabilir. Karakter bu engelleri gücü, zekası ya da her ikisiyle aşmaya çalışır. Karşı karakter ya da engeller düzeni bozmaya ve zarar vermeye devam eder. Anlatının doruğa ulaşmasına kadar süren bu çabalar çatışmayı oluşturur (Özakman, 2012:185-186).

Çatışma bir anlatıda iki bağlamda yer kurulmaktadır. Birincisi "karşıtlığın birliği" ilkesidir. Burada insana karşı insan, insana karşı topluluk <toplum>, insana karşı doğa ya da insana karşı kendisi gibi parçalar arasında çatışma kurulur. Bunun yanında çözülmesi daha zor olan toplumsal ve kültürel ayrılıklardan kaynaklanan çatışmalar da bu kapsama girer. Burada önemli olan yan çatışma konularının ana çatışmayı ileriye götürmesi ve ilgi çekici kılmaya yardımcı olmasıdır. Diğer çatışma bağlamı da bir anlatı çizgisini başlatır. Her anlatının giriş kısmında çözüme kavuşmayı bekleyen bir problem vardır ve bu problem başlangıçta seyirciye hissettirilmelidir. Bu problem ne kadar önemli ve ilginç olursa anlatı da o derecede dikkat çekici olur. Bir tehdit ya da meydan okuma; aykırı değer yargıları ya da düzeltilmesi gereken bir eksiklik başlangıç çatışmalarına örnek gösterilebilir (Aytekin, Eroğlu, 2014:35).

İyi bir senaryonun temel niteliğinin her şeyden önce çatışma olduğunu belirten Syd Field (2016:315-316), dramanın çatışmaya denk olduğunu ifade etmektedir. Ona göre çatışma hikâyenin tam merkezinde olmalıdır. Çatışmalar iç ve dış çatışmalar olarak iki çeşittir.

Senaryo yazma tekniğinin büyük anlamda piyes yazım tekniğinden hareketle şekil bulduğuna önceki bölümlerde değinmiştik. Lajos Egri piyes yazımında ilk çalışmaları yapanlardan birisidir. Onun piyes yazımı için tespit ettiği pek çok nokta senaryo yazımında da geçerliliğini korumaktadır. Buradan hareketle çatışma konusunda görüşleri de bir senaryo yazarı için önemlidir. Ona göre dramatik bir metinde üç ana unsur bulunur. Bunlar önerme, karakter ve çatışmadır. Önermeyi "bütün metnin kanıtlamaya çalıştığı temel varsayım" şeklinde tarif eder. Karakterler ise bu önermeyi kanıtlamakla görevlidirler. Bu görevi gerçekleştirmenin yolu da karakterlerin gireceği çatışmadır (Aytekin, Eroğlu, 2014:27). Bir senaryoda çatışma karakter ve önerme kadar öneme sahiptir bu üçü birbirini destekler nitelikte senaryoya devamlılık kazandırmaktadır.

Çatışmanın da kendi içinde aşamaları vardır. Bunlar sergileme, çatışmanın gelişmesi ve sonuçtur. Çatışma için öncelikle bir dengesizlik kurulmalıdır. Gerekli koşullar sağlanınca çatışma geliştirilir. Bu çatışma doruk noktaya[129] ulaştığında ya sonra erer ya da olumlu veya olumsuz sonuçlanır (Foss, 2012:161-162).

Bir anlatıda süreklilik ve heyecan kazandıran çatışmanın yeri de önem arz eder. Çatışma geciktirilerek seyircinin ilgisi dağıtılmamalıdır. Diğer taraftan çatışma anlatının her sahnesinde hissettirilmelidir (İlerialkan, Yılmaz, 2015:74).

Filmde ilerlemeyi sağlayan çatışma unsuru, aynı zamanda izleyiciyi bir sonraki sahne için meraklandırıcı özellikler de içermelidir. İzleyici filmdeki ana çatışmayı, çatışma sonucunda neler olacağını, karakterlerin güçlüklerle nasıl baş edeceğini bilmek isteyecektir. Bu nedenle ilerleme sağlanması için seyircinin olaylara katılımı gereklidir. Seyirci filmin karakterleri ile ilgilenmezse onlara daha sonra ne olacağı ile de ilgilenmez. Dolayısıyla seyircinin ilgisini canlı tutacak birden fazla karakter bulunmalıdır. Evrensel bir eğilim olarak genellikle bu karakterlerin bazıları zayıf tanıtılarak seyircinin onun yanında hissetmesi sağlanır. Ancak bu durum her zaman yeterli olmayacaktır. Yine de karakter zayıf durumda olmasa çatışmayı kısa sürede çözer ve anlatı sona erer. Onun zayıflığı hem ilerlemeyi sağlamalı hem de ana çatışma konusuna hizmet etmelidir. Ana çatışma konusu yan çatışma konuları ile desteklenebilir ve filmin ana fikrini somutlaştırmada yardımcı

[129] Hikâyenin sonuna doğru, çatışmanın en yoğun yaşandığı an doruk noktadır. Bu noktada, ana karakter çözüme (resolution) ulaşmak için belirgin bir eylemde bulunmak zorundadır. Bu eylemle beraber ya bozulan denge tekrar eski haline getirilir ya da yeni bir denge yaratılır (Fener, 2015:142).

olabilir (Foss,2012:171-174). Yan çatışmalar öykünün sürükleyiciliğini artırır. Ana çatışma ve yan çatışmalar birbiri ardına ya da aralıklı olarak sıralanabilir (Akyürek, 2013:125).

Çatışmayı kurmak ve uygun yere yerleştirmek kadar tatmin edici şekilde sonlandırmak ve çözüme kavuşturmak da önemlidir. Bunu sağlamak ise anlatının başından sonuna kadar sürekli yükselen bir gerilimle ya da ertelenen gerilim arasında kurulan ritim[130] unsuru ile mümkün olabilir (Hunt, vd; 2014:129).

4.1.4.4. Dramatizasyon <Dramaturji> Nasıl Sağlanır?

Almanca ve Fransızca'da 'dramturgie' olarak kullanılan kavram Türkçe'de 'dramaturgi' ya da 'dramaturji' şeklinde kullanılmaktadır (Sözen,2013:101). Dramaturji Almanca'da 'yazar' anlamına da gelir ve temelde tiyatro sanatına ilişkin bir kavramdır. Ancak kavram, tiyatroya yakın ve benzer diğer sanat dallarında da kendine yer bulmuştur. Çünkü edebiyat ve sinema gibi diğer tiyatroya benzer sanat dallarında da dramatik yapı bulunmaktadır (Koca, 2002). Birbiri ile yakın ilişkide olan sanat dalları arasında benzer terminolojinin kullanılması kaçınılmazdır.

Senaryonun dramatik yapısını Syd Field (2016:44)*"Hadiselerin çizgisel bir düzenlemesi*" olarak tanımıyla dramatizasyonun düzenleme boyutuna dikkat çekerken; Sema Fener (2015:41) "*Herhangi bir olayın, durumun, kurmaca veya gerçek bir öykünün izleyicide heyecan uyandıracak şekilde işlenmesi*" tespitiyle bu düzenlemenin aynı zamanda heyecan verici şekilde yapılması gerektiğini dile getirir.

Semir Aslanyürek (2014:40) de sinema dramaturjisini "*Yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması, yeniden yapılanması ve sinematografa özgü bir yolla dile getirilmesinin bir yöntemidir. Sinema dramaturjisi felsefi bir genelleştirmedir, değişik sanatsal ve estetik kategorileri biraraya getiren bileşendir*" şeklinde tarif eder.

Tiyatro, sinema, opera gibi sahne sanatlarında kullanılan bir terim olan dramatizasyon<dramaturji> yönetmenin oyunu sahneye koyma biçimiyle ve yorumlamasıyla ilgili bir kavramdır. İlk örneklerinin mağara duvarlarına yapılan resimler olduğu söylenebilir. Bir yaratım ve düzenleme sanatı olan dramatizasyonda bu işi yapan

[130] Ritim, tempo ya da akış filmdeki hareketi ve onu algılayış biçimimizi tanımlar. Ritim, filmi izlerken hissettiğimiz bir vurgudur. Tempo ise bu ritmin oranıdır. Akış da ritim ve tempodaki değişiklikleri tanımlar (Miller, 2012:78).

kişinin hayatla, insanlarla, politikayla ya da sanatla kurduğu ilişki yön vericidir. Çünkü her eserin dramaturjisi yaratıcısının<sanatçısının> dünya görüşü ve estetik anlayışı gibi konuları ortaya koyar. Yazılı metinlerde sözcüklerle ifade edilen ancak hayattaki karşılığı eylemler olan bir kavramdır. Bu bakımdan her bir sözcük belirgin kılmaya, somutlaştırmaya çalışılan dramatizasyon işlemine yardım eder, dramatizasyon eylemleri, hareketleri, mimikleri, sesleri ya da sessizliği anlamlı kılar (Kıraç, 2012: 71-74). Rıza Kıraç dramatizasyon yapan kişinin önemine dikkat çeker.

Gerçeği belirli kurallar doğrultusunda uyarlamak anlamına gelen dramatizasyon işlemi yapılırken öncelikle dramatik bir alan oluşturmak gereklidir. Bu alanda ise bazı öğeler bulunmalıdır: görünüşte bir karmaşa olmalıdır, tesadüfler bol olmalıdır, her bir olay bir önceki ile sonsuz ve karmaşık bir ilişki içinde olmalıdır, karmaşık nedensellik bağlantıları kurulmalıdır (Foss,2012:158-159).

Bob Foss'un dramatizasyon işleminde oluşturulmasının gerekli gördüğü dramatik alan gerçeğin kendisi değil bir yorumlamasıdır. Geleneksel anlatı mantığında yer alana neden sonuç ilişkisi gereği anlatının başında yer alan bir sorun<problem> anlatının sonunda çözüme kavuşana kadar ilerleyen, artan bir seyir izlemektedir. Bu dramatik yapının temeli olan "merak ilkesi"dir. Daha sonraki sahneyi merak ettirecek şekilde sahneleri kurmak anlatıyı başarılı kılmaktadır. Aynı zamanda ilgiyi canlı tutmak için beklenmeyen tesadüfî olaylara da yer verilebilir, bu da "sürpriz ilkesi" olarak adlandırılır. Böylece anlatı her an sürprizler ortaya çıkaracak şekilde kurulur ve merak duygusu diri kalır (Arslantepe, 2012:44; Fener, 2015:133).

Merak duygusu beraberinde izleyicinin anlatıya<filme> kapılmasını, kendini kaptırmasını sağlar. Zaten burada karakterlerin yeni özellikleri ortaya çıkmalı ve karakterler daha derinlikli olarak tanınmalıdır. Seyircinin filme kendini kaptırması filmin sonuna kadar sürmelidir. Her yeni durumda amaç seyircinin karakteri anlaması ve yaşanılan olayları içselleştirmesini sağlamaktır (Foss,2012:177).

Dramatizasyon/Dramaturji çalışmalarında anlatı toplumsal açıdan bir değer taşıyor mu, olaylar nedensellik ilkesine uyuyor mu, öykü ve kişilerin birbiriyle olan ilişkileri doğru olarak mı inşa edilmiş, olaylar arasındaki çatışmalar ne denli anlamlı gibi sorular sorulmaktadır. Nitekim dramaturji "*Anlatının evrelerini denetleyen, belirlenen düşünsel*

(söylem) boyutunun anlatı düzlemiyle olan ilintilerini irdeleyen bir çözümleme yöntemidir" (Sözen, 2013:117).

Bir fikrin, düşüncenin ya da hayalin dramatik bir öyküye dönüşmesi işlemine verilen ad olan dramatizasyonda kimi yazar ve senaristler ya da araştırmacılar önemli gördükleri unsurları ön plana çıkarmışlardır. Mick Hurbis-Cherrier'e göre dramatizasyonda karakter en önemli unsurdur. Peyami Çelikcan (2014:53-55) ise karakterlerin yanında dramatik gerilim[131], eylemler ve çözülmeyi de dramatizasyonun önemli unsurları arasında görür. Semir Aslanyürek (2014:83) düşünce, konu, kompozisyon, süje ve materyal öğelerini sıralamaktadır.

Öne çıkan unsurlar her ne olursa olsun dramatik bir olay için gerekli ilk şey, bir kişinin herhangi bir şeyi istemesidir. Ancak bu da yeterli değildir. İstekli kişi bu isteğini geçici bir müddet yerine getirmemelidir. Gerçekleşmesini istediği şey kolaylıkla elde edilemeyecek türden olmalıdır. Ancak bu hedefe ulaşmak için duyduğu istek onu her durumda ileriye taşımakta mücadele hırsı kazandırmaktadır. Üstelik hedefe ulaşamamak karakter için bir felakettir (Foss,2012:172-173).

Dramatik bir yapı kurulurken sunulan her şeyin dramatik gelişme içinde bir yeri olması gerekmektedir. Başlangıçta serim kısmında ortaya konulan her şey çatışmaların gelişmesi aşamalarında rol oynayacak ve böylece izleyiciye her şeyin önemli olduğu hissi verilecektir. Neticede seyircinin dikkati sürekli açık olacaktır. Eğer sunulan bir olay ya da durum daha sonra kullanılmazsa seyirci bunu fark eder ve ilgisi dağılabilir (Foss,2012:177). Bu nedenle dramatik yapıya katkı sağlamayacak her unsur anlatıdan çıkarılmalıdır. Bu çıkarma işlemi hem anlatının özünün korunmasına yardımcı olur hem de süreyi ayarlama hususunda anlatıcıya hizmet eder.

Dramatizasyon yapılırken bazı teknikler kullanılmaktadır. Michel Chion (2003:188) dramatizasyonun ya da hiç dramatik öğeye sahip olmayan bir malzemeyi dramatize etmenin yollarını şöyle sıralar: konunun yoğunlaştırılması, öykünün seyircide heyecan ve özdeşleşme sağlayacak şekilde heyecanlandırılması, duyguları etkileyecek şekilde olayların şiddetlenmesi, olayları belli bir düzene koyma ve öykünün bir ilerleme çizgisine kavuşturulmasıdır.

[131]Senaryoyu geliştiren en önemli unsurlardan biri olan gerilimin sağlanması için bilinen olayların nasıl gerçekleşeceğine dair seyircide bir kaygı oluşturulması gerekmektedir (Fener, 2015:133).

Bunların dışında dramatizasyonda kullanılan tekniklerden biri yanılgı, yanlış anlamadır. Anlatı trajik ya da gülünç olabilir ancak en etkili yollardan biri yanılgıya başvurmaktır. Çünkü yanılgılar bilinçaltı verilerini ya da yanlış yorumlamaları en iyi şekilde ortaya çıkarmaktadır. Nitekim dramaturg, dramatizasyon yaparken kendi benliğine ait ipuçları vermektedir (Chion, 2003:145). Michel Chion da Rıza Kıraç'ın yukarda belirttiği gibi dramatizasyonu yapan kişinin önemine ve işlevine dikkat çekmektedir.

Bir dramatik anlatı inşa edilirken olaylar birbirini mantıklı şekilde takip etmeli ve ilerleme sağlanmalıdır. "Dramatik ilerleme" adı verilen bu yöntemde izleyici giderek gerilimin arttığını hissetmeli ve dramatik durumlar yükselerek doruğa ulaşmalıdır. Her sahne kendinden önceki sahnenin bir sonucu olarak doğar ve gelişir; kendinden sonraki sahnenin belirleyicisi olur. Buna neden sonuç ilişkisi denilmektedir. Neden sonuç ilişkisi dramatik ilerlemeyi de beraberinde getirir. Dramatik ilerleme her eylemin değişime yol açması demektir. Çünkü değişim olmazsa dramatik ilerleme durur (Foss,2012:175).

Dramatik bir anlatıda en küçük birim her zaman iki öğe muhteva eder. Bunlar eylem ve karşı eylemdir. Bir başka deyişle etki ve tepkidir. Ancak her olaya verilen tepki olayların hemen ardından gelmeyebilir; "tepkinin ertelenmesi <geciktirilmesi>"[132] dramatizasyonda sık sık kullanılan bir tekniktir. Ancak geç de olsa tepki ortaya çıkmalı ve dramatik eylem işlevini tamamlamalıdır (Foss,2012:176).

Anlatı kurulurken cisimlere, karakterlere, tutumlara dramatik önem kazandırmaya düğüm atmak denilmektedir. Bir anlatıda istenilen her unsura bu önem verilebilir. Önemli olan bu düğümün karakterler için bir anlam ifade ettiğini göstermektir (Foss,2012:178). Düğümler anlamlı ve yerinde olduğu sürece birden fazla olabilir.

Dramatik bir anlatıma yardımcı olan öğeler arasında sınıflar arası farklılıklar ve çatışmalar gelmektedir. Sınıflar arası farklılıklar XIX. yüzyılın toplumsal meselelerini muhteva eden melodram, roman ve tiyatro eserlerinden bu yana günümüzde de her tür sinema filminde yer almakta ve dramatik yapıyı kurmada yardımcı olmaktadır (Chion, 2003:146).

[132]Tepkinin geciktirilmesi: seyircilerin dikkat kesilmesini sağlamak ve hikâyenin etkileyiciliğini sürdürmek amacıyla bir tepki sahnesinin kurulmasının ertelenmesi geciktirilmesidir. Geciktirilmiş tepki sahneleri genelde filme aşırı bir hız kazandırmaz ancak bu yöntem ile çok sayıdaki hikâye birbiri ile ilintili hale gelebilir (Seger, 2015:53).

Dramatizasyonu sağlamak ve senaryolarda hikâyeyi bir arada tutmak amacıyla belirleyici bir unsur seçilmelidir. Bu bazen karakter, bazen fikir olurken bazen de bir nesne veyahut bir yer de olabilmektedir (Seger, 2015:61-63).

Dramatik yapımların çoğunda ana karakter (başrol,) karşıt kişilik, yardımcı kişilik, gölge roller, karşıt roller, sempatizan, temsilci, beş dakikalık rol gibi rol işlevleri kullanılmaktadır (Foss,2012:182).

4.1.4.5. Senaryoda Diyalog Yazımı

Tiyatroda, sinema filmi ya da herhangi bir televizyon yapımında yer alan tüm sözlere "diyalog" denilmektedir.

Sinemanın asıl bileşenleri olan görüntü ve sesin ses başlığının en çok kullanılan unsuru olan diyalogların bir anlatıda görevleri bulunmaktadır. Öncelikle diyaloglar olay örgüsü ve durumları anlatmakta, seyirciye hikâye hakkında bilgi vermektedir. Diğer taraftan diyaloglar anlatının devamlılığını sağlamaktadır. Ayrıca diyaloglar sayesinde izleyiciler karakter hakkında da bilgi sahibi olurlar (İlerialkan, Yılmaz, 2015:79). Bunların yanında olaylar ve karakterler arasında bağları kurar ve çatışmayı gün yüzüne çıkarırlar. Olayları yorumlarlar, filmin tonunu belirlerler, film müziği ve diğer işitsel unsurlarla birlikte filmin kurgulanmasında yardımcı olurlar (Fener, 2015:111-112). Öte yandan diyaloglar karakterlere derinlik, içgörü ve amaç verir, karakterlerin duygularını açığa çıkarır ve aksiyonu gösterir (Field, 2016:313).

Senaryoda diyaloğa, gösterilmek üzere belirlenen sahnenin görüntülerle aktarılması mümkün olmadığında başvurulmalıdır. "*Bir sinema yapıtında karşılıklı konuşmalar bir romandaki kadar yer tutmamalıdır ve (...) görüntü ile anlatım, sözcüklerle anlatımdan her zaman daha önde yer almalıdır"* (Clair, 1968:430).

Tiyatro gücünü diyaloglardan alan bir sanat olmasına rağmen, diyaloğun tiyatroda ve edebiyatta yüklendiği anlam sinemada geçerli değildir. Senaryoda yer alan diyalogları okuduğumuzda öykünün ne anlattığı kesin olarak anlaşılamaz. Çünkü sinemanın amacı "göstermek" ve "görüntüyle anlatmak"tır. Senaristler görüntünün yardımcı olamadığı, yetersiz kaldığı durumlarda ayrıntılı diyaloğa başvururlar. Diyalog yazmak senaryo yazım aşamasında oldukça güç işlerden biridir. Bu nedenle senaryolarda diyalog yazımı en sona

bırakılmaktadır. Hatta bazı senaryoların senaristleri ile diyalog yazarları farklı farklı olmakta ve diyalog yazarlığı ayrı bir uzmanlaşma alanı olarak gelişim göstermektedir (Aytekin, Eroğlu, 2014: 40-41). Örnek verebiliriz.

Diyalog yazımında dikkat edilecek hususlar bulunmaktadır. İlk olarak diyaloglar anlamlı, gerçekçi ve inanılır olmalıdır. Sinemanın varoluş nedeni gerçeklik izlenimi oluşturmak olduğundan (Parkan, 1993:20) sinema filminde yer verilen diyalogların da sinemanın bu amacına hizmet edecek nitelikte olmalıdır. Tiplerin film boyunca konuşma biçimleri hep aynı olmalıdır. Diyaloglar konuşan kişinin/karakterin/tipin duygusal halini yansıtmalı, o kişiyi tanımlamalıdır, olay örgüsünü ilerletmelidir, bilgi vermelidir. Gramer açısından tam doğru olmayabilir ancak konuşma diline dayanan bir yapı kullanılmalıdır. Mümkün olduğunca jestler, mimikler ve hareketler sözcüklerin yerini almalıdır. Sahne ile diyalog arasında bir denge kurulmalıdır; yoğun sahne az diyalog, hafif sahne yoğun diyalog gibi (Foss,2012:141). Gereksiz küfür ve argo kelimelere başvurulmamalıdır. Şive ve aksan kullanılacaksa bunda aşırıya kaçmak öykünün anlaşılmasına engel olacaktır. Uzun, süslü, ayrıntılı, dolambaçlı, telaffuzu zor kelimelerin kullanılmasından kaçınılmalıdır. Diyalogların birbiri ile anlamsal açıdan bağlantısının güçlü olması gerekmektedir (Akyürek, 2013:279-281).

Senaryo yazımında ilk olarak diyalogları yazmanın büyük bir yanlış olduğunu belirten John Costello (2010:84-85) diyalog yazma işinin en sona bırakılmasının doğru olduğunu savunur. Diyalogların azlığı ise başarıyı getirir çünkü mümkün olduğunca görüntülerle aktarımı yapılabilecek durumlarda diyaloglar atılmalı ve anlatım görüntülerle sağlanmalıdır. Kullanılan diyaloglar ise ilgi çekici, unutulmaz, kısa ve öz olmalıdır

Senaryolar filme çekilirken en az değiştirilen ya da değiştirilmeyen tek unsur diyaloglardır. Bu nedenle diyalogların özlü, anlamlı ve betimsel olması gerekir (Aslanyürek, 2014:202). Sinemada temelde bir görüntü sanatı olduğu için mümkün olduğunca ses unsurlarından diyaloglu anlatımın en az seviyede olması seyircinin de sıkıcı konuşmalar arasında olay akışından kopmamasını sağlar.

4.2. Kültür Ortamları

Bir millete ait maddi manevi her türlü unsur "kültür" olarak tanımlanabilir. Kültür toplumların oluşumunda devamlılığında etkili olduğu gibi kültür ürünleri de zamanla

değişerek ve gelişerek süreklilik arz etmektedir. Walter Ong (2012:18-23) Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi adlı çalışmasında henüz yazıyla ve matbaayla uzaktan yakından ilişkisi olmayan insanların kültürlerini ve iletişimin yalnızca konuşma diliyle sağlandığı kültürleri "birincil sözlü kültür" olarak adlandırmaktadır. Dursun Yıldırım (1998:95) da sözlü kültür ortamını şöyle tarif etmektedir;

> Yazı öncesi, toplum hayatının etkinliklerinin oluştuğu, bilgi, teknoloji, tecrübe ve işin aktarıldığı, ilişkilerin ve kurumların belirginleştiği, düzenin işlediği, iletişim dilinde sabit anlatım biçimlerinin ortaya çıktığı ve kendilerine özgü içerik kazandıkları, estetik anlayışın ve bunun yansımalarının, bilinmeyen ile ilgili açıklamaların, inanç ve ahlak normlarının oluşturduğu ortam.

Yazılı ortama geçilmiş olmakla sözlü ortamın tamamen ortadan kalkmadığını söyleyen Dursun Yıldırım, sözlü kültürün hangi ürünleri kapsadığını, "*Sözlü gelenekte yer alan tamamen söz ile kısmen söz ile ve tamamen sözsüz yaratılan ama sözlü geçiş ve iletişimle fertler arasında dolaşan veya nesilden nesile geçen tüm unsurları, yapı, muhteva, biçim ve fonksiyonları ne olursa olsun sözlü kültürün kapsamına alacağız*" (1998:39) şeklinde izah etmiştir.

Konuyla ilgili bir başka tanım da Özkul Çobanoğlu tarafından yapılmıştır. Özkul Çobanoğlu (2000:125) sözlü kültürü "*İnsanların yazı matbaa ve elektronik gibi ses ve sözü mekâna bağlayan teknolojiler kullanmaksızın yüz yüze ve sese dayanarak iletişim kurduğu ortama sözlü kültür ortamı diyoruz"* şeklinde tarif eder ve bu kültüre ait herhangi bir ürünün öncelikle "hatırlanabilir" bir özelliğe sahip olması gerektiğini, hatırlanabilir olmanın ise hafızanın kuvvetli olmasına bağlı olduğunu dile getirir. Nitekim sözlü kültür dönemi henüz yazının bulunmadığı bir dönem olup insanların yarattıkları kültürel ürünleri herhangi bir kayıt işlemine bağlı olmaksızın belleklerinde tutmaları gereken bir dönemdir.

Ancak her ne kadar kayıt imkânı olmasa da bu dönem ürünleri sözlü olmalarının dışında farklı ortak özellikler de geliştirmişlerdir. Öyle ki sözlü kültür ürünleri versiyon yaratma kabiliyetine sahiptir, içinde geliştikleri toplumun ortak kabul ürünleridir, temelde bireysel anlatılar gibi görünse de ortak bir yaratıcı zihnin elinden çıkmış gibidirler ve kalıplaşmaya müsaittirler (Yıldırım, 1998:41). Bu özellikleri de sözlü kültür ürünlerinin nesiller boyu aktarılarak günümüze gelmesini sağlayan unsurlardır. Bu kültür ürünleri Şerif Aktaş'ın "*Her nesli de kendinden önceki ve sonrakilere bağlayarak akış halindeki zamana bütünlük ve canlılık kazandıran vasıtalar vardır. Bu vasıtalar, hem kişinin kendi kuşağının ayrılmaz bir parçası halinde üyesi olmasına; hem de çok yönlü hareketlilik içinde nesiller*

arasındaki her türlü ilişkinin sağlanmasına hizmet ederler" (2000:3) şeklinde tarif ettiği vasıtalardan en önemlileridir.

Yazının bulunmasıyla başlayan ve sözlü kültür ürünlerinin yazıya aktarılmasını içeren döneme yazılı kültür dönemi diyebiliriz. Bu dönemde sözlü kültürden hareketle meydana getirilen ürünlere de yazılı kültür ürünleri demek mümkündür. Dursun Yıldırım (1998:37) yazılı kültür ürünlerinin sözlü kültür ürünlerinin tecrübe ve birikimlerinden faydalanarak ortaya çıktığını yapıları farklı olmasına rağmen yazılı ve sözlü geleneğin birbirleri ile alışveriş halinde olduklarını belirtir. Elbette yazılı kültüre geçişle sözlü kültür bir anda geçerliliğini yitirmemiştir.

Osmanlı Dönemi'nde 1728-29 yılında Müteferrika Matbaası'nın açılması ile sözlü kültür döneminden yazılı kültür dönemine geçiş başlamıştır (Çobanoğlu, 2000:142). Devletin himayesinde olan bu matbaanın ardından zamanla özel matbaalar da açılmak suretiyle yazılı kültür yaygınlaştırılmıştır. Pertev Naili Boratav (2002:146) sözlü kültür ürünlerinin yazılı kültüre aktarılma döneminin sıradan bir dönem olmadığını sözlü geleneğin zayıflamaya başladığı bir dönemde yazıya ihtiyacın hasıl olduğunu ifade eder ve "*Sözlü gelenek, yazılı nüshaların meydana gelmesi şartlarına sahip olan muhitlerde ve çağlarda zayıflamaya başlıyor*" sözleriyle düşüncesini devam ettirir. Buna göre yazıya geçirilme çalışmaları ülkenin her yerinde gerçekleşmemiştir, sözlü geleneğin egemen olarak yaşadığı bölgeler varlığını bir müddet daha korumuşturlar.

Yazılı kültürün taşınamadığı yerlere ürünler, 1928 yılında radyo yayınlarının ülkemizde yapılmaya başlamasıyla ulaştırılmıştır (Özdemir, 2006:17).

Walter Ong'un (2012:23-24) "*Günümüz teknolojik gelişmeleri ile hayatımıza giren telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların "sözlü" nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için "ikincil sözlü kültür"ü oluşturur*" cümleleriyle tarif ettiği ikincil sözlü kültür ortamı ise radyo, televizyon, gramofon gibi teknolojik gelişmeler sonucunda icat edilen yeni ortamlardan oluşmaktadır.

Ülkemizde Walter Ong'un ikinci sözlü kültür ortamına denk gelen elektronik kültür ortamının 1900'lü yılların başında gramofon ile başladığı söylenebilir. Gramofonu 1940'larda radyo,1970'lerde plak ve pikablar ve nihayet televizyon takip eder (Çobanoğlu, 2000:152-153). Ardından 1969 yılında dünyada ve 1991 yılında da ülkemizde kullanılmaya başlayan internet (Özdemir, 2012:387-388) kendinden önceki pek çok

buluştan daha hızlı yayılmış bir elektronik kültür ortamıdır. Bu buluşların ülkemizde yaygınlaşmasıyla birlikte "*Anlatmaları dinlemeye alışkın sözlü kültür toplumu radyoyla arkası yarınlara alıştırılmış, televizyonla birlikte ise dizilerin takipçisi olmuştur*" (Fidan, 2017:151).

Esasen Türk kültürü temelde sözlü bir kültür olup yazıya geçiş sürecini tam anlamıyla yaşayamamış, yazılı kültür dönemini benimseyemeden elektronik kültür ortamına hızla geçiş yapmıştır (Aydın Sevim, 2016:36 ve Özdemir, 2006:19). Bu hızlı geçiş elbette farklı sonuçları da beraberinde getirmiştir ancak bu sonuçlar farklı bir çalışmanın konusu olacağından burada bu konuya değinmeyeceğiz. Konumuzun kapsamında yer alan sözlü kültür ürünleri öncelikle matbu halde basılıp ardından radyo, televizyon ve internet ortamlarında yayınlanmış, sözlü kültürde sahip oldukları özellikler ya aynen kalmış ya da dönüştürülerek değerlendirilmiş ve değerlendirilmeye de devam etmektedir (Özdemir, 2012:302). Çünkü "*Süreç içinde gelişme, ilerlemeyi; ilerleme değişmeyi; değişme ise yeni terkipler ve yaratıcılıklar peşinde koşmayı yaratır. Bir toplum hayatında bu akışkanlık süreklilik yeteneğine sahip ise kurduğu 'medeniyet/kültür'de bir süreklilik gösterir*" (Yıldırım, 2000:33).

Ancak Türkiye Ong'un belirttiği sözlü kültür dönemini Cumhuriyet'in ilk yıllarında dahi sonlandıramamıştır. Bu nedenle günümüzde sağlanan kitle iletişiminin araçları halk hikâyesi anlatıcıları olmuştur ki bunlar "dünyanın en eski medyası" konumundadır. Okuma yazma kültürünün henüz yerleşmediği ve radyonun her yere ulaşmadığı bir dönemde sinemanın da yaygınlaşmaması neticesinde halkın dinleme, okuma ve izleme etkinlikleri çoklu ortamlarda gerçekleşmektedir (Öztürk'ten akt. Öztürk, 2006b:23). Şunu söyleyebiliriz ki Türkiye, günümüzde aynı anda sözlü yazılı ve elektronik kültür ortamlarını yaşamaktadır.

Elektronik kültür ortamının günümüzde en etkili iletişim mecrası medya ve medya ürünleridir. Televizyon, sinema ve internet gibi iletişim ortamlarında çeşitli işlevler yerine getiren medya, gelenekte yer alan ürünleri kullanmakta ve yeni gelenekler yaratmaktadır. Teknoloji çağının yaşandığı günümüzde medya hemen her ülkede etkili olan elektronik kültür ortamlarının başında gelmektedir. Medyanın etkin olarak kullanıldığı pek çok ülkede medyanın kültüre katkısı ya da kültüre zararı konusunda tartışmalar yapılmış ve yapılmaya da devam etmektedir. Nebi Özdemir (2001:88) medyanın günümüzdeki konumunu şöyle ifade etmektedir: "*Özellikle Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde*

medya, yasama, yürütme ve yargıdan sonra dördüncü bir güç haline gelmiştir. Bu kabulden hareketle medyanın genel anlamda kültür özel anlamda ise geleneksel kültür değişmelerinde etkin bir durumda olduğunu peşinen söylemek mümkündür. Böylesi bir gücü elinde bulunduran medya kimileri tarafından geleneği yozlaştıran, yok eden bir unsur olarak kabul edilirken kimileri de medyanın sözlü kültür ürünleri başta olmak üzere geleneğin sonraki kuşaklara aktarılmasında yardımcı bir unsur olduğunu düşünür (Özdemir, 2012:186-189). Biz de çalışmamızda medyanın bu ikinci yönüne eğilmekte olup medyayı özellikle sinemayı sözlü kültür ürünlerini yaşatmanın bir aracı olarak görmekteyiz.

Nitekim "*Halkbilimi<kültürbilimi geçmişi özümseyip bugünü anlamak/yorumlamak ve geleceği kurgulamak amacını gerçekleştirme yolunda yaşamı eş zamanlı izleme ve değerlendirmeyi kendine ilke edinen medyanın/iletişim biliminin verilerinden yararlanmalıdır*" (Özdemir, 2001:92). Sözlü kültür ürünleri de Nebi Özdemir'in geçmiş olarak isimlendirdiği binlerce yıllık kültürel unsurun canlı olarak yaşadığı ürünlerdir. Yukarıda bahsi geçen her türlü iletişim ortamına bu ürünler kendilerine yaşama alanı bulmuşlar ve kültürel belleklerde yerleşmiş olduklarından dolayı bu ortamlarda kolayca kabul görmüşlerdir.

Medyanın kapsamında olan iletişim ortamlarından biri de sinemadır. Türk sineması "öykü anlatımı" ve "görüntü üretimi" konusunda Batı sinemasında farklı ve geride bir izlenim vermektedir. Türk sinemasının kendine özgü hikâyeler anlatması ve geride kalmışlık izlenimini üstünden atması için "*Kendi toplum kozmolojisini, hayat tasavvurunu, anlam haritalarını ve anlamlandırma politikalarını göz ardı etmeden, sinemanın uluslar arası yapılarına başvurarak sentezler üretebilme*"si gereklidir (Sözen, 2007:55-56). Bu anlamlandırmada başvurulacak kaynaklar arasında halkın eğilimleri ve kültürü başı çekmektedir. Bunlar arasında elbette mit, masal, efsane, destan ve halk hikâyeleri gelmektedir. Bu ürünlerin her birinde Türk milletinin kültürel kodlarına dair engin bilgiler yer almaktadır.

Günümüzde sinema bu kültürel kodların, değerlerin zaten yer aldığı hafızalarda yeniden canlanmasını sağlayacak gün yüzüne çıkaracak bir aracı olarak görülmelidir (Demir ve Çencen, 2015:14). Aynı zamanda bir iletişim aracı olan sinema ülkemize geldiği tarihten bu yana "*Yeni kültürel bağlamlar yaratan ve yaygınlaştıran kültür ve medeniyet değişmelerine neden olan, dahası yaşamın bütün alanlarını dönüştüren temel dinamiktir*"

(Özdemir, 2012:323). Görsel, işitsel duyulara hitap eden sinemanın Türk kültürünün zengin tarihi ve oldukça verimli sözlü kültür ürünleri karşısında tepkisiz kalması beklenemezdi. Aşağıda görüleceği üzere sinema mitten masala, efsaneden halk hikâyesine kadar hemen her sözlü kültür ürününden beslenmiş beslenmeye devam etmekte ve devam da edecektir.

Dünyada kültürel gelişmelere bakıldığında özellikle 19. yüzyıldan sonra edebiyatta egemen olan özgünlüğü yakalama endişesi 20. yüzyıldan sonra yerini geleneksel ve kültürel unsurları kullanma fikrine bırakmıştır. Bu durum metinlerarasılık kavramının gelişmesine zemin hazırlamıştır. Edebiyat eserlerinde ve medya ürünlerinde ağırlıklı olarak halkın yaşayışı ve geçmişi ele alınmıştır. Edebiyat ve sinemada toplumun ilk dönemlerine ait bilgiler içeren mitoloji, destan, masal gibi türlerden esinlenilmiştir. Bunun nedeni; ticari kaygıların yanında okuyucu ya da seyircinin toplumsal belleğinde yer alan birikime tanıdık olan bir ortam yaratma, onları eğlendirme, günlük hayatın dışına çıkarma gibi sebepler yer almaktadır. Bunların yanında bu tür eserler ile modern insanın geçmişi ile olan kültürel bağının sürdürülmesi amaçlanmıştır (Hança, 2015:117). Neticede "*Bir kültürün kendi geçmişini baz alarak, görsel kültüre sağlayacağı katkı özgün bir görsel dil açısından olduğu kadar, küreselleşmeyle birlikte her şeyin tekdüzeleştiği bir dünyada özgün varoluşu zenginleştirme açısından da son derece önemlidir*" (Özçınar, 2009:100).

Medya dediğimiz kitle iletişim araçlarının hitap ettiği kitle homojen olmayıp çok farklı kesimlerden oluşan bir topluluktur. Medya tarafından kitlelere sunulan veriler ışığında bilinçsizce kitleler yönlendirilmektedir. Bu noktada medya kültürel unsurları aktarmada önemli bir aracı olarak kullanılmalıdır (Künüçen, 2001b:291-292).

Temelde sinemanın da edebiyatın da altında yatan istek hikâye anlatmadır. Hikâye anlatma geleneği insanlığın varlığından başlayıp günümüze kadar çeşitli platformlarda kendine yer bulmuştur. Sözlü ortamdan yazılı ortama son olarak da dijital ortamlarda gerçekleştirilen anlatma ihtiyacı tüm insanlık boyunca da sürecek gibidir. Sinema da bunun yollarından biridir. Diğer yandan sözü kültür ortamının birer ürünü olan halk hikâyelerinin günümüzde sinema gibi elektronik kültür ortamlarında yer alması onların yazılı ortamdaki durumuna kıyasla sözlü ortamdaki haline bazı farklılıklar olsa da daha yakındır. Bu durum ayrıntılı olarak ilerleyen sayfalarda ele alınacaktır.

Bir anlatı içinse sinemada da sözlü kültür ürünlerinde de anlatan, anlatı ve dinleyici/seyirci bulunmak zorundadır. Anlatı, bir neden sonuç mantığına göre birbiriyle ilişkilendirilen olaylar dizisidir. Anlatının neden sonuç mantığı, karakterlerin ihtiyaçları ve arzuları tarafından harekete geçirilir. Anlatılar giriş (başlangıçtaki denge durumu), gelişme (dengenin bozulması) ve sonuç (dengenin yeniden sağlanması) üzerine kuruludur. Başlangıçtaki dengeden, dengenin yeniden sağlanmasına kadarki ilerleme, her zaman için bir dönüşüm içerir (bu genellikle filmin ana karakterinin yaşadığı bir dönüşümdür). Anlatı olaylarının doğrusal, kronolojik bir biçimde sunulmasına gerek yoktur (Buckland, 2013:80).

William Miller (2012:29-30) "*Bir öykünün bize vereceği zevk, kültürel geleneklerimizin derinliklerine gömülmüş bir mutluluktur. Günümüzde ise sinema ve televizyon, temel öykü ortamımızı oluşturmaktadır. İster kaçış, ister eğlence ister estetik bir zevk için olsun dikkatimizi yönlendirirler.*" sözleriyle sinemanın çoktan anlatı geleneğinin yerini aldığını belirtir. Ayrıca öyküye <anlatı geleneğine> duyulan merakın da sebeplerini şöyle sıralar: insan anlatının gelişim modelinin ve bütününün algılanmasına eğilimlidir, insanın anlatı içinde heyecanlı anlarda duygulanması karakterlerle kendini özdeşleştirmesi, bir anlatının ritmi ve hareketinin insanı psikolojik ve duygusal yönden etkilemesi, anlatının yapısında yer alan neden-sonuç ilişkisi süreklidir ve anlatı başında yer alan olay yükselerek sona ulaşır bu da insanın merak duygusunu cezbeder, olayların gelişim aşamasında sürprizleri tahmin etmek insana zevk verir.

Öte yandan sinema gibi kendinden önce gelen hemen her buluştan sanattan kendine pay çıkaran ve varlığının bu bütünlük sayesinde vücut bulduğu bir başka sanat daha yoktur. Rıza Kıraç (2012:106) bu konuda şunları söyleyerek sinemanın benzerliklerden ziyade genelde kültürden özelde edebiyattan etkilenmesinin ya da faydalanmasının doğallığına dikkat çekmektedir:

> Yazılı ya da seyirlik drama[133] yapıtlarının sinemanın ortaya çıkışıyla yeni bir mecra bulduğu aşikârdır. Bu mecra, kendi dilini, estetiğini oluştururken, kendinden önceki sanat anlayışlarından,

[133] Drama: yunanca drama kelimesi hareket halindeki olay, yani eylem anlamına gelmektedir. Kelimenin kökeni "yapmak" ve "hareket" kelimelerinden oluşturulmuştur. Dar anlamda drama kelimesi 19. yüzyıldan beri yalnızca ne komedi, ne trajedi olan bir oyun tipini tanımlamak için kullanılmış ve bu çatı altında toplanan 3. Tür edebî yapıtların tümünü kapsamıştır. Drama, bir taraftan söze ve edebî sitilizme bağlı olan bir edebî yapıt olurken diğer yandan da dili ve sanatsal mantığı açısından sahnede icra edilmesi gereken bir oyundur. Bu dar anlamı ile eğlence endüstrisi tarafından hemen benimsenmiştir ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak gelişen medyalarda uygulanmıştır. Örneğin; radyolu dönemlerde "Radyo Dramaları" popüler olmuş, müzik, dans ve diyaloglarla birleşerek "Müzikaller"i üretmiştir (Fener, 2015:40).

> yapıtlarından ve bunların kullandığı malzemelerden sonuna dek yararlanmayı bilmiştir. Sinema, edebiyattan, resme, heykele, müziğe varana dek hemen her türlü sanat türünü kendi içinde barındırmayı bilmiş ve onlara yeni kullanım alanları açmıştır.

Sinema bu şekilde anlatı ile yakın ilişki içinde olmasının yanı sıra geçmişi hatırlatmak gibi bir görev üstlenerek tarih ile de bağlar kurmuştur (Erkılıç, 2005:74). Sinemada görülen bu durum televizyonda da farklı değildir. Nitekim sinema da televizyon da medyanın en etkili iletişim araçlarından olup kültürel değişmelerden etkilenmektedirler. Özellikle televizyonda yayınlanan dizilerde "*Sözlü kültür geleneğinin dönüştürülmüş tiplerinin sunumunda Türk milli kültür unsurlarının aktarılması, halkın düşünce ve hayat şekline konu olan, nesilden nesile aktarılan inanç bilgi ve uygulamaların korunması, yayılması, zenginleştirilmesi amaçlanmaktadır"* (Bars, 2018:125). Burada sözlü kültürden kimi zaman bir metnin tamamen alınıp senaryoya uyarlanması ya da içinden herhangi bir unsurunun, parçasının işlenmesi söz konusudur. Sinemada başka metinlerden yararlanma sayesinde ayrı ayrı duran konular arasında bir bağ oluşturulur. İzleyicide farklı metinler tarafından yüklenen duygular sinemada verilenlerle birleşerek bellekte yerini alır. Güncel bir konu da olsa anlatılan öykü, geniş zaman dilimindeki anlatılardan yararlanarak seyircinin hafızasına yerleşir (Hunt, vd; 2012:76).

Nebi Özdemir (2012:274) de farklı bir açıdan yaklaşarak fıkra, masal kahramanları ve motifleri, halk hikâyeleri, halk tiyatrosu, efsane, destan, menkıbe gibi sözlü kültür geleneklerinden, âşıkların yaşamlarından yoğun bir şekilde faydalanma eylemlerinin sinema sanatını yaygınlaştırmak amacıyla olduğunu belirtir.

Pek çok başarılı filmin yönetmeni Japon asıllı Akira Kurosawa (1968:436)[134], "*Kişisel bir yapıt meydana getirmekte en önemli şey… kendinde bu kültür temelini oluşturmak. Kök salmış olmak*" diyerek bir yönetmenin başarılı ve özgün bir çalışma meydana getirmesi için kendi toplumunun kültürüne derinlemesine hakim olması gerektiğini ifade etmektedir.

[134] Japon yönetmen Japonya'nın eski ve yeni çağlarını canlandırdığı filmleri ile Japon kültürünü ve sinemasını dünyaya tanıtmıştır. Kişiler kadar kütleleri, kişilerin iç dünyası kadar yaşadıkları çevreyi de aynı incelikle çözümleyen Kurasowa, rahat ve akıcı bir anlatımla, kurguya hakim oluşuyla görüntü düzenlemesindeki ince beğenisiyle dikkati çeker. Başlıca filmlerine Sarhoş Melek (1948), Budala (1951), Yedi Samuray (1954), Örümcekağı Şatosu (1957), Ayaktakımı Arasında (1957) örnek verilebilir (Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1968:523).

Yine bir yönetmen olan Amerikalı Orson Welles[135] (1968:445) ise daha da anlamlı şekilde sinema dilini ozanlardan aldıklarını ifade eder ve "*Ozanlar olmasaydı, filmlerin sözcük hazinesi, seyircinin hoşuna gidemeyecek kadar sınırlı kalacaktı*" sözleriyle filmlerde yalnızca anlatı gelenekleri ve kültürel öğelerden etkilenmenin olmadığını sinema dilinin dahi sözlü geleneğin bir uzantısı olduğunu ifade eder.

Senaristlere yönetmenlere tükenmez kaynaklar sunan sözlü kültür ürünleri, "*Sinemada tıkanan, tükenen pek çok usta yönetmen, yenilenmek ve dolmak için 'kültürel belgeseller' çektiklerini vurgulayabilmektedir. Gelenek bileşkesi olan kültürel bellek, her dönemde yaratıcılar için bitmez tükenmez bir hazinedir*" (Özdemir, 2012:189) ifadesinde de görüldüğü üzere çeşitli sebeplerden konu sıkıntısı yaşayanların ya da özgünlük arayanların başvuru listesinin başında yer almaktadır.

İster sinema, radyo, çizgi film olsun ister edebiyat- öykü, roman, tiyatro oyunu- olsun hemen hepsinin de amacı bir hikâye anlatmaktır. Ancak bunlarda esas olan hikâye anlatmak iken her birisinin söylemi değişmektedir. Bu durumda filmlerin konusu masaldan, mitten, operadan alınabilir (Chion, 2003:80) çünkü amaç bir hikâye anlatmaktır. Hikâye anlatma geleneği de her toplumda farklılık göstermektedir. Her millet kendi kültürel kodlarının çerçevesinde bir gelenek geliştirir. Bu gelenek yedinci sanat sinemada da yansımalarını gösterir.

Türk sineması da kendine bir anlatı geleneği –buna tam olarak bir gelenek denilmese de- oluşturmuştur. Bu geleneğin oluşumunda elbette yalnızca bahsi geçen sözlü kültür ürünleri etkili değildir. Burada Türk toplumunun düşünce dünyası, olayları algılayış ve kavrayış biçimi, yaşam şartlarından kaynaklı davranış biçimleri etkili olmuştur. Nitekim "*Hiçbir sanat olayı toplumsal boyutlarından arınmış olarak ele alınamaz. Her sanat eseri yaratıcısıyla birlikte içinden çıktığı toplumun üretim ilişkileri ve ekonomik yapısı ile şartlandırılmıştır."* (Refiğ, 2013:67).

Türk sinemasının anlatı geleneğinden faydalanması gibi "*Batı'da klasik roman geleneği güçlü bir şekilde uzun yıllar devam etmiş ve bunun uzantısı olarak da 'klasik anlatı' sinemasını oluşturmuştur. Dolayısıyla bu sinema Batı edebiyat geleneğinin devamı*

[135] Amerikan yönetmen ve oyuncu olan Orson Welles 25 yaşında ilk filmini çevirmiş ve sinema anlatımında bir devrim yapmıştır. Kendinden sonra gelen sinemayı etkisi altına almıştır. Aslında kullandığı öğeler yen değildi ancak onun ayrıcalığı hepsini bir arada ve yeni anlamlarda kullanmasından kaynaklıdır. Başlıca filmlerine Yurttaş Kane (1941), Muhteşem Ambersonlar (1942), Machbet (1947), Şangay'lı Kadın (1948) örnek gösterilebilir.

olarak kabul edilebilir." (Sözen, 2009:142). Türk milleti her şeyden önce göçebe yaşam tarzının izlerini taşımaktadır. Bu durum elbette sanatta ve sinemada kendini göstermektedir. Bunun sinemadaki aksini şöyle ifade edebiliriz: Türk filmlerinin hikâyelerinde neden sonuç ilişkileri bir anlam taşımaz ve olaylara tesadüf unsuru hakimdir. Diğer yandan görsel malzeme de her zaman basmakalıp, detaya inilmeden seyirciye sunulur. Bunu Türk kültürüne hakim olan sözlü kültürün düzensiz bir biçimde planlanmadan aktarılması ve eyleme geçilmesi alışkanlığından kaynaklı olarak sinemaya yansıması olarak düşünebiliriz (Buğdaylı, 2015:99).

Türk sinemasında kültürel kodlardan kaynaklı bir diğer özellik de Türk sinemasının anlatı yapısının zaman ve mekândan soyutlanmış olmasıdır. Bu durum Türk insanının rasyonel bir zaman ve mekân hesaplamasını bilmediği için değildir. Bu durumu sahip olduğumuz kültürümüzden hareketle tasavvufi anlayışın bir sonucu felsefi bir tavır olarak değerlendirmek gerekir. Nitekim Meddah, Ortyaoyunu ve Karagöz de böyle bir estetik dünyanın ürünüdür. Kültür tarihimize bakıldığında sanat eserlerinde 'doğal formların taklidi' değil 'soyut fikirlerin incelikli anlatımları' kullanılmıştır. Bu nedenle Türk anlatı geleneği bir sözlü kültür formu olan epik anlatıya yakınlık gösterir (Özçınar, 2009:105-106,Arslantepe, 2005:143).

Kültürel etkileşimin getirisi, epik anlatım tarzının önceliği, dinleyicinin isteklerinin ön planda tutulması gibi etkenler Yeşilçam sinemasını doğurmuştur. Yeşilçam sineması yukarıda da belirtildiği üzere 1960 ve 1975 yılları arasında Türk sinemasına hakim bir yapıya sahip olmuş ve özelikle melodram türünde çeşitli örnekler vermiştir. Yeşilçam'ın masal, gölge oyunu, tiyatro, radyo oyunları gibi Türk sözlü kültür ürünlerinden beslenmesi kaçınılmaz olmuştur (Buğdaylı, 2015:99). Görülüyor ki Yeşilçam sineması her ne kadar basmakalıp teknik ve anlatım olanakları yüzünden eleştirilse de Türk kültürünün geçmişi ve sinema sektörünün ülkemizde geçirdiği aşama sonucu başka bir sonuca ulaşması beklenmezdi. Mustafa Sözen (2007:56) de Yeşilçam sinemasının kullandığı anlatılar yönüyle kendi kültürümüz ile gerçekçi bir ilişki kurduğunu düşünür. Yeşilçam'ı eleştirip onun üstüne çıkma fikrinden üretilen çalışmaların ise kimliksiz ve özgünlükten uzak yapımlar olduğunu ifade eder.

Türk sineması içinde büyük yer tutan ve seyircinin uzun müddet ilgisini çeken melodram türü özellikle Türk sözlü anlatı geleneği ve bu geleneğin içindeki halk hikâyeciliği geleneğinden beslenmiştir. Bu filmlerin pek çoğu sinemanın asıl öğesi olan

görsel dili kullanmak yerine içinden türediği sözlü anlatımı ön plana çıkarmışlardır. Bu tarz filmlerin başlangıcında olaylar bir "dış ses" tarafından özetlenerek bilgi verilmiş, serim bölümünde ise daha çok sözlü anlatımla diğer olay ve durumlar anlatılmıştır. Diyaloglara ağırlık verilerek görsellikle anlatılması gereken durumlar sözle anlatılmıştır. Bu da halkın alışkın olduğu ve beğendiği sözlü anlatı yapısının bir özelliği olarak karşımızdadır (Buğdaylı, 2015:101). Burada sözlü anlatı geleneğinin sinemanın görselliği ön plana çıkarmasına izin vermediğinden hareketle gelişimini sekteye uğrattığı görülmektedir. Olması gereken sözlü anlatı geleneğinden faydalanmak ancak bunu görsellikle desteklemek olmalıdır. Nitekim Türk seyircisinin beğenisini kazanmanın yolu buradan geçmektedir.

Yeşilçam filmleri temelde halk anlatılarından etkilenmiş ve gördüğü ilgiyi kaybettiğinde de eleştirilmeye başlanmıştır. 1960 ve 1970'li yılların heyecanla seyredilen filmleri zamanla alay konusu olmuştur. Hatta bu alay ve hiciv kimi yönetmenleri film çekmeye de sevk etmiştir; Arabesk (1988, Ertem Eğilmez), Kahpe Bizans (1999, Gani Müjde) gibi. Bu filmlerde Yeşilçam'a yöneltilen eleştirilerin hangi açılardan olduğunu Nebi Özdemir (2012:260) şöyle ifade eder:

> Tek boyutluluk, konu ve motif tekrarları, tekdüzelik, kurgusal zayıflık, teknik yetersizlik, önyargılı bakış açısı, geleneğin ham olarak kullanımı, senaryo ve çekim hataları, tarihsel gerçeklikle uyumsuzluk, gereksiz erotik sahneler, görsel boşluğu giysi değişikliği ile giderme, birkaç şarkı ve türkünün seslendirilmesiyle film çekme, insandan çok vakaya odaklanma, özgün sinema dilinin yaratılamaması.

Oysa bu eleştiriler Türk sinemasının yalnızca Yeşilçam dönemi için değil günümüz sineması için de geçerlidir. Türk sinemasının eleştirisinin kökeninde Yeşilçam'ın değil ülkenin sinema ile buluştuğu dönemlerde içinde bulunduğu şartların aranması gerekmektedir. Bunları göz önüne almadan yapılan eleştirilerin yetersiz olduğu düşüncesindeyiz.

Türk sineması diğer milletlerin sinemaları gibi her zaman toplumda yaşanan her türlü olaydan gelişmeden etkilenmiştir. Bu gelişmeler de Türk sinemasını kültür öğelerine doğru itmektedir. Süleyman Fidan (2017:130) özellikle 1960 sonrasında sanat alanlarında yaşanan toplumcu gerçekçilik akımının, göç hareketlilikleri, ekonomik faaliyetlerde dönüşüm, çalkantılı siyasi hayat gibi etkenlerin sinemaya da etki ettiğini sinemada halka yönelme hareketinin başlamasının sebeplerinin bu değişkenler olduğunu belirtir. Bu

dönemde yer alan yapımların bilinçli şekilde halk kültürü unsurlarından ve müzik unsurlarından faydalandığı görülmektedir.

Belli dönemlerde Türk televizyon ve sinema sektöründe ikinci bölümde görüldüğü üzere yabancı yapımlara ilgi artmıştır. Türk televizyonculuk sektöründe yabancı yapımların hakimiyeti zamanla ortadan kalktıkça yerli yapımlara özellikle yerli dizi yapımına geçilmiştir. Devletin kanalları yanında tüm özel kanallar Türk edebiyatından ve özellikle sözlü kültür ürünlerinden faydalanmak suretiyle senaryo yazımında ilerleme yaşamıştır. Bu yapımların ilgi görmesini de Nebi Özdemir (2012:300) "geleneğin yeniden keşfi ve sunulması" olarak değerlendirmektedir.

Yabancı yapımların sinemada etkisini artırmasının üzerine Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler Türk sinemasının kendi gelenek ve tarihimizden beslenerek gelişmesi gerektiğini ifade etmişlerdir. Zaten onlara göre Türk sineması geleneksel halk hikâyelerinin Karagöz, Ortaoyunu gibi gölge oyunlarının beyazperdeye yansımasından doğmuştur (Refiğ, 2013:56,77). Ancak bunların Türk sinemasını doğuşuna etki etmesinden başka sinemanın gelişimini ve günümüze kadar gelişini de etkilediği bilinmektedir. Bugün bu kültürel öğeleri yaşatmak için bunların birebir sinemaya uyarlanması mümkün görünmemektedir. Önemli olan bunun yerine bunların içinde bulundurduğu asıl ana düşünceden, bunları ortaya koyan dünya görüşlerinden faydalanmak gerekir (Coşkun, 2009:71-72).

1980 sonrası dönemde yaşanan yabancı pembe dizilerin hızla yerleşerek zamanla halk hikâyelerinin yerini aldığını söylüyor Nebi Özdemir. Bu dizilerde yer alan zengin/fakir kız ya da erkek arasındaki aşklar, yazgıya teslim olma, en sonda iyilerin kazanması ve sevgililerin kavuşması gibi motifler halk hikâyesi masal gibi halk anlatıları ile Yeşilçam filmlerinde görülen benzer noktalardır. Diğer yandan yerli dizi yapımlarının da artması sonucu sözlü kültürde yer alan Dede Korkut, Köroğlu, Oğuz Kağan, Bamsı Beyrek gibi kahramanların ardılları sayılabilecek Miroğlu, Aynalı Tahir gibi yeni kahramanlar geliştirilmiştir (2012:300-301). Bir diğer örnek olarak İnek Şaban karakteri sinema filmlerinde geleneksel halk kahramanı ve halk felsefesinin bir temsilcisi modern bir yorumcusu olarak karşımızdadır. Onda Keloğlan'ın masalımsı temizliği ve saflığı, Nasrettin Hoca'nın nüktedanlığı, Köroğlu'nun toplumsal düzene başkaldırısının izleri sürülmektedir (Birkalan, 2000:47). Gelenek değişse de halkın onlara verdiği tepki

değişmemiştir. İnek Şaban karakterinin toplum tarafından beğenilmesi ve bu beğeninin devam etmesinin altında bu gerekçe yatmaktadır.

4.2.1. Sözlü Kültür Metinlerinin Elektronik Kültür Ortamlarına Aktarılması

Türkiye'de sözlü kültürden yazılı kültüre, ardından elektronik kültür ortamlarına geçiş aşamalarında; sözlü kültür ürünleri basılı olarak, radyo programları aracılığıyla, televizyon ve sinema filmleri ile ve nihayet internet yayınları şeklinde pek çok çalışma ile yeni ortamlarda kullanılmıştır. Bu başlık altında konumuz gereği sinemada yer alışı hakkında mit, masal, destan, efsane gibi sözlü kültür ürünlerini kısaca, halk hikâyelerini ise ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

Metin Ekici (2008:37-38) gelenek halini almış değerlerin sürekliliğini sağlamak için güncelleme gerekli olduğunu düşünür. Nitekim Karagöz'de yansıtma için kullanılan teçhizatın günümüzde teknolojik gelişmeler ışığında yenilenmesini, türkülerin türkü barlarda söylenmesini, hikâye metinlerinin farklı mekânlarda televizyonda anlatılabilmesini bir süreklilik örneği olarak ve olumlu gelişmeler olarak görmektedir. Burada önemli olan geleneğin içinde barındırdığı özden uzaklaşılmamasıdır.

Anlatım olayı yeryüzünde insanlığın varlığından beri kültürün önemli bir parçası olan mitolojik öyküler ve masallarla başlamıştır. Binlerce yıldan bu yana anlatılar anlatma ihtiyacını karşılamıştır. Sözle sağlanan bu anlatım, yazının bulunuşuna kadar devam etmiş ancak yazıdan sonra da büyük değişiklikler olmamıştır. Yazının yerleşmesiyle birlikte anlatıldığı gibi yazıya aktarılan mitler, hikâye ve masallar ortaya çıkmıştır (Adanır, 2012a:129-130). Oğuz Adanır'ın ifadelerinden görülen o ki mitler anlatı geleneğinin başlangıcıdır. Mitler sözlü kültür ortamında doğmuş yazılı kültür ortamlarında kısmen de olsa değişikliklere uğrayarak yazıya geçirilmiştir. Köken hikâyeleri diyebileceğimiz mitlerin, elektronik kültür ortamlarından sinemada kullanılması da kaçınılmazdır.

Mitlerin sinema filminin yönergesi diyebileceğimiz senaryolara da kaynaklık ettiğini John Costello'dan (2010:91) öğreniyoruz: "*Senaryo yapısının temelleri Hollywood'un erken döneminde atılmış (aslında mitoloji ve anlatının iyi kurgulanmış ilkelerinden kotarılarak) ve bugüne dek büyük oranda dokunulmadan kalmıştır.*" Görülüyor ki mitler yalnızca konu olarak kaynaklık etmekle kalmayıp film yapımının

hazırlık süreçlerinin en önemlilerinden olan senaryo yazımının da temelinde yer almaktadır.

Sanatçıların mitlere başvurma nedenleri arasında başlangıçta mitik anlatılarda zengin malzemenin olması sayılsa da mitler insanların belleğinde yaşamaktadır ve hem sanatçı hem de hitap edilen kitle bu noktada aynı uyarana karşı aynı duyguları hissetmektedirler (Tökel, 2001:62).

Zeynep Çetin Erus (2005:179), Amerika'da uyarlama yapılan filmlerde öne çıkan konuları Chagollan'dan şöyle aktarmaktadır: "*Edebi eserler, ta Yunan mitolojisinden başlayarak kurulu düzene karşı çıkan kapasitesini zorlayan "yalnız" kahramanların mücadelelerini sık sık konu edinmiştir. Bu hikâyeler Oscar ödülü dağıtanları olduğu kadar, özdeşleşebilecekleri bir şeyler arayan seyirciyi de cezbetmiştir*." Buradan anlıyoruz ki mitler sinemada kaynak olarak kullanılan sözlü kültür ya da edebiyat ürünlerinin başında gelmektedir. Çünkü "*Mitler insanın kaybettiği geçmişi, şuuraltının derinliklerinde muhafaza ettiği tarihi benliğiyle bir iletişim kurma vasıtasıdır*" (Tökel, 2001:64). Günümüz "yalnız" insanının kalabalık toplumlar içinde kendini bir yere ait hissetmesine bir mensubiyet geliştirmesine belki de yaşadığı dünyaya daha sıkı bağlanması ve yaşamı benimsemesine yardımcı olacak en önemli kaynaklar arasında mitler de vardır.

Mit metinlerinden faydalanılarak gerçekleştirilecek yapımlarda insanlığı ortak paydada birleştirecek unsurların yer aldığı görülecektir. Çünkü "*Mitsel yapılar ortak bilinçaltında nesilden nesile aktarılarak devamlılıklarını korumaktadırlar. İçerik saklı olarak devam etmektedir… Dünyanın her köşesinde benzer insan davranışları ortaya çıkmaktadır".* (Arslantepe, 2008:242). Küreselleşen ve birbirine yakınlaştıkça uzaklaşan dünya topluluklarının bir araya gelmesinde sinemanın da birleştirici özelliğinden faydalanılarak mitlerden yararlanılabilir.

Mitler bu özellikleri sayesinde tüm dünya ülkelerinde yalnızca sinemada değil diğer sanatların yaratımında da en sık başvurulan kaynaklardan biridir. Bu yararlanma kimi zaman temel bir öyküyü kullanmak şeklinde gerçekleştirilirken kimi zaman da yalnızca mitolojik anlatmaların içinde yer alan bir simge ya da bir unsuru kullanmak şeklinde de olabilmektedir (Tökel, 2001:60).

Türk sinemasında Battal Gazi, Kara Murat, Malkoçoğlu, Tarkan gibi tiplerin <kahramanların> başından geçen olayların aktarıldığı filmler Türklük ve Müslümanlık

kökeni temeline dayanarak oluşturulmuşlardır. Mitolojik unsurların yanında masalsı özellikler de barındıran bu filmler (Esen,2010:160-16) 1955 yılında Battal Gazi Geliyor adlı yapımla başlamıştır. Onu 1966'da Malkoçoğlu; 1967'de Battal Gazi Akbulut, Malkoçoğlu ve Karaoğlan'a Karşı, Malkoçoğlu Krallara Karşı; 1968'de Malkoçoğlu Kara Korsan, Bozkırlar Şahini, Tark-Han; 1969'da Tarkan, Malkoçoğlu Cem Sultan, Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor; 1970'te Tarkan: Gümüş Eyer; 1971'de Battal Gazi Destanı, Tarkan Viking Kanı, Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri; 1972'de Battal Gazi'nin İntikamı, Battal Gazi'nin İntikamı ve Malkoçoğlu Kurt Bey; 1973'te Savulun Battal Gazi Geliyor, Tarkan: Güçlü Kahraman, 1974'te Battal Gazi'nin Oğlu adlı yapımlar takip etmiştir.

Mitolojik öğelerin sinema filmlerinin yanında çizgi filmlerde de kullanıldığı görülmektedir. Doğu ve Batı mitlerinin özellikle de Türklük unsurlarına yer verilen Türk yapımı "Cille" adlı çizgi filmden burada bahsetmek gerekir. Burada olay örgüsünün kurulması, kahramanlara verilen adların arka planı, çizgi filmde kullanılan nesnelerin taşıdığı arkaik ve güncelleştirilmiş anlamlar çocukların mitsel anlatılara yakınlaşmasını sağlamıştır. Ayrıca çizgi filmden başka bilgisayar oyunu ve oyun kartları kullanımı ile bu öğelerin kullanım alanı arttırılmış çocuk izleyici kitlesi bu öğeleri yalnızca izlemekle kalmayıp oyuncak olarak da kullanmıştır. Cille çizgi filmi geleneğin güncellenmesinin iyi bir örneği olarak karşımızdadır (Fedakar, 2011).

Sinema da diğer hikâye anlatma biçimleri gibi yaratıcılık gerektirir. Sinema esasında önceden var olan unsurları yeniden seçip bir araya getirme işidir. Hemen her film mitler, bilindik karakter örnekleri ve yerleşik anlatı gelenekleri gibi bazı klişeleşmiş önemli öğelerden meydana gelir (Hunt, vd; 2012:69). Timuçin Buğra Edman (2017:13), özellikle bilim kurgu filmlerinin kökeninin mitlere dayandığını başka bir deyişle mitlerin temelde ilkel insanların fantezilerinden ibaret olduğunu belirtir.

Amerikan yapımı Hobbit, Yüzüklerin Efendisi serisi Harry Poter gibi film serileri mitolojik bilgiler ışığında hazırlanmıştır. Türk mitlerinin de çeşitli filmlere konu olacak kadar örnekleri bulunmaktadır. Ancak bunların öncelikle keşfedilip ardından gelişen teknolojik görüntü teknikleri ile bütünleştirilerek Türk seyircisi ile buluşması günümüz sinemasının belki de en önemli problem alanlarının başında gelmektedir. Fantastik Türk sineması diyebileceğimiz örneklerin yok denecek kadar azlığının dikkate alınıp mitik metinlerin değerlendirilmesi gerekmektedir. Mitik filmlerde yer alan bilinmezlikler günümüz insanının gelişmiş merak duygusunu besleyecek özellikler taşımaktadır.

Bir başka nesir türü olan masalların özellikle popüler olanları filme aktarılmıştır. Yapılan masal uyarlaması filmde masalların çatısı değiştirilmeden sinemaya aktarılmıştır. Türk sinemasında da bu tür örneklere rastlamak mümkündür (Doğan,2018:56).

"*Masal toplumsal motifler ile gelişmiş bir aksiyonu olağanüstülük motiflerini bir araya getirmiş bir anlatım sanatı formu*" (Lüthi, 1997:89) olduğu için senaryolaştırılıp sinema filmi, televizyon dizisi, çizgi film gibi çeşitli program yapımlarında kullanılması daha kolaydır.

Masallarda mekân sınırlı bir şekilde tasvir edilmemektedir. Çünkü bu hem masalın kendi özelliğidir hem de böylece dinleyicinin hayal gücünü harekete geçirmek hedeflenmektedir. Masalların giriş formeli olan 'bir varmış bir yokmuş' ifadesi dinleyiciyi yaşadığı dünyadan hayal dünyasına taşımaktadır. Sinemada ise mekânın durumu farklı olup daha somut olmak zorundadır. Masalardaki kişiler de peri, cin, cüce, şehzade, padişahın kızı gibi bir kısmı hayal ürünü kişilerdir. Ancak sinemada seyircinin ortak beğenisine sunulacak türden kişiler belirlenmelidir. Masallarda zaman unsuru sinemada olduğu gibi özgürce kullanılabilir. Bir anda elli yıl geçebilir, yüzyıllar geçebilir, geçmişe ve geleceğe dönülebilir. Ancak sinemada bu atlayışlar dramatik yapıya zarar vermeyecek şekilde yapılmalıdır ve mantıklı bir sıra izlenmelidir (Adanır, 2012a:140-143). Burada Oğuaz Adanır'ın belirttiği gibi masal kahramanlarının ortak beğeniye sunulmak üzere belirlenmesi hususu tarafımızca günümüz şartlarında geçerliliğini yitirmiştir. Günümüzde yapılan filmlerde böyle bir zorunluluk yoktur. Tamamı masal kahramanlarından oluşan üstelik yalnızca çocuklara hitap etmeyen pek çok masal uyarlaması yapılmış ve beğeni kazanmıştır. Gelişen görüntü teknolojileri ile her bir masal kahramanı canlandırılabilmektedir.

Masal türü kurmacadır, zaman mekân belirsizdir, olayların gerçekten olup olmadığının bir önemi yoktur, yalnızca eğlendirmek amacıyla anlatılmaz ve yalnızca çocuklara hitap etmezler (Bascom, 2003:79). Bu yönleriyle masal, içinde barındırdığı olağanüstülükler sayesinde fantastik türündeki sinema filmlerinin metni olarak kullanılabilir.

Masallar çocuklar başta olmak üzere toplumların eğitiminde sinema aracılığıyla işlevsel olarak kullanılması gereken sözlü kültür ürünleri arasındadır. Masallar içerdikleri mesajlar ile dinleyicilerine öğütler vermektedir ve bu öğütler geliştirici ve eğitici özellikler

içermektedir. Özellikle masalların çizgi filmler yanında sinema filmleri ile de daha fazla seyirci ile buluşması gerekmektedir.

Türk sinemasında masalların uyarlaması tüm metin ya da masal içinden herhangi bir unsur ya da kahramanın ele alınması şeklinde yapılmıştır. Türk masallarının yanında yabancı masalların ya da yabancı masallara ait unsurların kullanıldığı metinlere de yer verilmiştir (Tepeköylü, 2016:1010-1011)[136].

Masallar da diğer sözlü kültür ürünleri gibi öncelikle yazılı ortama ardından da elektronik ortama taşınan anlatmalar arasındadır. Radyo ve sinema yapımlarında masallardan oldukça fazla yararlanılmıştır. Televizyonda da masalın geniş yer bulduğunu söylemek mümkündür. Özellikle çocuk seyirciyi hedef alan -ancak yetişkinlere hitap eden programların da yer aldığını söylemek mümkündür- masal anlatımı yapan Adile Naşit, Rüştü Asyalı gibi isimlerin görev aldığı ve "masalın anlatıldığı" örnekler önemlidir. Ayrıca masal anlatımı 1990'lı yıllarda PTT uygulaması olarak telefon aracılığı ile ve günümüzde internet ortamına etkinliğini sürdüren masal siteleri aracılığıyla aktarılmaya devam etmektedir (Özdemir, 2012:303-304).

Masalın, sinema televizyon filmi, çizgi film gibi elektronik kültür ortamlarında senaryolara kaynak metin olarak kullanılmasının yanında sinema ile kurduğu ilişki de işlevleri açısından önemlidir. Hande Birkalan (2000:48) bu çok yönlü ilişkiyi şöyle ifade etmektedir:

> Gerçekten de popüler medya -ya da üzerinde durduğumuz konu sinema- eskiden hikâyenin yaptığı görevi üstlenen bir anlatı olarak göze çarpmaktadır. Sinema, sözlü geleneklerini modernite içinde 'yeniden canlandırmaya' çalışan Batı toplumlarında, masalın Ortaçağ'da yüklendiği göreve benzer bir görev üstlenmiştir. Masal anaları, sinemada yönetmenlere ve artistlere dönüşmüş ve bir anlatıyı sunmak üzere karşımıza geçmişlerdir. İşte böyle bir çerçeve içinde, seyirciye verilen mesaj, bir hikâye ya da masal anlatıcısının verdiği mesaja neredeyse eşdeğer bir konuma yerleşir.

Türk sinemasında masal uyarlamaları 1948 yılında Keloğlan adlı film ile başlamış 1965'te yine Keloğlan ile devam etmiştir. 1971 yılında Keloğlan masallarından hareketle Keloğlan, Keloğlan Aramızda, Keloğlan ve Yedi Cüceler isimli üç film yapılmıştır. Bunların dışında 1971 yılında Ali Baba ve Kırk Haramiler adıyla bu masal sinemaya aktarılmıştır. 1972 yılında Keloğlan ile Cankız adıyla Keloğlan masallarının aktarımına devam edilmiştir. 1975 yılında Keloğlan İş Başında adlı yapım da Türk masal dünyasının

[136] Masal ve fantastik edebiyat eserlerinin sinemaya uyarlanması ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Scognomillo, Giovanni ve Demrihan, Metin (1999). Fantastik Türk Sineması. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

en tanınmış kahramanının maceralarını anlatan bir film olarak karşımızdadır. Bu kahraman günümüze kadar ulaşmış ve 2018 yılında Keloğlan adlı bir başka yapımla değerlendirilmiştir. Görülüyor ki Türk sinemasında en çok yer bulan masal Keloğlan masalları olmuştur.

Çizgi filmler de hitap ettiği farklı kitlenin kültürel anlamda geçmişle bağının kurulması için tasarlanan kendine özgü tekniklerle farklı bir yaratım sürecinden geçen yapımlardır. Çoğunlukla televizyon için planlanan ancak özellikle son dönemlerde sinema için de uzun metrajlı yapımlar halinde seyirciyle buluşan çizgi film ve animasyon örnekleri bulunmaktadır. Masallar da ülkemizde en çok çizgi film yapımlarına kaynaklık etmiştir. Çünkü masallar "*hayvanlar yoluyla topluma, özellikle de çocuklara öğretmenlik yapmaktadırlar*". Aynı zamanda Çizgi filmler "*geçmişi öğrenme, gelecekle ilgili hayal kurma becerisini geliştiren*" (Sever, 1994:47) yapımlar olduğu için masalları çizgi filmlerde kullanmak yerinde olmuştur.

İlk örneklerinden itibaren Türk kültürüne ağırlık veren çizgi film sektöründe masal kaynaklı olanlar Evvel Zaman İçinde, Keloğlan ve Güldüren Sultan, Az Gittik Uz Gittik adlı yapımlar sayılabilir (Alicenap, 2015:13). Ayrıca 1999'da Anadolu Masalları ve 2000 yılında Masal Çiftliği gibi yapımlar çizgi filmde masal ürünlerinden faydalanıldığını gösterir (Özdemir, 2012:299). Ayrıca TRT tarafından 2008-2016 yılları arasında Keloğlan adıyla bir çizgi film serisi Keloğlan masallarından yararlanmıştır.

Efsane türü de sinemada ve televizyon filmlerinde bütün bir metin veya efsanenin herhangi bir motifi olmak üzere kaynaklık etmiştir. "*1950'li yıllarda başlayan göç nedeniyle yerel sözlü kültür, dolayısıyla sözlü edebiyat belleği de kente taşınmış ve yeni bağlama uyarlanmıştır*" (Özdemir, 2012:299). Efsaneler günümüzde de inanılırlığını kaybetmeden sürdürmektedirler. Çünkü insanoğlunun henüz açıklayamadığı ya da gerçeği öğrenemediği durumlar söz konusudur. Böylesi durumlarda efsaneler yeniden yaratılmaktadır. Bilinmezlik sürdükçe toplumlar efsane yaratmaya devam edecektir. Sinema için de efsaneler, ilgi görmesi yüksek ihtimalli konulara kapı açmaktadır.

Özellikle 2000'li yılarda efsanelerin müstakil olarak ya da motif olarak yer aldığı televizyon dizileri yapılmıştır. Bu yapımlara örnek olarak ve döneminde özellikle toplumun belli bir kesimi tarafından ilgi ile izlenilen Kalp Gözü, Sırlar Kapısı gibi

televizyon dizileri verilebilir[137]. H. Zöhre Eryılmaz (2017:43), bu yapımların öncüsünün Sadeetin Teksoy'un gerçekleştirdiği Sırların Efendisi ve Sırlara Yolculuk gibi programlar olduğunu düşünür. Ona göre bu programlar teknik olarak birbirlerinden farklı olsalar da içeriğinde efsane ve menkabelerin kullanılması bakımından benzerdirler. Nebi Özdemir (2012:299-300) ise bu yapımların "*Efsane, menkıbe gibi sözlü kültür ürünlerinin kentli ikinci sözlü kültür bağlamında yaratılan ardılları*" olduğunu belirtir. Nebi Özdemir ayrıca medyayı dolayısıyla da sinemayı geniş kitlelere efsane anlatan bir anlatıcı konumunda değerlendirmektedir.

Sinemada ya da televizyon yapımlarında efsanelerden esinlenmemek pek de mümkün değildir. Nitekim Türk milletinin geçmişi, yaşam tarzı, dünyayı algılama biçimleri bu kültüre bağlı insanları efsane yaratmaya ve bu efsanelere inandırmaya oldukça müsaittir. Yusuf Olgun (1993:56) bu noktada Türk tarihi başlangıçtan günümüze kadar efsane ağırlıklı bir tarih olduğunu söyler. Ona göre Türk milletinin doğuşundan, Ergenekon'dan çıkışı, dünya sahnesinde etkisini göstermeye başlaması, yeni devlet bünyelerine kavuşması, Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşması, Osmanlı Devleti'nin kuruluşu hızlı yükselişi hep belli efsanelerle idealleştirilmiştir. Aynı zamanda Türk milleti sevdiği, saydığı ve inandığı tarihi, edebi, dini tasavvufi önderleri de idealleştirmiş ve onlara belki de gerçek hayatta olduklarından daha farklı kimlikler özellikler atfetmişlerdir. "*Atilla, Alparslan, Osman Gazi, Murat Hüdâvendigâr Yıldırım, Emir Sultan ve Yunus Emre gibi asker ve sivil Türk büyükleri etrafında efsane ağı örülmüş, bu kişiler halkın ideal insan örnekleri olmuşlardır*".

Efsane konusunda da oldukça zengin bir geleneğe sahip olan Türk kültürünün bu yapımlar aracılığıyla Türk seyircisi ile buluşması gerekmektedir. Efsanelerdeki içerik, olağanüstülük yeterli araştırmalar sonucunda elbette sinema senaryo ile uğraşanların vazgeçmeyecekleri kaynaklar arasında olacaklardır.

Destanlar bir milletin siyasi, ekonomik, dini hayatına dair bilgilere, dünya ve evren tasavvurlarına kadar oldukça geniş çaplı bilgilere sahiptir. Türk kültürü de dünyada destan geleneği ve destan sayısı bakımından önde gelen milletlerdendir. Ancak destan unsurlarının güncel hayatla ilişkisi kesilmeden tarihin arka sayfalarına atılması bugünle

[137] Bu konu için ayrıca bkz. Tunç, Gökhan (2005). " 'Kalp Gözü' Efsane ve İkinci Sözlü Kültür". Millî Folklor Dergisi, s.67. sf. 23-28.

ilişkisi yokmuş gibi algılanması yanlış bir tutumdur. Türk destanlarında yer alan her bir unsur günümüze yön verecek derecede öneme sahiptir.

Bu anlamda Türk sinemasında destan unsurlarına yer veren çalışmalar yapılmış ve yapılmaya devam etmektedir. Geçmişle bağlarını koparmadan günümüz insanının ilerlemesine kaynaklık edecek bilgileri içeren destanlara televizyon dizisi, çizgi film, sinema filmi gibi yapımlarda yer verilmiştir. Örnek olarak Türk kültürünün önemli bir parçası olan özellikle destanlarda yer alan "bilge tipi" sözlü kültürden elektronik kültür ortamlarına geçişte televizyon dizileri düzleminde değişip zenginleşerek kendine yer bulmuştur. Sözlü anlatım ürünlerinde yer aldığı şekilden hareketle gelişen zaman ve mekân unsurlarının etkisiyle yaşanılan çağa uygun hale getirilerek kültürdeki yerini korumaya devam etmiştir (Bars, 2018:121). Daha somut bir örnek verecek olursak bir televizyon dizisi olan Diriliş Ertuğrul'da Dede Korkut Hikâyeleri, Oğuz Kağan Destanı, Orhun Abideleri, Ergenekon Destanı, Türeyiş Destanı, İstiklal Marşı'na kadar pek çok kültürel öğe yer almaktadır (Baki Nalcıoğlu, 2016:62). Beğeniyle izlenilen dizide Türk kültürünün destan dışında da pek çok unsuruna yer verilerek günümüz seyircine geçmişini hatırlatma işlevi başta olmak üzere pek çok işlevi yerine getirdiği görülmektedir.

Mehmet Emin Bars (2018:126) Aynalı Tahir, Miroğlu, Memoli gibi televizyon dizisi kahramanlarının Oğuz Kağan, Bamsı Beyrek, Köroğlu gibi destanlarda yer alan kahraman alp tipinin elektronik kültür ortamındaki ardılları olarak nitelendirir. Ona göre bu tipler "*medya merkezli alp/alperen tipinden post-modern delikanlılığa dönüşüm örnekleridir*".

