

T. C.
YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA ORHAN KEMAL UYARLAMALARI: YEDİ ÖRNEK

DOKTORA TEZİ

Funda MASDAR

VAN-2011

T. C.
YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA ORHAN KEMAL UYARLAMALARI: YEDİ ÖRNEK

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan

Funda MASDAR

Danışman

Prof. Dr. A. Şefik GÜNGÖR

VAN-2011

**Bu çalışma YYÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Başkanlığı tarafından 2010-SOB-D002
nolu proje olarak desteklenmiştir.**

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE,

Bu çalışma, jürimiz tarafından **TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI, YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**'nda DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

İmza

Başkan : Prof. Dr. A. Şefik GÜNGÖR

Üye (Danışman) : Prof. Dr. A. Şefik GÜNGÖR

Üye : Prof. Dr. Alaattin KARACA

Üye : Prof. Dr. Sedat CERECİ

Üye : Doç. Dr. Yaşar ŞENLER

Üye : Yrd. Doç. Dr. A. Mecit CANATAK

ONAY: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.... / / 2011

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	IV
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM: SİNEMA - EDEBİYAT İLİŞKİSİ	5
1.1. DÜNYADA SİNEMA-EDEBİYAT İLİŞKİSİ	5
1.2. TÜRKİYE'DE SİNEMA-EDEBİYAT İLİŞKİSİ	14
1.2.1. İLK YILLAR-İLK UYARLAMALAR	14
1.2.2. TÜRK ROMANINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK	19
1.2.3. TÜRK SİNEMASINDA 1950 SONRASI SİNEMA- EDEBİYAT İLİŞKİSİ	28
2. BÖLÜM: TÜRK EDEBİYATI VE TÜRK SİNEMASINDA ORHAN KEMAL	38
2.1. ORHAN KEMAL'İN HAYATI	38
2.1.1. ORHAN KEMAL'İN AİLESİ.....	38
2.1.2. ORHAN KEMAL'İN ÇOCUKLUK VE GENÇLİK YILLARI.	44
2.1.3. ORHAN KEMAL'İN ADANA YILLARI VE EVLİLİĞİ	50
2.2. TÜRK EDEBİYATINDA ORHAN KEMAL	59
2.2.1. ORHAN KEMAL'İN YAZIN YAŞAMINDA ARAYIŞLAR DÖNEMİ	59
2.2.2. NAZIM HİKMET İLE TANIŞMASI VE YAZIN HAYATININ ŞEKİLLENMESİ	61
2.2.3. ORHAN KEMAL'İN İSTANBUL YILLARI VE SANAT ANLAYIŞI	64
2.3. TÜRK SİNEMASINDA ORHAN KEMAL	76
2.3.1. ORHAN KEMAL'İN SENARYO YAZARLIĞI	76
2.3.2. ORHAN KEMAL'İN SENARYO VE TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ	79
2.3.3. ROMANLARINDAN YAPILAN UYARLAMALARIN VE SENARYOLARININ TÜRK SİNEMASINDA YERİ VE ÖNEMİ	83
3. ORHAN KEMAL'İN ROMANLARINDAN UYARLANAN FİMLERİN İNCELENMESİ	86
3.1. 72.KOĞUŞ	87
3.1.1. FİLMİN KÜNYESİ	88
3.1.2. FİLMİN SENARYO ÖZETİ	89
3.1.3. TEMALAR	90
3.1.4. KİŞİLER	92
3.1.5. ZAMAN	98
3.1.6. MEKAN	100
3.2. VUKUAT VAR	103
3.2.1. FİLMİN KÜNYESİ	105
3.2.2. FİLMİN SENARYO ÖZETİ	106
3.2.3. TEMALAR	109
3.2.4. KİŞİLER	111
3.2.5. ZAMAN	115
3.2.6. MEKAN	117

3.3. KAÇAK	120
3.3.1. FİLMİN KÜNYESİ	121
3.3.2. FİLMİN SENARYO ÖZETİ	121
3.3.3. TEMALAR	125
3.3.4. KİŞİLER	126
3.3.5. ZAMAN	129
3.3.6. MEKAN	130
3.4. ESKİCİ VE OĞULLARI	131
3.4.1. FİLMİN KÜNYESİ	133
3.4.2. FİLMİN SENARYO ÖZETİ	134
3.4.3. TEMALAR	138
3.4.4. KİŞİLER	139
3.4.5. ZAMAN	144
3.4.6. MEKAN	146
3.5. BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE	148
3.5.1. FİLMİN KÜNYESİ	151
3.5.2. FİLMİN SENARYO ÖZETİ	152
3.5.3. TEMALAR	156
3.5.4. KİŞİLER	158
3.5.5. ZAMAN	162
3.5.6. MEKAN	162
3.6. BEKÇİ	164
3.6.1. FİLMİN KÜNYESİ	168
3.6.2. FİLMİN SENARYO ÖZETİ	169
3.6.3. TEMALAR	174
3.6.4. KİŞİLER	175
3.6.5. ZAMAN	179
3.6.6. MEKAN	179
3.7. AVARE MUSTAFA	181
3.7.1. FİLMİN KÜNYESİ	184
3.7.2. FİLMİN SENARYO ÖZETİ	185
3.7.3. TEMALAR	191
3.7.4. KİŞİLER	192
3.7.5. ZAMAN	198
3.7.6. MEKAN	199
4. SONUÇ	201
5. RESİM DİZİNİ	205
6. KAYNAKLAR	207
7. ÖZET	224

ÖNSÖZ

Türkiye’de 1950’li yıllarda yaşanan siyasal ve ekonomik dönüşümler özellikle tarımsal üretim ve iş ilişkilerinde büyük değişimler, bu değişimlere bağlı olarak da toplumsal hayatta farklılaşmalar ve çözümler yaratmıştır.

Bu değişim ve çözümlerin olumsuz etkilerini yaşayan ve gözlemleyen yazar Orhan Kemal, yaşadıklarını ve gözlemlediklerini, gerçekçi ve başarılı bir şekilde eserlerine yansıtmıştır. 1950 yılından itibaren Türk sinemasına senaryo ve diyaloglarıyla da katkı sunan yazarın, 1960’dan sonra eserleri farklı yıllarda, farklı ya da aynı yönetmenler tarafından beyazperdeye taşınmıştır. Yazarın eserleri günümüzde de sinema filmlerine ve televizyon dizilerine kaynaklık etmektedir.

Yazarın yaşadığı dönem, edebi anlayışı, 1950 yılından itibaren sinema ile olan ilişkisi ve yaklaşık yarım asırdır halen Türk sinemasına eserleriyle nasıl kaynak oluşturduğunu ortaya koymak bu çalışmanın amaçları arasındadır. Özellikle Türk sinemasının yazara ve eserlerine karşı yeniden yorumlama yoluyla ortaya koymuş olduğu tutumu belirleme isteği ise bu çalışmanın asıl amacını oluşturmaktadır.

Bu çalışma süresince değerli zamanını ve emeğini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. A. Şefik GÜNGÖR’e teşekkürü bir borç bilirim. Tez izleme jürimdeki hocalarım Prof. Dr. Alaattin KARACA ve Yrd. Doç. Dr. A. Mecit CANATAK’a, katkılarından dolayı Yrd. Doç. Dr. Handan TUNÇ’a teşekkür ederim. Arşivlerindeki bilgi ve belgeleri benimle paylaşan, Orhan Kemal Kültür Merkezi ve Müzesi kurucusu Sayın Işık ÖĞÜTÇÜ’ye, müze müdürü Sayın Yadigar GÜLYAS’a, değerli katkıları ve ayırdığı zaman için Sayın Alican SEKMEÇ’e sonsuz teşekkürler. Memduh ÜN, Tunç BAŞARAN, Feyzi TUNA, Sezer SEZİN ve Agâh ÖZGÜÇ’e benimle görüşmeyi kabul edip değerli zamanlarını ayırdıkları için teşekkür ederim. Çalışmaya katkılarından dolayı YYÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Başkanlığı’na teşekkür ederim. Son olarak sevgili aileme ve adını sayamadığım dostlarıma sonsuz teşekkürler.

GİRİŞ

Edebiyat ve sinema arasındaki ilişki köklü bir tarihe dayanmaktadır. Edebi eserlerin özellikle romanların sinemaya kaynaklık etmesine sinemanın ilk yıllarından itibaren rastlanır. Sinema tarihine bakıldığında özellikle geniş okuyucu kitlesine ulaşmış ya da tanınan, bilinen yazarların roman ve öyküleri sıklıkla sinema senaryosu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinema edebiyat ilişkisi, her iki sanat dalının avantaj ve dezavantajları bağlamında çok tartışılan bir konu olsa da çok sayıda eser beyaz perdede uyarlama olarak yerini almıştır. Dünya sinemasında, Jane Austen'in klasik romanı *Aşk ve Gurur* (*Pride and Prejudice*), Charles Dickens'ın *Büyük Umutlar* (*Great Expectations*), Tolstoy'un ölümsüz eseri *Anna Karenina*, Victor Hugo'nun eseri *Sefiller* (*Les Misérables*), Alexander Dumas'ın ünlü klasiği *Monte Kristo Kontu* (*The Count of Monte Cristo*) ve Ian McEwan'ın aynı adlı Booker Ödüllü romanı *Kefaret* (*Atonement*) beyaz perdeye uyarlanan önemli edebi eserlerin bir kısmıdır.

Türk sinemasının edebiyatla olan ilişkisi biraz daha farklı ve köklü bir sürece dayanır. Sözlü kültürün, yazılı kültüre göre baskın olduğu Türkiye'de, Batı merkezli yayılan görsel kültüre geçiş de zor olmamıştır. Bu yüzden de Türk sineması ile sinema-roman birlikteliğinin ortak bir tarihe sahip olduğu söylenebilir. Türk filmlerinin de ilk örneklerini roman uyarlamaları oluşturmaktadır. Bu uyarlamaların ilki ise, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, Ahmet Fehim Efendi tarafından beyazperdeye taşınan *Mürebbiye* romanıdır. Tarihsel süreç bu sanat dallarının kaynağını ve toplumumuzun bu sanatlarla tanışma tarihlerini hemen hemen ortak kılmıştır. Türk edebiyatı ilk yazın örneklerini Batı'dan özellikle de Fransız romanlarından yaptığı çevirilerle vermiştir. Aynı şekilde tiyatro da toplumumuza Batı'dan gelen ve uzun süre yabancılar tarafından bize sunulan bir sanattır. Sinema sanatının Türk Toplumunu ile tanışması da benzer bir süreçten geçmiştir ve Türk sineması ilk eserlerini özellikle batı kaynaklı tiyatro oyunlarından uyarlamıştır.

Bu ilişki Türk yazın hayatının kazanımlarıyla paralel olarak ilerlemiş ve güçlenmiştir. Türk sineması özellikle popülaritesi olan edebi eserleri beyaz perdeye yansıtma konusunda zaman kaybetmemiştir. Türk sinema tarihi incelendiğinde konusunu roman ve öykülerden alan pek çok film karşımıza çıkar. Bu uyarlamalar beklenenin üstünde beğeni kazanmıştır. Mehmet Rauf'un *Pençe*, Halide Edip Adivar'ın *Ateşten Gömlek*, *Vurun Kahpeye*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Efsuncu Baba*, *Gulyabani*, Kerime Nadir'in *Funda*, *Hıçkırık*, Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü*, Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz*, *Boş Beşik*, *Dila Hatun*, Ferit Edgü'nün *Hakkâri'de Bir Mevsim*, Yaşar Kemal'in *Ağrı Dağı Efsanesi*, *Yılanı Öldürseler*, Pınar Kür'ün *Asılacak Kadın*, Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i, Orhan Pamuk'un *Gizli Yüz* ve bunun gibi sayısız eser Türk sinemasında edebiyattan beyazperdeye kazandırılan yapıtlardandır.

Türk sinemasının edebiyatla ilişkisi sadece roman-öykü gibi edebi eserlerin sinemaya uyarlanması yoluyla olmamıştır. 1950'li yıllarda sinema-edebiyat ilişkisi farklı bir boyut kazanmış, sinemacılarla edebiyatçılar arasında bir yakınlaşma olmuştur. Dönemin edebiyatçıları sinema için birer senarist konumunu almıştır. 27 Mayıs 1960'tan sonra yürürlüğe giren anayasanın belli özgürlükler sağlaması; tartışma ortamı yaratmış, sanatçıları toplumsal eserler vermeye yöneltmiştir. Dünyanın çeşitli bölgelerinde yaşanan siyasal hareketlenmeler, sinemacıları topluma dönmeye, toplumsal-siyasal olanla ilgilenmeye, ülke gerçekliklerini konu edinen yapıtlar vermeye yönlendirmiştir. 1960'ların özgürlükçü ortamı yoğun düşünsel tartışmaların yapıldığı "halk sineması", ATÜT, "ulusal sinema", "devrimci sinema", "toplumsal gerçekçilik" gibi kavramların hayat bulduğu bir dönem olmuştur. Bu düşünsel özgürlük ortamında edebiyatçılarla sinemacılar arasında fikir alışverişi başlamış böylece edebiyatçılar ilk defa yapıtlarının dışında düşünceleriyle de Türk sinemasına katkıda bulunmuştur. Bu edebiyatçılardan biri de Orhan Kemal'dir.

Türk sinemasında roman uyarlamaları incelendiğinde Orhan Kemal'in çok önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Asıl adı Mehmet Raşit Ögütçü olan Orhan Kemal 15 Eylül 1914'te Adana'nın Ceyhan ilçesinde doğmuştur. Yazı hayatına şiirle başlamıştır. İlk şiiri 1939 yılında Reşat Kemal takma adıyla yayımlanan yazar, hikâye ve romanlarında Orhan Kemal adını kullanmış, Orhan

Kemal imzasıyla da ünlenmiştir. Eserleriyle, toplumsal yaşamımızın değişim dönemlerini birey-toplum ilişkileri çerçevesinde gerçekçi bir biçimde dile getiren, tarla ırgatlarından fabrika işçilerine uzanan, kimi zaman çalışanları, kimi zaman işsiz insanları konu edinen, ekmek kavgası veren yoksul kesimin yaşamını anlatan Orhan Kemal, çağdaş Türk edebiyatında özgün bir yer edinmiştir. Orhan Kemal şiir, roman, öykü, oyun ve senaryo olmak üzere beş farklı alanda eser vermiştir.

Orhan Kemal 1950'lerde film hikâyeleri, diyalog ve senaryolar yazarak Türk sinemasına katkıda bulunmaya başlar. *Yaprak Dökümü*, *Bu Şehrin Belalı*, *Gurbet Kuşları*, *Acı Zeytin*, *İpsala Cinayeti* de yazarın senaryoları arasındadır. Orhan Kemal'in, roman ve hikâyeleri ise 1960'lı yıllardan itibaren Türk sinemasında kaynak eserler olarak yer alır. İlk Orhan Kemal uyarlaması 1960 yılında Atıf Yılmaz tarafından çekilen romanla aynı adı taşıyan *Suçlu* filmidir. Orhan Kemal; hikâyelerinden 1'i (72. *Koğuş*) 2 kez, romanlarından 1'i (*Murtaza*) 2 ve 1'i üç kez olmak üzere (*Devlet Kuşu*) olmak üzere toplam 16 filmle beyaz perdeye yansımıştır. Siyasi, ekonomik ve kültürel değerlerin temalarını belirlediği sinemada konu seçme sorunsalı, hem romanların seçimini hem de filme uyarlanma biçimini etkilemiş olmakla birlikte, bazı romanları (*Murtaza*, *Devlet Kuşu*, 72. *Koğuş*) 20-30'ar yıl arayla uyarlanmıştır. Eserlerinden biri (*Devlet Kuşu*) aynı yönetmen (Memduh Ün) tarafından filme alınmış olan Orhan Kemal, eserleriyle her dönemde Türk sinemasına kaynaklık etmiştir.

Orhan Kemal'in sinemaya uyarlanmış eserlerinin inceleneceği bu çalışmada yazarın dizi film olarak uyarlanmış eserleri çalışmanın dışında tutulacaktır. Yazarın sinemaya uyarlanmış eserlerinden özellikle dönemin toplumcu gerçekçi çizgisine uyan ve birden fazla beyazperdeye aktarılan uyarlamalarından 7 örnek seçilmiştir. Günümüzde tekrar 72. *Koğuş* eserinin sinema filmi, *Hanımın Çiftliği* eserinin televizyon dizisi olarak çekilmesiyle gündeme gelen yazarın Türk sinemasındaki yerini, önemini -eserlerin uyarlama biçimlerini roman-film karşılaştırması boyutunda- ortaya koymak çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Orhan Kemal'in Türk edebiyatındaki yeri ve önemine ilişkin çok sayıda çalışma yapılmış olmasına karşın, Türk sineması üzerindeki yerine ve önemine dair yapılan doktora çalışmasının olmaması, son dönem televizyon dizileri ile tekrar

eserlerinin gündeme gelmesi, bu çalışmanın yapılmasına sevk edici unsurların en önemlilerini oluşturmaktadır.

Çalışmanın Türk sineması, sinema-edebiyat ilişkisi, Türk edebiyatı ve Türk sinemasında Orhan Kemal'in yeri ve önemini ortaya koyması açısından önem arz ettiği düşünülmektedir. Bu konuda ileride yapılacak olan çalışmalara az da olsa, katkı sağlayacağı ümit edilmektedir.

Tez çalışması üç bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölümde sinema-edebiyat ilişkisi; dünya ve Türk sinemasındaki örnekleri ve süreci ile birlikte verilmiştir. Türk sinemasında sıklıkla başvurulan uyarlama yönteminin sinemanın gelişim süreci ile birlikte verilmesi uygun görülmüştür. Çalışmanın ikinci bölümünde ise yazar Orhan Kemal'in Türk sineması ve Türk edebiyatındaki yeri ve önemi verilmiştir. Yaşamını ve gözlemlerini eserlerinin kaynağı olarak gösteren Orhan Kemal'in ailesi ve hayatı, eserlerini daha iyi anlayabilmek adına ayrı bir başlık altında verilmiştir. İkinci bölümün diğer başlığını yazarın edebi üslubu, sanat anlayışı ve Türk edebiyatındaki önemi oluşturmaktadır. Son başlık altında ise yazarın Türk sinemasındaki yeri, senaryo yazarlığı, sinema üzerine düşünceleri ve senaryo tekniği konusunda yazdığı kitabı oluşturmaktadır. Çalışmanın üçüncü aynı zamanda son bölümünü ise örnek olarak seçilen 7 uyarlama filmin analizi oluşturmaktadır. Bu filmler sinema ve edebiyatın ortak unsurları olan; senaryo özeti (olay örgüsü), temalar, kişiler, zaman ve mekân başlıkları altında analiz edilmiştir. Bu analizlerde özellikle yazarın eserinde ortaya koyduğu, döneminin sosyal-siyasal-ekonomik ve toplumsal sorunsalların, sinemada ne derece yer bulduğu/bulamadığı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Tezin kuramsal arka planında, sinema- edebiyat ilişkisi, Orhan Kemal'in Türk edebiyatı ve Türk sinemasındaki yeri ve önemi, analitik ve eleştirel bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Çalışmaya kaynaklık edecek roman ve filmlerin incelenmesinde ise bu konuda yapılmış çalışmalarda da kullanılan karşılaştırmalı edebiyat biliminden yararlanılmıştır.

1. BÖLÜM: SİNEMA-EDEBİYAT İLİŞKİSİ

1.1. DÜNYADA SİNEMA EDEBİYAT İLİŞKİSİ

Görsel ve işitsel bir sanat olan sinema, diğer sanat dallarına göre çok yeni bir sanattır. “Yedinci Sanat” olarak da adlandırılan sinema sanatı bu nedenle diğer sanatların (tiyatro, resim, edebiyat, müzik...) bir bileşkesi gibidir. Özün’ün de eserinde belirttiği gibi;

“Sinema bütün sanatların bireşimi, bir çeşit “tüm sanat” da sayılabilir. Bütün öbür sanatlardan sonra ortaya çıkan, bundan dolayı “yedinci sanat” adını alan sinema, bu geleneksel sanatların hepsine açık ve yatkın olması, hepsini özümseyebilme niteliği taşıması yönünden “tüm sanat”ı gerçekleştirebilecek tek sanattır.”¹

Bütün sanat dallarıyla etkileşim içerisinde olmasına rağmen sinema sanatının en yakın ve kalıcı etkileşim kurduğu sanat dalı edebiyat olmuştur. Edebiyat ile sinema arasındaki ilişki köklü bir tarihe dayanmaktadır. Edebi eserlerin, özellikle romanların sinemaya kaynaklık etmesine sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren rastlanır.

Farklı sanat ürünlerinden esinlenilerek ya da bu ürünlerin sinema diline dönüştürülmesi ile ortaya çıkarılan yeni sanat eserleri “uyarlama” başlığı altında toplanır. Genel anlamda bu şekilde tanımlanabilecek uyarlamalarda ön plana çıkan kaynak eserler ise romanlardır. Roman-sinema ilişkisi bağlamında uyarlama, “*daha önce uyarlama dışında bir amaçla üretilmiş olan romanın sinema sanatının özelliklerine uygun bir biçimde ele alınıp senaryo biçimine sokulması*”² olarak tanımlanır.

¹ Nijat Özön, *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul, 1972, 9.

² Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar*, İstanbul, 2005, 16.

Esinlenme, dönüştürme, yeniden yorumlama, yeniden üretme olarak değerlendirilebilecek bu yöntem, kaynak eserden faydalanma oranına göre isimlendirilir. Bu isimlendirme bir şekilde uyarlama türleri oluşturur. Wagner bu türleri şu şekilde tanımlar:

“...(1)romanı çok az bir değişikliklerle doğrudan perdeye aktaran uyarlamalar, (2)orijinal esere sadakatsizlikten ziyade, yönetmenin belli bir amacı olduğunda, seçilen orijinal eserin bazı bazı bakımlardan değiştirildiği uyarlamalar, (3)başka bir sanat eseri yaratma uğruna oldukça önemli bir başlama noktasını temsil eden benzerlik ya da paralellik kurma olarak da tanımlayabileceğimiz uyarlamalar...”³

Uyarlama söz konusu olunca; kaynak eser ile yeni eser arasında ister bir esinlenme, ister bir paralellik, isterse bir kesişme bulunsun, bütün bu çeşitlemelerin kaynağındaki sorunsal, orijinal esere sadakat ve yeni eserin özgünlüğü noktasında karşımıza çıkar. Sinemanın ilk yıllarından itibaren romanlarla sürdürdüğü bu ilişkide uyarlamayı; her iki sanat dalı için de yıkıcı kılmamak adına, yeniden yorumlama olarak tanımlamak ise romana sadakat, filme özgünlük sağlayıcı birincil koşul olarak görülür. Birbirinden farklı anlatım dilleri olan bu iki sanat dalı için birlikteliğin kaçınılmaz olduğu da göz önüne alındığında, başarılı uyarlamanın başarılı bir yeniden yorumlama yoluyla ortaya çıkabileceği de görülür.

“Başarılı bir film uyarlaması, çeviriden çok yorumlamaya yönelik olmalıdır. Çünkü her ortamın doğrudan yapılan bir çeviriyi kabul etmeyen kendine has özellikleri vardır. Önemli olan uyarlama yapan yazarın özgün eserin ana öğelerini alarak onun havasını (kişiliğini ya da özgün eserin duygusal atmosferini) yakalamasıdır.”⁴

Her ne kadar bu koşul uyarlamalarda olması gereken olarak sunulsa da, uyarlamaların tercih edilme sebepleri çoğu zaman bu koşulu sağlamaya engeldir.

³ Geoffrey Wagner, “The Novel and the Cinema”, Çetin Erus, a.g.e. ,20.

⁴ William Miller, *Senaryo Yazımı*, çev: Yılmaz Büyükerşen, Nesrin Esen, Yalçın Demir, İstanbul, 2009, 245.

Uyarlamaların sinema sanatında sıkça tercih edilme sebepleri; ticari kaygılar, senaryo ve senarist yokluğu, iki sanat dalının benzerlikleri ve hitap ettikleri kitlelerin beklentilerinin benzerlikleri olarak sıralanabilir.

Ticari kaygılar daha çok kaynak olarak kullanılan eserin popülerliği ve güçlülüğü söz konusuysa ortaya çıkar. Güçlü ve popüler bir metin filme aktarılırken bu gücün ve popülaritenin yeni eserde de yakalanmasına dikkat edilir ve ortaya çıkan filmin başarısı da bu özen sayesinde yüksek olur. Bu tür uyarlamalarda seçilen kaynak metnin gücünün yanı sıra, yeniden üretimi gerçekleştirecek yönetmenin bakış açısı, yorumlama ve yaratıcılık gücü de oldukça önem taşır. Yönetmenin sahip olması gereken bu özellik sözlü anlatım ile görsel anlatım arasındaki farktan kaynaklanan zorunlu bir yaratım gücüdür. Yönetmen uyarlayacağı eserin kendisine ne derecede kaynaklık edeceğine iyi karar vermeli ve yaptığı filmle izleyicide romana karşı önceden oluşmuş değerleri korurken, yeni eserden beklenen farkı ve özgünlüğü de verebilmelidir.

“Özgün materyalin popülerliği onun ne kadarının değiştirileceği konusundaki kararı etkiler. ‘From Here to Eternity’ ya da ‘War and Peace’ ünlü ya da çok satan romanlardan uyarlama yapılırken, seyircinin filmde de görmek isteyeceği ana karakterleri ya da önemli olayları elemek hiç de akıllıca olmaz. Ticari açıdan romana sadık kalmak onun popülaritesinden yararlanmak yerinde olur.”⁵

Söz konusu ticari kaygılar olunca uyarlama; film yapmak için kolay ve kesin bir yöntem olarak görülmektedir. Bu anlamda özellikle çok satan ya da popülaritesi yüksek yazarların kaleminden çıkan romanlar, sinema için seyirci garantisi olan birer senaryo metni olarak görülür. Romanın okuyucunun gözünde kazanmış olduğu başarı yapılacak filmin de başarılı olacağına dair kesin kanı oluşturur.

“Uyarlamaların tutulma nedeni oldukça mantıklıdır. Uyarlama için kullanılan malzemelerin çoğunluğu seyircinin beğenisini kazanan ve olumlu eleştiriler alan eserlerdir. Bunlar daha önce piyasaya

⁵ Miller, a.g.e. , 245.

sunulmuş ve başarı kazanmış roman ya da tiyatro oyunu olmaları nedeniyle yapılan filmler de seyircinin ilgisini çekmektedir.”⁶

Sinema tarihine bakıldığında özellikle geniş okuyucu kitlesine ulaşmış ya da tanınan, bilinen yazarların roman ve öykülerinin sıklıkla sinema senaryosu olduğu görülür. Zaman zaman yaşanan konu sıkıntıları bu etkileşime kaynaklık etse de her iki sanat dalının anlatı teknikleri bu etkileşimi kalıcı ve pekiştirici kılan bir diğer sebeptir. Monaco’nun *Bir Film Nasıl Okunur?* adlı kitabında belirttiği gibi; “sinema ve romanın ortak noktası, her ikisinin de ayrıntılı uzun öyküler anlatmasıdır. Her iki sanat dalı bunu çoğunlukla öykü ile gözlemci arasına bir ironi düzeyi sokan bir anlatıcının perspektifinden gerçekleştirirler.”⁷

Bu anlatı tekniği benzerliği her iki sanat dalını birbiri ile sürekli ilişkili kılar. Buna rağmen iki sanat dalının teknik ve estetik farklılıkları da vardır. Yapılan uyarlamalarda ortaya çıkan filmin romanı birebir yansıtmaması da bu farklılıklardan kaynaklanır. Temel farklılık görüntüsel ve dilsel anlatım noktasında ortaya çıkar. Sinemanın görüntü gücü bir romanda anlatılabilen her şeyi sinemada aşağı yukarı anlatma olanağı sağlasa da, zamanın kullanımı bu anlatımı kısıtlar. Monaco’ya göre, film “gerçek zamanda işlediği için” sınırlanmıştır. “Romanlar yalnızca canları istediğinde biterler, filmler ise belli bir saat aralığına sığdırılmak zorundadırlar.”⁸ Bu nedendir ki uyarlamalar söz konusu olunca bir senaryonun uzunluğu ortalama olarak bir romanın üçte birine denk gelir. Buna bağlı olarak da romandaki olayların her ayrıntısı filmlere bire bir yansıtılamaz. Bir romanın en uygun şekilde sinemaya uyarlanmasını sağlayan ise sinematografik özellik olan görüntüsel anlatım dilinin ne denli başarılı şekilde kullanıldığı ile alakalıdır. Süresi romana göre kısıtlı da olsa bir film görüntü gücü sayesinde zaman zaman bu açığı kapatırken zaman zaman da yazının anlattıklarının ötesinde görüntüler sunarak başarı sağlar.

İki sanat dalının anlatım dillerinin farklı olması (roman-sözcük, sinema-görüntü) ve farklı iki yaratıcı (yazar-yönetmen) tarafından sunulması uyarlamalardaki farklılıkların diğer bir nedenidir. Romanlar yazarları tarafından

⁶ Miller, a.g.e. , 243.

⁷ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*,(çev: Ertan Yılmaz), İstanbul, 2001, 47-48.

⁸ Monaco, a.g.e., 48.

oluşturulan sözcüklere dayalı anlatılardır. Sinemada yazarın yerini yönetmen sözün yerini görüntü, ses, müzik, efekt gibi öğeler alır. Farklı bakış açıları ve anlatım araçlarından geçerek oluşan uyarlamalar eserlerin yaratıcıları arasında bir çatışma unsuru oluşturur. Tuncay Yüce ilgili makalesinde kısaca bu çatışmayı şu şekilde anlatır:

“ 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”.⁹

Şüphesiz bu çatışmayı en iyi yansıtan ortaya çıkan yeni sanat ürünü olan filmidir. İki farklı bakış açısının çatıştığı noktada, iyi bir yorumlama, iyi bir sonuç doğuracaktır. Önemli olan bu farklı bakış açılarını doğru bir sentezle bir araya getirip, yeni bir yorum katabilmektir. İzlenecek bu yöntem, her iki sanat dalı için de avantajlı olacak, kendi kurallarını koruma(edebiyat) ve oluşturma(sinema) anlamında katkı sunacaktır. Bazın sinema- edebiyat ilişkisini ve bu ilişki bağlamında, edebiyata karşı uyarlama eseri izleyen seyircinin tutumunun katkısını şu şekilde ifade eder:

“...özgün metnin bütünlüğünün bozulmasına yönelik hataların yapılmaması, sinema için büyük bir kazançtır. Filmin izlenmesi sonrasında seyircide iki çeşit duygu oluşabilir. Birincisi filmde hoşnut olmak; ikincisi ise filmin orijinalini okuma isteğidir. Bu ikinci istek edebiyatın zaferi sayılabilir. Kamuoyu istatistikleri, ekrana aktarılan kitapların satışında çok belirgin bir artış olduğunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak uyarlama

⁹ Tuncay Yüce, “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, I-2, 2005, 67-74.

girişimlerinin edebiyata veya genel olarak kültür birikimine hiçbir zararı olmadığını söylemek mümkündür.”¹⁰

Sinema- edebiyat ilişkisinde bir diğer belirleyici unsurun hitap edilen kitleler olduğunu daha önce ifade etmiştik. Kitlenin algı ve beklentileri iki şekilde ortaya çıkar. Birincisi; roman yazarının ya da film yönetmeninin eserinin yaratım sürecinde dikkate aldığı, okuyucu ve izleyicide bu eserlerin bırakacağı etki boyutunda ve türünde ortaya çıkar. Yazar ve yönetmen okuyucu ya da izleyiciyi farklı algılar, bu algılama biçimini dikkate alarak eserini yaratır. İkincisi ise okuyucu ve izleyicinin roman ya da filme karşı tutumu ve beklentileri boyutundadır ve birbirinden farklıdır. Bu nedenle bu eserleri aynı psikoloji ile algılamazlar. Monaco’ya göre;

“Romanlar yazarları tarafından anlatılır ve biz okuyucular yalnızca yazarların bizden istediğini duyar ve görürüz. Filmler de bir anlamda yaratıcıları (yönetmen) tarafından yaratılan eserlerdir ama bizler daha fazlasını görür ve duyarız. Çünkü romancının tanımlamalarının tümü onun dili, önyargıları ve bakış açısında süzülerek bize ulaşır. Oysaki sinemada bir ayrıntıyı değil de, diğerini seçme, tercih etme özgürlüğümüz vardır.”¹¹

Monaco’nun ortaya koymuş olduğu bu farklılığa karşı, Bazin okuyucu ve izleyiciyi öyle bir potada birleştirir ki, bu ortak duygulanım biçimi adeta uyarılmanın, özellikle sinemanın ticari kaygısı göz önüne alındığında, zorunlu bir tercihe dönüşmesinin açıklayıcı nedenlerinden biri olur. Bazin;

“Roman okuyucusu psikolojik olarak tıpkı karanlık bir sinema salonundaki birey gibi yalnızdır. Kendisini kitap kahramanı ile eşit tutar. Kitabın okunmasından bir zaman sonra okuyucunun kendisini bir sarhoşluk duygusu içinde hissetmesinin nedeni budur. Sinema ve romanda bir kendi kendine tatmin olgusu söz

¹⁰ Andre Bazin, *Sinema Nedir?*, (çev: İbrahim Şener), İstanbul, 2007, 73.

¹¹ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, (çev: Ertan Yılmaz), İstanbul, 2001, 48-49.

konusudur. Birey sosyal sorumluluklarından sıyrılmış olarak, yalnızlık içinde bulunmaktadır.”¹²der.

Sinema- edebiyat ilişkisi bu benzerlik- farklılık ya da kaygılar boyutunda ne kadar tartışılrsa da her zaman var olacaktır. Özellikle sinemanın endüstriyel boyutuna bağlı olarak ortaya çıkan ticari kaygılar ve ne yazık ki özgün senaryo oluşturma ve senarist yetiştirme olanaklarının kısırlığı, edebiyata göre çok genç olan bu sanat dalını, uyarlama yapmaya mecbur kılacaktır. Zamanla sinemanın da kendi kurallarını belirleyip, kendinden daha tecrübeli olan sanat dallarının ürünlerinden esinlense de, sinemasal yönden daha özgün eserler vereceği umut edilir. Aksi takdirde bu etkileşim zaman zaman başarılı filmleri karşımıza çıkarsa da, genel anlamda her iki sanat dalını da zedeleyici yönde, özgünlükten yoksun, kaynak eserin ruhunu taşımayan vasat filmlerin yaratımına neden olacaktır.

Sinema-edebiyat ilişkisi bağlamında dünya sineması ilk tarihinden itibaren sayısız örnekle doludur. Dünya sinema tarihinde ilk uyarlama örneklerini Fransız sinemacı Melies’in ortaya koyduğu görülmektedir. “*George Melies, 1902 yılında Jules Verne’in aynı adlı romanına dayanarak yaptığı Aya Yolculuk (A Trip to the Moon) bilim kurgu türünün de ilk örneğidir.*”¹³ Bu örneği yine aynı tarihte aynı isim tarafından uyarlanan, *Robinson Crusoe* ve *Gulliver’in Seyahati* takip eder. Bu örnekler zamanla diğer ülke sinemaları özellikle Amerikan sinemasının ortaya koyduğu klasik eserleri kaynak alan uyarlamalarla çoğalır. “...roman ve oyun uyarlaması 1907-1908’deki sansür baskısı ile daha da artış görür.”¹⁴

Sessiz sinema döneminde Amerika’da yapılan başlıca uyarlamalar *Son Mohikanlar* (1920), *Tutku* (1924), *Benhur* (1925) gibi örneklerden oluşur. Fransız sinemasında Jean Renoir’ın Zola’nın eserinden aynı adla uyarladığı *Nana*(1926), Feyder’in yine aynı yazarın eserinden uyarladığı *Jeanne D’Arc’in Tutkusu* (1928), Danimarka ve İtalya’da yapılan *Kamelyalı Kadın* ve *Pompei’nin Son Günleri* Avrupa sinemasının sessiz dönem uyarlamalarının örnekleri arasında yer alır.

¹² Andre Bazin, *Sinema Nedir?*, (çev: İbrahim Şener), İstanbul, 2007, 103.

¹³ Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar*, İstanbul, 2005, 21.

¹⁴ Çetin Erus, *a.g.e.*, 21.

Özellikle dünya klasiklerinin tercih edildiği uyarlamalar adeta bu klasikleri seyirciye sunmayı görev edinmiştir. Yirmili-otuzlu yıllar bu ilişkiyi artırmış, sesin sinemaya girmesi ile yazarlar yapımcılar için ayrı bir önem taşımaya başlamıştır.

“Otuzlu-kırkli yıllarda ise edebiyat uyarlamaları özellikle Hollywood’da popülaritesini artırmış, 1939 yılında Akademi ödülü için yarışan filmlerin çoğu uyarlamalardan oluşmuştur. *Fareler ve İnsanlar*(Of Mice and Men), *Rüzgar Gibi Geçti* (Gone With the Wind), *Oz Büyücüsü* (The Wizard Of Oz), *Rüzgarlı Bayır- Uğultulu Tepeler* (Wuthering Heights) bunlardan bazılarıdır.”¹⁵

Sesin sinemaya girmesiyle birlikte hem uyarlama örnekleri artmış hem de yazarlar yapım şirketleri için ayrı bir önem taşımıştır. Özellikle Hollywood’un endüstriyel yönü bu yazarların zamanla sanatsal yönlerinden uzaklaşmasına neden olmuştur. 1933’te perdeye aktarılan *Küçük Kadınlar* ve 1940’ta onu takip eden Steinbeck’in ünlü klasiği *Gazap Üzümleri* Hollywood’un en gerçekçi uyarlamaları kabul edilir. İtalyan sinemasında ise gerçekçiliğin habercisi sayılan *Tutku* (1943) filmini çeken Luchino Visconti; ikinci uyarlama örneğini de *Postacı Kapıyı İki Kez Çalar* uyarlaması ile ortaya koyar.

“1935 yılında konulu filmlerin %35’ini, 1945’te %18’ini uyarlamalar oluştururken, 1950’de II. Dünya Savaşından sonra stüdyo sisteminin gerilemesi ve seyircinin özellikle televizyonun etkisiyle sinemadan uzaklaşması düşük bütçeli filmlerin yapılmasını mecburi kılar. 1950’li yıllarda bu durum sinemada özgün senaryo oranını %30’un altına düşürür.”¹⁶

Bu süreçte ortaya konan *From Here to Eternity* (1953), *The Naked and the Dead*, *Intruder in the Dust* ve *Exodus* (1960) önemli uyarlamalardır. Dünya sinemasında özellikle romanların telif haklarının yüksek oluşu ve sanatsal kaygılar Avrupa sinemasını uyarlamalardan uzak tutsa da, sinemanın endüstriyel boyutunun önemli olduğu Hollywood sineması bu yöntemi her zaman tercih etmiştir.

¹⁵ Çetin Erus, *a.g.e.*, 23.

¹⁶ Zeynep Çetin, *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*, (Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1999.

Godfather (1972), *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), *Tual Bedenler* (1990) 1990'lara kadar yapılan bazı başarılı uyarlama örnekleridir. *Kurtlarla Dans* (1990), *Kuzuların Sessizliđi* (1991), *Schindler'in Listesi* (1993), *İngiliz Hasta* (1996), *Yüzüklerin Efendisi* (2001), *İhtiyarlara Yer Yok* (2007) filmleri ise Oscar ödüllü önemli uyarlamalar arasındadır.

1.2. TÜRKİYE’DE SİNEMA-EDEBİYAT İLİŞKİSİ

1.2.1. İLK YILLAR-İLK UYARLAMALAR

Türk sinema tarihi 1950 sonrası gerçek kimliğine kavuşur. Fakat 1950’li yıllara kadar geçirilen süreç Türk sineması açısından büyük önem taşır. Bir anlamamda; sinemanın 1950’li yıllarının neden kimlik kazanımını sağladığının da açıklamasıdır. Bu sürecin kısaca özetlenmesi; gelinen yerin önemi açısından gerekli görülmektedir. Türk sinemasının kesin bir başlangıç tarihi olmamasına rağmen, 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen “*Ayestafanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*”nı ilk Türk filmi, Uzkınay’da ilk sinemacımız kabul edilir. Bu yıla kadar sinema yabancı uyrukluların ve azınlıkların çabalarıyla önce saraya girer daha sonra uzun yıllar İstanbul özellikle Beyoğlu’yla sınırlı bir alanda halka yapılan gösterimlerle ülkemizde varlığını gösterir. Uzun yıllar bu işle uğraşanların yanı sıra, izleyicileri de yabancı uyruklular ve azınlıklar oluşturur. Gösterilen filmler ise Türkiye’ye gelen yabancı yapımcıların Türkiye’de çektiği filmlerdir. Her geçen gün bu filmlerin ve açılan salonların sayısının çoğalmasına rağmen, halen ortada Türk sinemasından bahsetmeyi gerektirecek ikinci bir yapıt yoktur. Uzkınay dışından sinemayla ilgilenen diğer isimler Sedat Simavi, Ahmet Fehim, Şadı Karagözoğlu ve bir döneme damgasını vuran Muhsin Ertuğrul’dur. Uzkınay dışındaki isimler dönemin tiyatrocularıdır da aynı zamanda. Sinema tarihimizin bu yılları, çeşitli deneme/yanılmaların, heveslerin, merakların giderilmesi doğrultusunda yapılan çalışmaların yıllarıdır. Az sayıda çalışma yapılmış, çalışmalar bazen bir hevese, bazen özentiye, bazen ihtiyaca, bazen de kar amacına cevap olacak şekilde tasarlanmıştır.

Bu dönemde Tanzimat’ın getirdiği batı kaynaklı edebiyat anlayışı, tiyatro eserlerimize de yansımış, tiyatro gibi yine Batı kaynaklı bir sanat olarak ülkemize giren sinema da batının etkisi altında kalmıştır. Bu etki tiyatronun takipçisi olarak sinemada üretilen eserlerin, özellikle batıdan tercüme edilen ya da batı taklidiyle kaleme alınan tiyatro oyunlarının uyarlanması ile oluşturulmasına neden olur.

Sinemamızdaki ilk eser verenlerin tiyatrocuların oluşması ilk filmlerinden oyun uyarlamaları olmasına neden olmuştur. “*Weinberg’in tasarladığı ilk konulu film Arşak Benliyan’ın başarılı sahne çalışmalarından biri olan Leblebici Horhor’dur.*”¹⁷ 1917 yılında Sedat Simavi tarafından çekilen ve tamamlanmış ilk Türk filmi olan *Pençe* Mehmet Rauf’un bir tiyatro oyununun uyarlamasıdır. Moliere’in *Zor Nikâh*’ından uyarlanan *Himmet Ağa’nın İzdivacı* (1916) da çekilen diğer bir batı kaynaklı uyarlama örneğidir. Tiyatrocuların uğraşlarının ötesine geçmeyen çalışmalar, tiyatro geleneğinin de ötesine geçememiştir ve bir dönemin tek ismi olan Muhsin Ertuğrul’un çabalarıyla da uzun dönem tiyatro-sinema ilişkisi ilkelliğinden de kendini kurtaramamıştır. 1919’da Ahmet Fehim’in çektiği *Mürebbiye* ise ilk yerli eser uyarlamasıdır. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın aynı adlı eserinden uyarlanan *Mürebbiye* aynı zamanda sansüre uğrayan ilk Türk filmidir. Bu uygulama ile tekrar yabancı eserlere dönüş yapılır ve 1919’da Yusuf Ziya Ortaç’ın çevirisini yaptığı *Binnaz* Ahmet Fehim tarafından filme çekilir. 1922’de Türk sinemasına dâhil olan Muhsin Ertuğrul 30 yıl süreyle sinemaya emek vermiş bu süreç içinde 30 filme imza atmıştır. Bu filmlerin yarısından fazlası yabancı kaynaklardan alınmış ya da Batı sinemasının çeşitli etkilerini taşımıştır. Bir tiyatrocunun Ertuğrul, Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve Rus Devrim sinemasından etkilenecek sinemasal yaşamını şekillendirmiştir. Ertuğrul 1931 yılında ortak yapım şeklinde ortaya koyduğu, “*İstanbul Sabahlarında*” adlı filmle sessiz film dönemini kapatarak sesli film türündeki ilk örneği de Türk sinemasına kazandırmıştır.

Yıllarca tiyatroculuk yapan Ertuğrul, yurtdışındaki sinema çalışmaları, yabancı yapımcılarla olan ilişkileri ve ortaya koyduğu ortak yapımlarla birlikte, Türk Sinemasını 20 yıl gibi uzun bir süre tiyatral söyleme ve kendi tekeline mahkûm etmekten de çekinmemiştir. Ülkenin yeni tanıştığı bir sektörün, tiyatroya bir perde eklemlenmesi ve batı kaynaklı eserlerin Türkçeleştirilerek uyarlanmasıyla idare edilmiştir. Muhsin Ertuğrul ciddi suçlamalarla karşı karşıya kalsa da yaklaşık 20 yıl gibi uzun bir süre daha olumlu bir süreç yaratacak ortam da oluşmamıştır. Ertuğrul; “*Zaman sınırı ve para kazanma hırsı olmadan bir film çevirmeyi ben de isterdim,*

¹⁷ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, 1998, 27.

ama olmadı işte!"¹⁸ sözleriyle 20 yıllık sürecin savunmasını ve sinema sanatının ülkemizdeki ilk 30 yılını açıklamış olur.

Muhsin Ertuğrul; Yakup Kadri'den *Boğaziçi Esrarı/Nur Baba* (1922), Halide Edip Adıvar'dan *Ateşten Gömlek* (1923), Peyami Safa'dan *Sözde Kızlar* (1924) adlı yerli edebi eserleri sinemaya uyarlamıştır. Bu eserler dışında yabancı kaynakları tercih eden Ertuğrul'un 1931 yılında çektiği *İstanbul Sokaklarında* ise özgün bir senaryoya dayanır.

Yaklaşık 20 yılı kapsayan Muhsin Ertuğrul ve tiyatrocuları döneminin Türk sinema tarihi açısından şüphesiz önemi büyüktür. Dönemin önemini ise etkileri sağlamıştır. Türk sinemasıyla uğraşan ve tarihine ilişkin yorum yapan birçok sinemacıya göre bu yıllar Türk sinemasına fayda sağlamaktan çok zarar vermiştir. Yapılan yorumların çoğu Ertuğrul'un aleyhine ve dönemin sektörde sonraki olumsuzlukların temelini oluşturduğuna dairdir. Özellikle bu döneme ilişkin yorumların, genelin bakış açısını yansıttığı düşünüldüğü için 50 yılı aşkın bir zamandır Türk sineması üzerine inceleme araştırma ve eleştiriler ile katkıda bulunan Nijat Özün'ün sözleriyle verilmesi uygun görülmektedir. Özün, boşa giden yıllar diye nitelendirdiği *"Bu on yedi yılda, sinemamızın gösterdiği gelişme, daha önceki dönemde atılan olumsuz adımları, daha geniş ölçüde kökleştirmekle geçti. Temelde büyük bir değişiklik yoktu. 1922-1938 döneminin kazanç gözünde sayılabilecekleri bir elin parmaklarını geçmiyordu"*¹⁹ yorumuyla vermiştir. Dönemin yararları diye bahsedilenler ise Özün tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

"Devletin sinemayla hiç ilgilenmemesine karşılık, doğrudan doğruya sinemacılıkla uğraşan iki özel ortaklık kuruldu, bu ortaklıklar Türkiye'de sinemacılığın devamını sağladı ve bu durum bir yerli sinemanın gerek endüstri gerekse sanat bakımından bir gün gelişebileceği umudunu ayakta tuttu. Bugün sinemamızın ele aldığı hemen bütün film türlerinde ilk örnekler bu dönemde verildi. Polis filmi, köy filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, dram-melodram, komedi-vodvil... Türk

¹⁸ Nijat Özün, *Türk Sineması Tarihi*, Ankara, 2003, 68.

¹⁹ Özün, *a.g.e.*, 108.

kadınlarının beyaz perdede çalışması, yine bu dönemde gerçekleşti, aynı şeyin sahnede gerçekleşmesine de böylece sinema önayak oldu. Belirtilmesi gereken teknik bir fayda da vardır ki, Türkiye'deki ilk sesli filmlerin çevrilişinde ses ile görüntü aynı zamanda alınıyordu. Bu ilkedan ayrılıp da filmler baştan sona çevrildikten sonra seslendirmeye başlanınca bunun sanat bakımından doğurduğu kötü sonuçlar ortaya çıkmış, fakat kimse eski düzene dönmek istememiştir.”²⁰

Özün'ün dönemin dezavantajlarına ilişkin yorumları çok ilginçtir, aslında bu yorumlar sadece Özün'ün değil dönemi değerlendiren birçok sinemacının ortak söylemidir. Özün döneme ait olumsuzlukları uzun bir liste şeklinde verir ve bu listenin başında da Ertuğrul'da ve arkadaşlarında “sinema duygusundan” eser olmadığına dair söylemi gelir ve şöyle devam eder;

“Hepsi tiyatrodan gelmişlerdi; üstelik çoğu eski ve geri bir tiyatro anlayışına bağlı kimselerdi. Sinema ile tiyatro arasındaki başkalığı bir türlü anlamamışlar, sinemaya bir türlü ayak uyduramamışlar, uydurmaya da çalışmamışlardır. Sinema onlar için açıktan gelir sağlayan ikinci bir kaynaktı. Sinemaya bunun dışında önem verdikleri de yoktu. Bundan dolayıdır ki sinemaya olumlu bir şey katmak şöyle dursun tiyatrodaki kötü alışkanlıklarından çoğunu da bu alana taşıdılar.”²¹

Bu nedenlerle dönemin sinema ürünleri tiyatro oyunlarının, çok ufak değişikliklerle, ama aynı sahne düzeniyle kamera önüne taşınması ile oluşturulmuştur. Bunların geneli; Fransız, Alman vodvilleri; Fransız, Alman operetleri; en ağdalı Alman melodramları, kişi adları Türkçeleştirilerek kamera önüne taşınma yöntemiyle oluşturulmuştur. Özön; Ertuğrul'un çalışmalarını ise şu şekilde özetler:

²⁰ Özön, a.g.e., 108.

²¹ Özön, a.g.e., 109.

“...Ertuğrul’un bütün filmleri arasında “orijinal” senaryoya dayananlar ¼ oranındadır. Uygulamaların çoğu da, tiyatrodan ya da yabancı filmlerden yapılanlardır; Kurtuluş Savaşı konulu üç film bir yana bırakıldığı vakit, Ertuğrul’un bütün filmlerinin dram ve komedi olarak eşit sayıda iki bölüme ayrıldığı görülmektedir. Bu da, Ertuğrul’un belirli bir sinema anlayışı olmadığını çalışmalarını piyasanın gereklerine göre ayarladığını kendiliğinden ortaya koyar²².”

Özün’ün bahsettiği tiyatroculuk geleneğinden kalma sorunlar aslında abartılmamış tam tersine bugünün sinemacılık anlayışına da ışık tutmuştur. Sinemasal ve tiyatral söylem ile tiyatro oyunculuğu ya da sinema oyunculuğu arasındaki farklılıkların anlaşılma sürecinin günümüze kadar uzaması sinema sanatının özgün bir yapı oluşturmada zorlanmasının önemli nedenlerindendir.

1939-1949 yılları arası Türk sinema tarihi açısından sinema tarihçilerinin de ele aldığı gibi bir geçiş dönemi olarak görülmektedir. Bu dönemde artık gerçek anlamda sinemacılar sektöre el atmakta, Türk Sineması ilk yönetmenlerini ve beraberinde ilk yapım stüdyolarını kazanmaktadır. Bu on yıllık zaman diliminde Ertuğrul’un yanında yetişen; Ferdi Tayfur, Talat Artemel, Hadi Ün, Kâni S. Kıpçak, Sami Ayanoğlu, Suavi Tedü, Cahide Sonku gibi tiyatrocu rejisörlerin yanı sıra tiyatroyla ilişkisi olmayan; Faruk Kenç, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şahin Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G. Arakon, Orhan M. Arıburnu gibi sinemacı isimler de sürece dâhil olur. Yine ilk stüdyolardan olan, Ha-Ka Film, Ses Film ve And Film de dönemin Türk sinemasına dair diğer önemli gelişmeleridir. Geçiş döneminin en önemli özelliği sinemayı tiyatrocuların tekelinden kurtarmak olur. Bu dönem tiyatro dışında doğrudan doğruya sinemayla uğraşan ve sonraki yıllarda yetişecek olan sinemacılara önayak olacak ortamları hazırlayan rejisörlerin kazanıldığı dönem olarak da ayrı bir öneme sahiptir.

Dönemin yönetmenleri; sinema eğitimi almış olmalarına rağmen bu eğitimin sadece teknik boyutta olması, onları sinema sanatçısı yerine sinema teknisyenleri

²² Özön, a.g.e., 109.

yapmış ve bu alandaki varlıklarının, birer hevesli ya da amatör olmalarından öteye geçmesine engel olur. Bununla birlikte dönem her ne kadar tiyatrocuların arınma dönemi olarak tanımlansa da, ilk yıllar teknik eleman ve oyuncu olarak tekrar onlardan yararlanılmak zorunda kalınmıştır. Uzun süre alışılmış olan tiyatrocular ve onların ürettiği tarzdaki filmler yeni sinemacılara, var olan seyirci kalıbını değiştirmek açısından ciddi sorunlar yaratmıştır. Seyirci ve sanatçıyı, yeniye karşı aydınlatacak bir eleştirmen söyleminin olmayışı da yeniliklerin kabulünü sağlayacak bir ortam oluşmasına engel olmuştur. Bu nedenle dönemin ilk yılları yine yabancı kökenli tiyatro ve romanların sinemaya uyarlamasıyla geçmiştir.

Ertuğrul'un; Musahipzade Celal'in Şehir Tiyatrosu'nda büyük ilgi gören oyunlarından uyarladığı *Aynaroz Kadısı* (1938), *Bir Kavuk Devrildi* (1939), Jean de Letraz'ın *Bichon* adlı oyunundan uyarlanan *Tosun Paşa* (1939), Faruk Kenç'in Güntekin'in oyunundan uyarladığı *Taş Parçası* (1939) dönemin bazı tiyatro oyunlarından yapılan uyarlama örnekleridir.

Dönemde yerli edebiyat eserlerinden yapılan uyarlamaları ise şöyle sıralamak mümkündür. Faruk Kenç'in Sermet Muhtar Alus'un aynı adlı eserinden uyarladığı *Kıvırcık Paşa* (1940), Şadan Kamil'in Kerime Nadir'in aynı adlı eserinden uyarladığı *Seven Ne Yapmaz* (1947), Şukufe Nihal'in Domaniç Dağlarının Yolcusu adlı eserinden uyarladığı *Unutulan Sır* (1948), Münir Hayri Egeli'nin Uryan Efe adlı eserinden uyarladığı *Efe Aşk* (1948), Vedat Örfi Bengü'nün Faruk Nafiz Çamlıbel'in aynı adlı eserinden uyarladığı *Canavar* (1948). 1949'da Lütfi Ö. Akad'ın ilk filmi olan, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan "Vurun Kahpeye" filmi ile Tiyatro ile sinema kesin bir çizgi ile birbirinden ayrılır ve Türk sineması bu yıldan itibaren ilk ustalarını kazanmaya başlar.

1.2.2. TÜRK ROMANINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

Rusya'da devletin resmi sanat görüşü olarak kabul edilen Toplumcu Gerçekçilik 1930'larda ortaya çıkar ve 1934'te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği'nin birinci kongresinde ana ilkelerini saptar. Marksist ideolojinin sanata yansması olan

Toplumcu Gerçekçilik her sanat kuramı gibi sanatın yansıtmaya olduğu ilkesine dayansa da onu diğer kuramlardan ayıran yansıttığı gerçekçiliktir. Her sanat kuramı bu “gerçekliğin” ne olduğu konusunda farklı anlamlandırmalara sahiptir. Bazı kuramlara göre bu gerçekçilik yüzey, bazılarına göre insan tabiatının özü, bazılarına göre idealleştirilmiş gerçekçilik ya da toplumun günlük hayatıdır. Toplumcu gerçekçilik her ne kadar toplumun günlük hayatını yansıtan gerçekçilik ifadesiyle örtüşse de bazı yönleriyle kendi gerçekçilik anlayışının farkını ortaya koyar. *“Toplumcu gerçekçiliğe göre sanatın yansıttığı gerçekçilik toplumsal gerçekliktir, ama bu gerçeklik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihi somutlulukla işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır.”*²³

Marksist ideolojinin temeli olan işçi sınıfı; toplumcu gerçekçi sanat akımının da temelini oluşturur. Köyde köylü, kentte ise işçi ve kırsal kesimin ezilen insanları ve onların yaşamlarını bu akımın toplumu yansıtırken geneli somutlaştırdığı alanlardır. Marksist doktrini esas alan toplumcu gerçekçileri, gerçekçilerden ayıran bir diğer önemli özellik de sadece mevcut olanı değil, olabileceği de yansıtmalardır. Kölelikten feodalizme, feodalizmden kapitalizme, nihayetinde kapitalizmden sosyalizme doğru gelişen tarihi süreci kavramak ve bunu yansıtırken toplumu bu süreçte tarih içindeki yerine oturtmak, çatışmaları, ilerici ve gerici güçleriyle doğru gelişimi görmek toplumcu gerçekçi yazarın işidir. Bu nedenle toplumcu gerçekçilik şu anki gerçekçiliği bilmekle yetinmeyen, sürecin nereye gittiğine dair söylemleri de olan bir akımı temsil eder. Bu da toplumcu gerçekçi yazarların sadece içinde bulundukları durumu değil, içine doğru sürüklenen yeni durum hakkında bilgilerini de ortaya koyabilmelerini zorunlu kılar.

Lukacs’ın gerçekçilik ve doğalcılık olarak ikiye ayırdığı sanatın yansıtmaya yöntemlerinden gerçekçilik; sosyal gerçekçiliği yansıtabilir olarak kabul edilir. Dünya yazın tarihinde Balzac, Stendhal, Tolstoy, Dickens gibi önemli yazarlar bunun başarılı özelliklerini ortaya koymuşlardır. Tanık oldukları çağı ideolojileri ne olursa olsun düzensizlikleri ile birlikte eserlerine yansıtmışlardır. Lukacs doğalcıların aksine; sosyal gerçeklikleri eserlerine yansıtabilen gerçekçileri de toplumcu ve eleştirel gerçekçiler olarak ikiye ayırır. Sovyet edebiyatının önemli yazarlarından

²³ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, 2007, 53.

Gorki'nin de yaptığı bu ayrımın kriteri, yazarın içinde yaşadığı toplumun dinamikleri ile alakalıdır. Çünkü toplumcu gerçekçi yöntem ancak sosyalist toplumlarda uygulanabilecek bir yöntemken, eleştirel gerçekçilik hem sosyalist olmayan toplumlarda hem de sosyalist toplumlara geçiş süreçlerinde kullanılabilecek bir yöntem olarak kabul edilir. Moran; kapitalist toplumlarda gerçekliğin özünü yansıtmayı şu şekilde tanımlar:

“Tipik olanı kavrayabilen yazar, kendi ideolojisi ne olursa olsun (Scott ve Balzac gericiydiler) gerçekçi demektir, çünkü değişimin dinamiğini sağlayan tarihi güçleri sezmiş ve anlamıştır. Yaptığı şey, hayatın yüzeyine takılıp kalmak yerine, belli bir dönemde o yüzeyin altında yatan tarihi anlamın özüne inmek ve bunu somut kişiler ve olaylarla sergilemektir. Gerçekliğin özünü yansıtmak budur Lukacs’a göre ve çağımız kapitalist toplumunda bunu başaranlar eleştirel gerçekçilerdir.”²⁴

19. yy'da ortaya çıkan Marksizm, dönem itibarıyla gerçekçi romanın en başarılı çağına denk düşer. Bu nedenle gerçekçilik Marksist estetikte önemli, vazgeçilmez bir unsurdur. Toplumun her bakımdan; gerek ekonomik, gerek politik gerekse sosyolojik eleştirisini ortaya koyan Marksizm, dönemin gerçekçi yazarlarından kendisini yansıtmayı konusunda destek almıştır. Dönemin gerçekçi romanı da bu toplumsal eleştiriye sanatsal yöntemle yansıtarak Marksizm'e destek sunmuştur. Dönemin tek yansıtıcı kuramı gerçekçilik olarak şart koşulmasa da döneme en uygun yöntemin bu olduğuna dair Moran gerekçeyi sunar:

“Toplumcu gerçekçilerin gerçekçi yöntem üzerinde direnmelerinin bir nedeni de geniş emekçi sınıfa en uygun düşen yöntem sayılmasıydı. Biçim sorunlarının güçlükler yaratacağı, eserin anlaşılmasını zorlaştıracacağı endişesinin bunda rol oynadığını söyleyebiliriz. Güç anlaşılan yeni biçimler denemek, yozlaşmış burjuva sanatına özgü

²⁴ Moran, a.g.e., 56.

davranışlar olarak yorumlandığı için geleneksel gerçekçi yöntemin doğru tek yöntem olduğu önerildi.”²⁵

Her ne kadar toplumcu gerçekçiliğin kurucusu; Sovyetlerde sosyalizmin kurucusu da olan Stalin ve ona yakınlığı ile bilinen Jdorov kabul edilse de, kuramın asıl kurucusu Maksim Gorki’dir. Gorki bu kuram çerçevesinde gerçekçilik ve sanatsal estetiği bir arada sağlamak adına devrimci romantizm ve olumlu tip kavramlarını formüle etmiştir.

Sanatçı gerçeği yansıtmalıdır ve bu yansıma anında kendi kimliğini, sanatsal yönünü, her şeyden önemlisi sanatsal biçimi de göz önünde bulundurmalıdır. Sosyalizme geçmiş olan Rusya’da bir şekilde devlet yazar çıkarları örtüştüğü için; yansıtılan gerçeklikteki olumsuzluklar ya da kısıtlı söylem gerektiren durumlar yazarları romantizme itmiştir. Fakat bu seçkin bir söylem ya da burjuva sınıfına hitap eden gerçekçi yazarların (Balzac, Tolstoy) romantizminden farklı devrimci bir romantizmdir.

Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi’ndeki (1934) formülasyon çerçevesinde ele alınan Toplumcu gerçekçiliğin biçim ile ilgili sorununu Ahmet Oktay şu şekilde açıklar:

“Devrimin ülkesinde yazın, işçi sınıfının aydınlatılması yönlendirilmesi görevini üstlenmeli, bir yol gösterici olmalıdır. Geri kalmışlık konumundaki işçi ve köylü kitlelerine sosyalizmi benimsetmeli, ona gelecek için umut vermelidir. Bu görevi yazın ancak bu kitlelerin anlayabileceği biçimler altında yerine getirmelidir.”²⁶

Toplumun ve insanın daha iyi bir noktaya gelmesini amaçlayan, bu yolda da her ikisinin dönüştürülmesi gerekliliğini savunan Gorki, toplumcu gerçekçiliğe emek dünyasını destekleyici bir görev yükler ve gerçekçiliğin misyonunu şu şekilde özetler: *“Bireyi iyice ihtiyarlamış olan dar görüşlülük ve bireycilikten sosyalizme*

²⁵ Moran, a.g.e., 63-64.

²⁶ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul, 2003, 110-111.

varan yolda gelişmesinin süreci içinde ele alırken onu yalnız bugünkü haliyle değil, yarın olması gerektiği ve olacağı biçimiyle de ele alırsa görevi yerine getirebilir.”²⁷

İçinde bulunduğu süreci de yansıtırken; geleceği, geleceğin mutlu insanını düşünerek hareket eden Gorki, var olan koşulların hoşnut olmayan yönlerini romantizme sığınarak aktarır. Dinlenme sürecinde olduğunu kabul ettiği dönemin faydasız olarak nitelendirdiği insanları ise, geleceğe katkı sunacak olumlu tipler olarak eserlerine yansıtır.

19.yy’da Rus edebiyatında ortaya çıkan ve “gereksiz” adam olarak nitelendirilen olumsuz tip kavramı toplumcu gerçekçilerde önem kazanır. Bu tipin en iyi örneğini de Gonçarov’un *Oblomov* (1859) adlı eserinde aynı adı taşıyan kahramanın temsil ettiği kabul edilir. Berna Moran bu tipi, *“zekâsı parlak, duyarlılığı ince ama karamsar, bir işe yaramaz, topluma karşı olumsuz adam bazen iyi niyetli ve ümitli olsa da eyleme geçemeyen, sonunda hep yenilgiye uğrayan adam”²⁸* olarak tanımlar.

Sovyet Rusya’nın 19.yy’da yüksek ve orta sınıfının, toplumun hayatından uzaklaştırdığı bu tipler, iş yapabilme gücünden, eylem yetisinden uzak, gereksiz tipler olarak kabul edilmiş; buna bağlı olarak da toplumcu gerçekçiler olumlu tip yaratma zorunluluğuna itilmiştir. Yaratılacak olumlu tipler planlanan iyi geleceğin temsilcileri olarak kurgulanmıştır. Bu tipten beklenen ise; örnek oluşturacak, saygı uyandıracak, bulunulan süreçle gelecek arasındaki bağı kuracak ve sosyalizmi temsil edecek, iyi bir politik erdem göstermesidir.

“Romanlarda bu tip, kendini görevine adanmış nefesine hakim ve güçlü bir kişidir. Halk çok acı çekmiş, ama kendi başına çıkar yolu kestirememektedir; eğitime, bir yol göstericiye, bir lidere muhtaçtır. Olumlu kahraman karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar için de,

²⁷Maksim Gorki, “Edebiyat Yaşamım”, Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul, 2003, 75.

²⁸Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, 2007, 60.

düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir.”²⁹

Gerek geleceğe bakabilme, gerek olumlu tiplerle eseri besleyip, istenen, arzulan durumlar yaratma gerçekçilikle bağdaşmıyorsa da, toplumcu gerçekçiler bunu romantizm yolu ile çözmüşlerdir. Ve bu romantizmi hizmet ettiği amaç doğrultusunda bilinen romantizmde farklı bir çerçeveye oturtup devrimci romantizm olarak adlandırmışlardır.

Marksist toplumcu eğilim Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında da etkilerini hissettirmiştir ve bu eğilimde yazılmış eserleri Türk edebiyatına kazandırmıştır. Türk romanında toplumcu gerçekçiliğe geçmeden önce Cumhuriyet’e kadar Türk edebiyatının geçirdiği süreci vermek gerekliliği hissedilmektedir. Türk romanı, kuruluşunu Tanzimat döneminde gerçekleştirmiş, batılı bir tür olmaktan kurtarılıp, yerli bir edebiyata dönüşmüştür. Gerek tercümelerle, gerekse taklit, terkip ve telif yöntemleriyle izlenen süreç, batı etkisindeki Türk romanının teknik ve tematik sorunlarını da kısmen çözmeyi başarır. Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi ve Sami Paşazade Sezai dönemin önemli kalemeleridir.

İlk dönem Türk romanları genellikle aile ilişkileri, evlilik, Avrupalılaşma çabalarını konu edinen, İstanbul mekânlı romanlar olsa da toplum yararı gözetme amacıyla gerçeği yansıtmaya olgusunu taşır. Fakat köy ve kırsal yaşama oldukça uzaktırlar. Dönemin bu anlamdaki en belirgin eseri Türk edebiyat tarihinde de ilk köy romanı olarak kabul edilen *Karabibik*’tir. (Nabizade Nazım, 1890)

Bir önemli hamleyi de Servet-i Fünun döneminde yapan Türk romanı; bireysel-bireyci eserlerle farklı bir bakış açısı yaratmış, konu-tema bakımından olmasa da kendilerinden sonraki milli edebiyatçıları etkilemişlerdir. Dönemin önemli isimleri Halit Ziya ve Mehmet Rauf’tur. Millet hayatının eserlere dahil olduğu Milli Edebiyat dönemi ise yaşanan süreçle kurulan paralellik ve toplumsal siyasal meselelerin konu edinilmesi bakımından önemli bir geçiş olarak kabul edilir. Yakup Kadri, Refik Halit, Reşat Nuri ve Halide Edip gibi kalemlerin başarılı eserler ortaya

²⁹ Jr. W. Rupus Mathewsan, "The Positive Hero in Russian Literature", Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, 2007, 61.

koyduğu dönemde, II Meşrutiyet'in sağladığı özgürlük ortamı ve sansürün yokluğu, özgün anlatımları olan değerli eserleri Türk edebiyatına kazandırır.

Cumhuriyet devrine kadar dahil olunan sürecin karakteristiği Türk romanına yansısı da Cumhuriyet devrinde bu pek mümkün olmamış, özellikle dönemin başındaki tek partili rejim, Reşat Nuri, Halide Edip, Mahmut Şevket Esendal gibi edebiyatçı kimliklerini geçmişte ispatlayan kalemleri, bir müddet bu ideolojiye hizmet etmek zorunda bırakmıştır. Ancak zamanla kendini gösteren yazarlık bilinci ile egemen ideoloji çatışması bu yazarların muhalif tavırlar sergilemesine hatta bazılarının ülkeyi terk etmesine neden olmuştur. Cumhuriyet devrinin ilk yazarları Halide Edip, Reşat Nuri, Aka Gündüz ve Hüseyin Rahmi olarak kabul edilir.

Cumhuriyet dönemi Türk romanı daha çok muhalif oluşuyla dikkat çeker. Egemen rejime muhalif; İslamcı, Marksist, bireyci, feminist birçok eğilim benimsenmiş ve bu doğrultuda eserler verilmiştir. Bu eğilimler içinde Marksistler önemli yer tutar. Marksist toplumcu gerçekçiler; yazdıkları köy romanları ile feodal ilişkileri yansıtmış, ağa-ırgat çatışmasını ön plana çıkarmışlardır. Kent yaşantısının konu edinildiği eserlerde ise, emek-sermaye ilişkisi çerçevesinde, işçi-işveren çatışması yansıtılmıştır. Zamanla bu eserler Amerikan karşıtlığı, sanayileşme boyutunda insan-makine ilişkisi ve bu bağlamda bir reddedişi bünyesinde taşımıştır.

1930'lara kadar karşımıza çıkan ve Anadolu'yu konu edinen yazarlar; İstanbul'dan aydın perspektifinden bakarlar Anadolu'ya ve mutlaka Cumhuriyet'e ayak uydurması anlamında değiştirilip dönüştürülmesi gereken bir "yer" olarak tanımlarlar. Toplumcu gerçekçi akımın çıkış noktası her ne kadar Anadolu olsa da;

*"Türk romanında gerçekçilik alanında asıl gelişme, 1930'dan sonra görülür. Bu dönemde, Sadri Ertem ve Sabahattin Ali çığır açarlar. İlk defa Sadri Ertem, Çıkrıklar Durunca romanında (1931) o güne kadar alışılan düşüncelerden farklı olarak, işçi ve köylünün gerçekliğini anlatmaya çalışmıştır."*³⁰

³⁰Mehmet Nuri Gültekin, *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, İstanbul, 2011, 4.

Sadri Ertem'in eserini toplumcu gerçekçi akımın ilk örneği olarak ele alan Ali İhsan Kolcu eser hakkında şu yorumu yapar:

*“Marksist ya da toplumcu gerçekçi roman Sadri Ertem'in denemeleriyle başlar. Çıkrıklar Durunca (1930) romanı Bolu'nun bir köyünde geleneksel el dokuma tezgâhlarıyla Avrupa'dan getirilen fabrikalarda dokunan kumaşlarla rekabet edemeyen köylünün dramatik durumu ele alır. Böylece Marksist eğilimler bu kavramın ruhuna uygun olarak ekonomi-politik nokta-i nazarında ele alınmıştır.”*³¹

Özellikle 1940'da kurulan Köy Enstitüleri'nin yetiştirdiği yeni aydınlar, çok partili sisteme geçişin oluşturduğu yeni siyasal koşullar ve yeni toprak ilişkileri çerçevesinde “köy” ve “köylü” kavramlarını edebiyata daha çok dahil ederler. Yoksul ve sömürülen köylü yazarın taraf oluşuyla bağlamından ve gerçekçiliğinden koparılıp sempati duyulması gereken bir anlatımla sunulur. *“Romancının halka yaklaşımı, köylüye karşı duyulan bir sevgiye doğru gelişirken, tanık olduğu bildiği olay ve tiplerle ilgili gerçekçi gözlemleri sevimli olmayan (kötü) kahramanlar yapar.”*³²

1950'ye kadar Türk edebiyatında gerçekçilik Sabahattin Ali ve Sadri Ertem'in yazdıklarında yansıma bulsa da, 1950'lerde yetişen Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz gibi yazarlar toplumcu gerçekçi akımın önemli isimleri olarak Türk edebiyatına damga vururlar. Bu yazarlarla birlikte, işçi ya da köylünün koşulları, bu koşullar karşısındaki bilinçli-bilinçsiz tutumları artık edebi metinlerin konusu olmaya başlar. 1960-1970'li yıllarda artan sosyalist düşünce eğilimi ile toplumsal gerçekçilik daha büyük önem kazanmıştır. Bu önemle birlikte dönemin gerçekçi yazarları, köyde ırgat-köylü kentte ise kırsaldan göç etmiş, varoşlardaki işçi-emekçi insanların yaşantılarının anlatımını ve onların yaşama karşı bilinçlendirilmesini görev kabul etmişlerdir.

³¹ Ali İhsan Kolcu, *Cumhuriyet Edebiyatı II*, Erzurum, 2008, 101.

³² Taner Timur, “Osmanlı –Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik”, Mehmet Nuri Gültekin, *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, İstanbul, 2011, 5.

Türk romanına önemli derecede kaynaklık eden Marksist toplumcu gerçekçi eğilim; köy konulu romanlarda karşımıza Asya Tipi Üretim Tarzı'nın (ATÜT) cisimleşmesiyle çıkar. Bu üretim tarzı Osmanlı'dan kalan tımar sistemi ile Marksist mülkiyet politikaları arasında bir yakınlık kurmuş ve bunun unsurları köy romanlarının kaynağını oluşturmuştur. Toprağın öneminin yarattığı gücün ve bu güçle yaratılan feodal toprak ağalarının varlığı sistemin üst tabakasını oluştururken; ırgat, çiftçi, köylü ve maraba da alt tabakayı oluşturmuştur. Böylece Marksist ideolojinin sınıfsal yapısını yansıtan bu durumun, gerici ve savaşılmaya gereken tarafı ise köydeki toprak ağaları ve kentteki burjuva ve kapitalist odaklar ile cisimleştirilmiştir. Köy romanlarında ağa-ırgat ilişkileriyle ortaya konan çatışmaların gerici bir diğer tarafını da; güçlü olanın (ağa) güçsüz olan (ırgat-maraba-köylü) üzerinde baskı ve sömürü aracı olarak kullandığı din adamları temsil eder.

Kent konulu romanlarda ise bu anlatım ve çatışma, sendikalaşma, grev-lokavt gibi süreçler ve bu süreçlerin sonucu olarak işgaller, ölümlerle sunulur. Köyde ağa ile yoksulluk arasında sıkışan ırgat, kentte işveren ve makine arasında sıkışmış işçi olarak karşımıza çıkar. Yoksulluğun ve işsizliğin etkisi bu sıkışmışlığa boyun eğmeyi zorunlu kılsa da toplumcu gerçekçi yazarların eserlerinde kullandığı Marksist söylemler ve mücadeleyi gerektirici unsurlar, gelecek vaat eden yaratımlara neden olur. Toplumcu gerçekçilerin eserlerini, içinde bulundukları sürecin şartlarını gerçekçi bir şekilde yansıtmaya zorunluluğu, özellikle geleceğe dair bilinç oluşturma görevi ile ortaya koymaları, Türk toplumcu gerçekçi yazarlarında da görülür.

Bu nedenle dönemin siyasal-ekonomik ve sosyal problemleri bağlamında ortaya konan eserlerde ortak özellikler olarak karşımıza çıkan söylemler vardır. Örneğin, Türk siyasal tarihinde önemli yer tutan rejim değişikliği-tek partili rejimden çok partili rejime geçiş-, Demokrat Parti'ye karşı oluşan olumsuz tutumlar, dönemde örnek alınan Amerika ve bu ülkenin ideolojisinin yansımalarına tepki olarak ortaya çıkan kapitalizm karşıtı tutumlar hemen hemen her romanda ortak bir söylem geliştirmiştir. Bunlarla mücadele etme gerekliliği, zorunluluğu birer öğreti gibi sunulurken, toplumsal olaylar bağlamında, feodalitenin yarattığı olumsuz koşullar da eserlerde yer bulmuş, özellikle gücü temsil eden ağalar bu olumsuzlamanın baş

aktörleri olarak sunulmuştur. Köy kadınlarının sorunları, küçük yaşta evlilikler, başlık parası gibi töresel olgular ağanın acımasızlığında cisimleştirilmiştir.

Bu konuları ele alarak eserlerini Marksist Toplumcu Gerçekçi tarzda ortaya koyan yazar sayımız oldukça fazladır. Bu yazarlarımız arasında yer alan ve bu çalışmaya konu olan Orhan Kemal ise ayrı bir yere ve öneme sahiptir. Orhan Kemal'in toplumcu gerçekçi yönü ikinci bölümde 'Orhan Kemal'in Sanat Anlayışı' başlığı altında verilmiştir.

1.2.3. 1950 SONRASI TÜRKİYE'DE SİNEMA-EDEBİYAT İLİŞKİSİ

“Sinemacılar Çağı” olarak adlandırılan 1949-1959 yılları arasındaki on yıllık dönem, Türkiye'nin toplumsal ve siyasal yaşamındaki önemli bir olayı da kapsar. Bu dönem, Cumhuriyetin kuruluşundan beri tek parti tarafından yönetilen Türkiye'nin, serbest seçimlerle çok partili düzene geçtiği dönemdir. Büyük bir çoğunlukla iktidara geçen parti, hem toplumsal hem de iktisadi alanda ciddi bir sorumsuzluk örneği göstermiş, her anlamda Türkiye'yi on yıl daha geriye çeken bir ortam yaratmıştır. Yeniden daha kötü bir tek parti düzeni kurma denemesi ve buna ulusun karşı çıkması en nihayetinde ordunun işe karışmasıyla, Türkiye bu dönemi kapatmıştır. Kapanan dönemin sinemaya etkileri en çok endüstriyel alanda olmuştur.

“Bir yandan enflasyoncu siyaseti eskisine göre çok gelişmiş gibi görünen, gerçekte çürük temeller üzerine kurulan bir sinema endüstrisine yol açıyor, bir “film enflasyonu” meydana getiriyordu; bir yandan da birbirini tutmayan iktisadi kararlar, öteki iş alanlarında olduğu gibi, film piyasasını şaşkına çeviriyordu. Sinemayı düzenleyen mevzuatta ise her hangi bir değişiklik olmadı. Dönemin başlangıcında, öbür bazı alanlarda sağlanan serbestlik sinemadan esirgendi; sinema eskiden olduğu gibi, yine 1939 tarihli sansür tüzüğüne demir çemberi içinde sıkışmış durumdaydı... Başka bir etki, gericilik eğilimlerinin sinemaya

da sıçraması oldu. Ezan, mevlit okuma sahneleri, cami ve minareler, dua sahneleri; eski şarkılı göbekli sahneler kadar gereksiz olarak filmlerde yer almaya başladı.”³³

Dönemin en büyük kazancı şüphesiz Türk sinemasının yeni sinemacılarıyla tanışması ve Akad’ın yeni yetişecek sinemacılar üzerinde yarattığı olumlu etkiler olur. Gerek bu dönemin rejisörleri gerek dönem sonrasında sinemaya dahil olanlar, Akad’ı tekrarlar işe başlarlar. Kalabalık bir rejisör listesine sahip olan bu on yıllık dönemin en önemli isimleri ise Akad ile birlikte; Muharrem Gürses, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman Seden ve Memduh Ün’dür. Akad’ın, Alexandre Bisson’un *La Femme X* adlı oyunundan uyarladığı *Meçhul Kadın* (1955) gelenekselleşen yabancı oyun uyarlamalarındandır.