Medyanın Türk kültüründen yararlanması yalnızca sözlü kültür ürünlerinden olan masal, efsane, destan gibi türler aracılığıyla olmamıştır. Sözlü kültüre ait hemen her öğe yukarıda söylendiği gibi reklam ve çizgi film gibi elektronik kültür ortamında kullanılmıştır. Nasrettin Hoca, Zeybek Dansı, Hacivat ve Karagöz Uzayda, Küçük Hezarfen, Çelebi ve Laklak gibi çizgi filmlerde isimlerinden de anlaşılacağı üzere kültürümüzde yer alan gölge oyunundan, geleneksel danslarımızdan, fıkralarımızdan faydalanılmıştır. Bunlardan başka Türk kültürüne ait hat sanatından ilham alınan Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü[138] adlı çizgi film de örnek gösterilebilir. Ayrıca Maysa ve Bulut adlı

[138] Bu çizgi film 1972 Altın Koza Film Festivali'nde seçici film özel ödülünü almıştır ve 1973'te Annecy Film Şenliği'nde gösterime giren ilk Türk çizgi filmi olmuştur (Alsaç'tan akt. Alicenap, 2015:14).

çizgi film Yörük kültürünün özelliklerini Maysa adlı Yörük kızının etrafında kurulan hikâyelerle aktarmaktadır.

Halk hikayeleri de günümüzde birebir uyarlanmasa da sinema filmlerinde televizyon dizilerinde parça parça yer almaktadır (Aydın sevim, 2016:41). Aynı durum yukarıda görüldüğü üzere masallar, destanlar gibi diğer sözlü kültür ürünleri için de geçerlidir. Çünkü tüm bu anlatılar kalıplaşmış güçlü bir Türk sözlü kültür geleneği oluşturmuştur. Yeşilçam'ın da anlatı yapısının temelini oluşturan bu yapı kolay kolay hafızalardan silinmemiş ve hala sinema ve televizyon dizilerinde yer almaya devam eder. Bir dizide hemen hepsine başvurulan alt anlatılar yer almaktadır. Halk hikâyelerinin elektronik kültür ortamında kullanılışı aşağıda ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Görülüyor ki "*sözlü kültür gelenekleri, sinema ve daha sonra da radyo ve televizyon sayesinde, yazılı kültürün baskısından kurtulup kolaylıkla yeni yaşam alanları ve ifade araçları kazanmıştır*" (Özdemir, 2012:275). Mit, masal, destan halk hikâyesi gibi sözlü kültür ürünlerinin yanında Karagöz gibi kültürel öğelerin, Nasrettin Hoca, İnci Çavuş gibi toplumumuzla bütünleşmiş önder isimlerin, Âşık Veysel gibi gelenek temsilcilerinin, Yunus Emre gibi tasavvuf önderlerinin hayatları olmak üzere halk kültürüne yer veren filmlerin listesi aşağıdaki gibidir. Listeden anlaşılacağı üzere Türk sineması 1980'li yıllara kadar özellikle 1970'li yıllarda halk kültürüne ait pek çok unsuru bir elektronik kültür ortamı olan sinemada iyi ya da kötü kullanmıştır. Ancak 1980'lerin sonrasında Türk sineması bu tür kültürel unsurlardan oldukça uzaklaşmıştır. Bunun elbette çeşitli sebepleri vardır. Ancak Tuna Yıldız (2012:43) Türk sinemasında 1970'li yıllara kadar görülen kültürel unsurdan etkilenmenin sebebi olarak Türk sinemasının bu filmler dolayısıyla almış olduğu eleştirileri gösterir. Klişe olmaları, klasik anlatı yapısı ekseninde kurulmaları gibi açılardan eleştirilen bu dönem Türk sineması esasında Holyywod'un denediği ve başarılı olduğu bir yapıda filmler üretmekte iken eleştirmenler tarafından olumsuzlanmıştır.

Türk sinemasında halk kültürü ve halk edebiyatı ürünlerini kaynak olarak kullanan sinema yapımlarının listesi EK B'de verilmiştir.

4.3. Halk Hikâyelerinin Özellikleri, Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması ve Senaryolaştırılması

4.3.1. Halk Hikâyesinin Tanımı ve Özellikleri

Yukarıda Edebiyat ve Sinema başlığında edebiyat eseri ile kast edilen tür çoğunlukla roman olmuştur. Ancak çalışmamızın ana konusunu oluşturan halk edebiyatı nesir ürünlerinin uyarlanması konusunda romanın uyarlanması ile ortaklıklar bulunmaktadır. Nitekim bu nesir ürünleri romandan önce Türk edebiyatının anlatı ihtiyacını karşılayan ürünlerin başında gelmektedir. Mitler sözlü kültür dönemi anlatıları olarak anlam kazanırken, destanlarda tarihi olay ve kahramanlıklar yer almıştır. Halk hikâyeleri ise içerisinde hem aşk hem kahramanlık unsurları barındıran sözlü kültür ürünleridir. Bu bölümde roman öncesi anlatma ihtiyacını büyük ölçüde karşılayan halk hikâyeleri üzerinde durulacak ve senaryolaştırılmaya uygunluğu incelenecektir.

Halk edebiyatı nesir ürünleri arasında nazım ve nesrin bir arada kullanıldığı tek tür olan halk hikâyesi hususî özellikler taşır. Diğer nesir ürünlerinden farklı olarak belli bir düzen ve sıra gözetilerek anlatılan, belli icra ortamlarında sunulan halk hikâyeleri, uzunluk açısından da diğer nesir türlerinden ayrılmaktadır. Halk hikâyeleri ile ilgili çalışmalarda çeşitli tanımlamalara yer verilmiştir:

Şükrü Elçin (2004:444) halk hikâyesi adlandırmasının geçmişten günümüze kullanımı, tanımı hakkında görüşlerini şöyle izah eder:

> Arap dilinde başlangıçta 'kıssa' ve 'rivayet' olarak düşünülen, sonraları 'eğlendirmek' maksadı ile 'taklid' manasında kullanılan 'hikâye' deyimi, gerçek veya hayali birtakım vak'aların, maceraların hususi bir üslupla, sözle nakil ve tekrar demektir. Türk halk hikâyeleri, zaman seyri ve coğrafya-mekân içinde 'efsane, masal, menkabe, destan vb.' mahsullerle beslenerek dini, tarihi, içtimai hadiselerin potasında iç büyümelerindeki bağlarını muhafaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserlerdir.

Doğan Kaya (2010:355) tarafından bu tür hakkında yapılan kısa ve kapsayıcı izah *"XVI. yüzyıldan itibaren anlatılan, efsane, menkabe, destan gibi türlerle beslenip halk kültürünün pek çok öğesini ihtiva eden ve halkın roman ihtiyacını karşılayan anlatım türü. Ozanların anlatma geleneğinin bir ürünü olan destan (epope)'ın yerini almıştır*" şeklinde iken; Ensar Aslan'ın (2007:8) halk hikâyesi tanımı hikâyelerde ele alınan konulara odaklanılarak yapılmış olup şöyledir:

> Halk hikâyelerini eski destan geleneğinin günümüze kadar gelen uzantısı sayabiliriz. Konularını genel olarak âşık kahramanların hayatı ve maceralarıdır. Halk hikâyelerinde türkü ve anlatım iç içedir. Bir kısmının konusu tamamen aşka bağlı lirik ürünlerdir. Bazıları ise Dede Korkut ve Köroğlu gibi kahramanlık teminin ağır bastığı epik destani hikâyelerdir.

Mehmet Açа (2004c:469) "*Göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk ürünlerinden olup aşk, kahramanlık vb. gibi konuları işleyen, kaynağı Türk, Arap-İslam ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım nesir karışımı anlatmalardır*." şeklinde yaptığı tanımda hikâyelerin tarihî serencamından, konularından, konularının kaynaklarından, anlatıcılarından ve şekil özelliklerinden bahsetmektedir.

Halk hikâyelerini meydana getiren olaylar gerçek veya gerçeğe yakındır ve kahramanların yaşadıkları olayların pek çoğunda olağanüstülükler yer almaktadır, onların dünyaya gelişleri başta olmak üzere hayatlarının devamında türlü olağanüstülükler yaşarlar. Bundan başka kahramanın zor durumlarında yardımcısı olan Hızır, pir, derviş gibi bir aksakal ve arif bir kişilik de her zaman karşımıza çıkmaktadır (Alptekin, 2005:31). Bu olağanüstü özellikler halk hikâyelerinin masallardan almış oldukları özelliklerdir.

Hikâyelerin diğer nesir türleri ile ilişkisine değinen Erman Artun (2012:137), halk hikâyelerinin kaynağını efsaneler, masallar, halk şiirleri olarak belirtmektedir. "*Hayallerin gerçeğe dönüştüğü ve insanlığın realiteyi kabul etmeye başladığı dönemlerin ürünü*" (Karasubaşı, 1995:43) olan halk hikâyeleri, Pertev Naili Boratav'a (2013:57-58) göre 16. yüzyıldan bu yana eski ozanların anlatma geleneğinin ürünü olan destanın (epope) yerini almıştır. Bu gelenekten kalan özellikleri Pertev Naili Boratav; anlatının içinde sazın ve ezginin katılması, mimik ve ses taklitlerinin önemli bir yer tutması, 3-5-7 gün gibi anlatımının uzun sürebilmesi, dinleyici-anlatıcı arasındaki ilişkinin destan geleneğindekine benzeyişi, anlatıcının uzun bir eğitim döneminin ardından uzmanlık yeterliği elde etmiş olması, hikâyelerin çoğunun erkeklere anlatılması olarak sıralar. Bununla beraber halk hikâyeleri biçim ve üslupları bakımından destandan ayrılırlar.

Ali Öztürk (1986:33) Türk Anonim Edebiyatı adlı çalışmasında halk hikâyelerinde yer alan kahramanlar, işlenilen temalar, mekân ve zaman gibi hususiyetler ışığında hikâyelerin özelliklerini şöyle sıralar:

> 1. Hikâyelerin kendilerine özgü, hayat olaylarının üstünde bir mantıkları vardır, bu mantık idealist ölçülerle şekillenmiş bir hayat anlayışını sergiler.
> 2. Bu idealist hayat anlayışı içinde, yine kendine ait özellikleri ile şekillenmiş bir kişiliği yaşayan tipler vardır.

3. Hikâyelerdeki kahramanı, istenen sonuca ulaştıracak, gündelik hayatın tutku ve görüşlerinden kaynağını alan ve kendilerine özgü özellikleri bulunan motiflerle sergilenirler.
4. Genellikle hikâyelerin temasını, güzellik tutkusu ve yüceltilmiş fikir oluşturur.
5. Bütün bu özelliklere göre şekil ve nitelik kazanan hikâyelerde genellikle zamanın ve mekânın sınırları kesin olarak verilmemiştir.

Pertev Naili Boratav ve Halil Vedat Fıratlı (1943:213) halk hikâyelerinin destan geleneğinin devamı olmalarından ötürü içeriklerinin değişime uğrama sürecini şöyle değerlendirirler:

> Halk hikâyeleri, eski destanların yeni zamanlara uyması, yani roman olmağa başlamasiyle meydana gelmiş eserlerdir. Eski destanlarımız Türk topluluklarından birinin –veya birkaçının birleşmesiyle meydana gelen büyük birliğin- dış düşmanlarla yahut da tabiat afetleriyle savaşmasını anlatırlar. Halk hikâyelerinde ise artık, yavaş yavaş cemiyet içinde anlaşmazlıklar, çarpışmalar asıl mühim yeri alıyorlar. Bu suretle halk hikâyeleri cemiyet içi çatışmaların hikâyesini yapan romana doğru bir tekamül merhalesini gösteriyorlar.

Hüseyin Avni Yüksel'in (1989:215) tanımında destan geleneğinin devamı olma özelliği yanında anlatıcılar ön plana çıkarılmıştır:

> 15. asırdan önce destanlardan ayrı düşünülmeyen ve daha sonra destan geleneğinin yerini alan halk hikâyeleri, temelde tek kaynaklı olup ozanlar tarafından söylenmektedir. Göçebe hayatında ozanlar tarafından icra edilen bu hikâyeler yerleşik hayata geçince halk şairleri, âşık hikâyeciler ve şehir hayatında meddahlar tarafından okunup söylenmeye başlamıştır.

Halk hikâyeleri "*Mistik dönemden günümüze gelinceye kadarki dönemde ait olduğu toplumun ihtiyacına uygun olarak yaratılan bütün sözlü türlerden izleri bünyesinde toplamaktadır*" (Köse, 2000:22). Ancak bu türlerden nazım nesir karışık olmaları, özel bir anlatıcı tarafından anlatılmaları, sözlü ortamda aktarılma sırasında varyantlaşmaya açık olması ve diğer sözlü kültür ürünlerinden uzun olmaları bakımından farklılaşmaktadırlar (Taşlıova, 2006:46). Nitekim masal, efsane ve bir grup destanlar yalnızca nesir halinde anlatılır. Anlatıcı açısından düşünüldüğünde de halk hikâyesi belli anlatıcılar tarafından anlatılırken özellikle efsanelerin belli bir anlatıcısı bulunmamaktadır.

Halk hikâyelerinde kahramanların âşık olmaları şu dört şekilde olmaktadır: bade içerek, aynı evde büyüyen kahramanların kardeş olmadıklarını öğrenmesi sonu âşık olmaları, resme bakarak âşık olma ve ilk görüşte âşık olmadır (Alptekin, 2005:32-37, Cemiloğlu, 1997:62-91).

Hikâyelerde her zaman kahramanların en önemli yardımcısı Hz.Hızır'dan sonra atları olmuştur. Kederli ya da sevinçli anlarında kahramanın yanında her zaman atı vardır ve kahramanlar kimi durumlarda insan dışı varlıklarla ve atıyla konuşma özelliklerine sahiptirler (Alptekin, 2005:38).

Halk hikâyeleri kronolojik olarak birbirini tamamlayan, bir hikâye içinde birbirinden ayrılabilen bütün içinde anlamlı parçalara verilen ad olan epizotlardan meydana gelmektedir. Epizotlar birbiri ardına sıralanarak hikâyeye vücut verirler. Özellikle aşk konulu bir halk hikâyesinde kimilerinde değişiklik yaşansa da şu epizotlar bulunur: kahramanın ailesi, kahramanın doğumu, kahramana isim verilmesi, kahramanın eğitimi, kahramanın âşık olması, kahramanın sevgiliyle karşılaşması, engeller ve kahramanın gurbete çıkması, sevgilinin bir başkasıyla evlendirilmek istenmesi, kahramanın gurbetten dönmesi ve sonuç (Şimşek, 2002:659-662). Aşk hikâyelerinin yanında kahramanlık konulu hikâyelerde de aşağıda ele alınacağı üzere belli başlı epizotlar bulunmaktadır.

Hikâyelerde kahramanların âşık olması genellikle pir elinden bade içmek suretiyle gerçekleşir. Bade içen âşık o andan sonra saz çalmaya şiir söylemeye başlamaktadır (Alptekin, 1999:16).

Halk hikâyeleri toplumda hoşça vakit geçirme ve rahatlamanın yanında farklı işlevlere de sahiptir. Ölüm döşeğinde kendini iyi hissetmeyen insana Köroğlu okunması ya da askere giden bir erkeğin yanına paradan önce gurbet temalı bir hikâye koyulması veyahut evlenmek istediklerini rahatlıkla dile getiremeyen gençlerin yastıklarının altına Yanık Kerem koyması bunlara örnek teşkil etmektedir (Güney, 1971:47). Halk hikâyeleri görülüyor ki yalnızca birer anlatı, hayal ya da gerçek olduğuna inanılan bir hikâye olarak kalmamış toplumda bireyleri hayatlarını kolaylaştırıcı farklı işlevler de yüklenmiştir.

Tanımları ve özelliklerinin bu şekilde özetlenebileceği halk hikâyesinin bazı Türk boylarındaki karşılığı şöyledir: Azerbaycan'da nağıl; Türkmenistan'da halk dessany, Özbekistan'da halk ertagi; Kazakistan'da ertek; (ctle.pau.edu.tr./uztr.) Ayrıca Dede Korkut'ta "boy" kelimesi hikâye karşılığında kullanılırken, Doğu Anadolu ve Azerbaycan'da "nağıl" da hikâye karşılığında kullanılmaktadır. Kısa hikâyelere "kıssa, serküşte<sergüzeşt", türküsüz hikâyelere de "kara hikâye" denilmektedir (Türkmen, 1995:XIII).

4.3.2. Halk Hikâyelerini Sınıflandırma Çalışmaları

Hikâyecilik geleneğinin başlangıç dönemi tam olarak bilinmemekle beraber 16. asırdan itibaren geleneğin tespiti yapılabilmektedir. Bu dönemden itibaren âşık tarzı şiir ve hikâyecilik geleneği temsilciler yetiştirmeye başlamıştır (Taşlıova, 2006:45-49). Halk

hikâyeciliğin merkezi sayılabilecek yerler Tiflis, Tebriz, Halep, Şam, Kars ve Erzurum gibi şehirlerdir (Özarslan, 2001:128).

Halkın hikâyecilik geleneğine ilgisi ve hikâyelerin halk arasında anlatılmasından dolayı gelenek günümüze kadar gelebilmiştir (Özarslan, 2001:127). Ancak halk hikâyelerinin ilki ya da ilk hikâyeci âşığın kim olduğu konusu geleneğin meselelerinden biridir. İlk temsilci Âşık Kurbanî ve ilk hikâye de "Kurbanî ile Peri Hanım" adlı hikâye kabul edilse de sözlü kaynaklarda bu bilgiyi destekleyici veriler bulunmamaktadır. Araştırmacılar Cenknameler ve Dede Korkut Hikâyeleri'nin ilk sözlü ve yazılı malzeme olduğu konusunda hemfikirdirler (Taşlıova, 2006:52).

Fikret Türkmen (1995b:XIII) Türklerin İslamiyet'i kabul ettikten sonra halk hikâyecilik geleneğinde saz eşliğinde söyleme gibi unsurların korunduğunu ancak özellikle İran edebiyatının etkisi ile kahramanlık konularının çoğunlukla yerini aşk konularına bıraktığını belirtir. Buradan hareketle hikâyecilik geleneğinde kültürel etkileşimlerden etkilenmeyen unsurların başında hikâyelerin saz eşliğinde anlatılması gelmektedir.

Sözlü kültür ürünlerinden olan halk hikâyelerinin mevzularına göre, ortaya çıktıkları medeniyetlere göre, boyutlarına göre vb. sınıflandırıldıkları görülür[139]. İlk olarak İgnacz Kunoş'un tasnifi ön plana çıkar. Kunoş, halk hikâyelerini mevzuları bakımından şöyle sıralamaktadır: kahramanlık romanı, saz şairlerinin romanı ve saz şairleri-kahramanlık romanı (Boratav, 2002:15).

Şükrü Elçin (2004:445), Pertev Naili Boratav (2002:16-17), Faruk Kadri Timurtaş (1997:33) ve Saim Sakaoğlu, Umay Günay, Fikret Türkmen ve Ensar Aslan birlikte hazırladıkları "Erzurum'da Halk Hikâyesi ve Masal Anlatma Geleneği" başlıklı çalışmalarda (1973:243) halk hikâyelerini mevzuları bakımından Kahramanlık hikâyeleri ve Aşk hikâyeleri olmak üzere ikiye ayırırlar. Pertev Naili Boratav ayrıca bu kategorilere girmeyen hikâyeler başlığı altında da hikâyeleri değerlendirir. Kahramanlık hikâyelerini Köroğlu kolları ve Köroğlu hikâyelerine gelenekle bağlanmış diğer kahramanlık hikâyeleri ya da aşk konusundan çok yiğitlik konularını işleyen hikâyeler oluşturmaktadır. Aşk hikâyeleri kahramanları muhayyel olan hikâyeler ve kahramanlarının yaşadıklarına inanılan ya da gerçekten yaşamış olanların hikâyelerini içerir.

[139]Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Boratav, Pertev Naili (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı. Alptekin, Ali Berat (2005). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Şükrü Elçin (2004:444-445) halk hikâyelerini kültür tarihi bakımından şöyle sınıflandırmaktadır: 1.Türk kaynağından gelenler (Dede Korkut Hikâyeleri, Köroğlu ve kolları, saz şairlerinin hayatı etrafında teşekkül edenler), Doğu Anadolu'da âşık-hikâyecilerin söylediği hikâyeler, Güney Anadolu'da aşiretler arasında yaygın türkülere bağlı bozlak[140] adını alan eserler, şehirlerde hikâyeciliği sanat haline getiren meddahların türlü konularda söyledikleri ve sonradan yazıya kitaba geçenler. 2.Arap-İslam kaynağından gelenler (Leyla ile Mecnun[141], Binbir Gece, Veysel Karani vb.) 3.İran-Hind kaynağından gelenler (Ferhad ile Şirin, Kelile ve Dimne vb.).

Mehmet Fuat Köprülü (2004:321-324) halk hikâyelerini menşeleri itibariyle şu üç grup altında sınıflandırmaktadır:

1.Eski Türk an'anesinden geçen mevzular (Halkıyyattan yani Halk masallarından gelme mevzularla, esasen yerli hayattan alınmış iken sonraları uzun zamanlar esnasında menkabevî bir mahiyet almış şeyler de –birbirinden mahiyetçe çok farklı olmakla beraber- bu daireye girebilir.) (Dede Korkut ve Köroğlu)

2. İslam an'anesinden geçen ekseriyetle dinî mevzular. (Mevlid, Seyyid Battal Gazi…)

3. İran an'anesinden geçen –ekseriyetle dinî olmayan ve bazan zâhirî bir İslamî renge boyanmış- mevzular (İran yolu ile geçen Hind mevzuları da bu daireye girebilir.) (Kelile ve Dimne, Şehname…).

Ali Berat Alptekin (1999:23) halk hikâyelerini şöyle sınıflandırır: Köroğlu, Âşık garip gibi Türk kaynağından gelenler; Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin gibi Arap, Fars ve Hint kaynağından gelenler; Kirmanşah, Latif Şah gibi masal-efsane kaynaklı olanlar ve Kerem ile Aslı, Ercişli Emrah ile Selvi Han gibi âşıkların hayatından kaynaklanan halk hikâyeleri olmak üzere.

Agâh Sırrı Levend (1988:124) hikâyeleri konularına ve niteliklerine göre şöyle sınıflandırmaktadır: Dinî konular, enbiya ve evliya menkabeleri, aşk hikâyeleri,

[140] Bozlak: icra şekli halk hikâyelerine benzeyen bozlaklar, Güney Anadolu'da aşiretler arasında söylenmektedir. Bozlaklar da türkülerle beslenirler ancak nesir kısımların hakim olduğu görülür. Tarihî konular gerçek ya da masal gibi hayalî konuları işlerler (Elçin, 2004:447).

[141] Mustafa Tacı (1989:3) halk hikâyeciliğinin kaynakları hakkında yapılan bu çalışmalardan bahseder ve örnek olarak Arap kaynaklı Leyla ve Mecnun Hikâyesi'nin bir Türk meddah tarafından anlatıldığında artık millî unsurların eklendiğini ve dışardan gelen hikâyelerin de millî sayılabileceğini belirtir.

kahramanları tarihten alınmış hikâyeler, temsili hikâyeler, tasavvufî hikâyeler, serüven hikâyeleri.

Edmound Sauussey (1952:5) halk hikâyelerini menşe destanları, Müslüman şövalye romanları, saz şairleri etrafında teşekkül eden hikâyeler olmak üzere sınıflandırırken Metin Karadağ (1996:220) Erzurum ve çevresi hikâyecilik geleneğinde yer alan motif yapısından hareketle halk hikâyelerini konularına göre şöyle sınıflandırmıştır:

1.Sosyal ağırlıklı hikâyeler

a. Toplum

b. Şans ve Kader

2. Aşk hikâyeleri

a. Seks-aşk

b. Oğalanüstülükler

Wolfram Eberhard (2002:3) halk hikâyelerinin iki ana tema üzerinde toplandığını belirtir. İlk grupta sevgilisinin peşine düşen ve sayısız zorluklardan sonra onunla evlenen kahramanı ele alan destansı âşık hikâyeleri yer alırken, ikinci grupta ise; âşıkların kendi maceralarını anlatan, genellikle de platonik ya da gerçek bir aşkı konu alan uydurma biyografik hikâyeler yer alır.

Ali Duymaz'ın (2001:186) temelde konularına ve coğrafi yayılışlarına göre sınıflandırdığı halk hikâyelerini tasnif çalışması ise şöyledir:

A. Konuları bakımından halk hikâyeleri:

1.Aşk hikâyeleri (Âşık Garip, Tahir ile Zühre, Âşık Kerem vb.)

2.Kahramanlık hikâyeleri (Köroğlu kolları)

3.Aşk ve kahramanlık hikâyeleri (Elif ile Mahmut, Şah İsmail vb.)

B. Coğrafi yayılışına göre halk hikâyeleri:

1.Anadolu'da bilinen halk hikâyeleri (Kozanoğlu, Yaralı Mahmut vb.)

2.Türk dünyasının genelinde bilinen halk hikâyeleri (Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre vb.)

İnci Enginün ve Mustafa Kutlu halk hikâyelerini iki başlık altına değerlendirmeye tabi tutmuşlardır. Öncelikle musannifleri açısından halk hikâyelerini musannifi belli olan

ve olmayan hikâyeler şeklinde sınıflandırırken, sevda hikâyeleri ve kahramanlık hikâyeleri olmak üzere de konularına göre sınıflandırmışlardır (Alptekin, 1999:120-121).

Ali Öztürk (1986:61) halk hikâyelerini iç ve dış yapı özelliklerine göre şöyle sınıflandırmıştır: Mistik aşk hikâyeleri, Romantik aşk hikâyeleri, Didaktik- eğitici ve öğretici- hikâyeler, Realist- gerçekçi- hikâyeler.

Şeref Taşlıova halk hikâyelerini uzunluk kısalık ve anlatılma zamanına göre sınıflandırır. Gündüz söylenen hikâyeleri "serencam" olarak adlandırır. Serencamı[142], bir olayın anlatıldığı ya da iki âşığın karşılaşmasının anlatıldığı veyahut geçmişten kısa bir destan olarak tarif eder. Ancak akşam ya da geceleri bir düğün evinde atlıların ve misafirlerin gelip toplandıkları zaman anlatılan hikâyelere ise halk hikâyesi demektedir (Türkmen, Taşlıova, Tan, 2014:36).

Eflatun Cem Güney (1971:42) halk hikâyelerini konuları bakımından üç başlık altında değerlendirir: Konusunu bir yerde geçen yürekler acısı bir vak'adan alan (gerçek hikâyeler), özünü babayiğitlik maceralarından alan (kahramanlık hikâyeleri) ve mayasını halk şairlerinin hayatından alan (âşık hikâyeleri) olmak üzere.

Faruk Rıza Güloğul halk hikâyelerini diğer sınıflandırma çalışmalarından farklı bir bakış açısıyla iki başlık altında değerlendirmektedir:

A. Harf İnkılabından Sonra Basılan Halk Kitapları

1.Taş basma olanlar

2.Halk ağzından toplananlar

3.Telif edilenler

B. Konularına Göre

1.Aşk hikâyeleri: Âşık Garipoğlu, Şah İsmail'in Torunu

2.Cenk kitapları: Yedi Yol Cengi, Hazreti Ali Cenkleri

3.Halk ağzından dinlenen hikâyeler: Bey Böyrek ile Ak Kavak Kızı, Emrah ile Selvi

4.Millî kitaplar: Ateş Olup Sardılar, Yanık Ömer (Alptekin, 2005:57).

[142] Taşlıova Ramazan Çiftlikçi'nin kendisiyle yaptığı bir görüşmede "serencem"i; ser:baş ve encâm:son kelimelerinin terkibi olduğunu ve bir şeyi baştan sona nakletmek anlamına geldiğini belirtir. Serencemlerde yaşanmış olaylar anlatılır. Bu olay bir âşığın başından geçenler olabileceği gibi, eski iki âşığın karşılaşması da olabilir. Bunların yanında bir insanın gurbete gidişi, orada başına gelenler, bir kız v erkeğin yaşadığı aşk, bir kahramanlık hikâyesi veyahut bir düğün belki de ölümün anlatıldığı hikâyelerdir (Çiftlikçi, 1996:97).

Görüldüğü üzere halk hikâyeleri ele aldıkları konular, konuların kaynakları, hacimleri, yapısal özellikleri gibi açılardan ele alınıp sınıflandırılmıştır. Fikret Türkmen (2015:205) sınıflandırma çalışmalarına bir öneri getirmektedir. Tahir ile Zühre, Hilalî ile Seher Han, Gül ile Sitemkâr hikâyelerinin konusunun temelde astral unsurlardan oluştuğunu belirtir ve sınıflandırma çalışmalarında Kahramanlık-aşk konulu hikâyeler grubuna "astral tasavvurlara bağlı sembolik hikâyeler" adlı yeni bir başlık eklenmesini önermektedir.

Dilaver Düzgün (2018:257-258) halk hikâyesi kavramının gelenekte halk arasında anlatılan pek çok ürünü de içeren tanımlardan hareketle sınıflandırma çalışmaları yapıldığını ve bu durumun halk hikâyeciliği geleneğinin tarifini zorlaştırdığını belirtir ve âşıklar tarafından anlatılan ve bizim de çalışma alanımız olan halk hikâyelerinin "âşık tarzı halk hikâyeleri" olarak adlandırılma önerisinde bulunur. Ona göre âşık tarzı halk hikâyeleri halk arasında anlatılan dinî-menkabevî halk hikâyeleri ile realist halk hikâyelerinden ayrı bir özellik taşımaktadır.

4.3.3. Halk Hikâyelerinin Kaynakları Meselesi

Eski Uygur döneminden itibaren sözlü kültürümüzde yaşayan halk hikâyelerinin kimilerinin yaratıcısı belli değil yani anonimdir kimileri ise yaratıcısı bilinen kişisel birer üretim olma özelliği taşımaktadır (Elçin, 2004:445). "*Hikâyeler XV. asırdan sonra cemiyetteki sosyal değişmelere paralel olarak ortaya çıkmıştır. Bu asırdan itibaren "âşık" adını alan sanatkârlar bu nev'ii yaratmış, nakletmiş ve geliştirmişlerdir*" (Türkmen, 1995:XII). Ancak bununla beraber hikâyelerin kaynaklarının tespiti hususunda da farklı görüşler yer almaktadır. Pertev Naili Boratav (2002:20) halk hikâyelerinin kaynaklarını Gerçekten olmuş vakalar, yaşamış veya yaşadığı rivayet olunan âşıkların tercüme-i halleri, Köroğlu menkabeleri ve bu tipte diğer menkabeler ile klasik manzum hikâyeler masal ve hikâye kitapları ile sözlü gelenekteki masallar olmak üzere üç başlık altında toplamaktadır. Kendisi de bir hikâyesi anlatıcısı ve tasnifçisi olan Âşık Müdâmî, Pertev Naili Boratav'ın fikrini destekler nitelikte halk hikâyelerinin konusunu "*muhakkak ya bir hikâye masal kitabından ya eski zamanlarda olmuş bir vak'adan ya da tevarihlerin (yani geçmiş çağların olaylarını anlatan her çeşit eserin) anlattığı hadiselerden*" aldığını belirtir (Aydın, 2017:199).

Ensar Aslan (2001:53) halk hikâyelerinin oluşumunda "*saz şairleri geleneğe bağlı olarak devam eden, çevrelerinde yaşanmış tarihi olayları, anonim unsurları, kişisel deneyim ve gözlemleriyle birleştirerek yeni bir sentez oluşturmuşlardır*" demektedir.

Ali Öztürk (1986:51) halk hikâyelerinin tarih ve coğrafya düzleminde şu kaynaklardan beslendiğini tespit etmektedir:

1. Asya- bilhassa Osta Asya- Türk halkiyatı.

2. Anadolu, Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu siyasi nüfuz alanı.

3. Siyasi ve kültürel ilişki kurduğumuz milletlerin edebiyatı.

Âşık Şeref Taşlıova, halk hikâyelerinin Türk milletinin geçmiş yaşantısıyla bağlantılı olduğunu ve İran'da ve Hintlerde de hikâyecilik geleneğinin var olduğunu ancak bu milletlerden geldiği söylenen hikâyecilik geleneğinin temelde Türklere ait olduğunu belirtir. Bu fikrini de hikâyelerde adı geçen ülkelerden hareketle destekler (Çiftlikçi, 1996:99).

Eflatun Cem Güney (1971:41) halk hikâyelerinin İran, Hindistan kaynaklı olduklarına dair görüşleri reddeder ve Anadolu kaynaklı olduğunu, 16. yüzyıldan itibaren çok sayıda hikâye yaratıldığını, diğer milletlerden geçen örneklerin ise sayıca bunların içinde az olduğunu ve bunların da Anadolu kültürü ile harmanlandığını, millîleştiğini belirtir ve hikâyelerin müellifi meselesine de değinerek şunları ekler:

> Hikâyeler musannif dediğimiz ilk müellifinin dilinden, elinden çıktığı gibi kalmaz. Her anlatan bunlara kendini de katar. Vak'a kısmını teşkil eden asıl konuyu değiştirmemekle beraber millî gelenek ve göreneklerimizden yeni yeni unsurlar karıştırırlar. Bu yüzden her halk hikâyesinin bir müellifi değil sayısız müellifleri vardır… Fakat bu türlü ferdî şahsiyetler birbiri içinde eriyerek, birbirini tamamladıkları içindir ki halk hikâyeleri gene bir milletin birleşik yaratıcılığı ile meydana gelmiş birer folklor mahsulü sayılabilir (Güney, 1961:2405).

Halk hikâyelerinin müellifi meselesi konusu tam anlamıyla netleştirilmiş değildir. Ancak bir âşık hikâyeci bir hikâye tasnif[143] etmeye karar verdiğinde öncelikle meydana getirmek istediği hikâyeye uygun bir mevzu<konu> seçer. Bunun için en uygun konu bir âşığın hayatını işlemek olmaktadır (Boratav, 2002:113).

Halk hikâyelerinin kaynakları hususunda görüşler bu şekilde iken hikâyelerin oluşum süreci de bir süreç içermektedir. Hikâyecilik geleneğinde anlatıcı öncelikle nazım

[143] Halk hikâyeciliği geleneğinde, bir mevzuu alıp o mevzua uygun türküler düzmek suretiyle hikâyenin iskeletini meydana getirmeye tasnif denilmektedir (Boratav, 2002:107).

kısımlarını yazar ve daha sonra bunları sıraya koyar, hikâyeyi yazmak ve bağlantıları kurmak bu aşamadan sonra gerçekleştirilir (Eberhard, 2002:28)[144].

Eflatun Cem Güney (1971:44-45), halk hikâyelerinin oluşumu ile ilgili şunları söyler:

> Halk hikâyeleri, ne kupkuru bir tarih ne de bir hal tercümesidir. Gerçek yaşantılara dayanmakla beraber hayal ve fantazi kabilinden "katma unsurlar"ın da rolü vardır bunlarda. Çünkü, hikâyeciler âşıkların kahramanların hayatından aldıkları olayları olduğu gibi anlatmazlar… Bunları halk arasında yaşayan menkıbelerinden ve daha çok kendi hayallerinden kattıkları şeylerle karıştırarak- işleyecekleri temalara yakışır- bir hikâye konusu haline getirirler. Bu konunun en uygun düşen yerlerine de yine onların şiirlerinden seçerek, daha da gerekirse, başka koşmalar maniler de serpiştirerek canlı bir dil ve temsilî bir eda ile anlatırlar.

Halk hikâyelerinde anlatıcılar hikâyelere kendilerinden bazı eklemeler yaparlar. Halk hikâyelerinin içerisinde fıkra, efsane, atasözü, deyim ya da masal örnekleri bulmak mümkündür (Alptekin, 1999:16).

Ayrıca halk hikâyelerinin kaynakları kimi zaman masal ve efsane unsurları olabilir yani uyarlama yoluyla oluşmuş halk hikâyeleri de mevcuttur. Bunlara örnek olarak Müdâmî'nin anlattığı Keloğlan adlı halk hikâyesi Keloğlan masalından hareketle tasnif edilmiş bir örnek iken yine Müdâmî'nin anlattığı Yaralı Top adlı hikâye de Yaralı Top adlı efsaneden hareketle tasnif edilmiştir (Aydın, 2017:214-217).

Berna Moran (2007:26-27) aşk konulu halk hikâyelerinin gerçekçilik gibi bir kaygı taşımadığını ve tarihsel bir gerçeklik peşinde olmadığını ifade eder. Hikâyelerde idealize edilmiş karakterler vardır ve doğaüstü olay ve varlıklar yer almaktadır. Kahramanları gerçeklikten uzak yüceltilmiş âşıklar olup dilleri de şiirlerle süslüdür. Pertev Naili Boratav (2002:53) ise halk hikâyelerinin ilahi değil realist aşk temasını işlediğini belirtir. Berna Moran'ın fikrinin aksine İlhan Başgöz (1986:27) de halk hikâyelerinde âşıkların esasen ilahi aşk üzerine temellendirilmeye çalışıldığını ancak yaşanılan aşkın insanoğlunda cisim bulduğunu söylemektedir.

Berna Moran'ın halk hikâyelerinde gerçeklik kaygısı olmadığına dair görüşüne biz de katılmıyoruz. Nitekim halk hikâyelerinin bir kısmı gerçek olaylardan esinlenme sonucu tasnif edilmiştir. Örneğin Âşık Şenlik'in Salman Bey Hikâyesi, âşığın yaşadığı civar köylerden birinde gerçekleşen bir ölüm olayı üzerine tasnif edilmiştir. Bir diğer örnek de

[144] Bu konuda ayrıca bakınız Bali, Muhan (1982). Halk Edebiyatında Nesir. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.

Âşık Mehmet Hicrani'nin tasnif ettiği Hanlar adlı hikâyedir ki bu hikâye âşığın bizzat şahit olduğu bir olay üzerine kahramanlarının isimlerinin ve yerlerinin değiştirilmesi aralara türküler katılarak oluşturulmuş bir hikâyedir (Başgöz, 1945:100-101).

4.3.4. Halk Hikâyelerinde Anlatıcı

Bir anlatının gerçekleşmesi için anlatılan bir konu, anlatılanı izleyen/dinleyen izleyici/seyirci ve anlatan bir kişi yani anlatıcı gereklidir (Adanır, 2012a:129) ve konumuz itibariyle halk hikâyesi anlatıcıları eski ozan geleneğinin devamı niteliğinde anlatma görevini yerine getiren kültür taşıyıcılarıdır. Ozanların işini büyük merkezlerde meddahlar[145]; köyler, kasabalar ya da küçük şehirlerde de âşık hikâyeciler yerine getirmektedir. Bunlar da ozanlar gibi hikâyelerini saz eşliğinde söylemektedirler (Boratav, 2002:86, Özder, 1985:15, Yakıcı, 1988:85-86, Kırzıoğlu, 1968:473, Öztürk, 1986:45-46). Bunlardan ayrı Orta Asya Türk kavimleri arasında baksıların, Selçuklu ve Osmanlı Dönemi'nde dervişler, şehnameciler, kıssahanların da geleneğin sürekliliğinde katkıları olmuştur. Anlatma geleneğini saraylarda ve halk arasında yürütüp günümüze kadar getirenler de meddahlar olmuştur. Vaiz ve masal anlatıcılarını da geleneğin dolaylı aktarıcısı olarak görmek mümkündür. Bugün de meddah ve âşıklar tarafından gelenek yaşatılmaya çalışılmaktadır (Yakıcı, 1988:90).

Fahrettin Kırzıoğlu (1968:470) hikâye anlatıcılarını yeni türkülü hikâye düzmüş olan eski ve yeni pek çok hikâye anlatabilen usta âşıklar ile kendileri hikâye düzmeyen usta malı eski türkülü hikâyeleri anlatan hekâtçı-ustalar olarak sınıflandırmaktadır. Örnek olarak Âşık Mevlüt İhsanî, eski hikâyeleri ya da şiirleri söylemesinin yanında daha çok yeni hikâyeler tasnif etmeye yakın olan âşıklardandır (Türkmen, Cemiloğlu, 2009:16).

Halk hikâyesi çoğunlukla erkek anlatıcılar tarafından anlatılsa da kadın anlatıcıların da masalın yanında hikâye anlattığı görülmektedir. Ancak erkek anlatıcıdan kadına geçerken öncelikle hikâyelerde yer alan koşma tarzı nazım parçaları mani tarzına dönmüş

[145] Meddahlar ile ilgili ayrıntılı bilgi için Elçin, Şükrü (1997b). "Halk Edebiyatı". Halk Edebiyatı Araştırmaları I. Ankara: Akçağ Yayınları. s.1-10. bakılabilir. Nutku, Özdemir (1987). "Âşık ve Meddah Hikâyeleri". III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. C.III. (Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence). 23-27 Haziran 1986. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Başbakanlık Basımevi. sf. 181-193. Arıoğlu, İbrahim Ethem (2011). Günümüzde Meddahlık. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.

ve hikâyelerin hacimleri küçülmüştür (Boratav, 2002:120). Çalışmamızda daha çok erkek anlatıcılar üzerinde durulmuştur.

Hikâyecilik geleneğinin önemli bir ayağı olan anlatıcının belli yeteneklerinin olması gerekmektedir. Nitekim Kars'ta âşık olabilmek için hikâye tasnif etmek, ustaların hikâyelerini bilmek, âşık havalarının çoğunu istendiği zaman söyleyebilmek, âşıklık geleneğinin icra töresine hakim olmak, belli zamanlarda ve isteğe bağlı olmaksızın her zaman irticalen söyleyebilmek, çırak yetiştirmek (Taşlıova, 2006:102), saz çalma tekniğini bilmek, âşık havalarını, ayak açmayı ve anlamı kaybetmeden kafiyeyi sıralamayı bilmek (Taşlıova, 2016:62) gereklidir. Bunların yanında ramazan aylarında ve uzun kış gecelerinde neredeyse her gece dinleyicilerine yeni hikâyeler anlatacak kadara zengin bir repertuara da sahip olması gerekmektedir anlatıcının (Türkmen, Cemiloğlu, 2009:15).

Bu noktada Linda Degh (2003:104) hafızanın öneminden bahseder ve anlatıcının hafızasında pek çok hikâyeyi muhafaza etmesi gerektiğini ve bunu da uzun zaman dilimine yayması gerektiğini belirtir. Hikâyecilik geleneği sözlü kültür ortamının ürünlerinden olduğu için anlatıcının işini kolaylaştıracak şey büyük oranda hafızasıdır. Bu konuda Şerif Aktaş (2000:4) şunları söylemektedir:

> Beyinlerin sayfa yerine kullanıldığı dönemlerde dil, varlığını ve gücünü sözle sınırlamaktadır. Söyleyenin ve dinleyip bir sonraki nesle aktarmakla vazifeli insanın imkanları da hafıza gücünden ibarettir. Hafıza sözlü kültürün merkezinde yer alır. Dil de hafızanın imkan ve ölçülerine göre, ses, renk ve şekil kazanır; kendi içinde derinleşir; yeni kavram ve söyleyişlerle genişler, zenginleşir. Böyle bir dönemde dil, belli oranda her hafızın, yani her metin aktaranın, mizaç, zevk bilgi birikimi, muhayyile gücü ve ifade kabiliyetine göre bir bakıma kendini yeniden kurmaktadır.

Hafızayı canlı tutmanın ve öğrenilen, ezberlenilen hikâyelerin unutulmaması için ise sürekli tekrar yapmak gerekmektedir (Ong, 2012:37). Geleneğin sözlü kültürde varlık göstermeye başlaması ve yayılması da zaten çok tekrar yapmayı gerektirmekteydi. Bu yüzden anlatıcılar hem geleneği oluşturmakta hem de temsilci özelliklerini meydana getirmektedirler.

Geleneğin anlatıcıların becerileri ile günümüze gelmesinde hafızalarının yanı sıra beden dili ve topluluk bilinci ile hikâyeleri anlatmalarının da etkisi vardır. Ayrıca anlatımda kullanılan kalıp ifadeler, tekrarlar, belli bir şema dahilinde anlatım, anlatımı canlı tutmaktan çok metinlerin akılda kalmasını hatırlanmasını kolaylaştıran işlevleri olan tekniklerdir (Aytaç, 2005:27).

Hikâyeler nesir türleri içinde uzun anlatılar oldukları için bir gecede bitmeyen örnekleri mevcuttur. Hikâyelerin bir gece ya da gecelerce anlatılması hususu anlatıcıya bağlı bir durumdur. Uzun geceler anlatılan hikâyeler halkın çoğunun zihninde bu haliyle yaşadığı için anlatıcı tarafından kısaltılması pek mümkün değilken örneğin usta bir anlatıcı bir gecelik hikâyeyi arasözleri artırmak ya da dinleyici ile diyaloğunu artırmak gibi yollara başvurarak uzatabilmektedir (Taşlıova, 2016:155-156). Linda Degh (2003:113) hikâyelerin kısaltılması ya da yeni eklemeler ile uzatılmasının anlatıcının kompozisyonu kurması ile alakalı olduğunu belirtir ve hafızası hikâyelerle dolu olan bir anlatıcının nasıl yapacağını bildiği taktirde eklemeler yapabileceğini dile getirir. Murat Çobanoğlu ise bu uzatma ve kısaltmaların âşığın bilgi ve kabiliyeti çerçevesinde gerçekleştiğini dile getirir (Çiftlikçi, 1996:97).

Âşıklar halk hikâyelerinin yaşayıp yayılmasında büyük bir rol üstlenmişlerdir. Âşık hikâyeciler yalnızca hikâyeleri aktarmakla kalmamış aynı zamanda onlara pek çok yeni motif ve maceralar da ekleyerek hikâyelerin değişip varyantlaşmasını sağlamışlardır. Bu durum neticesinde hikâyelerde yer alan asıl unsurların bazen kaybolduğu ve ilk hallerinin tespitinin zorlaştığı görülmektedir (Artun, 2012:137). Ancak bu özelliğe hikâyelerin anlatıcının zengin hayal gücüyle varyantlaşması açısından daha olumlu bir bakışla yaklaşılması gerekir[146]. Çünkü "*Her metin genel modelin kişisel yeniden şekillendirilmiş bir örneğidir. Âşık hikâyenin özünü ezberler, bunu hayatla doldurmak onun yeteneğine bağlıdır*" (Eberhard, 2002:25).

"*Halk hikâyecisi, çok uzak, geçmiş zamanların maceralarını ve kahramanlarını anlatan bir masal naklediyormuş gibi söze başlar. Fakat yavaş yavaş zaman kayıtlarından kurtulur ve kendini hikâyesinin içine terk eder; onunla beraber yaşar*." (Boratav, 2002:45). Anlatıcının yeteneği bu anlatım sırasında kullandığı jest ve mimiklerde de kendini gösterir. Çünkü;

> Anlatıcı gösterimde, hemen her zaman başka insanları anlatır, başka çevreleri anlatır, onların yerine konuşur. Anlattığı hikâye başkalarının maceralarında oluşur. Fakat bu anlatıcı orada öz kişiliğini saklayarak, sahnede rol yapan, başkalarının karakterine bürünen, temsil ettiği karakterleri taklit eden bir oyuncu değildir. İstediği kadar kendisini hikâye karakteri ile özdeşleştirsin, istediği kadar kendisini hikâyedeki maceraların içinde görsün, o gene de bir hikâye anlatıcısıdır ve bu karakterinden kopmaz (Başgöz, 1998:100).

[146] Anlatıcılar "Başkalarının eserlerinin ezberleyicisi değil, ancak birilerinin eserini her anlatışta yeniden kuran anlatıcı-icracılardır. Anlatıcı icracılar anlattıkları mevzuları kelimesi kelimesine tekrar etmezler, onlara bir takım değişiklikler katarlar." (Propp, 1998:164).

4.3.5. Halk Hikâyelerinin İcra Şekli

Halk hikâyesi anlatımı bir gelenek oluşturmuştur ve icra sırasında çoğunlukla bu sıra izlenmektedir. İlk olarak hikâyeci bir "fasıl" ile hikâyeye giriş yapar. Fasıl[147] fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün vezniyle kurulmuş bir divanî[148] okunması ile başlamaktadır[149]. Divanîyi bir tecnis takip eder ve ardından da tekerleme adı verilen ikinci bir türkü, daha sonra cinassız ve 6+5 heceli bir koşma, daha sonra bir semâî[150] son olarak da bir destan[151] söylenmektedir. Bunlar arasında mutlaka bir Köroğlu söylemek gerekmektedir[152]. Eğer anlatıcı aynı zamanda bir âşık ise ve yanında başka bir âşık da varsa bir muamma ortaya koyup cevap bekler. Hikâye anlatımına bir giriş niteliği taşıyan fasıl aşaması seyircinin/dinleyicinin durumuna göre uzatılıp kısaltılabilir (Boratav, 2002:32).

Fasılda âşık hikâyeci türkülerinin sonunda usta malı söylemişse ustası için de Tanrı'dan rahmet diler ve dinleyiciler de âmin diyerek duaya katılırlar (Elçin, 2004:446). Burada giriş kısmında söylenen türküler yukarıda belirtildiği gibi gelenek tarafından biçim ve sayı olarak belirginleştirilmiştir. Ancak hikâyecilerin bunlara tam anlamıyla uyduğu söylenemez. Şiirlerin sayısı zaman ve mekâna göre değişiklik göstermektedir (Başgöz, 1986:58).

Fasıl bölümünün ardından "döşeme"[153] de denilen mensur tekerleme aşaması gelir. Burada anlatıcı âşığın başından geçiyormuş gibi gerçekleşmesi imkân dahilinde olmayan

---

[147] Dilaver Düzgün (2018:259-260) fasılın esasen hikâyecilik geleneğinin bir parçası olmadığını belirtir. Ona göre fasıl icranın tamamını niteleyen bir sözdür ve hikâye fasıl içinde bir bölümdür. Dilaver Düzgün burada halk hikâyelerinin icra şeklini yeniden adlandırır ve giriş, olay örgüsü ve bitiş olarak sıralar.

[148] Divanî/Divan: Aruzun 3 fâilâtün 1 fâilün kalıbıyla gazel, murabba, muhammes, müseddes, musammat ve müstezat şekliye ortaya koydukları şiir şeklidir. Âşıklar tarafından özel bir ezgiyle söylenen bu şiirler fikrî, mistik, didaktik bir eda taşırlar. Divanîlerin Ankara Divanî, Bektaşi Divanîsi, Düz Divan, Kars Divanîsi, Yedekli Divanî, Karapapak Divanîsi gibi muhtelif şekilleri vardır (Kaya, 2010:247).

[149] Aruz veznini bilmeyen anlatıcılar divanî nazım şeklini hece veznine uydurmaya çalışırlar. Böylece 4+4+4+3; 8+7=15 duraklı bir nazım şekli ortaya çıkar (Alptekin, 2005:41).

[150] Semai: 16'lı hece ölçüsüyle, aruzun mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün kalıbıyla söylenen şiirlerdir (Onay, 1996:187).

[151] Destan: 11 heceli koşma şeklindedir. Bent sayısında herhangi bir sınır bulunmayan destanlar özel bir ezgiyle okunur. Anlattığı konuya göre destanların isim aldığı görülür Pire Destanı, Baskın Destanı gibi (Onay, 1995:135-141). Destan türü için ayrıca bkz. Çobanoğlu, Özkul (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü.* Ankara: Akçağ Yayınları.

[152]Eğer Köroğlu'ndan bir parça söylenmezse onun güceneceğine, hatta Kırat'ın sabaha kadar âşığın kayınvalidesinin kapısında kişneyeceğine inanılır (Alptekin, 2005:42). Ayrıca âşıklar Köroğlu'ndan söz etmezse onun bedduasına neden olunacağı düşünülür. Ustaları yad etmenin bir erkân olduğu, Koç Köroğlu'nu anmakla ortaya çıkar (Taşlıova, 2016:25).

[153] Erzurum'da döşemeye 'selçuk' denilmektedir. Bu kısım nazım nesir karışımıdır. Nazım kısmında, Azerbaycan sahası âşıklarının 'üstadname' dedikleri, âşığın varsa ustasına veya kendisine ait bir destan okunur. Bu destan umumiyetle güldürücü olur: Pire destanı, züğürtlük destanı gibi… Bundan sonra muhtelif

komik olaylar anlatır. Ve ardından asıl hikâyeye bağlanacak bu komik olaylar dizisinin anlatıldığı döşeme aşaması, bir anlatım için zorunlu olup içeriği değişiklik gösterebilir (Boratav, 2002:32). Anlatıcı burada komik olayların yanında adalet, fazilet, doğruluk, yurt ve millet sevgisi fikirlerini de aşılamaya çalışır (Elçin, 2004:446). Döşeme dinleyen kitlenin din ve mezhebine göre değişiklik gösterebilir (Kırzıoğlu, 1968:473).

Fahrettin Kırzıoğlu (1968:474) Kars bölgesinde döşeme geleneğinin asıl döşemeden önce bir 'başlama' ile başladığını, bunun ardından 'yalan' adı verilen Tanrı, Yaratılış üzerine bir dinî konulu aktarıldığını; bunu bir 'deyişmeli destan/ikili konuşma'nın takip ettiğini bildirir. Daha sonra bir yurt veya savaş destanı ya da yaş destanı son olarak da bir veyahut da üçlü takım koçaklama söylenir.

Örneğin Dede Korkut Kitabı'nın başında yer alan dört soylama eserdeki 12 hikâyenin döşemesi niteliğindedir (Kırzıoğlu, 1968:472). Hikâyecilik geleneğimizin ilk döşeme örnekleri buradadır diyebiliriz.

Hikayelerin giriş kısımlarında hikâyenin aslında yer almayıp anlatıcının daha sonradan eklediği manzum parçalar olabilmektedir ki bunlara selçuk, peşrov, sersuhana gibi isimler verilmektedir (Alptekin, 2005:27).

Döşemenin ardından asıl hikâye metni bir "dua" ile başlar. Duanın ardından hikâye anlatımı başlar ve hikâyeler daha önce de belirtildiği gibi nazım ve nesir karışık olarak anlatılmaktadır. Anlatıcı, konusundan uzaklaşmamak koşuluyla hikâyeyi istediği kadar uzatabilir. Anlattığı asıl hikâyenin arasına asıl konudan uzaklaşmadan karavelli[154] adı verilen küçük hikâyeler ekleyebilir. Ancak hikâyenin nesir kısımlarında var olan bu rahatlık nazım kısımlar için geçerli değildir. Hikâyeci nazım kısımları ustasından öğrendiği gibi nakletmek durumundadır (Boratav, 2002:33).

---

türküler söylenir. Bunlar dinleyicilerin istedikleri türküler de olabilir. Dinleyiciler âşığa istedikleri makamda, istedikleri türküleri söylettirebilirler. Bu arada istek yerine âşığın bahşişi de verilir. Bahşiş, bilindiği gibi, âşıklık geleneğinin önemli unsurlarından biridir. Döşemenin nesir kısımlarında, kısa ve güldürücü fıkralar, yahut da 'serküşte' adı verilen kıssalar anlatılır. Bu kısım ağır bir makamla, mesela bir divanî ile biter. Daha sonra hikâyeci bildiği hikâyeleri sıralar. Dinleyiciler de sevdikleri, istedikleri hikâyelerin adlarını sayarak âşığa anlattırmak isterler. Anlatılacak hikâyenin seçiminde mecliste hazır bulunan itibarlı kimselerin istekleri daha ağır basar. Bazen de âşık dinleyicilere hikâye seçme hakkını tanımadan, bildiği hikâyelerden birini anlatmaya başlar (Yakıcı, 1988:87). Erzurum yöresi hikâye anlatma geleneği için ayrıca Karadağ, Metin (1991). "Doğu Anadolu Bölgesi'nde Halk Hikâyelerini Anlatma Geleneği". Millî Kültür Dergisi. S.89. sf. 52-55, Özarslan, Metin (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

[154] Anlatıcı karavelliye asıl hikâyenin heyecanlı bir noktasında başvurarak dinleyicileri daha da heyecanlandırmak istemektedirler (Karadağ, 1996:228).

Hikâye anlatımı genellikle bir geceyle sınırlı değildir ve böyle olduğu durumlarda da anlatıcı hikâyenin belirli kısımlarında dinlenmek için ara verir. Buna gelenekte "yatılacak yer"[155] adı verilmektedir. Verilen bu aranın ardından hikâyenin yeniden başlatılması da bir geleneğe tabidir. Burada anlatıcı 8 ya da 11 heceli bir türkü ile hikâyenin nerede kaldığını dinleyicilere sorar. Geleneğe göre dinleyicilerin buna cevap vermesi uygun değildir. Anlatıcı birkaç türküden sonra sazından sorusunun cevabını alır ve hikâye kaldığı yerden devam eder (Boratav, 2002:33-34)[156]. Ensar Aslan (2001:59), bu dinlenme aralarının 15-20 dakika olduğunu ve âşığın tekrar başlamadan önce dinleyicilere nerede kaldığını sorduğunda Geleneğe göre cevap verilmemesi gerektiğini belirtir. Dinleyici arasından nerede kalındığına dair cevap veren kişi hoş karşılanmaz ve âşık ona sazını vererek al sen anlat der. Cevap veren kişi bu durumda âşığa bahşiş vermek durumunda kalır.

Hikâyenin bitiminde sevdalı âşıklar kavuşturulur ve düğünleri anlatılır. Ardından ya hikâyede yer alan kahramanlardan birine ya da mecliste bulunan ikinci bir âşığa güzelleme[157] söyletilir. Adına toy denilen bu türkü neşeli ve hareketli bir türküdür. Bu türkünün ardından kavuşmayı bekleyen tüm sevdalılar için, yardıma muhtaç olanlar için dua edilir ve hikâye anlatımı son erer[158] (Boratav, 2002:34). Dinleyicilerde hikâyelerin mutlu sonla bitmesi konusunda bir eğilim vardır. *"Kimi zamanlarda halk arasından, hikâyelerin iyi sonuçlanmasını titizlikle isteyerek anlatanları zorlayan ve korkutanlar da olurdu"* (Uraz, 1978:8206).

Meclislerde genellikle tek aşık olmakla birlikte İsmet Çetin (1986:40) iki kişiden oluşan anlatımların da olduğunu ve bu anlatıcıların nöbetleşe anlatım yaptıklarını söyler. Bunlar nazım kısımları karşılıklı söylerler. Ensar Aslan (2001:55-59) ve Fahrettin Kırzıoğlu (1968:470) da iki âşıklı meclislerin bulunduğunu, bunlardan yaşlı ve usta olanının nesir kısımlarını, diğerinin de türküleri söylediğini ifade eder. Türkülerin içinde

[155] Yatılacak yer dinlenmenin yanında âşığa bahşiş verme süresini de kapsamaktadır (Özder, 1985:16).
[156] Hikâye anlatımında ara verilmesi ile ilgili ayrıca Mete Taşlıova (2006). Kars'ta Sözel Hikâyecilik ve Hikâyeler, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara. sf. 172-173 bakılabilir.
[157] Güzelleme: Güzelliği konu edinen koşma türü sevgili, bağ, bahçe, at, dere, dağ, köy, kent vs. gibi beğenilen ve gönül verilen nesne ve kavramlar için söylenen şiirlerden oluşmaktadır (Kaya, 2010:349).
[158] Toya toy güzellemesi de denilmektedir. Azerbaycan'da duvakgapaması adı verilir bu kapamış türküsüne; buna göre âşık maşukuna kavuşunca cemaat toplanıp onun düğününü yapar ve zifafa (duvağa) girer. İşte böyle hikâye tamamlanınca duvakgapaması söylenir (Onk, 1977:8088).

zor makamlar varsa usta anlatıcı onları da söyleyebilir. Birisinin usta olduğu bu icralarda genç olan meclisi açar, birkaç tane usta malı türkü söyler ve ardından ustasını takdim eder.

Bu sıralamanın önemine değinen Nizamettin Onk (1977:8087) "Halk Hikâyelerimiz ve Âşık (Ozan)" başlıklı makalesinde bu sıralamanın bir gelenek olduğunu böyle söyleyemeyen bir anlatıcının âşık ya da üstad olamayacağını dile getirirken Metin Karadağ (1996:223) bu temel hikâye anlatımı şeklinin Anadolu sahasında bu şekilde seyrettiğini yöre ve zaman unsurlarına bağlı olarak değişiklikler de gösterdiğini belirtmektedir.

Eflatun Cem Güney (1971:48) hikâye anlatıcısının gelişini ve ortamın durumunu şöyle tarif eder: "*O günlerde koca oda dolar, boşalır; iğne atsanız yere düşmez. Baş köşeye bağdaş kuran Akçakocalardan, kapı ağzına diz çöken delikanlılara kadar kim var, kim yok gözleri kapıda hikâyeciyi bekler. O kapıdan girdi mi, şöyle bir eğilir, selam verir*". Bu şekilde meclise giren âşık/anlatıcının icra sırasında gelenek haline gelen uygulamalarının bir sebebi vardır ve icradan çeşitli etkenler dolayısıyla icranın çeşitli aşamalarında kimi değişiklikler yaşanır.

Hikâyelerde olayların anlatıldığı ve diyalogların olduğu kısımlar nesir, yoğun duyguların heyecanların anlatıldığı kısımlar nazım halindedir. Nazımlar çoğunlukla 11kimi zaman da 8 heceden oluşur ve 8-10 kıta arasında uzunluğa sahiptir (Boratav, 2002:35, Elçin, 2004:446). Hikâyeci nazım kısımlara geçeceği zaman nesir anlattığı halinden başkaca bir hale bürünür ve hünerlerini sergiler. Sazı eşliğinde müziğin de ana unsur olduğu bu kısımlarda duyguların yüksek seviyede yaşanmasını ve yaşatılmasını sağlar (Boratav, 2002:78). Nesir bölümlerinde istisnalar bulunmakla beraber doğa ve mekân tasvirleri oldukça azdır, kahramanların tasvirleri de genellikle kalıplaşmış ifadeler şeklindedir (Eberhard, 2002:7).

Halk hikâyeciliği geleneğinde yer alan şiir kısımlarını anlatıcı, kahramanın ağzından söylemektedir. Kahramanlar birbirlerine olan aşklarını, acılarını, her zaman şiirle dile getirirler. Bazı durumlarda ana kahraman dışında diğer kahramanların da şiir söylediği görülmektedir. Olay anlatımından şiirlere geçiş sırasında anlatıcı "Aldı sazı…." şeklinde kalıp ifadelere başvurur. Anlatıcılar genellikle saz çalmayı bilmektedir ve manzum kısımlar genellikle saz eşliğinde söylenir. Ancak saz çalmayı bilmeyen anlatıcı elinde tuttuğu bir sopayı saz gibi kullanarak nazım kısımları seslendirir (Alptekin, 2005:22-23).

Halk hikâyesi anlatımında "*bir canlılığın, bir canlandırma yaklaşımının bulunması gerekmektedir. Âşıklar bu canlandırma işini daha çok konuşma dilinin imkânlarını kullanarak gerçekleştirmektedirler."* Hikâyeci hikâyelerini anlatırken diyalogların yanında soru cevap üslubu ile de canlılığı sağlayabilmektedir. Bunun yanında dinleyenleri duygulandırma amacına hizmet için devrik cümle kullanımı söz konusudur (Türkmen, Cemiloğlu, 2009:19-21). İcra sırasında anlatıcının yetenekleri, dili, anlatım tarzı ve dramatik ifade biçimi hikâyelerin çeşitliliğini sağlamaktadır (Degh, 2003:115).

Halk hikâyeleri dinleyiciye aktarılırken anlatıcı ile seyirci arasında canlı bir iletişim ortamı meydana gelmektedir. Bu iletişim ortamı göz ardı edilerek yalnızca metin üzerinden yapılacak bir değerlendirme eksik olacaktır (Görkem, 2000:5). Buna örnek olarak âşıklar hikâye anlatırken özellikle türkü söyleyeceği zaman dinleyici tarafından çeşitli sözler söylenmek suretiyle cesaretlendirilir. Âşık da hikâyesini anlatırken seyircilerden bazılarına şakalar yaparak ortamı neşelendirir. Tüm bunlar anlatıcı ile dinleyicinin canlı ve karşılıklı bir iletişim ortamı sağladıklarının göstergesidir (Görkem, 2000:43). İlhan Başgöz (1986:181) dinleyici ve anlatıcı arasındaki bu aktif/canlı iletişim ortamı için şunları söylemektedir:

> Sözlü edebiyat sadece okunan-söylenen bir metin-ezgi-oyun değildir. Anlatıcı-verici, dinleyici-alıcı ve geleneksel metinden oluşan bir bütündür. Bu bir folklor olayıdır. Sözlü edebiyat bu sacayağının sürekli al-verinden kurulan bir bütündür. Geleneksel yapı anlatıcıdan anlatıcıya, dinleyiciden dinleyiciye değişerek yaşar. Bu sacayağından ikisini, anlatıcı ve dinleyiciyi, bir yana iter de yalnız geleneksel metni incelersek eksik kalıyor araştırmamız. Anlatıcı yüz ve beden hareketlerini, kişisel duygu ve düşüncelerini geleneğe her zaman katar. Dinleyici, soruları, beğenmemeleri ve irdelemeleri ile geleneksele boyuna katkılar yapar. Onu yenilenmeye iter.

Hikâyecilik geleneğinde anlatıcı ile dinleyici arasında aktif ve canlı bir etkileşimin bir örneği de hikâye anlatımına başlamadan önce âşığın döşemenin ardından asıl hikâyeye başlamadan dinleyiciye hangi hikâyeyi istediğini sormasında görebiliriz (Başgöz, 2012:109). Hikâye anlatıcısı hikâye seçim sürecinde dinleyicilere bildiği hikâyeleri söyler ve bunlardan hangisini dinlemek istediklerini sorar (Başgöz, 2012:110, Taşlıova, 1997:282, Çetin, 1986:40). Bu durum aynı zamanda hikâye anlatıcısının anlatmadaki ve hafızasındaki başarısını ve kendine güveninin de göstergesidir.

Dinleyici; "*geleneği besleyen, icrayı yönlendirebilen ve üretilmiş metinlere sürekli olarak etki eden*" bir yapıya sahiptir. Ancak dinleyicinin müdahale etmesi her icra mekânında aynı şekilde değildir. Kahvede, düğünde, dost meclislerinde ya da son dönemde gerçekleştirilen elektronik ve dijital ortamlardaki yayınlarda dinleyicinin etkisi farklı

farklıdır. Çünkü bu farklı icra mekânlarının dinleyici yapısı da farklılık gösterir. Düğün ortamındaki dinleyici kitlesi davetli olarak burada bulunmaktayken kahve dinleyicisi istekli olarak bulunduğu söylenebilir. Burada yer alan dinleyicinin geleneğe daha vakıf olduğu görülmektedir (Taşlıova, 2016:161-162).

Dinleyicinin hikâyeye etki etmesi söz konusudur. Dinleyici olayların gidişatına etki etmenin yanında âşığın türkü kısımlarında doğru makamlarda okuma yapmaları için telkin eder dinleyiciler (Aslan, 2001:62). Bu durum yine dinleyici kitlesinin geleneğe hakim olduğunun bir belirtisidir. Acaba köylerde durum böyle iken şehir anlatmalarında durum nasıldır? Buradaki dinleyici makamlardan haberdar olmadığı için özel ilgi besleyen yoksa âşığın hangi makamda söylediğinin farkında olmadan dinlemektedirler. Bu durumda âşıklar böyle meclislerde bir anlamda rahatlığa sahiptir diyebiliriz.

Hikâye anlatımı sırasında dinleyiciler bulundukları ortamı hikâye bitene kadar terk etmezler ve hikâye anlatımı boyunca sessiz bir şekilde anlatıcıyı dinlerler. Aksi halde anlatıcının anlatma şevki azalmakta ve dikkati dağılmaktadır (Görkem, 2000:42). Örnek olarak bir kahvehanede icra sırasında ortam tıklım tıklım dolu bir vaziyettedir. Yalnızca âşığın dolaşabileceği kadar bir boşluk vardır. Mekân öylesine sessizdir ki ocakta kaynayan semaverin hışırtısı ve hatta bardaklara dökülen çayın sesi bile duyulmaktadır[159]. İçeriye giren yeni dinleyicileri âşık bir dörtlükle hem selamlar hem de diğer dinleyicilere tanıtır (Çağlar, 1952:641).

Hikâye anlatıcıları çoğunlukla eski mevzuların yeniden anlatmak suretiyle hikâyelerine konu belirlerler. Ayrıca hikâye anlatımı her yörede farklılık göstermektedir. Üstelik bu farklılık kimi zaman aynı bölgede bile kendini gösterir. Bu da hikâyelerin varyantlaşmasını<çeşitlenmesini> sağlamaktadır. Bu farklılıklar kendiliğinden ortaya çıkan farklılıklardır ancak bazen de anlatılarda kasten hikâyeleri düzeltmek zenginleştirmek adına değişiklik yapabilmektedir ki bu da olumlu bir müdahale sayılabilir. Varyantlaşmanın bir diğer yolu da hikâyelerde yer alan türkülerin yerinin değiştirilmesi ve epizotların farklı hikâyelere taşınmasıdır (Boratav, 2002:120-123).

[159] Bu sessizliğin sağlanması için âşık başlangıçta uyarısını yapmaktadır: "Ağalar, beyler, efendiler sizlerin emirleri üzerine hikâyeme başlıyorum… Bu andan itibaren yüksek sesle konuşana on çay, öksürene on beş çay bez yırtana yirmi çay ceza veririm herkes yerleşsin bundan sonra gezip dolaşmak yasaktır." (Çetinkaya, 1986:15).

Sözlü edebiyatta var olan halk hikâyecilik geleneğinin bu gelişmeler ışığında yeni formalar kazanması oldukça normaldir. Nitekim "sözlü edebiyat statik değil dinamiktir" (Birkalan, 2002:111). Ayşe Duvarcı'nın (2002:288-289) sözlü kültür ürünleri için tespit ettiği varyantlaşma sebep ve süreçleri halk hikâyeleri için de geçerlidir:

> Folklor ürünleri, icra esnasında, o ortamı paylaşanların o ortamı paylaşma yetenekleri, psikolojik durumları, tecrübeleri ile çeşitlilik kazanırlar. Tekrar yapılırken veya aktarma anında bir malzeme yeni unsurlar kazanabilir veya bazı unsurlarını kaybedebilir. Yani varyantlar ortaya çıkar. Yani bu değişiklik folklorun o andaki işlevinde de görülebilir. Yani icra sırasında anlatıcının, uygulayıcının veya dinleyicinin amacı aynı ya da değişik olabilir. Duruma göre aynı malzeme farklı ortamlarda farklı görevler yapabilir. Yani bir ortamda eğitici öğretici işlevi olan bir malzeme bir başka ortamda eğlence fonksiyonunu yerine getirir. Bütün bunlar tabii ortamda oluşur. Bu da folklorun dinamik olma özelliğinin bir başka göstergesidir. Bütün bunlar onun bazen açık bazen gizli işlevleriyle gerçekleştirilir.

Halk edebiyatı nesir ürünleri "kendisine has bir terimler hazinesi"ne sahiptir. Halk edebiyatı nesir ürünlerinin Türk edebiyatındaki diğer nesir ürünlerinden ayrılan karakteristik özellikleri vardır. Nesir ürünlerinde genellikle bir hareketlilik hakimdir. Ayrıca halk edebiyatı nesir örneklerinde kelime uzunlukları ve kullanılan kelimelerin sayısı nev'e, şekle ve anlatıcıya göre değişmektedir. Örnek olarak aynı hikâyeyi farklı anlatıcılar anlattığında her birisi içerik olarak çok farklılaşmasa da hikâyenin hacimlerinde değişiklik görülmektedir. Diğer taraftan her halk edebiyatı ürününde bir ölçülülük söz konusudur. Metinler bir yandan "aslına sadık olma" özelliğini korunurken bir yandan da usta anlatıcılar[160] tarafından yapılan eklemelerle "güzelliğini artırarak" devamlılığını sürdürmektedir. (Bali, 1982:20-51).

Halk hikâyeciliği geleneğinde anlatıcının her icrasında hikâye yeniden canlanır ve şekil alır. Bu özelliği geleneğin dinamikliğinin bir göstergesidir. Bu dinamik olma özelliği, zamanla gelişen sosyal değişmelerin ve medeniyet değişikliklerinin hikâyelere yansımasıyla hikâyecilik geleneğinin canlılığını korumasına yardımcı olur (Türkmen, Cemiloğlu, 2009:27). Bir başka deyişle "*Her anlatıcı bir yandan geleneğin icaplarını yerine getirmek bir yandan da, varsa eğer, asli şeklini bozmadan metinde bir takım tasarruflarda bulunmak durumundadır*" (Bali, 1982:27). Bu tasarruf kimi zaman anlatımı canlandırmak için asıl hikâyeden farklı hikâyeler anlatmak şeklinde olabilir. Örnek olarak Gaziantep köylerinde hikâye anlatıcısı halk hikâyelerinin yanında Hz. Ali Cenkleri, Battal Gazi'den hikâyeler, Ebâ Müslim, Sultan Selahaddin gibi tarih içerikli hikâyeler ile Billur

[160] Usta anlatıcı hikâyeci âşıktır, ancak hikâye de anlatan âşıklar vardır. Bunların birbirinden farklı olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü usta anlatıcı yani hikâyeci âşığın hikâye repertuarı oldukça geniştir, hikâye tasnif etmektedir, hikâyede unutmalar yaşasa da tekrar hatırlayabilmektedir, dinleyiciler tarafından anlatma yönüyle ön plana çıkmışlardır (Taşlıova, 2016:133-140).

Köşk, Kahveci Güzeli, Zümrüd ü Anka gibi masallar da anlatmaktadır (Güzelbey'den akt. Görkem, 2000:27).

Ana hikâyeden bağımsız bu tür anlatmalara ara söz/sapma denilmektedir ve bu ara sözlerin hikâyecilik geleneğinde önemli işlevleri bulunmaktadır. İlhan Başgöz (1998:108-109) arasözlerin işlevlerini[161] şöyle sıralar:

> Sapmalar bilinmeyeni bilinir kılar, aklın almayacağı şeyleri anlaşılır kılar, karanlıkta kalan şeyleri aydınlığa çıkarır, inanılmayanı inanılır yapar, kabul edilmezi kabul edilir kılarak bu uçurumu kapatır. Ancak bu sapmalar sayesinde geçmiş, şimdiki zaman için anlamlı hale gelir ve insan güvenliğinin en önemli unsurlarından biri olan kültürün sürekliliği sağlanır. Geçmiş kültürün malı olan hikâyeyi yeni çevrelere uydurarak folklorun yaşamasını ve canlılığını sağlıyor.

Halk hikâyelerinde kalıplaşmış ifadelere sıklıklar rastlanır. Walter Ong'un sözlü kültür ortamı dediği dönemin ürünlerinden olan halk hikâyelerinde de kalıplaşmış ifadelere başvurma sebeplerini Walter Ong (2012:49-50) şöyle izah eder:

> Belleğe yardımcı olan, ağızdan çıkmaya hazır düşünce biçimleri kullanmaktır. Düşüncenin ritmik, dengeli tekrarları ya da antitezleriyle, kelimelerdeki ünsüz ve ünlü seslerin uyumuyla, sıfatlar ve başka kalıpsal ifadelerle akması, herkesin sık duyup kolaylıkla hatırladığı, kolay hatırlanacak şekilde biçimlenmiş atasözlerinden oluşması ve belli izleklere yerleştirilmesi gerekir…Kulaktan kulağa ve ağızdan ağıza dolaşan hazır deyişler niteliğiyle kalıplar, söyleme ritm katmanın yanı sıra belleğe de destek olurlar… Düşüncenin çekirdeği bu deyişlerdir. Kalıplaşmış deyişlerden oluşmayan hiçbir düşünce uzayıp gidemez; çünkü deyişler düşüncenin özüdür.

Hikâyelerde kalıp ifadeler sıklıkla kullanılmaktadır. İlhan Başgöz (1986:41) tekerleme şeklinde bu ifadelerin çoğunlukla hikâyenin ana kahramanlarının bazen de diğer kahramanların tanıtımında, aşkın sevginin anlatımında, uzun yolculukla çocukların büyümesi gibi gerçekte uzun zaman alacak olayların belirtilmesinde, sabah akşam ve doğa tasvirlerinde, at silah tanıtımında, ayrılık kavuşma gibi durumların anlatılmasında, toy ve ziyafetlerin anlatılmasında, çeşitli olaylar karşısında anlatıcının alkış ve kargışlarında ya da anlatıcının kendi fikirlerini beğenilerini anlatımında kullanıldığını belirtmiştir. Yerleri kendiliğinden oluşmamış olan tekerleme kullanımında dikkat çeken husus tekerlemelerin heyecanın yükseldiği yerlerde söylenmesidir.

Halk hikâyeleri de temelde birer sözlü kültür ürünü oldukları için bu özellikler sayesinde kalıcılıklarını sağlamışlar ve günümüze kadar gelmişlerdir. Kalıplaşmış ifadeler

[161]Arasözlerin örneğin Köroğlu Oltu kolunda işlevleri açıklayıcı ve öğreticiler kümesi, görüş, yorum ve eleştiri, şahsi serzeniş hikâyecinin kendisine kusur bulması ve itirafları, duygulandırma amaçlı sözler, eğitme amaçlı sözler, benzetme temenni ve dua arasözleri, şahsına ve geleneğe dönük bilgi sözleri, kalıplaşmış ifadelerin kullanılması şeklinde sınıflandırılabilir (Taşlıova, 2016:124-130).

ya da formeller, iletişimin sözle yapıldığı dönemlerde bölgeden bölgeye değişiklik göstermektedir. Özellikle başlangıç formellerinden bir âşığın Türkmen, Terekeme ya da yerli olup olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak zamanla iletişimin ve ulaşımın kolaylaşması ile bu farklılıklar ortadan kalkmıştır (Türkmen, Cemiloğlu, 2009:24). Âşıklar geçiş formellerini bir zamandan başka bir zamana geçişte, bir mekândan ayrılma halinde ya da nesir bölümlerinden şiire geçişlerde kullanmaktadır (Türkmen, Cemiloğlu, 2009:25, Aslan, 2001:60).

Halk hikâyelerinin icrasında anlatıcının müzik eşliğinde bir anlatım yapması ve anlatımda bir ritm tutturması Walter Ong'un (2012:50) "*Uzun süreli ve sözlü temele dayalı düşünce, şiir kalıbına girmese bile ritm ağırlıklıdır, çünkü ritm, bedensel ritm de dahil anımsamayı kolaylaştırır."* fikrinde öne çıktığı üzere halk hikâyelerinin sözlü kültür döneminde hatırlanmasına yardımcı olan unsurların başında gelir.

Hikâye anlatımında kullanılan dil halkın diline yakın Dede Korkut Kitabı'ndan beri süre gelen bir anlatı geleneğinin devamı şeklinde kendine has bir üslup niteliğindedir (Boratav, 2002:34).

Gelenek içerisinde usta çırak ilişkisi çerçevesinde yetişen âşıkların, hikâye anlatma hususunda ustalarının üslûplarından etkilendiği görülmektedir. Hikâye anlatmanın yanında "meclis erkanı"nda da neler yapılacağı nasıl bir tavır takınılacağı yine âşığın katıldığı fasıllarda öğrendiği geleneğin önemli bileşenlerindedir. Âşık buralarda öğrendiği ve edindiği bilgilerin üzerine ilerde nasıl hikâye anlatacağını, hangi izleyici kitlesine nasıl bir tavır takınacağını belirler (Taşlıova, 2016:152-153).

İsmail Görkem (1998:108)halk hikâyelerinin icra sırasında beş temel öğe üzerine kurulduğunu belirtir ve bunları "gelenek", "anlatıcı", "dinleyici çevresi", "metin" ve "müzik" olarak sıralar.

Dinleyici kitlesinin hikâyelere şekil verme özelliğine yukarıda değinmiştik. İlhan Başgöz (1986:49-64) bunu somutlaştırmak adına Âşık Müdami'ye Öksüz Vezir Hikâyesi'nin öncelikli olarak halkın alt tabakasından oluşan bir köy kahvesinde bir gece arayla da öğretmen, doktor, devlet dairesinde müdür memur gibi çalışanlar ile politikacıların olduğu bir Öğretmenler Birliği Salonu'nda anlattırıp farklılıkları kaydetmiştir. İlk olarak burada dikkati çeken dinleyici sayısının farklılığı olmuştur. Köy kahvesine gelenlerin sayısı ve ilgisi daha fazladır, kahve seyircisi hikâyeyi sonuna kadar

dinlemiş, diğerleri hikâyenin sonunda yarıya düşmüştür ki zaten anlatıcı hikâyeyi kahvede anlattığından 1 saat 15 dakika daha kısaltarak anlatmıştır. Olay akışını değilse de kullanacağı tekerleme, deyiş ve kelimeleri değiştirmiştir. Nitekim kendisini dikkatle dinlemeyen bir grup karşısında bu değişiklikleri yapmak zorunda kalmıştır. Âşık Şeref Taşlıova da hikâye anlatımında seyircinin rolünü belirtir ve dinleyici kitlesinin hikâyeyi daha iyi anlayabilmesi için hitap ettikleri kitleye göre cümle, kelime ve sözlerde değişiklikler yaptıklarını belirtir (Türkmen, Taşlıova, Tan, 2014:38)[162]. M. Mete Taşlıova (2016:155) bu değişikliklerin sözel icra şartları çerçevesinde ele alınması gerektiğini belirtir ve ayrıca yalnızca bu örnekten yola çıkılarak tüm halk hikâyesi anlatmalarında bu denli değişikliklerin olması kabulünü reddeder[163].

Metin Karadağ (1991:55) anlatıcıların kendilerini dinleyen seyirciye göre hikâyelerine yön verdiklerini, jest ve mimiklerinin dahi köydeki anlatım ile şehirdeki anlatımda farklılık gösterdiğini, canlandırma konusunda da anlatıcının bir ayrıma gittiğini, dil ve üslubunu da anlatıcı kitlenin etkilediğini belirtir.