1950-1960 yılları arasındaki zaman dilimi, 37 yıllık tiyatrocular ve geçiş çağı diye adlandırılan iki dönemi kapatan bu süreç boyunca kullanılmayan ya da kullanılamayan sinema dilinin kullanılma çabalarının ortaya çıktığı ve bu anlamda ilk örneklerin verildiği dönemdir. Döneme ilişkin bir diğer önemli nokta da, önceki süreçle karşılaştırınca, elde edilen başarıların aksama ve olumsuzluklardan daha fazla olduğudur. Dönemin siyasal dönüşümlerinin sinemaya önemli katkıları olmuştur. İktidar partisinin karayolları yapımına ağırlık vermesi Anadolu’nun kırsal kesimine ulaşımı sağlamış, o döneme kadar büyük şehirlerde varlık gösteren sinema Anadolu’ya açılmıştır. Bu açılım sinemanın seyirci profilini etkilediği gibi, ticari bir faaliyete dönüşmesini de beraberinde getirmiştir. Sinemanın yaygınlaşmasının önemli nedenlerinden biri de dönemde eğlence kurumlarına yapılan vergi indirimidir. Böylece sinema tamamen kar amacı güden yeni bir ticari alana dönüşür.

“Büyüme enflasyona yol açmakta, furyalar yaratmakta, yeni endişeler, aşamalar ve krizler yaratmaktaydı. Renkli filmler gelip yerleşmekte, dış ülkelerle ilişkiler gelişmekte, Türk filmleri uluslar arası yarışmalara katılıp, ilgi çekip, ödüller

³³ Nijat Özön, *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul, 1972, 142.

kazanmakta ve bu kazanımlar Türk sinemasını artık bir bilinmeyen olmaktan kurtarmaktadır."³⁴

Salon sayısının artmasına paralel olarak film talebinin de artması sinemacıları yeni arayışlara iter. Sinema birikiminin eksik olduğu bu yeni ortama senarist yokluğu ve sansür baskısı da eklenince edebiyatçılarla işbirliği ve edebi eserlerin sinemaya uyarlanması kaçınılmaz olur. Dönemin önemli yazarlarından Yaşar Kemal, Atilla İlhan ve Orhan Kemal senaryolarıyla sinemaya adım atmış olurlar. Lütfi Akad'ın, 1949 yılında çektiği *Yalnızlar Rıhtımı*'nin senaryosunu Atilla İlhan, 1955'te çektiği *Beyaz Mendil*'in senaryosunu Yaşar Kemal ve 1958 yılında Memduh Ün'ün çektiği *Üç Arkadaş*'in senaryosunun bir bölümünü Orhan Kemal yazmıştır.³⁵

Dönemin önemli yönetmenlerinden Atıf Yılmaz'ın çektiği filmlerin ise neredeyse tamamı edebiyat uyarlamalarından oluşur. Yönetmenin; Kemal Bilbaşar'ın aynı adlı eserinden uyarladığı *Gelinin Muradı* (1957), Aka Gündüz'ün aynı adlı eserinden uyarladığı *Bir Şoförün Gizli Defteri* (1958), Yaşar Kemal'in aynı adlı eserinden uyarladığı *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası* (1959), Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden uyarladığı *Yol Palas Cinayeti* (1955) ve Orhan Kemal'in aynı adlı eserinden uyarladığı *Suçlu* (1959) önemli örneklerdir.

Film sayısı ile birlikte konu sıkıntısının da artmaya başladığı bu dönemlerde Yeşilçam sineması klasik yapıtlarının ilk örneklerini vermeye başlar. Bunun en önemli örneklerini de dönemin popüler romanlarından yapılan uyarlamalar oluşturur. Sonraki yıllarda sayısı artacak olan melodram sinemasına uygun romanlar farklı tarihlerde birkaç kez uyarlama filmlere kaynaklık ederler.

Nişan Hançer'in yönettiği *Funda* (1958) ve *Sonbahar* (1959), Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Hıçkırık* (1953), Nevzat Pesen'in yönettiği *Samanyolu* (1959), 1950-1960 yılları arasında Kerime Nadir'in aynı adlı eserlerinden yapılan uyarlamalardır. Tercih edilen diğer yazarlar Aka Gündüz, Esat Mahmut Karakurt, Mebrure Alevok ve Necati Cumalı'dır. *Tütün Zamanı* (Orhan Arıburnu-1959), *Boş Beşik* (Baha Gelenbevi-1952), *Sönen Yıldız* (Osman Seden-1956), *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*

³⁴ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, 1998, 159.

³⁵ Memduh Ün ile yapılan görüşme, İstanbul, 24 Mayıs 2011.

(Metin Erksan-1956), *Üç Kızın Hikâyesi* (Orhan Elmas-1959) diğer uyarlama örneklerini oluşturur. Muzaffer Aslan tarafından Mebrure Alevok'un aynı adlı eserinden uyarlanan *Anası Gibi* (1957) filminin senaryosu Orhan Kemal tarafından yazılmıştır.

1960 anayasasının sağladığı özgürlük ortamı her sanat dalı gibi sinemayı da etkiler, sanayileşme süreci ile birlikte film üretimini de ciddi anlamda artırır. İhtilalla başlayan dönem, yeni kazanılan ve sonrasında kazanılacak olan özgürlüklerin değerlendirilmeye çalışıldığı fakat ticari türdeki filmlerin piyasadaki önemini koruduğu dönemdir. Aynı dönemin sinemacılarına baktığımızda ise aynı kıpırdamaları bireysel anlamda da görmek mümkündür.

“Sinemaya yön vermek isteyen bir sinema kültürünü bir sinema bilimini ve öğretimini yaymayı amaçlayan kurumlar bu dönemde doğuyor. Devlet de zaman zaman sinemanın varlığını hisseder gibi oluyor. Derken kuramlar yaratılıyor. (Toplumsal gerçekçilik, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinema), tartışmalar kopuyor, tartışmalar suçlamalara varıyor, gruplaşmalar, anlaşmazlıklar, düşmanlıklar ortaya çıkıyor ve doğal olarak zamanla sönüp gidiyor.”³⁶

Türk sinemasına yeni yönetmenler, yeni teknisyenler, yapımcılar beraberinde başarılı yapıtlar bu dönemde kazandırılır. İhtilalla başlayan bu dönem Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut getirir, bununla birlikte bu yıllardan önce tabu sayılan birçok konu, sorun ilk kez ve büyük bir coşkuyla beyaz perdede yerini alır. 1960'lı yılların ilk uyarlamalarından biri Memduh Ün tarafından çekilen, Orhan Kemal'in Devlet Kuşu adlı romanından uyarlanan *Avare Mustafa* (1961) adlı filmidir. Devlet Kuşu romanı başkarakter Mustafa'nın yerini kadın bir karakterin aldığı farklı bir tarzla aynı yönetmen tarafından *Zilli Nazife* adıyla 1967'de tekrar filmleştirilir. 1980'de aynı roman, aynı adla, aynı yönetmen tarafından aktör olgusu ön plana alınarak tekrar uyarlanır. Metin Erksan'ın 1960 yılında çektiği *Gecelerin Ötesi* filmi

³⁶ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, 1998, 159.

dönem için ayrı bir önem taşır. Rekin Teksoy, filmin Türk sinemasındaki yerini şöyle özetler:

“... ‘Toplumsal Gerçekçilik’ olarak nitelendirilecek anlayışı başlattığı kabul edilen film, paranın tek değer ölçüsü olmaya başladığı bir dönemde, özlemlerini gerçekleştirmek için toplumsal kuralları çiğnemeyi de göze alan gençlerin serüvenini aktarır. Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasını çağrıştıran bir anlayışın ürünü olan filmin, kalıplaşmış Yeşilçam çizgisinin dışına çıkmayı denediği görülür.”³⁷

Erksan’ın bu gerçekçilik tercihi bir sonraki filminin de ayrıntısı olur. Yönetmenin 1962’de çektiği film, Fakir Baykurt’un aynı adlı romanından uyarlanan *Yılanların Öcü*’dür. Dönemin siyasal ve toplumsal koşullarına bağlı olarak, köy ortamındaki toprak çekişmesini gerçekçi bir dille, başarılı bir şekilde anlatan romanın uyarlaması da bu özgünlüğü koruyabilme açısından başarı sağlar. Özellikle, Erksan’ın 1963 yılında çektiği yine bir uyarlama olan *Susuz Yaz* filmi aynı zamanda Türk sinemasının ilk uluslar arası başarı sağlayan filmidir. Necati Cumalı’nın aynı adlı eserinden uyarlanan film, kırsal kesimdeki su paylaşımını konu alan gerçekçi bir eserdir. Erksan’ın bu film ile Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülü alması, sinemacıları özellikle toplumsal yaşantıyı konu alan, gerçekçi filmlere yöneltir. Senarist yokluğundan da kaynaklı olarak bu anlamda daha çok edebiyata başvurulur. Edebi anlayış olarak toplumcu gerçekçi akım etkisinde eser veren yazarların romanları filmleştirilir.

Bireysel çabalarla klasik Yeşilçam sinemasının anlatılarının dışına çıkmaya çalışan yönetmenlerin yaptığı uyarlama filmlerden bazıları şunlardır: Lütfi Akad’ın Sait Faik Abasıyanık’ın Mahpus adlı eserinden uyarladığı *Irmak* (1972), Memduh Ün ile birlikte Yaşar Kemal’in aynı adlı eserinden uyarladığı *Ağrı Dağı Efsanesi* (1975), Ali Özgentürk’ün Necati Haksun’un Kutsal Ceza adlı eserinden uyarladığı *Hazal* (1979), Atıf Yılmaz’ın Osman Şahin’in Kızıl Yel eserinden uyarladığı *Adak* (1979).

³⁷ Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*, İstanbul, 2007, 39.

1964 yılında, emekçi ve grev sorunları, Ertem Göreç ve Vedat Türkali tarafından *Karanlıkta Uyananlar* filmi ile yine bir ilk olarak beyaz perdeye yansır. Diğer bir toplumsal sorun olan göç olgusu da aynı yıl *Gurbet Kuşları* adlı filmle Halit Refiğ tarafından sinemadaki yerini alır. Senaryosunu Orhan Kemal'in yazdığı bu film, aynı yıl 1. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde de en iyi film seçilir. Türk sineması; adından daha sonra da çok fazla söz edilecek, hem senarist, hem de rejisör olarak sinemada yer alacak olan Yılmaz Güney'i de oynadığı 11 filmle bu dönemde tanır. 1965 yılında, Haldun Dormen iki filmle Türk sinemasına rejisör olarak girer ve bu iki filmle de bu alandaki çalışmasını noktalar. Metin Erksan ise, bir türlü salon bulamayan ve lanetli sıfatıyla anılan *Sevmek Zamanı* adlı filmini bu yıl içinde çeker. Ama yılın en önemli olayı sansür kurulu tarafından Duygu Sağıroğlu'nun ilk filmi olan *Bitmeyen Yol*'un yasaklanmış olmasıdır. Sansür kurulunun giderek sertleşmesi ve AP Hükümetinin siyasal çizgisi dönemin koşullarına ayak uydurmak amacıyla sinemada yeni bir türün önem kazanmasına neden olur. Dini filmler. Süreç ilerledikçe artan baskı ve yaşanan siyasal gelişmeler bu furyanın yerini sırasıyla seks filmleri ve arabesk filmlerinin almasına neden olur.

1970'de *Umut* filmiyle bir başyapıta imza atan Yılmaz Güney 1971'de de adından en çok söz edilen yönetmen olur. 1972 Türk sinemasının üretilen film sayısı açısından rekor yılıdır. 298 film yapılır ve Türk sineması sonraki yıllarda bir daha asla bu rakama ulaşamaz. O yıl aynı zamanda Türk sinemasında ciddi izler bırakan seks furiasının da yavaş yavaş kendini hissettirdiği yıldır. 1975 yılı ise beyazperde de renksiz film döneminin kapanışının, televizyonun etkisinin artmasının ve seks filmi furiasının aile izleyicisini sinema salonlarında uzaklaştırmasının tarihidir. Ağır sansür baskısının, yapımsal ve konusal sorunların arttığı 1976 ise Türk sinemasının en bunalımlı yıllarından biridir. Nihayetinde 1977'de tam bir darboğaza giren sinemamız, halen seks furiasına tabii iken, artan sansür, sinema salonlarına yapılan baskınlar 1979'dan itibaren yeni bir furyanın içinde bulur kendini, bu da eski furyayı ticari bakımdan pek aratmayacak olan arabesk furiasıdır. Bütün bu olumsuzluklar içinde Türk sineması o yıllarda çok az da olsa, toplumsal ve gerçekçi, sinema yapıtları kazanmıştır. Bunlardan bazıları; Zeki Ökten'in *Sürü* (1978) Erden Kıral'ın *Kanal* ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979), Yavuz Özkan'ın *Maden* (1978), Ömer Kavur'un *Yusuf ile Kenan* (1979), Ali Özgentürk'ün *Hazal* (1979) filmleridir.

Başarılı ve farklı filmlerin ortaya konduğu 1960-1980 yılları arasındaki dönemde gerek Anadolu'ya ulaşan salonlarla seyirci kalıbının değişmesi, gerek yaşanan senaryo ve konu sıkıntısı gerekse ticari kaygılar özellikle melodramları artırır yapılan uyarlamalarda belli başlı popüler yazarları ve onların eserlerini tercih etmeyi zorunlu kılar. Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt, Muazzez Tahsin Berkant en çok eserleri uyarlanan yazarlardır.

Muazzez Tahsin Berkant'ın aynı adlı eserlerinden uyarlanan örnekler; *Aşk Fırtınası* (Halit Refiğ-1972), *Bir Genç Kızın Romanı* (Safa Önal-1971), *Bülbül Yuvası* (Nejat Saydam-1970), *Sarmaşık Gülleri* (Nejat Saydam-1968)'dir. *Boş Yuva* (Memduh Ün-1961), *Dert Bende* (Orhan Elmas-1973), *Funda* (Mehmet Dinler-1968), *Seven Ne Yapmaz* (Orhan Aksoy-1970), *Son Hıçkırık* (Ertem Eğilmez-1971) ise Kerime Nadir eserlerinden aynı adla uyarlanmış filmlerden bazılarıdır. Esat Mahmut Karakurt'un aynı adlı eserlerinden yapılan uyarlama örnekleri ise şunlardır. *Dağları Bekleyen Kız* (Süreyya Duru-1968), *Kadın Severse* (Ülkü Erakalın-1968), *Ölünceye Kadar* (Sefa Önal-1970), *Son Gece* (Memduh Ün-1967), *Kadın İsterse* (Nejat Saydam-1965), *Ömrümün Tek Gecesi* (Nuri Ergün-1968).

Yine bir ihtilal ile başlayan 1980'li yıllar ise ne 12 Eylül öncesinde ne de sonrasında Türk sinemasının içinde bulunduğu duruma olumlu bir katkı sağlamamış, toplumsal ve siyasal ortamın bir sonucu olarak daha fazla ağırlık ve sorun getirmiştir. 1980'de tek farklı ve adından söz edilebilecek filmi Sinan Çetin'in ilk filmi olan *Bir Günün Hikâyesi* 'dir. *Sürü* (1978-Zeki Ökten), *Hazal* (1979-Ali Özgentürk) ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979-Erden Kıral) filmlerinin uluslararası yarışmalarda aldıkları ödüller ise 1980 yılının diğer önemli gelişmesidir. Yurtdışında başarı gösteren bu iki filmin de toplumsal konular içeren eserlerden uyarlanmış filmler olması dikkat çeker.

1982 yılının en önemli sinema olayı ise Türkiye'de gösterime girmek için izin alamayan *Hakkari'de Bir Mevsim* filminin yurtdışında gösterdiği başarıdır. Ferit Edgü'nün O adlı romanından uyarlanan, Erden Kıral'ın çektiği *Hakkâri'de Bir Mevsim* filmi yurtdışında başarı göstermesine rağmen ülkemizde ancak beş yıl aradan sonra gösterime girebilmiştir. 1983 yılında ise, sinemamız televizyonla arasında artan rekabetin yanı sıra videokaset olayıyla da karşı karşıya kalır ve bu iki

rakip karşısında ciddi bir izleyici kaybına uğrar. 27 yıllık dönemin son yılı olan 1986; sinema salonlarının ardı ardına kapandığı, Sinema Yasasının Türkiye’de ilk kez harekete geçtiği yıldır.

1987-1989 yılları arasındaki dönem birçok şeyin yitirildiği ve yitirmeye devam edeceğinin göstergesi olan bir zaman dilimidir. Film sayısındaki düşüş, televizyona kaptırılan izleyici, beraberinde kapanan salonlar... Deyim yerindeyse Türk sineması tekrar bir kriz ortamı içerisine girer. Televizyon kadar sinema endüstrisini de etkileyen videokaset olayı yerini yavaş yavaş çok kanallı uydu antenlere, yabancı yapımı filmlere terk eder. İzleyicinin birden fazla kanal ve yurtdışı yapımları alternatifleri Türk filmlerine olan ilgiyi iyice azaltır.

Sinemamız; diğer ülke sinemaları gibi, devlet desteği, banka kredileri, finansmanlar, ortak yapımlar, televizyon ve sinema endüstrilerinin işbirliği ve dış pazar olanaklarının olmaması ise krizi pekiştirici önemli nedenlerdir. Çekilen film sayısı, salon bulan film sayısı arasındaki ciddi farkların oluşması ve yerli film izleyici sayısındaki düşüş de krizin diğer boyutunu oluşturur. Bu nedenlerin tamamı endüstriyel bir sektör için, başarıyı engellemek için yeterlidir.

“Türk film izleyicisi televizyon, video, siyasal ve iktisadi koşullar, anarşi ve terör, 12 Eylül’ün öncesi ve sonrasındaki şartlar ve Amerikan sinemasının hegemonyası gibi çeşitli nedenler yüzünden sayıları giderek azalan yerli yapımlardan koparak artık en ucuz eğlence biçimi haline gelmiş olan televizyona sığınmıştır³⁸.”

Televizyonla birlikte Türk sinemasını olumsuz yönde etkileyen finansal sorunlar ise ilk defa 1991’de göz önüne alınır.

Krizin bir diğer ayağını finans sorunu oluşturuyordu. Ne yazık ki sinema tarihi boyunca devlet desteği ilk defa 1991’de sinema üzerinde varlığını gösterdi. 1992 yılına gelindiğindeyse Kültür Bakanlığı %50’si hibe, % 50’si 5

³⁸ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, 1998, 370.

vadeli ve % 15 faizli olmak üzere film başına 500 milyon TL'lik bir krediyi uygun görüyordu.”³⁹

1991'den itibaren Kültür Bakanlığı artık bazı filmlere destek sağlamaya başlar. Türk filmleri 1990'dan itibaren diğer bir desteği de Eurimages'den alır. Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel-İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayımlarını Destekleme Fonu (Fonds Euro-peen de Soutien a la Coproduction et a la diffusion des oeuvres de areation cinematographique et audiovisuelle) olarak kurulan Eurimages 1990- ile 1996 yılları arasında film başına en az 900.000 en çok 1,5 milyon Frank ayırarak Türk sinemasına yaklaşık olarak 20 milyon Fransız Frankı aktarır. Bir diğer desteği de Türk sineması özel televizyon kanallarından sağlar.

Memduh Ün'ün *Zıkkımın Kökü* (1992), Halit Refiğ'in *Köpekler Adası* (1996), Ertem Eğilmez'in *Arabesk* (1988), Atıf Yılmaz'ın *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (1987), *Kadının Adı Yok* (1987), *Gece Melek ve Bizim Çocuklar* (1993), Tunç Başaran'ın *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989), *Piano Piano Bacaksız* (1990), *Sen de Gitme* (1996), Ömer Kavur'un *Gizli Yüz* (1990) filmleri destek gören örnek filmler arasındadır.

1990 ve 2000'li yıllarda Türk sineması 60'dan fazla yeni yönetmen tanır. Dönemin önemli sayılabilecek isimleri Mustafa Altıoklar, Barış Pirhasan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reis Çelik, Ferzan Özpetek ve Derviş Zaim'dir. Çektikleri filmlerle yurt içi ve yurt dışında ciddi başarılar elde eden bu isimler dönemin Türk sinemasını da başarılı bir düzeye yükseltir.

1980 sonrası sinemamızda varlık göstermeye devam eden uyarlamalar daha çok yönetmenler bireysel tercihlerine dayanır. Sayı olarak 1980 öncesine oranla azalış gösterse de nitelik olarak başarılı çalışmalar ortaya konur. Bunlardan bazıları; Sabahattin Ali'nin aynı adlı eserlerinden uyarlanan *Gramofon Avrat* (Yusuf Kurçenli-1987), *Hasan Boğuldu* (Orhan Aksoy-1990), *Kuyucaklı Yusuf* (Feyzi Tuna-1985), Duygu Asena'nın aynı adlı eserinden uyarlanan *Kadının Adı Yok* (Atıf Yılmaz-1987), Yusuf Atılgan'ın aynı adlı eserinden uyarlanan *Anayurt Otel* (Ömer Kavur-1986), Erhan Bener'in aynı adlı eserinden uyarlanan *Böcek* (Ümit Elçi-1994),

³⁹ Scognamillo, a.g.e., 371.

Feride Çiçekoğlu'nun aynı adlı eserinden uyarlanan *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran-1989), Metin Kaçan'ın aynı adlı eserinden uyarlanan *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar-1997), Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı eserinden uyarlanan *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu-1999), Bilge Karasu'nun aynı adlı eserinden uyarlanan *Usta Beni Öldürsene* (Barış Pirhasan-1996) filmleridir.

Günümüzde de sinemamızda varlığını koruyan uyarlama yöntemi daha çok yönetmen tercihiyle dayanır. Nahit Sırrı Örik'in aynı adlı eserlerinden uyarlanan *Abdülhamid Düşerken* (Ziya Öztan-2003), *Kıskanmak* (Zeki Demirkubuz- 2009), Hasan Ali Toptaş'ın aynı adlı eserinden uyarlanan *Gölgesizler* (Ümit Ünal-2008), Peyami Safa'nın *Selma ve Gölgesi* adlı eserinden uyarlanan *Gölge* (Mehmet Güreli-2008), Ahmet Ümit'in aynı adlı eserinden uyarlanan *Sis ve Gece* (Turgut Yasalar-2006), Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı eserinden uyarlanan *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu-2009) ve Necati Cumalı'nın aynı adlı eserinden uyarlanan *Ay Büyürken Uyumam* (Şerif Gören-2011) adlı filmler günümüz uyarlama örneklerini oluşturur.

2. TÜRK EDEBİYATI VE TÜRK SİNEMASINDA ORHAN KEMAL

2.1. ORHAN KEMAL'İN HAYATI

2.1.1 ORHAN KEMAL'İN AİLESİ

Asıl adı Mehmet Raşit Ögütçü olan Orhan Kemal, 15 Eylül 1914'te Adana'nın Ceyhan ilçesinde doğar. Babası dönemin önemli siyasi isimlerinden biri olan Abdülkadir Kemali Bey'dir. Abdülkadir Kemali 1889'da Osmaniye'de dünyaya gelmiştir (Resim 1).

Abdülkadir Kemali, 1908'de İstanbul Darülfünunu'nda Hukuk okurken İttihat ve Terakki Fırkası'na bağlanır. İttihatçılardan özellikle Talat Paşa'ya sevgiyle bağlıdır. Bu bağlılık, kız olmasına rağmen, 1923'te doğan üçüncü çocuğuna Talat (Temizsoy) adını vermesine neden olur. İkinci çocuğu Sıtkı 1918'de doğmuştur. Hukuku bitirince Siirt'e savcı yardımcısı olarak atanır. Kirmasti (Mustafakemalpaşa) kaymakamlığına atanır. Fakat burada uzun süre kalmaz. Göreve atandıktan iki ay sonra istifa eder. Çünkü ailesi Kirmasti'de oturmak istemez ve Ceyhan'a dönerler.

Abdülkadir Kemali İttihat ve Terakki'nin Bilecik kâtib-i mesulü (sorumlu yazmanı) olur. Ardından gönüllü olarak Çanakkale'ye gider. Topçu teğmeni olarak cephede çarpışırken 1914 Eylül'ünde oğlu Mehmet Raşit dünyaya gelir.

21 Kasım 1918'de Fransız kuvvetleri Adana'yı işgal ederler. Abdülkadir Kemali ailesini Ceyhan'dan Niğde'ye götürür. Abdülkadir Kemali Kuvâ-yi Milliye'cilere katılır. Dönüp ailesini Konya'ya taşır. Orhan Kemal bu göçü ve Konya'yı şu cümlelerle anlatır.



Resim 1. Abdülkadir Kemali Bey ve Orhan Kemal'in çocukluğu

“...Ertesi sabah yine erken erken düştük yollara... Kar yağmıyordu, güneş yoktu, bembeyaz ovalarda uluyan bir rüzgâr... Öğleye doğru yolumuzda tepeler, sonra vurduk dağlara... Tahta konakları, kurşun kubbeleri ve kapkara servileriyle birdenbire önümüzde yükselen bir şehre vardık...”⁴⁰

“Bizim ev, Alâattin tepesiyle Ermeni okulu arasındaydı..Yüksekti, Rum ya da Ermeni eviydi..Ev sahibimiz alt katta otururdu.”⁴¹

O yıllarda çıkan Delibaş İsyanı Abdülkadir Kemali Bey'i zorunlu bir göçe daha iter. Ailesiyle birlikte Ankara'ya göç etmek zorunda kalan Abdülkadir Kemali Bey'i artık daha zor günler beklemektedir (Resim 2). Orhan Kemal isyanı şu cümlelerle anlatır: *“Birdenbire bir isyan içinde bulduk kendimizi... Keçe külâhlı,*

⁴⁰ Orhan Kemal, *Baba Evi*, İstanbul, 2008, 9.

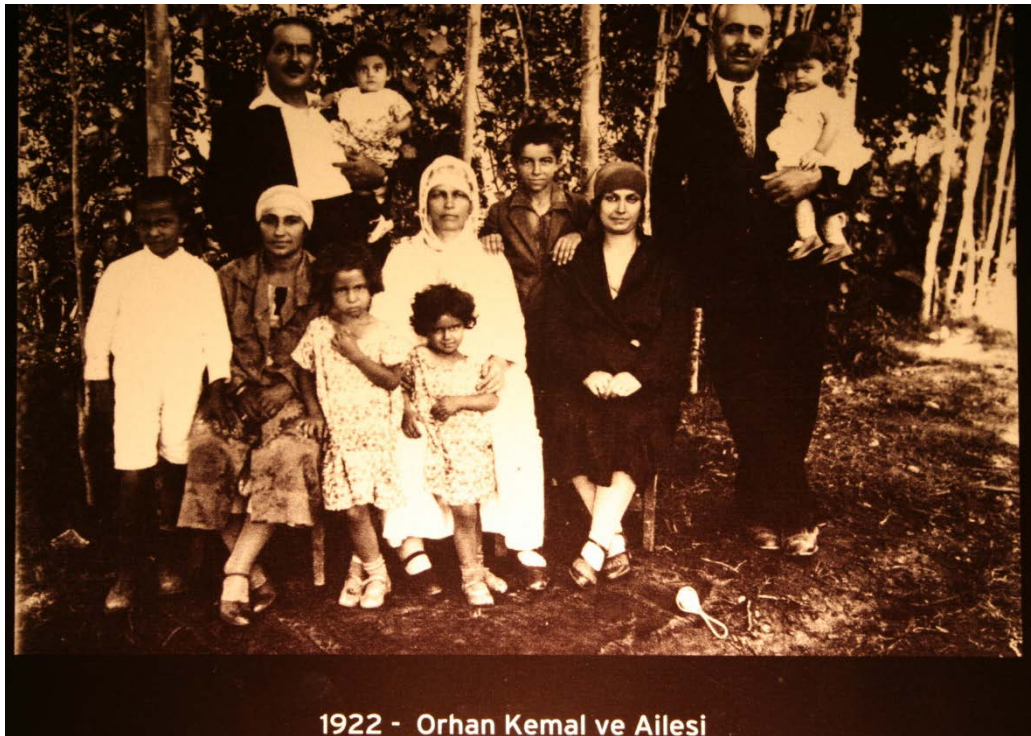
⁴¹ Kemal, *a.g.e.*, 2008, 10.

poturlu insanlar, yerlere kaba kaba basarak koşuşuyorlar, “İstemezük, biz bu hükümeti istemezük!” diye bağııyorlardı.”⁴²

İsyanla birlikte artık başka bir şehirdedirler. Yazarın çocukluk döneminde yeni göç edilen bu şehir şu cümlelerle tasvir edilir:

“Ankara denince ben, yanık, çürük, paslı tahtalar ve kerpiç kalabalığından ibaret alt alta, üst üste evler, bozuk, dar sokaklarda sipersiz kabalaklarıyla askerler, kalpaklı subaylar, Hâkimiyet-i Milliye gazetesi satan çocuklar ve suyu, akşamdan sabaha donmuş, çatlak bir testi hatırlarım.”⁴³

Abdülkadir Kemali, 1920-1923 döneminde, birinci Büyük Millet Meclisi’nde Kastamonu milletvekili olarak görev yapar. Ardından, 3 Mayıs 1920’de Vekiller Heyeti’nde adliye bakanı olarak görev alır.



1922 - Orhan Kemal ve Ailesi

Resim 2. Orhan Kemal ve ailesi

⁴² Kemal, *a.g.e.*, 2008, 10.

⁴³ Kemal, *a.g.e.*, 2008, 10.

1923'te Adana'ya döner. Ceyhan'da çiftçiliğe başlar. Kendisine Ankara'dan milletvekilliği teklif edilirse de kabul etmez. Adana'da Toksöz Gazetesi'ni çıkarır. Hükümetin hoşuna gitmeyen bir yazısı yüzünden tutuklanır. Önce Diyarbakır'a oradan Elâzığ'a gönderilir ve İstiklâl Mahkemesi'ne sevk edilir.

1925 Şubat ayında başlayan Şeyh Sait Kürt İsyanı öne sürülerek 4 Mart 1925'te Takrir-i Sükûn Kanunu çıkarılır. 6 Mart 1925'te bakanlar kurulu kararıyla Tevhid'i Efkâr, Son Telgraf, İstiklâl Gazetesi ile birlikte Toksöz Gazetesi de kapatılır. Bunu başka gazetelerin (Tanin, Sada-yı Hak, Savha vb.) kapatılması izler. Abdülkadir Kemali on bir aylık tutukluluktan sonra beraat eder. Adana'ya gelir ve avukatlığa başlar.

12 Ağustos 1930'da Fethi Okyar'ın başkanlığında Serbest Cumhuriyet Fırkası kurulur. Bunun sırada, 26 Eylül 1930'da, Adana'da Abdülkadir Kemali Ahali Cumhuriyet Fırkası'nı kurar. Liberal bir programı olan birinci partiye karşılık bu parti “ ilk ve son umdesi ” nin “ahaliyi refaha kavuşturmak” olduğunu bildirir. Ahali gazetesini çıkarır. Gazetede öncelikle partisini tanıtmaya, hükümeti eleştirmeye başlar. Partisinin Kozan, Osmaniye ve Maraş'ta şubelerini açar.

Fethi Okyar, Cumhuriyet Halk Partililerin isteği üzerine, 17 Kasım 1930'da serbest Cumhuriyet Fırkası'nı kapatır. Abdülkadir Kemali ise muhalefetini sürdürür. Bu ısrarlı muhalefeti kendisi ve ailesi için oldukça sıkıntılı geçecek olan sekiz buçuk yıllık, Beyrut, Şam, Halep, Kudüs sürgününün başlangıcı olur. 1931 baharında Toprakkale'ye gider. Ezine üzerinden gizlice Suriye'ye kaçar. Altı ay kadar Antakya'da kalır. Beş çocuklu ailesi sıkıntılı günler geçirmeye başlar (Resim 3).



Resim 3. Abdülkadir Kemali Bey ve oğulları

İsmet İnönü'nün yurt dışında yaşamakta olan muhaliflerin Türkiye'ye dönmelerine sıcak bakması üzerine Abdülkadir Kemali Haziran 1939'da Türkiye'ye döner. Adalet Bakanlığı'ndan görev isteğinde bulunur ve 1939'da Bergama hakimliğine atanır. Haziran 1941'de görevinden istifa eder, Adana'ya döner ve burada tekrar avukatlık yapmaya başlar. 21 Temmuz 1949'da Ankara'da vefat eder (Resim 4).



Resim 4. Abdülkadir Kemali Bey ve ailesi

Abdülkadir Kemali Bey özellikle döneminin muhalif ve halkçı tutumlarını sergilemekten çekinmeyen siyasi kimliğiyle birçok araştırmannın konusu olan bir siyaset adamıdır. Araştırmacı Taha Toros *Mazi Cenneti I* adlı kitabında Abdülkadir Kemali Bey’den şu şekilde bahseder:

“İlk devre milletvekili, üç günlük bakan, İstiklal mahkemesinin hem reisi, hem sanığı, yaman bir hükümet eleştiricisi, güçlü bir gazeteci, 1930’larda ahali Cumhuriyet Partisi’nin kurucu başkanı, din üzerine eserler yazan bir bilgin, bitkilerin şifalılığını inceleyen bir kamus yazarı, ceza hukukunda içtihatlarla kaynak olan görüşleriyle uzman bir hukukçu ve yakın politika tarihimizin renkli siması ve dinlenmesine doyum olmaz bir hatibi...”⁴⁴

Araştırmacı Meral Demirel ise, “*Tam Bir Muhalif: Abdülkadir Kemali Bey*” adlı kitabında şu değerlendirmeyi yapar:

“Abdülkadir Kemali Bey’in siyasi yaşamının, şimdiye kadar kendisine gösterilen ilgisizliği hak etmeyecek derecede önemli özellikler taşıdığını görmekteyiz. Gerçekten de, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarından başlayarak siyasi mücadelelerin tam merkezinde yer alan Abdülkadir

⁴⁴ Işık Öğütçü, *Abdülkadir Bey’in Anıları*, İstanbul, 2009, vi.

Kemali Bey'in verdiği mücadele, Türkiye'nin yakın tarihinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunacak derece önemli özellikler içermektedir."⁴⁵

Nazım Hikmet *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı eserinde Şevki Bey isimli bölümde Abdülkadir Kemali Bey'in kişiliği ve yaşamını dizelere döker. Siyasi kimliği ile birlikte özellikle yazar için oldukça otoriter karşılanan baba kimliği ile Abdülkadir Kemali Bey, Orhan Kemal'in *Baba Evi*, *Avare Yıllar*, *Cemile*, *Dünya Evi*, *Kırmızı Küpeler* ve *Eski Toprak* adlı eserlerine de konu olur.

Orhan Kemal'in annesi Azime Hanım 1889 Adana doğumludur. Rüştüyeyi bitiren Azime Hanım, iki yıl kadar memleketinde ilkokul öğretmenliği yapar. 1961'de Adana'da vefat eder.

Orhan Kemal, dönemin sosyo-ekonomik şartları bağlamında çoğunluk ile karşılaştırıldığında, oldukça varlıklı ve eğitilmiş bir ailenin üyesi olmasına karşın, babanın tercih ettiği ideolojik duruşun dönem iktidarlarınca sakıncalı bulunması nedeniyle oldukça zor bir yaşam ortamında büyür. Sürgünler, sürekli yer değiştirmeler, gidilen yerlerde sağlıklı ekonomik koşulların oluşturulamaması, aile yaşantısını giderek daha yoksul ve sıkıntılı bir sürece sokar. Orhan Kemal'in hayatı ve edebi yönü, ekonomik ve siyasal koşulların getirdiği mücadeleler ve yoksulluklarla geçen aile yaşantısı içinde şekillenir.

2.1.2. ORHAN KEMAL'İN ÇOCUKLUK VE GENÇLİK YILLARI

Orhan Kemal'in çocukluk yılları sürekli göçlerle geçer. Evdeki otoriter baba ve hiçbir şeye müdahale edemeyen yine babanın otoritesi altında ezilen bir anne arasında geçen çocukluk dönemi yazar tarafından *Baba Evi* adlı eserinde şöyle anlatılır:

"Birdenbire bir tokat bir tekme... Ekseriya babaannem beni yerden alır yukarılara kaçırırken, babam ter ter tepiniyordur: 'benim gibi benim gibi bir adamın oğlu ha!'... Annemse (beybabalar, çocuklarını terbiye ederken asla müdahale

⁴⁵ Ögütçü, a.g.e., 2009, x.

etmemesi kendisine öğretilmiş el kızı) yaşlı gözlerle mahzun, kalır.”⁴⁶

Babasının otoritesini en çok okul okuma ve bir beyefendi olma konusundaki baskılarla hisseden Orhan Kemal başarılı bir okul hayatı geçiremez. Okula başlama yılı ve yeri hakkında şu bilgileri verir. “*Sonra okula verildim. Ne zaman? Nerde? Hangi okula ilk önce? Bilmiyorum. O kadar çok, o kadar çeşitli okul değiştirdim ki...*”⁴⁷

Okul yaşantısının ilk yılları Niğde, Konya ve Ankara’ya yapılan göçlerle geçer. Aile 1923’te tekrar Adana’ya döner. Burada kiralanan bir çiftlik evinde, Orhan Kemal’in hayatı oyun oynayarak geçer. Orhan Kemal o yıllarda, ne hayatın gerçeklerinin ne de babasının kendisinde yarattığı otoritenin altındaki gerçeklerin farkında değildir. O, daha çok belki ilerleyen yıllarda asla yakalayamayacağı ekmek elden su gölden uçarı hayatın tadını çıkarır.

Babasının siyasetle son derece ilgili olmasına karşın, Orhan Kemal; ya gençlik yıllarının verdiği umursamazlıkla ya da babası ile yaşadığı otoriter ilişkinin etkisiyle, babasının yaptıklarıyla pek de ilgilenmez. “*Babamın, ta ilan sayfalarına kadar uzanan makaleler yazdığını biliyordum. Lakin ne babamın fırka liderliği, ne de bitmez tükenmez makaleler beni ilgilendiriyordu.*”⁴⁸

Abdülkadir Kemali Bey’in hükümete muhalif tavrı yüzünden Suriye’ye kaçmak zorunda kalması, Orhan Kemal için tam bir otorite boşluğu ve sorumsuz hayat sürmeyi beraberinde getirir. Babanın evden gitmesiyle aile daha da sıkıntılı günler geçirmeye başlasa da, Orhan Kemal babanın yokluğunda alması gereken sorumluluktan çok yokluğun yarattığı sevinçle, kendi deyimiyle saltanatını ilan eder.

“...Babasından ayrılan birçok çocuk babasız kalışına üzülür... Ben tersine... Sevinmiştim... Niçin? Bilmem... Bu hissizlikte benim çocuk yapımın çok az etkisi olmalıydı. Evde krallığımı ilan ettim. ...güneş battıktan çok sonra futbol topuyla eve

⁴⁶ Orhan Kemal, *Baba Evi*, İstanbul, 2008, 4.

⁴⁷ Kemal, *a.g.e.*, 2008, 5.

⁴⁸ Kemal, *a.g.e.*, 2008, 20.

döndüğüm zaman nerede kaldığımı niçin geciktiğimi dersleri bırakıp gene mi futbol oynadığımı soran olmuyor...”⁴⁹

Orhan Kemal’in bu saltanatı uzun sürmez. Bir süre sonra babadan gelen bir mektupla hareket eden aile Beyrut’a göçer. Bu nedenle de zaten bir türlü istikrar ve başarı gösteremediği okul hayatını bırakmak zorunda kalır. Babanın Lübnanlı olmamasından dolayı avukatlık yapamaması Beyrut’ta aileyi ciddi geçim sıkıntılarıyla karşı karşıya bırakır.

Kendi işini kurmaktan başka çaresi olmayan Abdülkadir Kemali Bey, eşinin bileziklerini satarak bir lokanta açar. Bu lokantada ailece çalışırlar. Orhan Kemal ilk kez sorumluluk almak zorunda kaldığı o günleri şu cümlelerle anlatır: “Niyazi’yle (Sıtkı Öğütçü) işbölümü yapmıştık. Sabahtan öğleye kadar bulaşıkları o yıkar, garsonluğu ben yapardım; öğleden sonra bulaşıklar bende, garsonluk onda. Bunun dışında çarşıya pazara ben giderdim, çeşmeden suyu da ben taşırdım.”⁵⁰ (Resim 5).

⁴⁹ Kemal, *a.g.e.*,2008, 21-22.

⁵⁰ Kemal, *a.g.e.*,2008, 24.