Bunların dışında icrada değişikliğe yol açan etkenlerden biri de mekânlardır. Anlatılar arasındaki farklılık icra mekânında kendini göstermektedir. Örnek olarak köyde anlatılan bir hikâye ile şehirde anlatılan arasında farklılıklar söz konusudur. Köy ortamlarında âşığa duyulan saygı neticesinde âşık hikâyesini huşu ile anlatmakta dinleyici de aynı şekilde dinlemektedir. Ayrıca köylerde eğlence çeşitliliğinin ve zaman sıkıntısının olmaması da şehirlerden farklı bir anlatım meydana gelmesine sebebiyet vermektedir.

---

[162] Anlatının değiştirilmesine bir başka örnek için bkz. Başgöz, İlhan (2012). Türkülü Aşk Hikâyeleri. İstanbul: Pan Yayınları sf.78, sf.107.

[163] Taşlıova (2016:169-170) bu konuda fikrini şöyle devam ettirir: "Öncelikle bu uygulamada öne çıkan kahvehane ve öğretmen evi mekânları için şunu söylemek gerekir. Bir açık veya kapalı alanın âşıklık geleneği ve sanat dalının icra mekânı olması daha doğrusu icra mekânı olarak kabul edilmesi için sürekli-sistemli fasılların yapılıyor olması gerekir. Bu noktadan hareketle kahvehane ile öğretmen evi birbirine denk iki icra mekânı olarak düşünülemez. Bunu öncelikle bu iki mekânın var oluş <kuruluş> amacı açısından bir arada değerlendiremeyiz. Kahvehane gibi kurumsallaşmış bir yapının karşısında öğretmen evinin gelenek açısından bir mekân olarak düşünülmesi, en basit biçimiyle anlatmak gerekirse, bu iki mekânı sadece binadan ibaret düşünüp, o mekânların işlevini şekillendiren insan <müşteri, müdavim> tipolojisini hesaba katmamak anlamına gelir…İkinci olarak bu iki mekânın hitap ettiği kitle açısından da çok önemli farklılıklar vardır. Kahvehaneye gelenler o mahallin insanıdır ve o yöreye ait ortalama kültür değerlerine vakıftır veya en azından aşinadır. Öğretmen evi müdavimi ise özellikle kahvehaneye gelen insanlardan olmadığı gibi daha öncelikli olarak yabancı kişilerdir, memur ve kurum çalışanıdır. Bu derecede iki önemli farklı yapıdaki kitleden aynı icracıya aynı benzer seviyede ilgi göstermesini beklemek doğru bir hareket noktası olamaz. Üçüncü önemli tezat ise bu iki mekâna gelenlerin mekâna geliş amacı ve bu amaca göre şekillenen diyalog-beklenti-algı durumudur. Kahvehane dinleyici kitlesi o mekâna âşık dinlemek için gelir; âşık da hikâye anlatmak için…Özellikle yöresinde muteber bir isim olan Müdami'nin icrası oldukça beğeni ile takip edileceği açıktır. Uygulamanın yapıldığı tarih 1967 yılıdır. Müdami Usta, bir yıl sonra vefat ettiğine göre ustalığın zirve noktasında olan bir anlatıcı âşık söz konusudur. Öğretmen Evi'ne gelen bürokrat-memur yoğunluklu kitle ise o mekâna âşık dinlemek için gelmiş değildir.

Neticede köylerde gerçekleştirilen icralar daha uzun olmaktadır. Köylerde dinleyici kitlesi tek tip iken şehirlerde daha karmaşık bir yapı söz konusudur ve bu durum icrayı elbette etkilemektedir (Taşlıova, 2006:170-171; Aslan, 2001:55). Bir başka ifadeyle "*Anlatıcı âşığın hudutsuz sayılan yaratıcılığı, gösterim sırasında sınırlanır. Bu sınırlamayı bir yandan dinleyicinin yapısı, beklentisi, arzuları ve değerleri; diğer yandan da hikâye geleneğinin süreklilik eğilimi yapar*." (Başgöz, 2012:102).

4.3.6. Halk Hikâyelerinin İcra Mekânları

Hikâyecilik geleneğinde hikâyeler belirli icra ortamlarında dinleyici ile buluşurdu. Bu mekânlar çoğunlukla düğünler, ramazan ve kış gecelerinde kahvehaneler (Elçin, 2004:445) dost ve ahbap toplantıları, uzun süren av partileri (Yüksel, 1988:219), köy odaları, hanlar, bayramlar, şenlikler festivaller, özel gün ve gece programları, yurt dışı programları, elektronik icra ortamları gibi ortamlardır (Taşlıova, 2006:149-240). Eflatun Cem Güney (1971:50) bu mekânlara kendi bölgesinde şahit olduğu nişan kaçırma[164] adını verdiği mekânı da eklemiştir.

Geleneğin canlı olarak yaşadığı özellikle Kars, Erzurum ve Artvin'de hikâyeler kahvehanelerde, bazen evlerde, konaklarda anlatılmaktaydı. Köy odaları 1940'lardan sonra yerlerini köy kahvelerine bırakmıştır (Özder, 1985:16). Bu durum diğer bölgeler için de geçerlidir. Özellikle 1950 sonrasında gelenek klasik icra mekânı olan kahvehaneleri de aşarak yüzbinlerce kişinin karşısında festival gibi yeni açık hava mekânlarında icra edilmiştir. Özellikle âşıklara has bayramlar şölenler düzenlenmiştir[165] (Taşlıova, 2006:82).

Sözlü anlatımların icra edildiği mekânlar; düğün, kahvehane, köy odası gibi sürekli fasılların yapıldığı mekânlar ile geleneğin ürünlerinin dinleyici karşısında sunulması ya da bir arada bulunan insanların kendi aralarında söyleşmesi şeklinde icra edildiği mekânlar olarak sınıflandırılabilir (Taşlıova, 2016:166).

---

[164] Nişan kaçırma, düğünsüz töresiz evlenmelere verilen addır. Geleneksel usûller üzere evlilik yapamayan çiftlerin başvurduğu kaçma kaçırılma hadisesinin ardından ailelerin sakinleşmesinin ardından bozulan ilişkileri düzeltmek yumuşatmak adına aile büyükleri ve köylülerin davet edilmesiyle hikâye söyletilen mekânlardır (Güney, 1971:51).

[165] Âşıklar Bayramı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Halıcı, Feyzi (1992). Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şâirleri Güldeste. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Kaynak, Latife (2015). "20. Yüzyıl Âşıklığının Dönüştürücü Unsuru Olarak Feyzi Halıcı ve Âşıklar Bayramı". İnternational Journal of Languages Education and Teaching. Udes 2015. sf. 1563-1577.

Halk hikâyeleri düğünler ve burada yapılan icralardan kaynaklanan ve çok farklı olmayan kahvehane icralarından oluşmaktadır (Taşlıova, 2016:141). Temelde bir mekândan türeyen icraların mekânlar farklılaştıkça değişikliğe uğradığı görülmektedir. Bu ortamlarda yapılan uygulamalar geleneğin yaptırım gücü ile belli kalıplara ve uygulama sıralamalarına kavuşmuştur. Küçük farklar olsa da her bir mekân kendine göre bir icra sırası geliştirmiştir. Walter Ong (2012:63)'a göre bu anlatıların akılda kalmasını sağlayan unsurlardan biridir. Ona göre böylesi ortamlarda "değişmeyen bir denge" bulunmaktadır.

Özetle ozan-baksı geleneğinin devamı niteliğindeki halk hikâyelerinin başlangıç tarihi 16. Yüzyılın sonları kabul edilmektedir. Hikâyeler yaygın olarak Azerbaycan ve Doğu Anadolu Bölgesi'nde anlatılmaktadır. Halk hikâyeciliği ile âşık edebiyatı aynı çizgide ilerlemiştir. Çünkü bir âşık bir yandan saz eşliğinde türkü söylerken bir yandan da meclislerde hikâye anlatmaktadır. Ömrü sevgilisini aramakla ve ona kavuşmaya çalışmakla geçen âşık mücadelesini hikâyeleştirir ve dinleyenlere anlatır böylece ilk hikâyeler âşıkların etrafında oluşmaya başlamıştır. 16 ve 17. Yüzyıllar Türkiye sahasında hikâyecilik canlı bir şekilde yaşarken 18. Yüzyılda Anadolu'da gelenek zayıflamıştır. 19. yüzyıl ise Anadolu'da realist halk hikâyelerinin oluşturulduğu dönemdir. Padişahların huzurunda anlatılan bu hikâyeler 20. yüzyılda yazıya geçirilmiştir (Alptekin, 2005:73). 21. yüzyılda özellikle sinema ve televizyon olmak üzere medyanın iletişim ortamlarında halk hikâyeleri yerini almıştır. Çalışmanın bu kısmında halk hikâyelerinin sözlü gelenekten yazılı geleneğe oradan da elektronik kültür ortamlarına aktarım sürecini inceleyeceğiz.

4.3.7. Halk Hikâyelerinin Yazıya Geçirilmesi

Halk hikâyeleri matbaanın ülkemizde yaygınlaşmasıyla ve sözlü gelenekteki durum zayıflayınca yazıya geçirilme ihtiyacı hissedilen ürünlerdendir. Cahit Öztelli (1963:5) "Halk Hikâyelerinde Kahramanların Tanımı" adlı çalışmasında ilk yazma hikâyenin 1699 yılında yazıya geçirilmiş olan "Haleddin Oğlu Bedreddin Beyin Hikâyesi" olduğunu belirtmektedir.

Halk hikâyeleri sözlü gelenekte, yazma mecmualarda yer alırken zamanla taş baskı ve kitap baskısı halinde süreklilik kazanmıştır. Metinlerin derlenip neşredilmesi 19. asrı bulmaktadır. Taş baskısı da halk hikâyelerinin yaşatılması yaygınlaştırılması hususunda başvurulan tekniklerden biridir. Otto Spies Türk Halk Kitapları adlı eserinde taş baskı

yoluyla basılan halk hikâyelerini şöyle listelemektedir: Köroğlu, Ferhad ile Şirin, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber, Asuman ile Zeycan, Melikşah ile Güllühan, Derdiyok ile Zülfüsiyah, Mahmihri ile Hurşit, Leyla ile Mecnun, Mahmut ile Elif, Raznihan ile Mahfiruze, Sitemkâr ile Gül, Kerem ile Aslı, Âşık Garip (Albayrak, 2007:12). Pertev Naili Boratav (2002) ise Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği adlı çalışmasında bunlara ek olarak Perizad ile Âşık Kurbâni Hikâyesi'ni eklemiştir. Seyfettin Özege de bunlara ek olarak şu hikâyelerin adını vermektedir: Bülbülname, Hikâye-i Şapur Çelebi, Hikâye-i Ebu Ali Sina-Bülbülname-Destan-ı Hatem-i Tai, Hikâye-i Mansur, Hikâye-i Şah Maran, Menâkıb-ı Şah İsmail ve Gülizar, Hurşid ile Mahmihri, Gül ile Sitemkâr, Hurşid ile Mahmihri, Hikâye-i Uğru ile Kadı, Hikâye-i Züleyha ile Yusuf Aleyhisselam (Albayrak, 2007:13).

Bu kapsamda bir diğer çalışma da Gül Derman'a (1998) aittir. Derman'ın çalışmasında hepsi halk hikâyesi olmasa da Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Seyfülmülûk, Âşık Garip, Şah İsmail, Şabur Çelebi, Tıflî Efendi, Mahmud ile Elif, Hüsrev Şah ve Gül Banu, Nasreddin Hoca Hikâyeleri adıyla basılan hikâyeler yer almaktadır (Derman, 1998). Derman'ın burada tespit ettiği taş basma hikâyeler ile Otto Spies, Pertev Naili Boratav, Seyfettin Özege ve Gül Derman'ın tespit ettiği toplam yirmi altı adet taş baskı halk hikâyesi bulunmaktadır (Albayrak, 2007:12).

Gül Derman (1988:8-9) taş baskıya geçirilmiş halk hikâyelerinde anlatıcı unsurunun etkilerinin azaldığını ve özellikle kitap olarak basılanlarda yazarın olaylara katılması neredeyse hiç görülmediğini söyler. Hikâyelerin yazıya aktarılmasında içeriklerinden çok şey kaybettiğini söyleyen yazar, özellikle taş baskılarda yazının çirkinleştiğini okunamaz hale geldiğini belirtir. Sonuçta bu metin mekanik ve soyut bir anlatıya dönüşmektedir, icraya ait detaylar burada yer almamaktadır. Ayrıca bu hikâyelerde baskı olanaklarının el verdiği derecede resimler de yer almaktadır. Resimlere hikâyenin olay akışında önemli sahnelerde başvurulur. Aynı hikâyenin çeşitli baskılarında ise resimlerin aynen tekrarlandığı görülmektedir. Kimi hikâyelerde de hikâye ile ilgisi olmayan resimler yer almaktadır. Resimlerin kim tarafında çizildiğine dair bilgiler yer almaz ancak çoğunluğu hikâyeyi yazan hattat tarafından resmedilmiştir. Burada görselliğin ön plana çıktığı görülmektedir.

1990 yılından itibaren taşbaskı tekniği ile basılıp satılan halk hikâyeleri ardından tipo matbaalar aracılığıyla Anadolu'nun hemen her yerine ulaştırılmıştır. Özellikle

geleneğin devam ettiği bölgelerde yazılı bu eserler evlerde ve köy odalarında bir kişi tarafından yüksek sesle okunup dinlenmiştir (Özarslan, 2001:283).

Yazıya geçirilme işleminin bir matbaacı, dinleyici ya da anlatıcı âşığın kendisi tarafından yapıldığını söyleyen İlhan Başgöz (2002:25-26) halk hikâyelerinin yazıya geçirilme işleminin 1830'lu yıllarda gerçekleştiğini belirtir. Pertev Naili Boratav (2002:74) 1870-1880 yılları arasında yazılı olarak tespit edilmeye ve daha geniş kitlelere yayılmaya başladığını ifade eder.

Metin Karadağ (1996:237) dinleme fırsatı bulamayanlar için hikâyelerin yazıya geçirildiğini belirtirken Sevengül Karasubaşı (1995:43) hikâyelerin işlevselliğini yitirmesini yazıya aktarılma da bir sebep olarak görür:

> Hikâye adı verilen anlatım türü, geçiş döneminin ürünüdür. İnsanlığın ilk anlatımları olan destandan, yazılı dönemin ilk anlatım türü olan romana kadar; halkın büyük bir beğeni ile dinlediği ve anlattığı hikâyeler, bu dönemin son aşamalarında, hikâyenin işlevselliğini yitirdiği bir dönemde 'Halk kitapları' adı altında yazıya geçirilmiştir. Bu nedenle de 'Halk kitapları' umulduğu kadar sevilmemiştir.

Halk kitaplarının/hikâyelerinin yazıya geçirilmesi hususunda Matbuat Umum Müdürlüğü hikâyeleri modernleştirme düşüncesi ile ilgili şu teklifi öne sürmektedir:

> Halk kitaplarının kahramanlarını halk seviyor. Bu kahramanlar aynen bırakılsın; yalnız bunlar, rejimin ruhuna uygun, yüksek manalı, yeni vakalar içinde gösterilsin. Böylece halka, sevdiği kitaplar vasıtasıyla telkin etme imkânı hazırlansın. Nasıl ki Miki-Maus tipi daima aynı kalmakla beraber, her filmde ayrı bir mevzuun, ayrı bir muhitin kahramanı oluyorsa, yukarıda adları geçen ve halkın gayet iyi tanıdığı tipleri yepyeni mevzular içinde kullanmak ve böylelikle halkın alışık olduğu kahramanları yeni Türk inkılap ve medeniyet gayelerine uygun telkinler yapan maceralar içinde yaşatmak istiyoruz. Bu esasa göre ilk olarak şu kitaplar hazırlanacaktır: Âşık Garip, Köroğlu, Ferhad ile Şirin, Leylâ ile Mecnun, Yedi Âlimler, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber, Şahmeran, Kerem ile Aslı, Nasrettin Hoca (Güloğul'dan akt. Boratav, 2002:156-157)

Bu genelgeden sonra Besim Atalay Âşık Garip ile Kerem ile Aslı'yı, Bekir Sıtkı Kunt Arzu ile Kamber'i hazırlamışlardır. Ayrıca Eflatun Cem Güney, Selami Münir Yurdatap, Muharrem Zeki Korgunal, Murat Uraz gibi isimler halk hikâyelerini dil, üslûp yönünden tamamen değiştirerek yeni bir bakış açısıyla yaklaşarak özünden uzaklaştırmışlardır (Türkmen, 1995:XVIII).

Temelde sözlü kültür ürünleri olup zamanla yazıya geçirilme ihtiyacı doğan halk hikâyelerinde yazıya geçirilme sırasında bazı değişiklikler olabilmektedir. Ancak şekil ve üslup açısından sözlü gelenek ile yazılı gelenek arasında büyük farklılıklar yoktur. Çünkü sözlü gelenekte halk hikâyesi anlatan pek çok hikâyeci bu gelenekteki unsurlardan bazılarını yazılı gelenekten almıştır ve yazılı hikâyeler de sözlü gelenekte yer alan

hikâyelerin yazıya geçmiş halidir. Sözlü gelenekte yer alan klişeler yazma eserlerde azalma yoluna giderken, taş basmalarda bu azalma büyük oranda gerçekleşmekte ve son basmalarda ise yok denecek kadar azalmaktadır. Ayrıca sözlü gelenekte anlatılan hikâyelerin yazılı gelenekte kısaldığı görülmektedir (Boratav, 2002:27-29).

Hikâyelerin yazıya geçirilmesi aşamasında bazı değişiklikler olması kaçınılmazdır. Halk hikâyelerinin yazıya aktarılmasında sözlü varyantlarda daha anlaşılır olan dilin, yazılı varyantlarda daha ağır bir hal alması ve yazılı hikâyelerin sözlü anlatmalara göre daha uzun olması (Alptekin, 2005:27) gibi farklılıkların yanında sözlü anlatım sırasında anlatıcının hikâyeyi aklında tutmasını sağlayan yollardan biri olan tekrarların yazıya geçme aşamasında müdahale edilerek kısaldığı görülmüştür (Ong, 2012:56). Ayrıca yazıya geçirilme aşamalarında anlatımın karakterlerinde olağanüstülükler azaltılmış ve günümüze göre "normal" insanlar olarak anlatılarda yer almışlardır (Ong, 2012:89). Eflatun Cem Güney'in (1971:45-46) de bu düşünceye uygu olarak yazıya geçirilmiş halk hikâyeleri ile ilgili tespiti şöyledir:

> Yazıya geçen şekillerine de pek itibar edilmezdi. Çünki bunlar yazıya geçerken tabiî çevrelerindeki niteliklerden, ruh ve bünyelerindeki özelliklerinden kaybettikleri gibi, üstelik dil ve üslûp güzellikleri de zedelenmiş olduğu için ne dillerinde o imajlı, imalı halk dilinden bir tad ne de hikâyecilerin işleye işleye geliştirdikleri o sihirli, seciğli hikâye üslûbundan bir kanat kalmıştır.

Yazıya geçirilme aşamasında ayrıca farklı tartışmalar yaşanmıştır[166]. Sevengül Karasubaşı (1995:44) halk hikâyelerinin yazıya aktarılması hususunda bu metinlerin sözel kültür ortamına ait olduğunu ve yazıya geçirildiği vakit gerçek değerini kaybedeceğini düşünmektedir. Hikâyeler yazıya geçirilirken dinleyicinin icra sırasında verdiği tepkiler, sesler gibi öğeler yazım aşamasında mutlaka belirtilmelidir (Görkem, 1998:110). Çünkü bunlar yukarıda değinildiği üzere hikâyenin seyrine yön veren öğelerdir ve dinleyicisiz bir icra ortamı düşünülemez (Karasubaşı, 1995:44).

Halk hikâyelerinin bir kısmı da sözlü gelenekteki anlatmaların yazma ve basma nüshalarının tekrar sözlü geleneğe aktarılması yoluyla "yenileştirme"ye tabi tutulmuştur (Boratav, 1982b:260).

Basılı halk hikâyeleri meclislerde bir kişi tarafından okunmak süetiyle icra ediliyordu. Âşık Şeref Taşlıova hikâyelerin yazıya geçirilmesi ile ilgili "Hikâyenin kitaba alındığı şekliyle söylendiği şekil ayrıdır. Kitaba basılan şeklini çok iyi anlatacaksın ki,

[166] Bu konuda bkz. Boratav, Pertev Naili (2002). Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği" İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı içinde V. Bölüm. Halk Hikâyelerinin Kitaba Geçişi" sf. 145-160.

değişmeden aynı şekilde kalsın" (Türkmen, Taşlıova, Tan, 2014:40) diyerek anlatıcının yazılı bir metni aktarsa da icradaki önemine değinmektedir.

Hikâyelerin okunarak aktarımı hususunda Eflatun Cem Güney (1971:47-48) geleneğin icra edildiği mekânlara ve icra üslûbuna da değindiği tespitinde şunları söylemektedir:

> Gerçekten, her mahallede hali vakti yerinde olanlardan biri kapılarını bütün konu komşuya açık tutardı, kış gecelerinde. Ortalığın hali burada görüşülür, mahallenin ahvali burada konuşulur, daha da güleryüz tatlı dille ne sohbetler ne sohbetler yapılırdı. Yeri geldi mi fıkra üstüne fıkra sürülür, lâtife üstüne lâtife yapılır. Gündüzleri işten göz açamıyanlar, bu yarenliklerle gözü, gönlü açıldıktan sonra o kış hangi kitabı okuyorlarsa, Köroğlu'nu mu Battal Gazi'yi mi, raftan indirilir; dünkü bıraktıkları yerden başlayarak beş on sahife okunur. Doğrusu, okuyan tadiyle okuduğu gibi, dinleyenler de can kulağiyle dinler. Vakit, saat doldu mu 'Kalanı yarına kalsın, cümlemizin üstüne hayırlı sabahlar açılsın!' diyip kitabı rafa kaldırırlar.

Türk halk hikâyeleri içinde kitaba geçmişi olan mensur hikâyeler bulunmaktadır ve bu hikâyeler realist halk hikâyeleri adıyla adlandırılmaktadır. Bunların ortak özellikleri realist unsurlar barındırmaları, olaylarının İstanbul'da IV. Murad döneminde geçmesidir. Bunlar Sansar Mustafa, Hançerli Hanım, Letâifnâme, Tayyarzâde, Cevri Çelebi, Tıflî ile İki Biraderler Hikâyesi (Elçin, 1997a:69-75), Kanlı Bektaş, Safiye ile Yusufşah Hikâyesi, Hikâyet-i Sipâhî Şâdân, Hikâyet-i Hüseyin Çelebi ve Nigâr ve Şâh-ı Hûbân, Kıssa-i Boşnak Cafer Paşa Hikâyesi, Hikâye-i Sipâhî-i Kastamoni (Aytaç, 2011:16) adlarını taşımaktadır.

Pakize Aytaç (2011:15-16) realist halk hikâyelerinin sözlü gelenekteki halk hikâyelerinden farklarını şöyle sıralar:

a. Halk hikâyeleri sözlü gelenekte yaşarken realist halk hikâyeleri kitabî olup kişisel bir yaratmanın ürünüdürler,
b. Halk hikâyelerinde idealizm ağır basarken realist halk hikâyelerinde baskın bir realizm kendini gösterir,
c. Halk hikâyeleri aşk, kahramanlık ya da her ikisini konu olarak işlerken realist halk hikâyelerinde konular günlük hayatta karşılaşılabilecek konulardır,
d. Halk hikâyelerinde idealize edilen kahramanların karşısında realist halk hikâyelerinin kahramanlarının iyi ve kötü yönleri tüm gerçekliğiyle göz önündedir,

e. Halk hikâyelerinde yer adı olarak İstanbul yalnızca ismen geçer ancak realist halk hikâyelerinde İstanbul'un sokak ve caddeleri vb. ayrıntılı ve gerçekçi bir şekilde yer alır,
f. Halk hikâyeleri nazım nesir karışık bir yapıya sahip olup nazım kısımlar heceyle söylenmiş türkü koşma gibi nazım türlerinden oluşurken realist halk hikâyeleri çoğunlukla nesir ağırlıklı olup kullanılan nazım kısımlarda da beyit ve aruz nazım şekli tercih edilir,
g. Dil bakımından da yarı olan iki grupta halk hikâyeleri halka hitap ederken realist olanlar daha üst bir sınıfa okur yazar bir sınıfa Divan Edebiyatı tarzında ifade edilir.

Görülüyor ki halk hikâyeleri Dede Korkut Hikayeleri, Gazavatnameler ve yarı kahramanlık hikâyeleri dönemlerini nihayete erdirerek günümüz şartlarına daha uygun Böyle Bağlar gibi gerçekçi hikâyelere ulaşmıştır (Türkmen, Cemiloğlu, 2009:14). Buradan da elektronik ortamlarının pek çoğuna taşınarak bu günün iletişim ortamı olan medyada kendine yer bulmuştur.

4.3.8. Yok Olma Tehlikesindeki Hikâyecilik Geleneği

Hikâyecilik geleneğinin canlı bir şekilde yaşadığı dönemlerde küçük yerleşim yeri olan köylerde özellikle kış aylarında diğer köylerle ve dış dünya ile ilişki kesilmektedir. Haberleşmenin sağlanması için elektriğin de olmadığı bu dönemlerde yaşanan yalnızlık durumunda âşıklar birer kurtarıcı görevi görmekteydiler. Çünkü âşıklar yalnızca sanatçı değil "uzak illerden haber getiren bilgi sahibi" kişilerdi. Dünyadaki gelişmelerden habersiz köy halkına yaşanan olayları bildiren, tıbbi konulara kadar pek çok konuda tavsiyede bulunan, bunlardan da önemlisi köyde yaşanan sıradan hayata müziğiyle, hikâyeleriyle canlılık ve renk katan bir konumda idi (Başgöz, 2012:55).

Hikâyecilik geleneğinin uzun dönem yaşamasını sağlayan etkenlerden birisi de halkın yaşayış şeklidir. Halkın geleneğin icra edildiği mekânlara gösterdiği ilgi yeni temsilcilerin yetişmesini sağlamıştır (Öztük, 1986:44). Bu nedenle hikâyecilik geleneğini mekândan ayrı düşünemeyiz.

Zamanla hikâyecilik geleneği ve geleneğin temsilcilerinin bu özellikleri azalma yoluna gitmiştir. Buna zemin hazırlayan etkenler üzerinde çeşitli görüşler ileri sürülmüştür.

Ali Berat Alptekin (2005:93) geleneğin zayıflamasına sebep olarak "*Tekniğin gelişmesi, yeni anlatıcıların yetişmemesi, insanların geçmişinden kopması"*nı gösterir. Görüldüğü üzere Ali Berat Alptekin geleneğin bu sebepler yüzünden zayıfladığını belirtir. Ancak İlhan Başgöz (2012:158) hikâyecilik geleneğinin bittiğini düşünür ve buna sebep olarak son 50 yıllık dönemde Türkiye'de yaşanan köklü ve toplumsal değişimleri, milyonlarca insanın köylerden kente ve Avrupa'ya göç etmesini, okur yazar sayısının artmasını, yüksek ve aşağı kültür arasındaki iletişimin artmasını, sözlü ve yazılı edebiyatın birbirinden zor ayrılır bir noktaya gelmesini ve kitle iletişimindeki büyük teknolojik devrimleri gösterir. Bu fikrini de döneminin usta anlatıcılarından Âşık Şeref Taşlıova ve Murat Çobanoğlu ve Üzeyir Pünhani'nin "*Televizyon çok geçmeden hikâye gösterimini öldürecek. Televizyon programlarıyla yarışamayız biz"* sözleriyle desteklemektedir. Nitekim 1990'lı yıllarda Murat Çobanoğlu'nun Kars'ta bulunan kahvehanesinde bile âşıkların yerini televizyon almıştır. Şeref Taşlıova ve Murat Çobanoğlu televizyonda dinleyicisiz ve onlarla iletişim kurmadan hikâyelerini anlatmışlardır ancak bu geleneğin çok önemli bir ayağı olan seyirci ayağının etkisinin yok olduğunun göstergesi olmuştur.

Elbette teknolojik gelişmeler temelde hikâyecilik geleneğinin omurgalarının görevlerini üstlenecek yeni ortamlar yaratmıştır. Hatta "*Hikâye anlatmanın yerini sinema ve televizyon filmlerinin aldığı bir dönem*" (Sakaoğlu, Alptekin, Sakaoğlu, Şimşek, 1997:6) yaşanmaktadır diyebiliriz ancak gelenek tam anlamıyla yok olmuştur diyebilmek güçtür. Gerçekten de geleneğin en önemli ayaklarından olan dinleyici kitlesi, icra mekânları ve anlatıcılarda nitelik ve nicelik olarak değişiklikler yaşanmıştır. Örneğin halk hikâyeleri toplumun bir kısmı tarafından gördüğü eski ilgiyi yitirmiştir:

> Halk edebiyatı ve folklor içinde kesin sınırlarını belirleyemediğimiz halk hikâyelerimiz de cemiyetin ortak zevklerinden birisini teşkil ederken 19. yüzyıldan itibaren artık kabul görmemeye başlamıştır. Kaynağını İslamiyetten alan hikâyelerle, doğrudan Türk kültüründen alan hikâyelerin yanında İranî kaynaklı hikâyeler de Avrupa'ya açılmamızla birlikte aydın kesim tarafından artık kabul görmemeye başlamış, sadece konu arayışlarında bir ışık vazifesi görmüştür (Çetin, 1989:22).

Geleneğin toplumsal gelişmelerden bağımsız ilerlemesi söz konusu değildir. Yaşanan toplumsal gelişmeler geleneğin meraklı kesimi üzerinde de olumsuz bir etki yaşanmasına sebep olmuştur. Hikmet Dizdaroğlu (1976:7527), daha 1976 yılında yaptığı tespite göre Sümmanî, Şenlik gibi âşıkların artık gelmeyeceğini çünkü onların dönemindeki toplumsal ortamın yavaş yavaş kaybolmakta olduğunu belirtmiştir. Bu toplumsal ortamın bozulmasının sebepleri arasında "*Çağımızın sosyo-ekonomik değişimi, radyoları, televizyonları, sinemaları*" gösterilmektedir ve bu sebepler dolayısıyla toplumda

"*sazlı âşıkı arama gereksinimi de yok olmuş gibidir*" (Özder, 1985:16; Uysal,1953:527). Âşık Şeref Taşlıova (1984:142) geleneğin bu sebeplerden kaynaklı zayıflamasına "yeni neslin değişik seslere kulak kabartması" şeklinde bir yorumla katılır.

Saim Sakaoğlu (1980b:49) da geleneğin sönmeye yüz tuttuğunu bunun sebebinin de teknik gelişmeler ve zevklerin değişmesi olduğunu belirtir. Ayrıca anlatıların eski rağbeti görmemesi de yeni temsilcilerin yetişmesini engellemiştir. Çünkü "*Hikâye anlatması her zaman profesyonel bir âşığı gerektirir. Âşık olmazsa tür yozlaşacak, türküleri düşecek ve masala dönüşecektir."* (Başgöz, 2012:70). Metin Özarslan (2001:128) zamanın kısıtlanmış olmasına ve hızlı yaşanan bir hayat tarzının gelişmesine bağlar geleneğin canlılığını yitirmesini. Bunun yanında hikâyeciliğe alternatif yeni eğlence araçlarının da çıkması geleneğin devamlılığını tehlikeye düşürmüştür.

Canlılıktan kast ettiğimiz duruma bir iki örnek verecek olursak Âşık Şeref Taşlıova'nın şu sözleri yeterince anlaşılır olacaktır: "*Eskiden bizi sıraya koyarlardı, yalvarırlardı; "Bizim düğünümüze gel!" diye. Şimdi bir düğün olsun, üstelik ben ona armağan vereyim, yok*." (Türkmen, Taşlıova, Tan, 2014:42). Aynı şekilde Wolfram Eberhard (2002:9), 1951 yılında Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde âşıklığın merkezi konumunda olmamasına rağmen her 50 km'lik alanda çevre köyler tarafından da beğenilen bir âşık olduğunu bildirmektedir. Hikâyecilik geleneğinin canlı olduğu dönemin bir göstergesi olarak bunları gösterebiliriz. Wolfram Eberhard (2002:98) Güneydoğu Anadolu'da hikâyecilik geleneğinin son dönemlerini ise şöyle tarif eder: Âşıklar artık yaşlanmışlar ve çırak yetiştirmemektedirler, âşıkların hikâye anlatması eskiye oranla daha az talep görmektedir, düğünler kısaldığı için âşıkların hikâye anlatacağı mecralar azalmıştır, kahvehaneler radyo ile iletişimi sağlamaya başlamıştır, elektriğin gelmesiyle sinema yaygınlaşmıştır, hikâyelerin basılması sözlü anlatımı olumsuz etkilemiştir, küçük köylerde âşık hikâyeleri sinemanın da etkisiyle "eski moda"[167] olarak görülmektedir. Bu durumu özelde Güneydoğu Anadolu Bölgesi için geçerli iken genel anlamda hikâyecilik geleneğinin canlı yaşadığı tüm bölgeler için söyleyebilmek mümkündür.

Görülen o ki gelenek gerçek anlamda bir yok olma denilemez ancak duraklama gerileme dönemine girmiştir. Devletin de gelenek temsilcilerine desteği oldukça azdır. Âşıklar bu durumdan şikayet ederler ve Şeref Taşlıova yurt dışında dahi geleneğimize daha

[167] Vurgu yazara aittir.

ilgili olunduğunu tecrübelerinden istifade ederek açıklar. Dönemin işlek kahvehanelerinde ABD'den gelen gelenek araştırmacılarının bu mekânlarda yapılan icraları bir yıl boyunca kaydettiğini belirtir (Sağlam, 1986:26) ve ekler: "En güzel roman ve dizi film halk hikâyelerimizdir. Bir gün bir İtalyan film şirketinden bir arkadaşım aracılığıyla bir mektup aldım. Mektubu hala saklıyorum. Âşık Şenlik'in Latif Şah Hikâyesi'ni film yapmak istiyorlar. Sebep şu, Latif Şah, Marko Polo'ya benziyor. Hikâye Yemen'de başlıyor, Hindistan'a geçiyor; Hindistan'dan da deniz yoluyla Fas'a kadar gidiyor. Yani, iki üç kıtaya da hitap ediyor" (Çiftlikçi, 1996:100). Taşlıova, bu teklife kendisini aşan ve devleti ilgilendiren bir durum olduğu sebeple cevap vermemiştir (Sağlam, 1986:26).

Buradan çıkarılacak sonuç geleneğin zayıfladığını kabul etmek ancak geleneğin sinema, radyo, televizyon gibi buluşların varlığıyla yok olduğu düşüncesine kapılmamaktır. Çünkü bunların her birisi geleneğin yaşatılması için yeni icra ortamları olabilecek özelliktedir. Evet gerçekten de "*Hikâyeyi günümüzde gelenek içerisinde kaydetme şansımız bulunmamaktadır*" (Cemiloğlu, 2002:144). Çünkü artık gelenek eski mekânlarını yitirmiştir. Başlangıçta sözlü gelenekte yer alan âşık hikâyeciler tarafından il il, köy köy dolaşılarak geniş kitlelere ulaşımı sağlanan halk hikâyecilik geleneğine zamanla bazı yazıya aktarılma yoluyla eski önemi kazandırılmaya çalışılmıştır. Ancak zamanla özellikle şehirde yaşayan toplulukların ilgisi sinema, tiyatro, yeni roman ve hikâyeye yönelince zaten anlatılmayan halk hikâyelerinin basılması da gündemden kalkmıştır (Elçin, 1997:94). Şükrü Elçin'in söyledikleri doğru olmakla beraber günümüzde Türk sineması, roman, öykü, halk müziği ve halk hikâyeciliği geleneğinden faydalanabilir (Aslan,2007:7-8). Nitekim sinema başta olmak üzere diğer elektronik kültür ortamları da halk hikâyelerinden başta senaryo olmak üzere konu, anlatım tarzı gibi alanlarda faydalanmaktadır. Bunun geniş örnekleri aşağıda ele alınacaktır.

Halk hikâyeleri canlı olarak yaşadıkları dönem içerisinde 30-40 gece süren anlatımlara sahne olmaktadır.[168] Ancak zamanla hikâye anlatımları kısalmış, aralarda söylenen türküler eksiltilmiştir. Çünkü Artık anlatıcıyı denetleyen seyirci olmadığından ve istekli seyirci bulunmadığından anlatıcılar uzun hikâyeler anlatmamaktadırlar (Taşlıova,

[168] İsmail Görkem 1930'lu yıllarda Güney Anadolu'da hikâyecilik geleneğinin çok yaygın olduğunu, özellikle Gaziantep'te mahalle kahvelerinde muhtelif hikâyeler anlatıldığını ve bu hikâyelere mübalağa yapmanın bir başarı göstergesi olduğu için en kısa hikâyenin 30-40 gece sürdüğünü A. R. Yalgın'dan aktarır (2000:27). Wolfram Eberhard (2002:99) aynı bölgede en uzun hikâyenin Ramazan ayı boyunca anlatılıp 28 gün sürdüğünü tespit etmiştir. Oğuzhan Aydın (2017:203) Âşık Müdâmî'nin dedesi Poshoflu Süleyman Usta'nın "Kerem ile Aslı" adlı hikâyeyi 40 gecede anlattığını belirtir.

2006:188). Pertev Naili Boratav (2002:130-131) bu noktada hikâyelerin zamanla kaybolup gideceğini, yerini romana ve modern temaşa sanatlarına terk edeceğini belirtir. Boratav'ın işaret ettiği modern temaşa sanatının karşılığı bugün sinema sanatıdır. Sinema ve televizyon halk hikâyelerinin değişen bir formda da olsa yaşamaya çalıştığı güncel alandır.

Çok yaygın oluşu nedeniyle televizyon, sinemanın halk hikâyesi işlevinin büyük bir bölümünü üzerine almıştır (Monaco, 2001:254) demek yanlış olmayacaktır bu durumda. Çünkü günümüz dinleyici/seyircisi de değişmiş ve bu uyaranlara tabi olmak zorunda bırakılmıştır:

> Bağlamla birlikte geleneğin meraklı kitlesi de farklılaşmıştır. Birincil sözlü kültürün ve âşıklık geleneğinin meraklısı, sahibi, aktif tüketici, denetleyici, oluşturucu kitlesi, öncelikle medya tarafından yeniden büyülenerek, popüler kültür ekseninde yaşamını sürdüren pasif, geçmiş geleneklerine kayıtsız, genelde sanal olarak sunulanları tüketen bir izler kitleye dönüştürülmüştür (Özdemir, 2012:364).

Hitap edilen kitle öncelikle gazete, dergi ve matbu kitaplar ile âşık anlatıcılardan uzaklaşmıştır. İşlevini yerine getirmekte güçlükler yaşayan geleneğin hali bu gelişmelerin ardından radyo, televizyon ve sinemanın yaygınlaşması ile zora sokulmuştur. Çünkü artık medya başlı başına bir anlatıcı konumundadır (Özdemir, 2012:364-368). Ayrıca hikâyelerde yer alan halk tarafından çok sevilen kahramanlarının zamanla eski önem ve manasını kaybetmesi sonucu halk hikâyelerinin modernleştirilme ihtiyacı doğmuştur (Elçin, 1997:90).

Ancak gelenekte yer alan kahraman anlatıcı gibi unsurların günümüz medya ortamlarında her benzeri temsili de geleneğin devamı anlamına gelmemektedir. Örnek olarak Heredot Cevdet'in bir meddah olduğunu söylemek ya da Barış Manço'nun[169] modern âşık olduğunu söylemek pek de mümkün değildir. Çünkü geleneğin devamını bu isimlerin sağlıyor olabilmesi için bunların da ardından yeni temsilcilerin gelmesi ve sayılarının artması gerekmektedir (Taşlıova, 2006:85).

Görülüyor ki hikâyecilik geleneği sözlü kültürde yaşadığı canlı dönemden yazılı ve elektronik kültür ortamlarının varlık göstermesiyle uzaklaşmış ve bir duraklama yaşamaktadır. Ancak bunun sebebinin tamamen medya olduğunun söylenmesi ve medyanın varlığıyla geleneğin yok olduğunun belirtilmesi yanlış ve eksik bir ifade

[169] Umay Günay (1992:3) Barış Manço'yu "Millî kültür birikimimizin önemli bir bölümünü teşkil eden Ozan-Baksı edebiyat geleneğinin devamı olan âşık tarzının çağın ihtiyaç, zevk, kabul ve beklentileri çerçevesinde yeni bir oluşumun temsilcisi ve kurucusu" şeklinde tanımlayarak Barış Manço'nun modern gelenek temsilcisi olduğunu savunur.

olacaktır. Çünkü "*Ancak uygulama ve çıktılar dikkate alındığında, bu türden görüşlerin tutarlı olmadığı söylenebilir. Nitekim bilinçli radyocu, sinemacı ve televizyoncular, Türk sözlü ve yazılı kültür belleğinden beslenerek özgün yapıtlar ortaya koymaya, dahası devraldıkları gelenekleri faklı bağlamlarda yaşatmaya devam etmektedirler*" (Özdemir, 2012:248). Bu gelişmeler de bize geleneğin yok olmadığını yeni icra ortamlarında kendilerine yer bulduğunu gösterir. Nitekim "*Günümüzde halk hikâyeleri daha ziyade Doğu Anadolu'da Kars, Erzurum gibi illerde yaşamakla beraber âşıklarımızın göç ettikleri yerlerde icrası azalsa da hikâye anlatmaya devam etmektedirler*[170]" (Yılmaz, 2011:xxi).

Gelenek esasen sona ermemiştir ancak geleneğin yaşadığı mekânlar eski canlılığını yitirmiş nitekim âşıklar da hikâyelerin kaybolmadığını ancak onların hikâye anlatacakları ortamların yani bağlamların kalmadığını belirtmektedirler (Taşlıova, 2006:81-82). Ayrıca M. Mete Taşlıova (2016:135) Köroğlu Oltu Kolu adlı çalışmasında hikâyecilik geleneğinin bittiğinin söylenmesinin, geleneğin güncellenmesi önünde bir engel oluşturduğunu söyler. Yani gelenek zamanın şartlarına uygun olarak güncellenebilir ve güncellenmelidir. Başka bir deyişle "*Her ne kadar profesyonel âşıklar kayboluyor gibi görünse de, onların hikâyeleri roman, film ve popüler müziği etkileyecektir"* (Eberhard, 2002:98-99). Aşağıda görüleceği üzere gelenek günümüz sinema ve televizyon sektörünün gelişimine de etki etmektedir. Zaten "*Yazı, matbaa ve bilgisayar, sözün büründüğü teknoloji çeşitlerinden başka bir şey değildir*." (Ong, 2012:99) ve bugün sinemada da televizyon dizisinde de yapılan hikâye anlatmaktır. Yalnızca anlatılan kitle, anlatan ve anlatma ortamları değişmekte, güncellenmektedir. Esas olan, değişmeyen anlatılan hikâyelerdir. Nitekim "*Filmler kültür dediğimiz, her şeyi kapsayan metnin içinde doğar ve ona katkı sağlarlar*" (Hunt vd, 2012:73).

Halk hikâyeciliği yıllar süren gelişiminde bir gelenek oluşturmuştur ve bu gelenek olmasının beraberinde getirdiği bir özellik olarak değişime açıktır. Bu noktada Nebi Özdemir'in (2012:372) gelenek tanımı ve geleneğin güncellenmesinin gerekliliği hakkındaki görüşleri şöyledir:

[170] Timur Yılmaz (2011:xxi-xxv) derleme yaptığı yıllarda yaşayan ve hikâye anlatan Âşıkları şöyle listelemektedir: Alaattin Zaman, Ali Rıza Ezgi, Bayram Denizoğlu, Celal Bulut, Cemal Alper, Erzade Kapan, Hüseyin Yazıcı, İhsan Yavuz, Mahmut Karataş, Maksut Koca, Mehmet Sarıgül, Mevlüt Aktaş, Nevruz Ali Çiçek, Nuri Cihan Karataş, Rahim Sağlam, Sabri Yokuş, Veysel Karani Yıldız, Yakup Temel. Timur Yılmaz bu âşıklardan toplam 40 adet hikâye derlemiştir.

> Gelenek, geçmişten hareketle geleceğin kurgulanması, yaratılması ve yönetilmesidir. Gelenek, kalıplarını yıkarak var olur ve yaşar. Kalıplaşma, katılaşma yozlaşmayı da beraberinde getirir. Gelenek açısından yozlaşma ise, kültürel bellekteki uykuya çekilme öncesi safhadır. Diğer bir deyişle geleneği katılaşarak etkisizleşmesine, geleneğin uykuya dalmasına neden olanlardır. Kültürel bellek beşiğinde uykuya dalan bir geleneğin çekiciliğini fark eden bir çağdaş yorumcu, onu uykusundan uyandırır ve özgün biçim ve içeriklerle çağdaş toplumla tanıştırır.

"Her dönemin ve toplumun, kendine özgü kültürel mekânlarının var olduğu" (Özdemir, 2012:357) gerçeğinden hareketle halk hikâyelerinin anlatıldığı mekânların günümüzde eski ilgiyi kaybetmesi sonucu halk hikâyesi anlatma geleneği bir daralma noktasına gelmiştir. Bunun yeni mekânı sinema salonları diyebilir miyiz, sinema salonları halk hikâyelerinin yeni icra ortamlarından olabilir mi? Bize göre sorunun cevabı evettir. Çünkü;

> İnsanın edebiyatla ilişkisini kuran eylem büyük çapta okumadır. Halk edebiyatında dinleme de önemli bir yer tutsa da günümüzün gelişen kitle haberleşme araçları karşısında halk ozanları da artık on, on beş kişi olan köy odalarını değil, milyonların izlediği televizyon ekranlarını yeğlemektedir. Buradan çıkan sonuç, insanların okumadan çok görmeye daha fazla önem vermeleri görsel sanat dallarına diğerlerinden daha fazla ilgi göstermeleridir. İşte, sinema her şeyden önce göze, kulağa bağlı bir sanat dalı olması nedeniyle kitleleri kendine kolaylıkla çekebilmektedir. (Nevhis Cem Aşkun (2016:129).

4.4. Halk Hikâyelerinin Elektronik Kültür Ortamına Aktarılması

Halk hikâyeleri sinema filminden, televizyon dizisine, operadan, radyo programlarına, çizgi filmlerden eğitici öğretici programlara kadar pek çok yapıma kaynaklık etmiş metinlerdir. Mehmet Çevik (2015:35) halk hikâyelerinin farklı kültür ortamlarına aktarılmasının 1950'li yıllara kadar yavaş bir seyir izlerken 1950'den sonra hızlandığını belirtir.

Halk hikâyeleri elektronik kültür ortamlarından ilk olarak radyolarda değerlendirilmiştir. Örneğin Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Emrah ile Selvihan gibi halk hikâyeleri 1970-1980'li yıllarda Devlet Tiyatrosu Sanatçıları tarafından TRT radyosunda (Özdemir, 2001:91), Âşık Şeref Taşlıova tarafından TRT Kars radyosunda Bağdat ile Hafız'ın Hikâyesi bölüm bölüm olarak (Taşlıova, 2006:235) seslendirilmiştir. Böylece hikâyelerin sözlü kültürde yer alan dinleyici kitlesi nicelik olarak artmış, sözlü kültür ve yazılı kültür ortamlarında sahip oldukları sayının üzerine çıkmıştır.

Nebi Özdemir (2012:337), TRT radyoları ve özel radyolarda yayımlanan "Arkası Yarın" türünden, sözlü kültürel belleğe dayanılarak hazırlanıp sunulan programlarda yer alan anlatıcıların hikâyeci âşıkların işlevini üstlendikleri görüşünü savunur. Bu

programlarda çok kere tiyatro sanatçıları tarafından halk hikâyeleri bölümler halinde anlatılmaktadır. Radyocular, sözlü kültürde yaşayan halka yine onun ürünleriyle ulaşma yolunu seçmiştir. Diğer yandan âşıkların icralarını birkaç geceye yayması ve gazete romanları tefrika etmesi şeklindeki kültürel arz yöntemi radyocular tarafından devam ettirilmiştir. Görülüyor ki halk hikâyeleri kolaylıkla radyo programlarına uyum sağlamıştır. Dinleyicilere radyo programlarından hikâye dinlemek yazılı bir metinden hikâye okumaktan daha kolay gelmiştir. Çünkü radyo daha kolay ulaşılabilir bir iletişim aracıdır.

Elektronik kültür ortamında hikâyecilik geleneğinin uyum sağlaması zor olmamıştır. Radyo programlarının yanında anlatıcıların hikâye kaseti doldurmak suretiyle çabaları da bu kapsamda değerlendirilmektedir. Âşıklar usta malı veya kendi tasnifi olan hikâyeleri plak ve kasetlere okuyarak geleneği elektronik kültür ortamına adapte etmeye çalışmışlardır. Örnek olarak İhsan Yavuzer, Bahtiyar'ın Hikâyesi, Nihanî Baba'nın Hikâyesi; Mevlüt İhsanî, Ülker Sultan'ın Hikâyesi, Bedri Sinan'ın Hikâyesi-1, Bedri Sinan'ın Hikâyesi-2; Nusret Sümmanioğlu, Gülperi'nin Hikâyesi, Trabzonlu Bahtiyar'ın Hikâyesi; Rahim Sağlam, Ülker Sultan'ın Hikâyesi; Vahit Köroğlu, Ali'nin Öyküsü, Hz. Süleyman'ın Yüzüğü; Yaşar Reyhanî, Ali İzzet'in Hikâyesi, Emrah ile Selvi'nin Hikâyesi, Gürûnî Hikâyesi, Necip ile Telli Hikâyesi'ni plak ve kaset için anlatmışlardır (Özarslan, 2001:302).

Âşıklar dönemlerinin şartlarına uymak suretiyle hikâyeleri yaşatmak yolunda çabalarına radyo programları ve plaklar dışında televizyon alanında da devam etmişlerdir. Bunlara bir örnek olarak Âşık Yaşar Reyhanî'nin Necip ile Telli ve Ali İzzet (Böyle Bağlar) hikâyelerini plak ve kasetlere okuması, televizyon ve radyo programlarında ramazan aylarında bu hikâyeleri anlatmak suretiyle geniş kitlelere ulaştırma çabası verilebilir (Özarslan, 2001:130-131).

1970'li yıllarda TRT tarafından âşıklık ve hikâyecilik geleneğini tanıtan ve içeren yapımlar gerçekleştirilmiştir. Bunlar özellikle Ramazan ayı, Cumhuriyet Bayramı gibi özel dönemlerde yayınlanmıştır. Ozanların Sazından, Ozanlarımız, Âşıklar Bayramı, Âşıkların Dünyasından, Halk Hikâyeleri bu programlardandır. Başlangıçta hikâyelere yer verilen bu programlarda zamanla âşıklara ayrılan süre azalmış geleneğin temsilcilerine yalnızca birkaç türkü ve atışmanın yapılacağı kadar zaman verilmiştir (Fidan, 2017:147,149).

Televizyon programlarında Behçet Mahir tarafından anlatılan hikâye bantları da TRT'de uzun yıllar Ramazan aylarında yayınlanmıştır. Bunun gibi 1970'li yıllarda Erzurum kahvehanelerinde çekim yapılarak yayınlanan halk hikâyelerinin yanında farklı bölgelerde yapılan çekimler de meydana getirilmiştir. Ancak bölge halkının ilgisi ile âşığın anlatmadan zevk alması sağlandığı için farklı bölgelerde ya da televizyon ekranında yapılan anlatmalardan anlatıcılar pek zevk alamamışlar ve hikâyeleri kısaltma yoluna gitmişlerdir (Özarslan, 2001:327-330).

Hikâyecilik geleneği ile aynı seyri izleyen Âşıklık geleneği de televizyon programlarında halk kültürü içerikli programlarda yer almıştır. Ancak bu programlarda Mesaj TV'de Murat Çobanoğlu'nun birkaç denemesinin dışında hikâye anlatımı gerçekleştirilmemiştir. TV 5 kanalında Nuri Çırağı tarafından yapılan Âşıklar Meydanı adlı programda da hikâye anlatımına uygun olmamasından ötürü ara ara hikâyelerde geçen kimi olaylar hatırlatma yoluyla anılmış ya da hikâyede geçen şiirler okunmuştur. Çay Tv'de de Âşık Rıfat Durdunalı, Sevdâkâr Şah Hikâyesi'nin bir bölümünü kısaca anlatmış ve 3 kıta şiir söylemiştir. Bunun sebebi belki de bu denemelerin ilgi görmemesi olabilir (Taşlıova, 2014:93-100).

Hikâye anlatımının yer aldığı elektronik kültür ortamlarından biri de çağımızın buluşu internet ortamlarıdır. Elektronik kültür ortamlarından internet düzleminde yer alan çeşitli kanallarda hikâyecilik geleneği yer almıştır. Buna örnek olarak Âşık Reyhanî'nin Youtube paylaşım sitesinde yer alan Hüseyin ile Senem, Âşık Güruni, Ercişli Emrah ile Selvi, Zakir ile Sakir, Telli ile Necip adı hikâyeleri gösterilebilir (Fidan, 2017:318).

Görülüyor ki elektronik kültür ortamlarından olan radyo, televizyon programları ve internet sitelerinde halk hikâyelerine yer verilmiştir. Burada amaç hikâyelerin elektronik kültür ortamlarının daha geniş kitlelere ulaşma kolaylığından yararlanmak suretiyle daha fazla dinleyici ile buluşmasını sağlamaktır. Diğer yandan halk hikâyeciliği yaygın olduğu bölgelerde büyük ilgiyle karşılanan bir geleneğe sahip olduğu için kültürel hizmetin yanında, hikâyelerin bu gücünden faydalanılarak radyo ve televizyon kanalları kendilerine dinleyici ve seyirci bulmada yeni bir alan açmışlardır.

Radyo ve televizyon programlarında halk hikâyesi metinlerine yer verildiğinde hikâye metinleri üzerinde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Hikâyeler özünden uzaklaştırılmadan, yalnızca kısaltılmak suretiyle dinleyici ve seyircilere aktarılmıştır. Bir

başka ifadeyle hikâye metinleri kısaltılmak dışında olay akışı, karakter değişikliği ya da anlatı yapısının bozulması gibi herhangi bir dönüşüm geçirmemiş, bir uyarlama/adaptasyona uğramamıştır. Radyo ve televizyon ortamında gerçekleştirilen programlarda, değişiklikler ve farklılaşma daha çok icra ortamı üzerinde toplanmaktadır. Bu ortamlarda dinleyici ile anlatıcı arasında geleneğin temel icra mekânlarında yaşanan etkileşim kaybolmuştur. Özellikle radyoda anlatıcının sadece sesi vardır. Televizyon programı bu anlamda anlatıcının görünmesi bakımından sözlü kültürdeki yapıya daha yakındır. Ancak burada da anlatıcı ve dinleyici arasında etkileşim söz konusu değildir. Dinleyici ve seyirci radyoda ya da televizyonda kendisine anlatılanla yetinmektedir. Diğer yandan radyo ve televizyon programlarında metinler, her ne kadar kısaltılsa da geleneğin temsilcileri tarafından anlatılmaktadır. Dinleyici ya da izleyici herhangi bir dönüşüme uğratılmadan geleneğin temsilcisi tarafından hikâyeyi dinlemektedir. Burada kısıtlayıcı tek unsur icra ortamıdır ki bu da radyo ve televizyondur. Bu ortamların kısıtlayıcı özellikleri de kendi yapılarından kaynaklanmaktadır. Nitekim bir televizyon programının, sözlü kültür ortamı icralarında sunulan uzunlukta bir hikâyeyi yayınlama imkânı bulunmamaktadır.

Halk hikâyeleri elektronik kültür ortamlarından internet aracılığıyla yayın yapan iletişim kanalları aracılığıyla da dinleyicilere ulaşmıştır. Bu programlar çeşitli özel video paylaşım siteleri olabildiği gibi âşıkların kendilerine ait kişisel web sayfaları da olabilir. Bu ortama hikâyenin aktarılması için hikâye anlatıcısı hikâyesini anlatmakta ve görüntülü olarak kaydetmektedir. Ardından bu kayıt video paylaşım sitelerine yüklenmektedir ve yükleyici bu videoyu kaldırana kadar video burada yer almaktadır. Burada dinleyicinin serbestliği söz konusudur. Dinleyici istediği her vakitte ve istediği kadar videoyu açıp izleme hakkına sahiptir. Bu durum sözlü geleneğin dinleyici ile anlatıcı arasındaki aktif iletişimini ve zaman kavramını ortadan kaldırmaktadır. Ancak hikâye geleneğin temsilcisi tarafından aktarılmaktadır. Ayrıca burada seyircinin ya da dinleyicinin sözlü gelenekte olduğu gibi hikâye anlatımını bilinçli şekilde dinlemek/izlemek istediği görülmektedir. Tabi elektronik kültür ortamlarında yer alan bir özellik olan tesadüfen denk gelme olasılığı da söz konusudur ancak çoğunlukla televizyon programı ya da radyoda hikâyecilik geleneğinin dinleyici/izleyicileri geleneğe aşina olan bir kesimdir.

Hikâyelerin bu şekilde internet ortamlarında profesyonel anlatıcılar tarafından anlatımına “dijital hikâye ortamı” denilmektedir.

> "İnteraktif dijital bir ortamda, kullanıcıya bu ortamın kontrolünü vererek onu aktif kılan, kendi bilgisini keşfederek oluşturmasını ve edindiği bilgiyi gerçek yaşam durumlarında uygulamasını sağlayan, bir hikâye akışı çerisinde yol alırken kullanıcının bilgiyi kendince anlamlı bir biçimde zihninde oluşturmasını, alıştırma ve uygulamalar ile pekiştirilmesini gerçekleştiren, hikâye anlatanın kendi sesinin yanı sıra ses, resim, grafik, hareketli grafik, görüntü, müzik, metin, fotoğraf, animasyon, gibi çoklu ortam uygulamalarına dayalı bilgi, eğitim, eğlence vb."amaçlı anlatımın sunulması sürecidir." (İnceelli, 2005:142).

Halk hikâyeleri âşıkların katıldığı stüdyo ortamında kimi zaman canlı kimi zaman bant yayını olarak ve âşıkların farklı mekânlarda kaydettikleri anlatımların televizyon ya da internet ortamlarında yayımlanması gibi çeşitli şekillerde dinleyici ve seyirci ile buluşmuştur. Bu programlarda hikâye metinleri yukarıda değinildiği üzere bir dönüşüm geçirmemiştir. Halk hikâyelerinin gelenekte yer aldığı şekilleriyle herhangi bir değişikliğe uğramadan- metin açısından- yalnızca sözlü olarak aktarıldığı televizyon, radyo ve internet programlarının yanında; bazı değişiklikler geçirmek suretiyle yeni formlar kazandığı ve seyirci ile buluştuğu anlatım/gösterimler de vardır. Bunlar televizyon dizisi, sinema filmi, opera, tiyatro, çizgi film gibi elektronik kültür ortamlarıdır.

Türk sinemasında halk hikâyelerinin de diğer sözlü kültür ürünleri gibi birer başvuru metni olarak görüldüğü bilinmektedir. "*Görüntüyle kurgunun birlikte işlediği sinema; mit, destan, hikâye, roman, tiyatro eserleri gibi birçok farklı türden başta senaryo olmak üzere değişik öğeler yönünden yararlanma yoluna gider*" (Gariper, 2017:132). Türk sinemasında 1942 yılından itibaren halk hikâyeleri senaryo olarak kullanılmıştır. Sinemaya aktarılan ilk halk hikâyesi Kerem ile Aslı olmuştur. 1914 yılında Türk sinemasında ilk film çekilmiş olup halk hikâyelerine sinema tarihimizin 28. yılında yer verilmiştir. Türk sinemasının ilk yıllarında halk edebiyatı metinlerinden çok roman türüne ağırlık verilmiştir. Adnan Ufuk (1959:15), sinema tarihimizde yaşanan bu durumu eleştirmiştir. Adnan Ufuk halk edebiyatı ürünlerini "*gerek sansürün daha az engel çıkarması, gerek taşıdığı zenginlikler ile gerekse tamamiyle 'millî' bir sinemanın başvurabileceği en önemli kaynak*" olarak niteler ve bu ürünlerin uyarlanması gerektiğini belirtir. Ufuk, 1959 yılına kadar yapılan halk edebiyatı uyarlamalarının ise baştan savma bir tutumla çekildiklerinden dolayı başarıyı yakalayamadıklarını belirtir. Başta Dede Korkut olmak üzere, Âşık Garip Hikâyesi, Köroğlu, Karacaoğlan ya da masalların büyük malzemeler içerdiğini ifade eder. Ancak bu durum, halk kültürünün bu yıla kadar sinemamızda kullanılmadığı anlamına gelmemektedir. Halk kültürü unsurları ilk yıllarından itibaren Türk sinemasında yerini almıştır.

Aşk konulu bir halk hikâyesi ile başlayan senaryoya uyarlama çalışmaları *"Dede Korkut Kitabı gibi destanla halk hikâyesinin tam sınırında bulunan ama destandan çok halk hikâyesine yakın olan ve Türk kavimleri arasında en yaygın anlatıma sahip bulunan Köroğlu Destanı*" (Bali, 1982:30) ile devam etmiştir. 1940'lı yılların sonu Mısır filmlerinin Türk sinemasında etkinliğini kaybetmesinin bir sonucu olarak Türk halk kültürüne yönelme söz konusu olmuştur. Anadolu'da konu arayışına çıkan yönetmen ve senaristler Âşık Veysel'in hayatını film yapmışlar, Âşık İhsani gibi âşıklar ve Malatyalı Fahri Kayahan gibi sanatçıların da filmlerde rol aldığı olmuştur (Meriç, 2009:207). 1945 yılında Muharrem Gürses'in senaryosunu yazdığı film Köroğlu adını taşımaktadır. Kahramanlık konulu Köroğlu filmini 1952 yılında Lütfi Akad'ın senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı iki aşk konulu halk hikâyesinden hareketle uyarlanan hikâyeleri ile aynı adla anılan Tahir ile Zühre ve Arzu ile Kamber filmleri takip etmiştir. Bu filmleri hemen ertesi yıl -1953 yılında- Köroğlu Türkan Sultan adlı yapım izlemiştir. 1958 yılında Âşık Garip Hikâyesi'nden hareketle Âşık Garip Köy Güzeli adlı film seyircilerle buluşmuştur. "Köroğlu Hikâyeleri"nden yola çıkarak 1963 yılında Dağlar Kralı Köroğlu adlı yapım gösterime girer. Dağlar Kralı Köroğlu'nu 1967 yılında Ferhat ile Şirin Hikâyesi'nden uyarlanan Ferhat ile Şirin adlı film takip eder. 1968 yılında "Köroğlu Hikâyeleri" yine senaristlerin dikkatini çekmiş ve bu kez de Atıf Yılmaz Batıbeki yönetmenliğinde ve Ayşe Şasa senaristliğinde Köroğlu adıyla beyazperdede yeniden yerini almıştır.

Ferhat ile Şirin 1970 yılında tekrar çekilip gösterime girmiştir ve ikinci defa çekilen ilk aşk konulu halk hikâyesi olmuştur. Bu yıl ikinci bir yapım da konusunu Hazreti Yusuf'un kıssasından alan Yusuf ile Züleyha adlı halk hikâyesinin senaryoya aktarılması ile vücut bulan Yusuf ile Züleyha/Hazreti Yusuf olmuştur. 1971 yılında Kerem ile Aslı hikâyesi de ikinci defa senarist gözüyle yorumlanmıştır. 1972 yılı da halk hikâyeciliğinin elektronik kültür ortamlarına taşınması hususunda verimli bir yıl olmuştur. Leyla ile Mecnun ilk kez, Tahir ile Zühre ve Arzu ile Kamber ikinci kez aynı adlarla sinemaya aktarılmıştır. "Köroğlu Hikâyeleri"nin 1975 yılında 7 yıl aradan sonra Deli Yusuf adıyla tekrar sinemaya taşınmıştır. 1978 yılında ise Ferhat ile Şirin Hikâyesi, Ferhat ile Şirin: Bir Aşk Masalı adıyla üçüncü kez sinemaya aktarılmıştır.

Görüldüğü üzere 1970'li yıllar hikâyecilik geleneğinin başlangıç yıllarına göre oldukça geniş şekilde elektronik kültür ortamına aktarılmasına fırsat vermiştir. Türkiye'de özellikle 1970'li yıllarda televizyonun yaygınlaşması, 1980 darbesi gibi nedenlerden

kaynaklı olarak sinemanın etkisi belli bir dönem azalmış olup televizyon ön plana çıkmıştır. Süleyman Fidan (2017:130) özellikle bu dönemde televizyon yapımcılarının başvurduğu kaynaklar arasında halk hikâyelerinin de olduğunu söylemektedir. Görülüyor ki bu durum sinema için de geçerlidir.

Halk hikâyelerinin sinema filmi için senaryolaştırılmasına 1982 yılında Leyla ile Mecnun adlı yapımla devam edilmiştir. Kerem ile Aslı'nın ardından sinemada günümüze kadar halk hikâyelerine yer verilmemiştir. 2017 yılında Dede Korkut Hikâyeleri'nden hareketle yapımı gerçekleştirilen üç film dikkati çekmektedir. Bunlar; Dede Korkut Hikâyeleri: Salur Kazan Zoraki Kahraman, Dede Korkut Hikâyeleri: Deli Dumrul ve Dede Korkut Hikâyeleri 3: Bamsı Beyrek adlarını taşımaktadırlar. Ayrıca 2018 yılında Ferhat ile Şirin adıyla bir filmin çekimine başlandığına dair bir bilgi vardır ancak çalışmamızın kapsamında henüz tamamlanmamıştır.

Sinemada varlık gösteren halk kültürüne yönelme hareketi çevresinde Nuri Sesigüzel, Yıldıray Çınar gibi isimlerin başrollerde olduğu türkülü filmler, video döneminde Âşık Gülabi gibi âşıkların kamera karşısında geçtiği yapımlar, geleneksel halk hikâyelerinden uyarlama yoluyla hazırlanmış senaryolar yazılmış ve filmler yapılmıştır. Burada üzerinde durulması gereken bir isim Yener Yılmazoğlu'dur. Kendisi de bir âşık olan Yener Yılmazoğlu, âşıklık geleneğinin son dönemlerdeki sıkıntılarını, gelişen teknoloji ile sahip olduğu yeni şekli, hikâyeciliğin son dönemlerini değerlendirdiği filmlerin yapımcılığını üstlenmiştir (Fidan, 2017:128)[171].

Halk hikâyelerinin sinema senaryosuna doğrudan aktarılmış olduğu yapımlar bu şekildedir. Ancak aşağıda görüleceği üzere halk hikâyeleri televizyon dizisi formatına da uygun özellikler taşıyan metinlerdir. Bu anlamda doğrudan bir halk hikâyesinin televizyon dizisine aktarıldığı bir örnek sinema tarihimizde yoktur. Ancak 2002-2003 yayın döneminde Show Tv'de yayınlanan ve başrollerini Özan Güven ve Şebnem Dönmez'in üstlendikleri 'Aslı ile Kerem' adlı dizi ise bir halk hikâyesinin aynı adla kent yaşamına uyarlanmasından ibarettir. Diğer yandan 'Aşkına Eşkıya', 'Deli Yürek', 'Kurtlar Vadisi', 'Aşka Sürgün', 'Karaoğlan' gibi diziler yapılmıştır (Özdemir, 2012:339-340). Özdemir'in görüşlerine katılmakla birlikte halk hikâyelerinin doğrudan televizyon dizilerine aktarımı

[171] Yener Yılmazoğlu'nun bu anlamda senarist, yapımcı veyahut müzik danışmanı gibi görevler üstlendiği yapımlar arasında Senem ile Hüseyin (2002, senarist), Ozan (1998, yapımcı), Çileli Âşık (2002, oyuncu), Acılarla Yaşamak (2004, yapımcı, oyuncu), Âşıklar Denizi (1988, oyuncu, müzik koordinatörü) yer almaktadır (sinematurk,2018).

söz konusu olmasa da içerisinde yer alan motiflerin ya da anlatım izleklerinin televizyon dizilerinde kullanıldığı kanaatindeyiz.

1942 yılından günümüze kadar gelen süreçte halk hikâyelerine yer verilmesi konusunda bir istikrar söz konusu değildir. "Türkiye'de Sinema Tarihi" başlıklı bölümde aktarıldığı üzere ülkede yaşanan siyasi ve ekonomik hemen her olay sinemaya yön vermiştir. Bu gelişmelere bağlı olarak halk hikâyeleri de kimi yıllarda -1970'ler gibi- oldukça yoğun ilgi görmüş, kimi yıllar -1982'den günümüze kadar- bu ilgiyi yitirmiştir. Bu dönemlerde yapılan filmlerin pek çoğu da özellikle eleştirmenler tarafından beğeniyle karşılanmamıştır. Tuna Yıldız (2012:21) bu durumu sözlü kültürde yer alan halk hikâyelerinin elektronik kültür ortamına aktarımı yapılırken teknolojik anlamda bir gelişim kaydedilmediğine bağlamaktadır. Metin olarak da hikâyeler bir değişim göstermediği için sözlü gelenek ürünlerinin filme aktarılması gereksiz bir uğraşı olarak düşünülmüş ve hikâyeler günümüze kadar ilgisiz kalmıştır.

Dönem dönem Türk sinemasında ilginin azalmasının elbette hikâyecilik geleneğinin gelişimi ile de ilgisi vardır. Ancak halk hikâyelerinin zengin içeriği derinlemesine araştırılsa sinemamızın uzun yıllar senaryo ihtiyacını karşılayacak ve Türk seyircisinin ilgisini üzerinde tutacak özelliklere sahip olduğu görülecektir.

Halk hikâyelerinin aşk ve kahramanlık konulu her iki gruptan da sinema senaryosuna aktarımı söz konusu olmuştur. Kahramanlık konulu halk hikâyelerinden en çok "Köroğlu Hikâyeleri"ne yer verilmiştir. "Köroğlu Hikâyeleri" şimdiye kadar beş kez sinemaya aktarılmıştır. Halk hikâyeleri içinde bu sayı, çok gibi görünse de sinema tarihimiz için düşünüldüğünde ve "Köroğlu Hikâyeleri"nin önemi göz önüne alındığında azlığı fark edilecektir. Günümüze kadar çekilen her Köroğlu filmi başka başka yönetmenler ve senaristler tarafından ele alınmıştır. Günümüze yaklaştıkça hikâyeler uyarlandıkları dönemlerin şartlarına uygun olarak güncellenmiş ve bu haliyle işlenmiştir.

Metin Ekici (2008:34) gelenek tanımlarının çoğunlukla "eskilik" ve "aktarma" kavramları üzerinde durduğunu belirtir ve bu tanımların eksik olduğu üzerinde durur. Ona göre gelenek kavramı içinde "yaratıcılık" ve "gelişme" de muhteva etmektedir. Buradan hareketle halk kültürüne ait geleneksel unsurların yitirilmemesi adına aktarımının yapılabilmesi için yaratıcılık ve değişen zaman şartlarına göre gelişme göstermesi gereklidir. Bizim çalışmamızın konusu olan sinema da bu geleneksel ürünlerin ortadan

kalkması korkusu yaşayanlar için yaratıcılık ve gelişme terimleri ekseninde yapılacak çalışmalar neticesinde umut vaad etmektedir. Ancak Metin Ekici'nin değişmeden kastı, olumlu değişme ve gelişmedir. Buna örnek olarak "Köroğlu Destanı"ndan hareketle yazılan ancak zamanın şartlarına göre genişletilip eklemeler yapılan 1975 tarihli Deli Yusuf filmi belirtilebilir (Gariper, 2017:135). Başak Acınan (2011:92) bu durumu -özellikle kahramanlık konulu halk hikâyeleri için kabul edeceğimiz biçimde- her dönemde ve her kültürel ortamda bir Köroğlu'na ihtiyaç hasıl olacağı saptamasından hareketle açıklar.

Aşk konulu halk hikâyelerinin de özellikle toplumuzda yaygın olan Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre gibi örneklerinin senaryoya aktarıldığı görülmüştür. Ferhat ile Şirin en fazla sinemaya uyarlanan hikâyedir. Aşk konulu halk hikâyeleri de her yeni çekimde bir başka yönetmen ve senarist tarafından uyarlanmaya tabi tutulmuştur. Aşk hikâyeleri özellikle 1970'li yıllarda öne çıkarken "Köroğlu Hikâyeleri"nin Türk sinemasının halk hikâyelerine yer vermeye başladığı ilk yıllarda peş peşe denilebilecek çekimleri yapılmıştır. Temelde aşk konulu olup dini mevzular da barındıran Yusuf ve Züleyha Hikâyesi de senaryoya aktarılmak suretiyle elektronik kültür ortamına taşınmıştır.

Halk hikâyelerinin ülkemizde operaya da kaynak olarak kullanıldığı görülmektedir. Örnek olarak Kerem ile Aslı Hikâyesi, Cumhuriyet döneminde Selahattin Batu tarafından "Kerem ile Aslı" adıyla oyunlaştırılmış, ardından da Kerem operası librettosu olarak yeniden yazılmak suretiyle Ahmed Adnan Saygun tarafından bestelenmiştir (Güleç, 2010:155, Duymaz, 2001:225).

Çizgi filmlerde de halk hikâyelerinin kaynak metin olarak kullanıldığı örnekler mevcuttur. Yusuf ile Züleyha adlı hikâyenin Hazret-i Yusuf, Yusuf Kuyuda, Yusuf Sarayda gibi çizgi filmleri yapılmıştır (Daşdemir, 2012:112). TRT tarafından 1988'de Dede Korkut adıyla, 2007'de Dede Korkut Hikâyeleri adıyla çizgi dizi halinde yayınlanmıştır. Ayrıca 1991 yılında Köroğlu Destanı, 1999'da Anadolu Masalları ve 2000 yılında yayımlanan Masal Çiftliği gibi yapımlar da çizgi filmlerde sözlü kültür ürünlerinden faydalanıldığını gösterir (Özdemir, 2012:299).

Halk hikâyelerinin sinema filmine, televizyon dizisine, operaya, çizgi filme aktarımı hususunda metinlerde büyük değişiklikler yapıldığı görülmektedir. Hikâye başka bir ortamın gereklerine uygun şekilde bir uyarlanmaya ya da dönüşüme tabi tutulmaktadır.

Aktarılacağı yeni ortamın belirleyici unsurları bu değişiklik çevrelerini oluşturmaktadır. Hikâyelerin bir televizyon dizisine, sinema filmine veyahut çizgi filme aktarımında radyo ya da salt hikâye anlatımı yapan televizyon programlarında hikâyeler, anlatıcılar tarafından anlatılmamaktadır. Artık hikâyeler bir senaristin, bir yönetmenin, bir dramaturgun anlayışı sonucunda yeniden yaratılmış ve oyuncuların gösterimi ile izleyicilere sunulmaktadır. Artık geleneğin temsilcisi olan anlatıcı ortadan kaybolmuştur. Bu yapımlarda artık icrada benimsenen, gelenekselleşen sıranın ve anlatımın bir önemi kalmamıştır. Bu aktarımlarda önemli olan hikâyenin kendisidir. Metin Özarslan (2001:332) gelenekte sadece erkek seyircilere hitap eden anlatıcıların elektronik kültür ortamına geçişle beraber geleneğin içinden gelmeyen bir topluluğa da hizmet etmenin yanında kadın seyirci ile de buluştuğunu söyler. Gelenekte yer almayan çocuklar da artık seyirci arasındadır ve hatta elektronik kültür ortamında geleneğin aksine her yaş ve cinsiyete hitap eden farklı farklı yapımlar söz konusudur.

4.4.1. Halk Hikâyeleri Neden Senaryolaştırılmalı?

Toplumların millî kültürünü oluşturan anlatılar yıllar geçtikçe sözel hafızalarda ya da başka formlarda yaşamaya devam ederler. "*Başka bir deyişle toplumun tarihin bir döneminde ürettiği anlamlar ve değerler, belki de –anlatılar- yeniden üretilebilir, yaşanabilir, deneyimlenebilir ve uygulanabilir. Bu modern estetiğin de başlıca kurallarından biridir*" (Kotaman, 2009:362). Sözlü kültür ürünlerinden olan halk hikâyeleri de yeniden üretilebilir farklı alanlara uyarlanabilir. Bugünün en etkili iletişim ve aktarım ortamlarından sinema da bu güncelleme için önemli bir uygulama alanıdır. Sinema filminin hazırlık aşamasında yazılan senaryolar halk hikâyelerinin dönüştürülme alanı olarak kullanılmalıdır. Çünkü "*Hikâye gösteriminin, Türk kültürünü geçmişten bugüne taşıyan bir işlevi vardır. Hikâyede anlatılan olayların, kişilerin, coğrafyanın, toplumsal yapının ve etnografyanın geçmişte kökleri vardır*" (Başgöz, 2012:119). Bu nedenle halk hikâyeleri senaryolaştırılarak bu özelliklerinin sonraki nesillere aktarımı yapılmalıdır.

Bireysel ya da çoklu bir üretim olsun hemen her sanatın bir yaratıcısı ya da yaratıcıları bulunmaktadır. Tarkovski'ye (2008:148) göre bir sanatçının yaratıcı geleceğine gerçek anlamda sahip çıkabilmesinin biricik güvencesi, sonsuz bir samimiyet ve dürüstlük, buna ek olarak insanlar adına yüklendiği sorumluluk bilincidir. Bu düşünceden hareketle senaristleri ya da sinema sektöründe uğraşanların da birer sanatçı olduğunu düşünürsek, bu

kişilerin halkın geleneğini dile getirmek gibi bir sorumluluğu ortaya çıkacaktır. Bu görevi yerine getirmeleri için halk hikâyeleri ilgi bekleyen birer hazine olarak karşımızdadır.

Mustafa Tatcı (1989:2-3) "*Birçok hikâyemizde, sosyal, kavmi ve mezhebi şartların, değer ve unsurların gizli olduğu bellidir; anlatıldıkları muhitlerin kültür, dil ve gelenek unsurlarını taşıyan bu zihni malzemeler (yani halk hikâyeleri) milletimize ait pek çok özelliği canlı olarak muhafaza etmekte ve yaşatmaktadırlar*" tespiti ile halk hikâyelerinin kültürel anlamda zenginliğine ve önemine dikkat çeker. Halk hikâyeleri taşıdıkları bu özellikleri yanında yeni alanlarda tekrar üretilmeye müsait yapıları sayesinde toplumumuzun belleğinde varlığını sürdürmeye devam etmelidir.

Âşık Şeref Taşlıova halk hikâyelerinin, kültürün aktarımı hususunda senaryolaştırılma gerekliliğinin dışında, eğitim unsuru olarak da bu sözlü kültür ürününün genç kuşaklara iletilmesi gerektiğini şöyle ifade eder:

> Halk hikâyeciliği geleneğini canlı tutabilmek için bazı hikâyeleri televizyona uyarlamak gerekir. Türk milleti bunlardan koptuğu zaman tamamen biter. Fransa, İngiltere, Amerikan kendi kültüründen kopmamıştır, biz nasıl kendi kültürümüzden koparız? Biz Dede Korkut'u bırakmışız Şekspir'in peşine gitmişiz; Itrî'yi brakmışız Beytofın'ın peşine gitmişiz; Karacaoğlan'ı brakmışız Göte'nin peşine gitmişiz. Benim çocuklarım bu kültürle büyüdüğü zaman saygılı olur. Kısacası bu hikâyelerin içinde her şeyi bulmak mümkündür (Çiftlikçi, 1996:106).

Kendisi de bir yönetmen olan ve "Köroğlu Hikâyeleri" gibi metinleri senaryolaştırma çalışmaları bulunan Atıf Yılmaz, Türk halkının işitsel algılama duyusunun görsel algılama duyusundan daha gelişmiş olduğunu bu nedenle de Türk sinemasında diyalogların geniş yer kapladığını belirtir. Sözlü anlatımın masal, destan, halk hikâyesi gibi sözlü kültür ürünlerinin de temeli olduğu düşünülürse Türk sinemasının bu temel üzerine inşa edildiğini söylemek Nebi Özdemir'e (2012:227) göre yanlış olmayacaktır.

Farklı alanlara uygulanabilirliği yanında halk hikâyelerinde anlatılan olaylar oldukça net ve anlaşılırdır. Bu olayları yaşayan karakter ve kahramanların belirgin çizgileri vardır. Halk hikâyeleri dinleyici/izleyici kitlesi tarafından kolay anlaşılabilir bir özelliğe de sahiptirler (Türkeş, 2013). Bu itibarla halk hikâyelerinden yapılacak olan uyarlamalar, halkın tercih edeceği edebiyat uyarlamaları arasında yer alacaktır. Halk bu yapımlarda kendi kültürel kodlarını da göreceği için bu yakınlık daha da artacaktır.

Geleneğin elektronik kültür ortamlarına aktarılması ve senaryolaştırılması konusunda geleneğin önemli temsilcileri de görüş bildirmişlerdir:

> Türkiye Cumhuriyeti ve bütün dünya televizyonlarına sesleniyorum, gelsinler bizim bildiğimiz hikâyelerden kafamızdaki ve gönlümüzdeki fikir ve duygularla yapacağımız şeyleri yapsınlar. Eğer 'Yalan Rüzgârı', 'Aşk Gemisi' 'Dallas' gibi iki yüz, beş yüz diziyle biterse ben kafamı keserim. Bunun içinde ahlâk, töre, gelenek var. Bir milletin hamuru var. Yalnız destek ve takviyesi zayıftır (Çiftlikçi, 1996:101).

Âşık Şeref Taşlıova, yukarıdaki paragrafta halk hikâyelerinin Türk milletinin ahlakının yanında geleneklerini de içerdiğini belirtir. Uzunluk ve konu zenginliği açısından da yayınlandığı dönemde ülkemizde büyük ilgiyle izlenilen dizilerden daha verimli olacağını dile getirir. Şeref Taşlıova (2000:249), bir başka bildirisinde Âşık Şenlik'in tasnif etmiş olduğu Latif Şah Hikâyesi, Sevdakâr Şah Hikâyesi ve Salman Bey Hikâyesi'nin senaryolaştırılmaya uygun olduğunu ve bu kapsamda çalışmaların yapılması ve adı geçen hikâyelerin filme aktarılması gerektiğini söyler. Ayrıca Âşık Şenlik'in hayatının, yaşadığı evin, köyü ve çevresinin, karşılaşma yaptığı âşıklarla birlikte filmlerinin yapılmasını önermektedir. Çünkü hikâyecilik, anlatıcısı ile hayat bulan bir gelenektir ve anlatıcının yaşamı, kültürel zenginliği, gelenekteki konumu senaryo yazımı için ya da belgesel film çalışmalarına kaynaklık edebilir.

Âşık Murat Çobanoğlu'da Âşık Şeref Taşlıova'nın görüşünü destekler nitelikte şunları söylemektedir: " '*Yalan Rüzgârı', 'Sevgi Bağları' gibi yabancı dizilere milyarlar yatırılırken kendi kültürümüze değer vermiyoruz. Bir başkasının kültürüyle idare ediyoruz. Köroğlu'nu dizi haline getirebiliriz. Köroğlu kolları ayrı ayrı diziler haline getirilip kültürümüz yaşatılabilir"* (Çiftlikçi, 1996:104). Murat Çobanoğlu da halk hikâyelerinin kendi kültürel birikimimizi yaşatmak ve aktarmak hususunda değerlendirilmesi gerektiğini ifade ederken bu değerlendirme için bir yöntem de belirtir.

Görüldüğü üzere geleneğin temsilcisi olan âşıklar, günümüzde gelinen teknolojik gelişmeleri takip etmekte ve bu gelişmelerin etki gücünü kabul etmektedirler. Onlar da geleneğin yeni iletişim ortamlarında aktarılması hususunda yapılması gerekenlerin başında kültürel kaynaklarımızın kullanılması gerektiğini görmektedirler. Geleneğin elektronik kültür ortamının yeni araçları ile yok olduğu fikrine kapılmadan bu araçları birer aktarım vesilesi olarak görmektedirler. Üstelik bu anlatıcılar yapımların yalnızca kendi ülkemiz sınırları içinde değil uluslar arası bir konuma da yerleştirilmesini istemektedirler.

Sinema, televizyon gibi teknolojik buluşlar birer çağdaş iletişim aracıdır. *"Her türlü çağdaş yorumun, köken biçimine ilgiyi artırdığı unutulmamalıdır"* (Özdemir,

2012:280), fikrinden hareketle geçmişle bağların kopmasını engelleyecek olan halk hikâyelerinden senaryo gibi çağdaş bir yorum aracılığıyla faydalanılmalıdır.

Bu durum yalnızca ülkemiz için değil diğer ülkelerde uzun zamandan bu yana uygulanan bir yöntemdir. "*Yirminci yüzyılın sanatı olan sinema, kısmen öykücünün sanatından (örneğin, James Bond filmlerinin hepsi birer masal gibi kurulmuştur) kısmen de on dokuzuncu yüzyıl halk edebiyatından (serüven öyküsü, gotik roman, detektif öyküsü, aşk öyküsü, toplumsal roman) kaynaklanır."* (Calvino'dan akt. Erus, 1999:78). Bu durum bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde de olsa gerçekleşir çünkü milletlerin kültürel belleğinde sözlü kültür kalıntıları devam etmektedir ve sinema gibi yeni keşfedilse dahi sanatlar birbirinden etkilenmektedir.

Ayrıca geleneksel açıdan bakıldığında günümüzün hızla akan hayatında toplumları bir arada tutan gelenekler yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. "*Çoklu medya ve popüler kültür dayatmasıyla ikinci plana itilen gelenek"* (Fidan, 2017:349) yeni ortamlara ayak uydurarak ancak öz benliğini de yitirmeden yaşatılmaya çalışılmalıdır. Bunun için en elverişli metinlerden biri halk hikâyeleridir. Zaten halk hikâyeleri de hazırlık aşamasından seyirci ile buluşma seviyesine kadar senaryo yazımı ile ortak bazı hususlar içerir.

4.4.2. Halk Hikâyeleri Nasıl Senaryolaştırılır?

Halk hikâyelerinin oluşmasının ve senaryo yazımının ardından hikâye icrasının ve sinema filmi gösteriminin birer anlatı ve ardından gösteri metinleri olmalarından kaynaklı çeşitli hususlarda kesişen noktaları bulunmaktadır. Yukarıda saydığımız gerekçelerden ve bu ortak noktalardan hareketle halk hikâyelerinin senaryo yazımında kaynak olarak kullanılması gerektiği görüşündeyiz. Çalışmamızın bu aşamasında ortaklıklardan hareketle halk hikâyelerinin nasıl senaryo metnine dönüştürülebileceğini inceleyeceğiz. Bu benzerlik ve yazım aşamalarını, "gösterim<icra> öncesi" ve "gösterim<icra> sonrası" olmak üzere iki başlık altında değerlendireceğiz.

4.4.2.1. Gösterim<İcra> Öncesi Benzerlikler ve Hikâyelerin Senaryolaştırılması

Halk hikâyeleri senaryolaştırılırken, senarist bazı önemli kararlar almak zorundadır ve belli başlı sorunlarla kaşı karşıyadır. Halk hikâyesinin ortalama 90 dakikalık bir filmi nasıl dolduracağı, karakterler ve sahnelerin nasıl görselleştirileceği, hikâyelerdeki zaman

ve mekânın sinemaya uygun biçimde nasıl düzenleneceği, zihinden geçen düşüncelerin nasıl dışsallaştırılacağı, diyaloglar, şiirler ve nesir kısımların ve müzik unsurunun nasıl dramatize edileceği, izleyicinin merakını üst seviyede tutmak için gerilimin nasıl sağlanacağı, kurgunun nasıl yapılacağı, giriş, serim ve düğümün nasıl belirleneceği, çatışmanın nasıl kurulacağı gibi meseleler çözüme kavuşturulmalıdır. Ayrıca anlatıcı meselesi de bu aktarım sırasında çözüme kavuşacak konulardan biridir. Anlatıcının karşılığı sinemada tam olarak kamera, yönetmen ya da senarist mi olacaktır? buna cevap bulunması gerekir.

Hikâye anlatıcısının önemine ve özelliklerine dikkat çeken V. M. Jirmunskiy'nin tespiti, hikâye anlatımı ile senaryo yazımının henüz üretim aşamasında benzerliğine dikkat çekmektedir:

> Sanatını icra sırasında sanatçı, sabitleştirilmiş bir parçayı değil, sanki senaryo gibi, ilginç konulu bir planı, olay ve hallerin muayyen bir şekilde klişeleri… hatırına gelir; arta kalanında, dinleyicilerin karakteri uyarınca parçayı değiştirerek, hikâye anlatma süreci içinde, tarafından icra edilebilecek bir metni ortaya koyar; tabii bu arada ona zaman zaman şu veya bu türden yeni teferruat yada hadiseler bile ilave eder. (Berdibayev'den akt. Görkem, 2000:11).

Halk hikâyesi ve senaryo, kesişen pek çok noktası olmasına rağmen iki farklı anlatım biçimi olduğu için halk hikâyesi olduğu gibi filme aktarılamaz. Bu nedenle ele alınan hikâyede bazı değişiklikler yapılarak ilerlemek gerekmektedir. Bu türden değişiklikler yapmak esere sadık olunmadığı anlamına gelmez. Bu çalışma farklı iki yapıdaki eseri uyarlamanın gereği olarak her iki yapıya zarar verilmeden meydana getirilecek bir çalışmadır ve bu çalışma belli bir süreci gerektirmektedir.

Bu sürecin ilk adımı uyarlama yapacak senarist ve senaryoya uyarlanacak olan eserin seçimidir. Bu noktada halk hikâyelerinin hacim konusu gündeme gelmektedir. Âşık Şevki Halıcı'dan derlenen Tufarganlı Abbas Hikâyesi 110 sayfalık bir metne sahip iken Âşık Şeref Taşlıova'dan derlenen Bağdat Hanım ile Hafız Hikâyesi 30 sayfalık bir metindir. Bu şekilde uzun olanların bir kısmı tek başına bir sinema filmine uyarlanabilir. Ya da kısa halk hikâyelerinin hepsinin veyahut bazılarının okunarak ve birleştirilerek ortak bir metin oluşturulması bir seçenek olabilir. Çünkü kısa olan halk hikâyelerinde ortalama 100 dakikalık bir sinema filminin senaryosu için gerekli bilgiler yer almamaktadır. Bu durumda bir genişletme ihtiyacının doğması söz konusudur.

Burada önemli olan bir diğer husus da senaryolaştırılan hikâyenin televizyon için mi yoksa sinema filmi için mi olduğudur. Senaryo yazımı, yapısal olarak televizyon ve

sinema için büyük farklılık göstermez. Ancak uzunluk açısından sinema filminin senaryosu ile bir televizyon dizisinin senaryosu ayrı ayrı değerlendirilebilir:

> … ticari sinema zaman açısından romanın alanını yeniden üretemez. Örneğin ortalama bir senaryo uzunluk olarak 125 ile 150 sayfa civarındadır, ortalama bir roman ise bunun üç katıdır. Neredeyse istisnasız olarak olayların bütün ayrıntıları kitaptan sinemaya aktarımda kaybolur. Yalnızca televizyon dizisi bu eksikliği giderebilir. Uzun televizyon dizileri uzun romanlar için daha uygundur (Monaco, 2001:48).

Kerem ile Aslı, Latif Şah gibi uzun bir halk hikâyesinin bir sinema filmi için yeterli olacağı, ancak televizyon dizisi düşünüldüğü takdirde tüm hikâye kayıtlarının elde edilip buralardan, her bir bölümü dolduracak bilgi almak yoluyla oluşturulabileceğini söylemek mümkündür.

Halk hikâyeleri ister televizyon dizisine ister sinema filmine aktarılsın bu süreçte amaç değişmemektedir. Burada amaç hikâyelerdeki ana temayı beyaz perdeye aktarmak (Erus, 1999:111-112) ve hikâyelerde yer alan kültürel unsurların varlığını temin etmektir.

Senaristin bu aşamada vereceği kararlardan biri de filmin türünü belirleme konusudur. Senarist tespit ettiği hikâyenin temelde hangi özelliğinden yola çıkmışsa buna uygun bir tür belirlemek durumundadır. Halk hikâyeleri bu anlamda geniş malzeme içerir. Aşk ve kahramanlık konuları başta olmak üzere dini, tarihi, mitik, masalsı pek çok motifi içeren hikâyelerden özellikle kahramanlık konulu olanlar macera ya da aksiyon türü filmlere aktarılmaya uygunken aşk konulu hikâyeler de dram türüne aktarılmaya müsaittir. Bunun dışında bu aktarımı masalsı unsurları ve olağanüstülükleri ön plana çıkararak bir çizgi film senaryosu oluşturmak veyahut astral<olağanüstü> unsurları ön plana çıkararak bir bilim kurgu filmi oluşturmak da mümkündür. Senaristin ilk aşamalarda senaryonun hangi kitleye hitap edeceğine de karar vermesi gerekir. Nitekim kitlenin beğenileri, tercihleri senaryonun olay örgüsünden karakter seçimine ve mekân tercihlerine kadar belirleyici bir unsur olacaktır.

Hikâye metinleri sözlü gelenek ürünleri oldukları için yazılı dönem eserleri gibi bir yazar ya da yaratıcı tarafından tek seferde üretilmiş metinler değillerdir. Farklı anlatım ve anlatıcılar etrafında her yeni icrada yeni bir anlatı ortaya çıkmaktadır. Bunların tespit edilip yazıya geçirilmiş olanları da sözlü geleneği göz önüne alırsak sınırlı sayıdadır. Ancak senarist günümüzde doğal icra mekânlarında hikâye anlatıcısı bulmakta zorlanacağı için

yazılı kaynaklara başvurmak durumundadır[172]. Ancak eser seçimini yapan senarist, seçtiği eserin mümkünse tüm varyantlarından ortak bir metin elde etmelidir. Çünkü her bir varyantta farklı unsurlar ön planda olabilir ve bu da geleneğin en azından yazıya geçirilmiş her bir unsurunun dikkatten kaçmadan elektronik ortama aktarılması anlamına gelir.

Halk hikâyesini senaryolaştıran senarist, uyarlama yapacağı hikâye metnine farklı boyutlarda aşina olmalıdır. Bu onun işini kolaylaştıracak ve motive olmasını sağlayacaktır. (Cansız, 2011:46). Daha sonra senarist eseri ya da eserleri irdeleyici tarzda okumalıdır. Bu okumalar senaristin önemli görülen olaylar, karakterler gibi unsurları başlangıçta ön plana çıkarmasında yardımcı olacaktır. Senarist Bülent Oran (1973:18) "*Uyarlayacağınız romanları bütünüyle okuyor musunuz*?" sorusuna "*Tabii, hem de birkaç kere. Çünkü roman okuru, romanın bütününü unutuyor. Aklında belli birkaç bölüm kalıyor. Filmde onu bulamazsa 'İyi uyarlayamamışlar, becerememişler' diyor*" şeklinde cevap verirken uyarlaması yapılacak eserin seyirci tarafından beğenilmesi için senarist tarafından tam anlamıyla özümsenmesi ve aktarılması gerektiğini ve bunun da defalarca okuma yoluyla gerçekleştirileceğini savunur.

Bu aşamada hikâye metninden bir senaristin gözünden sinema özelliği taşıyan unsurlar seçilmelidir[173]. Nitekim halk hikâyeleri gerek olay örgüsü gerek diyalogları, gerek müzik unsurları gibi pek çok açıdan dramatik özellikler taşımaktadırlar ve senariste başlangıçta yapması gereken pek çok aşamayı bir arada sunmaktadırlar. Ancak bunlar içerisinde senaryolaştırılmaya uygun olmayan kısımlar varsa elenebilir. Uyarlama sürecinde bu türden eklemeler ve çıkarmalar olağandır.

Eser seçimini ve okumalarını yapan senarist hikâyeden/hikâyelerden senaryoya aktaracağı olaylar dizisini ana hatlarıyla belirlemeli ve ana öyküyü şekillendirmelidir. Karakterlerini seçmeli, gerekli yerlerde eklemeler ya da çıkarmalar yapmalıdır. Ana öyküsünü destekleyecek yan konular belirlemelidir. Asıl hikâyede yer alan konularda da

[172]Yazlı eserlerden yapılan edebiyat uyarlamalarında eğer eserin yazarı yaşıyorsa senarist yazarla iş birliği içinde çalışabilir. Andrey Tarkovski (2008:113) bu konuda şunları belirtir: "Tabii ki yönetmen, sık sık da yapıldığı gibi kendine yakın bulduğu bir edebiyatçının yardımını isteyebilir. Bu durumda edebiyat adamı, senaryonun ikinci yazarı olarak 'edebi temel'in oluşturulmasına baştan katılır. Tabii, yönetmenin ilk taslağını paylaşması ve onu yaratıcı bir şekilde geliştirme, yönetmenle birlikte kararlaştırdıkları doğrultuda zenginleştirme yeteneğini kaybetmeden bu taslağa tamamen boyun eğmesi koşuluyla."

[173]Diğer yandan halk hikâyesini senaryolaştıran yönetmenin de bir hikâye anlatıcısı olması durumunda hikâyelerdeki coşkulu durum aynı şekilde filme aktarılabilir. Aksi halde kuru bir aktarma ile karşı karşıya kalınabilir.

gerekli gördüğü sürece ayıklamalar yapabilir. Bunun yanında metinde yer alan kimi ögeler yeniden yorumlanmalı, günümüz kültürüyle ilişkilendirilerek yeniden oluşturulmalıdır. Senarist burada gözlem yeteneğinden de faydalanmalı ve farklı yapıdaki seyircinin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde bir hazırlık yapmalıdır. Bu tespitlerini ise geleneksel öğelerin içinde eritmelidir.

Bu noktada halk hikâyesinden çıkarmalar ve eklemeler yapılırken senarist, eseri doğru bir sıralama ile ve eserin kendi ritmini bozmadan aktarmalıdır. Eksiltmeler ya da eklemeler yapıldığında ise herhangi bir şekilde bilgi akışının anlaşılırlığını sekteye uğratacak eserin özünden uzaklaşacak adımlar atılmamalıdır. Bunu sağlamaya çalışırken de dramatik eylemler net bir şekilde sunulmalıdır, şeklinde görüş bildiren Özlem Kale (2010:269) edebiyat eserindeki dramatik eylemin sinemaya aktarılmasında dil, üslup ve kurgusal anlatım, karakterler ve temanın üzerinde durulması gerektiğini ifade eder.

Halk hikâyeleri senaryolaştırılırken süreç, yönetmen ve senarist ya da yalnızca senarist tarafından gerçekleştirilir. Hikâyelerin söyleyeni belli olmadığı ya da musannifi/anlatıcısı olmadığı durumda eser sahibinin sürece katkısı bulunmamaktadır. Ancak günümüz âşıklarından yardım alınabilir. Yönetmen, senarist, anlatıcı birlikte ya da ayrı ayrı ya da farklı birliktelik yapısında uyarlama yapabilirler.

Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar genellikle üç türde gerçekleşir. İlk olarak edebiyat eseri senaryo için bir hammadde olarak kullanılır ve film, eserden farklı bir seyre dönüşür. İkincisi edebiyat eserine tam anlamıyla sadık kalınarak birebir yapılan uyarlamalardır ki bu yapımlar çoğunlukla eleştiri alırlar. Son uyarlama şekli de en başarılı örneklerin verildiği edebiyat eserinin ana iskeletinin korunarak bunun üzerine sinemasal öğelerin eklendiği uyarlamalardır. Burada edebiyat eserini bir kaynak olarak görmekten ziyade onu yeniden oluşturma amaçlanmaktadır (Kale, 2010:268). Halk hikâyeleri de bu kapsamda değerlendirildiğinde asıl amacın hikâyelerin elektronik kültür ortamlarında yeniden oluşturulması, güncellenmesi olduğu için, halk hikâyeleri üçüncü tip uyarlamalara daha elverişli metinlerdir. Bizim de çalışmamızda önemsediğimiz temel husus, hikâyelerin özünden uzaklaşılmadan, içeriğinden çok fazla ödün verilmeden günümüz iletişim ortamı olan sinema alanında senaryo metnine dönüştürülmesidir. Diğer ifadeyle eserin yeniden oluşturulması güncellenmesi ve ömrünün uzatılmasıdır.

Leyla ile Mecnun Hikâyesi'nin 1972 yılında gerçekleştirilen aynı adlı filminde, filmin senaristliğini üstlenen Duygu Sağıroğlu, kendisi ile yapılan bir röportajda Leyla ile Mecnun'u senaryolaştırırken nelere dikkat ettiğini şöyle belirtir: *"Biz aksiyonu alıyoruz. Çağdaş insanın paylaşabileceği durumları ortaya çıkarmaya çalışıyoruz. Sevilen elinden alınır. Ama Fuzuli'nin güzel sözleri bizim hiçbir işimize yaramıyor. Fuzuli'nin yaslandığı şey de Leyla'nın Mecnun'a verilmemesi, bizim de. Ama o şiir yazıyor, biz görselleştiriyoruz"* (Sayın, 2005:42). Görülüyor ki halk hikâyelerinin özünde yer alan bir unsur seçilerek onun güncellenmesi ile başarılı bir uyarlama gerçekleştirilebilir. Bu özden uzaklaşılmadan zamanın teknolojisi de elverdiği ölçüde metinler değerlendirilmelidir.

Yukarıda görüldüğü üzere halk hikâyeleri daha fazla kesime ulaşması için sözlü geleneğin zayıfladığı dönemlerde yazılı ortama aktarılmıştır. Yazılı ortama göre elektronik ortam, sözlü ortama daha yakındır. Çünkü elektronik ortamda[174] anlatıcıyı görerek ve duyarak bir aktarım gerçekleşir. Ancak bunun da kendince olumsuz yanları bulunmaktadır. Çünkü "*Gelenek elektronik ortamda kendi özgün şekliyle değil, ortamın ona sağladığı sınırlı ve yeni şartlarda varlığını sürdürecektir*" (Özarslan, 2001:333-334). Bunu da hikâyeciliğin lehine çevirmenin yolu yeni ortama ayak uydurmak ancak eserin özünden uzaklaşmamak olduğu görüşündeyiz. Zaten uyarlamanın başarısının sırrı da burada yatmaktadır. Nitekim her edebiyat eserinin senaryoya uyarlanması söz konusu değildir. Daha doğrusu her iyi hikâye ya da edebiyat eseri başarılı bir filme dönüşmez. Senaryonun başarısı hikâyenin başarısına bağlı değildir. Neticede başarılı bir hikâyenin kötü filmlerle sonuçlandığı gibi kötü bir hikâyenin de başarılı bir film ya da senaryoya dönüştüğü görülebilir. Sonuç olarak burada önemli olan uyarlamanın başarısıdır. Andrey Tarkovski de (2008:113) bu konuda fikrini şöyle ifade eder:

> Kusursuz edebi biçim almış bir senaryonun tek işe yaradığı yer, yapımcıyı yapacağımız filmin karlı bir yatırım olduğuna ikna etme aşamasındadır. Tabii böyle bir senaryo –açıkça itiraf etmeliyim- yapacağımız film adına hiçbir güvence oluşturmaz. Sözümona 'iyi' senaryolara dayanılarak yapılmış onlarca kötü film biliyoruz. Tersi de aynı şekilde geçerlidir. Bir senaryonun üzerinde çalışılabilmesi için önce kabul edilip satın alınması gerektiği de kimse açısından sır değildir. Bu çalışmayı yürütebilmesi için yönetmen ya kendisi yazabilmeli ya da yardımcı yazarlarla edebiyatçı dostlarıyla yakın bir işbirliğine girerek onların edebi yeteneklerini ustalıkla gerekli yöne çekebilmelidir. Tabii, bütün bu söylediklerim yönetmen sinemasının gerektirdiği çalışma biçimleriyle ilgilidir.

Halk hikâyeleri de senaryolar da birer anlatı metinleri olmalarından hareketle mutlaka her ikisinde de anlatılan bir konu olmalıdır. Her ikisi de hemen her konuyu

[174] Burada kastedilen elektronik ortam hikâyelerin anlatıldığı televizyon programlarıdır.

anlatabilir. Ancak halk hikâyeleri temelde aşk ve kahramanlık konularını işleseler de ele aldıkları yan konular ile çeşitlilik sağlamaktadırlar. Fakat aşk ve kahramanlık önemli konuların başında gelmektedir[175]. Sinemada da belli dönemlerde azalsa da aşk ve kahramanlık konulu yapımlar her dönemde ön plandadır, kanaatimizce de önde olmaya devam edecektir. Toplumda yaşanan her türlü olay sinemaya tesir etmekte ve dönem dönem belirli konulara ağırlık verilmektedir. Türk kültürü genelinde kahramanlık her zaman gündemde olan bir konudur. Yine duygusal bir toplum olan Türk insanının gündeminden düşmeyecek konulardan birisi de aşktır. Halk hikâyeleri de bu konularda çeşitli örnekler sunmaktadır.

Senarist tespit edilen eserde ele alınan konuyu olduğu gibi kullanmanın yanında değişikliklere de uğratabilir. Âşık Şeref Taşlıova (1985:140) halk hikâyelerinde ahlak, âdâb, erkân, yiğitlik, güzellik, terbiye, asalet, zulmün sonu, hasretlik, vatan duygusu, ana baba saygısı, aile, gurbet, aşk, sevgi, alın yazısı, Allah'a inanış temalarının işlendiğini belirtir. Senarist, seçtiği eserden herhangi bir olaydan etkilenip buradan hareketle uyarlama gerçekleştirebilir. Halit Refiğ'in, 1960 yılında Halit Ziya'nın Aşk-ı Memnu adlı romanında yer alan yalnızca bir konudan hareketle bir senaryo yazdığı gibi (Refiğ, 2013:29).

Senarist konu seçiminde nasıl serbest ise kendisinin veya yakınlarının başından geçen bir olaydan ya da izlediği okuduğu bir haberden etkilenerek veyahut esinlenerek metnini oluşturuyorsa hikâyeci âşığın da konu seçiminde aynı serbestliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz. Âşık Şenlik, Latif Şah Hikâyesi'ni bizzat kendi başından geçen bir olay sonucu tasnif etmiştir. Yine Âşık Şenlik'in Salman Bey adlı hikâyesi de yakın bir dostunun başından geçen bir olaydan etkilenmesi üzerine tasnif edilmiştir. Sevdakâr Hikâyesi ise Doğu Anadolu'da anlatılmakta olan bir başka hikâyeden esinlenmek suretiyle meydana getirilmiştir (Aslan, 2007:62). Bir diğer örnek olarak Âşık Mevlüt İhsanî'nin tasnif ettiği "İhsanî ile Sakine" hikâyesi âşığın kendi başından geçen bir olaydan hareketle anlatılmıştır. "Meryem ile Mıçıla" Kerküklü öğretmen İsmet Bey'in anlattığı olaydan yola çıkılarak oluşturulmuştur. "Menekşe ile Lütfi Salih" hikâyesi Abdülhamit dönemi ile İstanbul'un işgali zamanını işlemektedir ve Kıbrıs, Saraybosna gibi yakın zamanın olaylarında yer alan mekânlar kullanılmaktadır. "Saraç İbrahim" hikâyesinin kahramanı ise Timur olup hikâyenin mekânları Semerkant ve Buhara olduğu görülür (Türkmen,

[175] Halk hikâyelerinde aşk konusuna sıklıkla yer verilmesinin sebepleri ve aşkın antropolojik betimlenmesi için bkz. Çiğdem Kara (2014). "Halk Hikâyelerindeki Aşkın Antropolojik Betimlemesi". Folklor Edebiyat. C.20. s.80. sf. 53-84.

Cemiloğlu, 2009:18-19). Müdâmî tarafından anlatılan Öksüz Vezir adlı hikâye Timur'un Ankara Savaşı'ndan sonra Bursa'da yapılan katliamı konu edinir. Müdâmî bu konuyu tarih kitaplarından okumuş ve okuduklarından esinlenerek hikâyeyi tasnif etmiştir (Aydın, 2017:207). Görülüyor ki hikâye tasnif eden âşıklar da kendi başından geçen olaylardan, yakınlarının başından geçen olaylardan, tarihi olaylardan etkilenebilirler veya okuduklarından hareketle hikâye tasnif edebilirler.

Öte yandan senaryo yazımında başka metinlerden uyarlama yoluyla faydalanıldığı gibi halk hikâyeleri de konusunu bir başka anlatmadan alabilir. Âşık Murat Çobanoğlu, halk hikâyelerinin bir romanı kendine kaynak olarak alabildiğini belirtir. Ona göre usta bir anlatıcı bir romanı alıp halkın dinleyebileceği bir hikâyeye dönüştürebilir (Çiftlikçi, 1996:100). Her iki sanat dalı da kendine başka eserleri kaynak olarak alabilir ve konu ihtiyacını böylece giderebilir. Her ikisi de uyarlamaya ve değişikliğe açıktır.

Senaryo metinlerinde de hikâyelerde de genellikle bir ana konu ve onu destekleyen yan konular yer alır. Bu yan konulara başvurma sebepleri her iki sanat dalında da konuyu çeşitlendirme, ilgiyi artırma, merak uyandırma gibi sebepler olabilir. Burada önemli olan yan konuların asıl konunun önüne geçmeden ana konuyu beslemesini sağlamaktır. Bu konuyu Michel Chion (2003:83) şu sözleriyle senarist açısından değerlendirir:

> …senaryo yazarının bulanık ve ikincil nitelikli uğraşlara boğulmaması için kendi açısından temel olanı belirlemesi; belirleyemediği durumdaysa, neyin hesabını yapacağını bilmesi gerekir (örneğin duygusallık, gerçeğe uygunluk, tarihsel gerçeklik, dramatik yoğunluk); bunlar, yazarın düşüncesini daha iyi gerçekleştirmesine yardımcı olur. Ancak, senaryonun gereğinden çok çizgisel ve tek bir düşüncenin ekseninde ilerleyen bir senaryo olma tehlikesi de her zaman vardır.

Halk hikâyeleri görüldüğü üzere konu bakımından zengin metinlerdir. Ancak her bir hikâyenin konusu bir senaryoya yetecek ölçüde olmayabilir. Böylesi durumlarda senarist ana konuyu belirleyecek yan konulara başvurabilir. Bunun için en önemli kaynak kanaatimizce hikâyelerin başında yer alan döşemeler ve yetersiz kalındığında diğer hikâyeler ile kısa hikâyeler olabilir.

Halk hikâyeciliği geleneğinde anlatıcı eğer metnini uzatmak istiyorsa döşeme örneklerini uzun olanlardan seçerek 3'ten fazla sayıya çıkarır, metin içinde kullanılan arasözleri[176] artırır, anlatım esnasında uygun bölümlerde farklı konulara atıflarda bulunarak

[176] Arasözler, anlatıcının gerekli gördüğü konu, durum ve olaylar için yaptığı açıklamalardan oluşur (Taşlıova, 2016:121). Arasözler için ayrıca bkz. Türkmen, Fikret (2004). "Dede Korkut Hikâyelerinde Arasözler (Digressions)" Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten, 1998/1. Ankara, sf.153-160. Başgöz, İlhan

ya da serencam örneklerini artırarak metni uzatabilir (Taşlıova, 2016:118). Bu anlamda bakıldığında hikâyelerde yer alan arasözler ya da asıl konudan bağımsız anlatılan küçük hikâyelerin sinema filmlerinde yer alan yan konularla aynı işlevi yerine getirdiğini söylemek mümkündür. Başka bir deyişle sinemada yan konu hikâyelerde ara sözler olabilir. Ancak bu ara sözlerde de konudan sapma tehlikesi ile karşı karşıya kalınabilir. Halk hikâyelerinde anlatıcı asıl konusundan sapmadan ancak asıl konudan ayrı olmak üzere toplum içinde ahlakı düzenleyici, ibret verici olaylar anlatır, bunları atasözü deyimlerle destekler ve asıl konusuna devam eder (Özarslan, 2001:342). Bugün sinemada ve televizyon sektöründe de asıl konu arasına toplumsal mesajların yerleştirildiği görülmektedir. Yeşili ve çevreyi koruma, engelli vatandaşlara duyarlı olma gibi.

Ancak hikâyecilik geleneğinde özellikle kahramanlık hikâyelerinde "*Sözlü gelenek içinde devam edegelen merkezi kahramanın etrafındaki olay örgüsü, genç yiğitlerin maceralarıyla geliştirilerek daha edebî bir hale getirilmiş veya ana olay örgüsünden bağımsız yeni anlatmalar ortaya çıkmıştır*" (Arslan, 2001:43). Bu özelliği de halk hikâyelerinin her anlatıcıda farklı anlatılması yoluyla çeşitlenmesine ve böylece yeni konuların üretilmesine olanak sağlayan bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bu durumu sinema için de söylemek mümkündür. Bir filmin yan konusu bir başka filmin ana konusu olabilir.

Pertev Naili Boratav'ın (1982b:211) "*Bir insanın mukadderatı: Mücadelelerinin, elemlerinin, iştiyaklarının hikâyesi, saatler süren maceralar içinde anlatılıyor.*" cümlesinde belirttiği gibi halk hikâyeleri bir insanın hayatında başından geçebilecek hemen her konuya değinmektedir. Senarist buradan seçin yapma hakkında sahiptir. Üstelik "*Hadiselerin en zengin ve çeşitli örneklerine, türlü insan tiplerine, hatta kitle hareketlerine en ziyade; şarkî ve garbî Anadolu'da, Rumeli'de, Kırım'da birbirinden oldukça farklı rivayetlere dayanan ve on beş kadar kola ayrılan*[177] *Köroğlu'nun aşk vak'aları ve kahramanlıklar ile dolu hikâyesinde tesadüf edilir"* (Uraz, 1950:147). "Köroğlu Hikâyeleri" görüldüğü üzere aşk ve kahramanlık konularının yanında bireysel ve toplumsal

(1998). "Sözlü Anlatım Türlerinde Konudan Sapmalar (Digressions)" Folklor Edebiyat Dergisi, S. 14. Ankara, sf. 99-112.

[177] Pertev Naili Boratav (1982b:236) Köroğlu hikâyelerinin 24 kola ayrıldığını belirtir. Mehmet Gökalp (1958:1646) Köroğlu Hikâyelerinin sayılarını 360 olarak belirtir. İsa Özkan (1997:224) ise Batı (Anadolu, Balkanlar, Kırım ve Kafkas ötesi rivayetleri) ile Doğu/Türkistan (Türkmen, Özbek, Uygur, Kazak, Karakalpak ve Tacik) olmak üzere iki ana rivayeti ve bu rivayetler etrafında teşekkül eden yüzü aşkın kolu bulunduğunu söylemektedir.

olayları da içeren halk hikâyesi örneklerindendir. Çünkü "*Her sanat eseri gibi, halk hikâyeleri de zaruri olarak içtimai vakıaları ve içinden çıktıkları cemiyetin hakim fikirlerini malzeme olarak alıyorlar"* (Boratav, 1982b:213).

Bunun yanında Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre gibi aşk hikâyelerinde de aşk temasının yanında farklı konulara değinilir. Kerem ile Aslı Hikâyesi farklı dinlere mensup âşıkların aşk temasını işler ve bu konuyu ilk ele alan hikâye olma özelliğini taşır (Güney, 1961:2406).

İster aşk konulu ister kahramanlık konulu olsun halk hikâyelerinin olay örgüsü oldukça sürükleyicidir. Örnek olarak Köroğlu Hikâyeleri, padişaha isyan eden, kervanları haraca bağlayan, sık sık padişahla ya da ordularıyla savaşan, paşaları beyleri esir tutan, kızlarını kaçırıp saraylarını yağmalayan iyi ile kötünün mücadelesini aktaran keleşlerin hikâyelerinden (Boratav, 1982b:239) oluşmaktadır. Bu hikâyeler merak uyandırıcı sürükleyici bir senaryo konusu olabilir.

Saim Sakaoğlu ve Ali Duymaz (1996:78) Tahir ile Zühre ve Hurşit ile Mahmihri hikâyesinde çeşitli astral unsurların yer aldığını belirtir. Fikret Türkmen bu hikâyelerin yanında Hilalî ile Seher Han, Gül ile Sitemkâr adlı hikâyelerin de temelde aşk konulu gibi görünmekle beraber konunun çekirdeği bakımından eski inanış ve tasavvurları barındırdığını ifade eder. Bu yönüyle değerlendirdiğimizde halk hikâyeleri yalnızca aşk ve kahramanlık konularını değil gökyüzü, güneş, yıldızlar, dünya, okyanuslar gibi başlıkları içeren astral unsur konularını da içerir ve farklı kesimlere de hitap edecek şekilde ele alınabilir.

Farklı bir örnek olarak Saltukname adlı eser içinde barındırdığı unsurlar dolayısıyla çizgi film ya da animasyon film yapımına uygundur. Özellikle Saltuk'un Hüma kuşunun üzerine binip ateş denizini geçmesi, bir denizaltı icat ederek suyun altından geçme mücadelesi, bu mücadelede çeşitli yaratıklarla savaşıp onları atlatması, günümüz sinema teknikleri ile birleştirildiğinde oldukça ilgi çekici olacaktır. Ayrıca Saltuknâme'de yer alan zengin tip ve karakter çeşitliliği ile mekânların genişliği de oluşturulacak senaryo için bir kolaylık sağlayacak niteliktedir (Kılıç, 2013:81-83).

Öte yandan Dede Korkut Hikâyeleri de senaryolaştırılmak üzere geniş konu birikimine sahiptir. Dede Korkut Hikâyeleri'nden dokuz tanesi Müslüman Oğuz Türkleri'nin Hristiyan Bizans devletinin bir parçası olan Trabzon Tekfuru ve Gürcülerle

olan mücadelelerini anlatır. Bunlar içinde böylesi kahramanlık konularının yanında Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek ve Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı hikâyelerinde aşk teması de yer almaktadır. Diğer hikâyelerden Basat'ın Depegöz'ü Öldürmesi, Tepegöz'ün Basat tarafından öldürülmesini konu alırken; Deli Dumrul Hikâyesi'nde Deli Dumrul'un ölüm meleği Azrail'den kurtulmak için verdiği çaba hikâye edilir. Dış Oğuz'un İç Oğuz'a Ayaklanması ve Beyrek'in Öldürülmesi adlı son hikâyede de Oğuzların kendi iç mücadeleleri işlenmektedir (Ekici, 1998:19). Her birisi ayrı birer senaryo olacak derecede zengin aksiyon ve heyecan içeren bu hikâyeler ayrı ayrı sinema filmi olabileceği gibi bölüm bölüm televizyon dizisi için senaryo olarak da kullanılabilir.

Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı adlı filmi gösterime girmese de konusu bir kız ile kendisinden önce resmini görüp ona âşık olan delikanlının hikâyesidir. Bu da Elif ile Mahmut, Güllühan ile Melikşah gibi halk hikâyelerinde görülen, gelenekte yer alan dört âşık olma türünden "resme bakarak âşık olma" motifini içermektedir (Refiğ, 2013:117). Âşık Müdâmî'nin Ali Şir ile Gül adlı hikâyesinde kahraman Ali Şir, Gül'e ilk görüşte âşık olması (Aydın, 2017:206) gibi ilk görüşte âşık olma motifi de günümüz sinema filmleri ve televizyon dizilerinde hala kullanılmakta olan bir motiftir.

Bunlardan başka halk hikâyelerinin öncelikle roman türünü ardından da sinemayı etkilediği yukarıda belirtilmiştir. Osman Seden ve Memduh Ün, Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü ve Çalıkuşu adlı romanlarını filme aktaran yönetmenlerdir. Halit Refiğ (2013:128), Cevdet Kudret'in özellikle Çalıkuşu romanını, bizde yer alan Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun gibi halk hikâyelerinde yer alan âşıkların kavuşma sırasında yaşadığı zorlukları anlatan ancak bunu zamanın şartlarına göre yeni hayat koşulları içinde işleyen bir eser olarak nitelediğini belirtir. Türk sinemasında en çok edebiyat aktarması, roman türü üzerinden yapılmıştır ancak görüldüğü üzere özellikle ilk dönem romanlarının da halk hikâyesi geleneğimizin dayandığı sözlü kültür kaynaklı anlatımdan etkilendiği açıktır. Bir başka deyişle halk hikâyeleri roman aracılığıyla da olsa Türk sinemasını etkilemiştir.

Doğrudan doğruya bir aktarım olmayan ancak hikâyecilik özelliklerini kullanan bir diğer örnek de Lütfü Akad'ın 1967 yılında yönetmenliğini yaptığı Kızılırmak-Karakoyun adlı filmdir. Halit Refiğ'e (2013:114) göre bu filmin senaryosu iki ayrı halk hikâyesinin birleşmesinden meydana gelmiştir.

Halk hikâyelerinin aynı adıyla yapılan filmler de söz konusudur. 1950-1951 yıllarında Ömer Lütfü Akad'ın Irak'ta çektiği Tahir ile Zühre ve Arzu ile Kamber adlı filmlerde hikâyelerin aktarımı ya da folklor öğesinin kullanılışı konusunda eksiklikler yer almaktadır. Bu filmler şarkılarla vakti dolduran film furyasının bir devamı niteliğinde olup Mısır filmlerini hatırlatmaktadır (Özön, 2013:156-160).

Görüldüğü üzere halk hikâyeleri sinemada çeşitli yönleriyle değerlendirilmiştir. Bunların başarıları ise farklı bir çalışmanın konusudur[178]. Ancak hikâyelerden isim olarak, içeriğindeki herhangi bir unsuru kullanmak yoluyla ya da tamamen filme aktarma yoluyla sinemada faydalanılabilir ve günümüzde de bu türden çalışmalara hız verilmelidir. Halk hikâyelerinde ele alınan meseleler aracılığıyla halka ibret dersleri verdikleri ve iyiye yönelme konusunda telkinde bulundukları (Boratav, 1982b:213) gibi sinema filmleri ya da televizyonda hikâyeler özellikle bu yönde kullanılarak işlevsel boyuta taşınabilir.

Eser seçimini yapan senarist ana ve yan konularını da belirledikten sonra hikâyelerde yer alan olaylardan yola çıkarak filmi için olay örgüsünü belirlemelidir. Gerekirse kimi olayları çıkarabilir ve yenilerini ekleyebilir ki bu senaryolaştırma aşamasında oldukça normaldir. Genellikle halk hikâyeleri de klasik anlatı yapısı olan giriş, gelişme ve sonuç mantığına uygun şekilde anlatılan metinlerdendir.

Anlatı teorisyeni Tzvetan Todorov, anlatıların üç aşamadan oluştuğunu dile getirmektedir. Buna göre bir anlatıda öncelikle bir denge durumu yer alır. Ardından bu denge bir olay nedeniyle bozulur. Son olarak dengenin yeniden kurulması amacıyla başarılı bir çaba gerçekleştirilir (Buckland, 2013:39). Bu aşamalar halk hikâyelerinde ve sinema senaryolarında da genellikle uygulanmaktadır. Her ne kadar birisi kelimelerle diğeri görüntülerde anlatımını gerçekleştirse de hikâyeler de sinema da esasında birer anlatma sanatlarıdır.

Halk hikâyeleri ile senaryoların -özellikle ülkemizde- anlatım kalıpları birbirine benzemektedir. Bu benzeyiş sinemacılar tarafından da fark edilmiş ve edebiyat eserlerinin sinemaya uyarlanma süreci başlamıştır. Buna göre Türk halk hikâyeleri genelde belli kalıplar/epizotlar üzerine inşa edilmiştir. Otto Spies Türk halk hikâyelerinin şematik olarak dört fasıldan oluştuğunu tespit eder: Kahraman mucizevi şekilde doğar, erkekle kız

[178] Halk Hikâyelerinden hareketle yapılan filmlerin hikâyeler ile karşılaştırılma çalışması için bkz. Alıç, Fulya (2011). Halk Hikâyeciliğinin Yeni İcra Ortamı Olarak Sinema ve Sinemaya Uyarlanan Halk Hikâyeleri. İstanbul Üniversitesi SBE. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

arasında bir aşk oluşur, iki sevgili kavuşmaya çalışır ve karşılarına engeller çıkar son olarak da muratlarına erer ya da eremezler[179] (Düzgün, 1990:12). Örnek olarak Latif Şah Hikâyesi'ni gösterebiliriz. Latif Şah Hikâyesi'nde Yemen padişahının oğlu Latif Şah, Hint padişahının kızı Mihriban Sultan'a âşık olur. Fes padişahı da Mihriban Sultan ile evlenmek ister. Latif Şah uzun maceralardan sonra Fes padişahının elinden Hindistan'ı, padişahın bacısını kurtarır, son olarak da Mihriban Sultan'ı alarak memlekete döner (Bali, 1976:22).

Aşk konulu halk hikâyeleri için geçerli olan bu durum kahramanlık konulu hikâyelerde de benzer şekilde yer alır. "Köroğlu Hikâyeleri" genellikle şu olay örgüsü üzerine kuruludur: Köroğlu ya da arkadaşlarından birisi, bir kızı ya da kendilerine ait olan çalınan değerli bir eşyayı geri alabilmek için düşman ülkesine ya da bir diyara çıkarak maceraya atılır. Burada başarılı olamaz ve yakalanır. Arkadaşları en kritik noktada yetişir ve Köroğlu'nu bulunduğu zor durumdan kurtarır, düşmanı alt ederler ve hep birlikte yurtları olan Çamlıbel'e dönerler (Boratav, 2002:125).

Süreyya Çakır (2017:98a) bu anlatım şemasının Türk popüler romanında da yer aldığını belirtir ve Türk sinemasına özellikle Yeşilçam sinemasına bu anlatım tarzının gerçek dışı aşklarıyla, idealize edilmiş kahramanlarıyla tesir ettiğini ifade eder. Özellikle aşk konulu halk hikâyelerinin Yeşilçam melodram türünün oluşmasına zemin hazırladığı fikrini dile getirir. Berna Moran (2007:29) da popüler romanların[180] kökeninde aşk konulu halk hikâyelerinin olduğunu belirtir ve âşık hikâyelerindeki yapıyı şu başlıklar altında değerlendirir:

1. Genç kız ile erkeğin arasında aşkın doğuşu.
2. Sevgililerin ayrı düşürülmesi.
3. Sevgililerin birbirlerine kavuşabilmek uğrunda verdikleri savaşım.
4. Evlilik ya da ölümle bitiş.

[179] Bu konuda birbirine benzer tespitlerin sayısı oldukça fazladır. Aşk konulu halk hikâyeleri aynı şema halinde yapılanmıştır. Kahraman olağanüstü bir şekilde doğar ve terbiye edilir, genellikle rüyada âşık olur, sevdiğine kavuşmasına engeller çıkar ve mücadeleler sonucunda sevgililer bir iki örnek dışında kavuşurlar (Sakaoğlu vd. 1973:244). Halk hikâyelerinde yer alan epizotlar: kahramanın ailesi, kahramanın doğumu, kahramanlara ad verilmesi, kahramanın eğitimi, kahramanların âşık olmaları, kahramanın sevgilisiyle karşılaşması, kahramanın gurbete çıkması, sevgilinin bir başka kahramanla evlendirilmek istenmesi, kahramanın eve dönüşü ve düğün ve mutlu mesut yaşamaları (Alptekin 2005:87-89).

[180] Yazarı açısından estetik bir gaye güdülmeksizin kaleme alınan; yazılıp yayınlanmasında başta ticari kaygı olmak üzere, sanat dışı sebepler bulunan; okurun fikrinden çok duygu ve heyecanlarını harekete geçirmeyi hedefleyen; çok sayıda okura ulaşan; kolay anlaşılıp, rahat çözümlenen; okurda belirli bir seviye aramayan; klişeleşmiş basmakalıp bir yapı arz eden; birçoğu filme alınarak okur dışında sinema ve televizyonda da çok sayıda izleyiciye ulaşan vs. nitelikte romanlar (Şaban Sağlık'tan akt. Yılmaz, 2011:53).

Geleneksel âşık hikâyelerinin kalıpları uyarlamalar yoluyla edebiyattan sinemaya taşınarak yerli melodramların geleneksel estetikle bağını kurmuştur (Çakır, 2017a:95). Bu kalıp da âşık olma, ayrılma, kovalama ve kavuşup evlenmedir (Moran, 2007:32). Nilgün Abisel (1994:92) Popüler Sinema ve Türler adlı çalışmasında bu yapıyı Türk sinemasına uyarlamış ve ortaya şu tespitler çıkmıştır:

1.Genç kızla erkek karşılaşırlar ve çoğu kez ilk görüşte âşık olurlar.

2.Entrika, rastlantı, sosyo- ekonomik koşullar vb. nedenlerle sevgililer ayrı düşerler.

3.Sevgililerin başından binbir şey geçer- kör, sağır ya da kötürüm olabilirler- çeşitli ilişkiler içine sürüklenir ama hep kavuşmaya çalışır.

4.Yanlışlıklar düzelir ve evlenirler ya da ölürler.

Bu anlatım aşamaları ya da izlenen süreç gerçekten de Yeşilçam sinemasının anlatım kalıplarını meydana getirmiştir. Türk sinemasının daha sonraki yıllarını da kapsayan bu anlatım şeması esasen geleneksel bir anlatım şemasıdır. Öyle ki Aslı Kotaman (2009:362-363) Propp'un masalları, Campell'in mit incelemeleri ve Todorov'un anlatı şeması gibi anlatı ile ilgili çalışmaları Yeşilçam filmlerine uyarlamış ve ortaya aşağıdaki gibi bir tablo çıkmıştır:

A ile B bir düzene sahip,
A bir kötülükle karşılaşıyor,
A'nın düzeni bozuluyor,
B'nin düzeni bozuluyor,
A ile B uzaklaşıyor,
A'nın düzenine kavuşması için bir serüven başlıyor,
A, B'nin düzeninin bozulduğundan habersiz.
B, A'ya kimliğini saklayarak geliyor,
Kötülük cezalandırılıyor,
A ile B eskisi ile aynı olmayan yeni bir düzen kuruyor.

Bunun yanında halk hikâyelerinin bir kısmında Lord Raglan'ın Geleneksel Kahraman Kalıbı'nda tespit ettiği bazı maddelere uygunluk görülmektedir. Buna göre;

1.Kahraman genellikle vezir, bey, hükümdar gibi soylu bir ailenin oğlu ya da kızıdır.

2.Kahramanın dünyaya gelmesi uzun bir arayıştan sonra ve olağanüstü şekillerde gerçekleşir.

3.Kahramanın çocukluğu ve eğitimi ile ilgili bilgi verilir.

4.Kahraman herhangi bir sebepten yaşadığı yerden ayrılmak zorunda kalır.

5.Kahraman uzakta olduğu süre içinde pek çok engeller mücadele eder.

6.Kahraman daha önce yaşadığı yere geri döner.

7.Kahramana ve sevgilisine kötülük yapanlar kahraman ya da başkaları tarafından cezalandırılır.

8.Sevgilisiyle evlenir.

9.Tahta geçer (Köse, 2000:38).

Mehmet Arslantepe (2015:52) bu tabloyu daha da genişleterek ülkemizde ve dünyada popüler sinema filmlerinde senaryoların belirli bir yapı izlediğini belirtir ve bu yapıyı şöyle tarif eder: Güçlü bir kahraman ilk 5 dakikada tanıtılır ve sevdirilir. Hemen ardından ilk 10 dakikada bir sorun belirir ve kahraman bu sorunu çözmeye çalışır. Kahramanın karşısına engeller çıkar. Sorunun çözümü için kahramanın araştırma ve yolculuk yapması gerekir. İlk denemede kahraman başarısız olur. İkinci denemede de kahraman başarısızdır. Ancak üçüncü denemede kahraman sorunu çözmeyi başarır. Başarının sonunda hikâyeyi özetleyen akılda kalıcı bir cümle söylenir ki bu da filmde verilmek istenen mesajdır.

Dwight V. Swain'e göre bir senaryoyu beş öğe oluşturur: Baş kişi, güç bir durum, bir amaç, bir rakip (bu mutlaka bir kişi değil, bir nesne de olabilir) ve tehdit eden ve çoğunlukla ölüm tehlikesi olan korkunç bir tehlike (Chion, 2003:84). Bu kalıplaşmış anlatım günümüze yaklaşıldıkça ufak değişikliklere uğrasa da devam etmektedir.

Nerin Köse (1996:49) halk hikâyelerinin genellikle giriş bölümü, hazırlık, kahramanın macerası ve sonuç bölümü olmak üzere dört başlık altında incelenebileceğini belirtir. Ancak M. Mete Taşlıova (2016:64) bu incelemenin özellikle kahramanlık konulu halk hikâyelerinden "Köroğlu Hikâyeleri" için uygun olmadığı görüşündedir ve bu incelemeyi giriş, gelişme, genişleme, daralma ve sonuç başlıkları altında yapmanın daha uygun olacağını ifade eder. Mete Taşlıova'nın belirttiği gibi halk hikâyeleri kısa giriş, uzun gelişme (genişleme-daralma) ve kısa sonuç ile klasik senaryo yazım tekniğine uygun metinlerdir.

Sinemada da halk hikâyelerinde de giriş gelişme sonuç şeklinde bir sıra gözetilerek anlatının kurulmasının temelinde gerçekleştirilmesi gereken bir amaç vardır ve bu amaç tüm filmi sürükleyen bir unsurdur. Örnek olarak kahramanlık konulu halk hikâyelerinden Köroğlu'nda genellikle üç amaç bulunur. Bunlar; İran şahından babasının intikamını almak, mazlumlara zulmedenleri cezalandırmak, zenginlerin mallarını yağmalayıp ihtiyacı olanlara dağıtmak gibi (Boratav, 2002:62). Bu amaçları sağlamak için öncelikle belirli bir düzen vardır ve bu düzen tasvir edilir ardından var olan bu düzen bir sebepten bozulur ve eski hale dönmek amacıyla engeller aşılmaya çalışılır ve neticeye ulaşılır.

Warren Buckland da (2013:80) bu anlatı yolcuğunun film anlatılarında çoğu zaman şunlar kullanılarak yapılandırıldığını söyler:

1. Serim
2. Aykırı nedenler
3. Engeller
4. Zaman sınırları
5. Diyalog kancalar.

Film anlatıları gibi halk hikâyelerinde de aynı seyri görmekteyiz. Bir halk hikâyesinde seçilen bir ana kahramanın tüm hayatının tasviri, onun toplum içinde mücadele içinde olduğu engeller, toplumsal problemler karşısında kahramanın verdiği mücadele ve aldığı tavır, çatışma içinde olan unsurlardan birini temsil etmesi gibi izlekler yer almaktadır (Boratav, 2002:58). Bu durum aşk konulu halk hikâyelerinde de genellikle kahramanın âşık olması, sevgilisine kavuşmak için türlü maceralara atılması ve Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi bazı hikâyeler müstesna olmak üzere sevgililerin kavuşması ile son bulur (Türkmen, 1995:XI).

Özellikle aşk konulu hikâyelerde giriş gelişme ve sonuç bölümleri kahramanlık konulu halk hikâyelerinden daha belirgindir. Kahramanlık konulu halk hikâyelerin de hikâye olay akışı ile hızlı şekilde başlamaktadır. Bu nedenle giriş kısmı oldukça kısadır. Aynı durum sonuç için de geçerlidir. Nitekim zafer kazanılır ve hikâye sona erer (Taşlıova, 2016:63-64). Bu durum aşk filmlerinin dramatik konulu giriş gelişme ve sonuç yapısının kullanıldığı klasik film mantığına uygun olmasıyla ve kahramanlık konulu hikâyelerinde aksiyon filmlerinde olduğu gibi kısa bir olaylar seriminin ardından uzun bir mücadele, gerilim, çatışmaların ardından sonuca bağlanması ile ilişkilendirilebilir.

Ali Berat Alptekin (2005:89-91) daha ayrıntılı şekilde aşk konulu halk hikâyelerinin motif yapısını tespit eder. Buna göre; padişahın çocuğu yoktur ve bu yüzden veziri ile gurbete çıkar, yolda padişah ve vezirin karşısına Hazreti Hızır çıkar, vakti gelince iki bebek dünyaya gelir adları konur ve birlikte okula giderler, çocuk büyüyüp savaşlara katılır ava gider bu esnada kızla karşılaşır[181], padişah kızı babasından ister babası da düşünmek için izin ister, bir arabozucu cadı kızın babasına annesine kardeşine ya da kendisine padişahın kızı rahat ettirmeyeceğini söyleyerek sevgililere engel çıkarmaya başlar, bunun üzerine kız kırk gün süre ister tam sürenin sonunda kahraman gelir ve kavuşurlar, ancak kızın babası bu sürede ailesini padişahtan kaçırır, kahraman tesadüfen ya da kıyafet değiştirmek suretiyle sevgilisinin olduğu ülkeye gider, kahramana burada bir yaşlı kadın yardımcı olur, kahraman sevgilisinin yanına geldiğinde kızın babası tarafından yakalanır ve ölüm emri verilir ancak cellatlar onu öldürmezler, kızın yanına tekrar giden kahraman bu sefer de annesine yakalanır ve hapsedilir, kahramanlar yolda dev gibi olağanüstü güçlerle mücadele eder ve kazanırlar, memleketlerine dönerler ve düğünleri olur muratlarına ererler.

Bu motif yapısı bir senaryo metninin özeti/sinopsisi niteliğindedir. Olay örgüsü bakımından senariste düşen görev burada karakterleri geliştirmek, onlara uygun diyalogları belirlemek, yapılacak filmin türüne göre diğer hikâyelerden eklemleler yapmak ya eksiltmeler yapmak gibi işlemler olacaktır. Bu anlatım tarzı klasik senaryo yazımında olması beklenen dönüm noktalarını içerir ve gerilimi artıracak merak uyandıracak her türlü bilgiyi muhteva eder.

Halk hikâyelerinde senaryolar gibi yaşanan bir olay bir başka olayın doğmasına sebep olur ve böylece dramatik ilerleme sağlanır. Örneğin pek çok hikâyede karşımıza çıkan çocuksuzluk motifi bir arayışa yol açar ve sonuçlanana kadar seyircinin merakı bu konu üzerindedir. Bu türden dönüşümlerin yaşandığı noktalar senaryoda dönüm noktası olarak adlandırılır. Bu bakımdan senarist hikâyelerde hazır şekilde dönüm noktaları bulabilmektedir. İlhan Başgöz (2012:78-93) bu tip aile içinde yaşanan bozulma kısmına

[181] Halk hikâyelerinde ortak bir motif olan sevgililerin bir pirin yardımıyla rüyada birbirlerini görmeleri ve âşık olmaları, uyandıkları zaman saza ve şiire başlamaları (Aslan, 2001a:59) da bir diğer âşık olma motifidir. Bu motif sinema filmi için günümüz şartlarında pek de gerçekçi gelmeyecektir. Yine de diğer taraftan Türk halkının böylesi olağanüstülükleri sevdiklerini ve sinema filmi çerçevesinde bu tür olayların kabullenildiğini düşünürsek çok da yadırganmaz. Ancak fantastik bir unsur olarak çizgi film ya da animasyon yapımlarda bu motif kullanılabilir.

“ailede buhran” adını verir. Aile buhranı içinde kahramanın genellikle babası ölür ve kahraman, ailesini geçindirmek, onları koruyup kollamak görevlerini üstlenir. Kahraman bu bunalımlı dönemde rüyasında âşık olur ve kendi ailesini kurma çabalarına girişir. Bir aşk temasının kök saldığı bu dönüşüm hikâyenin de önemli bir dönüm noktasıdır. Kahraman artık saz çalmayı öğrenmiş ve rüyada kendisine gösterilen sevgilisini aramaya çıkmaktadır. İlhan Başgöz bu aşamayı “arayış” olarak adlandırır. Ancak bu arayış boyunca her zaman engeller çıkar önüne. Bunların sayısı, yeri, uzunluğu ya da kısalığı anlatıcıdan anlatıcıya değişebilir ancak engelsiz bir hikâye düşünülemez. Engeli çıkaranlar aile üyeleri, rakip, doğa güçleri, hayvanlar ve doğaüstü yaratıklar ile soyguncu, harami, polis, imam gibi başka kişiler de olabilmektedir. Bu engellere örnek olarak; kahramanın bir mağaraya kapatılması, hapse atılması, idama mahkum edilmesi, kızın babasının evliliğin olmaması için büyük başlık parası istemesi, kahramanın dişlerinin sökülmesi, yaralanması, kör olması, ailesinin sürgüne gönderilmesi gösterilebilir. Ancak tüm bu engeller aşılır birkaç istisna dışında sevgililer en sonunda kavuşur ve evlenirler.

İlhan Başgöz’ün (2012:74) “hikâyenin başlangıç birimi” adını verdiği bölümde başlangıçta kahramanın ailesi ve bazen de kendisi tanıtılır ve hikâye bir zaman-mekân eksenine oturtulur. Ancak İlhan Başgöz hikâyede anlatılan olayların hem anlatıcı hem de dinleyici tarafından gerçek gibi algılanmasına çalışıldığını ve bunun başarıldığını belirtir. Hemen hemen her hikâye tarihsel bir zaman içerisine oturtulur. Bu durum de tarihsel filmler dışında her sinema filmi için geçerli değildir.

Hikâyeler çoğunlukla aileden baba ile oğulun tanıtımı ile başlar. Ailenin diğer fertleri çok nadir ele alınır. Genellikle varlıklı ailelerin evlatları olan âşıklar, sevdaya düşmelerinin ardından ailelerinden kopar sevgililerini aramaya çıkar ve yoksullaşırlar (Başgöz, 2012:74-75). Bu durum her sinema filmi için geçerli değildir. Sinema filmlerinde ana karakterlerin dışında yan karakterlerin de ayrıntılı olarak ele alındığı görülür. Her filmin başlangıç sahnesi bu şekilde oluşturulmaz.

Halk hikâyelerinin çoğunluğunda olaylar net bir şekilde çözümlenmektedir. Kavuşma ya da ölüm, engellerin aşılması sağlanır. Ancak sinemada her film için aynı durum söz konusu değildir. Filmlerde her zaman bitiş olmayabilir. Bu kimi zaman kasten kimi zaman bilinçsizce yapılır. Bazen yönetmen sonucun ne olacağını seyircinin hayal gücüne bırakır. Ancak aşk hikâyelerinde özellikle dinleyicinin müdahalesi ile hikâyeler mutlu sonla bitirilmeye mecbur edilir.

Anlatılan metin ya da hikâye açısından bakıldığında da sinemadaki anlatım ile sözlü gelenekteki anlatım arasında farklar olduğu görülür. Sözlü kültürde anlatıcı "kahraman şöyle düşünüyordu..." gibi bir ifade ile söylemek istediği her şeyi anlatabilir. Bunun gibi karakterlerin düşüncelerinin izah edilmesi senaryolarda karşılaşılan güçlüklerden biridir (Chion, 2003:90). Gerard Brach ise "*Kişiler romanda düşünürler; oysa filmde dış ses kullanmıyorsanız, onları ancak düşünürken gösterebilirsiniz*" (Chion, 2003:90) diyor. Yazılı kültürdeki bir eser için geçerli olan bu durum sözlü kültürde de geçerlidir. Ancak sözlü kültür ürünlerinin de "*Umumiyetle ince psikolojik sahneler yoksulu olduğu malumdur*" (Aytaç, 2011:28). Bu ürünlerde daha çok hatırlanmayı kolaylaştıracak kalıp ifadeler belli bir anlatım şekli ve sırası yer almaktadır. Sinema da bu anlamda daha karmaşık halleri göstermekte zorlanmaktadır.

Yönetmen Ömer Lütfü Akad sinemada edebiyat eserinden uyarlama yapmayı bir tercümeye benzetir ve sinemanın bir edebiyat eserinde yer alan özellikle somut ifadeleri aktarmada yetersiz kaldığını şöyle izah eder:

> Zaten sinemada edebiyat uyarlaması demek, bir anlamda tercüme demektir. Tercümeden, bir dilden bir dile çeviri anlaşılmamalıdır. Çince bir metinde 'pencereden baktı' sözcüğü, başka bir dilde de 'pencereden baktı' diye tercüme edilir. Ama, sinemada 'pencereden baktı'nın tercümesi belki de bir çiçektir ya da bir kedi, iskemledir. Sinemada şöyle bir uyarlama hatasına düşülüyor. 'Pencereden baktı' sözcüğü, pencereden bakan adam olarak görüntüye dönüşüyor. Böyle olunca sinemasal bir tehlike söz konusu oluyor (Kayalı'dan akt. Esen, 2010:86).

Halk hikâyelerinde mekân, zaman ya da bazı örnekler ya da kalıplaşmış ifadeler dışında kahramanların tasviri genellikle dinleyicinin hayal dünyasına bırakılmıştır. Senaryo böyle değildir. Orada olayların yönetmen gözünden nasıl canlandığına şahit oluruz. Bunun neticesinde sinemada ve hikâyecilik geleneğinde yer alan anlatının hitap ettikleri kitleye sağladıkları katkı da tartışılır bir konudur. Bu konuda Ayşegül Bahşişoğlu (2002:34) şöyle bir tespitte bulunmuştur:

> Ayrıca diğer bir konu da, bir masal, halk hikâyesi vb. bir tür anlatılırken anlatanın ifade gücü ve dinleyenin anlama kapasitesine göre dinleyicinin zihninde bir tasvir oluşur. Bu da zaman içerisinde insanın algılaması, tasvir edebilme ve anlatımının gelişiminde olumlu katkılar bulunur. Ancak televizyonda izlenen, insan zihninde objelerin kalıplaşmasına neden olmaktadır. Bu da insanların düşünme ve hayal gücünü standartlaştırmakta ve dili kısırlaştırarak ifade yeteneğini köreltmektedir.

Halk hikâyeleri bu anlamda derinlikli soyut düşünceler içeren metinler değildir ancak yine de sıradan bir "Pencereden baktı" ifadesinin dahi sinemada doğrudan pencereden bakan bir insan olarak aktarılmasının eserdeki o bağlamı yaratamayacağı fikrinden hareketle kelimeleri görüntüye aktarmak zorlu bir iştir. Ancak bunların yanında

sinema da edebiyat eserinin sayfalarca anlattığı örnek olarak bir manzarayı ya da bir durumu yalnızca bir kamera hareketi ile belki de edebiyat eserinden daha da etraflıca seyirciye aktarır. Bu özellikler sinema ve edebiyatın ya da sözlü kültür ürünlerinin yapısal özelliklerinden olup senaryo aşamasında her ikisinin de imkânlarından faydalanmak gerekir. Her şeye rağmen halk hikâyeleri geleneksel anlatı kalıplarını içinde barındıran yine bir anlatı olan sinemanın yönergesi konumunda senaryo metinleri ile aynı kalıplardan yola çıkılarak oluşturulan bir nesir türüdür.

Olay örgüsünün belirlenmesinin ardından dramatik ilerlemenin etrafında şekilleneceği çatışma gündeme gelecektir ve senaryonun temelinde yer alacak bir çatışma bu olay örgüsü içerisine yedirilecektir. Halk hikâyeleri de birer anlatıdır ve bu anlatının temelinde elbette çatışma vardır. "*Bir hareketin, geleneği gerçekten de toplumsal enerjiye dönüştürebilen gerçek bir hareket olabilmesi için, yazgısı, yani bu gelişmenin ve hareketin eğilimi, mevcut gelişme mantığıyla çakışmalı, hatta onu aşmalıdır*." (Tarkovski, 2008:75). Hikâyelerde de çatışma farklı taraflar arasında kurulur ve sürekli tırmanarak zirveye ulaşır ve en sonunda çözülür.

Pertev Naili Boratav 'ın (2013:58) "*Halk hikâyelerinde anlatılan kişiler toplum içi, bireyler ya da tabakalar arasındakilerdir; çatışmalar da aynı çerçeve içinde kalır.*" ifadesinde görüldüğü gibi halk hikâyelerinde çatışma insanın insanla ve toplumla çatışması üzerinde kuruludur ve bu çatışma iyi insan ve kötü insan üzerinden sağlanmaktadır. "*Hikâye geleneklerimizde iyilerin iyiliğinin anlaşılması için kötülerin sokulması ve kötülerin mutlak yenilgisi mevcuttur*" (Birdoğan, 1963:3068). Bir varlığın önemini karşıtı ile belirtmek üzere kurulan bir mantıktır buradaki. Bu durum özellikle Köroğlu gibi kahramanlık konulu halk hikâyelerinde iki unsur üzerinde gerçekleşir: "*Birisi mazlum, birisi zalimdir. Halk hikâyesi bu iki unsur arasında geçen maceralar olarak devam eder*." (Yılmaz, 2011:xv). Aşk konulu halk hikâyelerinde de çoğunlukla âşıklar/sevgililer mazlum durumda iken kimi zaman aileler, kimi zaman kader, kimi zamanda toplumsal baskılar zalim konumundadır ve halk hikâyeleri bunlar arasındaki çatışmadan beslenerek ilerlemektedir. Murat Uraz da (1950:147) halk hikâyelerinde çatışmanın "*Hilekârlar, fedakârlar, kahramanlar, müşküllere çare düşünen müdebbir ve akıllı insanlar*" arasında kurulduğunu belirtmektedir. Bu bakımdan senarist çatışma unsurlarını dilerse olduğu gibi aktarabilir nitekim hikâyeler çatışma açısından oldukça zengindir. Örneğin Tahir ile Zühre'de âşıkların kavuşmasının önündeki engel Zühre'nin annesidir ve anne kızını

vermemek için türlü yollara başvurur (Türkmen, 2015:95). Farklı bir örnek olarak Kerem ile Aslı Hikâyesi'nde yer alan çatışma dinler arası bir boyuttadır. Kerem'in Müslüman Aslı'nın Hristiyan olması üzerine hikâyenin dramatik yapısı kurulmuştur (Güleç, 2010:167).

Sözlü edebiyat ürünleri "*Bireyin kendini tanımasına yardım ederken, insanın insanla, insanın kendisiyle, insanın tabiatla, insanın toplumsal çevresiyle ilişkisini ve çatışmasını yansıtır. Bu ilişki ve çatışmaların tahlili kısmen davranışlarımızı değiştirmeye yardım ederken, özellikle çocukların hayatı keşfetmesini sağlar*" (Duvarcı, 2002:287). Sinemada da çatışma aynı şekilde gerçekleşir ve sinema filmleri de insanın kendini tanımasına olanak tanır.

Eflatun Cem Güney (1971:41-46), halk hikâyelerinin sosyal karakterler barındırdığını ve buradaki çatışmanın iç yapı yani aile ve toplum hayatına ilişkin problemler ve karşıtlıklar içerdiğini ifade eder. Sinema filmlerinde de bu tür benzer çatışma unsurları kullanılmaktadır. Halk hikâyelerinin çoğunda aşk ile kaderin çatışmasının yanında aile ve topluma ait pek çok sorun ve çeşitli insan tiplemeleri yer almaktadır. Bu unsurlar toplumun gerçekte yaşadığı meselelere benzerlik gösterdiği için senaryolarda da bu çatışma unsurlarının kullanılması bir kolaylık olabilir. Nitekim izleyici bu türden çatışmaları daha kolay içselleştirebilir ve izleyicinin filme olan ilgisi artar.

Olay örgüsünü ve çatışmayı böylelikle belirleyen senarist, kahramanlarının seçimine karar vermelidir. Hikâyelerde yer alan bütün kahramanlar olay örgüsünün ilerlemesine yardımcı oluyor mu buna bakmalı ve gerekli görmediklerini elemelidir. Diğer yandan yeterli karakter yoksa yeni karakterler yaratmalıdır.

Halk hikâyelerinde toplumun her kesiminden kahramanlara yer verilmektedir. Ancak bir hikâyede yer edinen kahraman kendi emsallerinden farklılık göstermektedir. Hikâyede bir çoban vardır ancak bu çoban diğerlerinden farklı bir anlama yetisi vardır ya da fakir ihtiyar bir kadın vardır ancak bu kadın fakir olsa da kendinden beklenen yardıma cevapsız kalamaz. Bir diğer örnek ise fakir, yetim bir delikanlıdır kahraman ancak üstün bir zekası ve sezgi gücü vardır (Öztürk, 1986:91). Senaryolarda da seçilen her karakter ya da kahraman hikâyelerde olduğu gibi mutlaka senaryoya bir şey katacak olayların gelişmesini/ilerlemesini sağlayacak bir özelliğe sahip olmalıdır.

Hikâyelerde asıl kahramanların dışında kahramanların anne babası gibi yakın çevresi, padişah vezir gibi idareciler, ak saçlı ihtiyar gibi yardımcı tipler, kocakarı kara vezir gibi ara bozucu tipler, at gibi insan olmayan varlıklar vardır (Alptekin, 2005:40). Ancak her hikâyede bunların hepsinin bulunması gibi bir zorunluluk yoktur. Bir hikâyede herhangi birinin eksik olduğu ya da bu kahramanların tamamının var olduğu görülebilir. Ali Öztürk (1986:93) halk hikâyelerinde yer alan kahramanları yüksek tabakadan kahramanlar, belli bir mesleği yaşatan kahramanlar, halk arasından belli bir özelliği ile yükselen kahramanlar ve mistik tipler olmak üzere dört başlık altında sınıflandırmaktadır.

Toplumun her kesiminden kahramanın bulunabileceği halk hikâyelerine bu kahramanların çoğunluğu kalıplaşmış şekilde tarif edilir. Hikâyelerde kahramanların genellikle aynı yapıda olmasını hikâyelerin sözlü kültür ürünü olmasına bağlamak mümkündür. Nitekim sözlü kültür döneminde metin bulunmadığı için anlatıcının zihninde çok sayıda hikâyeyi tutmasını mümkün kılacak bazı yöntemler geliştirmesi gerekmiştir. Walter J. Ong (2012:55) kahramanların kalıplaşmış olmalarını da kolay hatırlanabilmeyi sağlamak adına başvurulan bir yöntem olarak tespit etmiştir. Bu özellik günümüz anlatılarında da kendini gösterir. Günümüzde de özellikle dizilerde zengin erkekler ya da zengin kızlar etrafında yaşanan çeşitli entrikalarla kalıplaşmış ve tek tipleşmiş bir anlatım oluşturulmuştur.

Halk hikâyelerinde yer alan kahramanlar padişah, paşa çocuğu gibi masalsı kahramanlar olurken Köroğlu ve arkadaşlarının Celali isyancısı olması ya da Âşık Garip'in babası ölmüş bir tüccar çocuğu olması örneklerinde görüldüğü gibi (Boratav, 2002:54) veyahut da Kerem örneğinde görüleceği üzere her zaman hükümdar çocuğu değildir, Ercişli Emrah'da olduğu gibi fakir bir âşık çocuğu olabilir, Sürmeli Bey Hikâyesi'nde olduğu gibi tüccar çocuğu olabilir, Yaralı Mahmut'ta olduğu gibi sonradan fakir düşen ailelerin çocukları (Birdoğan, 1963:3069) gibi gerçekçi kahramanların varlığı da söz konusudur. Bu da bir senaryo yazımında gerekli kahraman tiplerinin halk hikâyelerinde var olduğunu gösterir. Senarist ister fantastik türde bir eser ister gerçekçi ya da tarihsel bir eser meydana getirmek istesin hikâyelerde buna uygun çeşitli kahramanlarla karşılaşacaktır.

Hikâyelerde yer alan kahramanların en büyük yardımcısı Pir, Hazreti Hızır, Pir Dede gibi yardımcı kahramanlar Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki Dede Korkut'un bir benzeridir. Halk hikâyelerinden Emrah'a, Kirmanşah'a, Tahir'e, Kerem'e rüyalarında Hz. Hızır bade içirmiştir. Âşık Garip Hikâyesi'nde tayy-i zaman ve tayy-i mekân olayının

gerçekleşmesini yine Hazreti Hızır sağlamıştır. Çocuğu olmayanlara elma vererek çocuk sahibi olmalarını Hazreti Pir Dede sağlamıştır (Sakaoğlu vd.,1997:11). Bu bilgilerden yola çıkılarak halk hikâyelerinde olağanüstülük unsurlarının var olduğunu ve günümüz sinemasında bu epizotların ilgi çekici birer unsur olarak yer alabileceğini söyleyebiliriz.

Halk hikâyelerinde genellikle güzellik konusunda erkek kahramanların tasvir edildiği görülür. Örnek olarak Âşık Garip Hikâyesi'nde Garip'in tasviri yer alırken sevgilisi Şah Senem'in tasviri yoktur[182]. Cahit Öztelli (1963:6-8) bunu hikâyenin asıl kahramanının Garip olmasına bağlamaktadır. Ayrıca kahramanlar çoğunlukla kaş, göz, boy, bel, ağız gibi divan ve halk şairlerinin tasvirlerinin benzeri tasvirler yapmaktadırlar. Kahramanların kişilik, karakter özellikleri ayrıntılı olarak anlatılmamaktadır. Çünkü hikâyelerde kalıplaşmış mücadeleci bir kahraman tipi yer almaktadır. Ancak sinemada her karaktere ayrı bir yer verilmese de hikâyelerde olduğu gibi göz ardı edilen kahramanlar yoktur. Her bir kahraman ya da karakter en azından fiziksel özellikleri bakımından tanıtılır. Bu yalnızca bir kamera hareketi ile sağlanmaktadır. Hikâyelerin senaryoya aktarımında bir kusur olarak karşımıza çıkan bu durumu ayrıntılı karakter açıklamaları ile örtmek mümkündür.

Diğer taraftan tüm hikâyelerde karakterler üstünkörü tasvir edilmemektedir. Karakter yaratmaya örnek olarak Âşık Şenlik'in hikâyelerinde karakter oluşturma göze çarpmaktadır. O, hikâyelerinde kişileri iyi ve kötü yönleriyle ele almış ve bir çatışma unsuru yaratarak doruk noktalara çıkarmıştır. Dinleyicinin merak duygusunu bu şekilde geliştirdikten sonra yavaş yavaş olayların çözümünü gerçekleştirmiştir. Onun hikâyelerinde iyi ve kötünün mücadelesi vardır ve bu mücadeleyi ve hep iyilerin kazandığı görülür (Kılıç, 2000:158). Senarist de hikâyede yer alan kahramanlardan hareketle oluşturacağı her bir karakter için böyle bir tutum geliştirmelidir. Karakterin hikâyenin dramatik yapısına yön verecek güç katacak özellikleri olmalıdır. Halk hikâye metinleri bu noktada ana karakterler dışında biraz eksik kalmaktadır. Yan/yardımcı karakterler kimi zaman yalnızca ismen geçmektedir. Ya da yalnızca ara bozucu veyahut yardımcı olmak gibi işlevleri ile önem kazanmaktadır. Ancak bir sinema filmi ya da uzun soluklu bir televizyon dizisi için bu derece az tasvir edilen karakterler senaristin ileride tıkanmasına sebep olmaktadır. Konusunu ve olay örgüsünü belirleyen senarist konuyu ileri taşıyacak

[182] Cahit Öztelli'nin görüşünün aksine nitelikte kadınların da tasvir edildiği ve bunun tekerlemeler aracılığıyla, kısa cümleler ya da yalnızca güzel demeden, yapıldığı görülmektedir (Aslan, 2001a:60-61).

yeni olayların gelişimine zemin hazırlayan karakterde kahramanlar yaratmak zorundadır. Bu aynı zamanda seyircinin karakter ile bağ kurmasını kolaylaştırır.

Halk hikâyelerinde kahramanların çoğunlukla ruhsal bir yoğunluğa sahip olmadıklarını görürüz, nitekim dinleyici için buna gerek de yoktur. Özellikle ana kahramanın ulaşmak istediği bir amaç vardır bu hikâyenin giriş bölümünde anlatılır. Kahraman bundan sonra yalnızca bu amacı gerçekleştirmek için çalışır. Bu noktada kahramanın mücadeleci tarafı ön plana çıkar. Yan karakterlerin de hikâyede yer almalarının mutlaka bir işlevi vardır. Bu karakterler işlevlerini yerine getirmelerinin ardından hikâyede pek görülmezler. Sinemada durum buna benzer olsa da farklılıklar da söz konusudur. Sinema halk hikâyelerinin kahramanlarını kendine örnek alır ve kullanır. Ancak kahramanların hikâyelerdeki gibi kullanımı sinema için yetersiz kalabilir. Sinema bu kahramanları olay örgüsünün durumuna göre çeşitlendirmelidir ve var olan karakterleri daha ayrıntılı şekilde tarif etmeli geliştirmelidir.

Hikâyelerde çoğunlukla karakterler karakterize edilir ve olaylar kahramanın etrafında gelişir, yol alır. Bu anlatım şekli içinde canlılığın sağlanması sağlam bir dramatize etme şekline ihtiyaç duyar. Bunu sağlamanın yollarından biri de sık kullanılan devrik cümleler ve kısa kısa konuşma cümleleridir (Cemiloğlu, 2002:149). Ancak bu dramatize etmeyi sinemada aynı şekilde sağlamak mümkün değildir. Sinemada karakterlerin özellikleri ve olaylar karşısındaki tutumlarını senarist güçlü ve heyecan uyandırıcı şekilde kurmalıdır ki seyirci karakterin bir sonraki hareketini tahmin edebilmeli ve onu iyi tanıyabilmelidir. Bunun için örneğin bir kahramanı diğerlerinden farklı kılan bir özellik belirlenmeli ve sık sık bu özellik seyirciye gösterilmelidir. Bunun dışında olayların seyri de kahramanların bu davranışlarını destekleyici şekilde gelişmelidir.

Diyalog yazımı senaryo yazım tekniğinde görüldüğü üzere senaryo yazımında en sona bırakılan aşamadır. Diyaloglu anlatım Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Kutadgu Bilig'den Dede Korkut Hikâyeleri'ne; her türlü inanç-inanış yapısındaki törenlerin başka bir deyişle taklit ve temsilin temelidir diyalog. Nitekim halk hikâyelerinin de en temel anlatı tekniği diyaloglu anlatımdır (Özdemir, 2012:204). Sinemada da diyalog oldukça önemlidir. Her bir diyaloğun olay örgüsünde bir amacı olmalı ve senarist diyalog yazımında aşırıya kaçmamalıdır. Özellikle halk hikâyesi gibi bir edebiyat eserinden uyarlanma yoluyla oluşturulan bir senaryo yazılıyorsa "*Kitaptaki sözcükler denetlenmeden*

sinema perdesine taşınınca yapaylaşır. Diyalog bir vurgudur. Bu nedenle zamanında ve yerinde nasıl kullanılacağı bilinmezse gevezelikten öteye geçemez" (Özgüç, 1996:8). Bu tehlike ile yüz yüze gelmemek için diyalog yazımında senarist dikkatli davranmalıdır. Çünkü edebiyat eserinde sıklıkla kullanılan diyalogların sinema filminde aynı ölçüde kullanılması asıl olaylara gölge düşürür ve dramatik ilerlemeyi yavaşlatarak seyircinin ilgisini azaltır.

Temelde diyalog edebiyatın ve sözlü kültürün önemli bir parçasıdır. Sinema pek çok unsur gibi diyaloglu anlatımı da edebiyattan almıştır. Ancak diyaloğun edebiyattaki karşılığı ile sinemadaki karşılığı birbirinden farklıdır. Andrey Tarkovski (2008:122) sinemada diyalogun edebiyat yapmak gibi bir amaçla kullanılmaması gerektiğini belirtir. Ona göre senaryo bir edebiyat metni değildir ve diğer unsurlarda olduğu gibi senarist diyalog aktarımında da çok titiz davranmalı, gereksiz diyaloglar çıkarılmalı ve lüzumlu yerlerde yeni diyaloglar eklemelidir.

Halk hikâyelerinde diyaloglara sıklıkla yer verilir. Anlatıcı hikâyenin kahramanlarını canlandırırken onların ağzından konuşmak suretiyle diyaloglu anlatımı gerçekleştirir. Anlatıcı ne kadar diyalog kullanırsa dinleyici için bu bir çeşitlilik olur ve durumdan memnundur. Ancak sinemada diyaloğun bu şekilde bolca kullanılması aynı etkiyi yaratmayacaktır. Fazla diyalog kullanımı metni seyirciye okunan bir anlatıya dönüştürebilir. Sinemada diyaloğa mümkün olduğunca az yer verilmeli ve ağırlık görüntüde olmalıdır. Çünkü sinema her şeyden önce görüntülerle hikâye anlatma sanatıdır. Bu özelliği ile de tiyatrodan ayrılmaktadır.