Resim 5. Orhan Kemal ve kardeşi Sıtkı Öğütçü

Babasının yokluğunda, arkadaşlarıyla bolca vakit geçirip, özgürce top peşinde koşan Orhan Kemal artık hayatın zorluklarını yaşamaya başlar. Fakat o, bu zorluklardan, hayat mücadelesi veriyor olmaktan son derece memnundur. Beyrut'ta dolaştığı kaldırımlar, gözlemlediği kadınlı, çocuklu işçiler en önemlisi çetin yaşam koşulları aslında eserlerinin temel özelliklerinin belirleyicisi olur.

“On yedi yaşındaydım ve hayatımın bu tarzından çok memnundum. ...Ortalık yeni yeni ağarmaya başlarken, Niyazi'yle birlikte evden çıkardık... Yalnız işçiler, o dünyanın her tarafında, herkesten az uyuyan, kadınlı erkekli, çocuklu kalabalık, onlar kümeler halinde ve yollarda olurlardı. Aralarına katılırdık... Tıpkı onlar gibi... Onların bastıkları parkelere basmak gururu içinde, iş gücü sahibi insanlardık.
„⁵¹

⁵¹Kemal, a.g.e.,2008, 23.

İşler umulduğu gibi gitmez ve bir süre sonra lokantayı kapatmak zorunda kalırlar. Çalışamayan baba iki buçuk ay yatağa bağlı kalacak şekilde rahatsızlanır. Ailenin en büyük yükü ise işportacılık yaparak ve babasının kitaplarını satarak yedi kişilik aileye ekmek getirmeye çalışan küçük kardeş Sıtkı'nın omuzlarındadır. Bu sırada babasının bir arkadaşının kendisine iş bulmasını bekleyen Orhan Kemal balık tutarak oldukça büyük bir yokluk içinde olan aileye en azından yiyecek bir şeyler getirme çabası içine girer.

İbrahim Efendi adlı bir tanıdığın yardımıyla Matbaat-ül Hacerriye'ye yerleştirilir. Hayatta her şeyi mücadele ederek, kendi emeğiyle kazanmış, hiçbir zaman hazır konmamış olan Orhan Kemal'in, kendi yağıyla kavrulmayı tercih etmiş olması, zorunluluktan değil bireysel değerlerinden kaynaklanmaktadır. Yani bir takım imkanlara sahip olduğu zamanlarda bile babasının nüfuzunu kullanarak bir şeyler elde etmeyi, bir yerlere gelmeyi asla düşünmemiştir (Resim 6). Ailesinin içinde bulunduğu geçim sıkıntısından dolayı basımevine tanıdık vasıtasıyla alındığı günle ilgili yazdıkları onun değerlerinin, ahlak anlayışının en güzel göstergesidir:

“Eli yüzü karalı, elleri dirseklerine kadar sıvalı mürettepler harıl harıl çalışırken arada bana bakıyorlardı. Ürküyordum... Sanıyordum ki orada niçin dikildiğimi biliyorlar, içlerinden bana gülüyorlar. ‘Dil bilmez, müretteplikten anlamaz, hatır için kayırmak istiyor’ diye düşüneceklerinden korkuyordum. Hiçbir zaman iltimasa alıştırılmamıştım. İlkulda tembeller sırasındaydım, uzun zamanlar onların arasından kurtulamadım, galiba sonuna kadar; lakin bir günden bir güne babam, ne bir hocaya, ne de şuna buna sınıf geçirilmezliğim hususunda ricada bulundu. Onun için buraya kabul edilişimde bir iltimas seziyordum, buysa beni yerin dibine geçiriyordu”⁵²

Basımevindeki görevi kâğıt kesme makinesinin kolunu çevirmek olan Orhan Kemal, kol kuvvetine dayalı bu işin aslında kendisi için ne kadar ağır olduğunu şu cümlelerle ifade eder:

“...bütün nefesimi keserek kola atılırdım. Müthiş bir hızla dönen demir tekerleğin sert daireler çizen kolu ellerime fena halde çapardı. Duyduğum acıyı dişlerimin arasında zapta çalışarak, yeni bir hamleyle kola atılır, yakalamaya

⁵²Kemal, a.g.e.,2008, 43-44.

çalışırdım... Hala hızını alamamış kolsa, beni çoğu kez yanımdaki duvara çarpardı. Bu iş iri kıyım insanların harcıydı şüphesiz.”⁵³



Resim 6. Orhan Kemal'in gençliği

Kendisini çok zorlasa da işini kaybetmemek özellikle babasından kaynaklanan bir ayrıcalığa sahip olduğunu düşündürmemek adına işine devam eder, evin geçimine katkı sağlar. Bu basımevinin ona sağladığı bir kazanım da şüphesiz ilk aşkla gelen ilk sosyal uyanış olur. Kendisi gibi işçi olan, Eleni bir Rum kızıdır. Orhan Kemal bu aşkı ve sosyal uyanışı şöyle ifade eder: “Bir gün Eleni’ye ayağındaki eski postallarımdan utandığımı söyledim. ‘Sen ne utanıyorsun, zenginler utansın. Aldırma böyle şeylere, boşver’ dedi. Bendeki ilk sosyal uyanış galiba bu Rum kızı ile başladı.”⁵⁴

⁵³ Kemal, a.g.e.,2008, 45-46.

⁵⁴ Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 12.

Bir ay sonra matbaadaki işinden ayrılan Orhan Kemal, istemeyerek de olsa eski işsiz boş geçen günlerine geri döner. Matbaadaki işi sayesinde sorumluluk alan; kendisini, kendi deyimiyle işe yarayan bir insan olarak nitelendiren Orhan Kemal, bu durumundan hiç de hoşnut değildir. İlk aşkı olan Eleni'nin de Beyrut'tan ayrılmış olması bu kenti var olan koşullar içinde onun için iyice yaşanılmaz hale getirir. Orhan Kemal için artık bir tek amaç vardır. O da Adana'ya dönmek. *“İki seneden beri bir türlü alışamadığım bu yerler, bu gurbet ellerden usanmıştım. Vatanım burnumda tütüyordu. Vatanım bilhassa memleketim, okulum ve arkadaşlarım!”*⁵⁵

2.1.3. ORHAN KEMAL'İN ADANA YILLARI VE EVLİLİĞİ

Orhan Kemal 1932'de babasının izniyle tek başına Adana'ya döner. Adana'da babaannesinin yanına yerleşir. Adana'nın geride bıraktığı şehir olmadığını fark eden Orhan Kemal, yeniden ortaokula başlasa da okulla bağlarının kökten kopmuş olduğunu fark eder. Kopan bu bağlar onu tekrar meraklısı olduğu futbola ve yeni alışkanlığı kahvehanelere iter. *“Futbol ve onun meseleleri dışında dünya vız geliyordu... Giritli kahvesine dadanmıştık... Her sabah evden okula diye çıkardım. Koltuğumda kitaplarım, başımda sarı şeritli okul kasketim, ver elini Giritli kahvesi.”*⁵⁶ Bu yıllarda oluşan kahve kültürünün yazarın hayatında önemli bir yeri vardır. Öyle ki, daha sonraki yıllarda İstanbul'da müdavimi olduğu İkbâl Kahvesi onun adı ile 'Orhan Kemal'in İkbâl Kahvesi' olarak anılacaktır. Günümüzde de yaşatılan İkbâl Kahvesi, yazarın oğlu tarafından 2000 yılında İstanbul'da açılan Orhan Kemal Müzesi'nin alt katında edebiyatçı-sanatseverleri buluşturur. Kahvehanelerde geçen günlerin Orhan Kemal'e büyük bir katkısı da olur. Buralarda tanıştığı işçiler; bir taraftan yazardaki sosyal uyanışa katkı sağlarken, diğer taraftan gelecekte ortaya koyacağı önemli eserlerinin de asıl kahramanlarını oluştururlar. İşçi dostlarım diye adlandırdığı bu insanlar Orhan Kemal'in çocukluğundan beri içinde bulunduğu ve anlamaya/anlamlandırmaya çalıştığı hayata, en büyük katkıyı sağlar ve onu kitaplarla tanıştırır.

⁵⁵ Orhan Kemal, *Baba Evi*, İstanbul, 2008, 60.

⁵⁶ Orhan Kemal, *Avare Yıllar*, İstanbul, 2003, 5.

“Yirmi yaşındayım... Kafam bir türlü çözemediğim sorularla yara olmuştu. Sanki yere basmıyor havada boşluktaydım. Ve birgün bir kahve köşesinde tanıdığım işçi dostum İsmail Usta. Sonra kitaplar... Birçoğu İsmail ustanın hediye ettiği kitaplar... Serseriler, Stepte, Istrati Mordasti, La Dam O Kamelya, Madam Bovari, Jerminal, Benim Üniversitelerim, Kroyçer Sonat, Umumi Tarih, Fransız İnkılâbı Tarihi...”⁵⁷

Bir müddet dokuma tezgâhlarında çalışan Orhan Kemal bir işçi kıza aşık olur. İşçi kızın okumasını istemesi ve halasının çağrısı üzerine İstanbul’a eğitimini tamamlamaya gider. Sevdği kızın başkaları ile dolaştığını duyar ve Adana’ya geri döner. Hem sevgilisini hem de okul hayatını kaybetmiştir. Adana’ya döndükten kısa bir süre sonra annesi ve kardeşleri de Adana’ya gelir. Beyrut’tan Kudüs’e geçen aile burada tam bir sefalet yaşamıştır. Babası ve kardeşi Sıtkı, Kudüs’te kalır. Bu koşullara rağmen anne sürekli oğlunun okumasını ister. Fakat Orhan Kemal durumlarının belki de ilk defa bu denli farkındadır ve okula devam etmeyi, ailesinin içinde bulunduğu koşulları göz önünde bulundurarak bir lüks sayar. *“Çocuk değildim artık. Babamla kardeşim öbür tarafta sefil, annem ağaran saçları, derinlere çöken gözleriyle, diz boyu çamurlara bata çıka koşup durur, kız kardeşlerim günden güne zayıflarken, benim ortaokulum bir lükstü muhakkak.”⁵⁸* Okulu bırakan Orhan Kemal bir süre amelelik, ırgatlık yapar. Ekmeğini alının teriyle kazanmakta ve bununla büyük onur duymaktadır. Fakat bu işlerin gerektirdiği fiziksel gücün kendisinde olmadığını fark eder. Daha önce dokumacılık da yapan Orhan Kemal, kol gücüne dayanan işçiliğin zorluğunu ve bu işi yapanların inanılmaz güçlerini Avare Yıllar’da şu şekilde anlatır. *“ Bu türlü ırgatlık dokumacılıktan da zordu. Bu işleri görenlerin ben ve benim gibilerden çok başka, demirden çelikten insanlar olduklarını anlamıştım.”⁵⁹*

Çok geçmeden anne, zorlukla edindiği yol parası ile çocuklarını alarak Kudüs’e döner. Orhan Kemal Adana’da babaannesinin yanında kalır. Daha önce dokuma tezgâhlarında çalıştığı Milli Mensucat Fabrikası’nda muhasebe memuru olarak göreve başlar. Daha sonra bu görevden alınıp ambar memurluğuna verilir. Bunun sebebi de fabrika sahibinin Orhan Kemal’in babasının kim olduğunu

⁵⁷ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 30.

⁵⁸ Orhan Kemal, *Avare Yıllar*, İstanbul, 2003, 52.

⁵⁹ Kemal, *a.g.e.*, 2003, s:87.

öğrenmiş olmasıdır. Bu yıllarda aile Kudüs'te perişan bir haldedir. Babası Orhan Kemal'e bir mektup yazar ve ondan para ister. Çok ihtiyaçları olmasa babasından böyle bir talebin gelmeyeceğinin farkında olan Orhan Kemal hemen bir zarfa 5 liralık bir banknot koyar ve Beyrut'a yollar.

“Beyrut’tan babamdan mektup geldi. Hemen her zaman ki gibi galibalarda moruyla ince ince yazılmış, sayfalar dolusu mektuplardan biriydi.. Ambarın bir köşesinde, bir solukta mektubu okudum.. “Niçin sık sık mektup yazmıyordum?.. Durumum nasıldı?.. karım çalışıyor muydu?.. Kendilerine gelince kardeşim Sıtkı’nın işportacılıktan kazandığı çok az paracıkla geçinmeye çalışırlarmış..Şayet kardeşlerime birkaç kuruş yollayacak olursam, ki buna bir dereceye kadar zorunluydum, çok makbule geçecekmiş..”⁶⁰

Fabrikadaki çalışanlar arasında güzel bir göçmen kız vardır. Bu kız; Zagrep'te doğmuş, beş yaşındayken annesini kaybetmiş, Birinci Dünya Savaşı sonrasında da babasıyla birlikte Türkiye'ye göç etmiştir. Orhan Kemal ona aşık olur, evlenmek ister. Bu niyetini Kudüs'te bulunan babasına yazar ve babasının ‘büyükannen beğeniyorsa evlenebilirsin’ cevabı üzerine, Orhan Kemal evlenmenin gerektirdiği sorumlulukları pek de dikkate almadan 1937 Mayıs’ında Nuriye Hanım ile evlenir. Nuriye Hanım hayat şartlarını ve omuzlarındaki yükü Asım Bezirci’ye şöyle anlatır:

“Aslen Yugoslav muhaciriyiz biz. Varlıklı bir aile imişiz. Adana’ya yerleşince zor günler başladı. Babam zaten pek çalışmasını sevmezdi, bir kazada beli sakatlanınca, evin bütün yükü, ağabeyimle benim sırtıma bindi. 12-13 yaşlarında filandım...İplik fabrikasında, boyum yetişsin diye ayağımın altına sandık koyarlardı...Evin ekmek parasına büyük yardımım olurdu.”⁶¹

Orhan Kemal, Nuriye Hanıma olan aşkını ve onun çocuk yaşta aldığı sorumlulukların ağırlığını *Cemile* adlı romanında kitaplaştırır. Romanda anlatılanlar, 1934 Adana’sında yoksul bir işçi mahallesinde geçer. Orhan Kemal Nuriye Hanım aşkı, bu insanların yaşam mücadeleleri, işçi işveren ilişkisi, işçilerden birinin kurduğu oyun sonucu çıkan ayaklanma ve bütün bunların içinde yeşeren bir aşktır.

⁶⁰ Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 15-16.

⁶¹ Bezirci, *a.g.e.*, 1984, 16-17.

Nuriye Öğütçü, Orhan Kemal ile evlendiğinde babaanneninin evine gelin gelir. Babaanneninin bir kızın fabrikalara gönderilmesini uygun bulmaması üzerine işten ayrılır. Oysa bu yıllarda onun çalışıp kazanacağı birkaç liraya dahi muhtaç durumdadırlar. Nisan 1938’de kızı Yıldız doğar. Ambar memurluğuna verilen Orhan Kemal’in maaşı 24 lira 95 kuruştur ve bu paranın 5-6 lirasını da geçinebilmesi için karısının yaşlı babasına verir. Aslında ambar memurluğunda çalışanların çoğu, ellerindeki imkânı kötüye kullanarak zengin olmuştur ama bu ihtimal, Orhan Kemal için her zaman bir fırsattan ziyade iftiraya uğramasına neden olabilecek korkutucu bir durumdur. *“Hamal Sadık, benden önceki kâtiplerden söz açardı... Her birinin işleri varmış... Bal tutan parmağını yalarmış... İstersem ben de onlar gibi aynı şeyi yapar, onlar gibi düzenli bir iş sahibi olabilirdim.”*⁶²

1938 Şubatında bir gün, tüccar Hilmi Efendi Orhan Kemal’i dükkânına çağırır ve ona bir iş önerisinde bulunur. Aslında, önerilen işten ziyade hırsızlıktır. Tüccar; *“Ben Muhasebeye kalın bez, kalın iplik yazdıracağım sen ambardan çuvallara ince bez, ince iplik doldurtacaksın. Üst yanına karışma, her hafta bana gel, temiz tertemiz bir yüzlüğü al...”*⁶³der. Orhan Kemal bu teklif karşısında çok sinirlenir ve derhal dükkânı terk eder:

*“Yıkılan umutlarımla, bomboş caddenin kaldırımında ağır ağır yürüdüm. Omuzlarım düşmüştü. Niçin böyle pis bir teklifte bulunulmuştu bana? Yoksa böyle bir teklife yanaşacağım mı sanılmıştı? Başkalarına böyle mi görünüyorum? Demek, insanlar beni hırsızlığa yakın görüyorlardı? Öyle miydin gerçekte? Değil birkaç yüze, birkaç bine, milyona bile tenezzül etmem.”*⁶⁴

Bu olaydan kısa bir süre sonra, Hilmi Efendi Orhan Kemal’in kendisine mal çalmayı teklif ettiğini söyleyerek, iftirada bulunur. Zaten bahane arayan patron da Orhan Kemal’i işten çıkarır. Böylece Orhan Kemal daha evleneli bir yıl bile olmamışken işsiz kalır.

Orhan Kemal Nisan 1938’de askerliğini yapmak üzere Niğde’ye gider. Askerlik onun hayatında bambaşka bir sayfa açar (Resim 7).

⁶² Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 217.

⁶³ Uğurlu, *a.g.e.*, 2002, 224.

⁶⁴ Uğurlu, *a.g.e.*, 2002, 225.



Resim 7. Orhan Kemal'in askerliği

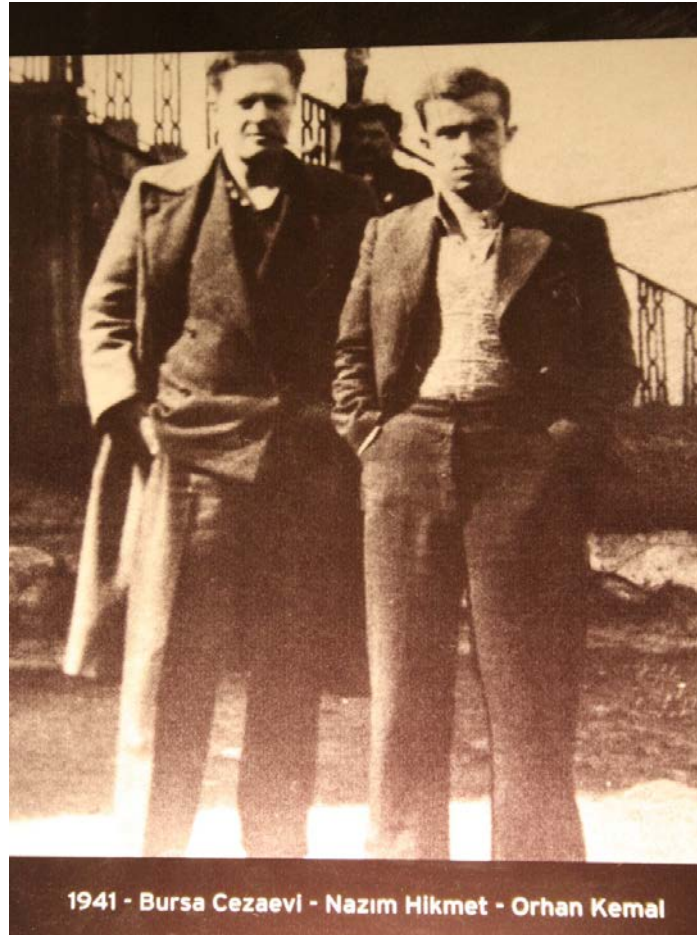
Tezkere almasına sadece kırk gün kalmışken bir ihbar üzerine tutuklanır. Nazım Hikmet'in, Maksim Gorki'nin kitaplarını okuduğu ve komünizm propagandası yaptığı ileri sürölerek mahkemeye sevk edilir. Yargılama sonucunda 27 Ocak 1939'da Orhan Kemal beş yıl hüküm giyer ve Kayseri hapishanesine gönderilir. Hapishaneden karısına şu mektubu yazar:

“ Çok gençsin. Zaten hiçbir şey veremedim sana. Şimdi de beş yıllık mahkûmiyet girdi araya. İstersen ayrıl benden, kendine yeni bir yol çiz, beklemekle geçirme en güzel yıllarını. Çünkü

karıcığım, biliyorum ki, buradan çıktıktan sonra daha da zor ve yoksulluk içinde geçecek hayatımız.”⁶⁵

Nuriye Ögütçü, Orhan Kemal’in mektubuna şu cevabı verir: “*Razıyım ne gelmişse başımıza ve ne gelecekse...*”⁶⁶ Söylediği gibi Nuriye Ögütçü zor günlerinde daima Orhan Kemal’in yanında olur, hayatının sonuna kadar da desteğini sürdürür.

1939’da Suriye’den Türkiye’ye dönen Abdülkadir Kemali Bey uzun uğraşlar sonucu oğlunu Kayseri’den Adana cezaevine naklettirir. Bir süre sonra Abdülkadir Kemali Bey Bergama Ağır Ceza reisliğine atanır ve oğlunun Adana’da yalnız kalmasını istemez. 1940’da Orhan Kemal Bursa Cezaevine nakledilir. Aynı yıl Çankırı cezaevinden Bursa’ya nakledilen Nazım Hikmet ile tanışması ise Orhan Kemal için edebi hayatının dönüm noktasını oluşturur (Resim 8).



Resim 8. Nazım Hikmet-Orhan Kemal , Bursa Cezaevi.

⁶⁵ Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 18.

⁶⁶ Bezirci, *a.g.e.*, 1984, 18.

26 Eylül 1943'te tahliye olur ve Adana'ya döner. Bir süre iş bulamayan Orhan Kemal çeşitli işlerde çalışır. Önce Karataş'ta toprak taşıma işinde bir ay amelelik yapar. 14 Nisan 1944'te Devlet Demiryolları'nda muvakkat hamal olarak işe girer. Aynı yılın Haziran'ında Güzel İzmir Nakliyat Ambarı'nda iş bulur. Bir süre sonra bu işten de çıkarılır. 13 Temmuz 1944'te oğlu Nazım doğar. Oğlu henüz üç haftalıkken arkadaşlarının çağrısı ve kendisine iş bulacakları vaadiyle elindeki herşeyi satarak ailesiyle Malatya'ya gider. Arkadaşının evinde kalan Orhan Kemal Malatya Mensucat Fabrikasında iş bulur. Fabrikadan istenen askerlik tezkeresi üzerine ailesiyle Adana'ya döner ve yarım kalan askerliğini tamamlamak üzere Kilis'e gider. Askerlik hizmetini tamamladığı halde Çorum'a sürgün gönderilir. Babasının, dönemin başbakanı Recep Peker'e çektiği telgraf üzerine 26 Ekim 1946'da serbest bırakılır.

Adana'ya dönünce bir süre sebze nakliyeciliği yapar. Daha sonra Verem Savaş Derneği'nde memur olarak göreve başlar. Bir süre sonra işsiz kalır. Aralık 1949'da üçüncü çocuğu Kemali doğar. Artık üç çocuklu ve işsiz bir babadır. Aile sıkıntılı günler geçirmeye başlar. Bu arada yazmaya ve yazılarını dergilere göndermeye devam eden Orhan Kemal İstanbul'a yerleşme kararı alır. 17 Nisan 1951'de ailece İstanbul'a göç ederler. Bu göç serüvenini yazar şöyle anlatmaktadır:

*"...adeta itiliyordum İstanbul'a... Yazı işlerine baktığım, bu sayede kıt kanaat geçinmeye çalıştığım çeşitli derneklerdeki işlerime de şıp diye son verilmişti, iktidara yeni geçen Demokrat Parti'liler tarafından. Sebep politik miydi? Yoksa benden açılacak yer, ya da yerlere kendi partililerini mi kayıracaklardı bilmiyorum. Verem Savaş Derneği, Bağ ve Bahçeler derneği, bir de o zaman ki adıyla Etibba Odası'ndan aldığım paraların toplamı, vergiler çıktıktan sonra ya 160 ya da 180 liraydı. Bu paradan da olmuştum. Bir de beni bir türlü İstanbul'a salıvermek istemeyen babam ölmüştü."*⁶⁷

İstanbul'da geçimini yazarlıkla sağlar. Aslında bu yıllar, geçim sağlamaktan ziyade ciddi geçim sıkıntısının, yoksulluğun yaşandığı yıllardır. Kasım 1957'de dördüncü çocuğu Işık doğar. 7 Mart 1966'da bir ihbar üzerine iki arkadaşıyla birlikte

⁶⁷ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 88-89.

tutuklanır. Hücre çalışması ve komünizm propagandası yaptıkları gerekçesiyle tutuklanarak Sultanahmet Cezaevi'ne gönderilirler (Resim 9).



Resim 9. Orhan Kemal-Yaşar Kemal, mahkeme.

7 Nisan 1966'da Türk Edebiyatçılar Birliği, Gen-Ar Tiyatrosu'nda Orhan Kemal'in 30. sanat yılı nedeniyle bir jübile düzenler. Toplantıda Melih Cevdet Anday, Yaşar Kemal ve James Baldwin birer konuşma yapar. Bilirkişice verilen; *"suç teşkil eden bir cihet bulunmadığı hususundaki"* rapor üzerine 13 Nisan 1966'de serbest bırakılır. 17 Temmuz 1968'de bu davadan beraat eder.

1969'da ilk yurt dışı seyahatini Sovyet Yazarlar Birliği tarafından davet edildiği Moskova'ya yapar (Resim 10).



Resim 10. Orhan Kemal'in Moskova seyahati

Bu dönemler Orhan Kemal'in eserlerinin sahnelendiği, ödülleri aldığı aynı zamanda ciddi rahatsızlıklar geçirdiği dönemlerdir. Bulgar Yazarlar Birliği'nin çağırısı üzerine gittiği Sofya'da rahatsızlanan Orhan Kemal, tedavi edilmekte olduğu hastanede 2 Haziran 1970'te vefat eder (Resim 11).



Resim 11. Orhan Kemal'in cenaze töreni

2.2. TÜRK EDEBİYATINDA ORHAN KEMAL

2.2.1 ORHAN KEMAL'İN YAZIN YAŞAMINDA ARAYIŞLAR DÖNEMİ

Orhan Kemal kitaplarla kahvehanelerdeki işçi dostları sayesinde tanışır. Kendi ifadesiyle hayatını futbolun, yiyip-içip gezmenin işgal ettiği dönemlerde de okumak onun için tam bir tutkudur. Her koşulda bol bol kitap okuyan Orhan Kemal'in en çok okuduğu yazar ise Maksim Gorki olur. Maksim Gorki'ye sadece hayranlık duymadığı aslında onun sosyalist gerçekçi tutumunu zamanla kendi edebi anlayışına yansıttığı da görülür. Bu okuma sevgisi, onda yazmaya dair kıpırtılar da

oluşturur. “Benim de bol bol okuduğumu biliyordu ama, sonum ne olacaktı? İnsanlara iyi şeyler söyleyebilecek hale gelmek istiyorum!”⁶⁸

Fakat bu kıpırtılar şiir yazma yönündedir. Yazın hayatına Kayseri cezaevinde yazdığı şiirlerle başlar. İlk şiiri hapishanede bulunduğu 1939 yılında Reşat Kemal imzası ve “Duvarlar” başlığıyla Yedigün’de yayımlanır.

*“Şiir bende, yanılmıyorsam 1936-1937’lerde bir iç coşkunluk halinde fışkırdı diyebilirim. Lise bitirme imtihanlarına hararetle hazırladığım için, öbür derslerin yanında lise edebiyat kitaplarını da defalarca elden geçirmiştım. O kitaplardaki şiir tarifelerine uygun birtakım kalıplar içine çaresiz girmeye çalıştım. Ve tabii coşkun heyecanlarım pis bir şekilde kanallize oldu. Bu 1938-1939’a kadar sürdü... İlk şiirim Kayseri 19. Piyade Alayı hapishanesindeyken Reşat Kemal imzasıyla Yedigün’de çıktı. Sanırım 1938 veya 1939 olacak...”*⁶⁹

1939 yılının sonuna kadar Orhan Kemal’in şiirleri, Raşit Kemali imzası ile Yedigün ve Yeni Mecmua’da yayımlanmaya devam eder. Nazım Hikmet’in beğenmemesine ve kendisini sürekli düzyazıya yönlendirmesine rağmen Orhan Kemal şiir yazmayı sürdürür. Yazdığı şiirler; Yedigün, Ses, Yeni Mecmua, Yürüyüş ve Yeni Ses gibi dönemin edebi yayın organlarında yayımlanır. Dönemin özellikle siyasi baskıcı koşulları birçok sanatçı gibi Orhan Kemal’i de farklı adlarla yazmaya iter. Bu nedenle yazar, o dönemde yazdığı birçok şiir ve hikâyeyi Reşat Kemal, Raşit Kemali, Orhan Raşit imzaları ile dergilerde yayımlatır. Kendisine Orhan Kemal adının verilmesini ve nedenlerini ise şu şekilde özetler.

*“... Bir gün Kemal Sülker’den bir mektup aldım. Yürüyüş için benden bir hikâye istiyordu. Hemen bir hikâyemi Kemal’e postaladım. Hikâyem çıktı... Çıktı ama, hikayenin altındaki imza Orhan Raşit değil, Orhan Kemal!.. “Herhangi bir durum olmasın” diyerek benim imzamı değiştirmek gereğini duymuş. Sıkıyönetim varmış, dergi için soruşturma açılmış. Benim de başıma bir şey gelmesin diyerek...”*⁷⁰

Hikaye ve romanlarında Orhan Kemal adını kullanan yazar, okuyucular tarafından bu adla bilinir ve Orhan Kemal imzasıyla ünlenir. İlk hikâyesi Yeni

⁶⁸ Orhan Kemal, *Avare Yıllar*, İstanbul, 2003, 89.

⁶⁹ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 17.

⁷⁰ Uğurlu, a.g.e., 2002, 28.

Edebiyat Gazetesi'nde 1940 yılında, Baba Evi romanının bir bölümü olan “Balık” başlığı ve Reşit Kemal imzası ile basılır.

“Ben hikaye yazmaya başladığım zaman hikayeyle bir ilgim yoktu. Yedigün'ün genç şairler köşesinde şiirler yazıyordum. İbrahim Alaaddin bunları cevaplıyordu. İlk gençliğin, ilk heyecanları. Takır tukur arzular. Bunları düşürmek hiç de güç değildi. Ama bunları hesaba katmamak, bu işe 'yazıcılık' dememek daha doğru!..”⁷¹

2.2.2. ORHAN KEMAL'İN NAZIM HİKMET'LE TANIŞMASI VE YAZIN HAYATININ ŞEKİLLENMESİ

Orhan Kemal'in edebi yaşantısını şekillendiren, onu romanlarıyla Türk edebiyatına kazandıran, her şeyden önemlisi Orhan Kemal'de var olan sosyalist gerçekçi kıvılcımları hayata geçiren Nazım Hikmet olur. 1940 yılında cezaevinde tanıştığı Nazım Hikmet, Orhan Kemal için zaten eserlerinden tanıdığı hayranlık duyduğu bir şairdir. *“Herkes gibi onun uzaktan hayranlarındandım. Herkes gibi, “nedenini bilmeden” ona kıızıyordum, fakat ihtimal, herkes gibi nedenini bilmeden yahut pek az bilerek, seviyordum onu: müthiş, muazzam, doyuran sanatını.”⁷²*

Nazım Hikmet'le tanışmasını, diyaloglarını, şairin kendisine katkılarını daha sonra *Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl* adlı eserinde kaleme alan Orhan Kemal, cezaevinden çıktıktan sonra da bu dostluğu mektuplarla sürdürür. Nazım Hikmet'in kendisine yollamış olduğu mektuplar da bu ilişkinin aslında bir baba-oğul ilişkisi gibi tanımlanması gerekliliğini ortaya koyar.

Nazım Hikmet'in ısrarıyla ona şiirlerini okuyan Orhan Kemal beklemediği bir tepkiyle karşılaşır. Hayranı olduğu hatta onun şiirlerini okuyup, örnek alarak yazdığı, kendince çok başarılı şiirleri Nazım Hikmet tarafından rezalet, berbat gibi sıfatlarla

⁷¹ Uğurlu, a.g.e., 2002, 17.

⁷² Orhan Kemal, *Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl*, İstanbul, 2000, 8.

aşağılanır. Bununla birlikte kendisi ile yaptığı sohbe dayanarak aslında başarılı bir sanatçı olabileceğinin yolunu da açmıştı.

“Peki kardeşim, bütün bu laf ebeliklerine, hokkabazlıklara, affedin tabirimi ne lüzum var? Samimiyetle duymadığınız şeyleri niçin yazıyorsunuz? Bakın, aklı başında bir insansınız. Duyduklarınızı, hiçbir zaman duymayacağınız tarzda yazıp komikleştirmekle kendi kendinize iftira ettiğinizin farkında değil misiniz?”⁷³

“Sizde, dedi, sanat için iyi kumaş var, kesin. Demin şiirlerinize karşı fazla haşın davranmıştım... Beni hoş görün, sanat konularında hiç şakam yoktur... Bu itibarla... Evet, sizde iyi bir sanatkâr için gereken, iyi bir kumaş...”⁷⁴

Orhan Kemal’in hiç de memnun kalmadığı bu tanışma ve diyaloglar zamanla yerini bir öğretmen-öğrenci ilişkisine bırakır. Nazım Hikmet Orhan Kemal ile birebir ilgilenir, bir yazara sağlanabilecek her türlü katkıyı sunar. Fransızca başta olmak üzere bir dizi kültürel dersle ilerleyen günler zamanla ortaklaşa yazılan hikâyelere kadar gider. Kendisini şiirden vazgeçirip hikâyeye ve roman yazmaya da Nazım Hikmet yönlendirir. Orhan Kemal bu olayı arkadaşı Nurer Uğurlu’ya şöyle anlatır:

“Roman olarak ilk müsveddem, kocaman bir bakkal defterine çalakalem yazılmış bir gençlik macerasıydı aklımda kaldığına göre... Şiirle uğraştığım aylardaydı... Henüz yolumu bulamamıştım. Yeni koğuş arkadaşım Nazım Hikmet’i şıp diye taklit ediyor, üstadı kızdırıyordum. İstiyordu ki, onun sesiyle değil, kendime has seslerle, benim olan şiiri yazayım... Gene o günlerde, hiç unutmam. Ayaklarında takunya, bacağında golf pantolon, ağzında pipo. Koşarak hapishane avlusuna geldi. Elinde benim roman müsveddesi, Yüreğim hop etti. Gene şiirlerimde olduğu gibi azarlanacağımı sanarak, sustum. Romanımı da tenkit edecek, beni yerlere geçirecek diye sesimi bile çıkarmıyordum... Bunları senmi yazdın, diye sordu. Çekine çekine “evet” dedim... “Canım çiziktirdik işte!...” diye geçiştirmek istedim. O, büyük bir coşku içinde evet büyük bir heyecanla, “Bırak şiiri- miri birader, hikâyeye yaz, roman yaz sen.” Dedi, “Şiirle ne uğraşıyorsunuz?... ”⁷⁵

⁷³ Kemal, a.g.e., 2000, 29.

⁷⁴ Kemal, a.g.e., 2000, 31.

⁷⁵ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 20.

Nazım Hikmet'i kendisi için öğretmen olarak kabul eden Orhan Kemal öğretmeniyle sadece dersleri değil artık özel hayatını da paylaşır. Her ikisinin de arkada bıraktıkları aileleri ve içinde bulundukları maddi imkânsızlıklar, onları birlikte cezaevinde para kazanmak için dokuma tezgâhı alıp işletmeye iter. Nazım Hikmet'le kurulan bu dostluk, yazarın başarısının temel kaynağı olur. İlk hikâyesini Nazım Hikmet'in yardımıyla yazan Orhan Kemal zamanla şiiri tamamen bırakır hikâyeye yönelir. Hikayeden önce bir roman girişiminde bulunur fakat romanın kurgusuna pek hakim olamadığını düşünerek hikaye yazmaya devam eder. *“Roman bende hikâyeden de öncedir. Konusunu şimdi pek hatırlayamayacağım, “On Sekiz yaşım” adlı ilk küçük romanımı o yıllarda Nazım Hikmet'in de yardımıyla yazmıştım.”*⁷⁶

Yazdığı hikâyeler Yeni Edebiyat, Yürüyüş gibi dönemin İstanbul dergilerinde yayımlanır. Kendisine yeni bir ufuk açan, öğretmenlik yapan, Orhan Kemal'in deyimiyle kendisine bakabilmeyi öğreten Nazım Hikmet'le tahliye olduğu 26 Eylül 1943'te ayrılır. Cezaevinden özellikle ustası Nazım Hikmetle ayrılışını Orhan Kemal şöyle ifade eder:

*“Ve fevkalade parlak bir güneşle başlayan 26 Eylül 1943 günü sabahı, onunla hapishane kapısında, hapishanede bıraktığım öteki mahpus arkadaşların hasret dolu bakışları önünde tekrar tekrar sarılıp vedalaştıktan sonra, elimde bavulum, çıktım... Nazım'dan başkası bilmiyordu, bilemezdi ki, yüreğimin büyük bir parçasını hapishanede bırakıp, hapishanedekilerin dostluklarını evime götürüyordum.”*⁷⁷

Aslında dostundan ayrılan sadece Orhan Kemal değildir. Nazım Hikmet'in cezaevinden Orhan Kemal'e yazdığı mektuplardan, bu dostluğun ne kadar karşılıklı olduğu ortaya çıkar. Ve bu dostluk Orhan Kemal'in oğlunun adında ölümsüzleşir.

“Bana bak Raşit senden ve kızımın bir ricam var, biraz utanıyorum ama kusura bakmayın, hani peşin söyleyeyim ki her hangi bir sebepten dolayı olmasa da gücenmem, mesela şu, eğer yeni doğacak çocuğun oğlan olursa ismini Nazım koyun. Ama dedim ya, önceden verilmiş sözünüz ve başka icaplar varsa, istediğimden

⁷⁶ Uğurlu, a.g.e., 2002, 20.

⁷⁷ Orhan Kemal, *Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl*, İstanbul, 2000, 105.

*vazgeçerim. Ama mahzur yoksa senin ve kızımın oğluna benim adımın konması beni sahiden tasavvur edemeyeceğiniz kadar bahtiyar edecek.”*⁷⁸

*“ Seni çok göresim geldi iyi arkadaş, iyi dost, mükemmel kardeş ve yaratmasını bilen insan hapis hanede hapis adam için hürriyetin yarısıdır. Bir kere azdım galiba, sana ait bir tek nahoş hatıram yok. Kafamın içinde pırıl pırıl bir insansın.”*⁷⁹

Orhan Kemal’in Maksim Gorki okumalarıyla başlayan toplumcu gerçekçi sanat anlayışı Nazım Hikmet’in dostluğu ve öğretileriyle pekişmiş olur.

2.2.3. ORHAN KEMAL’İN İSTANBUL YILLARI VE SANAT ANLAYIŞI

Tahliye olduktan kısa bir süre sonra İstanbul’a yerleşen Orhan Kemal yazarlığı meslek edinir. Artık yazılarını yolladığı dergi ve gazetelerin merkezindedir. Döneminin önemli yazar ve şairleriyle aynı kentte aynı ortamlarda geçer günler. Yazdıkça kazanır, kazandıkça yazmaya devam eder. Bu süreçte kimi zaman işleri istediği gibi gitmez. Eserleri istediği zaman istediği ücretlere, en azından kendisini ve ailesini geçindirebilecek maddi karşılığa alıcı bulamaz. Ama başka bir işle de uğraşmaz. Romancılık onun tek mesleğidir kalemi ise tek geçim kaynağı. Orhan Kemal’in İstanbul’da yaşadığı zorlu hayat koşullarını ve edebi yaşantısını arkadaşı Fikret Otyam’a yazdığı mektuplarla öğrenmek mümkün. Otyam’a yazdığı bir mektupta romancılık aşkını ve içinde bulunduğu koşulları şu şekilde ifade eder. “*Ne olursa olsun, roman konusunda hala ilk zamanların heyecanı içindeyim...Öldürmeyip süründürüyorsa da, ‘romancılık’ mesleğimi seviyorum....*”⁸⁰

Özellikle maddi kaygılar ve ‘kalemiyle geçinme’ nin getirdiği zorunluluk, çok fazla ve çok hızlı yazmasına neden olur. Sabahın çok erken saatlerinde yazmaya başlayan Orhan Kemal; öğleden sonra yazdığı eserlerini satabilmek amacıyla Babıâli’de yayınevlerini dolaşır. Yaşadığı ekonomik sıkıntılar onu, zaman zaman

⁷⁸ Kemal, *a.g.e.*, 2000, 125.