Burada senaristin kullandığı dil ve hikâyelerin anlatıldığı dil arasında oluşum ve gelişim sürçlerinden kaynaklanan bir ayrım olduğu görülmektedir. Hikâyelerin sözlü kültür ürünleri olup temelde 16. yüzyılda ortaya çıktığı ve neredeyse yazıya geçirildikleri dönemdeki halleri esas kabul edilirse ve dilin değişerek ilerleyen bir yapı olduğu göz önünde tutulursa sinemaya uyarlanan metnin dil açsından değişikliğe uğraması gerektiği ortaya çıkacaktır. "*Öykü hangi dönemde geçerse geçsin, oyuncu günümüzdeki jest ve mimikleri kullanır; dili de bugünkü dildir"* (Aytekin, Eroğlu, 2014: 43) fikrinden hareketle hikâyelerin günümüz seyircisi tarafından anlaşılması için dil anlamında da güncellenmesi gerekmektedir.

Senaryolar kural itibariyle konuşma diliyle yazılmalıdır. Halk hikâyeleri de anlatıldıkları dönemde halkın anlayacağı şekilde anlatılan metinlerdir. Bu noktada bir yakınlığın söz konusu olduğunu söyleyebiliriz ancak hikâye metninin günümüzde bir senaryoya aktarımı mevzu bahis olduğunda hikâyelerin dilinin günümüze uygun hale getirilmesi gerekirse sadeleştirilmesi gerekir.

Tüm bu noktaları göz önünde bulunduran senarist oluşturduğu metni yukarıda belirtilen senaryo yazım şekillerinden tercihine göre bir tanesi ile oluşturacaktır. Ardından yapımcı ve yönetmenlere sunmak üzere sinopsis, treatmantını hazırlayacaktır. Ardından senaryonun bir yapımcı tarafından kabul edilmesi senaryonun diğer bir aşaması olan çekim senaryosu yazım sürecini başlatacak ve artık senaryo yönetmenin gözüyle teknik boyutlarını kazanacak çekimi tamamlanacak ve sonunda da seyirci ile buluşacaktır.

4.4.2.2. Gösterim <İcra> Sırası ve Sonrası Benzerlikler

Seyir ve seyirci açısından bakıldığı zaman hikâyecilik geleneği ile sinema sanatı arasındaki benzerlik dikkati çekmektedir. Halk hikâyesi dinlemeye gelen dinleyici/seyirci nasıl ki kendini âşığın anlatacağı hikâye dünyasının içine bırakıyorsa (Başgöz, 2012:108), sinema salonuna gelen seyirci/izleyici de film süresi boyunca filmin dünyasına zihninin kapılarını açar. Bu durum gelenekte; hikâyedeki karakterlerin, mekânların ve eylemlerin tarihsel ve coğrafi olarak gerçek olduğuna, anlatıcı kadar dinleyicinin de inanması (Başgöz, 2012:70) sebebiyledir. Süreleri farklı olsa da her iki grup izleyici/dinleyici de aynı amaçla isteyerek icranın yapıldığı mekân ya da sinema salonunda yerini almıştır. Gelenekte yer alan dinleyici ile sinema seyircisi kendilerine sunulan anlatılardan etkilenir, kimi zaman güler kimi zaman ağlar.

Ancak sinema seyircisi ile hikâye dinleyicisi arasında anlatının anlatıcı ile karşılıklı ilişki kurma noktasında bir ayrım söz konusudur. Hikâye dinlemeye gelen dinleyici; anlatıcıyı her türlü canlandırma yeteneğiyle karşısında görmekte, çoğunlukla göz göze bir iletişim kurmakta, anlatıya verdiği tepkilerle hikâyeye yön vermektedir. Anlatıcı da seyircinin kendisine karşı tutum ve davranışlarından etkilenerek anlatısını çeşitlendirmektedir. Buna karşın sinema izleyicisi ile anlatıcı karşı karşıya gelemez. Sinemada seyirci ve anlatıcı arasında, hikâyecilik geleneğinde dinleyici ile anlatıcının

kurduğu türden aktif bir ilişki bulunmamaktadır. Hikâye dinleyicisine göre sinema seyircisi pasiftir.

"*Âşıkların usta yanında, bir ananeye uyarak yetişmeleri ve çok kuvvetli olan hafızaları kendilerini geçmiş yüzyılların kültür hazineleri haline getirmiştir. Mesleklerinin çok gezmeyi icap ettirmesi de bugünün cemiyetini, bugünün halk kitlelerini her şeyiyle bu adamların herkesten iyi tanımlarını mümkün kılmıştır.*" (Başgöz, 1945:100). Senaristler de içinde yaşadıkları, hitap ettikleri kitleleri iyi tanırlar. Her şeyden önce onlar iyi birer gözlemcidirler. İster konu seçiminde ister karakter seçiminde bir senaristin içinde yaşadığı toplumu oldukça derinlemesine analiz etmesi sonucunda başarılı bir yapım ortaya çıkmaktadır.

Sinemada senarist ya da yönetmen analiz ettiği toplumdan hitap edeceği belli bir kesimi seçer ve ona göre anlatımını, konusunu ve kahramanlarını belirler. Hikâye anlatıcılarında da durum farklı değildir: "*Âşıklar, halkı çok iyi tanırlar. Her köyün, her meclisin dinleyicisine göre türkü söyler, hikâye anlatırlar*" (Aslan, 2001a:65).

Wolfram Eberhard'ın (2002:3) tarifiyle "*Türkçede Halk Hikâyeleri olarak adlandırılan âşık hikâyeleri, tam manasıyla "halka ait hikâyeler",… olaylar dizisi, merkezi bir karakter veya kahramanın yarattığı birçok epizottan oluşur*". Film senaryoları da bu metinler gibi halkın duygu ve düşünce dünyasının bir yansımasıdır ve onlara hitaben oluşturulmaktadır. Bu nedenle senaristin ya da yönetmenin her zaman merkeze seyirciyi koyması gerekmektedir.

Seyirci anlatıcı ilişkisine bir başka açıdan bakacak olursak; Kars örneğinde dinleyiciler her hikâyeyi her âşıktan dinlemeyi istememektedirler. Bir âşığın iyi anlattığına inandıkları hikâyeler dışında hikâye anlatmasına dinleyiciler sıcak bakmazlar (Taşlıova, 2006:170). Bunun benzeri durumu günümüzde sinemada da yaşamaktayız. Seyirci özellikle filmini izlemek istediği yönetmeni seçmektedir.

Hikâye anlatıcıları hitap ettikleri kitleye göre anlatımları ve dil özelliklerini anında değişikliğe uğratabilirler. Ancak senaristin böyle bir özgürlüğü yoktur. Senarist genel olarak halkın anlayacağı bir yapım ortaya koymaya çalışır ve izlenip izlenmeyeceğinden emin bile değildir. Ancak hikâye anlatıcısı hitap edeceği kitleyi karşısında canlı olarak görmektedir.

Halk hikâyeleri de sinema filmleri de dinleyiciden etkilenmekte onun taleplerine göre şekil almaktadır. Ancak bu etkilenmenin zamanı her iki sanat dalında farklılık gösterir. Hikâye anlatımında anlatıcı icra esnasında dinleyiciden etkilenir. Ancak sinema filminde dinleyicinin etkisi ürün ortaya konulup sunulduktan sonra ortaya çıkmaktadır. Seyircinin filmi beğenip beğenmediğinin ölçütü ve tepkisi ancak film izleyici ile buluştuktan sonra anlaşılmaktadır.

Hikâyecilik geleneğinin dinleyen seyircisi ile sinema sektörünün izleyen seyircisinin farklarından biri de izlemeye ya da dinlemeye geldikleri hikâyeye hâkim olmaları ile ilgilidir. Hikâyenin dinleyicisi genellikle hikâyelere hâkimdir ve bir yanlışlık olursa anlatıcıyı uyarır (Türkmen, vd. 2014:44). Özellikle hikâyeciliğin güçlü olduğu yerlerde yakın zamana kadar bunun örnekleri sıklıkla görülmekteydi. Türkülerin yanlış söylenmesinde ya da anlatının olumsuz sonuçlanmasında anlatıcıyı uyarmaları bunlara örnek olarak gösterilebilir. Ancak sinema filminin her birisi yeni bir oluşumdur başka filmlerle bir ortaklık söz konusu değildir. Seyircinin herhangi bir konuda kıyaslama yapacağı tek bir model yoktur. Her bir hikâye icrası da yukarıda değinildiği üzere yeni bir yaratımdır ancak bu yeni yaratımlarda müzik gibi değişmeyen unsurlar yer almaktadır. Seyircinin kıyas yaptığı ya da anlatıcıyı uyardığı kısımlar buralarda yoğunlaşmaktadır.

Halk hikâyesi anlatıcısı da tıpkı bir senarist ya da yönetmen gibi anlatım sırasında kendi fikirlerini, duygularını sıklıkla ifade etmektedir. Hikâye anlatan kişi "*kendi insanının hikâyesini içine dokur, hikâyeyi anlatırken kendi bakış açısını da belirtir*" (Degh, 2003:114). Senarist ve yönetmen de baştan sonra kadar senaryoda kahramanları aracılığıyla söz sahibidir. Tıpkı bir filmde pek çok şeyi senaristin ya da yönetmenin gözünden gördüğümüz gibi halk hikâyelerinin anlatıcısı; dinleyicinin olayları, nesne ve karakterleri kendi gözünden görmesini sağlar.

Senarist gibi hikâye anlatıcısını da hitap ettiği kitlenin eğilimleri yönlendirmekte ve ayakta tutmaktadır. Dinleyici ile anlatıcının duygu ve düşünceleri birbirini oldukça etkilemektedir çünkü her iki grup da aynı toplumun birer ferdidir. Senaristler ile izleyici grubu arasında da aynı ilişki söz konusudur. Anlatıcı da senarist gibi hitap ettiği kitlenin seviyesine göre bir dil ve konu belirler (Boratav, 2002:68). Nitekim günümüzde de sinema filminin izlenmesi ve sürekliliğin sağlanması seyircinin beğenisine bağlıdır.

Halk hikâyeleri anlatıcısının yaşadığı bölgenin örf ve adetlerinden etkilendiği görülmektedir (Alptekin, 2005:31). Buna anlatıcının bilgi birikimini de dahil edebiliriz. Yani anlatıcının ortaya çıkardığı metin bir yandan geleneksel unsurlar çerçevesinde şekil bulurken bir yandan da anlatıcısının özelliklerini taşır. Tıpkı senaryo yazımında geçerli evrensel kuralların senaristler tarafından kullanılması ve yine de senaristin bu kurallar ışığında kendine has bir dil oluşturması gibi.

Hikâyecilik geleneğinde anlatıcı çoğunlukla tek başına hikâyeyi icra etmektedir. Bu anlatıma renk katmak için çeşitli yollara başvurmaktadır. Hikâye anlatan âşıklar "*bir yandan musanniftir bir yandan da şair… Aynı zamanda müzisyendir ve bütün bu parçaları farklı mekânlarda sunabilecek niteliğe sahip canlandırma ustasıdır"* (Taşlıova, 2016:117-118). Yani bir icrada anlatıcı senarist, yönetmen, müzisyen, kurgucu, oyuncu gibi pek çok uzmanlık alanını bünyesinde toplar. Sinemada da hikâye anlatımını canlandırmak önemlidir: "*Hikâye anlatımında ustalaşmak bir filmci için oldukça önemlidir. Sinema yönetmenleri anlatım sanatçılarıdır. Anlatımlarını sinema araçlarını kullanarak yapmaktadırlar. Görüntülü anlatım kadar bir hikâyeyi ilgi çekici anlatmak da üzerinde durulması gereken bir konudur*" (Aslanyürek, 2014:120).

Sema Fener (2015:124) öykülerin yazılı ya da sözlü olarak iki şekilde anlatıldığını belirtir: anlatım ve dramatizasyon. Anlatım, bir öyküde yer alan olayların bir anlatıcı tarafından karşı tarafa aktarılma işlemidir. Dramatizasyonda ise öyküde yer alan olayların karşı tarafın gözü önünde oluyormuş gibi gösterilerek aktarılmasıdır. Hikâyecilik geleneğinde buna göre hem anlatımı hem de dramatizasyon işlemini anlatıcı yapar; sinemada ise kalabalık bir senarist, yönetmen, oyuncu grubu. Sinemada dramatizasyon daha ön plandadır çünkü "*Geleneksel sinema üç bin yıllık geçmişe sahip dram sanatının doğal bir mirasçısıdır"* (Parkan, 1993:11).

Bir anlatma olduğu sürece anlatan bir kimse, anlatıcı ses olmalıdır muhakkak (Chatman, 2008:137). Genel anlamda edebiyatta kullanılan temel bakış açıları şöyledir:

1. Birinci tekil şahıs
2. Her şeyi bilen bakış açısı
3. Nesnel bakış açısı
4. Üçüncü tekil şahıs bakış açısı (Miller, 2012:74-75).

Yavuz Demir'in (2002:49) "*Üçünü kişi ağzından verilen bir romanda anlatıcının karakterleri en gizli duygularını, düşüncelerini okuması, Tanrı gibi her zaman her yerde hazır bulunması ve her şeyi bilmesi; olağanüstü bir yetenekle donatılmış olması demektir*" ifadesinden hareketle halk hikâyelerinde de genellikle üçüncü kişi ağzından anlatımın gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

Filmlerde ise bu bakış açısı sinemaya özgü şekilde yorumlanmaktadır. Sinemasal bakış açısı edebiyatın bakış açıları ile kısmen uyumludur. Sinemasal bakış açısı hikâyenin/anlatının anlatıldığı perspektifi ifade etmektedir. Filmlerde birinci tekil şahıs bakış açısı kullanılması zordur. Her şeyi bilen bakış açısı, nesnel ve üçüncü tekil şahıs bakış açısı filmlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Bir filmde birden fazla bakış açısı da kullanılabilir.

Sema Fener (2015:128-129) film öykülemelerinde öznel ve nesnel olmak üzere iki temel bakış açısının kullanıldığını belirtir. Öznel bakış açısında olaylar bir karakterin gözünden anlatılmaktadır. Nesnel bakış açısında ise olaylar dışardan bir gözlemci tarafından anlatılmaktadır. Buna "her şeyi bilen bakış açısı" da denilmektedir. Benzer şekilde Warren Buckland (2013:46) bir anlatının izleyiciye aktarılma yollarını kısıtlanmış anlatım ve her şeyi bilen anlatım olmak üzere sınıflandırır. Bob Foss (2012:15) da bir sinema filmi ya da televizyon dizisinde herhangi bir anlatıda üç türlü bakış açısının varlığından söz eder: Her şeyi bilen bakış açısı, Karaktere bağlı bakış açısı (birinci elden anlatım dahil), Tarafsız gözlemci bakış açısı.

Sinemasal anlatıda nesnel anlatı ve öznel anlatı olmak üzere temel iki anlatım tarzı vardır. Nesnel anlatıda kamera, olayları dışardan bir göz olarak aktarır. Öznel anlatıda ise olaylar öyküde yer alan kişilerden birinin gözünden aktarılmaktadır. Ancak her iki anlatı tarzının da birlikte kullanıldığı anlatılar daha çok kullanılmaktadır (Sözen, 2008a:176).

Halk hikâyeleri bu bilgiler ışığında senaryoya uyarlanırken daha çok sinema teknikleri ile ilişkili olan anlatıcı sorunu gündeme gelecektir. Sinemada anlatıcı dış ses ya da doğrudan konuşan bir anlatıcı olarak karşımızdadır. Burada mümkün olduğunca anlatıcı geri planda olup eylem ön plana çıkmalıdır (Korat, 2010). Nitekim sinema bir görüntü sanatıdır ve diyalog konusunda olduğu gibi anlatıcı hususunda da ekonomik davranmak gerekmektedir.

Sinemadaki anlatıcı tipolojisi gelenekteki anlatıcıdan farklıdır. "*Sinematografik anlatıcısının ses, müzik, dekor, oyuncu, ışık, kurgu, kamera açısı ve hareketi gibi birçok görsel ve işitsel özelliğin bileşiminden oluşmasından dolayı*" (Sözen,2008:175) sinemadaki anlatıcının tanımını yapmak pek kolay değildir. Ancak hikâye anlatıcısı belli bir gelenek etrafında vücut bulmuş ve yüzyıllarca devam etmiştir. Bu anlatıcı da yukarıda değinildiği üzere hem hikâyeyi anlatır hem canlandırır hem müziğini hem kurgusunu yapar ancak tüm bunları bir kişi yapar. Anlatıcı, "*konu ile seyirci arasındaki bağlantıyı kurarken, kendi yorumunu ve stilini getiren kişi*" olarak algılanır (Adanır, 2012a:134). Sinema anlatıcısının tespiti hikâyecilik geleneğinde olduğu kadar açık ve anlaşılır değildir.

Sinemada anlatıcı bazen olayları yaşayan ve anlatan konumunda bir kahraman bazen de dışardan bir ses aracılığıyla olayları bize aktaran anlatıcılar olabilir. Sinemada anlatıcı çoğunlukla yönetmendir. Çünkü yönetmen, anlatıda olayları düzenleme, seçme ve yönlendirme işini yapan kişidir. Kameranın hareketlerinin nasıl olacağını belirleyen kişi olmasıyla anlatıya yön verir (Taş Öz, 2012:87). Ancak bir filmde birden fazla anlatıcı olabilir. Halk hikâyelerinde bunun bir örneğine rastlamak mümkün değildir. İki anlatıcının olduğu icralar söz konusu olsa da bunlarda genellikle nazım kısımlar bir anlatıcı nesir kısımlar diğer anlatıcı tarafından geçekleştirilir.

Anlatıcının sinemadaki karşılığı kamera mıdır? Sorusu burada gündeme gelmektedir. Gelenekteki anlatıcının sinemadaki tam karşılığı kamera demek eksik bir yargı olacaktır. Her ne kadar zaman zaman dinleyicinin de olay akışına müdahalesi görülse de gelenekte olaylar çoğunlukla anlatıcının bakış açısıyla öğrenilir. Diğer bir ifadeyle anlatıcının kahramanlar ile ilgili tutumu seyircinin fikrini de belirler. Anlatıcı bunu bazen tek bir cümleyle, bir dörtlükle, bir türküyle ifade edebilir. Anlatıcı burada taraf tutar ve bunu gizli bir şekilde yapmaz. Bu yönüyle sinemada anlatıcı ya da kamera tarafsız bir şekilde anlatılmak istenileni aktarır ve kararı verme seyirciye bırakılır. Ancak kameranın neleri aktaracağına yönetmen karar verir ve kamera onun bakış açısıyla olayları aktarır. Burada yönetmenin bir müdahalesi yoktur, o sadece bir aracıdır. Sinemada kamera, olayları onun bakış açısından gördüğümüz yönetmendir ve kimi zaman da bir kahramanın bakış açısıyla filmi izleriz. Ancak bunlar gelenekteki anlatıcıyı karşılamaz. Çünkü gelenekte anlatıcı hem olayları anlatır, hem kurgular, hem müziğini yapar. Yani anlatıcı sinemada bir kameradan daha fazla görev yüklenir.

Halk hikâyeciliği geleneği ile senaryoculuğun gösterim sırası benzerliklerinden biri de hem halk hikâyesi hem de senaryo yazımının belli bir süreç ve çalışma şekli gerektirmesidir. Her ikisinin de belli bir sistem üzerine oturmuş hazırlık aşamaları bulunmaktadır. Halk hikâyelerinin oluşumu ve senaryo yazımı ile sinema filmleri yapısal/icra ediliş olarak da benzerlikler taşımaktadır. Andre Bazin'e (2013:67) göre "*Seri halinde üretilmeye başlanan filmler, eski masal ve öykü biçimlerinden popüler bir teknik ve tarzda yeniden üretim niteliği taşımaktadır".* Görülüyor ki bugün yapılan seri/devam filmleri ya da diziler hikâyecilik geleneğinin yapısal bir devamlılığı olarak yorumlanabilir. Bu iki alan birbirine benzemenin dışında birbirlerini etkileyerek de etkileşim yaşarlar. Hikâye anlatmanın televizyon ya da sinema tekniklerinin gelişmesine yön verdiği gibi; Ayşegül Bahşişoğlu (2002:35), televizyonun yaygınlaşması ile hikâye anlatımının da televizyon tekniğine benzemeye çalıştığını öne sürmektedir.

Hikâyelerin ve özellikle televizyon dizilerinin başlangıç, sunum, ara, bitiş gibi noktalarda benzerlikler taşıdığını söylemek mümkündür. Hikâyelerin tekerleme ile başlaması dizilerin jenerikle başlamasına benzer (Fidan, 2017:256). Televizyon dizisi için düşündüğümüzde de halk hikâyelerinin başında yer alan asıl konudan bağımsız anlatmalar ve türkülerin sinemada film başlamadan önce gösterilen diğer film tanıtımlarının gördüğü işlevi yerine getirdiğini söyleyebiliriz. Aynı şekilde hikâyecilerin icra sırasında usta malı söylemesi de sinema gösterimindeki reklam ya da diğer film tanıtımları ile benzetilebilir.

Özellikle Erzurum hikâyecilik geleneğinde anlatıcı hikâyesini yarıda bırakıp ertesi gece tekrar başladığında eğer meclise yeni katılan dinleyiciler varsa onlar için hikâyenin geldiği yere kadar bir özetini yapmaktadır (Karadağ, 1991:55). Bunu özellikle televizyon sektöründe dizi yapımlarında yer alan yeni bölümden önce eski bölümün tekrar edilmesine benzetmek mümkündür. Her ne kadar televizyon yayıncılığında bu özetlerin verilmesinin amacı tam anlamıyla geçmiş bölümleri hatırlatmak olmasa da; yayın saatinin doldurmasının yanında seyircinin bilgilendirilmesi, konuya hakim olması ya da izlemeyenlerin ilgisini çekmek de amaçlanmaktadır.

Halk hikâyelerinin anlatılma süreleri dinleyiciye, mekâna, anlatılan hikâyenin yapısına göre değişiklik gösterirken bir sinema filminin süresi ortalama yüz dakikadır ve herhangi bir etkene bağlı değişiklik çok mümkün değildir. Bu anlamda halk hikâyelerinin ara ve aralar verilerek parça parça anlatılması onu televizyon dizilerine benzetmektedir.

Çünkü sinema filmi tek bir seferde gösterime girip biten bir bütün iken televizyon dizisi bölüm bölüm yayınlanmaktadır[183].

Hikâye anlatımında anlatıcının başlangıçta dinleyicilerine bildiği hikâyeleri belirtmesi ve hangisini dinlemek istediklerini sorması, ardından seyircinin bir tercihte bulunması üzerine anlatıcının o hikâyeyi anlatması günümüz sinema seyircisinin izlemek istediği filmi seçip gitmesi ile benzerlik göstermektedir.

Halk hikâyelerinin dinleyicileri daha önce başka âşıklardan dinledikleri hikâyelerin asıllarına sadık olmasını isterler, özellikle bazı hikâyeleri dinleyiciden daha iyi bilmektedirler (Taşlıova, 2016:143). Bu durum sinemada uyarlama yapılmasında karşılaşılan sadakat sorununa benzemektedir. Seyirci belki de en beğendiği icrayı kendine örnek alıp onun üzerinden diğer anlatmaları değerlendirmektedir. Sinemada da seyirci halk hikâyelerinin metinlerini okuyup gelmiş ise senaristi yorumu üzerinde değerlendirme hakkına sahip olur. Sinemanın seyircisi de beğendiği bir filmi tekrar tekrar izler.

Halk anlatılarının değişik seviyelerde anlamlar içerdiği gibi (Röhrich, 1998:105), sinemada de senaristin ya da yönetmenin mutlaka vermek istediği bir mesaj vardır. Her ikisinde de bu mesaj dinleyici ya da izleyicinin algı seviyesine göre çeşitlenmektedir. Hikâyelerde verilmek istenen mesajlar âşıktan aşığa değişebilir. Bu onların yaşam koşulları ve kişisel görüşleri ile ilgilidir (Başgöz, 2012:121). Sinemada da her yönetmen ya da senarist dünya görüşü ışığında eserler meydana getirir ve vermek istedikleri mesaj buna göre şekillenir.

---

[183] Halk hikayeleri ile televizyon dizilerinin karşılaştırmasını yapan Mehmet Çevik (2015:37-42) bu iki anlatı arasında bazı benzerlikler tespit etmiştir. İlk olarak halk hikâyesi ve televizyon dizilerinin uzunluk bakımından benzerlik gösterdiğine değinir. Bir başka benzerlik de müzik unsurunun kullanımıdır. Halk hikâyelerinde olaylar nesir kısımlarda anlatılırken nazım kısımlarda yer alan şiirler de anlatıcı tarafından saz eşliğinde söylenmektedir. Televizyon dizilerinde de zaman sorunu olmadığı için anlatılan hikâyeyi destekleyen müzik kliplerinin kullanıldığı görülmektedir. Bunlardan başka dizilerde kullanılan dış ses tekniği de halk hikâyelerinin bir anlatıcı tarafından anlatılması özelliği ile bağdaştırılabilir. Yapısal açıdan bu benzerliklerin yanında icra açısından da televizyon dizileri ile halk hikâyeleri arasında ortak noktalar bulunmaktadır. Her iki anlatıda da giriş kısmında bir tanıtım yer almaktadır. Hikâyede "fasıl" olarak adlandırılan bu bölümde kalıplaşmış müzikli girişler yer alır. Dizilerde de kalıplaşmış şekilde dizinin künyesi bir müzik eşliğinde akarken başlangıç gerçekleştirilmiş olur. Halk hikâyelerinin anlatımı sırasında "yatılacak yer" adı verilen aralar ile dinleyicinin ve anlatıcının dinlenmesi sağlanmaktadır. Bu ara televizyon dizilerindeki reklam aralarına benzemektedir. Halk hikâyeleri de televizyon dizileri de akşam saatlerinde izleyici ya da seyirci ile buluşurlar. Ayrıca dizilerin de hikâyelerin de anlatılmaya başlanması zamanı hitap edilen kitlenin iklim, yaşam şartları gibi unsurlar ışığında belirlenir ve genellikle eylül ekim gibi başlayıp mayıs haziran gibi sonlandırılır. Hikâye dinleyicilerinin hikâyeyi beğenip beğenmemesine göre etkilemesi ve gereken yerlerde seyrini değiştirmesi televizyon dizilerinin de seyircinin etkisiyle devam etmesi ya da sonlandırılmasına sebep olmasıyla benzerlik taşımaktadır.

Seyirciye ya da okuyucuya verilecek mesajın dikkat çekmesi ve merak uyandırması gerekmektedir. Andre Bazin (1966:115-116) sinemanın edebiyattan aldığı bir unsur olarak merak duygusunu belirtir. Romanın ilk dönemlerde parça parça tefrika edilmesinin "arkası yarın" fikrinin sinemaya da uyarlanması yoluyla ilk dönem sinemalarında filmlerin kesik kesik yayınlanmasına esin kaynağı olduğu tespitinde bulunmuştur. Bunun aksi olduğunda sinemanın seyirci tarafından çabuk tüketilip belki de yok olacağını belirtmektedir. Halen günümüzde devam filmlerinde sürdürülen bu mantık televizyon dizilerinde de kendisini göstermektedir. Halk hikâyeleri de anlatım sırasında merak duygusu uyandırmak için kesik kesik anlatılmaktadır.

Merak duygusu uyandırmanın çeşitli yolları vardır. "*Usta senaryo yazarları ve usta sinemacıların sanatı, bir yoğunlaştırma, yalınlaştırma, öze indirgeme sanatı olduğu kadar, düşüncenin ansızın doğması, rüzgarlarla savrulması ve tomurcuklanmasıdır*" (Chion, 2003:84). Bu şaşırtma ve sürprizler sinemada da hikâyelerde de seyircide merak duygusu uyandırmanın yollarından biridir. Aristotales'in (2013:53) "bahtın dönüşü" dediği "eylemlerin beklenmedik anlarda farklı bir yön alması" da merak duygusunun sağlamanın yollarındandır. Yine Aristotales'in "metabasis" dediği yazgının değişmesi, "*tragedyanın temel dayanaklarından biridir ve çoğu kez yeniden tanınma ve beklenmedik olayı*[184] *da beraberinde getirir*" (Chion, 2003:139). Halk hikâyelerinde de kahramanların kılık değiştirmesi gibi örneklerde bu ilkelere rastlanmaktadır ve hikâyeler bu yönüyle de senaryolara kaynaklık edecek özellik göstermektedir.

Halk hikâyelerinde yer alan formeller söz kalıbı olarak da adlandırılır ve bu kalıp ifadeler hem nazım hem nesir bölümlerde kullanılabilir. Kimi zaman tekerleme kimi zaman benzetme ya da kafiyeli söyleyiş şeklinde karşımıza çıkan (Taşlıova, 2016:107) formellerin Gonca Gökalp (1999:174) anlatıda bir olaydan bir olaya geçiş sağlamanın yanında dinleyicinin merak duygusunu da canlı tutma işlevini gördüğünü belirtir.

Hikâyelerde heyecan ve gerilimi artırma yollarından biri de erkek kahramanın sevgilisine kavuşmak için girdiği imtihanlarda yatmaktadır. Yaralı Mahmut Hikâyesi'nde olduğu gibi kahramanlar sevgiliye kavuşmak için ölüme meydan okurlar ancak yine de sevgiliyi tercih ederler. Yine halk hikâyelerinin içinde yer alan 'sevgilinin düğününe son

[184] Dramanın temel öğelerinden "beklenmedik olay" öyküdeki bir durumu umulmadık bir anda alt üst eden ani bir değişikliktir. Bu, yeni bir kişinin olaya karışması, talihin dönmesi, bir sırrın ortaya çıkması ya da beklenenin tersine ani bir olayın meydana gelmesi olabilir (Chion, 2003:181).

gecede yetişme' motifi de (Aslan, 2001b:9) sinemada heyecan yaratacak unsurlardan birisi olarak karşımızdadır. Dede Korkut Hikâyelerinden Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek Hikâyesi'nde de sevgilinin düğününe son anda yetişme motifi yer almaktadır. Dede Korkut Hikâyeleri'nin destandan hikâyeye geçişin bir örneği olduğundan hareketle, "sevgilinin düğününe son anda yetişme motifi"nin Dede Kokrut Hikâyeleri'nin halk hikâyelerine doğrudan bir etkisi olarak değerlendirebiliriz.

Pertev Naili Boratav (2002:60-62) halk hikâyelerinin en heyecanlı sahnelerinin kahramanın sevdiğine kavuşması sırasında karşılaştığı engeller olduğunu söyler. Bunların başında da ailelerin sosyal tabakalarının farklılığı nedeniyle kendilerine denk kabul edilen farklı kişilerle evlendirilmeye çalışılması gelir. Rakip olarak aşığın karşısına çoğunlukla bir padişah, paşa çocuğu, şehzade, bir han ya da bir bey çıkar. Kimi hikâyelerde bu rakipler hemen mücadeleye son verip sevenleri kavuştursa da durumların zorlaştığı ve mücadelenin uzadığı örnekler de mevcuttur. Kahramanlık konulu halk hikâyelerinde ise bu mücadeleler kahraman ile padişah, şah ya da bey arasında geçer ve kahraman kazanan taraf olur. Anlatıcı, âşığın karşısında yer alan bu rakipleri acımasızca yerer ve hikâyenin sonunda mutlaka cezalandırılır.

Hikâyelerde yer alan bu merak uyandırıcı unsurlar senaryolarda da sıklıkla kullanılmaktadır. Hikâyecilik geleneğinde anlatıcı aşk ya da kahramanlık hikâyelerinde genellikle taraf tutar ve her zaman kahramanın tarafında olur. Bu durum sinemaya sinemanın özellikleri gereği bu şekilde yansımaz. Senarist ya da yönetmen işlediği olaylarda herhangi bir tarafı tuttuğunu belli edemez o yalnızca görüntülerle olayları aktarır ve kimin tarafını tutacağı tamamen seyirciye bağlıdır. Senarist yalnızca olayları kahramanlardan birinin bakış açısıyla aktarabilir ancak bu durumda da senaristin kimden yana olduğu anlaşılmaz.

Halk hikâyeleri canlı oldukları dönemlerde tiyatro, sinema, müzik ve eğlence gibi pek çok ihtiyacı bir arada karşılayabiliyordu. Sözlü kültür döneminde esas olan sözlü iletişimin insanları birleştirdiği gibi (Ong, 2012:87), sinema da bugün insanları belirli mekânlarda birleştirici özelliğe sahiptir. Bunların yanında sinema da halk hikâyeleri de yaşadıkları toplumda çeşitli işlevleri yerine getirmektedirler.

> Sinema, en azından çok etkili olduğu ülkelerde, kültürel olarak neyin hoş görülebilir/izin verilebilir olduğunun tanımlanmasına büyük ölçüde yardım eder: Sinema toplumun ortak deneyimidir. Sinemanın rol modelleri öylesine güçlüdür ki, model yaratmayan rolleri toplumun tek tek üyelerinin

anlaması bile çok zordur**.** Halk hikâyeleri gibi filmler de tabuları ifade eder ve bunların ortadan kalkmasına yardım eder (Monaco, 2001:253).

Halk hikâyelerinin ve senaryoların genelde ise sinemanın birer anlatım olduğundan hareket edersek Bob Foss'un (2012:19) anlatının gerçekçi, dramatik, tematik, lirik, güldürü, ilgisiz gereksiz olmayan işlevlerinin her iki sanat dalında da yer aldığını söyleyebiliriz.

İşlev açısından bakıldığında da sinema sektörü ile hikâyecilik geleneğinin ortaklıklarını görmek mümkündür. "*Medya ürünleri halkın iletişimsel ihtiyaçlarına indirgenmiştir. Georg Gebner, televizyonu bu günün egemen medyası sayarken aynı zamanda modern "hikâye anlatıcısı" olarak adlandırmakla, haber verme, anlatma ve oyun oynama işlevine değinir"* (Aytaç, 2005:52). Genel anlamda halk edebiyatı ürünlerinin işlevlerini sıralayan Gülin Öğüt Eker'in (2005:316) tespiti halk hikâyeleri için de geçerlidir: "…gelenek taşıyıcılığı, eğitme, sosyal motivasyon, yararlılık, bütünleştiricilik, dengeleme, bir düşünceyi destekleme, sosyal eleştiri ve denetim mekanizması, dikkat çekme, az sözle çok şey anlatma, son sözü söyleme, kıssadan hisse kapma, gerilimleri yumuşatma, eğlendirme, güldürme ve rahatlama". Görülen o ki elektronik kültür ortamlarından televizyon ve sinemanın işlevleri sözlü kültür ürünleri olan halk edebiyatı ürünleri ile benzerlik taşımaktadır.

Folklor çalışmaları kapsamında yer alan işlev çalışmalarında temel alınanlardan birisi William Bascom'a[185] aittir. Buna göre folklorun çok sayıda işlevinden dördü şu şekildedir:

1.Hoş vakit geçirme ve eğlenme ve eğlendirme

2.Değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme

3.Eğitim, yani kültürü gelecek kuşaklara aktarma

4.Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak için bir kaçıp kurtulma mekanizması (Başgöz, 1996:1).

İlhan Başgöz (1996:2) Bascom'un bu dört işlevine beşincisini ekler ve folklor ürünlerinin "*çatışmaları büyütmek, başkaldırmalara destek olmak, kurulu düzene ve değerlere direnmeleri arkalamak, onları yıkmaya kalkışanlara güç vermek*" gibi bir

[185] Bascom, William (1963). "Four Functions of Folklore" The Journal of American Folklore. C.67. sf.333-349.

işlevinin de olduğunu tespit eder. Protesto adını verdiği bu işleve örnek olarak da Köroğlu Hikâyeleri'ni ve Ömer Seyfettin'in Yalnız Efe adlı hikâyesini gösterir.

Ayşe Duvarcı (2002:288) da folklorun olumlu işlevlerinin yanında böylesi bir başkaldırı işlevi de olduğunu belirtir. Ona göre toplumlarda kavga, dövüş, çatışma kaçınılmazdır. Folklor ürünlerinde de halkın yansıması görüldüğüne göre bu ürünlerde bu çatışmaların, itirazların yer alması olağandır. Mehmet Mete (1999:37) televizyonun işlevlerinin de eğitim ve kültür düzeylerinin yükseltilmesi, haber ve bilgi edinme, hoşça vakit geçirme, eğlendirme ve dinlendirme olduğunu tespit etmiştir.

Genel anlamda folklor ürünlerinin ve televizyonun işlevlerinin ne olduğu ile ilgili çalışmaların yanında özellikle halk hikâyelerinin işlevleri konusunda F. Gülay Mirzaoğlu'nun (1999:86) tespitleri vardır. O, halk hikâyelerinin iletişime dayalı bilgilenme, haber alma, eğitim ve en baskını da eğlence işlevi gördüklerini tespit etmiştir. Pertev Naili Boratav (1982a:165-166) içinde halk hikâyelerinin de yer aldığı sözlü kültür ürünlerinin eğitim eğlence yanında ekonomik, politik, dinlik ve büyülük işlevlerini yerine getirdiklerini belirtir. Diğer taraftan bu ürünler bünyesinde geliştikleri toplumun ekonomik, estetik, politik kurallarını da belirlerler ve zamanla bu işlevleri sinema, radyo, televizyon ve foto-romanın üstlendiğini belirtir.

Linda Seger (2015:291-292) hikâyelerin güçlü olduğunu, anlatıcının ne anlatmak istediği ve nasıl anlatmaya karar verdiği zaman izleyicilerin hayatını değiştirme gücüne sahip olduklarını söyler. Hikâyeler seyircilere yeni bakış açıları kazandırmak sureti ile onları değiştirebilir. Hikâyeler kültürü değiştirebilir; iyilik modeli geliştirip seyredenleri cesaretlendirir ve iyi şeyler olması için gücünü ve etkisini kullanabilir. Hikâye anlatma sanatı da henüz tam olarak keşfedilmemiştir. Hikâyeler "psişik yapılarımızı hangi yollarla değiştirdiklerine henüz tam anlamıyla vakıf olamadığımız ölçüde derinliklidir". Sinema da en etkili araçlardan biri olarak filmlerde tüm dünya insanları ile bağ kurduğumuz hikâyelerin aslında bize ait hikâyeler olduğunu göstermektedir. Senaryo yazma sanatı tam anlamıyla icra edildiğinde insanları yeni dünyalara taşıyacak ve hayatları temelden dönüştürecek gücü meydana çıkarabilir. Örneğin;

> Dede Korkut'ta olduğu gibi o çizgiden günümüze ulaşarak teşekkül eden hikâyelerimizde de kahramanların tavır ve hareketleri bir anlamda model kişilik oluşturmaya yöneliktir. Yani, âşık hikâyeyi anlatırken, onu canlandırmanın ötesinde iyi davranışı ödüllendirme, kötü davranışı yerme yolunu seçmektedir. Bunu yaparken amacı hiç şüphesiz doğrudan doğruya eğitimdir (Türkmen, Cemiloğlu, 2009:23).

Âşık Şeref Taşlıova da halk hikâyelerinin eğitici rolüne de dikkat çeker (Çiftlikçi, 1996:98). Sinemanın da toplumlara yön verme ve eğitme işlevini göz önüne alırsak her iki sanatın bu noktada da birleştiğini söyleyebiliriz.

Halk hikâyelerinin icraları ile sinema filmlerinin ya da televizyon dizilerinin gösterimleri arasında da benzerlikler söz konusudur. Hikâyelerin icrası sırasında dinleyici görme ve işitme duyuları ile hikâyeyi algılamaktadır. Anlatıcı aktardığı hikâyede jest ve mimikleri ile oturup kalkması ile adeta bir canlandırma yapmaktadır. Nitekim icra sırasında anlatıcıların kahramanlarla kendilerini özdeşleştirdiklerine ait bilgiler bulunmaktadır. Gerekli gördükleri yerlerde seslerini alçaltıp, yükseltmeleri bir durumu belirtmek için bazen susmaları gibi tüm icra boyunca yaptıkları her bir ifade biçimi hikâyeyi dinleyenler/izleyenler önünde canlandırmak içindir. Sinema da buna benzer şekilde izleyicinin görme ve duyma becerilerine hitap eden bir sanattır. Her iki sanat dalında da seyircinin anlatıyı ya da filmi izlemeye gitmesinin altında yatan sebep aynıdır. Her ikisi de birer iletişim aracıdır, hoşça vakit geçirmeye yarar ve insanın anlatma isteğinden doğmaktadırlar. Gösterim sırasında bu iki sanat dalında tespit edilen benzerlikler şöyledir:

Özellikle kahramanlık konulu halk hikâyelerinde tarihî bir konu anlatılıyorsa hikâye anlatıcısı bu olayın gerçekliğine dair başlangıçta açıklamalar yapar (Boratav, 2002:132). Bu durum sinema filmlerinde yaşanmış tarihsel bir konu işlendiğinde filmin başlangıcında olayların gerçeklere dayandığına dair belirteçlere benzemektedir.

İcra sırasında âşığın asıl hikâyeye geçmeden önce sazıyla söylediği türküler ve varsa anlattığı kısa metinler birazdan anlatacağı hikâye için zemin hazırlama amacı taşır (Başgöz, 2012:109). Sinemada asıl gösterimden önce yer alan reklamlar ve diğer filmlerin tanıtımını hikâyecilik geleneğinde başlangıçta söylenen bu türküler ve hikâyelere benzetmek mümkündür.

Hikâyecilik geleneğinde anlatıcı olayları anlatırken her bir kahramanı bir oyuncu gibi canlandırmaya çalışır. Pertev Naili Boratav (1982b:211) icra sırasında âşığın canlandırma yapmasını şöyle tarif eder: “

> Sazını, hikâye anlatırken bir omzuna asıyor, türkülerin geçtiği yerlerde ise göğsüne dayıyor ve yine ayakta- tıpkı Ortaçağ kitaplarında resimlerine rastladığımız Troubadourlar gibi- yüzüne türkünün istediği ifadeyi, mimikleri vererek, vücuduna bazen de ellerinden birini sazdan ayırmak suretiyle, eline ve parmaklarına vakaların tasviri için lüzumlu jestler yaptırarak, gah sesini yumuşatıp

> hazinleştirerek, gah hikâyede vasfedilen 'arslan yiğitlerin' dağları gümbürdeten naralarıyla kükreyerek teller üzerinde bazen engin, hicranlı melodiler, bazen de ferah dolu şen, şakrak havalar, yahut oynak oyun ritimleri gezdirerek gözlerimizin önünde tek aktörlü bir temsil sahnesi yaratıyordu. Bu sahnede tiyatrodan, şiirden, müzikten, hatta operadan birer parça bir şeyler var; fakat her şeyden çok roman var.

F. Gülay Mirzaoğlu (1999:86) icra sırasında anlatıcının türkülerde ve nesir kısımlarda geçen her duyguyu kendisini kahramanları ile özdeşleştirerek canlandırdığını belirtir ve devam eder: "*Tüm bu ustalıklar kendisini izlemeye gelenlere heyecan dolu dakikalar yaşatır, onları eğlendirirdi. Hikâyeci tıpkı bir aktör olur, kahramanları arasına karışır, dinleyiciler ise sanki bir tiyatro ya da sinema izliyormuş gibi büyük bir sessizlik ve duygu yoğunluğu içinde onu izler, anlatılan eserde kendi hayatlarından kesitler bulurlardı".* Bu durum da sinema ile halk hikâyesi geleneğinin seyircisini bu noktada birleştirmekte olan özelliklerden olup anlatıcının sinema filmindeki senarist, oyuncu, yönetmen, müzisyen, kurgucu gibi pek çok görevi tek başına yaptığının göstergesidir.

Anlatıcının bir aktör gibi kahramanları canlandırmasına bir başka örneği Metin Karadağ (1996:228) vermektedir. Karadağ tespit ettiği icralarda anlatıcının Köroğlu anlatırken kaşlarını çattığını, omuzlarını dikleştirerek heybetli görünmeye çalıştığını ancak Yaralı Mahmut Hikâyesi'ni anlatırken kahramanın çektiği çileleri hissettirecek şekilde mazlum durarak hikâyeleri dramatize ettiklerini belirtir.

Bu şekilde canlandırma yapmanın olayları dramatize etmenin amacı dinleyiciyi etkilemek ve hikâyelerde yer alan duyguları seyirciye de yaşatmaktır. Bu bağlamda Âşık Mevlüt İhsanî şunları söylemektedir:

> Benim meclislerimde ağlamadan çıhan olmazdı. Hiç ağlanmadan çıhan meclisim olmadı. Hep ağladırdım. Zaten âşığın rengi sarıdır. Gözü yaşlıdır. Boynu büküktür. Âşıh söyledirken ağlatır. Mesela bahıyorum İzzeti İkram (İzzet Altınmeşe) ağlatıyor. Onun hakkı o. Amma âşıh ağlatacak. Çünkü âşık söylediği sözü halkın ruhuna yerleştirmelidir ki (Türkmen, Cemiloğlu, 2009:21).

Hikâyelerde olayları, epizotları birbirine bağlayan, bir zaman diliminden diğerine geçişin yanında nesir kısımlardan nazım kısımlara geçişin sağlanmasında geçiş formellerine başvurulur. Bunlara örnek olarak Âşık Şeref Taşlıova'dan derlenen Hikâyelerde yer alan geçiş formelleri gösterilebilir:

> Bunlar bu minval, bu hal üzere konuşurken ben size nerde haber vereyim? Seyyad Bey'den (Seyyad Bey ile Güllü Kız), Alır alır bakalım burda Seyyad Bey ne söyleyecektir? Vekâleten ben size söyleyeyim. Allah hepinizi var etsin! Sağ olun! (Seyyad Bey ile Güllü Kız), Uzatmayalım hikâyeyi, kopartmayalım kıyameti, size vermeyelim zahmeti. (Kenan ile Hanzade) (Türkmen, Taşlıova, Tan, 2014:29).

Bir diğer örnek olarak Asüman ile Zeycan Hikâyesi'nde anlatıcının sık sık "Biz bunları bırakalım Asüman'ı takip edelim", "Asüman, dervişi beklemekte olsun biz de dervişi takip edelim" nazım kısımlarında ise "Sazı eline alıp bakalım ne dedi", "deyip faslı tamam eyledi" şeklindeki kalıp ifadeleri gösterilebilir (Çınar, 1996:36-37).

Bunlar sinemada kamera hareketi ya da bir sahneden bir başka sahneye geçiş ya da bir zaman diliminden başkasına geçişin karşılığı olabilir. Atabey Kılıç bu şekilde hikâyelerde yer alan anlatımı "farklı cephelerden anlatım" olarak nitelendirir ve bu anlatım tarzının sinema filminde yer alan kamera değişiklikleri ile örtüştüğünü ifade eder. Ona göre bu aynı zamanda izleyicide merak duygusunu da diri tutan bir özelliktir (Kılıç, 2013:82).

Muhan Bali (1982:33) kimi halk hikâyelerinde kahramanların birbirlerine bakışlarının çok seri bir şekilde ve kelimelerin ise ustalıkla seçilip yerinde kullanılmasından hareketle bu şekildeki halk hikâyelerini sinema-fotografik olarak nitelendirmektedir. Örnek olarak Latif Şah Hikâyesinin Dağıstan varyantı verilebilir. Kimi halk hikâyelerinin bir senaryo gibi direktifler içerdiğini ve bu anlamda senariste kolaylık sağladığını da görebiliriz.

Halk hikâyelerinde gelenekleşmiş kimi öğeler zamanla farklı anlatıcılar tarafından farklı şekilde anlatılabilir. Örnek olarak çocuksuzluk ve bu durumdan sonra ailelerin derviş yardımıyla çocuk sahibi olmaları her hikâyede farklı anlatılabilir hatta oldukça kısa bir ifade biçimi alabilir; ancak dinleyici uzun varyantı bildiği için zihninde olayları canlandırabilir (Başgöz, 2012:79-80). Bunun yanında halk hikâyelerinde karakterlerin güzel ve çirkin olmalarına dair tasvirler kalıp ifadeler ile anlatılmaktadır. Bunun gibi kahramanların bir yerden bir yere gidişleri ya da bir olaydan başka bir olaya geçiş gibi durumlarda da kalıp ifadeler kullanılmaktadır (Alptekin, 2005:27-29). Sinemada da kimi durumlarda halkın belleğinde yer eden uygulamalarda yaşanan durumlar buna benzerlik gösterebilir. Örnek olarak zaman geçtiğini belirtmek için takvim yapraklarının uçup gitmesi ya da bir gün geçtiğini belirtmek için karanlık gökyüzü ve ardından güneşin gösterilmesi gibi…

Film gösteriminde de halk hikâyesinin icrası sırasında da aralarda yer alan soluklanma/dinlenme sahneleri bulunmaktadır. Bunlarda gelenekte anlatıcının ve dinleyicinin dinlenmesi amaçlanmaktadır. İlgiyle hikâyeyi dinleyenler devamında da icra

mekânını sinema seyircisinin sinema salonunu doldurduğu gibi doldururlar. Çünkü her iki anlatıda da merak uyandırmak için heyecanın doruğa ulaştığı bir noktada anlatı kesilir ve seyirci/dinleyici anlatının devamını bu merak ilkesinin bir sonucu olarak görmek ister.

Hikâyelerde anlatıcının hikâyeye devam edip etmeyeceğine izleyicinin karar vermesi (Taşlıova, 1997:284) gibi günümüzde de dizilerin izlenme oranları, dizilerin sonlanması ya da devam etmesinde bir ölçüttür. Diyebiliriz ki bugün de anlatılara yön veren gelenekteki seyircinin devamı olan seyircilerdir. Öyle ki çok izlenilen bir dizi bu sebepten planlandığı tarihte bitirilmeyip uzatılmaktadır. Bunun aksi de söz konusudur ve izlenmeyen bir dizi sezonu tamamlamadan sonlandırılabilir.

Hikâyecilik geleneğinin canlı olarak yaşandığı dönemlerde "*Daha yakın sayılabilecek bir zamana kadar en mütevazi köy kulübesinden, bir köy odasından en zengin konakların ve sarayların haremlik ve selamlıklarında, uzun kış gecelerinde, ramazanlarda, düğünlerde, her vesile ile masallar ve hikâyeler anlatılırdı*" (Uysal, 1985:527). Bugün de sinema toplumda var olan hemen her kesime hitap eden, hemen her yerleşim yerine ulaşabilen bir etkinliktir. Hikâyelerin belirli zamanlarda anlatılması gibi aynı derecede olmasa da sinema filmlerinin de vizyona girme tarihleri tesadüfen belirlenmemektedir. Çekilen filmin türüne göre vizyona girme zamanı belirlenmektedir. Örnek olarak çocuklara hitap eden bir film, yaz dönemi veyahut da yarı yıl tatili dönemlerinde seyirci ile buluşmaktadır. Halk hikâyelerinde de anlatım için belirli zamanlar vardır. Halk hikâyelerinin anlatılma zamanı ile ilgili olarak Âşık Şeref Taşlıova şu bilgileri vermektedir:

> Halk işten güçten sonra toplanırdı. Sonbahar mevsiminde her şey bitmiş; harman, çayır, tarla… O zaman gider söylerdik. Ondan sonra da bizi evlere davet ederlerdi. Köylere götürürlerdi. Büyük köy odaları vardı. Hikâye anlatmak o kadar tatlı, o kadar güzel olurdu ki! Millet, halk toplanırdı; bir huşû içerisinde dinlerlerdi. Böyle köyden köye, kahveden kahveye hikâye anlatırdık (Türkmen, Taşlıova, Tan, 2014:37).

Halk hikâyelerinin özellikle kış aylarında meclislerde yoğun olarak anlatıldığı gibi sinema filmleri de çoğunlukla kış aylarında tekil sinema binaları ya da alış veriş merkezlerinin içinde yer alan sinema salonlarında seyircisi ile buluşmaktadır.

Halkın kimi filmlere yoğun ilgi göstermesi sinema salonlarında gişelerde kuyruklar oluşturarak filmi izlemeye hevesli olması, belki çok beğendiği bir filmi yeniden izlemesi; halk hikâyeciliği geleneğinin canlı olduğu dönemlerde hikâye anlatımını merakla beklemesi belki bir hikâyeyi pek çok defa dinlemesi ile özdeşleştirilebilir.

Gelenekte insanlar hikâye dinlemeye başka alternatifleri olmadığı için bir grup bilinci geliştirerek bilinçsiz olarak gitmişlerdir (Ong, 2012:161). Ancak günümüzde grup bilinci bilinçli olarak şekillenmektedir. Örneğin sinemaya gitmeyi insanlar pek çok alternatif içerisinden tercih etmektedir. Oysa sözlü gelenekte örneğin hikâye icrasını dinlemek tek eğlence türüdür, dinleyici hikâye dinlemeye her ne kadar istekle de gitse, aslında başka seçeneği bulunmamaktadır.

Hikâyecilik geleneğinde anlatıcının hangi hikâyeyi anlatacağını seyircilerin arasından bazen hatırlı bir kişi belirlemektedir. Hikâye anlatıcısı icra sırasında seyircinin kendisini çok dikkatli ve sessizce dinlemesini bekler çünkü kendi dikkatinin dağılmasını ve anlatımın niteliğinin düşmesini istemez. İcra başladıktan sonra seyirci hikâyeyi sonuna kadar dinler ve ortasında ya da herhangi bir yerinde çıkması söz konusu olmaz. Üstelik dinleyiciler âşığın anlatımını güçlendirmek ve onun şevkle daha eğlenceli bir anlatım gerçekleştirmesini sağlamak için övgüler, jest ve mimikler yaparlar. Bu da anlatıcı ile dinleyici arasında aktif bir ilişki olduğunun göstergesidir (Görkem, 1998:110). Sinemada seyircinin senaristten belli bir hikâye istemesi söz konusu değildir. Seyirci ile senarist ya da yönetmen kimliğinde karşımıza çıkan anlatıcı ile gösterim sırasında herhangi aktif bir iletişim yoktur. Senarist toplum üzerinde yaptığı gözlemler neticesinde seyircinin ilgi odağı olabilecek konular belirleyerek yola çıkmaktadır.

Anlatıcı konusundaki farklılıklardan bir başka husus daha vardır. Halk hikâyelerinde anlatıcı hikâye ile alıcı arasına girer ve “hele size şuradan ya da şundan haber vereyim” gibi ifadeler ile bunu sağlar. Bazen diyaloglar ile anlatmak istediğini karakterlere söyletir ve anlatıcı tamamen aradan çekilir (Demir, 2002:53). Böylesi durumlar olsa da aslında halk hikâyelerinde anlatıcının yok olduğu hiç görülmez. Anlatıcı bir şekilde taraf tutarak ya da herhangi bir jest ya da mimikle orada olduğunu bedenen bile olsa seyirciye daima hissettirir. Sinemada ise anlatıcı bazen hiç önemsenmez. Esasen anlatıcı, anlatılan hikâyenin kimin tarafından anlatıldığını netleştirir Ancak kimi filmlerde dinleyici karakterler ile öyle bütünleşir ki anlatıcı ortadan kaybolur. Bu husus gelenekte yer alan icra ile sinemanın yapısal özelliklerinden kaynaklanır.

Halk hikâyelerinin anlatımı sırasında bir gecelik bir hikâye de olsa hikâyenin nerede kesilerek ara verileceğine anlatıcı karar verir (Yüksel’den akt. Taşlova, 2016:155). Bu durum sinemada ya da televizyon dizisinde tamamen senaristin ya da yönetmenin inisiyatifinde değildir. Burada televizyon ve reklam sektörü devreye girmektedir. Senarist

örneğin bir filmin senaryosunu yazdıktan sonra belli örnekler dışında artık geri planda kalır ve film başka alanların uzmanları tarafından seyirci ile buluşana kadar uzun bir serüven geçirir.

Hikâyecilik geleneğinde usta âşık anlatıcı hikâyesini anlatırken zaman zaman ayağa kalkar ve dinleyiciler arasında dolaşır, onlarla her zaman göz göze ve irtibat halinde olur. Bunun da kendine göre kuralları ve bir adabı bulunmaktadır (Başgöz, 2012:115, Taşlıova, 2016:154, Boratav,1982b:211). Bu durum sinema filminde elbette geçerli değildir. Seyirci hiçbir zaman sinemada anlatıcı ile yüz yüze bir iletişim içine giremez.

Hikâyecilik geleneğinde aynı hikâye defalarca dinlenmektedir. Sinema filminin de gelişen çoğaltma teknolojisi sayesinde tekrar izlenmesi mümkündür ancak sinema filminin yeniden izlenmesinde, bir halk hikâyesinin tekrar dinlenmesinde görülen değişiklikler görülmemektedir. Çünkü sinema filmi daha izleyici ile buluşmadan önce her anlamda nihayete erdirilmiştir. Tamamlanan filmin üzerinde bir değişiklik söz konusu değildir. Ancak bir halk hikâyesi her icrada farklılık arz etmektedir. Bunun sebebi hikâyecilik geleneğinin sözlü kültür ortamında icra edilmesidir.

Aynı hikâye farklı zamanlarda aynı âşıktan dinlendiği gibi yine aynı hikâye bu kez farklı âşıklardan defalarca farklı mekân ve zamanlarda farklı dinleyicilere sunulabilir. Sinema filmleri söz konusu olduğunda aynı senaryo normal şartlar altında iki defa ya da daha fazla filme aktarılmaz. Çünkü sinema çoklu üretim sistemine sahip bir endüstri koludur. Halk hikâyesi anlatımı için uygun şartların sağlanması ve bir anlatıcının olması yeterlidir. Hikâyelerin bu defalarca anlatılması özelliğinden dolayı her anlatımda çeşitli faktörler ışığında değişiklikler gözlenmektedir. Bunlar yukarıda açıklanmıştır. Bu değişiklikler sinemaya nasıl yansımalıdır ya da yansımalı mıdır yoksa tüm varyantlar toparlanarak bir ortak metin oluşturulup buradan hareketle mi bir sinema filmi çekilmelidir? Ayrıca sinemada ikinci kez çekilen filmler içinde yalnızca edebiyat uyarlamaları yer almaktadır. Halk hikâyeleri de bunlardan biridir. Tıpkı hikâyelerin her anlatıda yeni bir şekil aldığı gibi senaryolaştırılan halk hikâyeleri de her senaryo yazımında farklı bir senaristin uyarlaması şeklinde yeniden yorumlanır. Gelenekte halk hikâyesinde dinleyici kitlesi de her icrada farklılık göstermektedir. Bunu da halk hikâyelerinin farklı dönemlerde çekilmiş senaryo uyarlamaları ile özdeşleştirmek mümkündür. Nasıl ki bir halk hikâyesinin hitap ettiği kitle mekâna ve zamana bağlı olarak değişiklik gösteriyorsa

sinemaya uyarlanan halk hikâyeleri de farklı dönemlerde yapılan adaptasyonlar sonucunda farklı kitlelere hitap etmektedir.

Hikâyelerin tam ve değişmez bir metinleri yoktur (Başgöz, 2012:111). Aynı hikâyenin de her anlatılışta farklı olduğu görülür. Bu durum sinema için böyle değildir. Seyirci karşısına çıkan yapım artık çoktan hatta en başta senaryo aşamasında son şeklini almıştır ve herhangi bir değişiklik yapılmaz.

Halk hikâyeleri büyük çoğunlukla yalnızca erkeklere anlatılırken (Başgöz, 2012:154, Taşlıova, 2006:187) kadın meclislerinde de kadınlara özgü tasnif edilen hikâyelerin onlara özgü bir dille anlatıldığı da görülmüştür (Başgöz, 2012:154). Oysa sinemada başlangıç yıllarında kısa bir süre –ülkemiz örnekleminde düşünüyoruz- kadınların sinemadan uzak tutulduğu görülür. Ancak bu süre çabuk aşılmış ve sinema toplumun hemen her kesimine hitap eden bir endüstri halini almıştır.

Edebiyat sinema uyarlamalarında yaşanan yazar senarist tartışmaları halk hikâyeleri için geçerli olmamaktadır. Nitekim hikâyelerin çoğunluğu anonim veya önemli bir kısmının musannifleri hayatta olmadığı için bu tartışmalar görülmez. Gelenekte bu tür tartışmalar daha çok hikâyeyi kimin daha doğru anlattığı, âşık havalarının yerli yerinde kullanılıp kullanılmadığı, düğün veya kahvehane fasıl yapısına bağlı olarak dinleyici ile kimin daha fazla iletişime geçtiği etrafında oluşturulmaktadır.

Halk hikâyeleri nazım nesir birlikteliği ile şekillenen anlatmalardır. Nesir kısımlar düz bir anlatımla aktarılırken nazım kısımlar müzik eşliğinde icra edilir. Türkülere genellikle ayrılık, kavuşma, ölüm gibi motiflerin ardından yer verilir (Aslan, 2001:59). Sinemada da müziğe fon müziği olarak ya da verilmek istenen duygunun etkisini artırmak amacıyla bu şekilde heyecanlı kısımlarda yer verilmektedir.

Halk hikâyeleri ile sinema sanatının arasında de hitap edilen kitlede seçicilik olması bakımından benzerlik bulunmaktadır. Halk hikâyeleri çoğunlukla yetişkin ve genç erkeklere anlatılmaktadır. Kadınlara anlatılan hikâyeler olmakla birlikte özellikle Kars hikâyecilik geleneğinde düğün meclislerinde kadınlar da icranın yapıldığı oda/salonun yanında bulunan yerde anlatımı dinleyebilmekteydi. Ancak sinema filmlerinde kadın erkek filmi gibi bir ayrım gözetilmemektedir. Ancak televizyon programlarında özellikle kadınlara yönelik yayın kuşakları yayımlanmaktadır. Elbette bunun sözel aktarım dönemindeki gibi tespiti yapılamamaktadır. Nitekim kadın kuşağı programları erkekler

tarafından da izlenmektedir. Günümüzde elektronik kültür çağında bu konuda bir yaptırım ya da engel veyahut bir kaide bulunmamaktadır. Diğer yandan halk hikâyelerinde hitap edilen kitleye göre misal olarak tür değişikliği gibi bir değişiklik söz konusu değildir. Şöyle ki günümüzde çocuklar için meydana getirilen filmlerin halk hikâyelerinde bir karşılığı bulunmamaktadır.

Halk hikâyeleri senaryo metnine aktarılırken konu, anlatım şekli, kahramanlar, olay örgüsü gibi pek çok unsur benzerlik gösterir ve aktarım kolaylaşır. Ancak halk hikâyelerinin bunların dışında aktarılması çok mümkün olmayan ya da uyarlanan filmlerde aktarımı yapılmamış olan icra sırası yani gösterim anı da bu geleneğin önemli bileşenlerindendir. Bu aşamanın da filmlerde konu edilmesi ya da kurgu teknikleriyle film içinde yerini alması sağlanmalıdır. Hikâyeleri yalnızca birer metin ve bu metin içinde yer alan konu, olay örgüsü gibi kavramlar ekseninde senaryolara aktarmak geleneğin icra ayağının göz ardı edilmesi anlamına gelmektedir.

Hikâyecilik geleneğinin bileşenlerinden olan nazım kısımların eklenmesi, bu kısımların müzik eşliğinde icra edilmesi, anlatımın jest mimik gibi dramatik öğelerle zenginleştirilmesi, icra ortamına göre metnin değişikliğe uğraması, hikâyelerin çoğunlukla mutlu sonla bitmesi, icra sırasında ara verilmesi hikâyelerin "*halk eğlence dünyası içindeki önemini artıran niteliklerindendir*" (Özdemir, 2005:160). Sinema sanatı da bu benzer özellikleri nedeniyle çağımızda, halk hikâyelerinin gelenekteki pek çok işlevini yerine getiren önemli bir eğlence aracıdır. Özellikle Yeşilçam sinemasında mutlu sonla bitişlere özellikle dikkat edildiği görülmektedir (Şasa'dan akt. Çakır, 2017b:140).

Günümüzde halk hikâyelerine ve hikâyelerimizde yer alan millî kültür ögelerine daha çok eğilmek gerekmektedir. Elektronik kültür ortamı hem bir yandan yeni bir ortam olarak kültürel unsurları yaşatma ve aktarma alanı olarak görülse de bir yandan da geleneksel pek çok kültürel bileşenlerimizi yok etmektedir. Bu durumun önüne geçmenin yollarından biri de zengin kültürel birikimi içeren halk hikâyelerimizi elektronik kültür ortamlarında yeniden yaratarak güncellemektir. Yönetmen Osman Sınav'ın (2010) şu sözleri de bu alanda Türk sinemasında var olan açığı açıkça ifade etmektedir:

> Yerlilikten kültür iklimini anlıyorum. Bizim milletimizin geçmişe doğru giden, bugüne taşıdığımız ve geleceğe de taşıyacağımız yaşam değerlerini içeren bir kültür iklimini anlıyorum. Türk malı olan her film yerli film değildir. Bir filmin yerli olması için mutlaka o kültür ikliminden izler taşıması gerekir. Türk sinemasında geçmişte de bugün de birçok film tamamen, tabir caizse, yabancı filmlerden aparma senaryoyla çekilmiştir… Mesela Leyla ve Mecnun hikâyesi hep Shakespearyen

> bir dramaturjiyle çekilmiştir. Romeo ve Juliet'e benzer. Fuzûlî dramaturjisiyle çekilememiştir. Bizim aşk filmlerimizin yüzde doksan dokuzu Shakespeare dramaturjisidir. Biz henüz Leyla ile Mecnun'un, Kerem ile Aslı'nın dramaturjisini çözüp sinemaya oturtamadık. Bunun ilk ve en iyi örneği Sevmek Zamanı'dır.

Osman Sınav'ın bu fikrinden yola çıkarsak Türk sinemasında 1965 yapımı Sevmek Zamanı adlı filmin ardından halk hikâyelerimizde yer alan dramaturjik unsurların sinemaya aktarılması söz konusu olmamıştır. Kendi kültürel birikimimiz çoğunlukla göz ardı edilmiş ve dünya piyasasını ele geçiren aşk hikâyeleri egemen olmuştur. Kültürümüzün en heyecanlı, hareketli anlatılarından olan halk hikâyeleri yukarıda sayılan şekillerde filme aktarılsa da gerek teknik açıdan gerek kültürel açıdan yetersiz kalmışlardır. Halbuki İbrahim Dilek (2010:59) Shakespeare'in Romeo ve Jüliet'i ile halk hikâyeciliği geleneğimizin örneklerinden olan Âşık Garip Hikâyesi arasında olay örgüsü, figüratif yapı ve motifler bakımından ortaklıklar tespit etmiştir. Buradan anlaşılıyor ki esasen bizim kültürümüze ait pek çok husus derinlemesine bir araştırılmaya tabi tutulsa muhakkak bugün dünyada aşk hikâyesi denilince akla Romeo ve Jüliet yerine Leyla ile Mecnun belki Ferhat ile Şirin geçecektir. Tabii burada bir diğer önemli husus da sinema sektörünün beraberinde getirdiği teknolojik gelişmeleri takip etmek, uygulamak ve bir diğer endüstri olan pazarlama kısmında da başarılı olmaktır. "*Bu gün yazarlar, bir taraftan yerel renklerle küresel okur kitlesine hitap etmek, diğer taraftan da ulusal okuruna küresel ölçekli yaratılar sunmak zorundadır"* (Özdemir, 2006:19). Bu nedenle halk hikâyelerinden hareketle küresel teknolojilerden de faydalanarak yapımlar gerçekleştirilmelidir.

Halk hikâyelerinin özellikle aşk konulu olanların kalıplaşmış şekillerini daha sonra Batı'dan bizim kültürümüze gelen romanın ilk örneklerinde kullanıldığını görüyorsak (Moran, 2007:39) yine Batı'da kültürümüze giren sinemada da bu alanın teknik özellikleri gereğince halk hikâyelerini kullanabilmek gereklidir. "*Kısaltmalar ve özetlemeler çağı olan 21. asır, gerçekte özgünlükler çağıdır"* (Özdemir, 2012:374). Halk hikâyelerinin sinema filmlerinde kaynaklık etmek üzere kullanılması küresel sinema dünyasında elbette bir özgünlük yaratacaktır.

Hikâyelerde yer alan unsurlar günümüze yaklaşıldıkça zamanın şartlarına göre değişiklik yaşamışlardır[186]. Atın yerini arabanın alması, kılıç kalkanın yerini son teknolojik silahların alması gibi. "*Yeni araç eskinin konumunu hem pekiştirir hem değiştirir*" (Ong,

[186] Bu konuda ayrıntılı bir örnek için bkz. Eberhard, Wolfram (2002). Güneydoğu Anadolu'da Âşık Hikâyeleri. Çev. Müfide Kocaoğlan Van Der Hoeven. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

2012.169). Sinema da bir yeni araçtır ve halk hikâyelerinin varlığını pekiştirdiği gibi değişiklikler yaparak yeniden insanlığa sunar.

Günümüz seyircisine hitap eden bir filmin bugünün ihtiyaçlarına cevap vermesi gerekliliği doğmaktadır. Nitekim halk hikâyeciliği de yaygın olduğu dönemlerde o günün şartları doğrultusunda motifler içermekteydi. Elbette hikâyelerin ana omurgasını oluşturan temel unsurlar değiştirilmeden günümüz yaşam tarzına uygun hale getirilmelidir. İsmet Çetin (1989:23) bu gerekliliği şöyle izah etmektedir:

> Hikâye anlatıcısı, büyük şehirlere gelip hikâye anlattığı zaman, hikâye kahramanına yeni fonksiyonlar kazandırır. Kendisi televizyon ekranında, belki radyo mikrofonunda, belki büyük bir konser salonunda çeşitli insan gruplarına hitabedecektir. Dolayısıyle hikâye kahramanları değişik vasıtaları ile görünecektir. Ata binmek yerine uçağı tercih edecektir. Mecnun'un çöllere gitmesi zamanla ortadan kalkacak, kahramanın ismi belki yine Mecnun olacak ama, bu defa tedavi edilmek için bir kliniğe yatırılacak veya yatacaktır. Köroğlu gibi kılıçla kavga etmeyecek, Rambo gibi daha tesirli silaha sahip olacak, hatta belki x ışını kullanmasını bilecektir.

Hikâyecilik geleneğinin tarihi serencamına baktığımızda henüz yazılı kültür ortamına geçiş döneminde realist halk hikâyelerinde hikâyelerin güncellenmeye anlatılan çağa uygun değiştirilmeye başlandığı görülmektedir: "*Zamanla geleneksel kahramanlarda bile değişiklik ortaya çıkmaktadır. Sözgelişi, Böyle Bağlar hikâyesinde Hüseyin'in önüne çıkan Hızır erkeklik gücü kazanması için ona suyla içeceği haplar vermekte, Alyar Bey hikâyesinde kahramana mahkemeden celp gelmektedir. Üstelik de bu celp karısının açtığı boşanma davası ile ilgilidir"*(Türkmen, Cemiloğlu, 2009:28).

Halk hikâyeleri yalnızca metin olarak değil içerdiği pek çok hususta televizyon ve dizi dünyasına malzeme vermektedir: "*Dizi yapımcıları mekân ve dekorda, maddi ve görsel kültürden; dizi müziğinde geleneksel müziğin ezgi ve türlerinden, kurgu ve anlatım tekniği açısından halk hikâyesi, meddah, efsane gibi sözlü kültür ürünlerinden yararlanmaktadırlar*" (Fidan, 2017:255). Tüm bunlar da halk hikâyelerinin yeni kültür ortamlarına göre kolaylıkla uyarlanabileceği ve sinema alanında hemen her ihtiyaca cevap verebileceğini göstermektedir.

Wolfram Eberhard (2002:7) da son yıllarda halk hikâyeciliğinin gelişiminde iki yol izlendiğini belirtir: "*Bugün gelişme iki yol izlemektedir: Âşık hikâyelerini kullanan Türk film sanayii ve türkülerle ilgilenen Türk müzik sanayii. Bu gibi durumlarda; 36 saatlik bir hikâye, iki saatlik bir film haline gelebilir ve bir türkünün üç dakikalık bir plak olabilmesi için bazı mısralarının atılması gerekir".* Sözlü kültürün hakim olduğu mekânlarda halk

hikâyelerinin icrası yapılamadığı için hikâyecilik geleneği yok olmamış kendine yeni icra mekânları bulmuştur ve bu kanallar üzerinden gelişimini devam ettirmektedir.

Hikâyeler yazıya geçirilme aşamasında dinleyicinin sesleri, tepkileri; anlatıcının taklitleri, saz çalışı, duraksaması gibi sese ait pek çok öğe aslına uygun aktarılamaz ve aktarım tam anlamıyla sağlanamadığı için geleneğe ait bilgiler eksik kalır. Buna çözüm olarak senaryo ve filme aktarım tekniği önerilebilir. Tıpkı bir senaryo metninde olduğu gibi anlatıcının ve dinleyicinin her hareketi, sesi, duraksaması nefes alması gibi unsurlar yazıya geçirilmeden senaryoya aktarılıp ayrıca görsellik de eklenebilir ve geleneğin yaşatılması sağlanabilir. Elbette burada dinleyicinin tepkileri yine eksik kalacaktır ancak en azından hikâye anlatımı aslına en uygun şekilde aktarılacaktır.

"*Halkta yaşayan kültürün şuurunda olmak, onu tefsîr etmek, bu edebiyattaki halk realizmini görmek, halk edebiyatının gerçek değerini ve manasını anlamak bugünü manâlandırmak için son derece zarurîdir*." (Aytaç, 2011:111). Halk hikâyeleri de destandan halk hikâyesine geçişin bir örneği olması, içinde masal efsane atasözü gibi halk kültürüne ait pek çok anlatıya yer vermesi, birebir halkın konuştuğu dil ile icra edilmesi gibi açılardan bakıldığında kültürün yaşatılmasına kaynaklık edecek metinlerin başında gelmektedir. Bunu yaşatmanın bugün şartlarında bir kahvehanede toplanan seyirciye değil sinema salonlarındaki seyirciye ulaştırmak yoluyla mümkün olabileceğini düşünmekteyiz.

Ancak sinema bir endüstri kolu olması sebebiyle bir filmin senaryosunun hazırlanması filmin çekimi ve ardından sunumu, dağıtımı, pazarlaması gibi süreçleri içeren film yapımı devletin de desteğinde ihtiyaç duymaktadır. Bu noktada Öcal Oğuz (2018) bu desteğin yetersiz olduğunu, sinemacılarımızın da millî kültür unsurlarımız yeterli değeri göstermediklerini ifade eder. Kerem ile Aslı'nın Romeo ve Jüliet kadar ya da bir Noel Baba'nın Hızır kadar dikkat çekmediğini belirtir ve bu durumdan yakınır. Çünkü ona göre sözlü kültür ürünleri olan bu malzemelerin elektronik kültür ortamlarına aktarılması gerekir ve bu iki ortam arasında bir bağ bulunmaktadır. Sözlü kültürün mirası olan bu ürünleri gelecek kuşaklara aktarmak için dijital bir miras belleği de oluşturmak gereklidir.

5. BÖLÜM:

HALK HİKÂYELERİNİN SENARYOYA UYARLANMASINDA TEMEL PROBLEM ALANLARI

Sinema yalnızca "*bir yığın insan, kostüm, büyük gösterişli sahneler kullanmak"* (Makal, 2007:76) değildir. Sinema zaman ve mekân yaratma sanatıdır. Bunun yanında karakter, olay örgüsü gibi hususlar da eklendiğinde sinema yeni bir dünya oluşturur ya da var olan dünyayı bize yeniden sunar. Bu noktada sözlü geleneğimizin önemli bir bölümünü oluşturan halk hikâyelerinin aktarımında karşılaşılan kimi problemler söz konusudur. Hikâye ve sinema dünyasını ortak bir paydada birleştirmek uygulamada bazı zorluklar doğurmaktadır. Çalışmamızın bu bölümünde bu aktarımda karşılaşılan temel problem alanları üzerinde durulacak ve çözüm önerileri getirilecektir.

5.1. Zaman

Halk hikâyelerinin sinema filmi için senaryo metnine dönüştürülmesi aşamasında karşılaşılan problemlerin başında zaman unsuru gelmektedir. Ahmet Cevizci (1997:943), Felsefe Sözlüğü'nde zamanı şöyle tanımlar:

> 1.Ölçülebilir nicelik olarak düşünülen süre. 2. Şimdinin geçmiş olmasına yol açan (ve genellikle süre olduğu düşünülen) kesintisiz değişme, hareket; geçmiş, şimdi veya gelecek gibi zaman dilimlerinin kendisinin parçaları olduğu sürekli bütün. 3. Olayların birbirlerini izledikleri sonsuz bir ortam olarak düşünülen soyut kavram. 4. Fiil ya da eyleme bağlı olarak doğal sürenin çeşitli dilbilimsel bölümlerini gösteren kategori.

Ahmet Cevizci'nin tanımından hareketle zamanı sinema açısından düşündüğümüzde, sinemanın soyut bir kavram olan zamanı somutlaştırdığını ve günümüz dünyasında yeniden oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Anlatma esasına bağlı sanatlarda zaman önemli unsurlardan biridir. Bu sanatlarda anlatılmaya çalışılan öykü çoğunlukla bir zaman çerçevesi içinde sunulur. Bu bakımdan

edebiyat, tiyatro ve sinema gibi sanatlar 'zaman sanatı' olarak tarif edilmektedir (Sözen, 2008b:126). Ancak her birisinin zamanı kullanış şekli farklı olmaktadır. "*Zaman insan yaşamında meydana gelen her şeyin anlatımında bir süreklilik, bir form ortaya koyar*" (Demir, 1990:147). Buradan hareketle zamanın "*…biçimlendirici sürecin içsel bir parçası*" (Biro, 2011:21) olduğunu söylemek mümkündür.

Sinemada önemli unsurlarından olan zamanı, Sema Fener (2015:94-95) "*Bir işin, bir oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, bu sürenin belirli bir parçası, belirlenmiş olan an, bir işe ayrılmış veya bir iş için ayrılmış saatler, bir süre ilgili durum ve şartlar, güneş ve yıldızların öğlene göre açısal uzaklığına karşılık bir ölçü, bir süre ilgili durum ve şartlar, çağ, mevsim, dönem, devir, evre*" şeklinde tanımlar. Ona göre sinemada zaman daha farklı bir yaklaşım gerektirir ve filmdeki zaman ya da sinemasal zaman dilbilgisindeki geçmiş, gelecek, şimdiki zaman gibi sınıflandırmalar içinde yer almaz. İzleyici sinemadaki zamanı hep şimdiki zaman olarak algılar.

Sinemanın hangi tarihsel dönemi anlatırsa anlatsın seyircide her şeyin şimdiki zamanda oluyor gibi algılanması hususunda M. Fadıl Sözen (2008b:131) şunları söyler:

> Film geniş bir zaman örgüsü içinde gelişir. Ancak ne roman gibi bir anımsama sanatıdır ne de tiyatro gibi bir merak sanatıdır. Roman 'ne olduğu' ile ilgilenir. Tiyatro ne olacak diye sorar. Sinema ise ne olacaksa onu bize anlatır. Çünkü, sinema yalnızca şimdiki zamanı tanır; çünkü geçmiş de gelecek de izlenildiği anda varolduğundan dolayı izlenilen her kare o an oluyormuş yanılsaması yaratmaktadır.

"Filmsel zaman" "*Gerçek zamanın estetik olarak kurulmuş bir organizasyonudur. Gerçek zaman dizgesinin temel ilkelerine bağlı olarak düzenlenir. Değişik film parçalarının kesilerek yeni bir kurgu yöntemiyle birleştirilmesinden sonra ortaya çıkan zaman filmsel zamandır*" (Özçınar, 2010:47). Zaman bir sinema filminin algılanmasında büyük önem taşır. Birkaç dakikalık ilk sinema filmlerinden bu yana sinemanın tarihi gelişimine bakıldığında Andrey Tarkovski (2008:48) sinemanın daha ilk filmler aracılığıyla zamanı hapsetmek ve kaydetmek gibi kültür tarihinde çok önemli bir buluşu gerçekleştirdiğine ve sinemanın belki de en önemli özelliğinin zamanı mühürleme olduğunu ileri sürmektedir:

> Bu ilkeyle insan, sanat ve kültür tarihinde ilk kez, zamanı ilk elden dondurma ve zamanı istediği sıklıktan yeniden yansıtma imkânına, yani istediği sıklıkta, aklına estikçe zamana geri dönme imkânına kavuşmuştur. Böylece insana, gerçek zamanın bir kalıbı verilmiş oldu. Artık görülmüş ve kaydedilmiş zaman, uzun bir süre (hatta teorik olarak sonsuza dek) metal kutularda muhafaza edilebilecekti.

Ancak Andrey Tarkovski (2008:49) ilk sinema gösteriminin ardından sinemada zaman yaratımının göz ardı edildiğini düşünür ve sinemanın zaman konusuna eğilmek yerine edebiyat ve tiyatro eserlerini filme aktarmak gibi sanat dışı bir yola girdiğini iddia eder. Bu tür çalışmalarda Andrey Tarkovski yalnızca kelimeleri resme aktarma işi yapıldığını zamanın gerçekliğinin görmezden gelindiğini düşünür.

Sinemada zamanın önemi anlaşılmaya başlandıkça zaman üzerine yoğunlaşan çalışmalar yapılmış ve muhtelif görüşler ileri sürülmüştür. Sinema diğer yandan bir mekân sanatı olması dolayısıyla plastik bir sanattır ve mekân yaratımı ile eş değerde olan bir özelliği de zaman sanatı olmasıdır. Çünkü sinema, anlatıyı oluşturan parçaların birbiri ardınca zaman ekseninde sıralanmasından oluşur (Moussinac, 1968:340). Mehmet Arslantepe'ye (2012:0-21) göre sinema izlenmeye dayalı fakat hareketli bir sanattır. Kendi içinde bir temposu vardır. Sinema zamanı kullanır ve zamanın akışını ya da dilimini değiştirebilir.

Sinemada zaman kavramı ilk filmlerde Aristo'nun Poetika'sında yer alan klasik anlatı mantığıyla kurgulanmışken devam eden yıllarda bu anlatım yerini geri dönüşlere, geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanların harmanlanarak sunulmasına bırakmıştır. Sinema, teknik olarak sahip olduğu bu üstünlüğü sayesinde zamanla oynayabilmektedir (Baloğlu, 2018:355).