⁷⁹ Kemal, *a.g.e.*, 2000, 127.

⁸⁰ Fikret Otyam, “Arkadaşım Orhan Kemal”, Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 29.

umutsuzluğa sürüklese de, her şeye rağmen “romancılık mesleğine duyduğu deli gibi sevgi”nin etkisi altında ilk zamanların heyecanı ile ömrünün sonuna kadar yazmaya devam eder.

Bitmeyen geçim sıkıntısı Orhan Kemal’i farklı bir tür olan senaryo yazımına iter. Para kazanmak amacıyla girilen bu çaba da istenen sonucu vermez. Yazar arkadaşı Fikret Otyam’a yazdığı bir başka mektupta içinde bulunduğu ve hiç de hak etmediği koşulları şu şekilde ifade eder.

“Bu satırları sabahın beşinde buz gibi odamda yazıyorum. Ne odun, ne kömür, ne de hemen odun kömür alacak para var. Borç, borç, borç... Tek iş yok. Ne film senaryosu ne de roman teklifi... Bu hiç da layık olmadığım yoksul hayata ne zamana kadar, niçin tahammül edeceğimi bilmiyorum. Gelecek günler hiç de ümit verici değil...”⁸¹

Yasadığı dönem itibariyle Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık gibi tecrübeleri hazır bulan Orhan Kemal; Yasar Kemal, Kemal Tahir ve Samim Kocagöz çizgisinin bir devamı niteliğindedir. 1949-1970 yılları arasında yazdığı eserleri, toplumcu gerçekçi ve eleştirel toplumcu gerçekçi nitelikler taşır.

*“Bu büyük bir haksızlık. Bu haksızlıkla savaşmak için hazır mıydım?... Elimden geldiği kadar bunu belirtmek mi istedim? Bilmiyorum!... Ama yurdumun insanların kalkınmasını, yükselmesini istiyordum. Bunun da köyden başlaması gerektiği kanısına vardım!... Ben, köydeki köylüyü yazmadım. Çok iyi bildiğim köylüyü yazdım. Kemal Tahir gibi yaşamadan yazmadım!... Kemal Tahir ‘in romanları, köyde yaşamadığı için, köyü görmediği için, nazari yazılmış romanlardır. Kemal Tahir köyü bilmez!... Hele köylüyü hiç bilmez!... Sevmez onları!... Çankırı, Malatya, Çorum hapisanesinde tanışmıştır köylüyü. Oku **Köyü Kamburu**’nu, **Yedi Çınar Yaylası**’nı. Ben çok iyi bildiğimi yazmak isterim. Yazmak için görmeliyim, yaşamalıyım. Ve içimdeki o hız beni itmeli...”⁸²*

Orhan Kemal’in gerçeklik anlayışı, kendine özgü bir üsluba sahiptir. O gerçekliği de tıpkı eserlerinin konusu gibi yaşadığı ve tanık olduğu olaylar

⁸¹ Fikret Otyam, *Arkadaşım Orhan Kemal*, İstanbul, 2005, 222.

⁸² Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 45.

çerçevesinde tanımlar. Bu da Orhan Kemal'in yazdığı her şeye inanması ve inandığı şeyleri yazması yönündeki çabasını ve başarısını ortaya koyar. İnsana ve insanın yaşadığı hayata dair gerçeklikler Orhan Kemal'in edebiyattaki gerçekçilik anlayışının yansımasıdır.

“Ben gerçekçiliği” içinde yaşadığımız toplumun insanlarına ayna tutmuş gibi bir yansıtma sanmıyorum. Bozuk düzenin her yönden bozduğu, insancıl davranışlardan alıkoyduğu, insanoğlunun düşmemesi gereken alçaklıklara yuvarlayan bir düzensizliğin çürük meyveleri sayarken, gene de onlarda eriyip mahvolmamış, kurtulmak için çaba gösteren yanların var olduğuna inanmıyorum. Ben de biliyorum çalışan kadının nelerle karşılaştığını. Ben de biliyorum içinde yaşadığım toplumun “cinsel aykırılıklarını. Ama gene de biliyorum ki, kadınlarımız bir lokma ekmek için gittikleri işyerlerinde uğradıkları sarkıntılıklara, yuvarlandıkları uçurumlara isteyerek, iştahla, seve seve düşmüyorlar. Onları, istemedikleri şartlar içinde yaşatan istemedikleri sarkıntılıklara hedef yapan şey yokluk... Daha iyi bir yaşayışa ulaştıkları zaman, yani maddi sıkıntıdan kurtulur kurtulmaz, dün çalıştıkları yerlerin alçakça saldırılarını nefretle anacaklar. Kendilerine her türlü kötülüğü reva gören insanlarla karşılaşsalar bile, dönüp suratlarına bakmayacaklar. Yahu, bir hırsız ihtiyacından dolayı çalar. Bir orospu, ihtiyacından dolayı orospuluk yapar. Ama bunların hepsi de yaptıkları şeyin kötü olduğu bildiği için, yaptıklarını insanlardan saklarlar. Bir hırsıza “hırsız”, bir orospuya “orospu” dendiği zaman kızmaları, yaptığı şeyi saklaması, onun, yani insanoğlunun özündeki iyilikten gelir!...”⁸³

Orhan Kemal'i kendinden önce yaşamış ve kendi döneminde yaşayan edebiyatçılardan ayıran en önemli özelliği; gerçeği, yaşanmış ya da gözlemlenmiş olma niteliği ile ve bir bütün halinde algılayıp okuyucuya sunmasıdır. Eserlerinde anlattığı kişilerin, ekonomik sıkıntılar içinde birtakım açmazlar yaşaması ve bunlardan kurtulmaya çalışması, yazarın da bütün yaşamı boyunca en büyük sorunu olur.

Yazdığı eserler dönemin sanatçıları tarafından olumlu/olumsuz birçok eleştiriri alır. Ortak olumlu eleştirisi yazarın toplumsal gerçekçi hikâyemize katkı yaptığı yönündedir. Yazar 1950-1960 yılları arasındaki bunalımcı hikâyenin karşısında bir

⁸³ Uğurlu, a.g.e., 2002, 42-43.

alternatif olarak yer alır. Dönemin baskıcı siyasi tavrı sonucu birçok yazarın batıya yönelmesine karşın Orhan Kemal insani özümüzü, toplumsal gerçekliklerimizi, ulusal ve toplumsal boyutlarıyla ortaya koymaya devam eder. Eserlerinin temelini toplumun yapı taşları ve düzensizliği oluşturur.

“... hikaye ve romanlarımda şimdiye kadar yığınla işçi, köylü tipleri çizdim. Bu tipler, düzensiz bir toplumun yarattığı kaçınılmaz neticeler (pardon) sonuçlardır!... Sebep ne olursa olsun, kötü yaşayışın gerekli kıldığı mahvedilmiş insanların hikaye ya da roman yüzde doksan sekiz bu tipleri işlemiş. Çağımız romanı da aynı yoldan mı yürümeli?... Bozuk düzenlerin kaderine boyun eğmeyen, eğmemesi gereken tipler çizmemeli mi?.. Böyle tipler bugün, toplumda da yok mu? Bence var!... İnsanoğlu, topyekun, daha iyi olma çabasında. Hırsız daha mutlu bir yaşama ulaşmak için çalar. Dinler, insanları daha mutlu kılmak amacındadırlar. Bunu yeryüzünde başaramazlarsa, kuru bir öte dünya vaat ederler!... Dikkat ediyorum, en kötü bir insan bile, daha iyi olmak çabasıdadır. Takıştığı yer, toplumun düzensizliği... Bilmem anlatabildim mi?...”⁸⁴

Orhan Kemal’e yönelik yapılan en katı ve olumsuz eleştiri ise çok yazdığı yönündedir. Çok hızlı ve çok fazla yazmasının eserlerini sıradanlaştırdığı konusunda yapılan bu eleştirilere biraz içerlenen, biraz da sinirlenen Orhan Kemal, Fethi Naci’ye verdiği bir cevapla aslında yazarlığı meslek edinmenin getirdiği koşulları da ortaya koyar. Fethi Naci; Orhan Kemal’i eleştirirken çok yazdığını, geçim kaygılarıyla yazdığı için romanlarını aceleye getirdiğini, romanları üzerinde yeterince duramadığı için iyi işleyemediğini söyler. Orhan Kemal ise ısrarla eleştirinin içinde ciddi bir haksızlık barındırdığına dikkat çeker.

“Evet, Fethi Naci çok yazıyorum. Bu çok yazışımın gerçek sebepleri üzerinde neden durulmuyor? Ben de bilmiyorum sanat eserleri lafla olmaz sakın kafa, düzenli bir çalışma ister. Keyfimden mi çok yazıyorum? Ayrıca bu kadar çok yazdığım halde yazdıklarımın karşılığını bile alamıyorum. Bir kere sanatçı geçim derdinden sıyrılacak. Ama gel gör ki, beş kişi benim yazdıklarımın gelecek paraya gözlerini dikmişlerdir. Sağa sola para için koşmadığım, sokaklardan sokaklara koşmadığım gün olmaz. Hemen her gün eve çocuklara para lazım. Ama böyle koşarak, ekmeği

⁸⁴ Uğurlu, a.g.e., 2002, 43.

aslanın ağzından kapan bir sanatçıya sataşılmaz. Çünkü o sanatçı daha iyi şartlar altında yazanlardan daha kötü yazmıyor ki."⁸⁵

Gerçekten de Orhan Kemal bütün sıkıntılara rağmen sadece yazmıştır, meslek edindiği yazarlıktan asla taviz vermemiştir. İçinden çıktığı toplumun ve bunun parçası olan insanların anlatımında hep öze sadık kalır. Toplumun ve insanın gerçekliği ve hayat mücadelesi temel konusu olur. Kalemikle geçinip, kalemikle kazanan bu yazar aslında farklı bir hayatın parçası olarak daha rahat bir yaşamı tercih edebilirdi. Fakat o, inandığı değerleri daha rahat bir yaşama tercih eder, yaşadığı sıkıntılar oranında kalemikle geçinmenin onurunu yaşar. Çıkarları ve mesleki onuru arasındaki seçimi ise şu cümleleri ile açıklar:

*"Ama küçük burjuva olmam benim birtakım küçük çıkarlarımı da ön plana almamı gerektirmez. Bundan dolayı da kendimi namuslu sayıyorum... Dürüst bir insan olduğumu söyleyebilirim... Babamın topraklarıyla uğraşmıyorum. Onların gelirleriyle ilgilenmiyorum. O toprakları şimdi köylüler işgal etmişler onlar çalışıp, onlar kazanıyorlar... Ben burada kendi romanlarımla, kendi hikâyelerimle geçiniyorum... Çocuk yetiştiriyorum!... Onların üniversitede okumalarına..."*⁸⁶

Eserleriyle, toplumsal yaşantımızın farklı dönemlerini birey-toplum ilişkileri çerçevesinde gerçekçi bir biçimde dile getiren, tarla ırgatlarından fabrika işçilerine uzanan, kimi zaman çalışanları, kimi zaman işsiz insanları konu edinen, ekmek kavgası veren yoksul kesimin yaşamını anlatan Orhan Kemal; Çağdaş Türk Edebiyatında özgün bir yer edinmiştir.

*"Tanıdığım, konuştuğum, birlikte sigara içtiğim, sırtımı sıvazlayan insanları yazdım. Ben bu insanları inceledim, araştırdım. Ağa oğlu olarak, namuslu bir vatandaş olarak inceledim. Hikâyelerimde, romanlarımda şunları belirttim. Halkım sömürülüyor, eziliyor. Bu koşulların ortadan kaldırılması gerekir!..."*⁸⁷

Eserlerinde ortaya koyduğu sınıfsal farklılıklar, yaşam güçlükleri, aslında onun insanın layık olduğu seviyeye çıkmasına dair duyduğu inancın gereklilikleridir.

⁸⁵ Uğurlu, a.g.e., 2002, 432.

⁸⁶ Uğurlu, a.g.e., 2002, 46.

⁸⁷ Uğurlu, a.g.e., 2002, 46.

Orhan Kemal için insan denen varlık özündeki iyiyi asla kaybetmez. Yaşamın dengesiz unsurları ve ortaya konan mücadelenin izdüşümleri kötülüğü yaratsa da özdeki iyi niyet her zaman korunur. Bu iyi niyet adına insana dair umut yaşatılmalı ve bunun için bir şeyler yapılmalıdır. Bu nedenle Orhan Kemal eserlerinde insanın özündeki iyi niyeti koruyarak onun hak ettiği iyi hayatı yaşaması uğruna mücadele verir. Bunu bir ödev olarak algılayan Orhan Kemal'in amacı yaşadığı ülkenin halkının en iyi koşullarda yaşamasına katkı sunmaktır.

“Adana’da, Milli Mensucat fabrikasında uzun yıllar küçük memurluk, kâtiplik yaptım. Gurbete çıkan. Adana’ya inen köylülerle tanıştım... Çırçır işçileri... Pamuk işçileri... Onların mektuplarını okudum. Onların dilekçelerini yazdım... Bu saf halk çocuklarının şehir madrabazlarının elinde nasıl sömürüldüklerini gördüm. Ben yurdunu seven bir insan, bir yazar olarak, yurdumun kalkınmasının gerekleri üzerinde düşündüm. Fikir yordum... Fikir yormakla da kalmadım, bu çeşit romanlar yazarak eyleme katılmış oldum. Karınca kararınca tabi... İstiyordum ki, yurdum batı ülkeleri ayarına yükselsin. Yurdumu geri bıraktıran etkenler koşullar ortadan kalsın!”⁸⁸

Yazar eserlerinde sürekli köylü ve işçiyi işler. Bunun en önemli nedeni yaşadığı ve tanık olduğu hayatın baş aktörlerini onların oluşturmalarıdır. Diğerleri ise ideolojisinden kaynaklı sınıfsal çatışmaların mihenk taşlarının bu kitlelerden oluşmasıdır. Gerçekçi bir yazarın en iyi bildiği şeyleri yazması gerekliliğine inanan Orhan Kemal'in en iyi bildiği ve tanıdığı kahramanlar yine işçi ve köylülerdir. Bunu en güzel şekilde *Arka Sokak* adlı eserine açılan kovuşturmada verdiği savunma açıklar. *Arka Sokak* 1956'da yayımlanır ve kovuşturmaya uğrar. Hakim mahkemeye verilen kitaba bakarak ve iddia makamına uyararak Orhan Kemal'e, konularını neden hep fakir fukaradan, işçilerden aldığını, Türkiye'de varlıklı insanların iyi yaşayanların olup olmadığını sorar. Orhan Kemal; *“...Ben gerçekçi yazarım. En iyi bildiğim konuları alırım. Varlıklı yurttaşların yaşayışlarını bilmiyorum, nasıl yaşadıklarından haberim yok”*⁸⁹ der ve beraat eder.

Orhan Kemal'in eserlerini kaleme aldığı dönem 1940-1970 yılları arasındadır. Dönem itibarıyla siyasal ve ekonomik olarak Türkiye'nin önemli bir geçiş sürecine

⁸⁸ Uğurlu, a.g.e., 2002, 45-46.

⁸⁹ Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 29.

rastlayan Orhan Kemal, edebi anlayış olarak da gerçekçilik akımının etkili olduğu sürece denk düşer. Yazarın otobiyografik eserleri dışında kaleme aldığı diğer eserleri de dönemin izlerini yansıtır. *Küçük Adamın Notları* başlığıyla sunulan *Baba Evi*, *Avare Yıllar* ve *Cemile* romanları yazarın otobiyografik romanları olmasına karşın sadece hayatına dair izleri değil, döneme ait siyasal-ekonomik ve sosyal verileri de başarılı bir şekilde yansıtır. Yazar Baba Evi’nde kendi hayatının bir bölümü altında, muhalif otoriter bir babanın konumunu, dönemin siyasal yapısının baskısı sonucu karşılaşılan zorunlu göçün yarattığı; başka bir ülkede karşılaşılan toplumsal ve sınıfsal ayrımların bireysel yaşantı üzerindeki etkilerini ortaya koyar. Gerek Türkiye’de yaşadıkları yer değiştirmeler (Konya, Ankara, Niğde), gerekse yurt dışına gerçekleştirilen sürgünlerle (Suriye, Lübnan) tanınan insanlar ve yaşanan mekânlar dönemin Türkiye’sinin etnik ve sınıfsal çeşitliliğini yansıtır. Orhan Kemal, Türkiye’de Rum ve Ermenilerden kalan evlerden, Suriye ve Lübnan’da karşılaştığı Rum ve Ermenilerden sıkça bahseder. Osmanlı toprağından ayrılan ya da tasfiye edilen farklı millet ya da kimlikler ile birlikte yeni düzene muhalif olanların tasfiyesi, Orhan Kemal’in başarılı anlatımıyla dönemin toplumsal ve siyasal çözümlerini sunar.

Yine otobiyografik romanı olan *Avare Yıllar* romanı; babasının zengin bir devlet adamıyken muhalif tavırlar yüzünden, siyasi ve ekonomik kayıplarını iyi yansıtan, bir zamanlar aristokrat bir yaşam tarzının hüküm sürüldüğü Adana’da, sürgün dönüşü içine düşülen yoksul ve çaresiz durumu karşılaştırmak açısından önemli söylemler taşır. Bir zamanların hatırı sayılır zenginliği ve güçlülüğü içinde yaşanan Adana’ya; artık yoksul, sıradan, geçim sıkıntısı içinde işçi olarak dönülür. Türkiye’de başlayan makineleşme ve modernleşme süreci yazarın iş bulmak için girdiği fabrikalarla karşımıza çıkar. Çukurova’da üretim sürecinde yaşanan bu değişim *Cemile* romanıyla insan ilişkileri bağlamından yansıtılır. 1930’larda sanayi ve tarımın uluslararası sermaye ile ilişkisi, fabrikalarda kadın-çocuk emeğinin sömürsünün başlaması, işçi mahalleleri, fabrikalar, yoksulluk, köylerden gelip işçi olmaya aday insanların sefaleti, etnik zenginlik (Boşnak, Cemile, Giritli Hatice, Arnavut Meryem...) ile Anadolu’nun dışarıdan aldığı göçler titizlikle bu eserlere yansır.

Orhan Kemal otobiyografik romanlarında toplumcu bir yazar sorumluluğunu çok başarılı bir şekilde yansıtır. Kendi yaşantısını kaleme aldığı bu eserlerde toplumun bütün öğelerini ve insan toplum ilişkisini siyasal ve sosyal zeminde başarılı bir şekilde harmanlayıp okuyucuya sunar. Sanat endişesi mi, sosyal endişe ile mi yazdığına dair kendisine yönelilen soruya şu şekilde cevap verir:

“Bu iki endişe birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Sosyal endişe, sanatçının insan olması haysiyetiyle yurdu ve düşmanı hakkında vardığı kanaatlerin neticesidir. Her şeyden önce bir fikir adamı olması lazım gelen sanatçı, sosyal endişelerini sanat yoluyla belirten insandır. Demek oluyor ki, peşin sosyal endişe. Fakat bu, sanatın ikinci plana itilmesi demek değildir. Yukarıda da söylediğim gibi bu ikisi birbirinden ayrılmaz bir bütündür.”⁹⁰

Orhan Kemal bu bütünlüğü otobiyografik eserleri dahil neredeyse tüm eserlerinde ortaya koyar. Taşıdığı sosyal endişe ise onun toplumcu gerçekçi tutumunun en iyi yansıması olarak karşımıza çıkar.

Toplumcu gerçekçi akımın temel unsuru olan “ezilen insan” ise hemen hemen bütün eserlerinin ana kahramanlarıdır. Kırsal kesimin ve taşranın bütün gerçekliğini eserlerine konu edinen yazar, Türkiye’nin tarihsel süreci ile modernleşme, tarımda makineleşme, kırsal alanda toprak ilişkileri, fabrikalaşma, kapitalizmin etkileri ve sömürü düzenini bütün çıplaklığı ve yazara yüklediği sorumlulukla kaleme almıştır. Tanık olduğu dönemi ve tanık olduğu insanları yazan Orhan Kemal, bu sorumluluğunu şu cümlelerle dile getirir.

“Ben sadece tanık olmayı yeterli bulmuyorum. İnsanı anlayacak, savaşını anlayacak, buna katkı sağlayacak sanatçı, kolaylıkla aldatılan kişilerin aldanmalarına karşı duracaktır. Tanık olmak namusluluktur. Ama yeter-şart değildir. Tanıklığı aşabilmek de teorik hazırlanmada kalmayıp hayatı insanlarla birlikte yaşamakla mümkündür. Bunu derken, tek tek her olayı yaşamak demek istemiyorum. O insanın yaşadığını yaşamak diyorum, hayatı tanımak diyorum. Türkiyeli sanatçının Türkiye halkıyla birlikte yaşamasını diyorum.”⁹¹

⁹⁰ Mustafa Baydar, “Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar”, Asım Bezirci, Orhan Kemal, İstanbul, 1984, 49.

⁹¹ Asım Bezirci, Orhan Kemal, İstanbul, 1984, 47.

Orhan Kemal bu anlayışını bütün eserlerine yansıtmış ve kaleme aldığı her romanında yaşadığı, gözlemlediği olayları konu edinmiştir. Bu yaşam ve gözlem yetisi onun sanatçı sorumluluğu ile birleşmiş ve dönemin toplumcu gerçekçi akımını yansıtan eserlerle Türk Edebiyatında hak ettiği yere oturtmuştur.

Yaşamsal karşılığı olmayan öyküler bile olabilirlik ihtimalinin kuvvetliliğiyle Orhan Kemal'in tercihi olmuştur. Yazar anlattıklarının gerçekten olup olmadığına dair sorulan bir soruya şu şekilde cevap verir: “...*Önemli olan gerçekten olmuş olması değil, olabilip olmamasıdır!*”⁹²

Toplumcu gerçekçi sanat anlayışının, Marksist yansımalarını taşıyan ezilen insan kavramı Orhan Kemal'de geniş yer bulur. Yazarın yaşamı boyunca gerek kendisinin gerekse gözlemlediği ya da birlikte çalıştığı, yaşadığı insanların çaresizliği yoksulluğu, sefaleti onun toplumcu gerçekçi yönünün başarısının da kaynağı olmuştur.

Yazar tanıdığı insanları yazmıştır. İşçiyi, köylüyü yoksul ve ezilen insanları kaleme almıştır. Bu durumu gerçekçiliği ile bağdaştıran Orhan Kemal şu cümlelerle açıklar. “*Hep işçiyi, hep köylüyü anlatmak gibi bir inadın sonucu değil bu. Gerçekçi bir yazar en iyi bildiği şeyi yazmalıdır. İşçi ve köylüler çocukluğumdan beri içime öylesine yerleşmişler ki...*”⁹³

Yine toplumcu gerçekçiliğin kaynağı olan Marksist ideolojideki sınıf kavramı Orhan Kemal'in eserlerinde önemli yer tutar. Yazar bunu sosyalist söylemi olmamasına karşın çok önemli bir gerekçeyle açıklar. “*Evet, sosyalist çizgide bir eylemim yok, ama yapıtlarımda sosyal sınıflar arasındaki durumun ne olduğunu gösteriyorum. Ne dediğini bilen bir yazar için, sınıflar dışında bir edebiyat yoktur zaten. Bir toplumda yaşıyorsak bu topluma bağımlı olmamak olanaksızdır.*”⁹⁴

Rus toplumcu gerçekçilerin oluşturduğu ‘olumlu tip’ Orhan Kemal'in de yarattığı karakterlerde kendini gösterir. Tıpkı Rus toplumcu gerçekçileri gibi Orhan Kemal de toplumsal düzensizliklerden kaynaklanan yoksulluğun, ezilmenin,

⁹² Mustafa Baydar, “Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar”, Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 53.

⁹³ Y. Kenan Karacanlar, “Orhan Kemal”, Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 49.

⁹⁴ Karacanlar, *a.g.e.*, 49.

sömürünün yarattığı ‘kötü’ insanların özündeki iyiliği korur ve onları toplumun geleceği için birer yatırım gibi sunar. Koşulların zorunlu kötü yaptığı bu insanlar bir gün özlerindeki ‘iyi’ ile toplumu kurtaracaktır. Ya da toplumda adalet, düzen gibi kavramlar yerini bulduğunda bu insanlar içlerindeki iyi ile ortaya çıkacaklardır. Bu nedenle kendi iyimserliği ile toplumun geleceğine dair istemlerini bir araya getirir ve mümkün olduğunca geleceği aydınlatacak, yapıcı olumlu karakterler ortaya koyar. Yazar olumlu tipi şu şekilde açıklar.

“Olumlu tip vardır. Ve olumlu tip de doğrudan doğruya romancının kendisidir. Yani dünya görüşüdür romancının, dünya görüşü içerisinde kendi memleketinin geleceğidir. Olumlu romancının; kendisi, yurdu ve dünyası hakkındaki görüşüdür. Memleketi ve umumiyetle insanlık üzerindeki düşüncesidir.”⁹⁵

Gelecek kaygısı ile birlikte insana olan inancını ve eserlerinde neden kötü insan olmayışını, her kötünün özünde bir iyilik taşıdığını ise şu şekilde açıklar. *“Ne olacak insanlar? Suçlu düşecek, sefil, perişan düşecek, şunu yapacaklar, bunu yapacaklar... Ben buna tahammül edemem. Çünkü onları; kendi çocuğum kendi evladım yerinde görüyorum. Dünyanın yıkılmasını istemiyorum...”⁹⁶*

Yazarın küçük adamları ve onların küçük hayatları her romanında yer alır; bu yer alış toplumsal dönüşümlerle paralel, insana yansıyan ve insanın bütün yaşamsal alanını etkileyen olgularla birlikte sunulur. Yazarın eserlerinde; *“genelde büyük toprak sahipleri ve yeni burjuva sınıfıyla; ırgat, çiftçi ve bunların kadınları ile bezenmiş bir sınıf çatışması ideolojiye bulanmadan hissettirilir.”⁹⁷*

Yazarın Çukurova’yı konu edindiği her romanında bu çatışma karşımıza çıkar. Bereketli Topraklar Üzerinde, Vukuat Var, Hanımın Çiftliği, Kaçak, Eskici ve oğulları romanları Orhan Kemal’in Çukurova gerçekliğini sosyal ve ekonomik olgularıyla en başarılı şekilde yansıtan eserleridir.

Yazar kente göç süreciyle birlikte Çukurova’dan aldığı küçük adamını kentin varoşlarına, sokaklarına, fabrikalarına ama aynı küçük hayatlarla taşır. Bu defa

⁹⁵ Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 56.

⁹⁶ Bezirci, *a.g.e.*, 1984, 56-57.

⁹⁷ Ali İhsan Kolcu, *Cumhuriyet Edebiyatı II*, Erzurum, 2008, 182.

konular kentte var olma ayakta kalma mücadelesine dönüşür. Orhan Kemal sanat anlayışını toplumsal sürece paralel olarak ve süreci birey toplum ilişkisi bağlamında en gerçekçi ve objektif şekilde yansıtarak şekillendirmiştir. *“Onun toplumculuğu bir ideolojinin içine sıkıştırılmış söylem alanları daraltılmış bir toplumculuk değildir. Aksine öteki toplumcu gerçekçilerde görülmeyen bir objektiflik ve gerçeklik görülür”*⁹⁸

Orhan Kemal gerçekliği bir bütün olarak algılar konularına yarattığı karakterlere zamana, mekâna ilişkin gerçeklik eserlerinde ortaya koyduğu başarılı diyaloglara yansır. Uzun uzun ruh tahlilleri yerine karakterlerini kavuşturarak tahlil etmeyi tercih eder. Orhan Kemal eserlerinde oldukça başarılı bir şekilde ortaya koyduğu diyaloglarla Türk sinemasına adım atmış ve Türk sinema tarihinde bilinen ve bilinmeyen birçok filmin diyalogunu yazmıştır. Bunlardan en önemlileri Yaprak Dökümü ve Gurbet Kuşları’dır. Onun yazdığı her diyalog zamanın en önemli ipuçlarını taşır ve gerçek döneme gerekse karaktere dair tüm verileri sunar.

*“Romanlarında ve hikâyelerinde diyalogların ağırlığı psikolojik çözümlemeler amacıyla kullanılır. Karakterlerin konuşmaları yaşanan toplumsal ilişkilerin niteliklerini anlamada ipucu olarak kullanılır. Örneğin, Murtaza da ya da başka bir romanındaki konuşmalar, kişilerin hangi toplumsal sınıftan geldiğinin göstergesidir.”*⁹⁹

Yaşadığı zamanın ve dönemin tanığı olması Orhan Kemal’in romanlarında ortaya koyduğu anlayışın en belirleyici özelliğidir. Döneme dair çalkantıların ve değişimlerin yarattığı parçalanmış çaresiz insanları, oldukları gibi hiçbir ideolojik tasnife tabi tutmadan yaşam ortamlarıyla birlikte sunan Orhan Kemal diyalog ve şiveleriyle de yerelliği korur ve etnik farklılıkları ortak sınıfsal gerçekliği bağlamında eserlerine yansıtır. *“Her etnikten ve kültürden insan, iş ve toplum yaşamında bir araya geldiğinde, belirleyici olan enlerin sınıfsal çıkarlarıdır: Türk, Boşnak, Rum, Kürt ya da ermeni olmaları değildir.”*¹⁰⁰

⁹⁸ Kolcu, a.g.e., 2008, 182.

⁹⁹ Svetlana Uturgauri, “Orhan Kemal’in Yapıtları: Türk Gerçekçiliğinin Gelişmesinde Yeni Bir Aşama”, M. Nuri Gültekin, *Orhan Kemal’in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, İstanbul, 2011, 12.

¹⁰⁰ M. Nuri Gültekin, *Orhan Kemal’in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, İstanbul, 2011, 11.

Ortak sınıfsal çıkarlarla bir araya getirdiği bu farklı insanları, kendi kültürel değerleriyle diyaloglarıyla yansıtan yazar çok kültürlülüğü gerçekçiliğiyle şu şekilde açıklar.

“Bence yazar, öze en uygun biçimi bulmalı ve tiplerinin tek mil sosyal durumlarıyla birlikte, dil özelliklerine de dikkat etmelidir. Her devrin insanı, yaşadığı devir ve şartların damgasını belirtecek şekilde konuşur insanlarımız günün birinde şive farklarından sıyrılıp ideal Türkçeyle konuşacaklar diye, öyle konuştuklarını farz edemem”¹⁰¹

Sanatının amacı insanın geleceği, mutluluğu olan yazar eserlerinde gerçekliği, dönemine tanıklık ederek; zaman, mekân, birey birlikteliğini toplumsal koşullarla bağdaştırarak düzenin bütün bozukluğunu bireye yansımaları bağlamında ortaya koyarak, yoksulluğu, ezilmişliği, parçalanmışlığı, farklı soy, köken, etnik ve sınıfsal yer olsa da ortak insan söylemiyle ortaya koyarak sunar.

Orhan Kemal şiir, roman, öykü, oyun ve senaryo olmak üzere beş farklı alanda eser vermiştir. Birçok yapıtı filme alınan ve sahneye uyarlanan Orhan Kemal 1958’de **Kardeş Payı** ile Sait Faik Hikaye Armağanı’nı almış, **72.Koğuş** ile Ankara Sanatseverler Derneği tarafından 1967 yılının “En İyi Oyun Yazarı” seçilmiş, 1969’da **Önce Ekmek**’le Türk Dil Kurumu Öykü Ödülü’nü ve ikinci kez Sait Faik Hikaye Armağanı’nı kazanmıştır.

Yazarın eserleri üzerinden yıllar geçmesine rağmen hem yurtiçinde hem de yurtdışında ilgi görmeye devam etmektedir. Otobiyografik eserlerinin (Baba Evi, Avare Yıllar, Cemile, Dünya Evi, Nazım Hikmet’le 3,5 Yıl) tamamı ve El Kızı, Hanımın Çiftliği, Vukuat Var, Kaçak, 72. Koğuş, Ekmek Kavgası, Murtaza, Bereketli Topraklar Üzerinde, Kardeş Payı, Çamaşırcının Kızı, Sarhoşlar, Müfettişler Müfettişi adlı eserleri; Rusya, Yunanistan, İsrail, İngiltere, Makedonya, Pakistan, Mısır, Suriye, Lübnan, Almanya, İspanya, Arnavutluk ve Bulgaristan’da çevirileri yapıp, satışa sunulmuştur.

¹⁰¹ Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 59.

2.3. TÜRK SİNEMASINDA ORHAN KEMAL

2.3.1. ORHAN KEMAL'İN SENARYO YAZARLIĞI

Türk sinemasında, 1950'lerin sonunda üretilen film sayısındaki artışla beraber, kayda değer bir hareketlenme gözlenir. Üretimin artması sinemacıların zaman zaman edebiyatçılardan yararlanması sonucunu doğurur. Edebiyat uyarlamalarının yanı sıra senaryo ve diyalog yazılması konusunda edebiyatçılarla işbirliğine gidilmeye başlanır. Orhan Kemal de Türk sinemasına katkıda bulunan edebiyatçılar arasında yer alır. Orhan Kemal 1950'lerde film hikâyeleri, diyalog ve senaryolar yazarak, Türk sinemasına katkıda bulunmaya başlamıştır. Orhan Kemal'in, roman ve hikâyeleri ise 1960'lı yıllardan başlayarak, beyazperdeye uyarlanmıştır. İlk Orhan Kemal uyarlaması, 1960 yılında Atıf Yılmaz tarafından çekilen *Suçlu* filmidir. Yazarın biri üç ikisi ikişer defa olmak üzere toplam 10 romanı ve bir geniş hikâyesi sinemaya uyarlanmıştır. Yazar eserleriyle 16 kez beyaz perdede yer almıştır. Siyasi, ekonomik ve kültürel değerlerin belirlediği sinemada, dönemsel değişimler hem romanların seçimini hem de filme aktarılmasını etkilemiştir.

Senaryo yazma işi Orhan Kemal'de arkadaşlarının tavsiyesi üzerine ek geçim kaynağı oluşturmak amacı ile başlar.

*“Bir gün bizim Macit Doğudan bana: “Neden senaryo yazmıyorsun?” dedi. Senaryonun çevrilecek filmlerin hikayesi olduğunu biliyordum. Ama o güne kadar ne uğraşmıştım, ne de bir senaryonun nasıl yazıldığı üzerinde bir fikrim vardı. Yazılmış bir senaryo bile görmemişim.”*¹⁰²

1950'li yıllardan itibaren, senaryo yazımı Orhan Kemal için kitap ve tefrikalarının yanında yeni bir geçim kaynağı olmuştur.

“...geçim işini daha çok senaryoya yüklemiş durumdayım. Senaryodan önceleri kalemimle geçinmeyi düşünmedim değil, olmadı. Olmadı ama hiçbir zaman daha çok para kazanmak

¹⁰² Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 350.

*için çalakalem yazmadım. İmzamlı yayınladıklarım, gücüm yettiği kadar, ince eleyip, sık dokunmuş şeylerdir...*¹⁰³

Romanlarını yazarken ortaya koyduğu titizliği senaryoları konusunda da göstermek ister. Fakat içine dahil olduğu sektörün gerçekliklerinin farkında değildir. Dönemde sinema sektörü neredeyse tamamen ticaridir ve senaryo seçiminde ön planda olan, gişe geliridir. Ayrıca, dönemin en önemli baskı unsuru olan sansür, olumsuz etkenler arasındadır. Sansür, ele alınması gereken ya da ele alınmak istenen birçok konu için birincil engeldir. Özellikle geçim sıkıntısı yüzünden senaryo yazmaya yönelmiş olan Orhan Kemal'in yıllarca konu edindiği toplumsal gerçekleri senaryolarına yansıtmasına engel olur. Kendi ilkeleri doğrultusunda yazdığı senaryolar ya sansür nedeniyle ya da ticari kaygılar nedeniyle red edilince, ısmarlama senaryolar yazmak zorunda kalır.

*"... uzun süre film senaryoları denedim. Bütün çabam, gerçek bir sanat eseri ortaya koyabilmektir. Ne kadar sanata yakın senaryo yazdımsa beğenilmedi. O zaman çevirdim işi ısmarlamacılığa. Kendimi, sevmediğim, istemediğim bir işte bir dairede memur sayarak, değil mi ya? Böyle arkadaşlar yok mu? Bütün bunların dışında sanat çabamı kösteklemeden geçimimi senaryodan sağlamaya başladım."*¹⁰⁴

Bu farkına varış, Orhan Kemal'in Türk sineması, özellikle dönemin sinemacıları ve sansür kurulu üzerine önemli eleştirel bakış açısı geliştirmesine neden olmuştur. Orhan Kemal, birçok romanın, hikâyenin film yapmaya çok uygun konular barındırdığını, fakat baskıcı koşullarının toplumsal konuların filme aktarılmasını engellediğini belirtir.

"...Bugün yurdumuzda yayımlanmış birçok roman, hikâye tiyatro oyunu sinemamız için konu olmak bakımından hemen hemen yasaktır. Kitapçılarda satılan öyle romanlar vardır ki, çevirmeye kalksanız çeşitli yasaklarla karşılaşsınız. Bu yasakların nedenlerini inceleyince görürsünüz ki, o roman, o hikâyenin konusu toplumsaldır. Yani, yurdumuzdaki çeşitli geriliği nedenleriyle ortaya koyan şeylerdir. Bundan da Türk filmciliğinin toplum sorunlarıyla uğraşması istenmiyor sonucu çıkar. Öyledir de. Türk sinema adamları bugün çok az

¹⁰³Uğurlu, a.g.e., 2002, 149.

¹⁰⁴Uğurlu, a.g.e., 2002, 350.

toplumsal konuyu büyük cesaret, çok büyük rizikolarla ele alabiliyorlar.”¹⁰⁵

Dönemin Türk sinemasını diğer ülkelerin sinemasıyla kıyaslayan Orhan Kemal, sorunun anayasal düzenden kaynaklandığına değinir. Batı’da yapılan filmlerde, herhangi bir etki altında kalmadan toplumsal konuların işlendiğini belirtir. Toplumsal çıkmazların saptanıp bu çıkmazların nasıl aşıldığı filmlere konu edinildiğinde, sansürle karşılaşmadığına değinir. Bunu durumun, sinema-toplum ilişkisi, özellikle sinemanın toplumsal sorumluluğu anlamında önemini vurgular. Türkiye’de film sektöründe en büyük sorunun, toplumsal inceleme ve eleştirinin filmlere aktarılamamasından kaynaklandığını ifade eder. “*Bence Türk sineması, elimizdeki anayasa çerçevesi içinde, hiç olmazsa o kadar, bu toplumsal inceleme, eleştiri görevini yapmalıdır. Peşin hükümlerden kaçınılmalı, filmcinin yurtseverliğinden şüphe edinilmemelidir.*”¹⁰⁶

“*Yeşilçam’a üç yüze yakın senaryo yazdım.*”¹⁰⁷ diyen, Orhan Kemal’in Türk sinemasına bu senaryoları, film diyalogları ve beyaz perdeye aktarılan romanları ile ciddi anlamda katkı sunmuştur. Bu katkı Agah Özgüç tarafından şu şekilde ifade edilir.

“Orhan Kemal aslında sinema emekçisidir. O’na takma isimle ve kendi ismiyle çok sayıda senaryo yazdırıldı. Örneğin Atıf Yılmaz, Yaşar Kemal’e yazdırdığı çoğu senaryoya adını koyamadı. Çünkü o günlerde üç Kemal ismi de sansürden geçemezdi...”¹⁰⁸

Üç yüze yakın senaryosu olduğunu ifade eden yazarın bu senaryolarına ulaşamaması, dönemin sansür baskısı nedeniyle imzasını kullanmadan ya da farklı imzalarla senaryolar yazdığının düşündürmektedir. Fikret Otyam’ a gönderdiği mektuplarda “*...Bir iki senaryo tasdiği olacak. Ne dersin? Sansürle aran iyi mi? Tabi benim imzamla değil. Ve elbette sansür isteklerine uygun.*”¹⁰⁹ kullandığı bu cümleler de onun adını kullanmadan çok sayıda senaryo yazdığının bir kanıtıdır. Orhan Kemal’in adını kullanarak ya da adı geçmediği halde film yönetmenleri

¹⁰⁵ Uğurlu, a.g.e., 2002, 353.