Sinemada zaman kamera tarafından yaratılır ve yönetmenin isteği doğrultusunda şekil alır. Bu zaman, "*Alıcının (kameranın) önünde meydana gelen olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filmsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir filmsel zamandır*" (Pudovkin, 1968:313). Burada tarif edilen zaman, filmde anlatılan olayların yaşandığı zamanla ilgilidir.

"Sinemasal/filmsel zaman" filmin anlatı yapısını sağlam bir düzleme oturtmaya yarar. Sinema filminde zamanın gerçek hayatta olduğundan daha da sıkıştırılmış bir halde olduğunu görürüz. Bu özellik filmin seyirci üstündeki etkisinin artmasına sebep olur ve senariste de avantaj sağlar. Sinemasal zamanda olaylar geçmişte ya da gelecekte de geçse şu an oluyormuş izlenimi vermektedir. Sinemasal zaman filmin akılda kalmasını sağlayan en önemli etkenlerden biridir. Gerçek zamandaki on beş dakika sinemada birkaç saniyede

geçebilir (Kıraç, 2012:82). Sinemada, yaşanılan gerçek zamandan farklı bir zaman yaratılır.

Mehmet Aslanyürek (2014:187) sinemada zaman unsurunu daha ayrıntılı ele alır ve sinemada zamanı reel/astronomik, kurgusal/irreel ve hayali zaman şeklinde üç başlıkta incelemenin uygun olduğunu düşünür. Reel zaman, filmde geçen sürenin yaşanılan gerçek zaman ile birebir uyumlu olduğu zamandır. Kurgusal zaman, filmde geçen zamanın gerçek zamana göre kısaltılması ya da uzatılması yoluyla kurgulanan zamandır. Hayali zaman ise nasıl ve ne zaman olduğu belli olmayan zamandır.

Filmsel/sinemasal zaman gerçek zamana göre değişkendir. Olayın gerçek süresi filmde kullanılabilir. Filmin öyküsünde iki saat içinde geçen olaylar anlatılıyorsa filmin süresi de iki saat olabilir. Az zamanda çok olaya ve zaman dilimine de yer verebilir. Gerçek süre daha uzunmuş gibi gösterilebilir. Zaman ağır geçiyormuş hissi verilebilir. Zamanda geriye dönüş (flash back)[187] yapılabilir nitekim sinema bir yanılsama (ilizyon) sanatıdır (Arslantepe, 2012:22). Gürkal Aylan (1966:1041) da sinemanın bir illüzyon/yanılsama sanatı olduğunu belirtir ve sinemada kullanılan zaman ile ilgili şunları söylemektedir:

> Sinemada seyirci bir çeşit yanılsamanın (illüzyon) içindedir, bu yüzden süre ve zaman kavramı değişir, sinema koltuğuna oturan bir seyirci artık bir sinema zamanı içinde yaşamağa başlamıştır. Sinema zamanı içinde duygulanır, sinema zamanı içinde sever, sinema zamanı içinde korkar, öfkelenir. Filmin yöneticisi açıklanması güç bir üstünlük kurmuştur salonda. Dilediğince kullanır zamanı.

Yalçın Demir (1989:123) filmin hakikatin unsurlarını kullanarak yeni bir gerçeklik yarattığını belirtir ve bu da filmsel zaman ve filmsel mekân gerçekliği olur. Böylece "*Zamanın ve mekânın yasaları filmde tümüyle değişir*". Bu teknikler ve seyir esnasında herhangi bir eksikliğe ya da anlaşmazlığa yol açmadan seyirciyi zaman konusunda ikna etme gerçekleştirilirse zaman kullanımında başarılı olunmuş demektir. Sinemada böyle zaman oynamaları yapmak kurgu sayesinde gerçekleşir. Filmde anlatılan pek çok olay gerçek zamanlı değildir. Sinemasal bir zaman oluşturulması gerekmektedir. Kurgu ile sinema, zaman ve mekânlarla oynayabilir. Kurgu aşamasında çok farklı mekânlarda gerçekleştirilen çekimler birleştirilir ve gerçekte olmayan bir yer ve zaman yaratılabilir. Buna da artık filmsel uzam/mekân ve filmsel zaman denilir (Arslantepe, 2012:66). Bu

[187] Flashback, anlatının kronolojik yapısını parçalama esasına dayanan bir tekniktir. Bir durumu anlatırken onu doğuran olaya geri dönmeyi dile getirir. Flashforwardda ise sıçramalar geriye değil ileriye doğru olmaktadır (İlerialkan, Yılmaz, 2015:91-92).

filmsel zamanda öykü kesintili ya da kesintisiz akabilir. Geçmişe dönülebileceği gibi geleceğe gidilebilir. Zaman hızlı ya da yavaş akabilir, donabilir. Bu sinema açısından bir zenginliktir ancak doğru bir teknik kullanılmazsa karmaşa yaratabilir. Olay örgüsünün ve akışının anlaşılması için her bir sahne belli bir zaman diliminde geçmelidir. Sahne değiştiğinde zaman dilimi de değişecektir. Seyirci bu değişimleri anladığı sürece film ile mantıklı bir bağ kurabilir (Aytekin, Eroğlu, 2014:22). Ancak Michael Chion (2003:125) bir senaryoda anlatılan öykünün belli bir zamanı olduğunu belirtir. Bu süre günler, aylar, yıllar gibi zaman dilimleri olabilir. Hangi zaman dilimi kullanılırsa kullanılsın seyirci bu zamanları hesaplama işine girmez.

Sinemadaki zaman gerçek zamandan farklıdır çünkü yaşanılan gerçek zamanda geriye ya da geleceğe sıçramalar mümkün değildir. Bir sinema filminde öyküye bağlı olarak dünyanın yaratılışına ya da sonuna gidilebilir. Farklı olarak bir sinema filmi bir insan hayatını baştan sona ele alabilir. Bu nedenle sinema zamanı yeniden yaratır (Akyürek, 2013:225). Hatta bir kahramanın bir günü, yaşadığı bir an geriye dönüşlerle bir filmin konusu olabilir.

Sinemasal zaman ile gerçek zaman arasındaki bu farklılığa rağmen sinemada hangi konu anlatılırsa anlatılsın zaman belirlenmelidir. Bu bir zamansızlık da olsa bu durum da belirtilmelidir. Andrey Tarkovsky (2008:101) "*Oyuncusuz, müziksiz, dekorsuz, hatta kurgusuz bir film kolaylıkla tasavvur edilebilir. Fakat bir planında zaman akışını sezemediğimiz bir film asla düşünülemez*" ifadesinde zamanın bir filmde olmazsa olmaz unsur olduğuna dikkat çekmiştir. Belirlenen zaman anlatılan olayların geçtiği döneme vurgu yapmalı ve onu desteklemelidir. Bu kimi zaman olayların geçtiği dönemin alt kısımda bir yazı ile belirtilmesi, kimi zaman kullanılan kostüm, makyaj, aksesuar, müzik ya da mekân unsurunun etkili kullanımıyla gerçekleştirilebilmektedir.

Zaman konusu halk hikâyeleri açısından ele alındığında ise sinema zamanı ile benzer ve farklı noktalar olduğu görülecektir. Halk hikâyeleri açısından zaman kavramını değerlendiren İsmail Görkem (1998:112) hikâyelerin anlatma zamanı ile vaka zamanının farklı olduğunu belirtir. Hikâyelerde zaman konusunu M. Mete Taşlıova (2016:85) da hikâyenin tasnif zamanı ve icracının dinleyiciye sunulma zamanı başlıkları altında ele almaktadır. Özetle hikâyelerde zaman hususu; hikâyenin tasnif edildiği zaman, anlatıldığı zaman ve hikâyelerde anlatılan olayların zamanı gibi başlıklar altında değerlendirilebilir. Ancak bunların yanında eğer hikâye konusunu gerçek bir olaydan alıyorsa bir de bu olayın

yaşandığı zaman boyutu vardır. Gürsel Aytaç (2011:62) hikâyelerin anlatıldığı zaman ile hikâyelerin yaşandığı zaman arasındaki farkı aşağıdaki saptamasında ifade eder:

> 'Böyle rivayet ederler' gibi ifadeler kullanarak anlatıcı, dinleyici zamanı ile hikâye zamanı arasındaki farkı dile getirmiş olur.. Genellikle hikâye anlatıcılar, kendi zamanlarıyla hikâye zamanı ve konu zamanını bir noktada toplar, dinleyenler zaman diliminde bütünleşirler ve zaman zaman da hikâye zamanına iştirak ederler. Bazan hikâyeci, anlatımı sırasında hikâyenin konusuna, kendinin, dinleyicilerin veya ortamın durumuna göre zamanın dışına taşmak lüzumunu hisseder.

Böyle örneklerin varlığıyla beraber hikâyelerde olayların geçtiği zaman dilimi çoğunlukla belli değildir. Bazı hikâyelerde zamana ilişkin bilgi yokken zaman belirtildiği durumlarda ise eski zamanlar, bir zamanlar gibi tabirlerin yanında; kesin tarihlerin verildiği de görülür (Başgöz, 2012:76). Kerem ile Aslı Hikâyesi masallara ait bir giriş formeli olan "Evvel zaman içinde" ibaresiyle başlarken (Elçin,2010:16); Âşık Müdâmî'nin Ali Şir Nevai'nin hayatından esinlenerek tasnif ettiği Ali Şir ile Gül adlı hikâyede zaman Hüseyin Baykara'nın yaşadığı devir ve özel olarak da bir Cuma günüdür. Cuma günü ve saatinin seçilmesi Müslümanlar arasında cumanın ifade ettiği kutsal manaya bağlanabilir (Aydın, 2017:204-205).

Gürsel Aytaç (2011:62) aşk konulu halk hikâyelerinde daha gerçek bir zaman belirtecinin kullanıldığını ancak kahramanlık konulu halk hikâyelerinde destansı zaman unsurunun var olduğunu belirtir. Bunların yanında biyografik halk hikâyelerinde zaman unsurunun daha çeşitli olduğunu belirtir.

Mustafa Cemiloğlu da halk hikâyelerinde zaman unsuru üzerinde görüş bildirmiştir. Ona göre halk hikâyelerinde zaman dört şekilde sunulur: geçmişle net bir bağı olmayan geçmişten sonsuza geniş zaman (günlerin birinde, bir vakitler, geçmiş zamanlarda, çok eskiden…), hayalî zaman (bir varmış bir yokmuş, zaman zaman içinde…), belirli bir tarihi dönemi anlatan tarihî zaman ve zamanı mekân kavramı ile birlikte vermeye çalışan mekâna bağlı zaman (Artun, 2012:155) olmak üzere. Bunlara ek olarak halk hikâyelerinin içinde tarihte yaşanmış gerçek olaylara göndermede bulunulabilir (Başgöz, 2012:77). Bu şekilde de hikâyede zaman belirtilmese de içinde geçen gerçek olay zaman saptamasında yardımcı olabilir.

Hikâyelerde belirsiz zaman unsuru kullanımı ve metinde geçen diğer unsurlardan yola çıkılarak zamanın anlaşıldığına örnek olarak Sevdâkâr Şah ve Gülenaz Hikâyesi verilebilir. Burada belli bir tarih ve zaman dilimi belirtilmemiştir. Ancak olaylarda araç olarak atın, silah olarak kılıç, kalkan kullanılmasından hareketle günümüzden daha

gerideki bir dönemi kapsadığı söylenebilir. Hikâyedeki zamanın, uzun yolların üç günde alındığından hareketle gerçek zamanla bir ilişkisi olmadığını söylemek mümkündür (Tökel, 2007:789-790). Burada zaman ile ilgili bilgi verilmez ancak kullanılan araç gereçlerden yola çıkılarak en fazla bir dönem belirlemesi yapılabilir ancak kesin tarih bilinmesi yine söz konusu değildir.

Hikâyelerde zaman hususunu, olayların yaşandığı zaman dışında zaman geçişleri için de düşünmek gerekir. Ayşe Yücel Çetin'in (2003:141-143) Kazakistan Sahası Halk Hikâyeciliği Geleneği adlı çalışmasında Kazakistan sahası halk hikâyelerinin zaman hususunda şu tespiti Anadolu sahası halk hikâyeleri için de geçerlidir: "*Hikâyelerde vak'alar olağanüstü özellik kazanmaya başladığı andan itibaren, zaman hızlı akar. Hikâye kahramanının doğması, büyümesi, vak'anın akışı için çabuklaştırılır. Bu yapısı itibariyle destan geleneğinin izleri de görülmektedir. Hikâyelerde zaman vak'anın akışı ile ilgilidir*." Ayrıca "*Zaman destanlarda olduğu gibi hikâyelerde de çabuk geçer. Hikâyenin muhtelif yerlerinde tasvire önem verilirken, zaman ile ilgili tasvirî unsurlar yer almaz*".

Zaman unsurunun filmlerde ve hikâyelerde olayların akışında yer alışı da dikkate alınacak bir başka husustur. Film öykülerinde kullanılan zamanı Sema Fener iki başlıkta değerlendirir. Bunlardan en basit olanı "düz anlatım"dır. Burada olayların sıralanması ve akışında gerçek zaman takip edilir. Çok sık kullanılmayan bir yöntemdir. Bir diğer yöntem ve sık kullanılan yöntem ise "kesikli-düz anlatım"dır. Burada da olaylar kronolojik sıra izler ancak gereksiz olan detaylar atlanmaktadır (Fener, 2015:96). Halk hikâyelerinde de daha çok ikinci anlatım olan kesikli düz anlatım söz konusudur. Anlatıcı örneğin bir âşığın hayat hikâyesinin oluşturduğu hikâyeyi anlatıyorsa Kerem ile Aslı gibi onların doğumundan büyümeleri, okula gitmeleri, birbirlerine âşık olmaları, aralarındaki engeller, engelleri aşma çabaları ve en sonda kavuşmaları şeklinde bir sıra izlemektedir. Halk hikâyelerinin ayrıntıya yer verdiği söylenemez. Halk hikâyeleri genellikle klasik anlatı yapısına uygun bir şekilde zamansal olarak sıralanır ve çağdaş anlatı yapısına göre filme aktarılmaya uygun olmadığı görülmektedir.

Başka bir açıdan bakılırsa senaryolarda zaman kurgusu; çizgisel, döngüsel ve paralel zaman kurgusu olmak üzere üç şekilde gerçekleşebilir. Çizgisel zaman kurgusu, belli bir zaman periyodunda başlayıp biten eylemleri dile getirir. Döngüsel zaman kurgusunda normal bir zaman akışı gerçekleşmez ve filmin sonuna gelindiğinde başına dönmüş oluruz. Paralel zaman kurgusunda ise olay örgüsü birbirine koşut olarak ilerleyen

hikâyelerle şekillenir. Bunların bağlamları genellikle sonradan kurulur (İlerialkan, Yılmaz, 2015:89-90). Halk hikâyelerini bu bağlamda değerlendirdiğimiz zaman çoğunlukla "çizgisel zaman" kurgusunun etkin olduğu görülecektir.

Senaryolarda zaman kavramının önemli bir başka boyutu ise olayın ne zaman geçtiği bilgisinin seyirciye verilerek seyircide zaman algısının yaratılmasıdır. Olay tarihsel olarak ne zaman geçmektedir? Gladyatör (2000-R. Scot) filminde olduğu gibi geçmişte mi? Matrix (1999-A. & L. Wachowski) filminde olduğu gibi gelecekte mi? Ya da zamanın bir önemi yok mu? Olay günün hangi zaman dilimini kuşatmaktadır? Umut (1970-Y. Güney) filminin at arabasına otomobilin çarptığı sahnede olduğu gibi gün ortası mıdır, Titanic (1997- J. Cameron) filminde transatlantiğin batma sekansında olduğu gibi gecenin kör karanlığı mı? (Aytekin, Eroğlu, 2014:22). Bu şekilde incelendiğinde halk hikâyelerinde bir belirsizliğin olduğu görülmektedir. Örneğin Âşık Şeref Taşlıova'dan derlenen Kenan ile Hanzade Hikâyesi pek çok halk hikâyesi gibi "*Vakti zamanın birinde, bir tarihte*" diye başlar (Türkmen, vd. 2014:63).

Halk hikâyelerinden seçilen bir metin senaryoya aktırılırken, senarist "Olaylar hangi zaman diliminde geçecek?" sorusunu kendisine sorulmalıdır. Olaylar bugünün şartlarında yeniden mi canlanacak yoksa zaman olarak tarihsel bir dönem mi belirlenecek buna bakılmalı ve mekân da bu doğrultuda zamana göre ayarlanmalıdır. Zaman filmde nasıl kullanılacak? Olaylar şimdiki zamanda geçip ara ara geçmişe mi dönülecek ya da tamamen mi geçmişte yaşanacak veyahut geleceğe mi uzanacak? Buna karar verilmelidir. Bu geçişlerde de filmin devinimi/aksiyonu bozulmadan akış gerçekleştirilmelidir. Sahneler arası bağlantılar güçlü şekilde kurulmalıdır. Halk hikâyeleri günümüz insanına da hitap eden konular içerse de sözlü kültüre ait anlatmalar oldukları için bu hikâyelerde zamanı, geçmiş zaman olarak tespit etmek gerekir. Biz çalışmamızın bu aşamasında anlatıda geçen zamanın sinemada nasıl etkili kullanılabileceği ve "geçmiş" diyebileceğimiz hikâye zamanlarını modern teknoloji ile ve günümüz insanına aktaracağımız üzerinde duruyoruz. Çünkü Andre Bazin'in de (2013:121) ifade ettiği gibi uyarlama yapılırken zaman konusunda dikkat edilmesi gereken bir diğer husus da değişen sosyolojik şartların da göz önünde bulundurulmasıdır.

Anlatının gerçekleştiği zaman diliminin sinemada da hikâyelerde de başlangıçta belirtilmesi seyirciyi/dinleyiciyi olay akışına hazırlama işlevi görür. Seyircinin ve dinleyicinin zihninde olaylar daha belirgin bir hal alır ve olayları anlamlandırması

kolaylaşır. Diğer türlü seyirci özellikle sinemada anlatıyı bütünleştirme çabası içinde anlatıdan kopma riski ile karşı karşıyadır. Ancak hikâyecilik geleneğinde zaman, sinemada olduğu kadar belirleyici değildir. Hikâyecilik geleneğinde zamanın tasarrufu anlatıcıya bağlıdır. Anlatıcı olayların belli bir zaman diliminde geçtiğini söylese de bahsi geçen döneme ait somut örnekler vermemektedir. İcra edilen hikâyede anlatım aynı şekildedir ve zamana göre anlatımda bir değişiklik olmaz. Bir diğer deyişle halk hikâyelerinde icrada/anlatımda zaman etkili bir unsur değildir. Çünkü hikâyelerde görsellik ön planda değildir. Gelenekte görsellik anlatıcının marifeti ile dinleyenlerin zihinlerinde canlanır ve gizli bir görselliktir bu.

Andrey Tarkovski'nin (2008:107) müzikte ses, resimde renk, tiyatroda karakter ne ise sinemada da o şeklinde belirttiği zaman unsuruna, halk hikâyelerinde çok yer verilmemektedir. Hikâyelerde anlatılan olayların yaşandığı zamana ilişkin M. Mete Taşlıova (2016:90) hikâyelerde zamana ait unsurların bulunmadığını belirtir ve metinlerin senaryolaştırılması ya da uyarlanması durumunda mekâna bağlı bir zaman anlayışı geliştirmeyi önerir.

Mekân üzerinden bir dönem belirlenmesi de öncelikle tespit edilmiş veya kararlaştırılmış bir tarihe muhtaçtır. Seçilen hikâyenin hangi dönemi yansıtacağına karar veren senarist, bu zamana uygun bir mekân tasarımı isteyecektir sanat yönetmeninden. Zaman ile mekân arasında kurulan anlamlı bağ eserin de seyirci tarafından kolay anlaşılmasını, beğenilmesini ve inandırıcılığını sağlayacaktır. Böylece mekân tasvirine ve görseline bağlı bir zaman ifadesi oluşacaktır.

Halk hikâyelerinin yapısal bir özellik olarak zamanla ilgili ayrıntılara yer vermemesi durumunu hikâyelerin senaryolaştırılması aşamasında bir kolaylık olarak görmek mümkündür. Hikâye anlatıcısının zaman unsurlarına yer vermemekteki amacı böyle bir sebepten değildir ancak yine de Andrey Tarkovski (2008:50) bu noktayı sinemada, "zamanın şekillendirilmesi" olarak tanımlar ve şöyle devam eder:

> Bir heykeltıraş nasıl içinde, ortaya çıkaracağı heykelin şeklini hissederek mermer parçasından bütün gereksiz parçaları yontup atıyorsa, sinema sanatçısı da dev boyutlu, ayrıntıları belirlenmemiş hayati olgular bütününden bütün gereksiz şeyleri ayıklayarak, geride yalnızca yapacağı filmin bir öğesi, sanatsal bütünün değiştirilmez bir anı olmasını istediği şeyleri bırakır.

Hikâyelerin gelenekte bu şekilde oluşturulması, sinemanın zaman yaratmada kullandığı tekniklere benzemektedir. Sinema filmlerinde sık sık görülen zaman

atlamalarına hikâyelerde de yer verildiği görülür. Kerem ile Aslı Hikâyesi'nde Kerem örneğinde olduğu gibi çocuk doğar, bir cümle sonra büyüdüğünü öğreniriz. Bu atlamalar mantıklı olduğu sürece anlaşılması kolaylaşır. Bu nedenle atlamaların bir mahsuru görülmez. Sinema filmlerinde de ani şekilde zaman atlamaları, üstelik hikâyelerde yer alan atmaların daha dikkat çekici haliyle, görülmektedir. Bu aynı zamanda anlatımda bir çeşitlilik unsurudur.

Bir halk hikâyesi icrası da sinema filmi gösterisi de birer temsil niteliğindedir. Dolayısıyla her iki sanat dalında da zamanın bu şekilde özgürce kullanılması hakkında Yvette Biro'nun (2011:25) "*Şimdiki zaman böylelikle tamamen bulandırılır ve karıştırılmış bir halde eşzamanlı olarak hem geçmişin hem de geleceğin yükünü yüklenmiştir. Ve bütün bunlar temsilin teşvik edici, zekice gizemine katkıda bulunur*" sözleri zaman kullanımının her iki sanat dalında da etkileyici bir özellik olduğuna değinir.

Sinemada da halk hikâyelerinde de ilgiyi canlı tutmak ve hitap edilen kitleyi meraklandırmak amaçtır. Bu amacı gerçekleştirmenin bir yolu da zaman öğesinden faydalanmak olacaktır. Diğer sözlü kültür ürünleri gibi halk hikâyelerinde de zaman "*olayın sunuluşunda heyecan unsurunun derecesini ayarlamada başvurulan bir unsur olarak karşımıza çıkar*" (Şengül, 2011:430). Hikâyelerde çoğunlukla olaylar değiştikçe zamanın ve mekânın değiştiği görülmektedir. Kesikli anlatımı kurmak için anlatıcı, hikâyeyi belli olaylar etrafından anlatırken dinleyiciyi meraklandırmak adına yarıda kesme işlemi yapar. Bu kesmenin ardından yeni bir mekân ve zaman ile olaylar çeşitlendirilir. Burada da zaman bazen ileriye bazen geriye gidebilmektedir. Bu özelliği de halk hikâyelerinin senaryo yazım tekniklerine uygunluğunu ortaya koymaktadır. Hikâye anlatıcısı da senarist de zaman yaratımı konusunda serbesttir. Yvette Biro'ya (2011:42) göre bu türden atlamalar sapmalar ve eksiltiler olayların inandırıcılığını arttırmaktadır.

Bununla beraber geleneksel anlatılar çoğunlukla klasik anlatı yapısı olan kronolojik anlatımı esas alarak giriş, gelişme, sonuç ekseninde anlatılır. Çağdaş sinemada da bu anlatı tarzını benimsemesine rağmen yaşanan teknolojik buluşlar, görüntü seviyelerinde ilerlemeler, geriye dönüşler, geleceğe atlamalar ve sıçramalar da kullanılır.

Sinemada zaman kullanımında başvurulan yöntemlerden bir tanesi eksiltidir. Zamansal atlama olarak tanımlanan eksilti her filmde başvurulan bir yöntemdir. Önemli olmayan olayların atlanması işi sinemanın yapısının bir gerekliliği olarak karşımızdadır

(Sözen, 2008b:133). Aynı durum halk hikâyeleri için de geçerlidir. Önemsiz anlar hikâyelerde de belirtilmez. Zaman konusunda hızlı geçişler söz konusudur.

Bir filmde yönetmen, "…*çekimler arası geçiş yöntemleriyle zamanda atlamalar yaparak önemli anları ve öykünün gelişimine katkıda bulunacak olayları seçerken, diğer yanda da kurgu yoluyla zamanı daha kompleks şekilde işleyerek dramatik yoğunluğu yüksek gerilimli anlar yaratır*" (Demir, 1990:155). Halk hikâyelerinde de anlatıcı hemen hemen aynı işi yapmaktadır. Ayrıca halk hikâyelerinde birbirine paralel zamanlarda yaşanan olaylar anlatıldığı da sıklıkla görülür. Bu da sinemada kullanılan zaman tasarımlarından birisidir. Dolayısıyla bu yöntem de halk hikâyelerinin senaryoya aktarımı bahsinde senariste faydalı olacaktır.

Halk hikâyeleri geleneksel olarak bir anlatıcı tarafından anlatılır. Bir sinema filmi de başta senaristin ardından yönetmen yapımcı gibi diğer unsurların katılımıyla en genel anlamda da yönetmenin anlatımı ile izleyicisi ile buluşur. Nasıl ki halk hikâyesi anlatıcısının icra sırasında bir hürriyeti varsa sinemada da yönetmen aynı hürriyete sahiptir. Yönetmen bir öyküyü istediği zaman sıralaması ve olay sıklığına bağlı kalarak aktarabilir. Olayların sırasını değiştirebilir, yeni olaylar ekleyebilir. Çünkü "*Film yönetmeni zamanla özgürce oynar. Onu gerçek zamanda mümkün olmayacak yöntemlerle işler. Geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanda geçen olayları bir arada verebilir. Gerçek zamanın yasalarını bozarak ölçülebilir gerçek zamandan farklı, sezgi ile hissedilebilen bir zaman yaratır*." (Demir, 1990:147). Bir filmde yönetmenin sahip olduğu bu özgürlüğü hikâye anlatıcısı da sahiptir. Anlatıcı ve yönetmenin sahip olduğu bu benzerlik halk hikâyelerinin senaryo metnine dönüştürülmesi aşamasında bir kolaylık sayılabilir.

Bu benzerlikler ve kolaylıklar etrafında bir halk hikâyesinin senaryoya aktarımında öncelikle seçilen eserin olay örgüsünden hareketle tarih içerisinde bir zaman dilimine oturtulması gerekmektedir. Senarist öncelikle ele aldığı eseri "tarihsel bir bağlamda mı" sunacak yoksa metinden hareketle "güncel bir senaryo mu" yazacak buna karar vermelidir. Eğer tarihsel bir zaman dilimine eserini yerleştirecekse belirlenen bu dönemde yaşanan olaylar, bu olayların toplumsal yaşayışa etkisi ve yön vermesi, giyim kuşamı, dekorasyonu, konuşma tarzı gibi pek çok husus araştırılmalıdır. Tespit edilen noktalara uygun dekor, aksesuar, mekân seçimleri ya da tasarımları gerçekleştirilmelidir. Amacımız bu dönemi yansıtmak ise burada en önemli nokta zaman olacaktır. Çünkü sinema görüntülerle aktarım

yapan bir sanattır ve bir metnin ortaya çıktığı zamandan bağımsız aktarılması düşünülemez.

Senarist gelenekle ilgili yapılan çalışmaları incelemeli ve âşık anlatıcılar da dahil olmak üzere her türden usta ve amatör anlatıcılardan destek almalıdır. Bir diğer alternatif ise halk hikâyesinin günümüz terminolojisine göre yeniden yaratımı olacaktır ki burada zaman unsurunun etkili olmayacağı açıktır. Bu noktada yapılan bir çalışmada önemli olan olaylar olacaktır ve senarist bu olayları geçmişte değil bugün yaşanmış gibi aktaracaktır.

5.2. Mekân

İnsanın varlık gösterdiği dünyayı algılaması ve kendisini bu dünyanın bir parçası olarak hissetmesini ve bu dünyaya ait olduğuna inancını geliştirmesini sağlayan unsurların başında zaman ve mekân gelmektedir. Bir bakıma zaman ve mekân toplumun kurucu unsurlarından sayılabilir (Özçınar, 2011:90). Anlatma esasına dayalı eserlerde mekân, olayların geçtiği yer olarak tanımlanabilir. Sinemada mekânı zamandan bağımsız düşünmek mümkün değildir. Gaston Bachelard'ın (1957:36) *"Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar, mekân bu işe yarar"* şeklindeki mekân tanımı da bu düşünceyi ortaya koymaktadır.

Mekân; nesnelerin birbirleriyle ilişkilerine dayanarak zihinde oluşur. Mekân zihinlerde; çizgiler, renkler, şekiller ve tonlar ile canlanır (Özçınar, 2010:155). Bu şekilde bakıldığında tüm eserlerde mekân yalnızca olayın geçtiği yer olarak kullanılmaz. Mekânın eser içerisinde farklı işlevlere büründüğü durumlar vardır. Ayşe Demir'e göre (2011:147) ilk zamanlarda yalnızca olayların geçtiği yer olarak kullanılan mekân, zenginliği keşfedildikten sonra farklı işlevlerde kullanılmaya başlanmıştır. İsmail Karaca'nın (2012:72) Mehmet Tekin'den aktardığına göre bir edebiyat eserinde mekân, olayların yaşandığı çevreyi tanıtmak, kahramanları belirtmek, olayların yaşandığı toplumu aksettirmek, olaylara gerçeklik kazandırmak ve atmosfer yaratmak amacıyla kullanabilir.

Emel Kefeli'nin (2009:428-429) tespiti de edebiyat eserlerinde mekânın önemine dikkat çekmektedir:

> Mekân içinde yaşayanlar tarafından algılanan ve değerlendirilen düzlemdir, ufuktur ve hayatın gelişmesinde zaman kadar vazgeçilmezdir. Coğrafya için insanın mekânda nasıl dağıldığını ve

> insanların karşılıklı etkileşimini incelemek önemlidir. Edebiyatta da olayların geçtiği mekân –ev, oda, mahalle, köy, kasaba- kent, uzay, v.d.- okurun metni alımlaması bakımından önemlidir.

Emel Kefeli'nin ve İsmail Karaca'nın görüşlerini genişleterek mekânın yalnızca edebiyat eserlerinde değil farklı araçlarla anlatım gerçekleştiren sinemada da önemli olduğunu söyleyebiliriz. Edebiyat eseri ile mekân unsuru arasında var olan zorunlu ve anlamsal ilişki sinema ile mekân arasında da vardır.

Halk hikâyeleri gibi zengin bir nesir ürününün de teşekkül ettiği mekândan ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Mekân unsuru; insanların tarihî, siyasî, ekonomik, kültürel hayatı gibi toplumsal alanlarda etkili olurken; aynı zamanda ruhsal yapılarında da belirleyici rol oynamıştır. Bu ruhsal etkilenme onların yaşam tarzından, algılama biçimlerine; sözlü kültürel yapılarından kelime hazinelerine, duygu ve düşünce dünyalarına kadar geniş bir yelpazede kendini gösterir.

İnsanın hayatı algılamasını ve kendini bu dünyaya ait hissetmesini sağlayan mekân unsuru, sinemada da önemli bir konumdadır. Her şeyden önce sinema bir mekân yaratma sanatıdır; bu mekânlar coğrafi mekân ve dramatik mekânlardır. Coğrafi mekân hikâyenin geçtiği gerçek mekânlardır. Dramatik mekân, kişilerin –durumların- psikolojisini saptamak ve çevrelemek için kullanılmaktadır (Arslantepe, 2012:22, Onaran, 2012:21). Farklı bir bakış açısıyla sinemada mekânların dahili/iç ve harici/dış mekânlar olarak da (Meram ve Akpolat, 1963:7) ayrılabileceğini söylemek mümkündür. Sinemada mekânlar, edebiyatta olduğu gibi, yalnızca olayların yaşandığı bölge olarak kullanılmamaktadır. Sinemada mekânların farklı işlevleri yerine getirdiği bilinmektedir.

İlk sinema filmlerinde mekân olarak sinema mühendislerinin atölyeleri ve bunların çevreleri kullanılmıştır. Zamanla filmlerde belirli mekân kullanılması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Mekân unsuru da beraberinde kendisini destekleyecek dekor olgusunu doğurmuştur (Butler, 2011:33). Meral Özçınar (2010:82) Türk sinemasında ilk filmlerde mekân unsurunun daha çok tiyatrovari bir şekilde kurulduğunu ancak 1952 yılında Kanun Namına adlı film ile bu konuda yenilikler olduğunu belirtir. Günümüze yaklaşıldıkça sinema yalnızca bir mekânda değil pek çok farklı mekânda görüntü elde etmektedir. Bir mekândan diğerine geçişler oldukça hızlı ve seri biçimde gerçekleşmektedir. Günümüz teknolojik gelişmeleri ekseninde ise çekilecek filmin içerik<kurgu> yapısına ve türüne göre mekân belirlenmekte ve mekân platoları oluşturulmaktadır.

Sinemanın mekânı tiyatronun tersine her yer olabilmektedir. Sinema için olanaksız bir mekân söz konusu değildir ve sinema çoğunlukla dramatik etkiyi sağlamanın bir yolu olarak da iki farklı mekânın karşıtlığından faydalanabilir (Chion, 2003:129). Sinemanın mekân hususunda böylesi bir özgürlüğe sahip olması ilk bakışta sinema için bir avantajdır. Ancak sinema bir ekip işi olduğundan özellikle coğrafi mekân kullanımında tüm bu ekibin sık sık taşınması zorlaşmaktadır. Bu durum da mekân seçimini kısıtlayıcı gibi görünse de bu işin uzmanları tarafından oldukça gerçekçi mekân platoları kurulmak yoluyla hem ekibin işi kolaylaşmakta hem de gerçekçi mekânlar kullanılmaktadır. Bunların yanında Mustafa Evren Berk (2017:205) sanal mekân tasarımlarının da yapıldığını belirtir ve bu mekânların özellikle tarih filmlerinde kullanıldığını dile getirir. Ancak bu tasarım mekânların, seyirci tarafından gerçek olmadıklarının anlaşılması oldukça çabuk gerçekleşir. İnsan eliyle yapılan ve ardından görsel efektlerle süslenen mekânlar daha inandırıcı olmaktadır.

Sinemada mekân yalnızca olayların yaşandığı yer olarak düşünülmemelidir. Mekânın bazı özellikleri vardır. Mekânın büro, çiftlik, hastane gibi biçimi<type>; kalabalık, tenha, yoksul, zengin gibi türü<kind>; bir fabrikaysa bir şeyler üretmek, bir tapınaksa bir inanışı kutlamak gibi işlevi<purpose> ve Paris'te bir çöl gibi bir konumu<location> ve kişilerin buluştuğu barınak, saklandıkları bir yer, güçlerini simgeleyen bir yer gibi bir ya da birçok kişiyle olan ilişkisini izah etme gibi görevleri bulunmaktadır (Vale'den akt. Chion, 2003:131). Önemli olan yönetmenin ya da sanat yönetmeninin mekânı uygun yerlerde kullanması ve mekân sürekliliğinin sağlanmasıdır.

Mekân sinemada önemli bir unsurdur ancak her yönetmenin mekâna yaklaşımı farklı olmaktadır. Mekânın hangi işlevlerde kullanılacağı, dramatik ilerlemeye nasıl bir katkı sağlayacağı ya da olayların yaşandığı tarihsel döneme ne denli ışık tutacağı yönetmene göre değişiklik gösterir. Mekânı etkili biçimde kullanabilmek yönetmenin becerisi ile ilgilidir:

> Filme alınıp görüntülenecek mekânın düzenlenmesi, sahne tasarımı, dekor, kostüm, makyaj ve efektler yönetmene gerçek yaşamdaki mekân ve görünümleri kendi görüş ve amacı doğrultusunda değiştirme olanağı sağlar. Yönetmen somut görüntülerle gerçek yaşamdan düşlere, düşsel mekândan hayallere geçebilir ve sinemasal mekân kavramını, anlayışını ortaya koyar (Gök, 2007:115).

Halk hikâyelerinde de mekân unsuru genellikle olayların yaşandığı yer işlevini yüklenmiştir. Bununla beraber halk hikâyelerinde mekân unsuru oldukça değişken ve çeşitlidir. Bazı hikâyelerde belirsiz mekânların adının geçtiğini görmekteyiz. Çoğu zaman

halk hikâyelerinde mekânların tasvir edilmeden yalnızca isim olarak kullanıldığı bilinmektedir. Örnek olarak Sevdâkâr Şah ve Gülenaz Sultan Hikâyesi'nde mekânlar belirsizdir. Sadece isim olarak Mısır, İsfahan, Kandahar, Tahran gibi yerlerin adı geçer ancak uzun mekân tasvirleri yer almaz. Anlatıcı bu mekânları yalnızca isim olarak söyler ve geçer (Tökel, 2007:789). Örneklerini çoğaltabileceğimiz bu çeşit mekânlara herhangi bir anlam yüklendiği söylenemez ve mekânların hikâyeyi yönlendirme gibi bir işlevi bulunmamaktadır.

Halk hikâyeleri, metinlerde adı geçen ya da olayların geçtiği düşünülen mekânlar açısından değerlendirildiğinde oldukça geniş bir coğrafyaya yayılımı söz konusudur. Âşık Şeref Taşlıova halk hikâyelerinde geçen mekânların Asya ve Afrika kıtasını kapsadığını belirtir (Çiftlikçi, 1996:99). Hikâyeler anlatının başında bir ülkede başlayarak ardından çok uzak ülkelere taşıyabilir olayları. Örnek olarak Müdâmî'nin tasnif ettiği Öksüz Vezir Hikâyesinde mekân Hindistan ve Bursa arasında geçmektedir (Aydın, 2017:209). Mekânlar arası bu geçişler oldukça mesafeli bölgeler arasında yapılmaktadır. Bunun elbette bir sebebi bulunmaktadır.

Hikâyelerde bir anda anlatı Çin'e Hindistan'a uzanırken ardından Sibirya'ya geçilebilir. Mustafa Sözen (2009:135) bu durumu Doğu anlatı geleneğinin bir uzantısı olarak görmektedir. Ona göre Doğu anlatı geleneğinde olayların zaman ve mekân olarak nerede geçtiğinin pek bir önemi bulunmamaktadır. Daha doğrusu hikâyede bu unsurlar asli unsur ya da hikâyeye yön veren, hikâyeyi ileri taşıyan, hikâyenin gidişatını değiştiren bir rol almamaktadır. Önemli olan olaydır ve bu nedenle de gerçek hayatta pek de mümkün olmayan mekân geçişleri söz konusudur.

Ancak bu durumun sinemada uygulanması zor olacaktır, çünkü sinemada sahne geçişlerinin anlamlı bir bütünlük sağlaması gerekmektedir. Örneğin bir dış mekândan iç mekâna geçiş teknik anlamda da çekimleri zorlaştıracaktır. En nihayetinde sinemada çekimler çoğunlukla mekâna göre belirlenir (Aytekin, Eroğlu, 2014:23). Çeşitli mekânların kullanımının yanında sinemada bazı filmlerde tek bir mekânın kullanıldığı görülmektedir. Bu filmler çoğunlukla psikolojik ya da gerilim türü yapımlardır. Denilebilir ki mekân unsuru bu tür filmlerde anlatıyı etkilemektedir. Tek mekânlı filmlerde çoğunlukla gerçek mekân kullanıldığı, sanal mekânlara yer verilmediği görülür (Erbay, vd, 491-492). Çok mekânlı ya da tek mekânlı her filmde seçilen mekâna uygun aksesuarlar belirlenmelidir. Bunlar seyircinin konuya ilgisini artıran ve olayların inandırıcılığını sağlayan sebeplerdir.

Aksesuar bir yandan da zamana gösterge sağlamaktadır. Diğer ifadeyle zaman ve mekân unsurları kullanılan aksesuar ögeleri ile belirginleşmektedir.

Halk hikâyelerinde yer alan mekânlar gerçek ve masalsı olabilmektedir. Kirmanşah Hikâyesi'nde Yemen, Hint, Fes, Kandehar, Herat, Tiflis, Horasan, Kaf Dağı gibi masal ülkeleri yer almaktadır (Alptekin, 1999:52). Pertev Naili Boratav (2002:47) halk hikâyelerinde bu şekilde hem masalsı ülkelerin hem de yalnızca adı geçmek suretiyle bahsedilen Hindistan, Çin gibi ülkelerin kullanılmasının halk hikâyelerinin masal unsurlarını taşıdığının bir göstergesi olarak görür.

Halk hikâyelerinde olayların yaşandığı mekânlar, gerçeklik açısından değerlendirildiğinde; Erman Artun'un (2012:154) bu mekânları gerçek ve hayalî mekânlar olarak ayırdığını görmekteyiz. Ona göre mekân, hikâyelerde rüyada âşık olma, gurbete çıkma gibi gelişen pek çok olayda ilişki kurma açısından önemli bir bileşendir. Gerçek mekânlar kahramanların ailelerinin yaşadığı yerler, kahramanların doğum yerleri, saltanat ifade eden yerler olurken; hayalî mekânlar kahramanın rüyada âşık olması ve gurbete çıkması epizotlarında görülmektedir.

Halk hikâyelerinin zamanla yazılı teknolojik ortamlara aktarılması ile mekân konusu daha sabit bir hal almıştır. Sözlü gelenekte yer alan halk hikâyelerinde genellikle isim olarak kullanıldığı görülen mekânlar, realist halk hikâyelerinde daha belirgindir. Sözlü gelenekte yer alan anlatmalarda mekânların tasvirine ya da ayrıntılı açıklamalara yer verilmezken realist halk hikâyelerinde oldukça teferruatlı mekân tasvirleri yer alır (Aytaç, 2011:67).

Halk hikâyelerinde mekânlar işlevsel olarak değerlendirildiğinde çeşitli bulgular ortaya çıkmaktadır. Ayşe Yücel Çetin'in (2003:144) tahkiyeli eserlerde mekânın "*Hikâyede anlatılan vak'alarda dekor, anlatıldığı veya teşekkül ettiği dönemin metin ile bağlantısının kurulmasına yarayan bir vasıta; hikâye anlatıcısının -dinleyici profilini de dikkate almak kaydıyla- tahayyül ettiği çevre, zaman zaman da hikâye kahramanlarının ruh hallerini belirleyen, ona yardımcı veya engelleyici olan unsur*" olmak gibi işlevlerinin bulunduğunu ifade eder.

Halk hikâyelerinde olayların geçtiği mekânlar ülke, şehir, gibi ayrıntılı tasviri yapılmayan geniş mekânlar ile köy, kasaba, dağ, ırmak gibi tarifi yapılan dar/sınırlı

mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Hikâyelerin çoğunluğunda başlangıç kısmında anlatıcının, olayın geçtiği mekânı tanıttığı görülür. Tasviri yapılan mekânlar, çoğunlukla ya kahramanın bir müddet orada kaldığı ya da olayın geçtiği asıl mekânlardır. Bunun dışında bir kez gidilip dönülen ya da yolculuk sırasında üzerinden geçilen mekânlar belirgin biçimde tasvir edilmemektedir. Alınan mesafeleri belirtmek ya da hayal gücünün zenginliğinin belirtisi sayabileceğimiz ya da dinleyiciyi hikâyeye daha sıkı bağlamak adına bahsi geçen uzak ülkelerin hemen hepsinin yalnızca ismen geçtiğini söylemek mümkündür. Anlatıcılar gördüğü mekânları kısa da olsa tasvir etmiş ancak görmediği mekânları yalnızca ismen kullanmıştır. Bu görülmeyen ancak geniş bir çerçeve oluşturan mekânlar Çin'den Arabistan'a, Mısır'dan Rusya'ya Sibirya'ya uzanmaktadır. Ancak tasviri yapılan mekânların işlevsel bakış açısıyla incelenmesi sonucu, mekânların kullanımlarının birer sahne olmaktan öteye geçtiği örnekler de mevcuttur. Bu açıdan bakıldığında mekânlar, haberleşme, yardımcı unsur, gelecekten haber verme, gelir getirici unsur olma gibi işlevlerde kullanılmıştır[188].

Halk hikâyelerinde yer alan mekân çeşitliliği bir bakımdan senarist için avantaj olarak görülse de aynı zamanda bazı sorunları da beraberinde getirmektedir. Hikâyelerdeki mekân çeşitliliği mekân ile karakterler arasında kurulması beklenen ilişkinin kurulmasını engelleyebilir.

Özellikle kahramanlık konulu halk hikâyelerinde karakterlerin ruh halini besleyecek mekân tasvirleri ya da mekânlar yer almamaktadır. Bu durum senaryolaştırma sürecinde bir probleme dönüşebilir. Aşk konulu halk hikâyelerinde ise mekân tasviri daha fazla önem arz eder ancak bu bakımdan da halk hikâyeleri eksik kalmaktadır. Neticede bu eserlerde ön plana çıkarılmak istenen olaylardır. Mekânın karakerlerin psikolojilerine etkisi bu metinlerde göz ardı edilmektedir.

M. Mete Taşlıova (2016:80-81) Köroğlu Hikâyeleri'nin Oltu Kolu'nda özellikle "*Kapalı mekânlar durağan yapının, açık mekânlar ise entrika ögesinin geliştiği, düğümün çözüme ulaştığı alanlardır*." ifadesiyle mekânlara yüklenen işlevin farklı bir boyutunu ortaya koymaktadır. Ancak M. Mete Taşlıova bununla beraber hikâyelerde mekân kullanımının kahramanı tanımamıza yardımcı olacak nitelikte olmadığına ve mekânın kahraman üzerinde bir dönüştürücü unsur olarak görev yapmadığına değinir.

[188] Özellikle Kars ve çevresinde anlatılan halk hikâyelerinden hareketle ulaşılan bu bilgiler 14-16 Ağustos 2014 tarihleri arasında gerçekleştirilen I. Uluslararası Ani-Kars Sempozyumu'nda sunduğumuz "Sözel Hikâyecilik Geleneğinde Kars'ın Coğrafyası ve Mekânın İşlevi" başlıklı bildiriden alıntılanmıştır.

Hikâyeleri senaryoya aktarırken mekân unsurunun önemi ortaya çıkmaktadır çünkü sinema görsel bir sanattır. Gelenekte anlatıcının sözleriyle ve çoğunlukla adının geçmesi şekliyle öğrendiğimiz ülke isimleri gibi mekânlar ve kısıtlı olan tasvirler, dinleyicinin muhayyilesinde canlanmaktadır. Anlatıcı burada hayalden gerçeğe aktarımı dinleyicisine yüklemektedir. Oysa sinemada durum farklıdır. Yönetmen kendi gözüyle canlandırdığı mekânı, seyircisine aktarır. Dolayısıyla bu günün seyircisi hikâyenin mekânını yönetmenin gözüyle görür. Yani mekân unsuru önce anlatıcıda, daha sonra onun dinleyicisinde ve ardından da yönetmenin gözünde yeniden canlanır/oluşturulur.

Yukarıda görüldüğü üzere halk hikâyelerinde açık kapalı mekânlar, dar geniş mekânlar yer alır. Hikâyelerdeki bu mekânların senaryoda kullanılması elbette mümkündür. Ancak olayların geçtiği yerler ve olaylara yön verme açısından mekânların gerçek ve hayalî özellikleri bakımından ele alınması uyarlamada yardımcı olacaktır. Çünkü hikâyelere bir anlatı gözüyle baktığımızda, başlangıç birimlerinde tanıtılan aileler gerçek bir zaman ve mekân üzerine yerleştirilerek anlatılır. Senariste düşen bu şekilde pek fazla ön plana çıkmayan mekân unsuruna bağlı kalmaya karar vermek olmalıdır. Nitekim halk hikâyelerinde kullanılan mekânlar olayların gidişatına bir etki etmemektedir. Bu nedenle bir hikâyenin Kars'ta ya da Hindistan'da geçmesinin bir önemi yoktur.

Hikâyeler senaryoya aktaracak ayrıntılı mekân tasvirleri vermediği için yönetmen hikâyeye uygun mekânlar seçmek ya da yeni mekânlar oluşturmak ya da var olan mekânları ayrıntılandırmak zorundadır. Bu aşamada mekân açısından bir genişletme çalışması gerekecektir. Zaten halk hikâyelerinde yer alan konuların yetersiz kaldığı durumlarda da sinema filmi için eklemeler yapılacağından dolayı bu yan konulara yeni mekânların eklenmesi de gerekecektir.

M. Mete Taşlıova (2016:81) halk hikâyelerinin özellikle kahramanlık konulu olanlarının bir kahramanın hayatı ve kahramanlıklarının ağırlıklı olarak ön plana çıkarılmaya çalışıldığı ve bunun da seyirci ile anlatıcı arasında asıl merak konusunu oluşturduğundan hareketle, günümüzde halk hikâyelerinin senaryolaştırılması ve sinema televizyon filmlerine uyarlanması çalışmalarında belki en çok zorlanılan kısmın hikâyelerin mekânını aktarma hususu oluğunu belirtir. Çünkü anlatım düzeyinden görsel bir aktarım ortamına taşınan hikâyenin yalnızca kahramanlık konularıyla bugünün seyircisi tarafından anlaşılması zor olacaktır. Burada devreye mekân ve görsel<ses ve görüntü efektleri dahil> unsurlar girecektir.

Hikâyelerde olaylar ve durumlar değiştikçe zaman ve mekânın da değiştiği görülmektedir. Aynı durum sinema için de geçerlidir. Sinemada da her bir sahnede mekân değişir. Sinema filmini oluşturan en küçük birimlerden sahnelerin adı mekânlara göre belirlenir. Saray sahnesi, park sahnesi gibi. Bu da mekânın sinema için önemini ortaya çıkarmaktadır. Halk hikâyelerinde bir ülkeden oldukça uzak başka bir ülkeye geçiş bir kelimeyle olur. Bu bir anlamda sinema için kolaylık gibi görünse de esasen zorluğun da habercisi olabilir. Sinema, yapısı itibariyle kolaylıkla bir mekândan başka bir mekâna geçişi sağlayabilir. Ancak kullanılan her bir mekânın günümüz teknolojisinde gerçek mekân olarak kullanılması ve bu geçişlerin hikâyede aykırı durmaması gerekir. Filmde yalnızca mekân çeşitliliğini arttırmak için farklı mekânların kullanımı ve ülkelerden şehirlerden bahsedilmesi filmin anlaşılırlığını gölgeye düşürecektir. Diğer yandan halk hikâyelerinde anlatıcı, hikâyesini herhangi bir yerde geçiyor gibi anlatabilir. Anlatıcı eğer tarihi kaynaklı bir hikâye anlatmıyorsa olayları kendi muhayyilesinden bir ülkede takdim ederek aktarabilir. Çünkü hikâyelerde olayların geçtiği yerin olay örgüsü ile büyük boyutlu ilgisi yoktur. Burada önemli olan anlatının kendisidir. Seyirci de çoğunlukla Hindistan denildiğinde uzakta bir ülkeyi algılar ve orasının nasıl bir yer olduğu ile ilgilenmez. Onu ilgilendiren daha çok olayların seyridir. Gelenekte mekânlar; anlatıcının, seyircinin ilgisini diri tutmak için kullandığı işlevsel başlıklardan biri değildir.

Sinemada mekânın bu kadar göz ardı edilmesi beklenemez. Her şeyden önce bugünün seyircisi Hindistan denildiğinde zihninde ufak da olsa bir şemaya sahiptir. Günümüz sinema filmlerinde mekân, filmin çekildiği bir ülkenin meşhur bir yapısının ya da sokağının gösterilmesiyle belirtilir. Seyirci bu görüntüden filmin nerede geçtiğini anlar. Eğer filmde yazıyla ya da diyalogla olayların geçtiği yeri Hindistan olarak belirtip görüntülerle de farklı bir ülke ya da bölge gösterilirse filmin inandırıcılığı zayıflar.

Sinemada mekânlar her zaman gerçek halleriyle kullanılmazlar. Özellikle tarihî bir konu işleniyorsa belli bir dönem ele alınıyorsa bunun için özel mekân tasarımları gerçekleştirilir. Küçük bir ayrıntı eleştirilere sebep olabilir. "*Görsel detaylar isabetli tasarlanmazsa, seyirciler filmde geçen bir görüntüye inanmakta zorlanabilirler. Bu durumda seyirci yazar tarafından aldatıldığı duygusuna kapılabilir ve sonuçta, neye inanıp neye inanamayacağını bilmeden, filmden kopabilir*" (Seger, 2015:157). Bu da mekânın sinema filminde etkili ve doğru kullanılması gerektiğine dikkat çeker.

Mehmet Arslantepe (2015:104) bu anlamda sinemada mekânın kullanımı ile ilgili olarak *"Mekânlar öyküyü daha ilgi çekici bir hale getirmek için yardım ederler. Öncelikle, öyküye uygun düşen mekânlar seçilmeli, düşünülmelidir. Mekânların simgesel anlamlarının da bulunduğu unutulmamalıdır. Duyguları ve durumları, mekân ve aksesuar kullanımıyla, yani göstererek vermek film dili açısından önemlidir"* sözleriyle sinemanın temelde bir görüntü sanatı olduğuna dikkat çeker ve bu görüntüyü anlamlı şekilde aktarmanın yolunun, uygun mekân seçiminden geçtiğini ifade eder.

Bir film için seçilen mekânlar olay örgüsünün yanında filmin türüne de bağlıdır. Mekânlar filmin iletmek istediği ana fikre ya da temaya hizmet edecek şekilde tasarlanmalıdır. Sadece olayların yaşandığı bir coğrafya olmaktan çıkarsa ve karakterlerin duygu durumlarını vurgulama işlevini yerine getirirse mekân seçimi başarılı olmuştur denilebilir (Fener, 2015:101-102). Mekânın bu şekilde kullanılmadığı durumlar seyirci tarafından kolaylıkla fark edilmektedir.

Halk hikâyelerine bakacak olursak pek çok mekân gerçek hayatta alışılmış işlevleri ile kullanılmaktadır. Hanlar han olarak, mezarlıklar mezarlık olarak, saraylar saray olarak kullanılmaktadır. Bunların dışında hikâyelerde bazı mekânlara işlevler de yüklendiği görülür. Halk hikâyelerinde mekânın sinemadaki gibi karakterin duygusal durumunu destekleyici işlevde kullanılmasına bir örneği Köroğlu Hikâyeleri'nden vermek mümkündür. Hikâyeye göre Köroğlu'nun iki odası bulunmaktadır. "*Birinin adına "demhane" derlerdi. Birinin adına "gamhane" derlerdi. Köroğlu keyiflendiği zaman demhaneye geçer, Ayvaz ona kahve getirirdi… Haa, gamlandığı zaman da gamhanesine gider otururdu. Kapıdan içeriye kimsenin girmesi mümkün değildi*" (Türkmen, vd; 2014:163). Burada hem mekânın karaktere hem karakterin işleyişinin mekâna yön verdiği görülmektedir.

Hikâyelerde de sinemada da mekân, bazı örneklerde anlatılan hikâyenin gerçekliğini vurgulayan bir etkendir. Olayların geçtiği yerin belirtilmesi gerçeklik duygusu uyandırmaktadır. Seyircinin inanacağı bir mekân yaratımı için yönetmenin/sanat yönetmeninin mimari, resim ve fotoğraftan anlaması özetle sanat tarihinden haberdar olması gerekir (Kıraç, 2012:149). Bu şekilde filmde anlatılan olaylar ile mekânlar bütünleşir ve inandırıcılık da artar.

Mekân belirlemesi yanında dekor düzenlemelerini de getirir. Seçilen bir mekânı dekorla desteklemek inandırıcılığı artırmanın yollarından biridir. Dekor filmin havasını oluşturmaktadır. Her film türünün ve her konunun dahası her sahnenin kendine özgü bir atmosferi bulunmaktadır. Fantastik unsurlar içeren masalsı bir film ile polisiye bir filmin havası farklıdır ve bu farklılığı dekor göz önüne sermektedir. Ancak sinemada dekorun gerçeğe mümkün olduğunca yanıltmayacak şekilde uygun olması gerekir (Onaran, 2012:39; Özön,2008:100). Bunu sağlamak için Özlem Kale (2018:864) yönetmen ya da sanat yönetmeninin filme uygun şekilde mekân yaratma aşamasında tıpkı bir mimarın herhangi bir yapıyı düzenlemesi işi gibi üstelik de daha karmaşık bir sürece ihtiyacı olduğunu belirtir.

Dekorlar taşıdıkları özellikleri bakımından farklılık gösterirler. Öyle ki bazı filmlerin dekora bağlı olarak çekildiği görülmektedir. Özellikle masal, bilimkurgu, korku filmlerinde dekorlar yalnızca plastik değer taşıyan bir biçimdedir. Kimi filmlerde de dekorlar gerçektir. Bu noktada sinemada kullanılan dekorları doğal dekorlar ve sonradan oluşturulan dekorlar olan yapay dekorlar şeklinde sınıflandırmak mümkündür. Özellikle tarihsel dekorlarda bu yapay dekorlar tercih edilir (Özön, 2008:102-104). Günümüzde oldukça sık yer verilen tarih konularında mekân ve dekor tasarımının oldukça gelişmiş olduğu söylenebilir.

Yönetmenin ya da sanat yönetmeninin çekeceği film ile ilgili mekânları önceden belirlemesi gerektiğini ve yönetmen hayalindeki mekânı bulamamışsa inşaa ettirmesi gerektiğini belirten Rıza Kıraç (2012:209), mekânın sinemadaki bir diğer etkisini daha tespit edilmiştir. Ona göre mekân yukarıda sayılan işlevlerinden ayrı olarak kendisi de bir filme konu olabilir. Bir filmin yönetmenin çok etkilendiği herhangi mekândan esinlenerek senaryo oluşturulabilir.

Halk hikâyeleri senaryo yazımı için zaman hususunda olduğu gibi mekân hususunda da kolaylık sağlamamaktadır. Ancak mekânlardaki çeşitlilik ve hızlı geçişler sinema için birer avantaj olarak görülebilir. Yapılacak bir sinema filminde mekân halk hikâyesinden yola çıkılsa da çıkılmasa da Meral Özçınar'a (2010:120) göre dramatik yapıyı destekleyici özellikte olmalıdır. Mekânı tarihsel ve toplumsal bağından kopuk bir görsellikle sunmamak gerekir. Mekân dekor ve aksesuarlar ile birlikte çok yönlü düşünülmelidir ve işlevsel olarak kullanılmalıdır.

Türk sinemasında mekân hususunun etkili kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Bunun Türk toplumunun dinlemeye daha yatkın oluşundan kaynaklandığını söylemek mümkündür. Ancak başarılı bir sinema eserinin görsellikten beslendiği göz önüne alınırsa mekânın kıymeti de ortaya çıkacaktır. Çünkü sinema seyircisini ilk bakışta görüntülerle etkilemektedir.

5.3. Tarihsel Gerçeklik

Her halk hikâyesi tarihsel bir olayı anlatmamaktadır. Pertev Naili Boratav (2002:144), Köroğlu dışında genellikle halk hikâyelerinde birebir tarihsel bir konunun işlenmediğini belirtir. Bununla beraber Yaralı Mahmut Hikâyesi'nde olduğu gibi tarih "edebî bir kisve altında hikâyeye aksetmiş" halde olabilir. Bunlara ek olarak halk hikâyelerinin tarihi bir konudan esinlenerek oluşturulmuş örnekleri de vardır. Âşık Müdâmî tarafından anlatılan Öksüz Vezir adlı hikâye Timur'un Ankara Savaşı'ndan sonra Bursa'da yaşattığı katliamı konu edinir. Müdâmî bu konuyu tarih kitaplarından okumuş ve okuduklarından esinlenerek hikâyeyi tasnif etmiştir (Aydın, 2017:207). Hikâyecilik geleneğinde benzer örnekler bulmak mümkündür. Ancak günümüzde senaryoya aktarım söz konusu olduğunda hikâyenin tarihi bir konu anlatmasa da tarihsellik içerdiğini ve aktarma işleminde tarihselliğin göz önünde tutulması gerektiğini belirtmek gerekir. Çünkü halk hikâyeleri gerek ele aldığı olaylar gerekse ele aldığı olayları işleyiş biçimi esnasında kullanılan dilden, olayların geçtiği zamana; metinlerde adı geçen mekânlardan kullanılan her türlü aksesuara kadar bir kültür hazinesi olarak görülebilir. Bu nedenle teşekkül ettikleri tarih itibariyle de halk hikâyelerinde yer alan hemen her unsurun tarihsel bir geçmişi olduğu unutulmamalıdır.

Sinemada izleyicilerin tarih konularına ilgisi sinemanın başlangıcı ile yaşıttır (Makal, 2007:68). Diğer taraftan sinemada tarihi konuların senaryolara kaynaklık etmesi hemen her ülkenin sinema tarihinde görülen bir durumdur. Metin Erksan (1987:85) "*İkibinbeşyüz yıllık Türk tarihi ve uygarlığı senaryo yazarları için eşsiz ve bulunmaz bir kaynaktır"* sözleriyle Türk tarihinin de senaryolaştırılmak için zengin konular içerdiğini ifade eder. "*Zaten Amerikan sineması da Amerikan tarihinin her aşamasını yüzlerce kez filme almıştır. Kovboy filmleri, Amerikan aile yapısını pekiştiren filmler, Kızılderili ve siyahlarla ilgili filmler, müzikaller bir tür yaratacak şekilde bolca üretilmiştir*" (Coşkun, 2009:12). Amerika gibi kısa bir geçmişe sahip bir ülkenin böylesi güçlü bir sinema

külliyatı oluşturmasının yanında Türk tarihinin gerekli desteği gördüğü ve üzerinde gayretle çalışıldığı taktirde nitelikli örnekler verilebileceği açıktır. Bu çalışmanın bir ayağı da elbette yararlanılacak kaynak itibarıyla halk hikâyeleri olmalıdır. "*Neredeyse dünya üzerinde bir amacı olan önemli devletler için tarihi filmler yapmak bir moda olmaktan ziyade bir ihtiyaç."* (Yılmaz, 2018:120) olarak görüldüğü fikrinden yola çıkılırsa halk hikâyelerimize gösterilmesi gereken alakanın ne denli önemli olduğu ortaya çıkacaktır.

Tarihî bir konudan hareketle yazılacak senaryoda senaristin oldukça geniş bir ön hazırlık çalışması yapması gerekmektedir. "*Tarihi konular genellikle kahramanca bir araştırma gerektirir ve nadiren sinemasal bir çerçevenin içine oturacak özelliktedirler* (Hunt, vd. 2014:30). Tarihselliğin korunması ve doğru bilgi aktarımının yapılması için filmin anlatıldığı dönemin tarihsel gerçekliğine uygun verilerle donatılması gerekir. Filmin bugünün seyircisine inandırıcı gelmesi için ise senaristin günümüz şartlarını da göz önünde bulundurması önemli bir ihtiyaçtır.

Halk hikâyelerine bu açıdan bakıldığında bu metinlerde yer alan hemen her unsurun günümüz seyircisine aktarımında bazı zorluklarla karşılaşılabilir. Halk hikâyelerinin günümüzle ilişkisinin kesilmesinin çeşitli sebepleri bulunmaktadır. Başka bir deyişle halk hikâyelerinin günümüzde gerekli ilgiyi görmemesinin ya da eski icra ortamlarının kaybolması neticesinde geleneğin de yok olma tehlikesi yaşamasının çeşitli sebepleri söz konusudur. Refiye Okuşluk Şenesen (2018:276) bunun sebeplerinden bir tanesinin de halk hikâyelerinde yer alan nesne dünyasının günümüz insanları tarafından bilinmemesi olduğunu ileri sürer. Ona göre hikâyelerde anlatılan dünya bugünün gençlerinin yabancı olduğu bir dünyadır. Günümüz insanı ile halk hikâyeleri arasındaki bu kopukluğun giderilmesinin yollarından biri de tarihsel gerçekliğin sağlam bir şekilde kurulması ile mümkün olabilir. Hikâyelerde yer alan tarihsel gerçekliğin günümüz sosyal gerçeklik ile bağının iyi kurulması gerekmektedir.

Halk hikâyelerinde gündelik yaşamdan kılık kayfete, mutfak kültüründen barınmaya, ulaşımdan değerli taşlara, hekimlikten mesleklere, bitkilere hayvanlara kadar oldukça zengin bir nesne dünyası bulunmaktadır (Okuşluk Şenesen, 2018:292). Bu zengin nesne dünyasının tarihsel gerçekliği kurmak ve sağlamak konusunda büyük katkısı olacaktır. Aynı zamanda burada yer alan nesne dünyası günümüz insanına da kendi tarihiyle mensubiyet kurmasına katkı sağlayacaktır.

Filmlerde tarihsel gerçekliğe birebir bağlı kalmak mali olarak büyük yatırımlar gerektirmektedir. Yine tarihi karakter ve olayların olduğu edebiyat eserleri filme aktarıldığında seyirci, kendi yaşamıyla filmi bağdaştırmayı sevdiği için tarihsel filmler bu bakımdan seyirciye cevap verememekte ve pek tercih edilmemektedir. Bu nedenle yönetmenler tarihi konuları günümüze uyarlayarak filme aktarmaktadır. Kılıç kalkanla yapılan savaşların yerini ağır silahların ya da teknolojik silahların alması, ata binme yerine lüks araçlar jetler uzay araçları kullanma gibi tarihi özden uzaklaşılmadan bugünün şartları ile uyumlu hale getirilmelidir. Çetin Aktepe'nin (1974:12) bu doğrultuda tarihselliğin günümüze uyarlanması hususundaki görüşleri şöyledir:

> Bir yönetmen yaşadığı dönemden 65 yıl öncesine ait bir ürünü sahneye aktarırken gününün isterlerini göz önünde bulundurmak, onlara karşılık vermek zorundadır. Yani el attığı ürünü (ki bu ürün yaratıldığı dönemi en iyi biçimde yansıtan bir ürün dahi olsa) sahneye aktarırken sadece onu sahneye en iyi biçimde aktarmanın yolunu araştırmakla yetinmemeli, aynı zamanda o ürünle yaşadığı çağın isterleri arasında belli bir paralellik de kurmaya çalışmalıdır. Hele el attığı ürün, oluşturulduğu dönemi gerçekliğini bütün boyutları ile yansıtacak bir nitelikte değil ve yaratıcısının bilinci de dönemiyle eş zamanlı bir görünüm taşıyor ise bu gereklilik olmaktan da çıkar bir zorunluluk haline gelir. Çünkü yönetmen, yaratıldığı dönemi dahi tam olarak yansıtamayan bir ürünü hiç değilse dönemi içerisinde doğru bir yere oturtarak sahneye aktarmaz ise, seyircisine yalan-yanlış şeyler vermek onu ters bir doğrultuda şartlandırmak zorunda kalır.

Andrey Tarkovski de (2008:24) tarihi kaynaklı bir filmin senaryoya aktarılmasında ya da bir filmde tarihselliğin işlenmesi hususunda seyircinin öyle malzemeler ile buluşturulması gerektiğini söyler ki seyirci kendini bir müzede gibi hissetmemelidir. Ona göre tarihi olaylar, kişiler oldukça canlı, hayat dolu ve sıradan bir şekilde sunulmalıdır. Kostümler, kullanılan araç gereçler göstermelik bir şekilde ekranda yer almamalı işlevsel yönleri ön plana çıkarılmalıdır. Oyuncular da daha çok günümüz insanının duygu ve düşüncelerini aktarmalıdırlar.

Mustafa Sözen de (2011:148) Tarkovski ile aynı görüştedir ve tarihi bir konu anlatılırken olayların birebir anlatılması yerine tarihsel bir öz üzerinden gidilmesi gerektiğini ifade eder. Ancak tarihi bir konu anlatılmaya çalışılırken bugünden bir kesit sunuluyormuş gibi tasarlanan kurguların tarihi bakış açısını yitirdiklerini düşünür.

Ancak tarihin aktarımı ya da konumuz olan halk hikâyelerinde yer alan tarihselliğin aktarımı nasıl olacaktır? Buna cevap bulmak gerekmektedir. Metinde yer alan tarihsellik yeniden dönüştürülerek aktarılmalıdır. Oğuz Adanır (2012b:40-41) ülkemizde tarihsel filmlerde "*Çoğunlukla tarihsel ve toplumsal bir bağlama oturtulmamakta ve yalnızca belli kişi ya da kahramanların çevresinde dönen olaylardan söz edilmektedir*" şeklinde tespit

ettiği hususu bir eksiklik olarak görmekte yapılması gerekenleri şöyle sıralamaktadır: "*Tarihin belli dönemiyle ilişkilendirilmesi, yani belli bir tarihte belli bir ülkede belli kent(ler)de gerçekleşmiş belli bir olayın, yine belli bir tarihsel süreç içinde gerçekleşmiş olup; belli tanıkların ya da sözlerinin, yazılı belgeleriyle doğrulanması ve bütün bu verilerin ışığı altında yapılmış eleştirel bir çözümleme içermesi gerekiyor*".

Oğuz Adanır'ın tarih konulu filmler için tespit ettiği hususlar halk hikâyelerinin tarihsel yönünün oluşturulmasında ve aktarılmasında da geçerlidir. Öncelikle seçilen halk hikâyesinin dönemi belirlenmelidir. Ardından bu dönemin mekânları araştırılmalı, mekân dekor ve aksesuarlar ile desteklenmelidir. Dönemin dili araştırılmalı ve bugün de anlaşılacak ortak bir yapıda diyaloglar oluşturulmalıdır. Bu yönüyle sinema tarihe de katkıda bulunmaktadır:

> Toplumsal gerçekliğin yeniden üretimine ve kültürel belleğin inşasına katkıda bulunan sinema ürünleri, toplumların yaşama biçimlerini, değer yargılarını, yaşadıkları mekânları, döneme ait tüm görsel öğeleri, hatta zamanın ve mekânın ruhunu, o toplumun içinden çıkan yaratıcıların gözüyle saptayarak tarih yazımına katkıda bulunmakta, toplumların görsel belleğini oluşturmaktadır (Erkılıç, 2005:75).

Görülüyor ki sinema, tarihsel gerçeklikleri yeni bir ortamda tekrar oluşturur, hitap ettiği kitlenin kültürel belleğinin inşasına yardımcı olur. Bunu da kendi yapısal bileşenleri olan görüntü ve zaman yaratma gibi özellikleri ile yapmaktadır. Aydın Görmez (2007:62) böylece tarihi bir olayın yeniden ancak farklı bir yöntemle ele alındığını ve sonuçta yepyeni birer öykü yaratıldığını ifade eder. Neticede okuyucunun/izleyicinin tarihe ve eski hikâyeye bakış açısı ve kahramanlar hakkındaki düşünceleri tamamen değişir. Turan Tanyer (2009:260) bu noktada sinemacının tarihe başvurması ile ilgili şunları söylemektedir:

> Tarihsel film, tarihin sinemada yorumlanmasıdır. Tarihin sinemada kurulmasıdır. Tarihçi, nasıl kağıt üzerinde geçmişin belgelerini işliyor, tarih yazıyorsa, sinemacı da yine bir metin eşliğiyle, ama görüntü diliyle tarihi yansıtıyor. … Sinema adamı gerçekte, tarihçinin "belgeci" duruşundan sıyrılan kişi. O, kendi kurmaca tarihini yapıyor. Tarihsel roman kaleme alan yazar gibi. Burada, ele alınan konuda dönemsel gerçeklerin tarihsel metinlerden aldığı doğruluğun yanı sıra, geçmişte var olmuş ya da olmamış canlandırılan karakterlerin gerçeğe uygunluğu önem kazanıyor. Geçmiş, filmde olay üzerinden işlenirken konuda kurmaca tutumun tarihsel zeminden sapmaması gerektiği gibi, olayların yansıtılmasında gerçekte yer almayan şeylerden kaçınmak, gerçekte var olan ya da olmayan karakterleri yaratıp, yorumlarken inandırıcılık düzeyini kaybetmemek sorunun ana damarıyla ilgili. Sorun; çünkü aslında bu yol tuzağa açık; sinema serüveninin tehlikeli yanı da bu.

Bu özelliği ile halk hikâyelerinde de tarihsel konuların yeniden yaratıldığını söyleyebiliriz. Diğer taraftan senarist, halk hikâyeleri formatında tarihsel bir konuyu ele alıp işleyebilir. Halk hikâyelerinin anlatı yapısı buna müsaittir. Aynı durum roman için de

geçerli olmuştur. Turan Tanyer (2009:261) Tolstoy'un Savaş ve Barış adlı romanında Fransa-Rusya ilişkilerini, Rusya gerçeğini yeniden kurduğunu ve edebiyat ile tarihi her ikisine de zarar vermeden bütünleştirdiğini ifade eder. Tolstoy roman yazmadan önce tarihi derinlemesine araştırmıştır, bu doğrultuda karakterlerine yön vermiştir. Edebiyat bir kurmaca olduğu için Tolstoy'un aralara kattığı hikâyeler filmin içinde erimiştir. Bu şekilde bir çalışmanın halk hikâyelerinden senaryoya aktarım hususunda tarihsel içerikli başlıklarda yapılması mümkündür. Halk hikâyeleri senaryolaştırılırken yeni konu eklemeleri yapılabilir ve güçlü bir değerlendirme ile olay örgüsü içinde bu yenilikler eritilebilir.

Halk hikâyesini senaryoya dönüştürme aşamasında eğer çıkış noktası tarihsel bir konu ise burada "*Hikâyedeki karakterlerin kararları ya da duyguları hakkında kusursuz olmak zorunda değilsiniz, ama tarihsel olayları ve bu olayların sonuçlarını mutlaka dikkate almak zorundasınız*" (2016:343) der Syd Field. Bir başka deyişle senarist ön plana tarihi çıkarmak istiyorsa ele alınan olaylar atlanmadan işlenmek durumundadır.

Tarihsel gerçekliği sağlamanın yollarından biri de anlatılan konuya ilişkin uygun oyuncular seçilmesi ya da seçilen oyuncuların olayların yaşandığı zamana uygun hele getirilmesi şeklinde olmalıdır. Bu konuda Zafer Karatay (2013:47), TRT yapımı Kınalı Kuzular adlı Çanakkale dizisinde yer alan özellikle figüran oyuncuların Anadolu gencini yansıtmadığını, oldukça bakımlı eli yüzü düzgün şekilde seyirci karşısına çıkarılmış olduklarını ve bu durumun seyircide gerçekçilik hissini azalttığını dile getirir[189]. Nuray Hilal Tuğan (2017:183) makyaj ve kostümün, karakterin özelliklerini ve onda meydana gelen değişiklikleri ortaya koymanın yanında anlatının geçtiği dönem hakkında da bilgi vermesi gerektiğini söylerken tam da bu noktada yapılan hatayı işaret etmektedir.

Aynı şekilde Andrey Tarkovski de (2008:63-64) tarihsel konulu bir film çekiminde inandırıcılığı sağlama konusunda ve bu süreçte baştan başa dikkat ettikleri hususları şöyle izah etmektedir:

> Filmin konusu 15. Yüzyılda geçiyordu ve o günlerin neye benzediğini gözümüzün önüne getirmemiz oldukça güç bir işti. Akla gelebilecek her türlü kaynağa, yazılı belgelere, mimariye, ikonografiye başvurma gerekiyordu. …15. Yüzyılın dünyasını o şekilde yeniden inşa etmeliydik ki bugünün seyircileri kostümlere, konuşma tarzına, çevre düzenlemesine ve mimariye bakıp

[189]Bu konuda farklı bir örnek için bkz. Karatay, Zafer (2013). Tarihî Romanların Türk Sinemasına Yansıması". II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu. 7-9 Kasım 2013 İstanbul, Türkiye Yazarlar Birliği İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, sf. 46-48.

> kendilerini müzede sanmasınlar. Burada, doğrudan gözlemlenmiş bir hakikate, yani 'fizyolojik' bir hakikate varmak için arkeolojik ve etnografik hakikatin ötesinde bir yol izlenmeliydi.

Tarihsel gerçekliği sağlamada yardımcı unsurlardan biri de kostüm ve makyaj uygulamalarıdır. Kostüm ve makyaj bunun yanında "*Filmin türünden, karakterin kişilik özelliklerine kadar birçok bilgiyi görsel olarak sağlayan önemli tasarım araçlarındandır*" (Tuğan, 2017:180). Özellikle dönem filmlerinde kostüm ve makyaj belli bir atmosfer yaratımında kullanılmaktadır.

Kostüm ve makyajın bir filmde yerine getirdiği işlevleri Nuray Hilal Tuğan (2017:182) şöyle sıralar: filmin oyuncularının anlatının gerçek karakterleri hissini yaratmak, oyuncuların fotojenik özelliklerini ön plana çıkarmak, karakterin ekonomik durumu ya da mensup olduğu sınıfla ilgili bilgi vermek, anlatının geçtiği döneme ait atmosfer yaratmak, kültürel bağlamı ortaya çıkarmak, filmin türünün anlaşılmasına katkı sağlamak ve filmin bağlamı içinde sembolik anlamlar iletmek.

Tarihsel konulu bir filmde olması gerekenler böyle iken yapılan örneklerde durum nasıldır? Türkiye'de de tarih konulu filmler dönem dönem gündeme gelmektedir. Battal Gazi Destanı Türk sinemasında defalarca filme aktarılmıştır. Bu filmler ile ilgili Bünyamin Yılmaz (2018:121) şunları söyler:

> Türkiye'nin sosyolojisi üzerinden okunduğunda her on yılına bir darbe düştüğü dönemlerde kahraman arayışı bir gerçekçilik üzerinden ilerlemez. Daha çok tarihi karakterler üzerinden bir nefes alma gibidir… Battal Gazi'nin Anadolu'yu müslümanlaştırmadaki rolü, asırlara varan etkisi sadece kılıç şakırtıları arasında aranır. Topluma, insana değer veren yönleri pek öne çıkmaz.

Anlaşılan Türk sinemasında toplumda yaşanan siyasi olaylar tarih konulu filmleri gündemde tutmaktadırve tutacaktır da. Ancak bunlarda ne yazık ki amaç tarihi anlatmak olamamıştır. Battal Gazi benzeri film yapımlarında amatör dövüş sahneleri ön plandadır. Günümüzde tarih konulu dizi, sinema filmi ve programların sayısı oldukça fazladır. Ali Emre Bilis (2013:27) günümüz tarih dizilerinin tarihi bir dönemi ele alıp bu dönemi de belli bazı kısımlara ayırdıklarını ve günümüz insanının dikkatini çekecek yönlerinin ön plana çıkarıldığını böylece de bütünsel bir anlam yerine bölünmüş anlamlar çıkarılabilecek bir anlatı oluşturduklarını belirtir.

Tarihsel bir konu işleyen bir yönetmen, filmin mekânı ve zamanını öyle kurmalıdır ki izleyici orada yaşıyor gibi olmalıdır. Bunu yapmanın yolu ise zaman, mekân, dekor, kostüm, oyunculuk, diyalog, dramatik eylem gibi birçok bileşeni uyumlu şekilde kurgulayarak yapmalıdır ve inandırıcılığı sağlamalıdır (Aslanyürek, 2014:46-47).

Görüldüğü üzere tarihsel gerçekliği sağlamanın ön koşulu zaman, mekân gibi hususların derinlemesine araştırılması yoluyla ve bu çıkarımların görselliğe başarılı ve uyumlu şekilde aktarılmasıyla gerçekleştirilir.

Tarihsel filmlerin başında "Gerçek bir hikâyeye dayanmaktadır" sözü yer alır ve bu uyarı uyarlamanın zorluklarını fısıldamaktadır (Field, 2016:340). Esasen bu uyarı seyirciye anlatılanların geçmişte olan olaylar olduğunu hatırlatır ve hataların görmezden gelinmesinin talep edildiğinin bir göstergesidir. Her ne kadar tarihi bir olay anlatılsa da işlenen konular aşk, kahramanlık, kıskançlık gibi temalar günümüz insanının yaşadığı biçimiyle sunulmaktadır. Tarihi olaylar birebir anlatılsa da dramatik unsurların sağlanması zorunluluğu bu seyre engel olabilmektedir. Çünkü tarihi bir olay oluş sırasına göre ele alınsa bugünün seyircisine sıkıcı gelebilir. Bu noktada senaristin akışa müdahale etmesi ve az da olsa konuyu bilen kitleyi heyecanlandırması gereklidir.

Televizyon, görsellik üzerine kurulu yaşadığımız dünyada, belgesel, haber programları ve reality show gibi programlar ile doğrudan; film, dizi ve filmsel canlandırmalar ile dolaylı olarak hayatı kitlelere sunar (Bilis, 2013:25). Televizyon için geçerli bu durumu sinema için de söylemek mümkündür. Çoğunlukla sinemada dolaylı ve kurmaca bir dünya izlesek de sinemada da belgesel türüne yer verilir. Tarih konulu filmlerde de gerçek dünya ile kurmaca dünya harmanlanır. Tarih kaynaklı halk hikâyeleri de bu noktada sinema ile aynı işi yapmaktadır. Her ikisinde de gerçek bir olay yeni aktarım ortamında kurmacaya dönüştürülür. Ayrıca nasıl ki tarih konulu filmler ile toplumların tarihinde yer alan önemli olayların kültürel belleklerden silinmesi engellenmişse (Erdemir Göze,2018:311) halk hikâyelerinin de filmlere konu olması hikâyelerin içerdiği kültürel unsurların zihinlerde ömrünü uzatacaktır.

Dünyada olduğu gibi ve ülkemizde de özellikle son yıllarda artan tarih konulu film ve diziler, aynı zamanda bir kültür aktarımı da yapmaktadırlar. Çünkü geçmişte bugünün insanının anlayamadığı belki de bugünün teknolojik bilgisiyle dahi somutlaştıramadığı olaylar yaşanmıştır. "*Tarihsel filmlerin ilgi çekici tarafı ise ele aldıkları döneme ilişkin bilgiler vermelerinden kaynaklanır. Değişik yaşam tarzları, ilginç ve egzotik mekanlar seyircinin ilgisini hemen yakalar*" (Miller, 2012:82). Nitekim insanoğlu yetişemediği geçmiş dönemleri düşünmek ve henüz yaşamamış olduğu geleceği hayal etmekten kendini alıkoyamaz. Çünkü her ikisi de bilinmezdir. Bu nedenle tarih her zaman çekiciliğini korumaktadır.

5.4. Şiir; Hikâyenin Manzum Parçaları ve Müzik

Türk anlatı geleneğinin önemli bir parçası da müzik unsurudur. Şamanistik dönem ritüellerinden destana, halk hikâyelerine, gösteri sanatlarının hemen hepsine müzik eşlik etmektedir (Özdemir, 2012:205). Halk hikâyeciliği geleneği anlatıcı merkezlidir. Anlatıcının yanında geleneğin diğer iki önemli tamamlayıcısının Pertev Naili Boratav (1982:253-254) müzik ve şiir olduğunu ifade eder. Ona göre hem müzik hem nazım kısımlar<şiirler> gelenekte anlatıcı ile aynı derecede öneme sahiptir.

Halk hikâyelerini diğer nesir türlerinden ayıran en önemli özelliği nazım ve nesir bütünlüğünde anlatılmalarıdır. Nesir bölümlerde olayların anlatımı söz konusu iken nazım kısımlarda şiirler yer alır ve hikâyelerin müzikle buluşması burada başlar. Pertev Naili Boratav (2002:78) manzum kısımların, hikâyeyi müzikli bir gösteriye dönüştüren ana unsur olduklarını belirtir. Ona göre hikâyenin en zor kısmı nazım bölümleri olup bu bölümleri oluşturan anlatıcının, hikâyeyi tamamlamış olduğunu düşünür. Pertev Naili Boratav halk hikâyelerinin nazım kısımlarını esas konu ile ilgili olanlar ve olmayanlar şeklinde bir sınıflandırmaya da tabi tutar.

Hikâyecilik geleneğinde müzik unsuru anlatıcının nazım kısımlarda sazı ile ezgili söyleyişleri sayesinde gerçekleştirilir. Anlatıcı saz çalmada mahir olmalıdır. Hikâye anlatıcılarının her biri saz çalma yeteneğinde sahip değildir ancak saz çalmadan da hikâye anlatabilirler. Saz çalmadan anlatılan hikâyeler daha az tercih edilir. Âşık Şeref Taşlıova müziğin hikâyeciliğin yarısı olduğunu söyler (Türkmen, vd. 2014:45) ve gelenekte müzik unsuruna dikkat çeker.

İsmail Görkem (2000:11) hikâyecilik geleneğinde müziğin deyiş/türkülerin hikâye anlatıcısı tarafından icrası esnasında önem kazandığını belirtir. Bir türkülü hikâyeyi müziksiz düşünmek mümkün değildir. Âşık havalarının eşliğinde icra edilen türküler, anlatıcının hikâye kahramanının ağzından söylediği kısımlardır. Gelenek içinde türkülerin söylenmesi ile ilgili âşık havaları da oluşmuştur. Bu makamlar dinleyiciler tarafından da defalarca gerçekleştirilen icralar sonucunda benimsenmiştir.

Pertev Naili Boratav (2002:75-76) halk hikâyelerinin nazım nesir karışık ürünler olduğunu ve hikâyelerin değiştirilmeyen tek kısımlarının nazım kısımlar olduğunu ileri sürer. Bu kısımlar ona göre "halk hikâyelerine lirik hususiyetlerini veren" bölümlerdir.

Ancak hikâyelerde yer alan nazım kısımlar yazıya geçirilme aşamasında bozulmuşlardır. Her hikâyede manzum kısımlar aynı derecede öneme sahip değildir. Bazı hikâyelerde özellikle ustaların tasnifi olan metinlerde nazım kısımlar olmazsa olmazdır. Wolfram Eberhard (2002:102-103) Pertev Naili Boratav'ın aksine hikâyelerde şiirlerin de değişime uğradığını belirtir. Şiirlerde zaman, isimler ve yer/mekân değişebilir; kıtaların sayısı ve yeri değişebilir, bazı mısraların yeri değişebilir, yeni kıtalar eklenebilir. Tüm bu değişiklikleri hikâyecilik geleneğinin sözlü kültürün bir parçası olmasına ve elbette usta-âşığın anlatıcılığına ve doğaçlama yapma kudretine bağlamak mümkündür.

Halk hikâyelerinde olayların anlatıldığı kısımlar nesirle, duyguların ve heyecanlı kısımların anlatıldığı bölümler nazımla dile getirilir. "*Kahraman, olağanüstü bir hadiseyi anlatmak istediğinde yanındakilere "Dil ile söyleyemem, bana bir saz getirin" veya "Dil ile mi, tel ile mi?" demesi de, yine konunun önemini göstermektedir*" (Şimşek, 1997:36). Anlatıcı hikâyesini renklendirmek için müziğe başvurmalıdır ki müzik bu canlılığı sağlamanın en önemli yoludur. Pertev Naili Boratav (2002:102) halk hikâyelerinde müziğin önemine şöyle değinir:

> Halk hikâyeleri türkü bakımından ne kadar zenginse o kadar makbuldür; bunu hikâyeci âşıklar da bilirler ve birçok hallerde hikâyenin uygun yerlerine, asıl hikâyeye bağlı olarak bildirdiklerinden fazla bir takım türküler ilave etmek fırsatını kaçırmazlar. Hikâyeci, vakaya uygun olmak şartıyla ya bildiği bir türküyü seçecek veya türküyü- eğer kudreti yetiyorsa- kendi düzeltecektir.

Wolfram Eberhard da (2002:99) türkülerin hikâyelerde sıradanlığı giderdiğini, seyircinin ilgisini arttırmak için daha fazla türküye başvurulduğunu belirtir:

> Kırk beş dakikalık her hikâyede seyirciler en az bir türkü dinlemek isterler ki, normal bir hikâyede her otuz veya kırk dakikadan sonra on-on beş dakikalık bir türkü vardır. Hemen bütün hikâyelerde ilk başta daha az türkü vardır. Zaman geçtikçe seyircinin ilgisini kaybetmemek ve tansiyonu yükseltmek için türkü sayısı da artar.

Gelenekte müziğe yer verilmesinin sebebi yalnızca ilgiyi arttırmak ya da hikâyeyi uzatmak değildir. Köroğlu Hikâyeleri'nde yer alan müzik unsurlarının temel karakteri "*Onun mücadele ve mübareze hayatını, aşk ve sevdasındaki mertliği, zevk ve temayüllerini temsil ve tasvir eden dramatik unsurları ihtiva etmiş olmasıdır"* (Ataman, 1953:5). Buradan hareketle müziğin dramatik olay örgüsüne katkıda bulunduğunu ve kahramanların özelliklerini de ön plana çıkarmada yardımcı unsur olduğunu söylemek mümkündür.

Hikâye anlatımında ezgi önemli yer tutar ancak müziğin ya da söylenen türkünün, anlatılan konunun o anki duygusuna uygun olması gerekir. Bu konuda Âşık Şeref Taşlıova "*Diyelim ki hikâyede bir kadın var. Kadın ağladığı zaman sen kalkıp da herhalde*

"koçaklama" söyleyemezsin. Orda ona göre, ezik bir makamla "ağıtlama" söylemek lazım" (Türkmen, vd. 2014:39) cümleleriyle âşık havalarının konuya uygun şekilde seçimine değinir. Görülen o ki hikâyelerde ezgi unsuru sıradan bir seçimin sonuçları olarak değerlendirilmemelidir. Müziğin içeriği de ezgisi ve ezgisinin ritmi de anlatılan konuya uygun şekilde belirlenmektedir.

Bir diğer taraftan dikkat edilen husus, başvurulacak yerdir. Her durumda müziğe ya da şiire başvurulmaz. Bunun da gelenekte bir sırası vardır. "*Şiirler, hikâyenin ve olayın bütünleyici bölümlerinden biridir; anlatımdaki yerleri sabittir ve nesirle birlikte şiirler önemli duyguları, olayları vurgulamakta kullanılan bir bütün oluştururlar*" cümleleriyle Wolfram Eberhard (2002:6-7), müziğin hikâyede bütünlük sağlayan bir unsur olduğunu ve kullanım yerlerinin belli olduğunu ifade eder. Hikâyeler sözlü kültür ürünleri olduğu için zamanla anlatımda çeşitlilik kazanır ve varyantlaşabilirler. Bu varyantlaşmada müzik unsurlarının ya da nazım kısımların yerlerinin değişmediği ancak uzunluk kısalık gibi hacimlerinde değişiklik olabileceği, bununla birlikte anlatım şekillerinin de anlatıcıdan anlatıcıya farklılaştığı söylenebilir.

Sinemada da ses unsuru önemlidir. Ses unsurunun keşfedilmesi sinema tarihinde bir dönüm noktası olmuştur ve milletlerin sinemaları ses öncesi ve sonrası olmak üzere genelde iki başlık altında değerlendirilir. 1926 yılında çekilen ilk sesli filme kadar sinema sessiz olarak iş görüyordu. Bu ilk sesli filmde sesin gerçekleştirilmesi müzik ile sağlanmıştır. 1927 yılında ise tam anlamıyla ilk sesli film çekilmiştir. Rıza Kıraç (2012:139) sinemanın keşfiyle sesli sinemanın arasında uzun bir süre geçtiğini ancak sessiz dönem olarak adlandırılan yıllarda da sinemada müzik unsurunun yer aldığını belirtir. Ancak diyalog, müzik, efekt ve dış seslerden oluşan ses unsurunun yaygınlaşması 1930'lu yılları bulmuştur.

Andrey Tarkovski de (2008:142) müziğin sinemada kullanılmasının sessiz dönemde gerçekleştiğini belirtir. İlk dönemlerde film gösterimi sırasında, piyano başında bir piyanist filmin hikâyesine uygun parçalar çalarak film müziği yapmaktaydı[190]. Tarkovski'nin ilkel bulduğu bu fikir ona göre hala sinemada geçerliliğini korumaktadır. O, bugün sinemada müziğin kullanım alanları ve işlevlerini de şöyle izah eder: "*Bir*

[190] Aynı durum Türk sineması için de geçerlidir. Cem Pekman (2004:24) Türk sinemasının sessiz döneminde film gösterimi yanında bir piyanonun, küçük bir orkestranın hatta bir senfoni orkestrasının bulunduğunu belirtir.

bakıyorsunuz bir epizod müzikle 'desteklenmiş', bir başka seferinde ana konu gene müzik aracılığıyla canlılık 'kazanmış' ya da duygusal içerik 'güçlendirilmiş'. Bir başka seferindeyse, müzikten başarısız bir sahneyi 'kurtarması' istenmiş". Mehmet Arslantepe (2012:39) de Andrey Tarkovski'nin tespitine benzer şekilde sinemada ses unsuruna alışkanlık, gerçeklik duygusu yaratımı, görüntüye boyut kazandırma, görüntülü anlatımın desteklenmesi gibi sebepler dolayısıyla başvurulduğunu ifade eder.

Filmde müzik kullanımı diyalogların yetersiz kaldığı yerlerde devreye girebilir, zaman ve mekân atmosferinin daha etkili olmasını sağlayabilir, anlatılan olayların psikolojik olarak etkisini arttırabilir, süreklilik duygusu uyandırır (Cemalcılar 1993:75).

Bir filmde müziğin işlevlerini dört başlık altında değerlendirmek mümkündür: Müzikallerde ya da revü filmlerinde olduğu gibi tamamen filmle yayılmış olarak tektonik bir işlev görebilir. Dizimsel bir işlev görür ve anlatılan öykünün bir parçası olarak sahneleri doruk noktasına çıkarır, dramatik ilerlemeyi sağlayabilir. Semantik bir işlev üstlenerek filmde verilmek istenen bir duyguyu seyircide uyandırmak için kullanılabilir. Son olarak bir filmde kullanılan meşhur bir müzik filmin kabul edilmesini sağlayarak medyatikleştirme işlevi görebilir (Maas'tan akt. Erdoğan, Beşevli Solmaz, 2005:59-60).

Sinemada ses unsuru aslında yalnızca müzik ile sınırlı değildir. Sesin kapsamına karakterlerin konuşmaları, sesleri, nesnelerin sesleri ve ses efektleri de müziğin yanında bu kapsama girmektedir. Ancak senaryolarda bu türden her sese yer verilmez. Yalnız senaristin özellikle belirtmesi gereken sesler olabilir. Senarist olay akışı içinde seyircinin özellikle dikkatini çekmesini istediği sesler varsa bunları belirtir. Bir örnek verecek olursak korku dolu bir sahne öncesi duyulan bir gerilim müziği seyirciye biraz sonra gerçekleşecek sahneyi haber vermektedir (Aytekin, Eroğlu, 2014:40). Bunlar dışında bir dikkat çekilecek husus yoksa senaryoda ses unsuruna yer verilmez.

Filmde kullanılan müzik türlerini iki başlık altında değerlendirmek mümkündür. Bunlar gerçek ve işlevsel müziktir. Gerçek müzik "opera, müzikaller ya da dans filmlerinde filmin genel atmosferini denetleyen müziktir". İşlevsel müzik "görüntü öğelerinin ve diyalogların yanında, onları tamamlayıcı bir öğe olarak yer alır" ve hareket müziği, mekân müziği, dönem müziği, dramatik gerilim yaratan müzik, komedi müziği, duygusal müzik ve çizgi film müziği olmak üzere çeşitleri söz konusudur (Cemalcılar, 1993:73).

Mehmet Arslantepe (2012:40-41) sinemada temel unsurun görüntü olduğunu, sesin ise görüntüyü destekleyen ikinci bir unsur olduğunu belirtir. Müziğin, görüntülerin anlaşılırlığını arttırmak amacıyla kullanıldığını belirten Arslantepe diğer işlevlerini de şöyle sıralar: müzik filme ruh verir, bir sahnenin heyecan, gerilim, korku gibi duygularını seyirciye daha iyi yansıtır, kısaca filmin atmosferini oluşturur. Bu bakımdan İrfan Erdoğan ve Pınar Beşevli Solmaz (2005:62) hangi işlevde kullanılırsa kullanılsın sinemada müziğin, " *...görüntülü anlatımla ulaşılmak istenen amaca ulaşmayı sağlamak için kullanılan görüntüsüz betimleme aracı*" olduğunu belirtirler.

Sinema filmlerinde kullanılan müzikler bir tanıtım müziği olan jenerik müziği/title song ile film sırasında arkadan çalınan müzik olan fon/dip(backround) müziği olmak üzere iki başlık altında değerlendirilebilir. Dip müzik, filmde kimi sahnelerde alttan ya da arkadan gelen müziktir. Dip müzik bir filmde bilgi sağlar, herhangi bir durumu belirtir, herhangi bir sahnede duyguyu yükseltir, bir karakterle özdeşleşir ve onun karakterini belirtir, sahnelerin dramatik havasını belirtir, herhangi bir sahnede takibi belirtir, sahneler arası geçişi belirtir, karşılıklı konuşmaları belirtir… (Erdoğan, Beşevli Solmaz, 2005:61-62).

Akira Kurosawa (1968:437) bir filmin ona göre görüntü ve seslerin birleşimi olduğunu belirtir ve kendisinin bir filmde en etkileyici anının görüntülere ses eklediği zamanın olduğunu söyler. Sahneye uygun sesi tespit ettiğinde ürperdiğini belirten yazar müzik/ses konusunda oldukça hassastır.

Filmlerde müzik kullanımının amaçlarını Feridun Akyürek (2013:286) şöyle sıralar: ruhsal ve duygusal atmosfer oluşturmak, kişilerin ruhsal durumlarını belirtmek, aynı kişinin sahnelerinde bir gerilim ve ilerleme geliştirmek, karşıtlıkları vurgulamak, zayıf bir sahneyi güçlendirilmek, merak-sürpriz ya da şok olma duyguları yaratmak.

Senaryoda müziğe başvurma sebeplerinden biri de sahneler arasında bağlantıyı kurmaktır. Bir sahneyi diğerine bağlamak için müziğe de başvurulabilir. Normal şartlar altında birbiriyle ilişkisiz görünen sahneler müzik ile bağlantı kurulduğunda anlamlı bir bütünlüğe kavuşabilir (Seger, 2015:58-59).

Müziğin kullanımı görsel malzemeyi destekler ve müzik ile anlatılanların algılanması kolaylaşır. Müziğin filmlerde bu işlevi hakkında Andrey Tarkovski (2008:143) şunları söylemektedir:

> Görsel film malzemesini izleyici algılamasında belli bir biçim bozukluğuna uğratmada müzik işlevsel bir rol oynar. Algılama sürecinde daha ağır veya daha hafif, saydam ve yumuşak ya da kaba ve elle tutulur bir etki yaratılmak istendiğinde müzik gene yardıma koşar. Bir yönetmen şu veya bu müziği kullanarak seyircilerin duygularını kendi istediği yere yöneltmek imkanına kavuşur. Nesnenin anlamı bu yüzden değişmez, ama bu yolla ek bir nüans kazanır. Seyirci, bundan böyle müziğin de organik yapı taşları arasına katıldığı yeni bir birim bağlamında bu nüansı algılar, en azından potansiyel olarak. Kısacası, algılamaya yeni bir boyut getirilmiş olur.

Sinemada görüntüden sonra büyük önem arz eden müzik sinemanın en önemli bileşenlerindendir. Ayrıca "*Sinemada hikâye anlatmanın, göstermek ve söylemenin ötesinde bir biçimi daha vardır: müzik*." (Hunt, vd. 2012:58) ifadesinde görüldüğü gibi sinemada görüntüyle ve diyaloglarla sağlanan anlatımı gerçekleştirmenin bir yolu da müziktir. Müziğin bu anlatım gücü keşfedilmiş ve son dönemlerde yalnızca müziklerden oluşan filmler de yapılmıştır.

Sinemada müzik kullanımı konusunda diğer problem alanlarında olduğu gibi farklı görüşler mevcuttur. Andrey Tarkovski (2008:145) sinemada müzik kullanımının bir anlamda gereksiz olduğunu düşünür çünkü ona göre dünyanın kendisinde çok güzel bir sesi vardır. Bu sesi fark eden bir sanatçının fazladan bir müzik ihtiyacı olmadığına inanır. Tarkovski, diğer taraftan sinemada müzik kullanımında olağanüstü başarıların sağlandığı örneklerin de varlığını kabul eder.

Sinemada müzik sahnenin, sekansın duygusunu güçlendirerek izleyiciye ulaştırır. Sinema filminde müzik kullanımının birçok farklı yöntemi vardır. Müziğin nitelikleriyle ilgili ise iki temel yönelim vardır. Birincisi her filmin duygu dünyasını izleyiciye ulaştıran ve sahnenin sekansın duygusuna destek olan özgün müziktir. Bir diğeri ise belli bir olay, olgu ve duygu için izleyicinin bildiği, kabullendiği ve geçmişinde yer eden popüler, anonim bir şarkının, folklorik müzikal bir bestenin filmde kullanılmasıdır (Kıraç, 2012:143). Türk sinemasında da bu tür müzik kullanımı oldukça yaygındır[191].

Sinemada müziğin işlevlerinden biri Oğuz Onaran'a göre (2004:15-18) filmdeki eksikliğin seyirci tarafından fark edilmesini engellemesidir. Bir diğer işlev ise müziğin filmde sürekliliği sağlamasıdır. Ayrıca müzik kahramanın içinde bulunduğu ruhsal durumu ve kahramanın mutlu ya da üzgün olduğunu anlatmaya yarar. Bunların yanında müziğin görüntülerle anlatılmadığı durumları aktarmada işe yaradığı da söylenebilir.

---

[191] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Fidan, Süleyman (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Müzik unsuru bir filmde yapım anında ya da yapım sonrasında ele alınır. Senaryo metninde müzik ile ilgili bilgiler çok gerekli, muhakkak fark edilmesi gereken bir özellikte değilse yer verilmez. Yani senaristin müzik unsuruna pek müdahalesi bulunmamaktadır. Bu daha çok sanat yönetmeninin ya da kurgucunun alanına girmektedir. Her ne şekilde olursa olsun yukarıda ayrıntılı değinildiği gibi; müzik bir filmde, zayıf bir sahneyi güçlendirebilir, sahnelerin duygusallık gibi amaçlarını ön plana çıkarır, her ruh hali için atmosfer oluşturabilir ve aynı zamanda sahnenin doruğa ulaşmasını sağlar (Miller, 2012:217-219). Müziğin sinemada yerine getirdiği bu işlevleri, halk hikâyelerinde yer alış biçimiyle de kısmen gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Müzik bu işlevlerden başka halk hikâyelerinde dramatik ilerlemeye katkı sağlar. Çünkü nazım ya da ezgili kısımlarda anlatıcı çoğunlukla olayları kahramanların ağzından söyler. Kahramanların ruh hallerini birbirleri ile ilgili görüşlerini olayların gidişatını bu kısımlardan öğrenebiliriz. Anlatıcının müziğe başvurduğu yerlerde hikâye anlatımı devam etmektedir ve olay örgüsünün bir parçası olarak müzik yer alır. Bu günümüz filmlerinde yer alan film müziği ile aynı şey değildir. Film müziği, günümüzde çoğunlukla anlatıda verilen duygusal anların etkisini artırmak üzere başvurulan bir yöntemdir.

Türkiye'de sinema tarihine bakıldığında Türk sinemasının sessiz döneminin de müziksiz bir dönem olmadığı ortaya çıkmaktadır (Pekman, 2004:23-24). Sessiz sinema döneminin ilk örnekleri de müzikal şeklinde tasarlanan tiyatro oyunlarının sinemaya aktarılması yoluyla oluşturulmuştur. Bunun yanında ilerleyen süreçte de Türk sinemasının müzik ile ilişkisini inceleyen Murat Meriç (2009:205) şarkılı filmler, şarkıcılı filmler ve filmli şarkılar/şarkı filmleri olmak üzere üç başlık altında bir değerlendirmenin yapılabileceğini tespit etmiştir. Ona göre filmlerde müziğin her çeşit kullanımı sinemanın ilk yıllarından itibaren Türk sinemasında da görebilmek mümkündür. Cem Pekman (2004:28) da Murat Meriç'le aynı düşüncede olup Türk sinemasının sesli döneme geçildiği ilk yıllarda Muhsin Ertuğrul tarafından yönetildiği dönemlerden itibaren müzikal film ve uyarlama, fon müziği, filmin kendisi için yapılan film müziği gibi günümüz sinema filmlerinde de kullanıldığı haliyle müzikle alakalı tüm çeşitlere örnekler verildiğini belirtir[192].

[192] Sinemada ve televizyon dizisinde müziğin kullanımı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. İmik, Nural; Yağbasan, Mustafa (2007). "Televizyon Dizilerinde Kullanılan Müziklerin Genç İzleyicilerin Dizileri İzleme Oranına Etkisi". İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi. S.28. sf. 103-114.

Türk sinemasında sessiz dönemden sonra müzik daha etkili kullanılmış ve halk kültürüne ait ezgilere müziğin pek çok kullanım alanında yer verilmiştir. Bunların başında özellikle türküler gelmektedir. Türk sinemasında türkülere başvurulma sebeplerini Süleyman Fidan (2017:131) "*Genellikle dramatik anlarda hüzün yoğunluğunu sağlama, yöresellik vurgusu, mekân-konu bütünlüğünü sağlama, kahramanı çağrıştırma, nostalji, mizahî hava oluşturma gibi noktalarda geleneksel müzik belleğine başvurulmaktadır*" cümleleriyle ifade etmiştir.

Özellikle 1960 ve 1970'li yıllarda yapımı gerçekleştirilen pek çok müzikli filmde halk hikâyesi motiflerinden faydalanıldığı görülmektedir. Bu tür filmlerde dönemin meşhur sanatçı/şarkıcıları rol aldıkları filmlerde hikâyecilik geleneğinde olduğu gibi müzikler icra etmektedirler. Banu Yılmaz (2009:121) bu türden filmlerde özellikle müzikal anlamda bir yeniden oluşturma olduğunu belirtir.

Halk hikâyelerinde yer alan müzik unsurlarının da sinemaya uyarlanması söz konusu olduğunda bu işlevleri yerine getirebileceği ya da böylesi durumlarda ihtiyacı karşılayacağı söylenebilir. Bundan başka halk hikâyelerinin senaryolaştırılmasında müzik bakımından iki husus değerlendirilmelidir. Birincisi bir sinema filmi planlandığından hareketle, her ne kadar müziksiz filmler yapılsa da günümüzde müziğe sıklıkla başvuru yapıldığı için, sinema filmine uygun film müziği, fon müziği gibi eklemelerin yapılmasıdır. Diğer bir husus ise halk hikâyelerinin temel yapı taşlarından biri olan müzik unsuru hikâyelerde zaten hazırdır. Senarist bu müzik unsurlarını aynen senaryoya aktarırsa nasıl bir durumla karşılaşacağını belirlemelidir. Muhtemelen bu türkü yoğunluklu bir film olacaktır ki bu da bir sinema filminde orantı kurmak açısından bir problem alanıdır. Senarist müzik kısımları aynen aktarsa da yukarıda belirtildiği gibi halk hikâyelerinde yer alan müzik ile sinemada müziğin işlevi aynı değildir. Senarist burada bir karar vermek zorundadır. Müzik unsurları dramatik ilerlemenin bir parçası olduğu için bu kısımları atlaması olay akışını sekteye uğratabilir. Bu durumda yeni konular eklemesi gerekebilir. Ya da senarist bu müzik kısımların özünü oluşturan şiir kısımlarını diyaloğa çevirebilir. Ancak bu durumda da müzik kısmı eksik kalacaktır.

Bir sinema filmi görüntü ve seslerden oluştuğu için görüntüde yapılan düzenlemeler ses unsuru için de geçerli olmaktadır. Ses unsurunun düzenlenmesi hususunda dramatik ilerlemeyi sağlayacak biçimde faydalanılmalıdır (Uğurlu, 2003:167). Türk halk hikâyelerinde görülen o ki zaman ve mekân öykünün dramatik ve estetik yapısına bir katkı

sağlamamaktadır. Hikâyelerde görsellikten çok işitsellik ve diyaloglar ön plandadır. Ancak halk hikâyelerinin temel yapı taşlarından biri müziktir. Bu nedenle bir halk hikâyesi senaryoya aktarılırken müzik hususu önemle irdelenmelidir.

Müzik hem gelenekte hem günümüz sinemasında önemli bir yere sahip olduğu için müziğin ihmal edilmesi hem hikâyeciliğin önemli bir ayağının eksik aktarılması hem de sinema filminin etkisinin azalması sonuçlarını doğuracaktır. Çünkü;

> Müziğin filmlere büyük katkısı vardır, artık bugün müziksiz film düşünmek mümkün değildir. Bu hal, dramatik filmler için olduğu kadar komik filmler için de geçerlidir. Bir sekansın tesirini yalnız (refakat) fon müziğinden aldığı az görülmüş bir hal değildir. Komik durumlar mizahi bir müzikle tamamlanırken, dramatik bir sekansın heyecanı klasik bir besteyle, süratli pasajın ise allegro bir müzikle bir kat daha kuvvetlenmesi mümkündür. Bütün bu müziklerin az kısmı mevcut kompozisyonlardan alınırken; çoğunluğun o sahnelerde uygun olarak filmin bestecisi tarafından özel olarak kompoze edilmiş olması gerekir. (Gelenbevi'den akt. Berktaş, 2009:242)

Müzik kullanımının tarihsel bağlamda da değerlendirilmesi gerekir. Çünkü sinema görsel bir sanat olduğu kadar bir ayağı da ses üzerine kurulmuştur. Müzik de sesin önemli bir parçası olduğu için konuya uygun müzik seçiminin yanında anlatılan döneme de uygun müzik seçmek gerekmektedir. Rıza Kıraç (2012:143) bununla ilgili filmin müziğinin hikâyenin geçtiği yüzyıla uygun seçilmesi gerektiğini belirtir. 1700'lü yıllara ait bir olayın anlatıldığı filmde elektrogitar ya da rock müziğinin uygun düşmeyeceğini ifade eder. Filmde müzik mutlaka hikâyeyi, görüntüyü, duyguyu ve olayı desteklemeli ve filmin önüne geçmemelidir.

Halk hikâyeleri bu açıdan ele alındığında müziğin her zaman konu ile bağlantılı örneklerine yer verilmiştir. Halk hikâyelerinde koşma, ninni, ağıt ve destanın yanında manilere de rastlanmaktadır (Şimşek, 1997:36) ve bu örnekler her zaman gerekli yerlerde kullanılmıştır. Bu örnekler de sinemada uygun olay akışlarının arasına yerleştirilmek suretiyle sinemada yer alan müzik unsurları çeşitlenebilir. Bu bakımdan halk hikâyeleri ufuk açıcı örnekler içermektedir. Böylesi bir aktarım gerçekleştidiğinde ise yalnızca halk hikâyesi değil Türk sözlü kültürünün mani, ninni ve ağıt gibi diğer unsurları da sinema aracılığıyla aktarılacaktır.

Sinema temelde görsel işaretlere dayanan bir sanattır. Bu esas olarak sinema ve edebiyatı birbirinden ayırıyor gibi görünse de her iki sanat dalı da imgeler yoluyla okura ya da izleyiciye ulaşmaya çalışır. Burada da şiir devreye girer. Bir şiirin tamamen film hikâyesi oluşturacak kadar malzeme vermesi olanaksızdır. Ancak bir şiirden hareketle elde edilen tema filme konu olabilir (Toprak, 2011:28). Böyle düşünüldüğü zaman da halk

hikâyelerinde yer alan müzik kısımların şiirlerden oluştuğunu ve bu şiirlerin de başlı başına bir konuya kaynaklık edebilecek nitelikte olduğunu söyleyebiliriz. Ancak hikâyelerde nazım kısımlar çoğunlukla kahramanların ağzından söylendiği için senaryoya aktarım sırasında bu kısımları diyaloğa çevirmek de bir çözümdür.

Sinema filmlerinde müzik başka müzisyenler tarafından sağlanırken, hikâyecilikte anlatıcı hem hikâyeyi anlatır hem de gereken yerlerde saz çalmaya ve âşık makamlarına hakim olanlar türküler söyleyerek müzik unsurunu kendileri icra ederler. Anlatıcı hem senarist hem yönetmen hem oyuncu hem de müzisyen sayılabilir.

SONUÇ

Halk edebiyatının en zengin örneklerinden olan nesir ürünleri ile ilgili yapılan çalışmalar öncelikle metin derlemesi ve neşri, motif yapısı ve bunların mukayesesi, herhangi bir türün kapsamındaki eserlerin sınıflandırılması gibi çalışmalardan hareketle metin merkezli bir bakış açısı ile şekillenmiştir. Günümüze yaklaşıldıkça nesir ürünlerinin farklı açılardan da incelenmeye tabi tutulacak yönleri kuramsal çalışmalarla desteklenmiştir.

Bu nesir türlerinden günümüze kadar gelebilen ve diğer nesir ürünlerinden farklı bir yapı arz eden halk hikâyesi metinleri hakkında yapılan çalışmalar da aynı seyri izlemiştir. Halk hikâyeleri hakkında öncelikle metin tespiti ve neşri çalışmaları yapılmıştır. Bunları hikâyelerin motif yapılarının belirlenmesi ve karşılaştırılması, hikâyelerin kaynaklarının araştırılması, sınıflandırılması gibi çalışmalar takip etmiştir. Sözel icra ortamlarında anlatıcı ile dinleyici bütünlüğünde, kültürel bir aktarım olarak varlığını sürdüren hikâyeciliğin oldukça zengin sayılabilecek yazılı repertuarı oluşmuştur. Elbette sözlü kültür ortamlarında aşk ve kahramanlık konulu anlatılan metinlerin herhangi bir şekilde kayda aktarılmayan külliyatının daha büyük bir yekûn oluşturacağını söyleyebiliriz. Bununla birlikte yazılı-basılı-sesli-görüntülü biçimde kaydedilmiş örnekler yanında icranın esas alındığı çalışmalar da son yıllarda artmıştır. Anlatıcı, dinleyici, mekân, metin, müzik gibi ögelerin "bağlam" başlığı etrafında değerlendirilmesi oldukça önemlidir.

Hikâyecilik geleneği sahip olduğu bu bağlamı; güçlü bir anlatıcı, etkili ve sağlam bir dinleyici ve zengin bir anlatı geleneğinin hâkim olduğu mekânlar ile sağlamaktadır. Bu mekânlar, geleneği ayakta tutan ve nesillere aktarımı mümkün kılan bir mahiyettedir. Ancak mekânların işlevi zamanla azalmış buna da toplumda yaşanan pek çok değişken <teknoloji, göç, vb.> sebep olmuştur. Hikâyeciliğin mekânlarını ayakta tutan söz ve sözlü kültür, etkisini yitirmese de azaltarak geleneğin de bağlamdan kopmasına zemin hazırlamıştır. Vücut bulduğu icra ortamları azalan halk hikâyeleri, toplumun kültürel belleğine yerleşmiş olduğu için icra ortamları ortadan kalkmaya yüz tutsa dahi

kaybolmamıştır. Sözlü kültür yapısında olduğu için yeni kültür ortamında kendine yaşam alanları oluşturmuştur. Yazının yaygınlaştığı dönemde yazıya aktarılmaları, radyo yayınlarının içinde yer bulmaları, sinema filmi ve televizyonun çeşitli programlarında yeniden dönüştürülmeleri, opera tiyatro gibi gösteri sanatları bünyesinde temsil edilmeleri ve en önemlisi bu ortamlardaki her yapımda beğeni ile karşılanmaları bunun en açık göstergesidir. Bu kültür ortamlarının yapıları birbirinden farklı olduğu için hikâyelerin yeniden oluşturma süreçlerinde değişime uğramaları kaçınılmazdır.

Halk hikâyelerinin yeni ortamlarda varlığını sürdürmesi mümkündür. Bu yeni ortamların başında da sinema gelmektedir. Sinema halk hikâyelerinin dahil olduğu diğer nesir türleri<metinleri> gibi farklı malzemeler ile bir anlatım ortaya koymaktadır. Sinemanın ortaya çıktığı ve yayıldığı pek çok ülkede ilk örneklerin ortak noktası, ait oldukları ülkelerin edebiyat eserlerinden faydalanmış olmalarıdır. Sinemanın bu eserlere yönelme nedenleri ayrı bir konu olmakla beraber, milletlerin sözlü ve yazılı edebiyat ürünlerinin sinema yapımlarına kaynaklık ettikleri bir gerçektir. Bu kapmsamda da ülkemizde yeterli seviyede olmasa da mitsel anlatılardan, masallardan, destanlardan, efsanelerden ve halk hikâyelerinden hareketle filmler, televizyon dizileri, çizgi filmler, belgeseller yapılmıştır.

Biz de çalışmamızda, "Kültürel mirasımızdan beslenen bir anlatı metni, sinema ile buluşursa hangi sonuçlar ortaya çıkar?" sorusundan hareket ettik. Bu noktada halk hikâyelerinin senaryolara kaynaklık edecek nitelikte özellikleri tespit edilmiştir. Her şeyden önce sinema da halk hikâyeleri de temelde bir anlatıyı bir dinleyene veya izleyene aktarma işini yapmaktadır. Her ikisinin merkezinde anlatı mevcuttur. Buna ek olarak bu anlatıyı bir anlatan ve anlatıyı dinleyen/izleyen seyirci kitlesi bulunmaktadır. Sinemada da hikâyecilik geleneğinde bulunan bu üç unsurdan birinin eksikliği anlatının gerçekleşmesini engeller.

Sinema ile halk hikâyesi en fazla anlatı düzleminde benzerlik göstermektedir. Öte yandan anlatıcı açısından bakıldığında; bugün sinema filmi yapımlarında senarist, yönetmen, sanat yönetmeni, müzisyen, kurgucu gibi her biri farklı ve alanında uzman kişiler tarafından gerçekleştirilen görevleri hikâyecilik geleneğinde anlatıcı tek başına yapmaktadır. Bu ayrım temelde sinemanın ve hikâyecilik geleneğinin özünde var olan bir hususdur. Bir başka deyişle bu sanatların yapısı benzer şekilde kurulmuştur. Hikâyeciliğin

bir yapı kazanmasında, nesiller arası aktarılmasında geleneğin yaptırımı söz konusu iken, sinemada işin içine teknoloji girmektedir.

Dinleyici hususu da her iki sanat arasında anlatıya göre farklılıklar gösteren bir başlıktır. Hikâyecilik geleneğinin canlı olarak yaşadığı dönemin dinleyicisi ile günümüz sinema seyircisinin yapısı, beklentileri, sanat anlayışı gibi durumlarında farklılıklar söz konusudur. Ancak her iki kesimi de birleştiren nokta bir anlatıyı dinlemeye duyulan ihtiyaç ve bunu gerçekleştirme isteğidir. Temelde yatan sebep oldukça basit bir şekilde ifade edilecek olursa "hikâye dinlemektir". Ancak senarist ya da yönetmen bunu çağın teknolojisine ve kendi sanatsal becerisine göre görsellikle sağlarken geleneğin hikâye anlatıcısı sözle aktardığı hikâyenin dinleyicinin zihninde canlanmasını sağlar.

Anlatı ekseninde halk hikâyelerinin senaryolar ile yakınlığı dinleyici ve anlatıcıya göre daha işlevsel ve uygulamaya elverişlidir. Sinemanın ve halk hikâyelerinin konusu insandır ve insana ait her şey bu eserlerde yer bulabilir. Sinemada da hikâyelerde de insan duygu ve düşünceleriyle, davranışlarıyla, olaylara karşı tepkileriyle dramatize edilir. Yaşadığımız hayatın bir yansıması bu anlatılarda yer bulur. Her ikisinde de insanın hayatı anlamlandırması temel ögedir.

Halk hikâyeleri ile sinema filmleri olay örgüsü ve bu olay örgüsünün kuruluşu, geliştirilmesi, merak uyandıracak şekilde anlatının eksik bırakılması ve buradan devam edilmesi gibi hususlarda benzerlik gösterir. Başka bir deyişle halk hikâyeleri bu ortaklıklardan hareketle sinemaya kaynaklık edecek metinledir ve ortaya çıkacak filmler kabul görecek yapımlar olacaktır. Çünkü halk hikâyeleri kültürel geçmişin bir ürünü olup belleklerde yer etmişlerdir. Bunun örnekleri de mevcut olup halk hikâyelerinde yer alan olay kurgusu Türk sinemasının anlatı şemasını oluşturmaktadır. Bir topluma ait geleneksel unsurlar o toplumun yaşam tarzında, kültürel ve sanatsal diğer tüm ürünlerinde kendine kolaylıkla yer bulmaktadır. Halk hikâyeleri geleneksel Türk anlatı yapısının nihai olarak temelini oluşturan ürünler olup, sinemanın da bir anlatı olması dolayısıyla ve sinema filmini meydana getiren yaratıcı beyinlerin de aynı toplumun bir ferdi olması nedeniyle bu anlatı geleneği sinemada da kendine yer bulmuştur. Bu yer ediniş özellikle Yeşilçam sineması olarak adlandırılan ve kimi zaman ağır eleştirilerle bahsedilen bir dönem sinema filmlerinde baş göstermiştir. Yeşilçam filmlerinde yer alan "klişe" olarak adlandırılan unsurlar Türk anlatı geleneğinin temsil edildiği örneklerdir diyebiliriz.

Yeşilçam gibi Türk sinemasının etkilendiği edebiyat eserleri teknolojiden hareketle geleneksel anlatı yapısının oluşmasına yardım edeceklerdir. Bu bakımdan halk hikâyeleri farklı yıllarda filme aktarılmıştır. Bu aktarımların gerçekleştirilme sebepleri her ne kadar bir anlatı geleneği oluşturma çabası olmasa da bu yapımlar ile ilk adımlar atılmıştır. Bir milletin geleceğini inşa etmesi geçmişinin bilincinde olması ile mümkündür. Bugün dünyada sinema sektörünü elinde tutan her ülke kendi geçmişini yeniden yaratma yolunu tercih ettiği için bu aşamadadır.

Türk sinemasında senaryo yazımında kaynaklık edecek en önemli kaynağın halk hikâyeleri olduğunu söyleyebiliriz. Hikâyelerin olay örgüsü, kahramanların etrafında gelişen olaylar, kahramanların sahip olduğu özellikler, olay örgüsünün ilerleyişinde çatışmayı sağlama unsurları, olayların doruk noktalara ulaşma şekilleri ve çözülmeleri; olayların bir anlatıcı tarafından aktarılması gibi noktaları halk hikâyelerini senaryolar ile yakınlaştırmaktadır. Bunlardan başka halk hikâyelerinin hacimleri bakımından her birisinin bir sinema filmine aktarılacak uzunluğu olmayabilir. Bir sinema filminin süresi boyunca malzeme verebilecek olan hikâyeler tek başına senaryolaştırılmalıdır. Köroğlu Hikâyeleri seri halinde yayınlanacak televizyon dizisi formatına daha uygundur. Bir diğer seçenek ise halk hikâyelerinin birleştirilerek ortak bir yapı meydana getirilmesi ve bu ortak yapından hareketle bir sinema filmi oluşturulmasıdır. Bu yolla elde edilecek bir sinema filminin; kahramanlarının seçimi, diyalogların yazımı, çatışmanın kurulması ve ilerleyişi, dramatizasyonun sağlanması gibi hususlarda halk hikâyelerinden büyük ölçüde beslenecektir.

Mekân, zaman gibi unsurlar sinemanın önemli bileşenlerindendir. Halk hikâyeleri bu anlamda da sinema filmlerine olay örgüsü, çatışma, dramatizasyon gibi başlıklarda yaptığı seviyede olmasa da zaman ve mekân geçişlerinde ve çeşitliliğinde kaynaklık edecek metinlerdir. Yalnızca hikâyelerde zaman ve mekân tasvirlerinin azlığı söz konusudur. Ayrıca zaman ve mekân unsurları dramatik ilerlemeye katkı etme konusunda senaryolara göre eksik kalmaktadır.

Şiir ve müzik unsuru da sinemada anlatıma renk katan ve seyirci ilgisini diri tutan bir hususdur. Hikâyelerde müziğin işlevi ise göz ardı edilmeyecek kadar büyüktür ve hatta hikâyeciliğin temeli müzik üzerine kurulur demek yanlış olmayacaktır. Burada da dikkat edilecek husus hikâyelerdeki müzik ögesinin nasıl aktarılacağına karar vermektir.

Halk hikâyeleri sözlü kültür ortamı anlatılarıdır ve günümüzde sözlü kültür döneminin dönüştüğünü söylemek mümkündür. Halk hikâyeleri sinema filmleri için senaryolaştırılmaya uygun metinlerdir ve günümüzde en hızlı etki eden ve yayılan sinema sanatından bu anlamda faydalanmak gerekir. Bu günün sinemacıları ile sözlü kültür ve halk hikâyeleri üzerine çalışan uzmanların, birleşerek kendi kültürel değerlerimizi özünden uzaklaştırmadan özgün bir sinema dili oluşturmak ve yok olamaya yüz tutan hikâyecilik geleneği aracılığıyla geçmişimizi gelecek nesillere aktarmak gerekmektedir. Ayrıca Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde yer alan Sinema Genel Müdürlüğü'nün çatısı altında halk kültürü ve halk hikâyesi uzmanları yer alarak birlikte hareket edilmelidir. Bu türden bir çalışma hem Türk sineması için hem de hikâyecilik geleneği özelinde Türk kültürü için bir kazanç olacaktır.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (1994). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abisel, Nilgün (2014). *Sessiz Sinema*. İstanbul: De Ki Yayınları.

Acınan, Başak (2011). *Türk Sinemasında Köroğlu Destanı*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Aça, Mehmet (2004a). *Anonim Halk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Aça, Mehmet (2004b). *Canıl Mırza*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Adanır, Oğuz (2012a). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.

Adanır, Oğuz (2012b). *Sinema Televizyon Kültür*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Akbulut, Hasan (2008). *Kadına Melodram Yakışır*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akgün Çomak, Nebahat (1998). "Türk Sinemasında Ordu-Merkezli Sinema Dairesinin Önemi ve Yeri, Sinemanın Doğuşu ve Ülkemize Girişi". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi.* S:7. sf. 297-304.

Akgün Çomak, Nebahat (2001). "Edebiyattan Sinemaya: Yazınsal Bir Tür Olarak 'Aşırı Duygusallık' Söyleminden Filmsel 'Melodram' Anlatısına". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 11, sf. 339-350.

Akıyev, Kalık (2015). *Kırgız Destanları 11:Kurmanbek*. Haz. Murat Mukasov. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akmatakliyev, Abdıldacan; Caynakova, Aynek (2009). *Kırgız Destanları IV Mendirman*. Akt. Ali Özgür Öztürk. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akmatakliyev, Abdıldacan; Kadırmabetova, Aynura (2009). *Kırgız Destanları 7*. Akt. Naciye Yıldız. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akmataliyev, Abdıldacan; Kırbaşev, Keneş (2007). *Kırgız Destanları III-Kocacaş Destanı.* Çev. Fikret Türkmen, Gülsine Uzun, Baki Bora Hança. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akmataliyev, Abdıldacan; Mukasov, Murat (2013). *Kırgız Destanları 13 Canış Bayış*. Çev. Mehmet Aça. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akmataliyev, Abdıldacan; Murat Mukasov, Bülbara Orozava (2007). *Kırgız Destanları 2*. Çev. Caştegin Turgunbayer. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akmatakliyev, Abdıldacan, A. Kadırmembetova, S. Zakirov (2010). *Kırgız Destanları 9 Er Soltonoy.* Akt. İsmail Turan Kallimci. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aktaş, Erhan (2011). *Hakas Destanları 3:Han Orba*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aktaş, Semra (2009). *Efsanelerin Turistik Çekicilik Üzerine Etkileri: Turist Rehberleri Üzerine Bir Araştırma*. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Turizm İşletmeciliği Anabilim Dalı, Turizm İşletmeciliği Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Aktaş, Şerif (2000). "Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre". *Bilge Dergisi,* S.25. sf. 3-4.

Aktepe, Çetin (1974). "Yatık Emine 1974 ya da Sinema Eleştirmeciliğimizin Acıklı Güldürüsü". *Yedinci Sanat Dergisi,* S. 20, sf. 12-15.

Aktulum, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.

Akyürek, Feridun (1995). "Kavram Olarak Senaryo". *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslar arası Hakemli İletişim Dergisi,* S. 13, sf.55-83.

Akyürek, Feridun (2013). *Senaryo Yazarı Olmak*. İstanbul: Mediacat Yayınları.

Albayrak, Nurettin (2007). "Türk Halk Hikâyelerinin Genel Özellikleri, Tasnifi ve İlk Taş Baskısı Halk Hikâyeleri". İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları içinde. sf. 9-14.

Alıç, Fulya (2011). *Halk Hikâyeciliğinin Yeni İcra Ortamı Olarak Sinema ve Sinemaya Uyarlanan Halk Hikâyeleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Alimanov, Kadirkul (2009). *Kırgız Destanları 8*. Haz. Gulbara Orozova, Abdılbacan Akmatakliyev. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Alimova, Cıldız (2017). *Kırgız Destanları XIV: Coodarbeşim Destanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Alpısbayeva, Karasaş, Seyilbek Sakenov, Jakan Düysengül (2010). *Kazak Destanları 7*. Akt. Bülent Bayram. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Alptekin, Ali Berat (1999). *Kirmanşah Hikâyesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Alptekin, Ali Berat (2003). *Kazak Masallarından Seçmeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Alptekin, Ali Berat (2005). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Alptekin, Ali Berat (2012). *Efsane ve Motifleri Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.

And, Metin (1964). "Tiyatro ve Sinemada Roman", *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, sf.793-797, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Andrew, J. Dudley (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. Çev. Zahit Atam. İstanbul: Doruk Yayınları.

Arçın, Salih Mehmet (2014). *Tuva Destanları II: Haan Tögüldür.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arıkan, Metin (2007a). *Kazak Destanları – I: Köroğlu'nun Kazak Anlatmaları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arıkan, Metin (2007b). *Kazak Destanları II: Kubıkul-Dotan Batır-Kulumergen-Joyamergen-Karabek Batır*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arıkoğlu, Ekrem (2007). *Hakas Destanları I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arıkoğlu, Ekrem, Boorbanay, Buyan (2007). Tuva Destanları. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Arıoğlu, İbrahim Ethem (2011). Günümüzde Meddahlık. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara.

Aristotales (2013). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*. Çev: Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları.

Arnheim, Rudolf (2002). *Sanat Olarak Sinema*. Çev. Rabia Ünal. Ankara: Öteki Yayınları.

Arslan, Mustafa (2001). "Köroğlu Destanının Türkmen Benzer Metninde Genç Kahramanlar Hakkında Hikâyeler". *Millî Folklor Dergisi*. S. 51. sf. 42-50.

Arslan, Savaş (2005). *Melodram*. İstanbul: L£M Yayınları.

Arslantepe, Mehmet (2005). "*Gösteri Sanatlarımızdan Karagöz Oyunlarının Yeşilçam Sinemasının Anlatı Yapısı Üzerindeki Etkileri*". Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Karagöz Uluslararası Sempozyum Bildirileri, Haz. M. Öcal Oğuz, Yeliz Özay, sf. 142-148, Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları.

Arslantepe, Mehmet (2007). "Sessiz Shakespeare: Sessiz Sinemada Shakespeare Uyarlamaları". *Marmara İletişim Dergisi*, C.12, S.12, sf. 11-21.

Arslantepe, Mehmet (2008). "Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı". *Sosyal Bilimler Dergisi*, c. X. S. 1. sf. 238-259.

Arslantepe, Mehmet (2009). "Türk Romanı ve Türk Sineması İlişkileri". *Marmara İletişim Dergisi*, S. 14, sf. 125-142.

Arslantepe, Mehmet (2012). *Sinema Okuryazarlığı*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Arslantepe, Mehmet (2015). *Bir Film Çekmek Kompozisyon-Senaryo-Kurgu.* Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Artun, Erman (2012). *Anonim Türk Halk Edebiyatı Nesri- Edebiyat Tarihi- Metinler*. Adana: Karahan Kitabevi.

Artun, Erman (2014). *Ansiklopedik Halkbilimi/Halk Edebiyatı Sözlüğü Terimler-Motifler-Kavramlar*. Adana: Karahan Kitabevi.

Aslan, Ensar (1990). *Halk Hikâyelerinin İnceleme Yöntemleri-Yaralı Mahmut Hikâyesi Üzerinde Bir İnceleme.* Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları.

Aslan, Ensar (2001a). "Doğu Anadolu ve Azerî Sahasında Halk Hikâyesi Anlatma Geleneği". *Erdem- Türk Halk Kültürü Özel Sayısı I*. C.13. S.37. sf. 53-71.

Aslan, Ensar (2001b). "Halk Hikâyelerinde İmtihan Motifi Kompleksi". *Millî Folklor Dergisi*. S.51. sf. 5-14.

Aslan, Ensar (2007). *Çıldırlı Âşık Şenlik, Hayatı-Şiirleri-Karşılaşmaları-Hikâyeleri*. Ankara: Maya Akademi.

Aslanyürek, Semir (2014). *Senaryo Kuramı.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Astruc, Alexandre (1968). Yaratma Gücümüzün Katedralleri. Çev. Orhan Duru. *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı.* S. 196. Sf. 464-465.

Âşıkoğlu, İsmail (1963). Âşık Şenlik. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*. C. 7. S. 162. sf. 2946-2948.

Aşkun, Nevhis Cem (2016). "Sinema ve Edebiyat İlişkisi Üzerine". *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*. 1(1), sf. 124-130.

Ataman, Sadi Yaver (1953). "Köroğlu ve Musikisi". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*. C.3. S.51. sf. 5-6.

Aydın, Oğuzhan (2017). *Her Yönüyle Molla Âşık Müdâmî*. Ankara: TDV Yayınları.

Aydın Sevim, Bilgen (2016). " 'Bir Zamanlar Fakir Ama Gururlu Bir Genç Vardı': Televizyon Dizilerindeki Sözlü Kültür Mirası". *Millî Folklor Dergisi,* S.109. sf. 31-43.

Aykın, Cemal (1983a). Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri I. *Türk Dili*. S. 383, sf.360-378. Ekim.

Aykın, Cemal (1983b). Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II. *Türk Dili*. S. 383, s.482-503.

Aylan, Gürkal, (1966). "Tiyatro ve Sinema Sanatları Arasındaki Ayrımlar". *Türk Dili*, S. 179, Ağustos.

Aytaç, Gürsel (2005). *Edebiyat ve Medya*. Ankara: Hece Yayınları.

Aytaç, Pakize (2011). *Realist Halk Hikâyelerinden Tayyarzâde Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi*. Ankara: Berikan Yayınevi.

Aytekin, Nihan (2012). "Reklam Müziğinde Kültürel Motiflerin Kullanımı ve Marka Kişiliğinin Sunumu". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. S.42. sf. 19-35.

Aytekin, Hakan; Eroğlu, İrfan (2014). Bir Anlatma Vaadi: Senaryo. *Sinema Dili-Beyazperdeyi Yaratanlar* (Ed. Prof. Dr. Selahattin Yıldız). sf.15-49. İstanbul: Su Yayınları.

Bachelard, Gaston. (1957). *Mekânın Poetikası*. Çev. Aykut Derman. İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bahşişoğlu, Ayşegül (2002). "Halk Kültürü Araştırmalarında Medya Faktörü". VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. 18-22 Haziran 2001. İçel. sf. 32-42

Baki Nalcıoğlu, Zeynep Safiye (2016). "Metinlerarası Uygulamaya Bir Örnek: Diriliş 'Ertuğrul'". *Millî Folklor Dergisi*. S. 109. sf. 58-70.

Bakırcı, Nedim (2006). *Niğde Masalları*. Niğde: Niğde Yükseköğretim Vakfı Yayınları.

Bali, Muhan (1976). "Latif Şah Hikâyesinin İki Varyantı ve Bilinmeyen Bir Halk Hikâyecisi". *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*. C.11. Halk Edebiyatı. sf. 21-30. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bali, Muhan (1982). *Halk Edebiyatında Nesir*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.

Baloğlu, Uğur (2018). "Ömer Kavur'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikaye Akışına Etkisi: Akrebi Yolculuğu". Selçuk İletişim Dergisi. 11(1). sf. 349-365.

Bars, Mehmet Emin (2018). "Sözlü Gelenekten Elektronik Döneme Bilgelik Dönüşümü: Irkıl Ata'dan ŞAhin Ağa'ya". *Millî Folklor Dergisi*. S. 117. sf. 120-130.

Bascom, William R. (2003). "Folklorun Biçimleri: Nesir Anlatılar" Çev. R. Nur Aktaş vd. Haz.Yeliz Özay. *Millî Folklor Dergisi*. S.59. sf. 76-95.

Başol, Öktem (2017). *Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Öyküleri*. Istanbul: İthaki Yayınları.

Başgöz, İlhan (1945). "Doğu Anadolu'da Folklor Derlemeleri Hakkında Bazı Notlar". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafaya Fakültesi Dergisi.* C.4. S.1. sf. 97-101.

Başgöz, İlhan (1949). Biyografik Türk Halk Hikâyeleri (Kahramanları, Teşekülleri, Saz Şairlerinin Eserlerile Münasebeti). Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Başgöz, İlhan (1996). "Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)." *Prof. Dr. Umay Günay Armağanı*. Ankara: Feryal Matbaacılık. sf. 1-4.

Başgöz, İlhan (1986). *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınevi.

Başgöz, İlhan (1998). "Sözlü Anlatım Türlerinde Konudan Sapmalar (Digressions)" *Folklor Edebiyat Dergisi.* S. 14. Ankara, sf. 99-112.

Başgöz, İlhan (2002). *Sibirya'dan Bir Masal Anası*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Başgöz, İlhan (2012). *Türkülü Aşk Hikâyeleri -Bir Gösterim Olarak*. İstanbul: Pan Yayınları.

Bauman, Richard (2000). "Folklor". Çev. Özkul Çobanoğlu. *Folklor Edebiyat Dergisi*. C. VI. S. XXIV. sf. 43-51.

Bayat, Fuzuli (2006). *Oğuz Destan Dünyası Oğuzanamelerin Tarihi Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, Fuzuli (2010). *Mitolojiye Giriş*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, Fuzuli (2011). *Türk Mitolojik Sistemi Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, Fuzuli (2012). *Türk Mitolojik Sistemi II Kutsal Dişi-Mitolojik Ana Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler-İyeler ve Demonoloji*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bazin, Andre (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Bazin, Andre (2013). *Sinema Nedir?*. Çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları.

Berk, Mustafa Evren (2017). "Dünya Sinemasında Görsel Efektin Gelişimi: Türk Sinemasındaki Uygulamaları". *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi e-Dergisi*. Kasım 2(2). sf. 189-209.

Berktaş, Esin (2009). "1940'lı Yıllarda Türk Sineması". *Kebikeç*. S. 27. sf. 231-250.

Bilis, Ali Emre (2013). "Popüler Televizyon Dizilerinden Muhteşem Yüzyıl Dizisi Örneğinde Tarihin Yapısökümü". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 2013/II. S.45. sf. 19-38.

Birdoğan, Nejat (1963). "Halk Hikâyelerinde Hükümdar Motifi". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi.* C.8. S. 166. sf. 3068-3069.

Birkalan, Hande (2000). "Gelenek, Halk Kahramanları, Popüler Medya ve İnek Şaban". *Folklor Edebiyat Dergisi*. C. VI. S. XXIII. sf. 47-53.

Birkalan, Hande (2002). "Sözlü Gelenekte Yeni Türler". Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri, 26-28 Mayıs 2000. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları Repro Nokta Ltd. Şti. Matbaası. sf. 111-120.

Biro, Yvette (2011). *Sinemada Zaman Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*. Çev. Anıl Ceren Altunkanat. İstanbul: Doruk Yayınları.

Biryıldız, Esra (1994). "Atatürk ve Sinema", *Marmara İletişim Dergisi*. S. 7, sf. 251-256.

Bolat, Nursel (2009). "*Mitoloji ve Sinema, Türk Sinemasında Oyuncu Rol Maskeleri"*, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bolay, Süleyman Hayri (2004). *Felsefe Doktrinleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Boratav, Pertev Naili; Halil Vedat Fıratlı (1943). *İzahlı Halk Şiiri Antolojisi*. Ankara: Maarif Matbaası.

Boratav, Pertev Naili (1982a). *Folklor ve Edebiyat 1*. İstanbul: Adam Yayınları.

Boratav, Pertev Naili (1982b). *Folklor ve Edebiyat 2*. İstanbul: Adam Yayınları.

Boratav, Pertev Naili (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Boratav, Pertev Naili (2006). *Az Gittik Uz Gittik.* Ankara: İmge Kitabevi.

Boratav, Pertev Naili (2009a). *Zaman Zaman İçinde*. Ankara: İmge Kitabevi.

Boratav, Pertev Naili (2009b). *Köroğlu Destanı*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Boratav, Pertev Naili (2013). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Ankara: Bilgesu Yayınları.

Buckland, Warren (2013). *Sinemayı Anlamak*. Çev. Tufan Göbekçin. İstanbul: Optimist Yayınları.

Buğdaylı, Hilal (2015). "Türk Sinemasının Görsel Anlatı Geleneği". *Marmara İletişim Dergisi*. S. 23. sf. 95-109.

Bulduk, Banu (2015). "Seçilmiş Türk Efsanelerinden Etkileşimli Bir Elektronik Kitap Uygulaması". Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi.

Butler, Andrew M. (2011). *Film Çalışmaları*. Çev. Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Can, Aytekin; Faruk Uğurlu (2010). "Gölgesizler Filmi ve Edebiyat Sinema İlişkisi Üzerine", *Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi*. C. 6, S. 3, sf. 76-84.

Caynakova, Aynek (2004). *Canıl Mırza.* Çev. Mehmet Açа. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Cemalcılar, Ali (1993). "Filmde Müziği İşlevi ve Kullanımı". *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslar arası Hakemli İletişim Dergisi*. S. 12. sf. 73-79.

Cemiloğlu, Mustafa (1997). "Azerbaycan ve Anadolu Halk Hikâyelerinde Kahramanların Âşık Olması İle İlgili Motifler ve Bunların Yapısı". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. S.3. sf. 62-91.

Cemiloğlu, Mustafa (2002). "Halk Hikâyeciliği ve Hikâyelerin Yazıya Aktarılması Problemleri". Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri. 26-28 Mayıs 2000. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları Repro Nokta Ltd. Şti. Matbaası. sf. 141-157.

Cevizci, Ahmet (1986). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Paradigma Yayınları.

Chatman, Seymour (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Çev. Özgür Yaren, Ankara: De Ki Yayınevi.

Chiarini, Luigi (1968)."Filim Deyiş Sanatı". Çev. Bilge Karasu. *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*. S.196. sf. 351-356.

Chion, Mıchel (2003). *Bir Senaryo Yazmak*. Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Clair, Rene (1968). "Sözün Eski Tutsaklığı". Çev. Orhan Duru. *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı.* S. 196. Sf. 429-430.

Costello, Cohn (2010). *Senaryo Yazımı*. Çev. Barış Baysal. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Coşkun, Esin (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. İstanbul: Phoenix Yayınevi.

Cuma, Filiz İlknur (2009). "Tarık Buğra'nın Küçük Ağa ve Uwe Timm'in Morenga Romanlarının Film Sanatına Aktarımı". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. S. 21, sf. 103-115.

Çağlar, Behçet Kemal (1952). "Âşıklar Kahvesi ve Halk Hikâyeleri". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi.* C.2. Yıl 4.sf. 641-642.

Çakır, Süreyya (2017a). "Popüler Romanlardan Yeşilçam Melodramlarına bir Uyarlama Örneği: Hıçkırık". *Sinefilozofi Dergisi*, C. 2, S. 3, sf. 79-111.

Çakır, Süreyya (2017b). "Yeşilçam Sineması ve Masal Formu: Ayşecik". *Turkısh Studies.* Volume 12/21. sf. 133-150.

Çapan, Sungu (1968). "Sovyet Rusyasında Uyarlama". *Yeni Sinema Dergisi*. S. 14, sf. 21-23.

Çapan, Sungu (1990). *105 Soruda Sinema*. Sabah Yayınları.

Çelikcan, Peyami (2014). "Film Yapımı: Fikir'den Gösterim'e". *Sinema Dili-Beyazperdeyi Yaratanlar* (Ed. Prof. Dr. Selahattin Yıldız). sf.51-70. İstanbul: Su Yayınları.

Çerkeşli, Evşen (2017). "Hıçkırık Romanının Yeşilçam Sinemasındaki Yeri ve Önemi". *Medeniyet Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*. C.3, S.1, sf. 45-65.

Çetin, Zeynep (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*. Marmara Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

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

Çetin, İsmet (1986). "Dil-i Gam Yahya Bey ve Âşık İslâm Erdener". Türk Folklorundan Derlemeler 1986/1, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, sf. 39-65.

Çetin, İsmet (1989). "Halk Hikâyeciliği Üzerine". *Millî Folklor Dergisi*, C.1.S.2. Haziran, sf. 22-23;28.

Çetinkaya, Haydar (1986). "Kürboyu'ndan Yetişen Ardahanlı Dokuz Âşık". *Türk Folkloru Dergisi*. S.86. sf. 14-16.

Çevik, Mehmet (2015). "Televizyon Dizileri Halk Hikâyelerinin Modern Şekli midir?" *Millî Folklor Dergisi*. S. 106, sf. 34-46.

Çiftlikçi, Ramazan (1996). "Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği Üzerine Âşık Murat Çobanoğlu ve Âşık Şeref Taşlıova ile Bir Görüşme". *Folklor Edebiyat Dergisi*. S.7. sf. 97-106.

Çobanoğlu, Özkul (1999). "Elektronik Kültür Ortamında Âşık Tarzı Şiir Geleneği Bağlamında Çukurova Âşıkları Üzerine Tespitler". III. Uluslararası Çukurova Halk Kültürü Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bilidirler. 30 Kasım-2 Aralık 1998-Adana. Adana: Adana Valiliği Yayını Adana Ofset. sf. 246-253.

Çobanoğlu, Özkul (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Çobanoğlu, Özkul (2011). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar (2013). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Çudayakov, A.İ. (2000). *Şor Destanı İncelemeleri*. Çev. Caştegin Turgunbayer. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Daşdemir, Özkan (2012). *Halk Hikâyesi Olarak Yusuf ile Züleyha*. İstanbul: Fenomen Yayıncılık.

Degh, Linda (2003). "Hikâye Anlatıcılar". Çev: Adem Koç. *Millî Folklor Dergisi*. S. 59. sf. 104-117.

Demir, Ayşe. (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Demir, Özcan; Namık Çencen (2015). "Tarih Sinema Etkileşiminin Popüler Kültürdeki Yeri". *e-Kafkas Eğiti Araştırmaları Dergisi*, 2(1). sf. 13-18.

Demir, Yalçın (1989). "Filmde Zaman ve Mekân Üzerine". *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslar arası Hakemli İletişim Dergisi*. 5(5). sf.119-128.

Demir, Yalçın (1990). "Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Rolleri". *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi.* S. 7. sf. 145-157.

Demir, Yavuz (2002). *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. İstanbul: Dergâh Yayınevi.

Deniz, Rasim (1996). *Kayseri Masalları*. Kayseri: Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Derman, Gül (1998). *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Devellioğlu, Ferit (2006). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Dilek, İbrahim (2002) *Altay Destanları-I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dilek, İbrahim (2007a). *Altay Destanları–II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dilek, İbrahim (2007b). *Altay Destanları–III*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dilek, İbrahim (2010). "Aşkın İki Yüzü Tek Hâli: Âşık Garip Hikâyesi ile Romeo ve Jüliet'in Mukayesesi*". Millî Folklor Dergisi*, S.87. sf. 58-71.

Dilek, İbrahim (2013). *Türk Mitoloji Sözlüğü (Altay-Yakut).* Ankara: Gazi Kitabevi.

Dizdaroğlu, Hikmet (1976). "Çıldırlı Âşık Şenlik I". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*. C.16. s. 318. sf. 7527-7529.

Doğan, Emrah (2018). Türk Sinemasında Masal Uyarlamaları ve Vladimir Propp'un Halk Masalları İşlevlerinin Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1970) Filminde Çözümlenmesi. *Turkish Studies*. Volume 13/23, sf. 53-63.

Doğan, İsmail; Güllüdağ, Nesrin (2014). *Nogay Destanları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dorsay, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Durbilmez, Bayram (2014). *Karslı Âşık Murat Çobanoğlu Hayatı-Sanatı ve Eserleri.* Kayseri: Kardeşler Ofset.

Duruel Erkılıç, Senem A. (2005). "Kurmaca Filmler Üzerinden Sinema ve Tarih İlişkisine Bakış". *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. S. 2. sf. 71-87.

Duvarcı, Ayşe (2002). "Folklorun Sosyo-Kültürel İşlevleri Hakkında Görüşler". Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri. 26-28 Mayıs 2000.Ankara: Kültür Bakanlığı Repro Nokta Ltd. Şti. Matbaası. sf. 285-289.

Duymaz, Ali (1989). *Bingöl Efsaneleri (İnceleme-Metinler).* Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Duymaz, Ali (1997). *Bir Destan Kahramanı Salur Kazan*. İstanbul:Ötüken Neşriyat.

Duymaz, Ali (2001). *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Düzgün, Dilaver (1990). "Âşık Şenlik'in Latif Şah Hikâyesi Üzerine Bir Deneme". *Millî Folklor Dergisi*. S. 5. sf. 12-14.

Düzgün, Dilaver (2018). "Sözlü Gelenekteki Âşık Tarzı Halk Hikâyelerinin Yapısı". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. S.61. Kasım. sf. 255-271.

Eberhard, Wolfram (2002). *Güneydoğu Anadolu'dan Derlenen Âşık Hikâyeleri*. Çev. Müfide Kocaoğlan Van Der Hoeven. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Edman, Timuçin Buğra (2017). "Antik Mitlerden Bilim Kurguya ve Sinema Perdesine Bir Kahramanın Yolculuğu". *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*. Yıl 3. S. 1. sf. 11-22.

Egimbaeva, Suale (2015). *Kırgız Destanları X Güldana- Askazan Batır*. Çev. Zekeriya Karadavut. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ekici, Metin (1998). "Dede Korkut Kitabı ve Sözlü Gelenek". *Bilge Dergisi*. S.15. sf. 18-23.

Ekici, Metin (2004). *Türk Dünyasında Köroğlu*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ekici, Metin (2008). "Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme". *Millî Folklor Dergisi*. S. 80. sf. 33-38.

Elbekov, Toktar; Avespayeva, Pakizat (2013). *Kazak Destanları 9: Dürligüv- Karaşaş Kız-Makpal- Segiz Destanı.* Akt. Hatice Emel Şirin. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Elçin, Şükrü (1968). "Türk Dilinde Destan Kelimesi ve Mefhumu". *Türk Kültürü Dergisi*. VI (63) sf.14-23.

Elçin, Şükrü (1997a). *Halk Edebiyatı Araştırmaları II*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Elçin, Şükrü (1997b). *Halk Edebiyatı Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Elçin, Şükrü (2004). *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara:Akçağ Yayınları.

Elçin, Şükrü (2010). *Kerem ile Aslı Hikâyesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Eliade, Mircae (2016). *Mitlerin Özellikleri*. Çev. Sema Rifat, İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Emiroğlu, Seyit (1993). Konya Efsaneleri (İnceleme-Metin), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Emiroğlu, Seyit (1996). Meram İlçesi (Konya) Masalları Üzerine Bir İnceleme. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Er Pasin, Gülay (2016). "Psikanalitik Bir Makalenin Sinemaya Uyarlanması: Todd Haynes'in Steven'ı Freud'un Dövülen Çocuğu mu?". *Global Media Journal TR Edition*. 6 (12), Bahar, sf. 302-331.

Erbay, Muteber; Zeynep Nilsun Konakoğlu, Ayşe Şahiner Tufan (2017). "Sinemada Mobilya Kullanımı: Tek Mekânda Geçen Filmler". *İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi*. sf. 481-493.

Ercilasun, Ahmet Bican (2007). *Makaleler Dil-Destan-Tarih-Edebiyat*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Erdemir Göze, Filiz (2018). "Sinema Gerçeklik İlişkisini Tarihi Filmler Ekseninde Tartışmak". *Turkısh Studies*. Volume 13/3. sf. 299-314.

Erdoğan, Nezih (1995). "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı". *Toplum ve Bilim*. S. 67. sf. 178-195.

Erdoğan, İrfan; Beşevli Solmaz, Pnar (2005). *Sinema ve Müzik*. Ankara: Pozitif Matbaacılık.

Ergun, Metin (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi I-II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ergun, Metin (2000). *Yakut Destan Geleneği ve Er Sogotoh*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Erkılıç, Hakan (2009). "Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema". *Kebikeç*. S. 27. sf. 143-162.

Erksan, Metin (1994). "Sinemanın 100. Yılı". Milliyet Gazetesi, 11 Haziran.

Erksan, Metin (1959). "Türk Sinemasında Gelenek Yokluğu". *Durum Dergisi*, 15 Nisan.

Erksan, Metin (1987). "Senaryo Nedir?". *Ve Sinema Dergisi*. S. 6, sf. 84-85.

Ersoy, Feyzi (2009). *Çuvaş Alp Hikâyeleri (Ulip Halapisem).* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ersoylu, Halil (1996). *Kız Destanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Eryılmaz, H. Zöhre (2017). "Efsanevi Anlatımların Popüler Kültür ve Gösteim Metodolojisindeki Yeri:Ostension". *Folkor Edebiyat*. C.23. s. 92. sf.41-48.

Esen, Şükran Kuyucak (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Esen, A. Kıvanç (2012). "Perde ve Sahne Dergisi Çerçevesinde (1941-1945) Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiyesi'nde Sinema Algısı". *Tarih Okulu*. Sonbahar-Kış, S. XIII. sf. 69-88.

Eşankul, Cabbar (2017). *Özbek Destanları 6: Dalli*. Çev. Dilek Sezer. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Fedakar, Pınar (2011). "Çizgiyi Aşanlar: Cille Türk Mitolojisinin Çizgi Filmde Kullanılması ve Çizgi Filmle Aktarılması". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. Yaz XI/1. sf. 107-119.

Fedakar, Selami (2016). *Özbek Destanları V-Rüstem Han Destanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Fener, Sema (2015). *Sinema Senaryoları Nasıl Yazılır?*. İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.

Ferris, William R. (1997). "Halk Şarkıları ve Kültür: Charles Seeger ve Alan Lomax" Çev. F. Gülay Mirzaoğlu, *Millî Folklor Dergisi*. C.5, S. 34. sf. 87-93.

Fidan, Süleyman (2017). *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Field, Syd (2016). *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*. Çev. Şerif Erol. İstanbul: Alfa Yayınları.

Foss, Bob (2012). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. Çev. Mustafa K. Gerçeker, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Gariper, Kağan (2017). "Köroğlu ve Deli Yusuf Filmlerinin Gösretgelerarasılık ve Metinlerarasılık Bağlamında Değerlendirilmesi". *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 42, sf. 131-140.

Göde, Halil Altay (2010). *Isparta Efsaneleri*. Isparta: Fakülte Kitabevi.

Gögercin, Ahmet (2003). "Edebiyat ve Sinema İlişkisinde Farklı Bir Örnek: Roger Grenier'in 'Sine Roman'ı". *Selçuk İletişim*. C. 3, S. 1, sf. 115-124.

Gök, Cüneyt (2007). "Sinema ve Gerçeklik". *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.* 1(2). sf. 112-123.

Gökalp, Gonca (1999). "*Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Öykü, Kişi)".* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.

Gökalp, Mehmet (1958). "Köroğlu Kollarından Kiziroğlu Mustafa Kolu". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*. C.5. S. 103. sf. 1646-1648.

Görkem, İsmail (1998). "Türk Halk Hikâyelerinin Canlı Gösterim (=Performance Oriented) Olarak İncelenmesi". *Millî Folklor Dergisi*. S. 37. sf.107-113.

Görkem, İsmail (2000). *Halk Hikâyeleri Araştırmaları Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Repertuvarı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Görkem, İsmail (2006). *Elazığ Efsaneleri*. Elazığ: Manas Yayıncılık.

Görmez, Aydın (2007). "Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü? Filmi ile Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler Oyunu Arasında Metinlerarasılık İzleri*". Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.* C.9. S.1. sf. 47-63.

Gözen, Oğuz (2008). *Senaryo Nasıl Yazılır?* İstanbul: Akis Kitap.

Gülbuğ Erol, E. (2005). "Ortaçağ Etik Değerleri Bağlamında Bir Uyarlama Örneği Olarak Gülün Adı Filminin İncelemesi". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. Sayı (0) 21, sf. 221-230.

Güleç, Elif Sanem (2010). "Kerem ile Aslı Hikâyesinin Halk Hikâyeleri Motif Yapısı Bakımından Kerem Operasıyla Karşılaştırılması". *Akademik Araştırmalar Dergisi*. s. 46. sf. 155-184.

Günay, U. Türkeş (2011). *Elazığ Masalları ve Propp Metodu*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Gündüz, Şinasi (1998). *Din ve İnanç Sözlüğü*. Konya: Vadi Yayınları.

Güney, Eflatun Cem (1961). "Halk Hikâyeleri Üzerine". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi.* C.6. Yıl 12. sf. 2405-2406.

Güney, Eflatun Cem (1971). *Folklor ve Halk Edebiyatı*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Güngör, Arif Can (2003). "Sözlü Masal Geleneğinden Görsel Medya Evresine Geçiş ve Masal Formunun Yeşilçam Sinemasına Etkileri". İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Güngör, Arif Can (2010). "Derviş Zaim Sinemasında Geleneksel Türk Sanatlarının Kullanılması: Filler ve Çimen-Ebru, Cenneti Beklerken-Minyatür, Nokta-Hat". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. C.1. S. 38. sf. 41-64.

Gürsoy Naskali, Emine (1995). *Bozkırdan Bağımsızlığa Manas*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Hakkı, İsmail (1935a). "Sinema, Terbiye Vasıtası". *Varlık Dergisi*. C. 2, S. 45, sf. 323-325.

Hakkı, İsmail (1935b). "Mektep ve Halk Terbiyesi Bakımından Sinema ve Radyo". *Varlık Dergisi.* C. 2, S. 43, sf. 324-326.

Halıcı, Feyci (1992). *Âşıklık Geleneği ve Günümüz Halk Şâirleri Güldeste*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Hança, Baki Bora (2015). "Sözlü Kültürden Medyaya Metinlerarası Bir Örnek: Binboğalar Efsanesi Romanı ve Beyaz Gelincik Dizisi". *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Dergisi*. Güz, S. 35, sf. 116-128.

Helimoğlu Yavuz, Muhsine (2011). *Evvel Zaman İçinde Anadolu Masalları I.* İstanbul: Can Yayınları.

Helimoğlu Yavuz, Muhsine (2013a). *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*. İstanbul: Eğiten Kitap.

Helimoğlu Yavuz, Muhsine (2013b). *Diyarbakır Efsaneleri*. İstanbul: Eğiten Kitap.

Helimoğlu Yavuz, Muhsine (2016). *Gel Zaman Git Zaman Anadolu Masalları II*. İstanbul: Can Yayınları.

Hunt, R. Edgar; John Marland- Steven Rawle (2012). *Film Dili*. Çev. Senem Aytaç. İstanbul: Literatür Yayınları.

Hunt, R. Edgar; John Marland- James Richards (2014). *Film Yapımında Senaryo Yazımı.* Çev. Gülengül Altıntaş. İstanbul: Literatür Yayınları.

Ilgın, Ali (2008). *Hakas Destanları II-Kara Kuzgun Destanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İbrahimov, Gaynislam, Metin Ergun, Ahmet Suleymanov (2015a). *Başkurt Destanları 1 Mitolojik Destanlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İbrahimov, Gaynislam; Metin Ergun, Ahmet Suleymanov (2015b). *Başkurt Destanları II Sosyal Hayatı Anlatan Destanlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İbrahimov, Gaynislam, Metin Ergun, Ahmet Suleymanov (2015c). *Başkurt Destanları III Beyler Hanlar Zamanını Anlatan Destanlar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İbrahimov, Gaynislam, Metin Ergun, Ahmet Suleymanov (2015d). *Başkurt Destanları IV Kahramanlar Hakkında Destanlar*-Ozanlar. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İleri, Selim (1973). "Kerime Nadir Adı Bir Teminattır". *Yedinci Sanat Dergisi*. S. 2, sf. 10-13.

İlerialkan, Damla; Yılmaz, Recep (2015). *Senaryo Nasıl Yazılır? Nasıl Yazıyorlar?* İstanbul: Alfa Yayınları.

İlhan, Attila (1953a). "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor Filmi Münasebetiyle İyi Film Mevzuunda Bazı Düşünceler". *Kaynak*. S. 73. sf. 108-111.

İmik, Nural; Mustafa Yağbasan (2007). "Televizyon Dizilerinde Kullanılan Müziklerin Genç İzleyicilerin Dizileri İzleme Oranına Etkisi". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. S.28. sf. 103-114.

İmik Tanyıldızı, Nural; Şengül Kaya (2017). "Türk Televizyon Dizilerinde Yaşanan Roman Uyarlaması Sorunları (Kahperengi Romanı-Merhamet Dizisi Örneği)". *İnönü Üniversitesi Kültür Sanat Dergisi*. C. 3, S. 1, sf. 19-39.

İnan, Kayhan (2011). "Yüce Dağ Başında Bin Yıllık Bir Aşk: Ağrıdağı Efsanesi", *Edebiyat ve Sinema Edebî Eserden Beyaz Perdeye*. (Hz.Fatih Sakallı). sf. 407-428. İstanbul: Hat Yayınevi.

İnayet, Alimcan (2004). *Uygur Halk Destanları I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İnayet, Alimcan (2013). *Uygur Halk Destanları II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İnayet, Alimcan (2018). *Kırgız Destanları 15: Manas Destanı Cusup Mamay Varyantı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İnceelli, Ayşenur (2005). "Dijital Hikâye Anlatımının Bileşenleri". *The Turkish Online Journal of Educational Technology*. Volume 4/3. sf. 132-142.

Jirmunsky, V. M. (2011). *Türk Kahramanlık Destanları I-II. Bölüm*. Çev: Mehmet İsmail, Hülya Arslan Erol, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Jumadilova, Meyramgül; Karasaş Alpısbayeva, Rafat Abdıgulıp, Pakizat Avespayeva (2015). *Kazak Destanları 10*. Akt. Ekrem Ayan. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kafkasyalı, Ali (1998). *Âşık Murat Çobanoğlu Hayatı-Sanatı-Eserleri*. Ankara.

Kakınç, T. (2004). *Senaryo Yazma Tekniği*. İstanbul: Papirüs Yayınları.

Kale, Özlem (2010a). "Edebiyat Sinema İlişkisi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Volume 3, Issue: 14, Fall, sf. 266-275.

Kale, Özlem (2010b). *Türk Romanının Yeşilçam Macerası*. İstanbul: Dijital Sanat Yayınları.

Kale, Özlem (2012). "Romandan Uyarlanan Eserler Nasıl Başarılı Olabilir?". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları.* Y. 4, S. 8,Temmuz- Aralık, sf. 79-87.

Kale, Ensar (2018). "Yeni Türk Sinemasında Anlatı Bağlamında Sinemasal Bir Mekân Olarak Taşra: "Bir Zamanlar Anadolu'da" Örneği". *Turkısh Studies*. Volume 13/10. sf. 857-874.

Kalkan, M. Ethem (1973). "Sinemada Uyarlama Sorunu". *Yedinci Sanat Dergisi*. S. 3, sf. 8-9.

Kanter, M. Fatih (2011). Bu Okuyamayacağın Defteri Senin İçin Yazdım Kâmran: Çalıkuşu, *Edebiyat ve Sinema Edebî Eserden Beyaz Perdeye* (Hz.Fatih Sakallı). sf. 109-124. İstanbul: Hat Yayınevi.

Kaplan, Fuat (2016). "*Çağdaş Heykel Sanatına Anadolu Efsanelerinin Etkisi*". Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kara, Çiğdem (2014). "Halk Hikâyelerindeki Aşkın Antropolojik Betimlemesi". *Folklor Edebiyat.* C.20. s.80. sf. 53-84.

Kara, Ruhi (1991). "*Erzincan Efsaneleri Üzerine Bir Araştırma*". Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kara, Ruhi (1996). "*Erzincan Masalları: Metinler İncelemeler I".* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Karaca, İsmail (2012). "Tarihî Romanlarda Mekân-Coğrafya". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi.* S.34. sf. 71-90.