¹⁰⁶ Orhan Kemal, *Senaryo Tekniği ve Senaryolar*, İstanbul, 2008, 10-11.

¹⁰⁷ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 350.

¹⁰⁸ Agâh Özgüç ile yapılan görüşme, İstanbul, 22 Mayıs 2011.

¹⁰⁹ Fikret Otyam, *Arkadaşım Orhan Kemal*, İstanbul, 2005, 196.

tarafından kendisinin yazdığı belirtilen bireysel ve ortaklaşa senaryolarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

Film Adı / Yönetmen / Senarist /Yapım Yılı

Altı Ölü Var (İpsala Cinayeti)/ Orhan Kemal-L. Akad / O. Hançerlioğlu /1953

Zeynebin İntikamı /Orhan Kemal-Muharrem Gürses/Memduh Ün/1956

Anası Gibi/Orhan Kemal-Muzaffer Aslan/Muzaffer Aslan/1957

Meyhanecinin Kızı / Orhan Kemal- L. Akad /L. Akad/ 1958

Üç Arkadaş/Orhan Kemal-Muammer Çubukçu/ Memduh Ün/1958

Sevdaya Koşanlar / Orhan Kemal/İhsan Tomaç / 1959

Acı Zeytin / Orhan Kemal/ Nişan Hançer / 1961

Aşka Kinim Var / Orhan Kemal/ Semih Evin /1962

Üç Tekerlekli Bisiklet/ Orhan Kemal/ L. Akad-Memduh Ün/ 1962

Gurbet Kuşları / Orhan Kemal-H. Refiğ / H. Refiğ /1964

Hayat Kavgası / Recep Ekicigil-Bülent Oran-Orhan Kemal/ T. Başaran/ 1964

Murtaza/ Recep Ekicigil/ Tunç Başaran/ 1965

Bu Şehrin Belalı / Orhan Kemal- B. Oran/ Ertem Göreç /1966

Yaprak Dökümü /Orhan Kemal/ Memduh Ün / 1967

Bu senaryolar dışında yazarın filme çekilmemiş fakat film senaryosu şeklinde yazılmış *Yörük Ali Efe* adlı bir eseri de bulunmaktadır.

2.3.2. ORHAN KEMAL'İN SENARYO VE TÜRK SİNEMASI ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

Orhan Kemal, 1950'lerden itibaren yazmış olduğu senaryolardan kazandığı birikimi bir kitaba aktarmak ister ve 1963 yılında *Senaryo Tekniği ve Senaryoculuğumuzla İlgili Notlar* kitabını kaleme alır. Kitabın girişinde, senaryo yazmaya başlamasında etkili olan arkadaşı Macit Doğudan ile aralarında geçen

konuşma anlatılmıştır. Bu konuşmada arkadaşının Orhan Kemal’e bir senaryonun nasıl yazıldığı konusunda verdiği bilgiler ve Türk sinemasında bir senaryonun satılabilmesi için nasıl olması gerektiğiyle ilgili öğütler yer almaktadır. Orhan Kemal bundan yola çıkarak senaryonun nasıl olması gerektiğini vurgular, Türk sineması üzerine düşüncelerini aktarır ve “*Dünya’da bir film sanatı olduğunu, bu sanatın kurallarının bulunduğunu, Türkiye’de de bu kuralın değişmeyeceği*”¹¹⁰ni ifade eder.

İlk baskısı 1963 yılında yapılan kitabın, 2003’te ikinci ve 2008’de 3. baskısı yapılır. Bu çalışmada, yazarın oğlu Işık Ögütçü tarafından yayına hazırlanıp ve Everest Yayınlarından basımı gerçekleştirilen 3. Baskı kullanılmıştır.

Kitap; Orhan Kemal’in senaryo yazmaya nasıl karar verdiğine dair sürecin anlatımı ile başlar. Kendisini oldukça şaşırtan, şahit olduğu, bir yapımcı ile senaristin diyalogunun aktarımı ile devam eder. En az romanları kadar senaryo yazmayı da ciddiye alan Orhan Kemal bu eseriyle dönemin Türk Sinemasının sorunlarını ve bir senaryonun oluşum aşamalarını ortaya koyar. Senaryonun aşamalarını açıklayıcı bir dille anlatan Orhan Kemal sürekli Türk ve Dünya Sinemasını karşılaştırır. Türk Sinemasında en büyük sıkıntının sansürden kaynaklandığını ifade eder. Sinemada konu başlığı altında sansür problemini irdeler ve olması gerekenleri ortaya koyar. Türk Sinemasında özellikle dönem itibarıyla toplumsal konuların kaleme alınmadığını bunun baskıcı koşullardan dolayı büyük risk taşıdığını ifade eder. Oysa ki batı sineması ile kıyaslama yapan Orhan Kemal batı toplumlarında sinemaya konu olan meselelerin daha çok toplumsal olduğunu bu konuların yeterince eleştirildiğini, toplumsal çıkmazların ve açmazların seyirciye sunulduğunu ifade eder. Fakat bizim sinemamızda sansür endişesi toplumsal geriliğimizin nedenlerini ortaya koymaya engel olduğundan toplumsal konulara yeterince el sürülemediğini ifade eder. Özellikle sansürün toplumsal gericiliğin ve yabancı ideolojilerin söz konusu olduğu anlatılarda ciddi bir baskıya neden olduğunu belirten yazar dönemin Türk sinemasının konularının bu nedenle gülünç bir hal aldığını da ifade eder.

Ticari sinema ile sanatsal sinema ayrımını yapan ve sinemamızla Batı sinemalarını sanatsal ve toplumsal sorumluluk bağlamında karşılaştıran Orhan

¹¹⁰ Orhan Kemal, *Senaryo Tekniği ve Senaryolar*, İstanbul, 2008, 7.

Kemal, günümüzde de geçerliliğini koruyan önemli ayrıntıları 1950’li yıllarda ortaya koyar.

“...Sinemayı, sinemanın sanat yanı değil, iş, ticaret yanı ilgilendirir. Üçe alınıp; dörde, beşe, daha da fazlaya satılan buğday, fasulye, odun, kömür gibi bir kazanç aracı. Bu, genel eksikliği içinde yuvarlanan bilgisiz sinemacılar için değil. Okumuşları da aşağı yukarı böyle. Bir gün, öğrenimini yurt dışında yapmış, birkaç yabancı dil bilen filmciyle konuşuyordum.”

“Yaptığınız filmleri seyrediyor musunuz?”

“Hayır.”

“Niçin?”

“Seyredilmeye değmez kötü şeyler.”

“Öyleyse niçin yapıyorsunuz?”

“Para kazanmak için.”

“İyi film yapıp, daha iyi para kazansanız olmaz mı?”

“Olmaz.”

“Neden?”

“Çok basit. İyi bir film yapmaya kalksam ya. Diyelim ki yaptım. O zaman bana çok tuzluya mal olur.”¹¹¹

Yazar toplum ve sanatçı ilişkisini doktor hasta ilişkisine benzetir ve ulusça kalkınmanın kaynağının ulusal geriliğin nedenlerinin açıkça ifadesiyle mümkün olacağını söyler. Bu nedenle Türk Sinemasının var olan Anayasa çerçevesinde en azından bir toplumsal inceleme ve eleştiri görevi üstlenmesi gerektiğini düşünür. Baskı unsurunu ortaya koyan dönemin iktidarını da sanatçının yurt severliğinden şüphe etmeyecek tarzda ve peşin hükümler vermeyecek şekilde toplumsal bir katkıya davet eder.

Orhan Kemal senaryonun aşamalarını açıklayıcı bir dille ve örneklerle ortaya koyduğu eserinde bir senaryonun senaryo haline gelinceye kadar geçtiği aşamaları Süje Snopsis Eşel Treatment kavramlarıyla bölümlendirir.

Süjeyi; senaryosu yapılacak konunun sinemaya uyacak şekilde 5-6 sayfalık bir özet anlatımı olarak tanımlar. Bu nedenle sinema için süje yazılırken bunun hikâye ve roman yazmakla karıştırılmaması gerektiğini yersiz edebiyat yapmaya lüzum olmadığını ifade eder. Orhan Kemal normal bir süjenin filmin ana hatlarını ve

¹¹¹ Orhan Kemal, *Senaryo Tekniği ve Senaryolar*, İstanbul, 2008, 7.

ana fikrini ortaya koyacak derecede, dili kuru ve edebiyat yapılmayacak şekilde hazırlanması gerekliliğini savunur. Süjeyi tanımladıktan sonra Metin Erksan'ın gecelerin ötesi filminin hikâyesini örnek olarak verir. Hikâyeyi verdikten sonra Gecelerin Ötesi filminin sekans yani sahneler ayrılmış şekillerinden örnekler verir. Verdiği örnek sekanslardan sonra diyalogun ve sinemada planların önemine değinir. İyi bir senaryonun önce diyalogsuz fotoğrafik anlatıma uygun olarak hazırlanması gerektiğini savunur. Diyalogu çeşitli sesleri ve müziği bu fotoğraflı anlatımı güçlendirici unsurlar olarak tanımlar. Diyalog ile görüntüyü karşılıklı bir ilişki içinde sunar. Sinemada diyalogun bazen sessiz imajların güçlü bir anlatıcısı olarak kabul eder. Bazen de *“güçlü bir imaj uzun diyaloglardan daha etkilidir”*¹¹² der. Sinemadaki senaryoyu, hikâye ve romandan nasıl ayırıyorsa; hikâye ve romandaki diyalogları da sinemadaki diyaloglardan şu ifadelerle ayırır:

*“Sinemada diyalog, hikâye, roman, tiyatrodaki diyalogdan başkadır. Tümceler sinemaya göre son derece titizlikle kurulmalıdır. Ünlü bir sinema adamı, diyaloglar oynamak için değildir der. Mutlaka lazımsa gerekiyorsa, zorunluluklar karşısında, dikkatle kullanılmalıdır. O kadar ki, seyirciye yardımcı olsun fotoğrafla anlatımını bir kat daha güçlendirsin”*¹¹³

Plan tekniklerini planlar başlığı altında kitabına alan Orhan Kemal; umumi plan, orta umumi plan, boy plan, bel plan, göğüs plan, baş plan, Amerikan plan, contr plan, detay, panorama, traveling kavramlarıyla plan çeşitlerini açıklar. Döneme dair önemli eleştirilerinden birini de batıda sinema üzerine yazılmış kitapların dilimize yeterince çevrilmediği yönündedir. Sinemamızın hayli geri olduğunu göz önüne alırsak gerçek sinemanın anlaşılması adına sinema üzerine yapılmış eserlerin dilimize çevrilmesi gerektiğini savunur.

Kitabın devamında Charlie Chaplin'in *Sahne Işıkları (Limelight)* filminin senaryosunu örnek olarak veren Orhan Kemal, Murtaza ve Yörük Ali Efe adlı iki senaryoyu da kitabının sonuna ekler. Kitap bir sinema ve senaryo kavramları sözlüğü ile tamamlanır. Sözlük İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Almanca dillerinde senaryo terimlerinin karşılıkları ve bu kavramların Türkçe açıklamalarından oluşur.

¹¹² Kemal, *a.g.e.*, 2008, 71.

¹¹³ Kemal, *a.g.e.*, 2008, 71.

2.3.3. ROMANLARINDAN YAPILAN UYARLAMALARIN VE SENARYOLARININ TÜRK SİNEMASINDA YERİ VE ÖNEMİ

Orhan Kemal, özellikle 1946'dan sonra kaleme aldığı öykü ve romanları ile sinema dünyasının ilgisini çekmiştir. O yıllarda ülkemizde senaryo yazarlığı bir meslek olarak algılanmadığı gibi bu alanda çalışanların sayısı da oldukça azdır. Yeşilçam, hedef kitlesi olan Anadolu insanını beyazperdeye çekerken ona yabancı olmayan, kolayca algıladığı, kendi yaşadıklarını dile getiren yazarlardan yararlanmayı tercih etmiştir. Türk sineması uzun yıllar edebiyat alanında isim yapmış yazarların ürünlerine senaryo gözüyle bakmıştır. Böyle bir sürecin yaşandığı sinema sektörü 1950'lerin sonu ve 1960'larda bütünüyle izleyiciyi tatmin etmesinden kuşku duyulmayan eserlerin uyarlanmasına yönelir. Orhan Kemal'in romanları ve öykülerini sinemaya uyarlamak ise genelde yönetmenlerin bireysel tercihlerine dayanır. Ağâh Özgüç ile yapılan röportajda Orhan Kemal'in Türk sinemasındaki yeri ve algılanış biçimi ile ilgili ipuçları bulunmaktadır:

“Türkiye açısından bir fotoğraftır Orhan Kemal. O, dönemi her durumuyla yansıtır. Ancak Orhan Kemal'in bir senaryo yazarı olarak değerinin bilinmediği söylenebilir. O dönemde yapımcılarımız daha çok ticari nedenlerle pembe romanları tercih etmişti. Orhan Kemal'e Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt gibi yazarlara gösterilen yoğun ilgi olsaydı kuşkusuz Orhan Kemal senaryolarıyla Türk sinemasında daha geniş yer alabilirdi. Orhan Kemal'in farkında olan Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Tunç Başaran gibi önemli yönetmenler olmuştur. Bu yönetmenlerin çabası ise sıklıkla sansürle engellendiği için zaman zaman yalnızca diyaloglar yazdırılarak Orhan Kemal'in katkıları sinemaya yansıyabilmiştir. Ancak 1965-1990 tarihleri arasında Türk sineması Orhan Kemal'i yeniden keşfetmiştir.”¹¹⁴

Türk sinemasının Orhan Kemal'i algılayan ve anlamlandırabilen yönetmenlerinden Tunç Başaran; onun uyarlamalarındaki ayrıcalığı sıcak bir dil ile ifade eder. Tunç Başaran yalnızca kendi yönettiği uyarlama açısından değil, gerek sinema tarihi gerekse 1965 sonrası Türkiye ortamı açısından da Orhan Kemal'e özel bir önem verir. Kendisi ile yapılan görüşmede özetle şunları söylemiştir:

¹¹⁴ Ağah Özgüç ile yapılan görüşme, İstanbul, 22 Mayıs, 2011.

“Orhan Kemal’in kitapları sinemaya uygun kitaplardır. Süsleyici bir yazar değildir. Güzel duygular taşıyan bir adam olduğu için kitaplarında en umutsuz durum gülümseyen bir umut taşırdı. Sinemada senaryo önemlidir. Kötü bir senaryodan çok iyi bir yönetmen iyi bir film yapamaz. Aynı zamanda çok iyi bir senaryodan kötü bir yönetmen çok kötü bir film çekemez. Senaryo her işin başlangıcı ve sonucudur. Orhan Kemal insanları iyi konuştururdu, iyi diyalog yazardı.”¹¹⁵

Tunç Başaran, Orhan Kemal’in eserlerinin sinemaya uygunluğunu, adının kullanılmadığı fakat birlikte çalıştıkları filmleri ve kendisinin Orhan Kemal hakkındaki düşüncelerini ise şu sözlerle ifade eder:

“İlk filmim Hayat Kavgası Borusunu Öttüren diye bir film den adaptasyon. Onun senaryosu Orhan Kemal’e ait. O yazdı. Üçüncü filmim Murtaza’nın senaryosu Orhan abinin. Çok saygı duyduğum, çok sevdiğim, sanatına taptığım bir romancıdır. Orhan Kemal’in kitapları sinemaya gidebilir kitaplardır. Yalın ve düz yazar. Süsleyen romancı değildir. Daha gerçek daha insancıl, sinemaya daha yatkındır. İnsanları konuşturmak zordur. Orhan Kemal insanları iyi konuştururdu, iyi diyalog yazardı.”¹¹⁶

Orhan Kemal’in eserlerini en çok uyarlayan yönetmen olan Memduh Ün ise Orhan Kemal’i ve onun eserlerini çalışma nedenlerini şu sözleriyle anlatır:

“İnsan olarak çok kibar, çok efendiydi. Yazar olarak çok sevmem, onun eserlerini uyarlamamın en büyük nedeni. Ayrıca küçük insanları anlatan bir yazardı. Ben de o tarz filmlerde daha başarılı olduğum için Orhan Kemal’i tercih ederdim. Yaprak Dökümü’nün konuşmalarını yazdı. Zeynebin İntikamı’nda da diyalogları ona yazdırdım.”¹¹⁷

Yazarın Bir Filiz Vardı adlı romanını televizyon filmi formatında dört bölüm olarak çeken yönetmen Feyzi Tuna da benzer söylemler kullanarak, “Orhan Kemal yalın anlatımı, gösteriş ve süsten uzak tarzı ve diyaloglardaki başarısı ile sinemaya uyarlanmaya uygun tarzda yazan bir yazardır. Olay örgüsünü çok iyi verir.”¹¹⁸ der.

¹¹⁵ Tunç Başaran ile yapılan görüşme, İstanbul, 24 Mayıs, 2011.

¹¹⁶ Tunç Başaran ile yapılan görüşme, İstanbul, 24 Mayıs, 2011.

¹¹⁷ Memduh Ün ile yapılan görüşme, İstanbul, 24 Mayıs, 2011.

¹¹⁸ Feyzi Tuna ile yapılan görüşme, İstanbul, 21 Mayıs, 2011.

Orhan Kemal'in Türkiye gerçeği ile örtüşen öykü ve romanları kuşkusuz beyazperdeye yansıdığında, zaman zaman derinliğini yitirmiştir. Özellikle dönemin sansür anlayışı, Orhan Kemal'in renkli, farklı sınıflardan, farklı etnik kökenlerden insanların ve eserlerindeki siyasal-sosyal değişkenlerin beyaz perdeye yansımaları engellemiştir. Buna rağmen bazı yönetmenlerin bu engellere rağmen tercih ettikleri nadir eserleri Orhan Kemal'in dünyasını yansıtmayı başarır. Yazarın Beyaz perdeye aktarılan eserlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

Eser Adı/ Basım Yılı/ Film Adı/ Yönetmen/ Yapım Yılı

Suçlu / 1957/ Suçlu / H. Refiğ- A. Yılmaz/ 1960
 Devlet Kuşu/ 1958/ Avare Mustafa/ Memduh Ün/ 1961
 Devlet Kuşu/ 1958/ Zilli Nazife/ Memduh Ün/ 1967
 Devlet Kuşu/ 1958/ Devlet Kuşu/ Memduh Ün/ 1980
 Murtaza/ 1952/ Murtaza/ Tunç Başaran/ 1965
 Murtaza/ 1952/ Bekçi/ Ali Özgentürk/ 1984
 Vukuat Var- Hanımın Çiftliği/ 1958-1961/ Vukuat Var/ Nejat Saydam/ 1972
 El Kızı/ 1960/ El Kızı/ Nejat Saydam/ 1966
 Sokaklardan Bir Kız/ 1968/ Sokaklardan Bir Kız/ Nejat Saydam /1974
 Bereketli Topraklar Üzerinde/ 1954/ Bereketli Topraklar Üzerinde/ Erden Kıral/ 1978
 Kaçak/ 1970/ Kaçak/ Memduh Ün/ 1982
 72. Koğuş/ 1967/ 72. Koğuş/ Erdoğan Tokatlı/ 1987
 72. Koğuş/ 1967/ 72. Koğuş/ Murat Saraçoğlu/ 2011
 Eskici ve Oğulları/ 1962/ Eskici ve Oğulları/ Şahin Gök/ 1990
 Tersine Dünya/ 1986/ Tersine Dünya/ Ersin Pertan/ 1993

3. BÖLÜM: ORHAN KEMAL'İN ESERLERİNDEN UYARLANAN FİLMLERİN İNCELENMESİ

Orhan Kemal 28 roman yazmıştır. Tez çalışması bu romanlardan beyaz perdeye uyarlanan romanları belirli bir içerik gruplaması içinde ele almıştır. Ele alınan uyarlama filmler, ilk biçimleriyle analiz konusu edilmiştir. Çünkü Orhan Kemal'in aynı romanı birkaç kez farklı tarihlerde, aynı ya da farklı yönetmenler tarafından sinemaya yansıtılmıştır. Bazı romanları ise sinemanın yanı sıra televizyon filmi, dizi film ya da tiyatro oyunu olarak izleyiciye aktarılmıştır. 72. Koğuş ise roman türünde olmamasına rağmen yazarın hapisane yıllarına ait gözlemlerini konu edindiği ve günümüzde tekrar uyarlandığı için çalışmaya dahil edilmiştir. Tez çalışmasına konu olan filmlerin; yazarın edebi anlamda da belli bir bölümlendirmeye tabi tutulan, yine bu bölümlendirme kriterleri göz önünde bulundurularak, hayatı ve sanat anlayışını yansıtan eserlerinden yapılan uyarlamalardan oluşturulmasına çalışılmıştır.

Bu anlamda çalışmada analizi yapılan filmlerin seçiminde belli kriterler gözetilmiştir. Bu kriterler özetle şunlardır:

- Birden fazla uyarlanan örneklerin seçimine dikkat edilmiştir.
- Orhan Kemal'i karakteristik olarak yansıtan, Çukurova olgusunu ele alan uyarlamalara öncelik verilmiştir.
- Yazarın toplumcu gerçekçi roman üslubunu yansıtan ve Türkiye'nin 30 yılına tanıklık eden uyarlamalar, Orhan Kemal'in sanat anlayışını ortaya koymak adına tercih edilmiştir.
- Orhan Kemal'in ideolojik duruşunu ve Türkiye siyasal yapılanmasındaki toplumsal tartışmaları kapsayan, kendi yaşantısının da içinde yer aldığı kesitlerin bulunduğu tek uyarlanmış hikayesi de bir örnek olarak çalışmaya dahil edilmiştir.
- Çalışmada birden fazla uyarlaması yapılan eserlerde ilk uyarlamaların ele alınmasına dikkat edilmiş ancak araştırma konusu içinde yer alan bir filmin (Tunç Başaran- Murtaza) ilk kopyasına tüm çabalara rağmen ulaşılammış ve ikinci film kullanılmıştır.

3.1. 72. KOĞUŞ

1954 yılında yayımlanan genişletilmiş öykü kitabı 72. Koğuş, yazarın anılarını ve gözlemlerini kapsar. Yazar cezaevindeki zor koşulları, mahkûmlar arasındaki ilişkileri, cezaevinde yaşanan hayatın insanlar üzerindeki yıpratıcı etkisini konu edinmiştir. 72. Koğuş, Orhan Kemal eserleri arasında en gerçekçi olarak kabul edilen öyküdür. Orhan Kemal için yaşamının bir dönüm noktası olan cezaevi mahkumiyeti yılları onu bir yazara dönüştürürken, insan gerçekliğine olan saygısını yerleşik bir üsluba dönüştürmüştür. Asım Bezirci'nin betimlemesiyle 72. Koğuş şöyle tanımlanabilir:

“Tamamıyla toplum düzensizliğinden gelen birer itişle 72. Koğuş’a düşmüş insanlar sefaletin, insan haysiyetsizliğinin uçurumlarına yuvarlanmışlardır. Hiçbiri bu uçuruma seve seve isteyerek yuvarlanmamıştır... yuvarlanmışlar, insanlıklarından çok şey kaybetmişlerdir. İtilmek, kakılmak, hor görülmek... bir lokma ekmek için yapamayacakları şey yoktur. Elleri üç beş kuruş sıkıştırıldığı zaman gözlerini kırpmadan birbirlerini vurabilirler. Bütün bunlar yalnız 72. Koğuşta değil yaşadığımız dünyanın neresinde olursa olsun böyledir”¹¹⁹.

Ankara Sanat Tiyatrosu'nun 1967 yılında oyunlaştırdığı 72. Koğuş, yazarın yıllarını geçirdiği Bursa hapishanesinin bir koğuşudur. Orhan Kemal, öyküde geçen bütün kahramanları bir hapishane arkadaşı olmaktan öte objektif bir gözlemci olarak irdelemiştir. Karakterleri yansıtırken abartmamış, taraf tutmamıştır.

72. Koğuş, II. Dünya Savaşı sırasında ülkenin içinde bulunduğu siyasal ve sosyal olgulara da ayna tutmaktadır. Birçok açıdan Orhan Kemal'in özne kimliğini de ölümsüzleştiren 72. Koğuş, aydın iyimserliği ile her şeyini yitirmiş insanların direnme gücünü yansıtır.

¹¹⁹ Asım Bezirci, “Orhan Kemal’in Oyun Yazarlığı”, www.orhankemal.org.tr, 25. 05. 2010, 4-5.

3.1.1. FİLMİN KÜNYESİ

Film Adı: 72. Koğuş

Yapım Yılı/ Yeri:1987/ Türkiye

Yapımcı: Artist Film

Yönetmen: Erdoğan Tokatlı

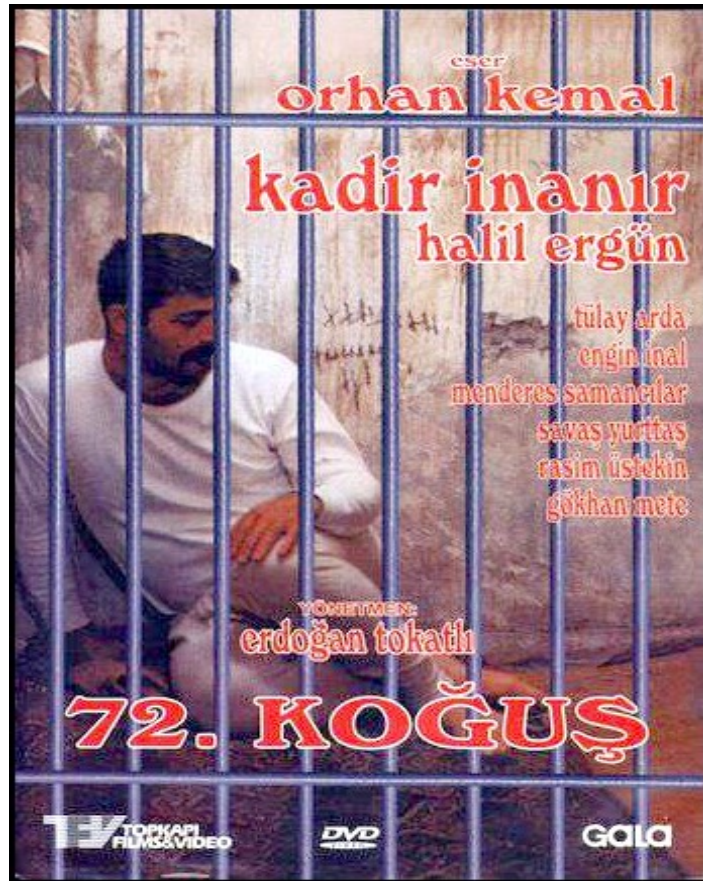
Senaryo: Erdoğan Tokatlı

Eser: Orhan Kemal

Tür: Dram

Süre: 98~

Oyuncular: Kadir İnanır, Halil Ergün, Tülay Arda, Menderes Samancılar, Savaş Yurttaş (Resim 12).



Resim 12. 72. Koğuş film afişi

3.1.2. SENARYO ÖZETİ

72. Koğuş'un mahkûmlarından Ahmet Kaptan, güçlü, mert bir insandır. Mertliğinin yanı sıra saf bir dünyası olan Rizeli genç, bir gün hapishane müdürünün odasına çağrılır. Çok sevdiği anası, Ahmet Kaptan' a 150 Lira göndermiştir. O dönemin koşulları içinde, yani 1940' lı yıllarda bu, hatırı sayılır bir paradır. Ahmet Kaptan, paranın bir kısmıyla koğuşta kendine ranza ve döşek alır. Gariban mahkûm arkadaşlarına da yardım eder. Koğuşa soba kurdurur, koğuştakilerin karınlarını doyurur. Ancak, mahkûmlardan cezaevinin uyanık meydancısı Bobi, Ahmet Kaptan'ın paralarına gözünü dikmiştir. Kumar oynamasına ikna eder. Bu arada da Ahmet Kaptan'ın kadınlar koğuşundaki Fatma'ya karşı duygularını bildiğinden paralarını ele geçirmek için yeni bir oyun kurar. Rizelinin çamaşırlarını Fatma' ya yıkatır. Kızın ona olan sevgisinden söz eder durur. Fatma'nın ağzından yazdığı uyduruk ve sahte mektuplarla Kaptan'ın yüreğindeki sevdâyı iyice derinleştirir. Böylece saf Rizelinin paralarını yavaş yavaş almaya başlar. Bir yandan II. Dünya Savaşı tüm şiddetiyle sürüp giderken öte yandan korkunç kış bastırır (Resim 13). Kaptanın kumarda bir aralar iyi giden şansı döner, elinde avucunda ne varsa kaybeder. Yatağını, ranzasını, giysilerini, her şeyini kumarda Bobi' ye kaptırır. Genç adam bu aptalca şanssızlığı yüzünden garibanların acıma dolu bakışları altında ezilmeye başlar. Özellikle aşığı olduğu Fatma'nın bir başka cezaevine nakledildiğini öğrenince çılgına döner. Bütün gününü Fatma'nın koğuşunun avlusunu gören pencerenin önünde geçirmeye başlar. Ahmet Kaptan, bir kavga sırasında camları kırılan o pencerenin önünden Fatma' yı düşlerken bir sabaha karşı donarak ölür.

Filmin uyarlandığı kitapta Kaptan Ali ve Berbat'ın donarak öldüğü yıl donma tehlikesi atlatır ve sonraki kış donarak ölür.

“Karakışta bir sabah gardiyanlar Berbat’la Kaya Ali’yi donmuş buldular. Kaptan da pencere demirlerine yapışmıştı. Kuvvetli ellerini demirlerden sökmek zor oldu. Yarı yarıya donmuştu ama kalbi hala atıyordu...bu seferki kış öncekilere

benzemeyecekti...kaptan'ın ağır Hitit heykeli bile bu kışa dayanamadı...kalbini dinlediler artık atmıyordu.”¹²⁰

Kitaptaki sona göre filmdeki son farklı olsa da tematik açıdan kitaba sadık kalınır. Filmin kitaba göre süresi göz önüne alındığında olay örgüsündeki bu detayın atlanması normal karşılanabilir.



Resim 13. 72. Koğuş'tan, kumar

3.1.3. TEMALAR

Filmin ana teması sosyal adaletin sorgulanması olarak değerlendirilebilir. Bu tema toplumsal barışı, ulusal mutluluğu ve evrensel hümanist değerleri yok eden adaletsiz, paylaşımdan yoksun, yolsuzluk ve rüşvetin meşru görüldüğü toplumsal bilinçten yoksun cahil ve çözümsüz yığınların tepkisiz itaat ettiği, totaliter, acımasız sistemin eleştirisi olarak özetlenebilir. Bu tema insanı farklı yönleriyle eleştirel biçimde irdeleyerek güçlendirilir. Yoksulluk ve çaresizliğin insan onurunu yok edecek çıkarıcı tutumları nasıl beslediği, devlet ideallerinin eksik ve yetersiz yönetimle nasıl kolayca çarpıtılıp içinin boşaltılabileceğini, meşru olmayan gücün nasıl kolayca meşru bir baskıya dönüşebildiğini, filmin kahramanlarının oluşturduğu mikro toplumda açıkça ortaya konmaktadır. Toplumcu gerçekçi anlayış, bu tematik

¹²⁰ Orhan Kemal, 72. Koğuş, İstanbul, 2008, 96-97.

örgüde izleyiciye kendi konumunu da düşündürtecek biçimde sunulur. 72. Koğuş ülke genelini temsil ederken aydınlar koğuşu ülke içindeki iyi niyetli ancak düşünmek ve yazmaktan başka gücü olmayan umutsuz azınlığı temsil etmektedir (Resim 14). Ağalar koğuşu ve hapishane yönetimi ülkenin resmi ideolojisini çarpıtıp, kontrolsüzlüğün boşluklarını öznel çıkarlara dönüştüren kaba güç erki ile devlet erkini birleştirerek sömürü erkine dönüştüren yönetimin sorunlarını yansıtır. Bütünüyle kötünün ve kötülüğün kazançlı çıktığı ve bu kazanımın doğal karşılandığı, yoksulluk ve çaresizliğin kadermiş gibi kabullenildiği, dirençsiz ve dayanıksız yığının Türk halkını temsil ettiği söylenebilir.

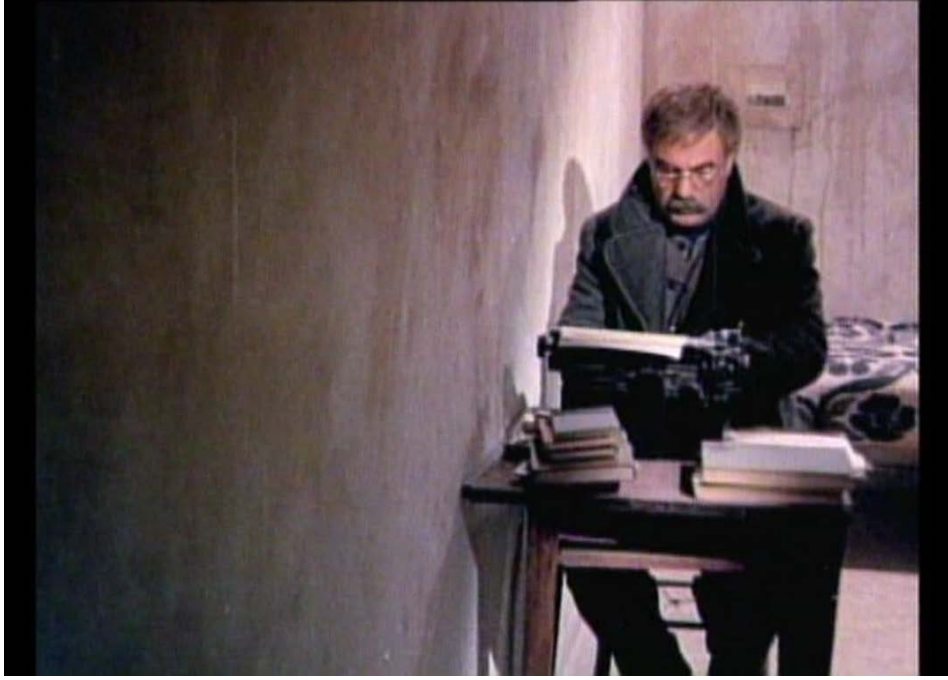
72. Koğuş eserinde ortaya konan aslında insanlık dramıdır. Orhan Kemal bu dramı başarılı bir şekilde ortaya koyar. Bu başarısıyla Orhan Kemal 72. Koğuş eseri ile usta bir oyun yazarı olarak kutlanır. Bu başarı onun gözlemci yanı ile elde edilmiştir. Asaf Çiğiltepe eserden uyarlanan oyunu yorumlarken “72. Koğuş’taki insanlık dramı asla ucuz melodrama dönüşmeden sade ve gösterişsiz bir biçimde verilmiştir.”¹²¹ der.

Film de bir takım teknik eksikliklere rağmen eserin özünü koruma ve yansıtma anlamında başarılı bir uyarlamadır. Atilla Dorsay film hakkındaki görüşünü şu cümlelerle ifade eder:

“...ortada kuşkusuz Orhan Kemal’den kaynaklanan sapasağlam bir yapıt,engin bir insan deneyimi, geniş bir gözlem hazinesi var. ...72. Koğuş, Orhan Kemal’in önemli yapıtından çıkarılabilecek en iyi film değil belki...Özellikle dekor, çekim koşulları, çekim sonrası işlemleri alanlarında sanırım daha çok çaba (ve bütçe) istiyordu. Ama bu haliyle de oldukça ilginç, sağlam yapılı ve etkileyici bir film...”¹²²

¹²¹ S. Günay Akarsu, “milliyet Gazetesi-15.9.1967” , Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 222.

¹²² Atilla Dorsay, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İstanbul, 1995, 220-221.



Resim 14. 72. Koşu, yazar Kemal

3.1.4. KİŞİLER (KAHRAMANLAR)

Ahmet Kaptan

Film, ana karakter olan Ahmet kaptanın öyküsüne dayanır. Kaptan; Karadenizli geleneksel değerlere bağlı, lider özellikleri olmakla birlikte yaşam alanlarında fazla deneyimi olmayan, çekingen ve utangaç bir kimlik çizmektedir. Sağduyusuyla hareket eden, kararlarını yaşam deneyimlerine dayandırmaya çalışan Kaptan, gerek otorite gerekse kendinden daha eğitilmiş insanlar karşısında ise ılımlı ve kabullenici bir kişilik çizer. Mert, Anadolu, genç erkek kişiliğinin arkasında zaaflarını, özlemlerini doyurmak isteyen, yaşamdan payına düşeni alabilmeyi umut eden bir insan profili de çizmektedir. Toplumsal problemlere kafa yoran; tutukevi arkadaşlarına, ideolojik ayrımcılık olmaksızın kulak veren, kendi geçmişindeki haksızlıkları anlamlandırma ve bağlantılandırma çabaları sergileyen Kaptan, ideolojik bir çözümleme yapabilme yeterliliğinden uzaktır. Buna rağmen toplumsal ilişkilerin eşitlik ve paylaşım üzerine kurulması inancını taşır.

Duygusal yanları ile naif bir dışavurum sergiler. Onun için aşk bir gerçeklik değil düşsel bir tutkudur. İlişkilerinde rekabetten kaçınmayan bir tutum izler. Fakat cesur girişimleri, stratejik karşı koyuşlarla kolayca yok edilebilen bir davranış seçkisine dönüşür.

Ahmet Kaptan, çıkarların sahtekârca kurgulanmış oyunlarla kollandığı bir ortamda, bir çocuk kadar beceriksiz ve kolayca aldanabilen şaşırtıcı ölçüde saf bir karakteri yansıtır. Bu karakter yapılanması izleyicide acıma duygusu yaratırken bir yandan da filmin ideolojik yapılanmasının ana mesajlarından biri olan ezilen insanı temsil etmektedir.

Orhan Kemal, Asım Bezirci'nin derlediği anılar içinde 72. Koğuş'un ana kahramanı Kaptan'ı özellikle koşulları bağlamında değerlendirir. Orhan Kemal'e göre; *"72. Koğuş sadece toplum düzensizliğinin bir sonucudur. Eğer kan davasının saçmalığını Kaptan anlamış olsaydı, O 72. Koğuş'un değil toplumun en saygıdeğer bir üyesi olacaktı. Koğuşta da o saygındır. Anasından gelen parayı paylaşıp, herkesin karnını doyurmayı bilmiştir."*¹²³

Ahmet Kaptan kitapta da, filmde de bu söyleme denk düşecek bir kişiliktir. Geçmiş deneyimleri ve mecburi sürüklendiği koşullar onu bulunduğu duruma itmiştir. Farklı koşullarda çok daha saygın bir hayatı hak edecek kadar insancıl ve onurludur (Resim 15).



Resim 15. 72. Koğuş, Ahmet Kaptan

¹²³ Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 220.

Kemal

Kemal; orta yaşlı II. Dünya Savaşı'nın Almanlar lehine geliştiği dönemde faşizme karşı muhalefet eden sosyalist fikirlere sahip bir yazardır. Siyasi tutukludur. 1940'lardan itibaren Türkiye hukuk sisteminde temel bir kavrama dönüşmüş olan "fikir suçlusu" olma durumunu yadırgamayan, ancak savaşımını sürdürme inancından da vazgeçmeyen entelektüel bir kahramandır. Kemal, izleyicide Orhan Kemal'i çağrıştırır. Koğuş arkadaşı olan genç şair Arif ise Ahmet Arif'i anımsatır. Kemal; uyumlu, deneyimli, öznel ihtiraslarından arınmış, var olma nedenini toplumsal sorumluluklarıyla özdeşleştiren örnek bir kişiliktir. Hapishane ortamında karşıt görüşlü yönetim tarafından bile saygınlıkla anılan güçlü bir karakteri temsil eder. Kemal aynı zamanda filmin anlatıcısıdır. Ahmet Kaptan karakteri onun anlatımında biçimlenmiştir. Film boyunca gerek Arif'le gerekse tutukevinin diğer sakinleriyle geçen diyaloglarında keskin olmayan, yumuşatılmış sosyalist söylemler vardır. Kendi söylemlerinden daha sert söylemleri olan Arif'i sakinleştirirken, ülkesinin gerçekliğini kavramış deneyimli, umut dolu, yurtsever bir kimlik çizer. Dünya görüşünü yalın, olanaklı ve doğal bir istekmiş biçiminde dile getirir. İdeolojik karmaşa ya da üstten bakış yoktur. Kemal'in bu tavrıyla; dönemin sosyalist tavrına eleştirel bir bakış geliştirilmeye çalışılır. Halktan kopuk sosyalist entellektüelizm, üstü kapalı biçimde eleştirilir. Kemal bir yandan halktan biri, diğer yandan halka dair gelecek tasarımları yapan aydın bir kişiliktir.

Bobi

Bobi kurnaz, sahtekâr, çıkarlarını farklı davranış kalıplarıyla kollayacak kadar zeki ve insanların zaaflarını iyi tespit edip, bunu kullanabilen bir kişilik çizer. Temiz giyimli, yönetim erki ile işbirliği içinde hareket eden ve karşılığını alan, zayıf insanları hiçbir ahlaki kaygı duymadan kullanabilen davranışlarda bulunur. Koşulları kendi lehine dönüştürürken her türlü sahtekârlığı meşru görür. Tüm olumsuz özelliklerine rağmen ustaca sahtekârlıklarıyla hem yönetici erk hem ezilen tutuklu gurup tarafından kabul görür. Maddi kazanç sağlamak için yaptığı planlarıyla kişisel zaafları kolaylıkla lehine dönüştüren Bobi; toplumda yaygın olarak algılanan kurnaz

politikacı kimliğini temsil eder. Bobi filmin ana karakteridir. Kaptanın kahramanı olduğu öykünün kurgulayıcısıdır. Olay örgüsü içerisinde çizdiği “kötü” karakteri cezalandırılır. Ancak bu ceza tematik bir son gibi değil sıradan intikam sonucunda gerçekleşmiş rastlantısal bir durum olarak sunulur. Yani Bobi’nin kötülükleri karşısında bilinçli bir yok ediş planı olay akışında görülmez. Ama kötülüğü temsil eden rastlantısal olarak da olsa yok edilir.

Sölezli

Koğuş tipi tüm tutukevlerinde sıklıkla rastlanan koğuş ağası tiplmesidir. Ekonomik gücü nedeniyle çevresinde kendisine bir hizmetkâr sınıfı yaratmış kimliktir. Sağladığı olanaklarla bir yandan çevresinde yer alan itaatkâr insan sayısını artırırken, diğer yandan da bu gücü kullanarak kendisine yeni olanaklar yaratır. Olanakları ve itaatkâr çevresi sayesinde fiziksel olarak da güç sahibidir. Resmi erk koğuş ağasının egemen tutumundan rahatsız değildir. Tersine onun yarattığı otoritenin sağladığı itaatkâr ortamının kolay yönetilebilir olması nedeniyle kendisine destek verir. Koğuş ağası Türkiye’deki feodalitenin temsilidir. Ezen sınıfın tüm olumsuz kimlik özelliklerini taşır. Kolay yalan söyleyen, insanların ihtiyacını sömürüye dönüştürebilen, işine geldiği zaman devlet erkini yücelten, geleneklerin biçimlediği yadırganmayan bir kişiliktir. Olay örgüsü içerisinde ağanın stratejik sömürü aracı kumardır. Kumar aynı zamanda rakibin yok edilmesi için kullanılan bir yöntemdir. Ağa baskın bir karakter değildir. Ancak baskın karakterler tarafından kolayca harekete geçirilebilen bir güçtür.

Fatma

Fatma öyküyü oluşturan ana karakterlerdendir. Onun önemi özlenen aşkı temsil etmesinden kaynaklanır. Kaptan Ahmet’in hayal dünyasının, özlemlerinin, yaşama sevincinin sembolüdür. Ancak filmin realitesi içerisinde sıradan kolay kandırılabilen küçük çıkarlarla davranışlarını belirleyebilen, cahil ancak çalışkan bir kadındır. Tutukevi koşullarında var olmaya çalışırken cinselliğinin sağlayacağı avantajın farkında olan Fatma, aslında Kaptan’ın düşlerinde idealize edilen erdemli

kişilikten oldukça uzaktır. Fatma erkek egemen Türkiye yapısında bir yandan eril baskı diğer yandan yoksulluğun yarattığı ezilmişliğin içinde var olma savaşı veren sıradan kadını temsil eder. Hemcinsleri arasında güçlüdür fakat karşı cinsin belirleyici ve sömürücü tutumuna karşın zaman zaman işbirlikçi zaman zaman itaatkâr bir tutum sergiler. Erkeklerle güvenmez ancak var olmak için onlara ihtiyaç duyar (Resim 16).



Resim 16.72. Koğuş, Ahmet Kaptan-Fatma

İzmirli

Tutukevinin genel çoğunluğunu temsil eden dürüst ancak zayıf bir kişiliktir. Doğru ile yanlış ayırt edebilir ama yanlışla karşı koyabilecek kadar güçlü değildir. Toplumsal sağduyuyu temsil eden İzmirli saf, birçok olanaktan yoksun, dürüst yurttaşı temsil eder. Kaptanın olası kimliğini görünür kılan karakterdir. Özlemleri olmakla birlikte, küçük çıkarlarıyla erdemleri arasında doğru seçimler yapabilme sağduyusunu gösterebilen örnek bir tutum sergiler.

Fiziksel olarak hastalıklı ve zayıf olmasına karşın duygusal olarak kaybetmeyi göze alan iyi olmaktan vazgeçmeyen, ahlaki değerlerin savunucusu olan

bir kişiliği yansıtır. Tevazulu tavırları *kolay kandırılan insan* izlenimi verse de o, yanlış ve kötünün ayırdındadır.

Meydancı

Koğuş sistemine dayalı tutukevlerinde sıklıkla rastlanan bir statü olarak meydancı, toplumsal sınıfın en alt noktasını temsil eder. Meydancı hizmetkârdır. 72. Koğuşun meydancısı adlandırılan statünün özelliklerine uygun bir karakterdir. Yoksul, kolayca itilip kakılan, korkak, kendisine emredilenleri yerine getirmeyi var olmanın en kolay yolu olarak kabul eden, ancak kendi statüsünde olan insanlar karşısında varlık gösterebilen bir karakterdir. Var olma koşulunu efendisinin varlığı ile anlamlandıran meydancı, duygusal olmakla beraber güçlükler karşısında sadakatin sınırlarını da lehine dönüştürebilen bir kimliktir. Korkaklığı öylesine belirgin biçimde göze çarpar ki izleyicide “sömürülmeyi hak ediyor” duygusunu yaratır.

Pala

Bedensel olarak güçlü olmasına karşın, tutukevi ortamında lider olmak yerine liderlerden yararlanmayı seçen bir karakterdir. Toplumdaki çatışmalardan çıkar uman kişilikleri temsil etmektedir. İhanet, saf değiştirme, fitne gibi yöntemlerle kendisine rahat ortam yaratma çabası içinde olan Pala, bütünüyle insani değerlerden yoksun tehlikeli bir kişiliği yansıtır. Filmde böyle bir kişilik bazı avantajlar elde etse bile sonuçta kaybeden tarafında gösterilir. Ancak bu kayıp bütünüyle ahlaki bir ders gibi sunulmaz. Sıradan bir başarısızlık gibidir. Yani pala tarzındaki insanların toplum içinde bir asalak, bir düzen bozucu, ya da bir yalancı olarak var olması her zaman doğal ve olası bir durummuş gibi olay örgüsünde yer alır.

Baş Efendi

Başgardıyan olarak çizilen karakter, sahtekâr devlet memuru tiplemesini temsil eder. Yetkilerini çıkarları doğrultusunda kullanan, üstlerine dalkavukluk ederken, emrinde olanlara karşı katı ve acımasız olan bir karakter çizer. Bir yandan

otoriteyi temsil ederken diğer yandan devletin karanlık yüzüdür. Küçük maaşının biçimlediği yaşantısında elde edeceği en küçük çıkar için mesleki sorumluluklarını görmezden gelebilen, sıradan tutkuları ve özlemleri olan bir kişiliktir.

Hapishane Müdürü

Filmin en tarafsız kimlik yansıması olan karakterini oluşturmaktadır. İyi ya da kötü nitelenmesi yapılamayacak kadar belirsizleştirilmiş olan kişilikte, tek belirgin nokta iktidarın ideolojisine sadakat gösteren ve onun propaganda aracı olmaktan haz duyan küçük memur tiplerini yansıtmıştır. Sık rastlanan yadırganmayan bir tiptir. Klişeleşmiş, yargılara aykırı olmayan doğal bir kimlik izlenimi verir.

Orhan Kemal'in kendi cezaevi yıllarında yakından tanıdığı tutukluluk yaşamının çıplak gerçekliği 72. Koğuş'a yansımıştır. Büyük bir umutsuzluk ve çaresizlik içinde sevgi ve onur unutulmamıştır. Yazarın kendi iyimserliği ve sıcak insan sevgisi 72. Koğuş'ta Kaptan'da varlık bulmuştur. 72. Koğuş'un en kötü insanları bile yüreklerinden sevgi kırıntılarını tamamen silmemişlerdir. İyilik ve kötülük doğal bir insanlık durumu olarak verilmiş, kötülük aşağılanmamış ve cezalandırılmamıştır. İyi-kötü kişilikler koşullarıyla bağdaştırılmış ve insanın özündeki iyilik korunmuştur. Film bu anlamda oluşturduğu karakterlerle Orhan Kemal'in yakından tanıdığı cezaevi koşullarındaki insanları yansıtmayı başarır.

3.1.5. ZAMAN

Film II. Dünya savaşının Almanların kontrolünde hız kazanmaya başladığı 1941'li yıllar ile Japonların Amerika'yı düşman ilan ederek savaşa katıldığı 1944 yılları arasında geçer. Üç yıllık bir dönemin zaman göstergeleri radyodan dinletilen savaş haberleri ile verilir. Bu zaman göstergeleri 72. Koğuş'un zaman kavrayışı ile örtüşür. Kitapta; *"Takvim 1941 yılının şubatının yirmisini gösteriyordu."*¹²⁴,

¹²⁴ Orhan Kemal, 72. Koğuş, İstanbul, 2008, 60.

“Dışarıda yağmursuz, karsız, buz gibi ama pırıl pırıl bir gece vardı.”¹²⁵ , “Nisan 15’ten sonra havalar düzelip güneş dünyaya tatlı ısıyla yepyeni bir canlılık verince, kuru dallarda tomurcuklar patlamış, çevre koyu yeşillere bezenmişti.”¹²⁶ , “ Bu seferki kış bundan öncekilere benzemeyecekti.”¹²⁷ gibi zamana dair veriler sunulur.

Bu veriler filmde açıkça sunulmasa da kitabın zaman kavrayışını destekleyici bir dizge izlenir. Olay örgüsünün zamana yayılışı doğrusal bir dizge içinde verilmiş geçmiş ya da olay akışı içinde geçen zaman açıkça vurgulanmamıştır. Sadece filmin başında yazar Kemal’in boşaltılmış ve bir otele dönüştürülecek olan boş binayı dolaştığı sırada dile getirdiği 5 yıl vurgusu olay örgüsünün zaman dilimini vurgulamaktadır. Filmin zaman seçkisi bu beş yılın bir bölümünü kapsamaktadır. 1941’li yıllar; Türkiye’de savaşa girmediği halde Almanya’nın müttefiki olan tek partili yönetim dönemini, yoksulluklar içinde ayakta kalmaya çalışan Türkiye toplumunu yansıtmaktadır. Avrupa, Alman faşizmi karşısında yenilgiye yaklaşmış, Sovyetler Birliği dâhil olmak üzere savaş Avrupa’nın her yerinde demokrasiyi yok edecek biçimde hissedilmiştir. Bu zaman diliminde teknolojileşme sürecini tamamlamamış olan Türkiye; genç bir cumhuriyettir ve en sıradan gereksinimlerini bile Avrupa’dan sağlar. Savaş genç cumhuriyeti yakından etkilemiş; gaz, şeker, un gibi temel ihtiyaç maddeleri bile savaş nedeniyle temin edilemez hale gelmiştir. Ekmeğin karneye bağlandığı bu dönem, Türkiye’nin varlık savaşı verdiği bir dönemdir. Ancak halk dönemin tarihsel koşullarını analiz edebilecek bilince sahip değildir. Çok küçük aydın gurubu emperyalist ülkelerin kapitalist paylaşım savaşı olarak II. Dünya Savaşı’nı değerlendirirken; yoksulluğu kendi yaşantısının gerçekliği olarak yaşayan, büyük çoğunluğu cahil olan halk, durumu tek partili yönetimin eksikliği olarak algılamaktadır.

Kitapta ve filmde olduğu gibi gerçek hayatta da 1940’lı yıllar ideolojik arayış yıllarıdır. Bir grup, Alman müttefikliğinin yanlış olduğunu, doğru seçimin Amerika müttefikliği olacağını düşünürken, ulusal değerlerden çok kapitalist değerlerin Türkiye Cumhuriyeti’nin çıkarlarına uygun olduğunu savunur. Başka bir grup ise; Almanların eninde sonunda başarılı olacağını Türkiye Cumhuriyeti’nin Almanların

¹²⁵ O. Kemal, *a.g.e.*, 2008, 66.

¹²⁶ O. Kemal, *a.g.e.*, 2008, 73.

¹²⁷ O. Kemal, *a.g.e.*, 2008, 97.

zaferiyle yeni olanaklara kavuşacağını umut etmektedir. Daha sonraki yılları etkileyecek hatta 1980'lere kadar uzanacak bir başka görüş ise Marksist sosyalist görüştür. 1940'larda bu görüş henüz yalnızca aydınlar arasında konuşulan Sovyet modelinin gerekliliklerini savunup proletarya devrimini zorunlu gören küçük bir guruptur. Bu grup II. Dünya Savaşı'nın kazanan ve kaybeden taraflarını kapitalizmin tarihsel sonucunu yaşayan batı emperyalizminin problemi olarak görmüşlerdir. Gerek filmde gerekse gerçek hayatta savunulan görüş ise; cumhuriyetçi sosyal devlet unsurlarını taşıyan eşitlikçi ve özgürlükçü sınıfsız bir demokratik ülkeyi betimler. Bu genç cumhuriyetin resmi ideolojisidir. Ancak bu resmi ideoloji Cumhuriyet Halk Partisi'nin tek partili, milli şef anlayışı ile yara almış demokrasinin gereği olan özgürlükler kısıtlanıp belli çıkar çevrelerinin yönlendirmesiyle ulusal bilinç yok edilerek eşitsizliklerin ve yolsuzlukların egemen olduğu yoksul bir Türkiye'nin oluşmasına neden olmuştur. Demokratik cumhuriyet algısı umutsuzluk içine sürüklenmiştir. Aydınlar ülke refahını çok partili sosyal demokrat bir yönetime bağlı görmüşlerdir. Filmdeki zaman bütünüyle Türkiye'nin o yıllarını yansıtmaktadır. Savaşın tüm olumsuzlukları, yönetim erkinin zayıflıkları, eşitlikten yoksun ve sosyal adaletten uzak yönetim biçimleri hapishane yaşantısı ile bütünüyle yansıtılır. Hatta ulusal bilinci gelişmiş özverili aydın tiplerini ideolojik çeşitlemeyi yansıtacak biçimde kurgulamıştır. Filmin çekildiği 1987 yılı komünizmin yaygın biçimde bir tehlike olarak algılandığı tarihtir. Oysa romanın yazıldığı 1950'li yıllar sosyalist söylemlerin henüz ideal toplum projesi olarak algılandığı yıllardır. Sosyalizm ile sosyal demokrasi arasındaki ideolojik çizgi keskinleşmemiştir. Her iki ideoloji de tek partili sistem tarafından yönetimi tehdit eden ideolojiler olarak algılanır, bu nedenle cezalandırılması gereken muhalif ideolojiler olarak kabul edilir.

3.1.6. MEKÂN

72. Koğuş; hapishane mekânının içinde bölünlenmiş küçük birimlerden biridir. Hapishane genel olarak bakımsız, köhne cumhuriyetin ilk yıllarında Alman mimarların tasarladığı, taş mimari yapılara benzeyen geniş bir alandır. Olay örgüsü büyük ölçüde 72. Koğuş'ta geçmektedir. **72. Koğuş;** beton duvarlı, yüksek pencereli

içinde başlangıçta hiçbir donanımın olmadığı boş sağlıklı yaşama uygun olmayan bölmeli bir mekândır. 72. Koğuşun penceresi kadınlar koğuşunun havalandırma bölümünü görmektedir. **Kadınlar koğuşu**; filmin sadece bir bölümünde verilen 72. Koğuşa göre daha bakımlı, oturma odası görünümünde çok sayıda kadının barındığı bir mekândır. Kadınlar koğuşu para karşılığında çamaşır yıkanan bir bölüm olduğu için filmde büyük bir çamaşır leğeni etrafında toplanmış kadınlar görüntülenmiştir. **Havalandırma**; etrafı tutukevi koğuşlarının ve yönetim odalarının bulunduğu binalarla çevrelenmiş geniş bir alandır. Volta atılan havalandırma tutukevi profilinin bir arada izlenebildiği tek alandır.

Fikir suçluları koğuşu; filmin tematik teorisinin bağlantılandırıldığı yazar Kemal ile şair Arif'in paylaştıkları koğuştur. Tutukluların deyimiyle “mürekkep suçlularının” mekânıdır. Bu bölme diğer koğuşlara göre daha donanımlı küçük bir bölmedir. Yataklar dışında bir masa ve daktilonun olması koğuşu ayrıcalıklı kılmaktadır. Bu koğuşun havalandırması açık avluya değil 72. Koğuşun kapalı olan ön koridoruna bağlı olarak tasarlanmıştır. Böylece onların diğer mahkûmlara göre daha fazla tecrit edildikleri anlaşılmaktadır. Bu mekân konumlanması 72. Koğuşun sakinleri ile mürekkep suçluları arasında bir bağ kurulmasını da sağlar. Tutuklular arasında parasal güce sahip olmanın dışında, hapishane personeliyle işbirliği yaparak kumar ve benzeri yolsuzluklarla hapishane içi bir tür mafyalaşmanın oluşturulduğu mekân ise, **ağa koğuşu**dur. Bu koğuş ranzaları, yatak ve sobasıyla yaşam koşullarına daha uygun donanımdadır. Hapishane müdürünün **makam odası**; hapishanenin genel yapısından çok da farklı olmayan çalışma masası, radyo ve döner bir koltuktan oluşan sade, dönemin memur çalışma ortamı olarak nitelendirilebilecek, sıradan demirbaş eşya ile donatılmış, devlet erkinin çok da güçlü olmadığı bir ortam olarak yansımaktadır. Filmde yer alan son mekân revirdir. **Revir**, 4-5 hasta yatağının bulunduğu bakımsız sıradan bir ortamdır. Filmde mekân hapishane olgusunun parmaklıkları kapılarla kurgulanması dışında çok sayıda insanın bir arada yaşadığı bir tecrit ortamından ziyade çok doğal bir yaşama alanı olarak sunulur. Filmde tutukluların söylemleriyle, ısınma ve açlık problemi yoksa sanki hapishane yaşanılabilir güzel bir evmiş gibi yansıtılır.

72. Koşuş; 2011 yılında Sasin Film yapımcılığında, yönetmen Murat Saraçoğlu tarafından ikinci kez beyaz perdeye aktarılmıştır. Filmde Hülya Avşar ve Yavuz Bingöl ana karakterleri yansıtır. Yapılan ikinci uyarlama, ana tema olarak esere sadık kalsa da birçok noktada aktivist ve aktör için yapılan klasik formatı aşamamıştır.

İlk filme göre dönemin siyasal ve ekonomik koşulları daha az vurgulanırken, öznel duygulanımların öne çıkarıldığı ikinci uyarlama; Orhan Kemal'in anlatım üslubundan farklı olarak, duygu sömürsünü ölçsüzleştirmiştir. Günümüz izleyicisini sansasyonel biçimde etkilemesi planlanan tecavüz sahneleri ve kadınlar koşuşunun aktivist odaklı tasarımı, ticari sinemanın gişe kaygısını belirgin biçimde hissettirmektedir.

Nurer Uğurlu kitabında 72. Koşuş'u ele alırken yazarın hikâyeyi sonlandırdığı geceyi Orhan Kemal'in ağzından şöyle aktarır (Resim 17).

“Mangal yok, soba yok evimde. O gün eski gaz ocağına yarım kilo mu bir kilo mu ne gazyığı doldurmuştum. Geçtim iç odaya. İç oda büsbütün soğuk, buzdolabı sanki. Avuçlarımı hohlayarak başlıyorum işe. Neye? Günlerdir kafamda dolaşan 72. Koşuş hikâyesine... Daktilo filan yok. Eski yazım var ya. İşin tersliğine bak, daha hızlı yazıyorum bu harflerle. Kendimi işe kaptırdığımı hatırlıyorum. Bir de kendime geliyorum ki, oh oh sabah olmuş. Ama hikâye de bitmiş... Attığım taş, istediğim kuşu vurmuştu... Kara, fırtınaya, soğuğa karşı ayaklı bir türkü, bir aşk türküsü gibi pırıl pırlıdım. Keyiften dört köşe...”¹²⁸

¹²⁸ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 289.



Resim.17. 72. Koğuş, Kaptan'ın donarak öldüğü sahne

Orhan Kemal 72. Koğuş'a düşmüş insanların sefaletini sunarken kendi gerçekliğinde de başka tür bir sefaletin içindedir. Kaptan'ın donarak ölmesi ile 72. Koğuş'un yazıldığı gece arasında ilginç bir ilişki vardır. Orhan Kemal'in gerçekliklerini yansıttığı 72. Koğuş eseri, dönemin teknik koşullarına rağmen ana fikri korunarak başarılı bir şekilde sinemaya uyarlanmıştır.

3.2. VUKUAT VAR

Orhan Kemal'in gerek yaşantısında gerekse edebiyat ürünlerinde Çukurova oldukça önemli bir yere sahiptir. Tezin yazarın biyografisini ele alan ilgili bölümü incelendiğinde onun yoksul bir genç olarak Çukurova'da geçirdiği yılların önemi kolayca fark edilir. Orhan Kemal Türkiye gerçekliği içinde Çukurova'nın sınıfsal hareketlerinin ve ekonomik çatışmalarının yakından tanığı olur. Büyük toprak sahipleri Osmanlıdan edindikleri alışkanlıkları, ne Cumhuriyet'in ilk yıllarında ne de çok partili dönemde terk etmek istememişlerdir. Toprak emekçilerinin sorunları "Çukurova" ile sembolleşmiştir. Vukuat Var(Hanımın Çiftliği I), Hanımın Çiftliği II ve Kaçak adlı birbirinin devamı olan romanlar Çukurova'daki tarım ve fabrika insanların dünyasını anlatan seri romanlardır. Tarıma makinenin girmesiyle değişen insan-toprak ilişkileri toplumsal olguların tamamına yansır. Orhan Kemal'in bu üç romanını aynı çizgide ele almak gerekir. Her üç romanda da yoksullaşan

ırgatlar, toprak sahiplerinin teknolojik ve siyasal dönüşümler karşısında yaşadıkları değişimler ve bu değişimlerin ırgat-toprak sahipleri ilişkilerine yansıma biçimleri anlatılır.

Vukuat var 1954 yılında Dünya Gazetesi'nde tefrika edilir. Roman bölümler halinde yayınlanırken Adana'da tefrikanın durdurulması yönünde gösteriler yapılır. *“Bu bilgi bize Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu 1953 yılındaki Adana insanının bu tepkilerinin biraz siyasi angajmanlı olabileceğini düşündürüyor.”*¹²⁹

Orhan Kemal'in Çukurova gerçekliğini anlatan roman dizisinden tepki uyandırmayan piyasa romanlarına kaymasının bir sebebi olarak Vukuat Var'ın adının seçim çekişmelerine karışmış olması gösterilebilir. Romanın yazılışı ile gazetede tefrika edilmesi eşzamanlı olmasına karşın kitap halinde basımı ancak 1959'da gerçekleştirilmiştir. Bu bilgi birbirini izleyen iki yıl olarak kaynaklara geçer. Bazı kaynaklara göre kitabın basım yılı 1958'dir. 1970'li yıllarda kitap dönemin siyasal koşullarına paralel olarak popülerleşir ve günümüze kadar 18. baskıya ulaşır.

Serinin ikinci romanı Hanımın Çiftliği II; 1956 yılında Vatan Gazetesi'nde tefrika edilir. Vukuat Var'a gösterilen tepkilerden dolayı yayın organları çekimser davranır ve roman 1955'te yazıldığı halde ancak 1961'de basımı gerçekleşir.

Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği II romanları filme çekilmesi için Acar Filme satılır. Hanımın Çiftliği uzun yıllar sonra (1990) televizyon dizisi olarak izleyici ile buluşur.

Serinin üçüncü romanı Kaçak'tır. Orhan Kemal Vukuat Var'dan 15 yıl sonra Kaçak'ın yazımını tamamlar. Yazarın romanın sonuna attığı tarih 15 Mart 1970'tir. Öldüğü tarih ise 2 Haziran 1970'tir. Roman yazarın ölümünden sonra ilk iki romanın da basımevi olan Tekin yayınevi tarafından aynı yıl yayımlanır.

Seri romanın ilk uyarlaması 1962'de öykü olarak satıldığı şirket tarafından *“Üç Tekerlekli Bisiklet”* adıyla beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu uyarlama seri romanın sonuncusu olan Kaçak'ın henüz tamamlanmamış ham öyküsünden oluşturulmuştur. Aynı yıl film şirketine satıldığı halde Vukuat Var ancak 1972'de

¹²⁹ Mehmet Narlı, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara, 2002,187.

sinemaya uyarlanabilmiştir. Vukuat Var'ın organik parçası olarak kabul edebileceğimiz Hanımın Çiftliği II ise 1990 yılında TRT tarafından, 2011'de ise özel bir televizyon kanalı tarafından dizi formatında ekrana yansımıştır. Gerek dizilerde gerekse Vukuat Var sinema filminde her iki roman birlikte ele alınmıştır.

Hanımın Çiftliği II, Vukuat Var romanının ikinci cildi olarak kaleme alındığı için, her iki romanda da mekân, insan ve zaman unsurları birbirini izler. Olay örgüsünün bağlantılı olması nedeniyle uyarlamalarda bu iki kitap bir arada düşünülerek senaryolaştırılmıştır.

Tez çalışmasında, seri romanın özellikleri dikkate alınarak filmlerin analizinin yapılması tercih edilmiştir. Bu nedenle seri romanın parçası olan romanlardan yapılan uyarlamaların analizinde her film için ayrı bir genel bilgi vermeye gerek duyulmamıştır.

3.2.1.FİLMİN KÜNYESİ

Film Adı: Vukuat Var

Yapım Yılı/ Yeri:1972/ Türkiye

Yapımcı: Acar Film

Yönetmen: Nejat Saydam

Senaryo: Bülent Oran

Eser: Orhan Kemal

Tür: Duygusal/Macera

Süre: 86~

Oyuncular: Türkan Şoray, Kartal Tibet, Aytaç Arman (Resim.18).



Resim 18. Vukuat Var film afişi

3.2.2. SENARYO ÖZETİ

Güllü; annesi, üvey babası Cemşir ve üvey abisi Hamza ile Adana'dan İstanbul'a göç etmiştir. Babası ve abisi işsiz güçsüz, ailenin geçimine hiçbir katkıları olmayan sorumsuz insanlardır. Güllü dokuma fabrikasında çalışmaktadır. O'nun maaşıyla evin geçimi sağlanmaktadır. Güllü kendisi gibi işçi olan Kemal'i sevmektedir. Kemal ile evlenip Adana'ya dönmeyi planlayan Güllü, yaşamın gerçeklikleri karşısında ne yazık ki hayallerini gerçekleştiremez. Adana'da büyük bir çiftlik ağası olan Muzaffer Bey'in yeğeni Zaloğlu Ramazan'ın Güllü ile evlenmek istediği çevrede bilinmektedir. Ramazan içki sofrasında niyetini Hamza'ya söyler. Aile kızlarının Ramazan ile evlenmesini çok ister. Çünkü Muzaffer Bey'in bu evliliği karşılıksız bırakmayacağını düşünürler. Güllü ailesinin isteğini reddeder. Planlarının bozulacağını fark eden baba ve ağabey Güllü'yü dövseler de, o evlenmemekte kararlıdır. Ramazan; dayısı Muzaffer Bey'den evlenmek için gerekli olan başlık

parasını alır. Bu parayla Güllü'ye hediyeler getirir. Cemşir ve Hamza'ya da Güllü ile evlendirilmesi karşılığında vaat ettiği paranın yarısını verir. Kalan yarıyı ise düğünden sonra verecektir. Evlenmeyi kesinlikle kabul etmeyen Güllü tekrar baba ve abisinin şiddetine maruz kalır. Babasının acımasızlığının ve para hırsının asla değişmeyeceğini bilen Güllü dövüldüğü gece Kemal'e kaçar. Kemal annesi ile yaşamaktadır. Kemal'in annesi Güllü'nün oğluna kaçmasını onaylamaz ve tepkisini Güllü'ye sözleriyle göstermeye başlar. Ertesi gün Güllü'nün babası ve abisi kızı döverek alır ve eve geri götürür. Güllü'nün geri götürüldüğünü duyan Kemal Güllü'nün evine gider ve kızı alır, birlikte kaçarlar. Ancak kötü bir tesadüfle yolda karşılarına Cemşir, Hamza ve Ramazan çıkar. Hamza Kemal'i bıçaklar. Kemal hastaneye kaldırılırken Hamza da cezaevine gönderilir. Güllü Kemal'i ziyaret etmek için hastaneye gider. Ama Kemal hastaneden çıkmıştır. Evlerine, iş yerine koşar fakat onların başka bir yere taşındığını öğrenir. Güllü Kemal'i bir daha bulamaz. Bu sırada Cemşir kızının kaçmasından sorumlu tuttuğu karısını öldüresiye dövmüştür. Anne dayağın üstüne bir da sarsılık olmuştur ve tedavisi için ciddi ölçüde para gerekmektedir. Kemal'in gidişiyle de hiçbir dayanağı kalmayan Güllü annesi için gerekli tedavi parasını vermesi karşılığında Ramazan ile evlenmeyi kabul eder ve Muzaffer Bey'in villasına yerleşir. Güllü, Ramazan'ı uyarmıştır. "Sana karılık yapmayacağım" demiş ve nikâh gününü beklemeye başlamıştır. Bu arada Muzaffer Bey baba zulmü ile evlendirilen kızın acılarının farkındadır. Ramazan bir trafik kazası sonucu hayatını kaybeder.

Güzel kadınların yaşantısından eksik olmadığı Muzaffer Bey, yakışıklı ve kibar bir kişidir. Önceleri Güllü'ye acıma duygularıyla yaklaşırken zamanla ilgi duymaya başlar. Yaşanılan kent çevresinde Muzaffer Bey'in metresi olduğuna dair yayılan dedikodulara dayanamayan Güllü villayı terk eder. Ailesinin taşındığını öğrenen genç kız, onları bir apartman dairesinde oldukça iyi yaşam koşulları içinde bulur. Bütün bunları Muzaffer Bey'in sağladığını öğrenince de Muzaffer Bey'e geri döner ve onunla evlenir (Resim 19).



Resim 19 Vukuat Var, Güllü-Muzaffer Bey-Çocukları

Güllü'nün bir çocuğu olur. Bu sırada mahkûmiyeti biten Hamza kendisi gibi düzenbaz olan İbrahim ile hapisten çıkmıştır. Muzaffer Bey'in verdiği iş ve harçlıkları yeterli bulmayan Hamza Güllü'den para sızdırmak ister. Güllü için sıkıntılı günler tekrar başlar. Hamza ve İbrahim Muzaffer Bey'e tuzak kurarak sakat kalmasına neden olurlar. Sakat kalan Muzaffer Bey Güllü'nün de isteği ile Adana'ya çiftliğe yerleşmelerini kabul eder. Hamza ile İbrahim de onları takip etmiştir. Amaçları Muzaffer Bey, Güllü ve çocuğu öldürüp çiftliğe sahip olmaktır. Bir gün sabaha karşı evden çıkan Muzaffer Bey araba kullanmayı dener. Zorlanarak da olsa başarır. Köprüde yürümeye çalışırken Hamza ve İbrahim tarafından fark edilir ve silahla vurulur. Çiftliğe dönen Hamza ve İbrahim'in amacı Güllü ve çocuğunu da öldürmektir. Fakat Güllü her ikisini de öldürür, kucağında çocuğuyla kocasına koşar. Öldüğünü zannettiği kocası, kendisine tutunarak ayağa kalkar ve birlikte yürürler.

Film romanın heyecan uyandıran olay akışının anlatımını kullanmasına karşın, Orhan Kemal'in romanda yer verdiği toplumsal çelişki ve çatışmaları dikkate almamış, sanki Muzaffer Bey ile Güllü toplumdan soyutlanmış biçimde yaşıyorlarmış gibi sunulmuştur. Nejat Saydam, Orhan Kemal'in sosyo-politik çerçevede sunduğu Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarını, gişe kaygısı ile bir aşk öyküsüne dönüştürmüştür.

3.2.3. TEMALAR

Film aşk teması etrafında kurgulanmıştır. Kavuşamayan iki gencin aşkı (Güllü ve Kemal), Güllü'nün ailesinin sınıf atlama özlemleri ile karmaşık ilişkilere dönüşür (Resim 20). Zengin olma isteği masum bir özlem değildir. Aşkı olanaksız kılan kadının kendi geleceği hakkında karar verme olanağının elinden alınmış olmasıdır. Bu aynı zamanda toplumsal bir olumsuzluğun da gerekçesini ortaya çıkarır. Şiddet çaresiz insanın, kendisi gibi çaresiz olanlar üzerinden çözüm arayışının bir aracı olarak kullanılır.



Resim 20 Vukuat Var, Kemal-Güllü

Aşk masumiyetinin dışında umutsuzlukla özdeşleştirilir. Zenginliğin aşkın önünde bir elde ediş aracı olarak gösterilmesi filmin temasındaki çaresizlik olgusunu öne çıkarır. Aslında “aşk güzeldir ancak aşka ulaşmak yoksulluğu aşmakla mümkündür” düşüncesi filmin her yerinde akla gelmektedir. Filmin ana teması olan aşk (Güllü-Muzaffer Bey) bir başka boyutuyla da ele alınır. Bu aşk romantik duygulanımdan çok acıma duygusu karşılığında sunulan minnet duygusuyla biçimlenir. Aşkın yanı sıra çok öne çıkmasa da akılcı bir dostluk da bu duygusallığın içine sızar. Tematik anlamda ikinci aşk toplumsal değer yargıları içinde sıklıkla “mantıklı” olarak değerlendirilir. Üstü kapalı biçimde film tutkulu aşkların değil akılcı bağlılıkların ve ilişkilerin insanı mutlu sona götüreceğini izleyiciye sezdirir.

Romanın tematik örgüsünde insanların yaşam kavgası içinde karşılaştıkları haksızlıklar ve sömürü düzeni eleştirel bir sosyal tema olarak merkezde yer alırken, filmin teması senaryo özetinde de değinildiği gibi bu sosyal vurguyu arka plana itmiştir. Küçük üreticilerin öfkeleri, etnik çatışmalar, yoksulluğun bir kadermiş gibi algılatılması, filmde bütünüyle belirsizleştirilir.

Romanda Muzaffer Bey'in övgü dolu tasvirleriyle dönemin tarımda makineleşme olgusu sürekli vurgulanır. “...*Marşal planı gereğince memlekete çok sayıda tarım aracı verilmesi. Bizde de bundan böyle Amerika’da olduğunca dinamik ziraat başlayacak. Öküz, tahta saban tarihinin karanlıkları içinde unutulup gidecek!*”¹³⁰

Bu makineleşme ile birlikte toprak işçisinin düşeceği durum Muzaffer Bey'in kâhyası Yasin Ağa tarafından vurgulanır. “...*Bu makineler bizim memlekete göre değil bey. Neden dersen, fakir fukaranın ekmeğini alıyor elinden. Fakir fukaraya da yazık...*”¹³¹

Yine o yılların önemli ideolojik göstergeleri olan parti içi bölünmeler de romanda genişçe yer alır. “*Karşı partinin elindeki silahı almak için din adamlarına yüz vermekle iş bitmezdi... Henüz iyice kesinleşmemekle beraber, parti ikiye bölünüyordu. Biri Devrimciler’di, öteki Tutucular...*”¹³²

Filmde birçok siyasal-sosyal olgu gibi geri plana itilen din-devlet ilişkisi de ideolojiler boyutuyla romanın ana problemlerinden birini oluşturur. “*Evet, hükümet, bunları kızıl tehlikeye karşı kullanıyor, ama hayır, önemi yok kızıl tehlikenin. Ona karşı en güçlü baraj, tarih boyunca süregelen düşmanlık, daha önemlisi de halkın kızillara karşı nefreti. Ondan korkum yok. Din ya laik devleti desteklemeli ya da...*”¹³³

Vukuat Var romanının temalarından biri kuşkusuz aşktı. Ancak romandaki aşk yaşamın içinde akıp giden ilişki gerçekliğinin bir parçası iken, filmde her şeyden soyutlanmış, yaşamın kendisi gibi gösterilmiştir. İçeriği oldukça yoğun olan

¹³⁰ Orhan Kemal, *Vukuat Var*, İstanbul, 2009, 108.

¹³¹ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 109.

¹³² O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 102.

¹³³ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 103.

romanların klasik Yeşilçam kaygılarıyla içinin ne kadar boşaltıldığına Atilla Dorsay şu sözleriyle tepki gösterir.

“Orhan Kemal’in bir eseri, yıllardan sonra sinemada...Ancak, Kemal’in hacimli romanı Hanımın Çiftliği’nden alınma Vukuat Var’da Kemal’den ne kaldığı sorulabilir...Gerçekten de filmin yapımcıları, filmdeki aşk öyküsünü korumuşlar, ama öyküye fon oluşturan ve romanın asıl değerini meydana getiren toplumsal temalar, o günlerin Adana’sındaki toprak sahibi-halk-politikacı ilişkilerinden hiçbir şey kalmamış.”¹³⁴

3.2.4. KİŞİLER

Güllü

Fabrikada çalışan, oldukça güzel, kişilikli, kendisine yöneltilen yaptırımlar karşısında isyankâr davranışlarıyla onurlu bir duruş sergileyen genç bir kızdır. Ekonomik sıkıntıların kaderini belirlemesine isyan etse de yaşamın ona getirdiği çözümleri benimseyip üstüne düşeni yapabilme sorulmuşluğunu kabul eder. Sadık, her koşulda ona gösterilen olumlu tutumu minnettarlıkla cevaplayan mutlu bir kadındır. Tüm olumsuzluklara karşın silik bir kişilik sergilemez. Lüks bir otelde son derece şık bir kadinken, çiftlikte eli silahlı cesur bir kadına dönüşür (Resim 21).

¹³⁴ Atilla Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları*, İstanbul, 1989,85.



Resim 21 Vukuat Var, Güllü

Orhan Kemal romanında ortaya koyduğu Güllü karakteri ile dönemin Çukurova'sındaki fabrika işçilerinin profilini başarılı bir şekilde çizer.

“Güllü fabrika çırçırlarında çalışıyordu. Bu işe sekiz yaşında başlamıştı. Mahalleli fakir fukara için gelecekti bu zaten. Çocuklar yalınayakları, şakıllı entarileriyle mahallenin çamuru, tozu toprağı içinde boy atıncaya kek oynar, boy atıp da palazlandılar mı, büyüklerinden çalışmayan ya da çoktan ölmüş birinin kimlik cüzdanıyla fabrikaya girerlerdi. Güllü de öyle. O da mahallelerinin birbirini kesen daracık sokaklarında kışın çamurlu sulara, yazın da toza toprağa bulanarak palazlanmış, vakti gelince de ölü teyzesinin kimlik cüzdanıyla girmişti çırçır fabrikasına.”¹³⁵

Filmde ise Güllü'nün ne geçmişine ne fabrika işçilerinin koşullarına dair bir veri yoktur. Filmde karşımıza çıkan Güllü karakteri dönemin sinemasının klasik melodramlarının kadın temsillerinden biridir.

Muzaffer Bey

Adana'da çiftlik sahibi ve toprak ağası konumunda yer alırken, İstanbul'da fabrikatör, sosyeteye dâhil, çapkın, eğlenceye düşkün bir kişiliktir. Filmdeki

¹³⁵ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 20.