Karaca, Oktay (2007). *Selim Kazak Destanları – III : "Barak Batır, Akböpe-Savıtbek*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Karadağ, Metin (1991). "Doğu Anadolu Bölgesi'nde Halk Hikâyelerini Anlatma Geleneği". *Millî Kültür Dergisi*. S.89. sf. 52-55.

Karadağ, Metin (1996). *Türk Edebiyatı Anlatı Türleri*. Balıkesir: Akademi Aylık Kültür Araştırma Dergisi Yayınları.

Karadavut, Zekeriya (1992). "Yozgat Efsaneleri (İnceleme-Metin)". Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Karakaya, Serdar (2007). "Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı ve Çözümlemeli/Karşılaştırmalı Üç Örnek: 'Okul', 'Hababam Sınıfı Merhaba', 'O Şimdi Asker'. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi.* Kış. C.6. S. 19. sf. 233-249.

Karasubaşı, Sevengül (1995). "Alman Edebiyatında Halk Hikâyesi". *Millî Folklor Dergisi*. S. 27 sf. 43-45.

Karatay, Zafer (2013). "Tarihî Romanların Türk Sinemasına Yansıması". II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu. 7-9 Kasım 2013 İstanbul, Türkiye Yazarlar Birliği İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, sf. 46-48.

Kartalcık, Vedat; Caner Kerimoğlu (2007a). *Tatar Destanları I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kartalcık, Vedat; Caner Kerimoğlu (2007b). *Tatar Destanları II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kaya, Doğan (2010). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kayıpov, Sulayman Turduyeviç (2002). "Sözlü Gelenekte ve Edebiyatta Metin Kavramı". Uluslar Arası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri, 26-28 Mayıs 2000. Ankara: Kültür Bakanlığı Repro Nokta Ltd. Şti. Matbaası. sf. 459-465.

Kaynak, Latife (2015). "20. Yüzyıl Âşıklığının Dönüştürücü Unsuru Olarak Feyzi Halıcı ve Âşıklar Bayramı". *International Journal of Languages Education and Teaching*. Udes 2015. sf. 1563-1577.

Kaynar, Hakan (2009). "Al Gözüm Seyreyle Dünyayı: İstanbul ve Sinema". *Kebikeç*. S. 27. sf. 191-220.

Kefeli, Emel (2009). "Coğrafya Merkezli Okuma". *Turkısh Studies*. Volume 4, 1-I, Winter, sf. 423-433.

Keleş, Alper (2017). "Medyalararası Bir Yaklaşımla Uyarlama Filmler ve Edebiyat Öğretimi". *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*. C.III, S. 6, sf. 165-176.

Keskin, Ezgi (2011). "Göstergelerarası Çeviri Örneği Olarak Sinema Uyarlamaları". *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*. C. 3, S. 12, sf. 103-114.

Kesmeci, Ahemt Musab (2012). "*Masalların Yeni İcra Ortamı Olarak İnternet Siteleri*". İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kılıç, Atabey (2013). "Senaryo ve Film Malzemesi Olarak Saltuk-Nâme". Balkanlar Gidişinin 750. Yılında Uluslararası Sarı Saltuk Gazi Sempozyumu. Köstence, Romanya, 6-10 Kasım. sf. 79-84.

Kılıç, Ensar (2000). " Âşık Edebiyatının Türk Tiyatrosuna Etkisi Âşık Şenlik'in Şiir ve Hikâyelerinde Tiyatral Yapı". Âşık Şenlik Sempozyumu Bildirleri. 22-23 Mayıs 1997. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. sf. 155-159.

Kılınç, Barış (2015). "Yönetmen ve Uyarlamada Aşırı Yorum: 'Yerlatından Notlar' ve 'Yeraltı' Arasında". *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 15, S. 1, sf.55-64.

Kıraç, Rıza (2012). *Sinemanın ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Kıral, Erden (1974). "Film Nasıl Okunur". *Gerçek Sinema*. S. 8, sf. 7-11.

Kırel, Serpil (2004). "Uyarlamak mı? Uyumlanmak mı?: "Tersyüz-Adaptation". *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. Cilt 1, S. 1, sf. 115-134.

Kırel, Serpil (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.

Kırzıoğlu, M. Fahrettin (1967). "Çıldırlı Âşık Şenlik (1853-1912)". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi.* C. 10. S. 210. sf. 4292-4293.

Kırzıoğlu, M. Fahrettin (1968). "Halk Hikâyecilerinde 'Döşeme' Söyleme Geleneği". *Türk Dili Dergisi Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı.* C.XIX. S.207. sf. 470-482.

Killi Yılmaz, Gülsüm (2013). *Hakas Destanları 4 Altın Taycı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kobatarian, Nabi (2013). *İran Azerbaycanı Âşık Destanları 1,Şikari Destanı*. Anlatan:Âşık Yedullah. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Koca, Cezmi (2002). "Dramaturgi ve 'Sehrazat'ın Oyunu'nun Dramaturgisi Üzerine Notlar". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. C.14, S. 14.

Koçak, Birgül (2006). "Doğu-Batı Arasında Türk Sineması: Korku Filmleri Üzerine Bir Değerlendirme". *İletişim Fakültesi Dergisi*. sf. 93-104.

Korat, Gürsel (2010). "Uyarlama Sorunu", Yazıdan Söze Sempozyumu Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, http://gurselkorat.blogspot.com.tr/2010/05/. (05.09.2018).

Korganbekov, Bolat (2010). *Kazak Destanları 5 Şora Batır*. Akt. İsmail Turan Kallimci. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kotaman, Aslı (2009). "Zihinsel Koleksiyonlar: Yeşilçam'dan Beyazcama". *Kebikeç*. S.2. sf.351-366.

Köksel, Behiye (1995). *Gaziantep Masalları Üzerine Bir İnceleme*. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Köprülü, Mehmet Fuat (2004). *Edebiyat Araştırmaları I.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Köprülü, Mehmet Fuat (2011). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Köse, Nerin (2000). "Raglan'ın 'Geleneksel Kahraman Kalıbı' ve Türk Halk Hikâyeleri". *Millî Folklor Dergisi*. S.45. sf. 22-39.

Kösemek, Mehmet (2014). "*Uygulamalı Halkbilim Yaklaşımlarına Göre Medya ve Mitoloji İlişkisi*". Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Kunocs, Ignas (2001). *Türk Halk Edebiyatı*. Haz. Tuncer Gülensoy. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kurosawa, Akira (1968). Sinema Üzerine Düşünceler. Çev. Nijat Özön. *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı*. S. 196. Sf. 435-437.

Kurt Öncel, Gülen (2008). "Romandan Sinemaya Uyarlama Örneği Olarak Mutluluk". *Marmara İletişim Dergisi*. C. 13, S. 13, sf. 205-213.

Künüçen, H. Hale (2001a). "Sözcük Sanatı Edebiyattan Görüntü Sanatı Sinemaya Sevginin Aktarılışı (Cengiz Aytmatov'un "Al Yazmalı Selvi Boylum" Adlı Eserinden Sinemaya Uyarlanan Filmin Uyarlama Üzerine Düşündürdükleri)", *Bilig*, S.19, sf. 33-49.

Künüçen, H. Hale (2001b). "Geleneksel Kültür Değerlerimizin Çağdaş Medya Teknikleriyle Tanıtımı". *Hacı Bektaş Veli Araştırmaları Dergisi*. S.18. sf. 291-299.

Kürekçi, Ali İhsan (2014). "Beyazperdede Yaşayan İki Gölge: Karagöz ve Sinema". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 52. sf. 169-184.

Lenevd, Agâh Sırrı (1988). *Türk Edebiyatı Tarihi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Liman, Ali Sait (2011). "Türk Sinemasının İlk Yıllarında Çekim Sonrası Üretim ve Teknik Altyapı". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. S.40. sf. 37-52.

Lüthi, Max (1997). "Almanya'da Masal: Ad, Kavram ve Önemli Çalışmalar". Çev. Sevengül Sönmez. *Millî Folklor Dergisi.* S. 35. sf. 88-91.

Makal, Oğuz (2007). "Sinemada Shakespeare'in Tarihsel Kahramanları". *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.* 1 (2). sf. 67-96.

Makal, Oğuz (2014). "Yaratıcı Yönetmen Üzerine". *Sinema Dili-Beyazperdeyi Yaratanlar* (Ed. Prof. Dr. Selahattin Yıldız). sf.71-118. İstanbul: Su Yayınları.

Maktav, Hilmi (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Agora Yayınları.

Malraux, Andre (1968). Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu, Çev. Tahsin Saraç. *Türk Dili Sinema Özel Sayısı,* S.196. sf. 360-363.

Mckee, Robert (2011). Öykü Senaryo Yazımının Özü Yapısı, Tarzı ve İlkeleri. İstanbul: Plato Film Yayınları.

Mehmet, Abdulhakim (2011). *Uygur Halk Destanları III*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Meram, Ali K., Tekin Akpolat (1963). Senaryo Yazma Tekniği ve Sinemada Artistik Oyun Sanatı. İstanbul: Kültür Kitabevi.

Meriç, Murat (2009). "Türkiye'de Sinema Müzik İlişkilerine Bir Bakış". *Kebikeç.* S. 28. sf. 205-213.

Mete, Mehmet (1999). Televizyon Yayınlarının Türk Toplumu Üzerindeki Etkisi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, Düş Atelyesi. XII+116 S.

Meydan Larausse (1973). C. XII. İstanbul: Meydan Yayınevi.

Miller, William (2012). *Senaryo Yazımı, Sinema ve Televizyon İçin*. Haz. Güney Aldoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Mirza, Ayşe (2016). "Sinemada Uyarlama Sorunsalı ve Auter Bir Yönetmen Olarak Aki Kaurismaki". *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*. C.1, S. 1, sf. 40-57.

Mirzaoğlu, F. Gülay (1999). "Cerit Türkmenlerinde Halk Hikâyeciliği ve Hikâyeler". *Millî Folklor Dergisi*. S.44. sf. 77-87.

Mirzayev, Töre. (2009). *Özbek Destanları I Erali ve Şirali.* Haz. Selami Fedakar. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Mirzayev, Töre; Aşankul, Cabbar (2011). *Özbek Destanları 4 Huşkeldi ve Belagerdan*. Çev. Rıdvan Öztürk. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Monaco, James (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?.* Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Moran, Berna (2007). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Moussanic, Leon (1968). "Görüntülerin Uyumlu Sıralanışı". Çev. Tahsin Saraç. *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*. S.196. sf. 339-341.

Naruzbayev, Cumagıl (2007). *Kırgız Destanları 5*. Haz. Fatma Çelebi. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Nutku, Özdemir (1987). "Âşık ve Meddah Hikâyeleri". III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri. C.III. (Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence). 23-27 Haziran 1986. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Başbakanlık Basımevi. sf. 181-193.

Odabaş, Battal (1988). "Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri". *İletişim Fakültesi Dergisi*. sf. 205-212.

Oğuz, Öcal (2018). https://www.haberturk.com/prof-dr-ocal-oguz-dan-film-ve-dizi-yapimcilarina-cagri-2194891# (E.T.13.01.2018, 00:46)

Okuşluk Esen, Refye (2018). "Halk Hikâyesi Metinlerinin Nesne Dünyasından Örnekler". *Asia Minor Studies İnternational Journal of Social Sciences*. C.6. s.12. sf. 272-296.

Olgun, Yusuf (1989). *Tarihi Bursa Efsaneleri*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkbilimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Bursa.

Olgun, Yusuf (1993). "Folklor Teorilerine Göre Efsanelerin Değerlendirilişi". *Millî Folklor Dergisi.* C.3. S. 20. sf. 55-58.

Onaran, Âlim Şerif (1994). *Türk Sineması I*. İstanbul: Kitle Yayınları.

Onaran, Âlim Şerif (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Onaran, Oğuz (2004). "Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: Uzak". Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü (Derleyen: Cem Pekman-Barış Kılıçbay). sf. 11-22. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Onay, Ahmet Talât (1996). *Türk Halk Şiirinin Şekil ve Nev'i.* Haz. Cemal Kurnaz. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ong, Walter J. (2012). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi.* Çev. Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Onk, Nizamettin (1977). "Halk Hikâyelerimiz ve Âşık (Ozan)".*Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*. C.17. S.338. sf. 8086-8088.

Oran, Bülent (1973). "Senaryo Yazarı Bülent Oran'la Bir Konuşma". *Yedinci Sanat Dergisi*. S. 3, sf. 15-21.

Ormanlı, Okan (2010). "Bir Edebiyat Uyarlaması Olarak Alice Harikalar Diyarında (2010) Filmi", *Marmara İletişim Dergisi*, S. 17. sf. 79-92.

Ormanlı, Okan (2014). "Sinemada Edebiyat Uyarlamaları ve Göstergeler: Muhteşem Gatsby (2013) Örneği". *The Turkısh Online of Design, Art and Comminication*, Volume 4, Issue 2, sf. 85-91.

Orozbakoğlu, Saginbay, Musaev S. (2007). *Kırgız Destanları 6:Manas Destanı*. Çev. Fikret Türkmen, Şurubu Uraimova. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (2014). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (2010). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Öğüt Eker, Gülin (2005). "Gelenekten Gelecepe Halk Edebiyatı". Türk Halk Edebiyatı El Kitabı, sf. 315-329. İstanbul: Grafiker Yayınları.

Önay, Yılmaz (1995). *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Önder, Selahattin; Ahmet Baydemir (2005). "Türk Sineması'nın Gelişimi (1895-1939)". *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 6. S:2. Aralık. sf.113-135.

Özakman, Turgut (2012). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Özarslan, Metin (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özçelik, Mehmet (2004). *Afyon Karahisar Masalları, Araştırma-İnceleme,Metin*. Isparta: Fakülte Kitabevi.

Özçınar, Meral (2009). "Toplumsal Kültürel Zaman Mekân Algısının Anlatı İnşasındaki Yeri ve Örnek Film İncelemeleri". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. S. 37, sf.88-108.

Özçınar, Meral (2010). *Sinematografik Zaman ve Mekânın Oluşumunda Felsefi Arka Plan*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü Sinema-Tv Ana Sanat Adlı Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir.

Özdarıcı, Öznur (2011). "Anlatıdan Gösteriye Bir Yolculuk ve "Vurun Kahpeye" Romanı". *Edebiyat ve Sinema Edebî Eserden Beyaz Perdeye*, sf. 199-216, İstanbul: Hat Yayınevi.

Özdemir, Nebi (2001). "Halkbilimi<Kültürbilimi> ve Medya". *Millî Folklor Dergisi*. S. 49. sf. 87-92.

Özdemir, Nebi (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özdemir, Nebi (2006). "Türk Edebiyatı ve Medya". *Millî Folklor Dergisi*. S.70. sf. 7-21.

Özdemir, Nebi (2012). *Medya Kültür ve Edebiyat*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Özder, M. Âdil (1985). "Doğu İllerimizde Âşıklık Geleneği". *Türk Folkloru Dergisi*. C.7. S.75. sf. 15-18.

Özgüç, Agâh (1996). "Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları". *Varlık Dergisi*. S.1060. sf.6-10.

Özkan, İsa (1997). "Köroğlu Destanı'nda Kahraman ve Atının Doğuşu ile İlgili Motiflerin Tahlili". *Türk Dili Dergisi*. S. 549. sf. 223-233.

Özkan, İsa (1998). "Türk Boylarının Sözlü Edebiyatında Nımah/Comok/Jumbak/Yomak Anlatım Türü Üzerine Bir Etimoloji Denemesi". *Türk Dili*. S. 556, Nisan. sf. 368-378.

Özkan, Nevzat (2007). *Gagavuz Destanları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özön, Nijat (1964). "Roman ve Sinema". *Türk Dili Roman Özel Sayısı*. C. XIII, S. 154, sf. 797-800.

Özön, Nijat (1970). Fuat Uzkınay. İstanbul: Türk Sinematek Derneği Yayınları.

Özön, Nijat (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özön, Nijat (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Özön, Nijat (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özön, Nijat (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Öztelli, Cahit (1963). "Halk Hikâyelerinde Kahramanların Tanımı". *Türk Dili Dergisi*. C. 13. S. 145. sf.5-8.

Öztuna, Güner (1983). *Geleneksel Sanatların Çağdaş Yorumu: Sinema*. Ankara: Akademi Matbaası.

Öztürk, Ali (1986). *Türk Anonim Edebiyatı*. İstanbul: Bayrak Yayımcılık.

Öztürk, Serdar (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset*. Ankara: Elips Kitap.

Öztürk, Serdar (2006a). "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler". *Galatasaray İletişim*. Haziran. sf. 47-76.

Öztürk, Serdar (2006b). "Pertev Naili Boratav'ın Türk İletişim Tarihi Araştırmalarına Katkıları". *Millî Folklor Dergisi*. S.70. sf. 22-37.

Öztürk, Serdar (2009). "'Kültür Emperyalizmi' ve 'Modernleşme' Kuramları Açısından Türkiye'de Sinema Üzerine Notlar (1896-1939)". *Kebikeç*. S.27. sf. 157-181.

Özuyar, Ali (1999). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Panel (1996). Yazar Yönetmen Gözüyle Edebiyat İlişkisi. *Varlık Dergisi*. S. 1060. sf. 11-15.

Parkan, Mutlu (1993). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Pekman, Cem (2004). *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü-Sadi Konuaralp'e Armağan*. Derleyen: Cem Pekman, Barış Kılıçbay. İstanbul Pan Yayıncılık.

Pelliot, Paul (2000). *Uygur Yazısıyla Yazılmış Uğuz Han Destanı Üzerine*. Çev: Vedat Köken. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Pösteki, Nigar (2005). "Eurimages Destekli Türk Sineması ve Avrupalı Olmak". *Bahçeşehir Üniversitesi Sinema Konferansı.*

Propp, Viladimir (1998). "Folklorun Tabiatı". Çev: Metin Özarslan. *Millî Folklor Dergisi*. C.5. S. 37. sf. 160-170.

Pudovkin,V.İ (1968). Film Sanatının Temelleri, Çev: Nijat Özön. *Türk Dili Sinema Özel Sayısı.* S.196, sf. 309-316.

Rayman, Hayrettin (2001). *Bayburt Efsaneleri*. Bayburt: Bayburt Belediyesi Kültür Yayınları.

Refiğ, Halit (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Reichl, Karl (2011). *Türk Boylarının Destanları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Röhrich, Lutz (1998). "Halk Anlatımı Araştırmasında Anlam Arayışı". Çev. Kürşat M. Korkmaz. *Millî Folklor Dergisi*. S.39. sf. 97-106.

Sağıroğlu, Birsel (2017). "Öykü Çözümlemelerinde Sinema Dili ve Anlatım Teknikleri". *Söylem Dergisi*. S. 3, sf. 21-37.

Sağlam, Feyyaz (1986). "Kars Âşıklar Kahvesi İlgi Bekliyor". *Türk Folkloru Dergisi*. C.8. S.86. sf. 25-27.

Sakallı, Cemal; Asuman Akemoğlu (2016). "Bir Medyalararasılık Kategorisi Olarak Medya Değişimi: Gölgesizler Romanındaki Üst Kurmaca Düzleminin Filme Aktarımı". *Sine-Cine Sinema Araştırmaları Dergisi*. S. 7, Bahar, sf. 63-81.

Sakaoğlu, Saim (1980a). *Anadolu Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sakaoğlu, Saim (1980b). "Meddah Behçet Mahir". *Millî Kültür Dergisi*. C.2. S.1. sf. 49-57.

Sakaoğlu, Saim (1992). *Efsane Araştırmaları*. Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınevi.

Sakaoğlu, Saim (2002). *Gümüşhane ve Bayburt Masalları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Sakaoğlu, Saim (2003). *101 Türk Efsanesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Sakaoğlu, Saim (2007a). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Sakaoğlu, Saim (2007b). *101 Anadolu Efsanesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Sakaoğlu, Saim; Umay Günay; Fikret Türkmen; Ensar Aslan (1973). "Erzurum'da Halk Hikâyesi ve Masal Anlatma Geleneği". *Atatürk Üniversitesi 50 Yıl Armağanı*. S.1. sf.237-246.

Sakaoğlu, Saim; Ali Berat Alptekin; Yurdanur Sakaoğlu; Esma Şimşek (1997). *Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri I-II,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Sakaoğlu, Saim. Ali Duymaz (1996). *Hurşit İle Mahmihri Hikâyesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sakaoğlu, Saim. Ali Duymaz (2011). *İslamiyet Öncesi Türk Destanları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Sami, Şemseddin (2006). *Kamûs-i Türkî*. İstanbul: Dersaadet.

Saussey, Edmound (1952). *Türk Halk Edebiyatı*. Çev. İlhan Başgöz. Ankara.

Saydam, Barış (2011). "Yeşilçam'da Edebiyat Uyarlamaları". *Hayal Perdesi Dergisi*. S. 24, Eylül- Ekim, sf. 48-52.

Sayın, Aylin (2005). *Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Ana Sanat Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Sayman, Aydın (1973). "Türk ve Dünya Sinemasının Konumu". *Gerçek Sinema*. S. 2, sf.11-20.

Scognamillo, Giovanni (1990). *Bir Levantenin Beyoğlu Anıları*, İstanbul: Metis Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1974a). “Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar”. *Yedinci Sanat Dergisi*. S. 11, sf. 33-35.

Scognamillo, Giovanni (1974b). “Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar”. *Yedinci Sanat Dergisi*. S. 12, sf. 34-38.

Scognamillo, Giovanni (1974c). “Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar”. *Yedinci Sanat Dergisi*. S. 13, sf. 49-52.

Scognomillo, Giovanni; Metin Demrihan (1999). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Seger, Linda (2015). *İleri Senaryo Yazma Teknikleri*. Çev. Osman Akınay. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sengirbayev, Murin Jirav (2007). Kazak Destanları IV. Akt. Fikret Türkmen, Metin Arıkan. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sever, Mustafa (1994). “Türk Edebiyatında Etiolojik (Neden-Sonuç Açıklayıcı) Hayvan Masalları”. Millî *Folklor Dergisi*. S. 24. sf. 45-47.

Sevinç, Zeynep (2013). *Yeni Türk Sineması: 2000 Sonrası Türk Sineması’na Sosyolojik Bir Bakış*. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.

Seyidoğlu, Bilge (1985). *Erzurum Efsaneleri (Erzurum’da Belli Yerlere Bağlı Olarak Derlenmiş Efsaneler Üzerinde Bir İnceleme).* Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Seyidoğlu, Bilge (2006). *Erzurum Masalları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Seyidoğlu, Bilge (2014). *Mitoloji Üzerine Araştırmalar Metinler ve Tahliller*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Seyilbek, Sakenov; Avespayeva, Pakizat (2009). *Kazak Destanları 6*. Akt. Oktay Selim Karaca. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sınav, Osman (2010). “Sinema Bir Hâl Sanatıdır”. *Keşkül Dergisi*. S.9.

Sıngleton, Ralph S. (1969). *Amerikan Sinema Terimleri Sözlüğü*. Çev: Selçuk Taylaner.

sinematurk,2018, http://www.sinematurk.com/kisi/4178-yener-yilmazoglu/ (E.T.14.12.2018).

Sivas, Âlâ (2007). *Türk Sineması’nda Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi. İstanbul.

Solmaz, Ayşe (2007). *Özbek Destanları III-Ayçınar Destanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Soruşturma (1996). “Edebiyat Sinema İlişkisi”. Varlık Dergisi. S. 1060. sf. 19-21. (Atilla İlhan)

Sönmez, Bayram (1994). “Niğde Efsaneleri (Tahlil ve Metinler)”. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Sönmez, Necati (1996). “Sinemayla Edebiyatın Kimlik Savaşı”. *Varlık Dergisi*. S.1060. sf. 16-18.

Sözen, Mustafa (2007). “Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması”. *Bilig*. S. 42. sf.55-75.

Sözen, Mustafa (2008a). “Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler”. Selçuk İletişim. S.5/2. sf. 168-182.

Sözen, Mustafa (2008b). “Sinemasal Zaman ve ‘Gizli Yüz’ Filminin Zaman Çözümlemesi”. *Akdeniz Sanat Dergisi*. C.1. S.1. sf. 125-142.

Sözen, Mustafa (2009). “Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti”. *Bilig*. S. 50. sf. 131-152.

Sözen, Mustafa (2011). “Sinema Perdesinden Tarihe Bakmak: İki Aynı Anlatı İki Ayrı Dünya”. *Akdeniz Sanat Dergisi*. C. 3. S.6. sf. 137-151.

Sözen, Mustafa (2013). “Sinemasal Dramaturgi ve Örnek Bir Çözümleme”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi.* S.11, sf.100-119.

Şahin, Halil İbrahim (2011). *Türkmen Destanları ve Destancılık Geleneği*. Konya: Kömen Yayınları.

Şen, Can (2018). “Televizyon Edebiyat İlişkisi Bağlamında Ezel Dizisi”. *Journal of Turkısh Language and Literature.* Volume 4, Issue 1, Winter, sf. 259-278.

Şengül, Mehmet Bakır (2011). “Romanda Zaman Kavramı”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.* C.4. S. 16. sf. 428-435.

Şimşek, Esma (1997). “Mani Şeklindeki Şiirlerle Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri Var Mıdır?”. *Millî Folklor Dergisi*. S.33. sf. 36-41.

Şimşek, Esma (2001). *Yukarı Çukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması I-II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şimşek, Esma (2002). “Halk Hikâyelerinde Kullanılan ‘Epizot’ Terimi ve Türkçe Karşılığı Üzerine”. Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri. 26-28 Mayıs 2000. Ankara: Kültür Bakanlığı Repro Nokta Ltd. Şti. Matbaası. s. 657-664.

Tansuğ, Sezer (1982). *Herkes İçin Sanat*. İstanbul: Altın Kitap Yayınları.

Tanyer, Turan (2009). “Türk Sinemasında Tarihsel Filmler ve Bir Şair, İki Yönetmen. *Kebikeç*. S. 27. sf. 251-290.

Tarkovski, Andrey (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. Çev: Füsun Art. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Taş Alicenap, Çiğdem (2015). "Kültürel Mirasın Çizgi Film Senaryolarında Kullanılması". *TÜBAR-XXXVII-Bahar*. sf. 11-26.

Taş Öz, Perihan (2012). "Sinemasal Anlatıda Anlatıcının Konumu ve Önemi". *Marmara İletişim Dergisi.* S. 19. sf. 78-93.

Taşlıova, Mete (2006). *Kars'ta Sözel Hikâyecilik ve Hikâyeler*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

Taşlıova, M. Mete (2010). *Festival Yapısıyla International Storytelling ve Türkiye Gezici Halk Hikâyeleri.* Çorum: Lider Matbaacılık ve Yayın.

Taşlıova, Mete (2014). "Stüdyoya Taşınan Âşıklık veya 'Stüdyo Tipi' Âşıklığa Doğru: Sözlü <Doğal> ve Dijital<Elektronik> İcra Yapıları Üzerine Mukayese". *Türkbilig*, S.27. sf. 79-104.

Taşlıova, Mete (2016). *Köroğlu Oltu Kolu (İnceleme-Metinler).* Ankara: Akçağ Yayınları.

Taşlıova, Şeref (1983). "Develi'de Yapılan 3. Seyrani Şenliklerinde Gördüklerim". *Türk Folkloru Dergisi*. S. 49. sf. 22-23.

Taşlıova, Şeref (1985). "Kars'ta Âşıklık Geleneği ve Halk Hikâyeleri". Türk Halk Edebiyatı Folklorunda Yeni Görüşler II. Haz. Feyzi Halıcı Ankara: Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları Güven Matbaası. sf. 137-146.

Taşlıova, Şeref (1997). "Doğu Anadolu Köy Düğününde Âşıklık Geleneği". V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Edebiyatı Seksiyon Bildirileri II, (22-28 Haziran 1996). Ankara: Kültür Bakanlığı, sf. 281-286.

Taşlıova, Şeref (200). "Çıldırlı Âşık Şenlik'in Şiirleri ve Hikâyelerin İçindeki Özellikleri". Âşık Şenlik Sempozyumu Bildirileri, 22-23 Mayıs 1997. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. sf. 237-250.

Tatcı, Mustafa (1989). "Türk Halk Hikâyeciliğinde Meddah Çevreleri". *Millî Kültür Dergisi.* S.64. sf. 2-8.

Tavkul, Ufuk (2004). *Karaçay-Malkar Destanları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tavkul, Ufuk (2011). *Nartlar Karaçay-Malkar Mitolojisinin Destan Kahramanları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Taydaş, Ayşe (2014). "*Türk Mitolojisindeki Sembollerin Grafik Sanatı Eğitimindeki Yeri ve Önemi"*. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Teksoy, Rekin (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Tepeköylü, İlke (2016). "Halk Edebiyatı Anlatı Türlerinin Uygulamalı Halk Bilimi Bağlamında Türk Sinemasındaki İzdüşümleri". *Turkish Studies*. Volume 11/4. sf. 1001-1014.

Terzioğlu, Ahmet (2011). "Uyarlama Hakkında Sıkça Sorulan Sorular". *Hayal Perdesi Dergisi*. Eylül-Ekim.

Tezel, Naki (2013). *Türk Masalları*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Tilgen, Nurullah (2009). "Bugüne Kadar Filmciliğimiz". *Kebikeç*. S.28. sf. 113-133.

Timurtaş, Faruk Kadri (1997). *Tarih İçinde Türk Edebiyatı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları Bayrak Matbaacılık.

Togan, Z. Velidi (2011). "Türk Destanının Tasnifi. *İslamiyet Öncesi Türk Destanları".* (Haz. Prof. Dr. Saim Sakaoğlu, Doç. Dr. Ali Duymaz). sf. 31-34. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Topçu, Aslıhan Doğan (2009). "Sam Amca'nın Tozları 1960'lar ve 2000'lerde Türk Sineması'nda Marshall Planı ve Demokrat Parti'nin Sunumu". *Kebikeç*. S. 27. Sf. 307-329.

Toprak, Seçil (2011). *Selim İleri'de Sinema ve Edebiyat*. İstanbul: MVT Yayıncılık.

Tökel, Dursun Ali (2001). "Sanat ve Edebiyatın Kaynağı Olarak Mitler". *Bilig Dergisi*. S. 16. sf. 59-81.

Tökel, Dursun Ali (2007). "Sevdâkâr Şah ve Gülenaz Hikâyesi: Yapısal Açıdan Bir İnceleme". *Turkish Studies*. Volume 2/4. Fall. sf. 783-794.

Truby, John (2012). *Senaryo Anatomisi*. Çev: Funda Uncu. Dharma Yayınları.

Tuğan, Nuray Hilal (2017). "Sinema İkonografisinde Kostüm ve Makyaj". *Social Sciences Research Journal*, Volume 6, Issue 4. sf. 179-190.

Tuğlacı, Pars (1981). *Okyanus Ansiklopedik Sözlük I*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Tunalı, Dilek (2006). *Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşina Kitaplar.

Tunç, Gökhan (2005). " 'Kalp Gözü' Efsane ve İkinci Sözlü Kültür". *Millî Folklor Dergisi.* s.67. sf. 23-28.

Turan, Metin (2000). "Kent ve Kentlilik Bağlamında Anadolu Halk Şiiri". *Folklor Edebiyat Dergisi.* C. VI. S. XXIII. sf. 143-152.

Türkçe Sözlük (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1977). C.1. İstanbul: Dergah Yayınları.

Türkeş, A. Ömer (2013). "Edebiyattan Televizyona". Bir Gün Kitap Eki, 129. Sayı, https://www.insanokur.org/edebiyattan-televizyona-a-omer-turkes/ (E.T. 05.09.2018).

Türkmen, Fikret (1995a). *Manas Destanı Üzerine İncelemeler (Çeviriler I).* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkmen, Fikret (1995b). *Âşık Garip Hikâyesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Türkmen, Fikret (2004). "Dede Korkut Hikâyelerinde Arasözler (Digressions)". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*. 1998/1. Ankara. sf.153-160.

Türkmen, Fikret (2015). *Tahir ile Zühre*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Türkmen, Fikret; Arıkan, Metin (2000). *Kazak Destanları 8 Alpamış ve Kambar Batır*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkmen, Fikret; Muvaffak Duranlı; Feyzullah Rahmankulu (2004). *Türk Dünyasında Köroğlu Anlatmaları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkmen, Fikret; Mustafa Cemiloğlu (2009a). *Âşık Mevlüt İhsanî'den Derlenen Halk Hikâyeleri.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkmen, Fikret; Mustafa Cemiloğlu (2009b). *Âşık Şevki Halıcı'dan Derlenen Halk Hikâyeleri.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkmen, Fikret; M. Mete Taşlıova; Nail Tan (2014). *Âşık Şeref Taşlıova'dan Derlenen Halk Hikâyeleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

türksinemasi, 2018, http://www.turksinemasi.com./tag/turk-sinema-tarihi, (E.T. 28.02.2018)

Tüzer, İbrahim; Hüküm, Muhammed (2019). *Edebiyat Sosyolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ufuk, Adnan (1956). "Küçük Sinema Sözlüğü". *Sinema Dergisi*. S. 1, sf. 3.

Ufuk, Adnan (1959). "Sinemamız ve Edebiyatımız". *Sinema-Tiyatro Dergisi*. S. 5, sf. 14-17.

Uğurlu, Faruk (1992). "Edebiyat ve Sinema". *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslar arası Hakemli İletişim Dergisi*. S. 11, sf. 135-151.

Uğurlu, Hakan (2003). "Görüntüde Zaman Boyutu". *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslar arası Hakemli İletişim Dergisi*. S.20. sf. 155-172.

Uraz, Murat (1950). "Halk Hikâyelerinde Köseler ve Keller". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*. S.10. sf. 147-149.

Uraz, Murat (1978). "Halk Hikâyelerinin Kaynakları: Hüsrev ve Şirin-Ferhat ile Şirin Hikâyeleri". *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*. Yıl 29. C. 17. S. 342. sf. 8203-8206.

Urmambetov, Oruzbey (2013). *Kırgız Destanları 12:Seyitbek*. Haz. Murat Mukasov. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uygur, Ceyhun Vedat (2007). *Karakalpak Destanları Kırk Kız Destanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uysal, Ahmet Edip (1985). "Türk Halk Hikâyeciliğinin Son Ustalarından Erzurumlu Behçet Mahir ve İç Dünyası". *Erdem Dergisi*. C.1. S.2. sf. 527-535.

Ünal, Çınar (2014). Sinemanın Edebiyat Sevdası, Sabah Gazetesi Kitap Haberleri, 11.09.2014, https://www.sabah.com.tr/kitap/2014/09/11/sinemanin-edebiyat-sevdasi, E.T. 28.09.2018.

Vefik, Ahmet (1876). *Lehçe-i Osmânî.* İstanbul: Mahmut Bey Matbaası.

Welles, Orson (1968). "Film Bir Düşler Kuşağıdır". Çev. Nijat Özön. *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı.* S. 196. sf. 445-448.

Yakıcı, Ali (1988). "Anonim Türk Edebiyatında Hikâye Anlatıcısı ve Hikâye Anlatma Geleneği Üzerine". *Millî Kültür Dergisi*. S.61. sf. 85-90.

Yakın, Orhun (2009). "1980 Sonrası Yeni Gerçekçilik Örneği Olarak Düttürü Dünya". *Kebikeç*. S. 27. sf. 331-350.

Yardımcı, Mehmet (2012). *Malatya Masalları*. Malatya: Malatya Kitaplığı.

Yıldıran, İbrahim (2009). "Selim Sırrı Tarcan ve Türk Sinemasının Erken Dönem Tartışmalarına Katkı". *Kebikeç*. S. 27. sf. 221-230.

Yıldırım, Dursun (1998). *Türk Bitiği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yıldırım, Dursun (2000). "Türk Sözel Kültüründe Süreklilik <Osmanlı Hanedanlığı Döneminden Cumhuriyete>". *Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. Nisan 2000/1. sf. 32-45.

Yıldırım, Elis (2010). "*1905-1970 Yılları İtalyan Sineması ve Sinemaya Uyarlanan Edebi Eserler",* Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, İtalyan Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yıldız, Naciye (1995). *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yıldız, Naciye (2015). *Türk Dünyası Destancılık Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yıldız, Selahattin (2014). *Sinema Dili*. Ed. Selahattin Yıldız. İstanbul: Su Yayınları.

Yıldız, Tuna (2012). "*Sinemada Halk Hikâyelerine Metinlerarası Bir Bakış*". Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Yılmaz, Ayfer (2011). "Muazzez Tahsin Berkand'ın Kaleminden Romantik Bir Esinti: Gençlik Rüzgarı". *Edebiyat ve Sinema- Edebî Eserden Beyaz Perdeye* (Hz. Fatih Sakallı). sf. 53-108. İstanbul: Hat Yayınevi.

Yılmaz, Banu (2009). "Türk Sinemasında Müzikal Filmlerin Halk Hikâye Motifleri Bakımından İncelenmesi". Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yılmaz, Bünyamin (2018). "Battal Gazi Sinema Perdesine Nasıl Yansımalı?". Seyyid Battal Gazi Sempozyumu Bildirileri, Malatya: Malatya Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Yılmaz, Timur (2011). *Âşıklardan Halk Hikâyeleri I*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yurdakul, Çağıl; Filiz Özer (2015). "Metinden Mekâna; Kültürel Farklılıkların Alice'nin Kaçış Uzamı Bağlamında İncelenmesi". *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*. 5 (9).

Yüce, Tuncay (2005). "Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler". *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 1, S. 2, sf. 67-74.

Yücel, Dilek (2007). *Özbek Destanları II-Melike Ayyar Destanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Yücel Çetin, Ayşe (2003). *Kazakistan Sahası Halk Hikâyeciliği*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

Yüksel, Hasan Avni (1988). "Hikâye Anlatma Geleneğinde Hikâye Anlatıcısı ve Çevre". *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*. Yıl. XXVI/I. sf. 215- 228.

(1964). "Vurun Kahpeye Türkiye'de İkinci Çekilen Film Oldu", Sinema Ekspress, S. 8, sf. 9.

(1971). "Atatürk ve Sinema" Filim 71 Dergisi, S. 16, sf. 11-12.

EKLER

EK A:Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları Listesi

Yapım Tarihi	Filmin Adı	Yönetmen	Yazar
1919	Mürebbiye	Ahmet Fehim	H. Rahmi Gürpınar
1919	Binnaz	Ahmet Fehim	Yusuf Ziya Ortaç
1922	Boğaziçi Esrarı	Muhsin Ertuğrul	Y.K. Karaosmanoğlu
1923	Ateşten Gömlek	Muhsin Ertuğrul	Halide Edip Adıvar
1924	Sözde Kızlar	Muhsin Ertuğrul	Peyami Safa
1939	Bir Kavuk Devrildi	Muhsin Ertuğrul	Muhsin Ertuğrul
1939	Taş Parçası	Faruk Kenç	Reşat Nuri Güntekin
1940	Kıvırcık Paşa	Faruk Kenç	Sermet Muhtar Alus
1941	Duvaksız Gelin	Adolf Körner	Reşat Nuri Güntekin
1945	Yayla Kartalı	Muhsin Ertuğrul	F. Nafiz Çamlıbel
1945	Hürriyet Apartmanı	Talat Artemel	Sedat Simavi
1946	Toros Çocuğu	Şadan Kamil	M: Şevki Yazman
1946	Seven Ne Yapmaz	Şadan Kamil	Kerime Nadir
1946	Senede Bir Gün	Ferdi Tayfur	İhsan Koza
1946	Unutulan Sır	Şakir Sırmalı	Şükufe Nihal
1947	Domaniç Yolcusu	Şakir Sırmalı	Şukufe Nihal Başar
1948	Canavar	Hadi Hün	F. Nafiz Çamlıbel
1948	Damga	Seyfı Havaeri	Fikret Arıt
1949	Köroğlu	Refik Kemal Arduman	Muharrem Gürses
1949	Vurun Kahpeye	Lütfü Ö. Akad	Halide Edip Adıvar
1949	Efsuncu Baba	Aydın G. Arakon	Hüseyin Rahmi Gürpınar
1949	Ayşe'nin Duası	Vedat Örfi Bengü	M. Sabahattin Ezi
1950	Lüküs Hayat	Lütfü Ö. Akad	Cemal Reşit Rey- Ekrem Reşit Rey

1950	Nam-ı Diğer Parînaksız	Salih Faruk Kenç	N. Fazıl Kısakürek
1951	Dudaktan Kalbe	Şadan Kamil	Reşat Nuri Güntekin
1951	Allahaısmarladık	Sami Ayanoğlu	Esat M. Karakurt
1951	Sürgün	Orhan M. Arıburnu	R. Halit Karay
1951	Vatan ve Namık Kemal	Cahide Sonku-Talat Artemel-Sami Ayanoğlu	Namık Kemal
1951	Çıldıran Baba	Vedat Örfi Bengü	Vedat Örfi Bengü
1951	İstanbul Çiçekleri	Muammer Çubukçu	Saim Nahit Bilga
1952	Boş Beşik	Baha Gelenbevi	Necati Cumalı
1952	Ankara Ekspresi	Aydın G. Arakon	E. Mahmut Karakurt
1952	İki Süngü Arasında	Şadan Kamil	Aka Gündüz
1952	Kızıltuğ	Aydın G. Arakon	A. Ziya Kozanoğlu
1952	Son Gece	Sami Ayanoğlu	E. Mahmut Karakurt
1953	Soygun	Sami Ayanoğlu	Cevat Fehmi Başkut
1953	Yavuz Sultan Selim Ağlıyor	Sami Ayanoğlu	F. Fazıl Tülbentçi
1953	Kara Davut	Mahir Canova	N. N. Tepedenlioğlu
1953	Aşk Bir Istıraptır	Atıf Yılmaz	Oğuz Özdeş
1953	Hıçkırık	Atıf Yılmaz	Kerime Nadir
1954	Vahşi Bir Kız Sevdim	Lütfi Ö. Akad	E. Mahmut Karakurt
1954	Nilgün	Münir Hayri Egeli	R. Halit Karay
1954	Leylekler Altında	Suavi Tedü	Mebrure Sami – Alevok Koray
1954	Paydos	Sami Ayanoğlu	C. Fehmi Başkut
1954	Cingöz Recai (Beyaz Cehennem)	Metin Erksan	Peyami Safa
1955	Kadın Severse	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt
1955	Dağları Bekleyen Kız	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt
1955	İlk ve Son	Atıf Yılmaz	E. Mahmut Karakurt
1956	Bir Aşk Hikâyesi	Şadan Kamil	Haldun Taner
1956	Yolpalas Cinayeti	Metin Erksan	Halide Edip Adıvar

1956	Beş Hasta Var	Atıf Yılmaz	Etem İzzet Benice
1957	Namus Düşmanı	Ziya Metin	Yaşar Kemal
1957	Çölde Bir İstanbul Kızı	Faruk Kenç	E. Mahmut Karakurt
1957	Lejyon Dönüşü	Orhan M. Arıburnu	Hasan Kazakaya
1957	Gelinin Muradı	Atıf Yılmaz	Kemal Bilbaşar
1957	Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi	Semih L. Evin	Güzide Sabri
1958	Bir Şoförün Gizli Defteri	Atıf Yılmaz	Aka Gündüz
1958	Yaprak Dökümü	Suavi Tedü	Reşat Nuri Güntekin
1958	Uçurum	Sırrı Gültekin	Oğuz Özdeş
1958	Funda	Nişan Hançer	Kerime Nadir
1959	Zümrüt	Lütfi Ö. Akad	İhsan Koza
1959	Kalpaklılar	Nejat Saydam	Samim Kocagöz
1959	Ömrümün Tek Gecesi	Arşavir Alyanak	E. Mahmut Karakurt
1959	Sonbahar	Nişan Hançer	Kerime Nadir
1959	Samanyolu	Nevzat Pesen	Kerime Nadir
1959	Tütün Zamanı	Orhan M. Arıburnu	Necati Cumalı
1959	Karacaoğlan'ın Karasevdası	Atıf Yılmaz	Yaşar Kemal
1959	Binnaz	Mümtaz Yener	Y. Ziya
1959	Üç Kızın Hikayesi	Orhan Elmas	Aka Gündüz
1960	Ayşecik	Memduh Ün	Kemalettin Tuğcu
1960	Ateşten Damla	Memduh Ün	Mükerrem K. Su
1960	Ölüm Perdesi	Atıf Yılmaz	Ümit Deniz
1960	Suçlu	Atıf Yılmaz	Orhan Kemal
1960	Kezban	Arşavir Alyanak	Muazzez Tahsin Berkant
1960	Cumbadan Rumbaya	Turgut Demirağ	Peyami Safa
1960	Satın Alınan Adam	Nevzat Pesen	Kerime Nadir
1961	Avare Mustafa	Memduh Ün	Orhan Kemal
1961	Bülbül Yuvası	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkant
1961	Boş Yuva	Memduh Ün	Kerime Nadir

1961	Kızıl Vazo	Atıf Yılmaz	Peride Celal
1961	Küçük Hanımefendi	Nejat Saydam	Muazzez Tahsin Berkant
1961	Sokaktan Gelen Kadın	Arşavir Alyanak	Esat M. Karakurt
1961	İstanbul'da Aşk Başkadır	Süreyya Duru	İlhan Engin
1961	Sessiz Harp	Lütfî Ömer Akad	Ümit Deniz
1961	Yaban Gülü	Ümit Utku	Güzide Sabri
1961	Zavallı Necdet	Nevzat Pesen	Saffet Nezihi
1961	Aşk Bekliyor	Ümit Utku	Kerime Nadir
1961	Cengiz Han'ın Hazineleri	Atıf Yılmaz	Abdullah Ziya Kozanoğlu-Suat Yalaz
1961	Dikmen Yıldızı	Asaf Tengiz	Aka Gündüz
1961	Mağrur Kadın	Burhan Bolan	M. Tahsin Berkant
1962	Mevlid Süleyman Çelebi	Mehmet Muhtar	Süleyman Çelebi
1962	Yılanların Öcü	Metin Erksan	Fakir Baykurt
1962	Allah Seviniz Dedi	Nejat Saydam	İlhan Engin
1963	Esir Kuş	Ümit Utku	Kerime Nadir
1963	Aşka Tövbe	Orhan Elmas	Kerime Nadir
1963	Çiçeksiz Bahçe	Ümit Utku	M. Tahsin Berkant
1963	Kezban	Arşevir Alyanak	M. Tahsin Berkant
1963	Susuz Yaz	Metin Erksan	Necati Cumalı
1963	Cicican	Erten Göreç	Bedri Koraman
1963	Azrail'in Habercisi	Atıf Yılmaz	Ümit Deniz
1963	Yakılacak Kitap	Süreyya Duru Etem	İzzet Benice
1963	Yedi Kocalı Hürmüz	Yılmaz Atadeniz	Sadık Şendil
1964	Duvarların Ötesi	Orhan Elmas	Turgut Özakman
1964	Döner Ayna	Süreyya Duru	Halide Edip Adıvar
1964	Keşanlı Ali Destanı	Atıf Yılmaz	Haldun Taner
1964	Mor Defter	0. Nuri Ergün	Çetin Altan
1964	Günah Bende mi?	Kemal Kan	Kerime Nadir
1964	Mualla	Ülkü Erakalın	M. Tahsin Berkant
1964	Köye Giden Gelin	Ülkü Erakalın	Rakım Çalapala

1964	Kocaoğlan	Ziya Demirel	Orhan Asena
1964	Son Tren	Nejat Saydam	E. Mahmut Karakurt
1964	Gurbet Kuşları	Halit Refiğ	Turgut Özakman
1964	Vurun Kahpeye	Orhan Aksoy	Halide Edip Adıvar
1965	Haremde Dört Kadın	Halit Refiğ	Kemal Tahir
1965	Çanakkale Arslanları	Turgut Demirdağ-Nusret Eraslan	Fahri Celal Göktulga
1965	Dağ Başını Duman Almış	Memduh Ün	Oğuz Özdeş
1965	Aşk ve İntikam	Süreyya Duru	M. Tahsin Berkant
1965	Bozuk Düzen	Haldun Dormen	Güner Sümer
1965	Kart Horoz	Ertem Eğilmez	Sadık Şendil
1965	Dudaktan Kalbe	Ülkü Erakalın	Reşat Nuri Güntekin
1965	Garip İzdivaç	Nejat Saydam	M. Tahsin Berkant
1965	İsyancılar	Abdurrahman Palay	Recep Bilginer
1965	Kadın İsterse	Nejat Saydam	E. Mahmut Karakurt
1965	Üç Tekerlekli Bisiklet	L. Ö. Akad-Memduh Ün	Orhan Kemal
1965	Senede Bir Gün	Ertem Eğilmez	İhsan İpekçi
1965	Karaoğlan. Altay'dan Gelen Yiğit	Suat Yalaz	Suat Yalaz
1965	Kırık Hayatlar	Halit Refiğ	Halit Ziya Uşaklıgil
1965	Dünkü Çocuk	Semih Evin	Semih Evin
1965	Murtaza	Tunç Başaran	Orhan Kemal
1965	Posta Güvercini	Nevzat Pesen	Kerime Nadir
1965	Sevgim ve Gururum	Süreyya Duru	M. Tahsin Berkant
1965	Yıldız Tepe	Memduh Ün	Peride Celal
1966	Buzlar Çözülmeden	Nejat Saydam	Cevat Fehmi Başkut
1966	Senede Bir Gün	Ertem Eğilmez	İhsan İpekçi
1966	Allahaısmarladık	Nejat Saydam	E. Mahmut Karakurt
1966	Çalıkuşu	Osman F. Seden	Reşat Nuri Güntekin
1966	Akşam Güneşi	Osman F. Seden	Reşat Nuri Güntekin
1966	Kolsuz Kahraman	Nejat Saydam	A. Ziya Kozanoğlu

1966	Malkoçoğlu	Süreyya Duru	A. Ziya Kozanoğlu
1966	Yakut Gözlü Kedi	Nejat Saydam	Ümit Deniz
1966	El Kızı	Nejat Saydam	Orhan Kemal
1966	Pembe Kadın	Atıf Yılmaz	Hidayet Sayın
1966	Demirel'e Söylerim	Hulki Saner Necabettin Yal	Beliğ Selönü
1967	Kara Davut	Tunç Başaran	N. Tepedenoğlu
1967	Akşam Güneşi	Osman F. Seden	Reşat Nuri Güntekin
1967	Sevda	Selahattin Burkçin	Turan Aziz Beler
1967	Bir Şoförün Gizli Defteri	Remzi Cöntürk	Aka Gündüz
1967	Dokuzuncu Hariciye Koğuşu	Nejat Saydam	Peyami Safa
1967	Samanyolu	Orhan Aksoy	Kerime Nadir
1967	Sinekli Bakkal	Mehmet Dinler	Halide Edip Adıvar
1967	Son Gece	Memduh Ün	E. Mahmut Karakurt
1967	Sözde Kızlar	Nejat Saydam	Peyami Safa
1967	Üvey Ana	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz
1967	Yaprak Dökümü	Memduh Ün	Reşat Nuri Güntekin
1968	Aşka Dövme	Türker İnanoğlu	Kerime Nadir
1968	Kanlı Nigar	Ülkü Erakalın	Sadık Şendil
1968	Ayşem	Nejat Saydam	M. Sabahattin Ezgi
1968	Çatallı Köy	Ülkü Erakalın	Ali Yürük
1968	Dağları Bekleyen Kız	Süreyya Duru	E. Mahmut Karakurt
1968	Erikler Çiçek Açtı	0. Nuri Ergün	E. Mahmut Karakurt
1968	Funda	Mehmet Dinler	Kerime Nadir
1968	Gültekin	Muzaffer Aslan	A. Ziya Kozanoğlu
1968	Hicran Gecesi	Osman F. Seden	Güzide Sabri
1968	İlk ve Son	Memduh Ün	E. Mahmut Karakurt
1968	Yakılacak Kitap	Süreyya Duru	Etem İzzet
1968	Kadın Severse	Ülkü Erakalın	E. Mahmut Karakurt
1968	Kara Pençe	Muzaffer Aslan	Oğuz Özdeş
1968	Kezban	Orhan Aksoy	M. T. Berkant

1968	Vesikalı Yarim	Lütfi Ö. Akad	Burhan Arpad
1968	Nilgün	Ertem Eğilmez	Refik Halit Karay
1968	Ömrümün Tek Gecesi	0. Nuri Ergün	E. M. Karakurt
1968	Parmaksız Salih	Turgut Demirağ	N. Fazıl Kısakürek
1968	Paydos	Ülkü Erakalın	Cevat Fehmi Başkut
1968	Sabah Yıldızı	Türker İnanoğlu	M. Tahsin Berkant
1968	Sabahsız Geceler	Ertem Göreç	Peyami Safa
1968	Sarmaşık Gülleri	Nejat Saydam	M. Tahsin Berkant
1968	Yakılacak Kitap	Süreyya Duru Etem	İzzet Benice
1968	Yayla Kartalı	Ülkü Erakalın	F. Nafiz Çamlıbel
1969	Anadolu Evliyaları	Şevket Aktunç	Nezihe Araz
1969	Boş Beşik	Orhan Elmas	Necati Cumalı
1969	Cingöz Recai	Safa Önal	Peyami Safa
1969	Buruk Acı	Nejat Saydam	Türkan Şoray
1969	Tarkan	Tunç Başaran	Sezgin Burak
1969	Günah Bende mi?	Nevzat Pesen	Kerime Nadir
1969	İki Yetime	Nejat Saydam	**?**
1969	İffet	Ümit Utku	H. Rahmi Gürpınar
1969	Karlı Dağdaki Ateş	Safa Önal	Refik Halit Karay
1969	Kızıl Vazo	Atıf Yılmaz	Peride Celal
1969	Ölmüş Bir Kadının Mektupları	Ülkü Erakalın	Güzide Sabri
1969	Uykusuz Geceler	Orhan Aksoy	Kerime Nadir
1969	Vatan ve Namık Kemal	Duygu Sağıroğlu	Namık Kemal
1970	Ankara Ekspresi	Muzaffer Aslan	E. Mahmut Karakurt
1970	Birleşen Yollar	Yücel Çakmaklı	Şule Yüksel Şenler
1970	Küçük Hanımefendi	Ertem Eğilmez	M. Tahsin Berkant
1970	Linç	Bilge Olgaç	Kerim Korcan
1970	Mağrur Kadın	Nevzat Pesen	M. Tahsin Berkant
1970	İç Güveysi	İlhan Engin	H. Rahmi Gürpınar
1970	Güller ve Dikenler	Nejat Saydam	Kerime Nadir
1970	Kara Pençe	Memduh Ün	Ömer Seyfettin

1970	Ölünceye Kadar	Safa Önal	E. M. Karakurt
1970	Seven Ne Yapmaz?	Orhan Aksoy	Kerime Nadir
1970	Bülbül Yuvası	Nejat Saydam	M. T. Berkant
1970	Saadet Güneşi	Nejat Saydam	M. T. Berkant
1970	Yaban Gülü	Ümit Utku	Güzide Sabri
1971	Bizimkiler	Hüdaverdi- Pırtık Lale Oraloğlu	Sezgin Burak
1971	Satın Alman Koca	Duygu Sağıroğlu	Özdemir Hazar
1971	Bir Kadın Kayboldu	Safa Önal	E. Mahmut Karakurt
1971	Mualla	Nevzat Pesen	M. Tahsin Berkant
1971	Senede Bir Gün	Ertem Eğilmez	İhsan İpekçi
1971	Son Hıçkırık	Ertem Eğilmez	Kerime Nadir
1971	Üvey Ana	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz
1971	Yedi Kocalı Hürmüz	Atıf Yılmaz	Sadık Şendil
1971	Bir Genç Kızın Romanı	Sırrı Gültekin	M. Tahsin Berkant
1972	Aşk Fırtınası	Lütfi Ömer Akad	M. Tahsin Berkant
1972	Cemo	Nejat Saydam	Kemal Bilbaşar
1972	Gecekondu Rüzgarı	Orhan Elmas	Oğuz Özdeş
1972	Irmak	Nejat Saydam	S. Faik Abasıyanık
1972	Sisli Hatıralar	Nejat Saydam	Kerime Nadir
1972	Suya Düşen Hayal	Orhan Elmas	Kerime Nadir
1972	Vukuat Var	Nejat Saydam	Orhan Kemal
1972	Vahşi Bir Kız Sevdim	Nejat Saydam	E. Mahmut Karakurt
1972	Kopuk	Vedat Türkali	E. Ekrem Talu
1972	Dönüş	Türkan Şoray	Türkan Şoray
1973	Sultan Gelin	Halit Refiğ	Cahit Atay
1973	Kızgın Toprak	Fevzi Tuna	Osman Şahin
1973	Vurun Kahpeye	Halit Refiğ	Halide Edip Adıvar
1973	Asiye Nasıl Kurtulur?	Nejat Saydam	Vasıf Öngören
1973	İki Bin Yılında Aşk	Ertem Göreç	Refik Halit Karay
1973	İki Süngü Arasında	Ülkü Erakalın	Aka Gündüz
1973	Yaşar Ne Yaşar Ne	Ergin Orbey	Aziz Nesin

	Yaşamaz		
1973	Mahpus	Nejat Saydam	Halit Çapın
1973	Susuz Yaz	Metin Erksan	Necati Cumali
1974	Kuma	Atıf Yılmaz	Cahit Atay
1974	Bedrana	Süreyya Duru	Bekir Yıldız
1974	Sokaklardan Bir Kız	Nejat Saydam	Orhan Kemal
1974	Kumpanya	Tunçer Baytok	S. Faik Abasıyanık
1974	Yatık Emine	Ömer Kavur	Refik Halit Karay
1975	Kanlı Deniz	Orhan Elmas	Yaman Koray
1975	Hababam Sınıfı	Ertem Eğilmez	Rıfat Ilgaz
1975	Yayla Kızı	Ertem Göreç	Aka Gündüz
1975	Nöri Kantar Ailesi	Ertem Göreç	Tekin Akmansoy
1975	Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı	Ertem Eğilmez	Rıfat Ilgaz
1975	Hababam Git Hababam Gel	Aram Gülyüz	Rıfat Ilgaz
1975	Hababam Sınıfı Tatilde	Ertem Eğilmez	Rıfat Ilgaz
1975	Aşk-ı Memnu	Halit Refiğ	Halit Ziya Uşaklıgil
1976	Ağrı Dağı Efsanesi	Memduh Ün	Yaşar Kemal
1976	Hababam Taburu	Hulki Saner	Rıfat Ilgaz
1976	Hababam Sınıfı Uyanıyor	Ertem Eğilmez	Rıfat Ilgaz
1976	Kara Çarşaflı Gelin	Süreyya Duru	Bekir Yıldız
1976	Sütkardeşler-Gulyabani	Ertem Eğilmez	H. Rahmi Gürpınar
1976	Canavar Cafer	Tanju Gürsu	Refik Erduran
1976	Kaynanalar	Zeki Ökten	Tekin Akmansoy
1978	Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor	Kartal Tibet	Rıfat Ilgaz
1978	Fırat'ın Cinleri	Korhan Yurtsever	Osman Şahin
1979	Bereketli Topraklar Üstüne	Erden Kıral	Orhan Kemal

1980	Bir Aşk Masalı	Ejder İbrahimov	Nazım Hikmet
1980	İbişo	İhsan Yüce	Rıfat Ilgaz
1980	Gol Kralı	Kartal Tibet	Aziz Nesin
1980	Devlet Kuşu	Memduh Ün	Orhan Kemal
1980	Hazal	Ali Habip Özgentürk	Necati Haksun
1981	Deli Kan	Atıf Yılmaz	Zeyyat Selimoğlı
1981	Hababam Sınıfı Güle Güle	Ertem Eğilmez	Rıfat Ilgaz
1981	Ah Güzel İstanbul	Ömer Kavur	Fürüzan
1981	Zübük	Kartal Tibet	Aziz Nesin
1981	Yılanı Öldürseler	Türkan Şoray	Yaşar Kemal
1982	Mine	Atıf Yılmaz	Necati Cumalı
1983	Hakkari'de Bir Mevsim	Erden Kıral	Ferid Edgü
1983	Derrnan	Şerif Gören	Osman Şahin
1983	Leyla ile Mecnun	Halit Refiğ	Nizami
1984	Tutku	Feyzi Tuna	Necati Cumalı
1984	Firari	Şerif Gören	Osman Şahin
1984	Ayna	Erden Kıral	Osman Şahin
1985	14 Numara	Sinan Çetin, Ömer Uğur	İrfan Yalçın
1985	Kurbağalar	Şerif Gören	Osman Şahin
1985	Kurşun Ata Ata Biner	Ümit Elçi	Tarık Dursun K.
1985	Bekçi	Ali Habip Özgentürk	Orhan Kemal
1985	Acımak	Orhan Aksoy	Reşat Nuri Güntekin
1986	Adı Vasfiye	Atıf Yılmaz	Necati Cumalı
1986	Dikenli Yol	Zeki Alasya	Nevin İnanç
1986	Üç Halka 25'tir	Bilge Olgaç	Muzaffer Izgü
1986	Sıcak Taht Yaz	Erdoğan Tokatlı	Oktay Akbal
1986	Kuyucaklı Yusuf	Feyzi Tuna	Sabahattin Ali
1986	Yılanların Öcü	Şerif Gören	Fakir Baykurt
1986	Su	Erdoğan Kar	Osman Şahin
1986	Kan	Şerif Gören	Osman Şahin
1986	Değirmen	Atıf Yılmaz	Reşat Nuri Güntekin

1986	Saide	Ayhan Önal	Memduh Şevket Esendal
1986	Güneşe Köprü	Erdoğan Tokatlı	Kemal Tahir
1987	Anayurt Oteli	Ömer Kavur	Yusuf Atılgan
1987	Gramafon Avrat	Yusuf Kurçenli	Sabahattin Ali
1987	Halkalı Köle	Ümit Efekan	Bekir Yıldız
1987	Çark	Muzaffer Hiçdurmaz	Bekir Yıldız
1987	Suçumuz İnsan Olmak	Erdoğan Tokatlı	Oktay Akbal
1987	Zincir	Korhan Yurtsever Korhan Yurtsever	Osman Şahin
1987	Alnımdaki Bıçak Yarası	Şahin Gök	Burhan Arpad
1987	Yer Demir Gök Bakır	Zülfü Livaneli	Yaşar Kemal
1987	Kuruluş (Osmancık)	Yücel Çakmaklı	Tarık Buğra
1987	Asılacak Kadın	Başar Sabuncu	Pınar Kür
1988	Bir Avuç Gökyüzü	Ümit Elçi	Çetin Altan
1988	Dilan	Erden Kıral	Ömer Polat
1988	Ada	Süreyya Duru	Peride Celal
1988	72. Koğuş	Erdoğan Tokatlı	Orhan Kemal
1988	Kadının Adı Yok	Atıf Yılmaz	Duygu Asena
1988	İpekçe	Bilge Olgaç	Osman Şahin
1989	Gömlek	Bilge Olgaç	Osman Şahin
1989	Ölü Bir Deniz	Atıf Yılmaz	Erhan Bener
1989	Dudaktan Kalbe	Okan Uysaler	Reşat Nuri Güntekin
1989	Dolunay	Şahin Kaygun	Günseli İnal
1989	Uçurtmayı Vurmasınlar	Tunç Başaran	Feride Çiçekoğlu
1990	Minyeli Abdullah 1	Yücel Çakmaklı	Hekimoğlu İsmail
1990	Minyeli Abdullah 2	Yücel Çakmaklı	Hekimoğlu İsmail
1990	Aşkın Kesişme Noktası	Bilge Olgaç	Osman Şahin
1990	Tatar Ramazan	Merih Korcan	Melih Gülgen
1990	Bekle Dedim Gölgeye	Atıf Yılmaz	Ümit Kıvanç
1990	Karartma Geceleri	Yusuf Kurçenli	Rıfat Ilgaz

1990	Karılar Koğuşu	Halit Refiğ	Kemal Tahir
1990	Menekşe Koyu	Barbro Karabuda	Yaşar Kemal
1990	Raziye	Yusuf Kurçenli	Melih Cevdet Anday
1990	Sözde Kızlar	Orhan Elmas	Peyami Safa
1990	Yalnız Değilsiniz	Mesut Uçakan	Ü. İnanç
1990	Devlerin Ölümü	İrfan Tözüm	Sabahattin Ali
1990	Hanımın Çiftliği	Ünal Küpeli	Orhan Kemal
1990	Eskici ve Oğulları	Şahin Gök	Orhan Kemal
1990	Gizli Yüz	Ömer Kavur	Orhan Pamuk- Ömer Kavur
1990	Hasan Boğuldu	Orhan Aksoy	Sabahattin Ali
1990	Bir Küçük Bulut	Faruk Turgut	Cemal Şan
1990	Darbe	Ümit Efekan	Bekir Yıldız
1990	Berdel	Atıf Yılmaz	Esma Ocak
1990	Benim Sinemalarım	Fürüzan/G. Karamustafa	Fürüzan
1991	Kurt Kanunu	Ersin Pertan	Kemal Tahir
1991	Piano Piano Bacaksız	Tunç Başaran	Kemal Demirel
1992	Kurşun Adres Sormaz ki	Bilge Olgaç	Osman Şahin
1992	Seni Seviyorum Rosa	Işıl Özgentürk	Sevgi Soysal
1992	Ağrıya Dönüş	Tunca Yönder	Haluk Şahin
1993	Fikrimin İnce Gülü/Sarı Mersedes	Tunç Okan	Adalet Ağaoğlu
1993	Tersine Dünya	Ersin Pertal	Orhan Kemal
1993	Yalancı	Osman Sınav	Bedii Faik
1993	Zıkkımın Kökü	Memduh Ün	Muzaffer İzgü
1994	Kaçıklık Diplomasisi	Tunç Başaran	Ayşe Nil
1994	Bize Nasıl Kıydınız	Metin Çamurcu	Emine Şenlikoğlu
1994	Yaz Yağmuru	Tomris Giritlioğlu	Ahmet Hamdi Tanpınar
1995	Adım (Yarım Kalan Yürüyüş)	Tomris Giritlioğlu	Mehmet Eroğlu
1995	Böcek	Orhan Oğuz	Erhan Bener
1995	Yaban	Nihat Durak	Yakup Kadri Karaosmanoğlu

1995	İş	Faik Akıncı	Ahmet Hasan Kıyafet
1995	Sokaktaki Adam	Biket İlhan	Attila İlhan
1996	Sen de Gitme	Tunç Başaran	Ayla Kutlu
1997	Ağır Roman	Mustafa Altıoklar	Metin Kaçan
1997	Salkım Hanımın Taneleri	Tomris Giritlioğlu	Yılmaz Karakoyunlu
1997	Usta Beni Öldürsene	Barış Pirhasan	Bilge Karasu
1999	Eylül Fırtınası (Gölge Kokusu)	Atıf Yılmaz	Habip Bektaş
2003	Abdülhamid Düşerken	Ziya Öztan	Nahid Sıtkı Örik
2004	Okul	Yağmur Taylan	Doğu Yücel (Hayalet Kitap)
2004	Hababam Sınıfı Merhaba	Kartal Tibet	Rıfat Ilgaz
2005	Eğreti Gelin	Atıf Yılmaz	Şükran Kozalı
2005	İki Genç Kız	Kutluğ Ataman	Perihan Mağden
2005	Hababam Sınıfı Askerde	Ferdi Eğilmez	Rıfat Ilgaz
2005	Türev	Ulaş İnanç	Cervantes (Münasebetsiz Meraklı)
2006	Yaprak Dökümü	Ayhan Önal	Reşat Nuri Güntekin
2006	Köprü	Sadullah Şentürk	Ayşe Kulin
2006	Hababam Sınıfı Üç Buçuk	Ferdi Eğilmez	Rıfat Ilgaz
2006	Hacı	Şahin Gök-Ersin Pertan	Cüneyt Ülsever
2007	Dudaktan Kalbe	Andaç Haznedaroğlu	Reşat Nuri Güntekin
2007	Karanlıkta Koşanlar(Komiser Nevzat)	Veli Çelik	Ahmet Ümit
2007	Sis ve Gece	Turgut Yasalar	Ahmet Ümit
2007	Geniş Zamanlar	Serdar Akar	Ayşe Kulin
2007	Mutluluk	Abdullah Oğuz	Zülfü Livaneli
2007	Son Osmanlı Yandım Ali	Mustafa Şevki Doğan	Yalaz

2008	Aşk-ı Memnu	Hilal Saral Ünalan	Halit Ziya Uşaklıgil
2008	Gece Sesleri	Cemal Şan	Ayşe Kulin
2009	Gölgesizler	Ümit Ünal	Hasan Ali Toptaş
2009	Hanımın Çiftliği	Faruk Teber	Orhan Kemal
2009	Kıskanmak	Zeki Demirkubuz	Nihat Sırrı Örik
2009	Güz Sancısı	Tomris Giritlioğlu	Yılmaz Karakoyunlu
2010	Yüreğine Sor	Yusuf Kurçenli	Turgay Bostan (Son Krifos)
2010	Behzat Ç.	Serdar Akar	Emrah Serbes
2010	Fatmagül'ün Suçu Ne?	Hilal Saral Ünalan-Hakan İnan	Vedat Türkali
2011	72. Koğuş	Murat Saraçoğlu	Orhan Kemal
2011	Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm	Serdar Akar	Emrah Serbes
2011	Bizim Büyük Çaresizliğimiz	Seyfi Teoman	Barış Bıçakçı
2011	Zenne	M. Caner Alper, Mehmet Binay	(Ahmet Yıldız Cinayeti)
2012	Yeraltı	Zeki Demirkubuz	Fyodor Mihayloviç Dostoyevski (Yeraltından Notlar)
2012	Huzur Sokağı	Şenol Sönmez	Şule Yüksel Şenler
2012	Evlerden Biri	Bahadır İnce	Orhan Kemal
2012	Ustura Kemal	Mustafa Şevki Doğan	Haldun Sevel
2012	Kötü Yol	Nisan Akman	Orhan Kemal
2012	Çalıkuşu	Doğan Ümit Karaca	Reşat Nuri Güntekin
2012	Uzun Hikâye	Osman Sınav	Mustafa Kutlu
2012	Ağır Roman	Metin Balekoğlu	Metin Kaçan
2012	Veda	Merve Girgin	Ayşe Kulin
2013	Fatih Harbiye	Sadullah Celen	Peyami Safa
2013	Mahmut ile Meryem	Mehmet Ada Öztekin	Elçin Efendiyev
2013	Bugünün Saraylısı	Kudret Sabancı Bahadır İnce	Refik Halit Karay
2013	Merhamet	Çağatay Tosun	Hande Altaylı

2014	Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	Çiğdem Vitrinel	İlhami Algör
2014	Küçük Ağa	Aysun Akyüz-Erol Özlevi	Tarık Buğra
2014	Karışık Kaset	Tunç Şahin	Uygar Şirin
2014	Gece	Erden Kıral	Hasan Özkılıç (Zahit)
2014	Kırımlı	Burak Arliel	Cengiz Dağcı (Korkunç Yıllar)
2014	Kurt Seyit ve Şura	Hilal Saral Ünalan-Hakan İnan	Nermin Bezmen
2014	Yılanların Öcü	Cemal Şan	Fakir Baykurt
2015	İçimdeki İnsan	Aydın Sayman	İrfan Yalçın (Fareyi Öldürmek)
2015	Robinson Crusoe ve Cuma	Gürcan Yurt	Daniel Defoe
2015	Kocan Kadar Konuş	Kıvanç Baruönü	Şebnem Burcuoğlu
2016	Kötü Kedi Şerafettin	Ayşe Ünal- Mehmet Kurtuluş	Bülent Üstün (karikatür)
2016	Somuncu Baba: Aşkın Sırrı	Kürşat Kızbaz	Mahmut Ulu
2017	İstanbul Kırmızısı	Ferzan Özpetek	Ferzan Özpetek
2017	Cingöz Recai	Onur Ünlü	Peyami Safa
2017	Dede Korkut Hikâyeleri: Salur Kazan Zoraki Kahraman	Burak Aksak	Dede Korkut Hikâyeleri
2017	Dede Korkut Hikâyeleri: Deli Dumrul	Burak Aksak	Dede Korkut Hikâyeleri
2017	Dede Korkut Hikâyeleri 3: Bamsı Beyrek	Burak Aksak	Dede Korkut Hikâyeleri
2017	Fi	Mert Baykal	Azra Kohen

EK B: Türk Sinemasında Halk Edebiyatı Uyarlamaları

YAPIM TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	SENARİST
1933	Yeni Karagöz	Hazım Körmükçü	Burhan Felek
1940	Nasrettin Hoca Düğünde	Muhsin Ertuğrul-Ferdi Tayfur	Burhan Felek
1941	Kahveci Güzeli	Muhsin Ertuğrul	Nazım Hikmet Ran
1942	Kerem ile Aslı	Adolf Körner	Ragıp Şevki
1945	Köroğlu	Refik Kemal Arduman	Muharrem Gürses
1946-47	Kızılırmak-Karakoyun-1	Muhsin Ertuğrul	Nazım Hikmet
1948	Keloğlan	Vedat Örfi B.	Vedat Örfi B.
1951	İncili Çavuş	Semih Evin	Melih Başar
1952	Boş Beşik-1	Baha Gelenbevi	Necati Cumalı
1952	Tahir ile Zühre	Lütfi Akad	Lütfi Akad
1952	Arzu ile Kamber	Lütfi Akad	Lütfi Akad
1952	Âşık Veysel'in Hayatı /Karanlık Dünya	Metin Erksan	Metin Erksan
1953	Köroğlu-Türkân Sultan	Faruk Kenç	Faruk Kenç
1953	Balıkçı Güzeli-1002. Gece	Baha Gelenbevi	Nazım Hikmet Ran-İhsan İpekçi
1954	Nasrettin Hoca ve Timurlenk	Faruk Kenç	Zeki Alpan
1954	Mihriban Sultan	Muharrem Gürses	Muharrem Gürses
1954	Canlı Karagöz	Muharrem Gürses	Muharrem Gürses
1955	Ezo Gelin-1	Orhan Elmas	Behçet Kemal
1955	Kanlı Nigâr-Karagözle Hacivat	Settar Körmükçü	Settar Körmükçü
1955	Karacaoğlan	Avni Dilligil	Melih Başar
1955	Battal Gazi Geliyor	Sami Ayanoğlu	Sami Ayanoğlu
1958	Alageyik	Atıf Yılmaz	Yaşar Kemal

1958	Âşık Garip Köy Güzeli	Nuri Akıncı	Nuri Akıncı
1959	Karacaoğlan'ın Kara Sevdası	Atıf Yılmaz	Yaşar Kemal
1963	Dağlar Kralı Köroğlu	Mehmet Dinler	Bülent Oran
1963	Leyla ile Mecnun Gibi	Nejat Saydam	Bülent Oran
1964	Cilalı İbo ve Kırk Haramiler	Mehmet Dinler	Sezai Solelli
1965	Nasrettin Hoca	Yavuz Yalınkılıç	Yavuz Yalınkılıç
1965	Keloğlan	Yavuz Yalınkılıç	Yavuz Yalınkılıç
1965	Karaoğlan Altay'da Gelen Yiğit	Suat Yalaz	Suat Yalaz
1966	Karacaoğlan	Nuri Akıncı	Nuri Akıncı
1966	Malkoçoğlu	Süreyya Duru	Ayhan Başoğlu-Remzi Jöntürk
1967	Ferhat ile Şirin	Nuri Akıncı	Nuri Akıncı
1967	Battal Gazi	Muharrem Gürses	Muharrem Gürses
1967	Kızılırmak Karakoyun-2	Lütfi Akad	Nazım Hikmet
1967	Kozanoğlu	Atıf Yılmaz	Ayşe Şasa
1967	Hacı Bektaş Veli	T. Fikret Uçak	Yahya Benekay
1967	Akbulut, Malkoçoğlu ve Karaoğlan'a Karşı	Mehmet Aslan	Mehmet Aslan
1967	Malkoçoğlu Krallara Karşı	Süreyya Duru-Remzi Jöntürk	Ayhan Başoğlu-Bülent Oran
1968	Ezo Gelin-2	Orhan Elmas	Behçet Kemal Çağlar
1968	Kahveci Güzeli	Muzaffer Aslan	Fikret Arıt
1968	Boş Beşik-2	Orhan Elmas	Necati Cumalı
1968	Köroğlu	Atıf Yılmaz Batıbeki	Ayşe Şasa
1968	Malkoçoğlu Kara Korsan	Süreyya Duru-Remzi Jöntürk	Ayhan Başoğlu-Bülent Oran
1968	Bozkırlar Şahini Tark-Han	Mehmet Aslan	Nuri Kırgeç
1969	Tarkan	Mehmet Aslan, Ertem Eğilmez, Tunç Başaran	Sezgin Burak
1969	Malkoçoğlu Cem Sultan	Remzi Jöntürk	Remzi Jöntürk
1969	Malkoçoğlu Akıncılar	Süreyya Duru-Remzi	Remzi Jöntürk-

	Geliyor	Jöntürk	Süreyya Duru-Bülent Oran
1970	Ferhat ile Şirin	Esmail Kushan	Bülent Oran
1970	Tarkan: Gümüş Eyer	Mehmet Aslan	Mehmet Aslan, Sezgin Burak
1970	Yusuf ile Züleyha/Haz.Yusuf	Esmail Kuşhan-Türker İnanoğlu	Esmail Kuşhan-Türker İnanoğlu
1971	Battal Gazi Destanı	Atıf Yılmaz	Ayşe Şasa, Atıf Yılmaz
1971	Keloğlan	Süreyya Duru	Turgut Özakman
1971	Keloğlan Aramızda	Sırrı Gültekin	Turgut Özakman
1971	Keloğlan ve Yedi Cüceler	Semih Evin	Semih Evin
1971	Kerem ile Aslı	Orhan Elmas	Orhan Elmas
1971	Nasrettin Hoca	Melih Gülgen	Melih Gülgen
1971	Ali Baba ve Kırk Haramiler	O. Nuri Ergün	Vecdi Uygun
1971	Tarkan Viking Kanı	Mehmet Aslan, Ertem Eğilmez	Sezgin Burak Sadık Şendil
1971	Dadaloğlu	Melih Gülgen	Melih Gülgen
1971	Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri	Süreyya Duru-Remzi Jöntürk	Remzi Jöntürk
1972	Keloğlan ile Can Kız	Metin Erksan	Turgut Özakman
1972	Leyla ile Mecnun	Duygu Sağıroğlu	Duygu Sağıroğlu
1972	Tahir ile Zühre	Mehmet Bozkuş	Mehmet Bozkuş
1972	Arzu ile Kamber	Mehmet Bozkuş	Mehmet Bozkuş
1972	Battal Gazi'nin İntikamı	Natuk Baytan	Natuk Baytan, Duygu Sağıroğlu
1972	Tarkan: Altın Madalyon	Mehmet Aslan	Sezgin Burak
1972	Karagöz'ün Dünyası	Sebahattin Eyüboğlu-Aziz Albek	
1972	Malkoçoğlu Kurt Bey	Süreyya Duru	Vedat Türkali
1973	Ezo Gelin-3	Fevzi Tuna	Behçet Kemal Çağlar
1973	Pir Sultan Abdal	Remzi Cöntürk	Mehmet Aydın

1973	Ağrı Dağı'nın Gazabı	Zeki Ökten	İhsan Yüce
1973	Savulun Battal Gazi Geliyor	Natuk Baytan	Duygu Sağıroğlu
1973	Tarkan: Güçlü Kahraman	Mehmet Aslan	Mehmet Aslan, Yavuz Turgul
1973	Hazret-i Yusuf	Nuri Akıncı	
1973	Yunus Emre Destanı	Çetin İnanç	Mehmet Karahafız
1974	Gönüller Fatihi:Yunus Emre	Özdemir Birsel	Özdemir Birsel
1974	Battal Gazi'nin Oğlu	Natuk Baytan	Duygu Sağıroğlu
1975	Keloğlan İş Başında	O. Nuri Ergün	Turgut Özakman
1975	Ağrı Dağı Efsanesi	Memduh Ün	Memduh Ün, Duygu Sağıroğlu, Lütfi Ö. Akad
1975	Deli Yusuf	Atıf Yılmaz	Umur Bugay, Atıf Yılmaz, Berrin Giz, Bülent Oran
1978	Ferhat ile Şirin: Bir Aşk Masalı	Ejder İbrahimov	Ejder İbrahimov
1978	Dertli Pınar	O. Nuri Ergün	Osman F. Seden
1982	Leyla ile Mecnun	Halit Refiğ	Halit Refiğ
1986	Yunus Emre	Engin Temizer	Lütfi Ö. Akad, Erdoğan Tünaş
1990	Hasan Boğuldu	Orhan Aksoy	Orhan Aksoy
1992	Kızılırmak-Karakoyun-3	Şahin Gök	Nazım Hikmet
1993	Şahmaran	Zülfü Livaneli	Zülfü Livaneli
2004	İnat Hikâyeleri	Reis Çelik	Reis Çelik Tuncel Kurtiz
2006	Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü	Ezel Akay	Ezel Akay
2014	Yunus Emre: Aşkın Sesi	Kürşat Kızbaz	Kürşat Kızbaz
2017	Dede Korkut Hikâyeleri: Salur Kazan Zoraki Kahraman	Burak Aksak	Burak Aksak
2017	Dede Korkut Hikâyeleri: Deli Dumrul	Burak Aksak	Burak Aksak

2017	Dede Korkut Hikâyeleri 3: Bamsı Beyrek	Burak Aksak	Burak Aksak
2018	Keloğlan	Süleyman Mert Özdemir	Ferhat Ergün
2018	Ferhat ile Şirin	Selim Kemal Dağlı	?

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Soyadı, Adı : Özcan, Latife

Uyruğu : T.C.

Doğum Tarihi : 14.06.1986

Doğum Yeri : Ankara

Telefon : 0507 317 28 51

Eğitim:

Derece	**Kurum**	**Mezuniyet Yılı**
Lisans:	Gazi Üniversitesi	2010
Yüksek Lisans:	Akdeniz Üniversitesi	2012

İş Tecrübesi:

Yıl	**Yer**	**Görev**
2010-2011	Akdeniz Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2011-Hâlen	Ankara Yıldırım Beyazıt Ünv.	Araştırma Görevlisi