çelişkilerin merkezidir. Bir anlamda Güllü'nün anti tezidir. Yaşamın akışını para ile yönlendiren, dostluklarını, ilişkilerini, sadakati para ile biçimlendiren, geleneksel ağa davranışları da gösterir. Güllü ile evlendikten sonra daha olumlu bir karaktere dönüşür. Eşine sadık, ona güvenen, değer veren, eski çevresi ile ilişkisini kesmiş, mazbut bir yaşantıyı seçmiştir. Filmin aşk temalarından ilki olan Kemal-Güllü aşkının kahramanı Kemal'i gölgede bırakan Muzaffer Bey, zenginliğin yanında iyi insan da olunabileceğinin nadir örneğini çizer.

Romanda ise Muzaffer Bey; *"hem çok zengin, hem de Allahı'na kadar hatırlı, Zamparalığı Avrupaya kadar taşmış, kumarbaz, uçsuz bucaksız tarlalarının gelirlerini Avrupa'daki kumarhanelerde yiyen, acımasız"*¹³⁶ bir toprak ağasıdır. Orhan Kemal ortaya koyduğu Muzaffer Bey kişiliği ile dönemin zengin-siyasetçi-ezen tabakasını yansıtırken filmdeki Muzaffer Bey bunlardan bağımsız şekillenir.

Kemal

Güllü'nün, çalışan yoksul kadın kimliğine en uyumlu olan erkek karakterdir. Benzer yaşam kültüründen gelirler. Naif bir aşk Kemal'in etrafında örülse de Kemal, Güllü kadar güçlü değildir. Annesinin yönlendirmelerinden etkilenen, yeterince direnç gösteremeyen, güçsüz ama iyi niyetli bir kişilik çizer. Güllü ile ilişkisi dışında, çevresinde sevilen, patronları tarafından "onurlu bir adam" olarak kabul edilen Anadolu değerleriyle biçimlenmiş bir gençtir.

Orhan Kemal eserinde Kemal'in Fellah oluşu ile ciddi şekilde etnik köken ayrımcılığının altını çizer. Kemal kişiliği ile toplumdaki etnik çatışmaları başarılı bir şekilde ortaya koyar. *"...O fellah sen Boşnak, nasıl olacak bu iş?"*¹³⁷(Vukuat var s:23)(kişi2) cümlesi ile farklı etnik köklere sahip insanların evlenemeyeceğini, Güllü'nün abisi Hamza'nın *"Sözün gelişi, mözün gelişi yok. Benim canım sağken, bacım yazının Fellah'ına avrat olamaz!"*¹³⁸ cümlesi ile toplumun bunu nasıl imkansız kıldığını ve Kemal ile lokantadaki garsonun *"...biliyorsun. Biz neyiz? Fellah! On sekiz milyona dâhil olduğumuza bakma. Bizi kendilerinden*

¹³⁶ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 40,56,58.

¹³⁷ Orhan Kemal, *Vukuat Var*, İstanbul, 2009, 23.

¹³⁸ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 321.

saymıyorlar...”¹³⁹ diyaloguyla da dönemin Adana’ında yaşanan ayrımcılığı ortaya koyar. Film genel anlamda aktör-aktris merkezli olduğu için ve klasik bir aşk filmine dönüştürüldüğü için bu ne bu etnik olgular ne de romandaki Kemal karakteri tamamıyla filmde yer almaz.

Cemşir, Hamza, Ramazan

Her üçü de filmin olumsuz karakterleridir. Cemşir üvey baba kimliği ile Güllü’nün emeğini sömüren, riyakâr, şiddet yanlısı, sevgi ve şefkatten yoksun bir karakterdir. Cemşir geleneksel yoksul ancak kurnaz ve bağınaz Anadolu erkeğini temsil eder. Bu karakteri Hamza tamamlar. Hamza üvey ağabeydir. Babası gibi çıkarları uğruna kolayca çevresindeki insanları yok etmeye gönüllü olabilecek sert karakterli erkek tipini çizer. Her ikisi de Anadolu kökenli olmalarına karşın, İstanbul’un yoksul semtlerinin hileli kurgularını benimsemiş, dürüstlüğü unutmuşlardır. Ramazan bu iki karakterin benzeri olmasına karşın zengin dayısı sayesinde kendisine daha kolay yaşam olanakları bulabilen bir kişiliktir. Bir yandan her ikisini parası ile satın alırken diğer yandan da kendi yoksulluğunun öfkesini dayısına yönelik şiddetinde yoğunlaştırır. Güllü’yü sever ama bu sevgi “sahip olma” arzusundan öte bir romantizm içermez.

Cemşir, Hamza ve Ramazan romanda toplumsal çelişkilerin, sömürü düzeninin, yoksulluğun ve çaresizliğin sunumunda olay örgüsünü tamamlayan özneler olmalarına karşın, filmde kötü karakter üçlemesi biçiminde, sınırlı işlevleri olan kişilere dönüşmüşlerdir. Oysa ki Orhan Kemal romanında Cemşir karakteri ile yine toplumun farklı etnik kökenlerinin ve dönemin önemli olgularından çok eşliliğin altını çizer. “*Böyle olduğu halde, hala dört karısı, dört karıdan sayısını kendinin de bilmediği, yirmi kadar irili ufaklı çocuğu var. Karılarından en büyüğü Kürt, ikinci Arnavut, üçüncü Arabuşağı, en küçüğü de Boşnak’tı.*”¹⁴⁰

Orhan Kemal’in Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarında temanın etrafında örgülenen olay dizgeleri, zengin ve yoğun akış içinde sürdüğü için, çok

¹³⁹ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 334.

¹⁴⁰ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 8.

sayıda karakter olay örgüsünün içine katılmıştır. Bunlardan biri de dönemde özellikle cahil insanlar üzerinde bir başka biçimde baskı kurmayı gerçekleştiren, insanların dini duygularını sömüren sahte din adamlarını temsil eden Kabak Hafız'dır.

“...Kabak Hafız... vaazlarında dehşet kesilmesine Allah, öte dünya, azab-ı elim azam-ı şedit konularında şakası olmamasına karşın, su gibi yumuşaktı. Girdiği kabın biçimini alıverir, mescit dışında güler, söyler köylüyle şakalaşırdı. Hatta vaazlardan hemen sonra ağzı sıkı Müslüman kardeşleriyle şarap testisinin başına oturmaktan da çekinmezdi.”¹⁴¹

Orhan Kemal bir diyalog ustası olarak sosyal çelişkileri, sınıf çatışmalarını, ataerkil yapının kadın ve çocukları ezme biçimini karakterlerin ağzından aktarır. Bölümün girişinde de geniş biçimde tanımlandığı gibi, Çukurova'nın bir yandan geleneksel tarım işçiliği paralelinde gelişen makineleşmeyle birlikte değişen toplumsal olgular içinde farklı etnik guruplardaki insanlar bir araya gelmişlerdir. Yoksulluk karşısında farklı dünya görüş ve değerlerindeki insanlar birbirleriyle dayanışmak yerine birbirleriyle savaşıarak paranın gücüne direnmeye çalışırlar. Bu ideolojik tema 1950'li yılların Türkiye'sini yansıtmaktadır. Ancak film gerek tematik açıdan gerekse olay örgüsünde yoksullaştırıldığı için, karakterlerin Orhan Kemal'in anlatımına ve amacına uygun tasarımı gerçekleşmemiştir.

Roman kişileri ile film kişileri arasındaki farkı Dorsay şu cümleler ile ifade eder: *“Kişiler ise Türk sinemasındaki klişeleşmiş tiplere uydurulmuş. Bu açıdan oyuncuların- özellikle Şoray'ın- kendi çizgisi içinde başarılı olan oyunları, romanın kişilerini vermede yetersiz kalıyor.”¹⁴²*

3.2.5.ZAMAN

Vukuat Var filmi büyük ölçüde romandan ve romanın zaman diliminden soyutlanarak sunulduğu için açıkça tanımlanabilecek bir zaman dilimine sahip değildir. Filmde zamana dair verilen ipucu Kemal'i bıçaklayan Hamza'nın dört yıl

¹⁴¹ O. Kemal, a.g.e., 2009, 65.

¹⁴² Atilla Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları*, İstanbul, 1989,86.

tutuklu kalmasıdır. Bu da filmin, son bölümü dikkate alınarak değerlendirildiğinde beş yıllık bir zaman diliminde gerçekleştiğini gösterir. Güllü ile Muzaffer Bey'in evlilik süreçleri, çocuklarının doğumu olay örgüsü içinde gösterilmeden, fotoğraflarla zamanda sıçrama yapılarak aktarılmıştır.

Romanda zaman siyasal ve toplumsal anlayışın yansıtılmasıyla 1945 sonrası Türkiye'sinin kırsal alanında somutlaştırılır. Tarıma makinenin dâhil oluş süreci özenle verilir.

“Bu arada renk renk, çeşit çeşit, tarım alet ve makinelerinin yurda sel gibi akını da başlamıştı. Öyle bir sel ki, bu kadarı da hiç görülmemişti. Al, yeşil, mor, sarı boy boy, cins cins traktör, mibzer, disckaro, ve ötekilerin seli. Bu sel, bereketli toprakların verimini eski ile kıyaslanamayacak şekilde arttıracak bir seldi. Dinamik tarım devri başlıyordu.”¹⁴³

Orhan Kemal romanında tarıma dâhil olan makinelerle birlikte insan gücüne duyulacak ihtiyacın azalacağını ise toprak ağalarını temsil eden Muzaffer Bey'in ağzından şu cümlelerle ifade eder:

“Gene aynı Amerikan zihniyeti... Seçimlerden sonrası bekliyorlarmış. Antrparantez söyleyeyim, yeni tip harman makineleri hakkında kataloglar gösterdiler, izahat verdiler. Şayan-ı Hayret Azizim! Tamamen çelikten mamul, yalnız üç kişi ile çalışan McCormick'lere bayıldım. Mahsulü en iktisadi ve en verimli şekilde kaldırmak mümkün olacak. Hem de bize ırgat tahakkümünden kurtarmak şartıyla. Neydi bizim eski tip Konkasör patozların rezaleti? Kırk beş kişilik zırlı, hantal şeyler.”¹⁴⁴

Romanda zaman gerçektir. 1945 sonrası Türkiye'sinin siyasal tartışmaları yaşam yansımaları o günün gerçekliği içinde geçmişe de göndermeler yapılarak sunulur.

“...1930'ları unutmamalıydılar. O yıllarda da gene böyle bir Serbest Fırka icat olmuş, kan gövdeyi götürmüştü. Sonunda Mustafa Kemal Paşa bakmıştı ki olmayacak, kardeş kardeşin kanını içecek, Serbest Fırka'yı paydos edip kurtulmuştu. Bu

¹⁴³ Orhan Kemal, *Hanımın Çiftliği*, İstanbul, 2009, 263.

¹⁴⁴ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 68.

kez de gene öyle olacaktı galiba. O zaman Mustafa Kemal Paşa, şimdi de İsmet Paşa,..."¹⁴⁵

Dönemin Amerikancı politikasını sık sık ortaya koyan Orhan Kemal, o yıllardaki dış politikaya da ışık tutar.

*"Hükümet, Amerika'dan geniş çapta tarım araçları getirmeye karar vermişti. Sovyetler'in Boğazlarda üs, kars'la Ardahan'ı istemeleri bir bakıma hiç de kötü olmamıştı. Hükümet artık kesin bir karara varmak üzereydi. Seçimlerden sonra herhalde topyekün bir Amerikancı politika izlenecekti. Çünkü Sovyetler karşısında Amerikalıların endişesi de büyük, hatta çok büyüktü..."*¹⁴⁶

Romanda köylülerin henüz bilinçsiz oluşu, Çukurova'ya göç etmeden önce doğuda edindiği aşiret gelenekleriyle, karşılaştıkları yeni tarım toplumunun çelişkilerini çözmeye çalışan, öfkelerini çevrelerine yansıtmaktan çekinmedikleri halde, patronlarıyla iyi geçinen tutumları, toplumsal gerçeklik ve siyasal koşullar paralelliğinde zamana uygun olarak verilir. Yeni partinin iş başına gelmesi ile umutların ne denli boşa çıktığına da "seçimi, hiç ummadığı şekilde ezici bir çoğunlukla kazanan karşı parti, ne "Mizan" kurdu, ne de " Defter-i Amal" i açtı. Oysa, " Devr-i Sabık" yaratılması, şu kadar yılın hesaplarının sorulması bekleniyordu."¹⁴⁷ bu cümlelerle değinir.

Orhan Kemal Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği romanlarında zamanı bütün dinamikleriyle ortaya koyar. Buna rağmen film bu dinamiklerin hiçbirini ve zamana dair eserle özdeş hiçbir göstergiyi kullanmaz.

3.2.6. MEKÂN

Romanda olay örgüsü bütünüyle Adana'da geçmesine karşın film İstanbul'da başlayıp Adana'da sonlandırılır. İstanbul'daki iç mekânlardan en önemlisi Güllü'nün yaşadığı evdir. Yoksulluğu yansıtır. İstanbul'un göçle artan sınıfsal uçurumunun

¹⁴⁵ Orhan Kemal, *Vukuat Var*, İstanbul, 2009, 116.

¹⁴⁶ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 107.

¹⁴⁷ Orhan Kemal, *Hanımın Çiftliği*, İstanbul, 2009, 262.

görülebilmesinde bu ev önem taşır. Kemal'in evi de Güllü'nün yaşadığı eve benzemektedir. Sınıf farkı Muzaffer Bey'in villasında ortaya çıkar. Dış mekanlardan fabrika önü ile Muzaffer Bey'in eğlence mekanları da aynı çelişkiyi yansıtır. Bir yanda Hilton otelinin barı öte yanda fabrikaların görüntüsü sunulur. Kemal ile Güllü'nün buluşmaları genel İstanbul manzaralarıyla sunulur. Filmin diğer önemli mekânı Adana'dadır. Muzaffer Bey'in çiftliği feodal zenginliğin göstergelerini yoğun biçimde yansıtırken, dış mekân olan tarlalar ağa-ırgat ilişkisinin çatışma alanlarını verir. Güllü ve Muzaffer Bey'in balayı görüntüleri fotoğraflarla sunulurken tanıdık Avrupa kentleri zenginliğin bir diğer göstergesi olarak sunulur. Filmdeki daha az öneme sahip diğer mekânlar ise Muzaffer Bey'in bir süre yattığı hastane, Cemşir ve karısına alınan apartman dairesi, Kemal'in çalıştığı oto tamir atölyesidir.

Roman mekân olarak bütünüyle Adana'da konumlandırılmıştır. Tematik yapılanmaya uygun olarak işçi mahalleleri, yöresel gelenek ve yaşam biçimlerini yansıtan toplu yaşam alanları, fabrika ve atölyelerdeki zorlu yaşam koşullarını gösteren özensiz düzenlenmiş çalışma alanları ve çiftliğin üretim alanları etkili bir anlatımla betimlenmiştir. Oysa film tematik sıklığıyla bu zengin mekânlara ihtiyaç duymamış, mekânın göstergelerini ikinci plana itmiştir.

Romanda sıkça karşımıza çıkan aslında dönemin Adana'sında farklı insan profillerini buluşturan iki mekân ise filmde hiç kullanılmamıştır. Bunlardan biri Giritlinin kebabçı dükkânıdır.

“Kuruköprü'deki Giritli'nin kebabçı dükkânı, dar, derin, loş bir yerdî. Daha çok Cumartesiileri iplik, bez, sabun, çırcır fabrikalarının mavi tulumlu işçileri, ustaları, kâtipleriyle dolar, eski pikabın bozuk plaklarında avaz avaz haykıran birinin gazeli, dükkânın kebab dumanı yüklü anason kokulu havasını çığına çevirirdi.”¹⁴⁸

Diğer önemli mekân ise Orhan Kemal'in eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkan kahvehanelerdir. *“Köyün tek kahvesi, köyün öteki yapıları gibi, üstü saz örtülü, büyükçe bir huğdu. Birkaç masa, bolca hasır iskemle, duvarlarda dinsel menkıbeleri canlandırmaya çalışan taşbasma resimler ve bir kıyıda boynunda yedi delikli nazar*

¹⁴⁸ Orhan Kemal, *Vukuat Var*, İstanbul, 2009, 13.

*boncuğuyla en eski tip bir Philips radyo.*¹⁴⁹ Bu tasviriyle Orhan Kemal dönemin sosyo-ekonomik yapısının mekana yansıma biçimlerini başarılı bir şekilde ortaya koyar. Yine farklı insan ve tutumların en iyi gözlemlenebileceği sosyal paylaşım mekânlarından olan kahvehanenin bu yönünü ise yazar şu cümlelerle anlatır:

*“...Demirkıratlık icat edileli beri iş değişmişti. Kahve hemen hemen ikiye bölünüvermişti. Halkçılar kahvenin solunu, Demokratlar sağını tutmuşlardı. Birbirleriyle çokluk konuşmazlar, oyun bile oynamazlardı. Herkes kendi partisinin adamıyla düşüp kalkar olmuştı. Radyoda Halkçılar konuşmaya başlamazlar mı, Demokratlar kalkar giderler,...”*¹⁵⁰

Vukuat Var filminde ise mekânlar tıpkı filmin olay örgüsü, teması, zaman ve kişilerde olduğu gibi Güllü ve Muzaffer Bey’in aşkı için tasarlanmıştır (Resim 22). Film Orhan Kemal’in çok fazla şey anlatan oldukça hacimli iki romanını, siyasetten, sosyal yaşamdan, etnik ve dinsel olgulardan soyutlamış, özünden koparılmış sığ bir anlatımı olan aşk filmine dönüştürmüştür.



Resim 22.Vukuat Var, Güllü-Muzaffer Bey

¹⁴⁹ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 115-116.

¹⁵⁰ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 115-116.

3.3. KAÇAK

Kaçak romanının ana konusu 1962 yılında sinemaya aktarılmış olan “Üç Tekerlekli Bisiklet” adlı öyküye dayanmaktadır. Orhan Kemal para sıkıntısı çektiği bir dönemde Lütfü Akad’ın da yardımıyla çok az ücret karşılığında Üç Tekerlekli Bisiklet’i senaryo taslağı şeklinde bir yapımevine satar. Lütfü Akad daha sonra bu filmin yönetmenliğini de üstlenir.

Seri romanın sonuncusu olan Kaçak aynı zamanda Orhan Kemal’in de son romanıdır. Vukuat Var romanında Güllü’nün sevdiği gençten zorla ayrılıp, Muzaffer bey’in yeğeni Ramazan’a verilmesi konu edilir. Hanımın Çiftliği romanında ise Muzaffer Bey ile evlenen Güllü’nün çiftliğin yönetimini ele alması konu edinilir. Serinin son romanı Kaçak’da; Muzaffer Bey’in köylülerin topraklarına göz dikmesini kabullenemeyen Habip’in onu öldürüp, çiftliği yakıp kaçan Habip’in, sığındığı evde yaşadığı olaylar anlatılır.

Kaçak, Orhan Kemal’in Çukurova romanlarının en belirgin örneklerinden biridir. Çukurova’daki tarım işçileri-toprak ağası ilişkilerini ve çatışmalarını anlatır. Serinin devamı olmasına rağmen, romandaki anlatım Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği’nden farklıdır. Özellikle siyasi anlayış değişimi ve bunun sonuçları boyutunda göndermeler yapılır. Örneğin; Muzaffer Bey Demokrat Parti’lidir. Habip ise bu partiye muhaliftir ve kendi partisi iktidara gelince, Muzaffer Bey gibi ağaları koruyacak olursa intikam alacağına söz vermiştir. Böylece tarım toplumunun sadece feodal ilişki eleştirileri değil üstü örtülü biçimde bu ilişkileri olumsuzlaştıran siyasi yaklaşımlar da eleştirilmiştir.

3.3.1.FİLMİN KÜNYESİ

Film Adı: Kaçak

Yapım Yılı/ Yeri:1982/ Türkiye

Yapımcı: Ödül Filmcilik

Yönetmen: Memduh Ün

Senaryo: Memduh Ün

Eser: Orhan Kemal

Tür: Duygusal/Macera

Süre: 92 ~

Oyuncular: Tarık Akan, Fatma Girik (Resim 23)



Resim 23 Kaçak film afişi

3.3.2. SENARYO ÖZETİ

Kaçak filmi Çukurova'nın uçsuz bucaksız pamuk tarlalarının ve pamuk işçilerinin görüntüleriyle başlar. Pamuk işçisi olan Habip ile kardeşlerinin Muzaffer Bey'in sahipsiz toprakları sahiplenmek için açtığı mahkeme ve Muzaffer Bey'e dair yapılan eleştirilerle devam eder. Habip'in babasının oğulları ile yaptığı konuşma;

Muzaffer Bey'in gücü, köylünün bilinçsizliği ve korkuları, tarlalarından yoksun kalacakları için tek çarenin evlerini şehre taşımak olduğuna dairdir. Film Hacer ve oğlunun yıllar önce evden ayrılmış babasına dair yapılan konuşmayla devam eder. Habip köyün kahvesinde köylünün Muzaffer Bey'e karşı birlik olması yönünde çağrı yapar. Köylü başta destek olsa da Muzaffer Bey'in kâhyasını görünce sessiz kalmayı tercih eder. Hacer ise şehirdeki otelin çamaşırlarını, kasabadaki zengin evlerin çamaşırlarını yıkadığı görüntülerle karşımıza çıkar. Muzaffer Bey ise çiftliğinde avukatı ve eşiyle oturur. Gelen kâhya Habip'i şikâyet edince Muzaffer Bey cezasının verilmesini söyler.

Habip'i tarlada yalnız yakalayan kâhya ve adamları onu öldüresiye döverler. Mahsulünü yakarlar. Öfkeyle çiftliğe giden Habip Muzaffer Bey'i öldürür. Karısını öldüreceği anda çocuğu fark eder ve onu öldürmekten vazgeçip kaçmaya başlar. Çiftliğin çalışanları tarafından fark edilir, açılan ateş sonucu yaralanır. Hem jandarma hem de kâhya ve adamları tarafından aranan Habip eli silahlı, yaralı şekilde kaçmaya devam eder. Gece ışığı yanan tek evi fark eder ve bu eve sığınır. Hacer'e peşinde adamlar olduğunu, sabah gideceğini söyler. Hacer korksa da bunu kabul eder(Resim24). Hacer bir yandan yalnız diğer yandan beş yıldır çocuğunu yalnız yetiştiren, geçinmek için çamaşırcılık ve temizlikçilik yapan, yaşantısı boyunca ezilmiş bir kadındır. Yalnız yaşadığı için sıklıkla taciz edilen Hacer'in çocukluğu da kolay geçmemiştir. Öz babasını kaybetmiş, üvey babasının tacizine maruz kalmış, tek başına var olma savaşı vermiştir.



Resim 24 Kaçak, Hacer-Habip

Hacer gece yarısı avlusuna gelen adamın yaralı olduğunu görünce ona acır ve içeri alır. Çevresindeki insanların Habip'i fark etmemeleri için onu tavan arasına gizler. Bir süre kimsenin fark etmediği Habip ile Hacer arasında cinsel arzular da içeren bir sevgi bağı oluşur. Rastlantılar sonucu Hacer'in oğlu Mehmet, Habip'i fark eder ve onu babası zanneder. Habip çocuğun sevincini bozmamak için itiraz etmez. Hacer ise oğlunun Habip'i babası olarak algılamasını sakıncalı bulmaz. Tersine durumu, oğlunun baba özlemine bir çözüm olarak görür. Gerçek babadan gelen tek mektubu da yırtıp atar. Bu davranışı sadece oğlu için değil kendisi için de geçmiş ile bağları koparmak anlamında bir başlangıçtır.

Karakola “kaçağın” kasabaya geldiği yönünde haberler gelir. Jandarmalar geniş çapta aramalar yapar. Hacer kendisini rahat bırakmayan Duran'ı ormanda bıçaklar. Jandarmalar Hacer'i gelip evden alırlar. Bu arada kasabadaki bütün evler aranmıştır. Aranmayan tek ev Hacer'in evidir. Hacer karakoldayken muhtar ve jandarmalar eve gelir, kapıyı kırar ve aramaya başlarlar. Arama sonuçsuz kalır. Hacer karakoldan döner. Habip ile kaçma planları yaparlar. Hacer plan doğrultusunda muhtara gider, son kirasını öder ve şehre taşınacağını söyler. Hacer'in taşınacağı Duran tarafında duyulur. Nereye gideceğini öğrenmek için çocuğunu konuşturmayı planlar. Planlı bir şekilde mahalleye getirilmiş olan üç tekerlekli bisikleti Mehmet fark eder. Hacer'in komşusu Şerife bisiklete bindirdiği çocuktan

istediği her şeyi öğrenir(Resim25). Duran ve Hamza'ya haber verirken Topal Selim her şeyi duyar ve Hacer ile Habip'i uyarmak için Hacer'in evine gider. Hamza ve Duran'ın yerini öğrendiğini duyan Habip, Hacer ve Mehmet'i de alarak yola koyulur. Evde sadece Selim'i bulan Hamza, Habip'in Antakya'ya kaçacağını öğrenir. Otogarda otobüs bekleyen Habip, Hamza ve adamları tarafından fark edilir ve çatışmaya girer. Hamza ve adamlarını öldüren Habip, jandarmalar tarafından tutuklanır.



Resim 25 Kaçak, Şerife'nin Mehmet'i konuşturduğu sahne

Film, romanın olay örgüsüne sadık kalacak şekilde uyarlanmıştır. Hanımın çiftliği roman serisinin üçüncü ve son kitabı olarak kaleme alınan Kaçak'ta dönemin işçi-toprak sahibi ilişkileri, köylünün toprak sahiplerinin haksızlıkları karşısındaki çaresizlik ve bilinçsizliği verilir. Filmin de ilk otuz dakikalık bölümünde görüntüler, diyaloglar ve olay örgüsü bunu yansıtacak şekilde sunulur.

Romanda seriyi hatırlatacak Muzaffer Bey'in Güllü ile elenmesi, Kabak Hafız'ın dini söylemleri gibi veriler yer almasına rağmen filmde bunlar yoktur. Ama bu eksiklik filmin romanın olay örgüsüne sadakati konusunda önemli bir sorun oluşturmaz.

Önemli fark ise iki eserin nasıl son bulduğu noktasındadır. Filmde Habip tutuklanır fakat romanda kaçmayı başarmıştır. Filmde suçun cezasız kalmaması gerektiği yönünde bu son tercih edilmiş olabilir. Romanda ise Orhan Kemal Habip'e

bir şans vererek hem onun çaresizliğini hem Muzaffer Bey'in kötü bir insan oluşunu ortaya koyar.

3.3.3. TEMALAR

Orhan Kemal'in bütün romanlarında olduğu gibi sosyal adaletsizlik, sınıf çatışması, yoksulluk, muhafazakârlık özetle "bozuk düzen" Kaçak romanının ve uyarlanan filmin ana temasıdır. Filmde Muzaffer Bey'in öldürülme nedeni, sosyal adaletsizlik başta olmak üzere bozuk düzenin bütün göstergelerini içerir. Köylünün çaresizliği yeni kurulan partiden beklentilerinin boşa çıkışı romanda şu cümlelerle ifade edilir:

*"Yeni kurulan bu partiden neler beklemişlerdi oysa. Bu parti Muzaffer gibi nice nice haksızlıklardan hesap soracak, analarından emdiklerini sözde burunlarından getirecekti. Bir gün kentin Demokrat gazetelerinden biri iri manşetlerle Muzaffer'inde bu partiye girdiğini yayınlayınca... İşte o zaman Habip ve Habip gibi düşünenlerde hoşafın yağı kesilmiş 'bunlarda da iş yok' kanısına varıvermişlerdi. Nasıl oldu ki, yıllar yılı halkın emdiğini burnundan getirenler, bir anda dertli halkın toplandığı "Hakçı" bir partide gene tepelerine çıkıvermişlerdi."*¹⁵¹

Filmde bunlar açıkça sunulmasa da köylünün çaresizliği, yasal olan yollara bile başvuramıyor oluşu ve Habip'in hiçbir çaresi olmadığı için cinayet işlemiş olması, dönemin siyasi parti- toprak sahibi ilişkisini açıklar.

Muzaffer Bey ile avukat arasında geçen konuşma dönemde sahipsiz kalan toprakların güç sahiplerinin eline nasıl geçtiğine dair veriler sunar. Güç sahibi toprak ağalarının yasal ya da yasal olmayan yollarla, çeşitli düzenbazlıklarla köylü nasıl fakirleştirip, kendi güçlerine güç kattıklarını Muzaffer Bey örneğiyle sunulur.

Bu filmin ikincil güçte önem taşıyan teması cinsel tutkudur. Filmde tutku masum sevgi ile karıştırılacak kadar duygusal bir boyuttadır. Orhan Kemal için cinsellik gerçeğin doğal yansımasıdır. Ancak o cinselliği kahramanlarının kültürel

¹⁵¹ Orhan Kemal, *Kaçak*, İstanbul, 1995, 27.

kimliklerine ve öyküdeki rol alış biçimlerine göre şekillendirerek, tutkunun ölçüsünü ayarlar. Hacer ve Habip'in tutkuları da umutsuzlukla gölgelense de bir gün gerçekleşeceği özlemlile beslenen masum bir sevgi bağıdır(Resim26).



Resim 26.Kaçak, Habip-Hacer

3.3.4. KİŞİLER

Habip

Varlıklı bir aileden gelen ancak çeşitli toplumsal ve siyasal problemler nedeni ile haksızlığa uğrayıp topraklarını kaybeden, siyasal bilinci oluşmuş, dürüst bir Anadolu insanıdır. Haksızlığa karşı tahammülsüzlüğü onu şiddete başvurmaya yöneltmiş olmasına karşın insandan yana sevgi doludur. Güçsüzün halinden anlayan, sadakat ve minnetin değerini bilen Habip, geleneksel değerlerini yaşantısına yansıtabilen mert, tipik bir Anadolu insanıdır. Haksızlığa uğrayan insanların öfkesi ve isyanı, Habip karakterinde temsil edilirken; çaresizlik ve çözümsüzlük öylesine güçlü bir duygulanımla anlatılır ki izleyici cinayet işleyen bir kişiliğin yanında yer almayı seçer.

Hacer

Beş yıldır, çalışmak için başka şehre giden kocasını beklerken, oğlunu yetiştirmeye çalışan, yoksul bir kadındır. Zaten yoksul olan bir kasabanın kenar mahallesinde çamaşır yıkayarak geçimini sağlar. Hacer namus anlayışı ile tutkuları arasındaki çelişkiyi mutlu aile düşleriyle gidermeye çalışan, dişiliği; evinin kadını olma rolüyle özdeşleştiren bir karakteri canlandırır. Çocuğuna bağlıdır. Onu kendi dünyasının umut sembolüne dönüştürmüştür. Çevresinden gördüğü baskılar, tacizler ve dedikodulara karşı dirençli, hatta karşı saldırıya geçebilecek kadar güçlüdür. Kolay kolay boyun eğmeyen, zayıfın yanında yer alan ve merhametli davranışlar sergileyen, çekici bir kadındır.

“...Canımdan bıktım usandım. Şurada bir kenara çekilmiş, el âlemin kirli paslı çamaşırlarını yıkayıp, babalı yetimimi yaşatmaya çalışıyorum da nedir çektiğim ağzı karalardan? Bir kadın oynak olur, sağa sola cilve eder, onunla bununla konuşur, oynasır anlarım, kötü kadın diye ardına düşülür. Bense akşamın ilk saatinde evimi bulur kapımı dünyaya kaparım böyleyken...”¹⁵²

Romanda bu cümlelerle anlatılan Hacer ve yaşam koşulları filme olduğu gibi aktarılmıştır.

Mehmet

Romanda adı Hüseyin’dir. Babasını tanıma şansı olmamış, zeki ve neşeli bir çocuktur. Çocuksu taleplerinin dışında, filmin kurgusunda önemli bir sembol olan üç tekerlekli bisiklet Mehmet’in en büyük özlemidir. Onun bu özlemi kandırılmasını kolaylaştırmış, mutlu sonla bitecek bir beraberliği engellemiş olsa da, öylesine doğal yansıtılmıştır ki; zaafı kaçınılmaz bir biçimde buruk bir gülümseme yaratır. Mehmet’in baba özlemi, yoksulluk içinde gerçekleştiremediği bisiklet düşleri, Orhan Kemal’in bozuk düzende çocukluktan başlayan ezilmişliğini en iyi şekilde yansıtır. Filmde bu tema başarılı bir şekilde ortaya konmaktadır (Resim 27).

¹⁵² O. Kemal, *a.g.e.*, 1995, 41.



Resim 27 Kaçak, Habip-Mehmet

Duran

Filmin bozuk düzen temasının çoğu özelliğini yansıtan bir kişiliktir. Zengin amcası nedeniyle kendisini yoksullar karşısında güçlü hisseden, bir yandan onlar üzerinde kurduğu acımasız ve sadistçe baskılardan zevk alan, kötü, zorba ve kibirli bir insanı canlandırırken, öte yandan zengin amcası karşısında hiçbir şey üretemeyen, asalak bir insandır. Toplumsal çatışmaların ve haksızlıkların yoğun olduğu her ortamda olağan biçimde rastlanan, “durumdan vazife çıkaran” , “kraldan çok kralcı” tiplerine uygun bir karakterdir.

Filmde yer alan diğer önemli karakter Muzaffer Bey’dir. Muzaffer Bey karakteri seri romandaki karakterle örtüşür. Her üç romanda güç sahibi, zengin, zorba, eğlenceye düşkünlüğü ile tanınan çapkın, kumarbaz Muzaffer Bey bu filmde romana uygun şekilde tasvir edilir. Filmde çok az sayıda karede yer almasına karşın Habip’in ve ailesinin söylemlerinden romandaki Muzaffer Bey’e özdeş bir kişilikle karşılaşırız.

Vukuat var filmi romanlardan soyut bir anlatım oluşturduğu için Muzaffer Bey karakteri filmde olduğundan çok farklı çizilir. Bunun nedenini filmde; romandaki sosyal-siyasal konuların göz ardına itilmesi oluşturur.

3.3.5. ZAMAN

Film Kaçak romanının yansıttığı 1948-1950’li yılların siyasi baskı ve çalkantılar içindeki Türkiye kesitini belirsizleştirip, öznel zaman oluşturmuştur. Hacer’in Beş yıldır çalışmaya giden kocasını beklemesi, çocuğunun 7 yaşında olması ve kocasından gelmiş olan tek mektup dışında somut zaman göstergesi yoktur. Ancak Habip’in Hacer’in evine sığınmasıyla yakalanması arasında geçen zaman bir aydan kısa bir süreyi kapsar. Bunu Hacer’in muhtara ödediği kiradan anlıyoruz. Filmde toplumsal çatışmalar ve romanda geçen kahvehanedeki siyasal söylemler yer almadığı için, zaman geniş boyutuyla değil, yalnızca Habip ve Hacer’in bir arada geçirdiği dar boyutuyla sunulmuştur. Romanda zamanı belirli kılan anlatılar vardır.

“Yıl 1948. Memlekette bayrak bayrak dalgalanan, haksızlıklara, keyfi idareye ‘Artık yeter!’ diyen afişlerle çalkalanan Demokrasi modası. Demokrat Parti iktidara gelince, sanki ‘Sur-u İsrâfil’ ötecek, binler, milyonlarca yıllık ölümler mezarlarından ayağa kalkacak, ‘Mizan’ kurulacak, ‘Münkir-Nekir” sorular soracak, herkesin ‘Defteri-i amal’i açılacak, cezalıları cezalarını görecek, dünya ‘ piyr-ü pak’ olup, haksızlık ortadan kalkacak.”¹⁵³

Roman Türkiye’nin seçim hazırlığı içinde olduğu 1948’lerden başlar. Demokrat Partinin iktidar olmasına umut bağlayan halkın beklentileri ise ne yazık ki karşılık bulmaz. Zenginlerin zenginliğini artırdığı, yoksulların ise daha da yoksul kılındığı bu dönem romanda şu cümlelerle ifade edilir:

“Şu Topal Duran domuzunun amcası gibi “Demirkıratlar” işbaşına geçtikten sonra bankalardan kolayca alıverdikleri kredilerle zenginleşip, eski köhne evlerinin yerine iki, üç katlı beton köşkler çökertenler, otomobil, buzdolabı, pikaplı radyo,

¹⁵³ O. Kemal, a.g.e., 1995, 84.

çocuklarına torunlarına iki tekerlekli, üç tekerlekli bisikletler aldıktan başka, çamaşır makineleri de satın aldıklarından, çamaşırlarını artık Hacer gibi çamaşırlara yıkatmıyorlardı.”¹⁵⁴

Romanda bu cümlelerle 1950’li yılların Demokrat Parti iktidarındakini yılları anlatılır ve bu anlatılar zamanın sosyo-ekonomik göstergelerinin ipuçlarını taşır. Filmin; Muzaffer Bey’in sahipsiz toprakları sahiplenme çabasını, Çukurova’da göçlerin başlayacağını işaret etmesi de diğer iki roman göz önüne alındığında romanla zaman açısından bütünlük gösterdiği söylenebilir.

3.3.6. MEKÂN

Filmde sunulan geniş dış mekân Çukurova’dır. Habip’in toprakları gasp edildiği için öldürdüğü Muzaffer Bey’in çiftliği, sınıf farkını ve çatışmayı sergileyen önemli bir mekândır. Muzaffer Bey’in çiftliğindeki villa, rahat bir yaşantının, lüksün ve kentli insan zevklerinin yansıtılacağı biçimde düzenlenmiştir. Örneğin; yüzme havuzu bir çiftlik evi bile olsa kentli yaşam biçiminin, zenginliğin önemli bir göstergesidir.

Filmin ikinci önemli mekânı cinayetten sonra Habip’in sığındığı Hacer’in evidir. Hacer’in evi Gavur dağları eteklerinde, ormanlık bir kasabanın kenar mahallesinde yer alır. Yoksul bir gecekondur yapıdır. İki göz odadan oluşan ev Habip’in saklandığı tavan arası ve çamaşırların yıkanıp kurutulduğu avlusuyla geleneksel gecekondur yaşam alanını yansıtır. Kahvehaneler ise Habip’in köyünde de, Hacer’in kasabasında da insanların bir araya gelerek adeta bir iletişim merkezi gibi kullandığı ortak kullanıma açık sosyal mekânlardır.

Filmdeki dış mekânlar üç temel yaşam kesitini verir. Bunlar; tarım toplumunun sembolü olan pamuk tarlaları, yoksul kasaba çocuklarının oynadığı bakımsız sokak görüntüleri ve doğanın bütün çirkinlikleri silmek istercesine yansıtıldığı romantik orman görüntüleridir. Bu mekânlar arasında fazla dikkat çekici olmayan karakol devlet düzenini, terminal ise göçü sembolize eder (Resim 28).

¹⁵⁴ O. Kemal, *a.g.e.*, 1995, 29.



Resim 28 Kaçak, Son sahne-otogar

3.4. ESKİCİ VE OĞULLARI

Orhan Kemal Eskici ve Oğulları romanını hem oyun hem de roman olarak düşünebileceğini belirtip romandaki ana düşüncüyü şöyle özetlemiştir.

“Eskici Dükkânı’nın ana fikrini kalın çizgilerle özetlemek gerekirse, denebilir ki bu, eski-yeni, ileri-geri düşünce ve davranışların çarpıştığı bir yaşam kesiti, Topal Eskici’yle ailesinin dramıdır. İnsanlar dünyamızın neresinde, hangi dil, din, renk ve ırktan olurlarsa olsunlar, bitmez tükenmez bir ‘daha mutlu olma’ savaşı içindedirler. Kalabalık bir aileyi geçindirme zorunluluğunda olan Topal Eskici de böyle bir savaşın içindedir.”¹⁵⁵

Orhan Kemal’in gösteriştan uzak, yalın dil ile kaleme aldığı Eskici Dükkânı 1962 yılında yayınladığı Eskici ve Oğulları adlı romanının sahne uyarlamasıdır. Orhan Kemal’in bu oyunu yazarın Türk halkını tüm boyutlarıyla ne kadar iyi tanıdığını gösteren en iyi örneklerden biridir. Eskici ve Oğulları Çukurova’nın anlatıldığı roman dizisinin bir halkasıdır. Toplumcu gerçekçi anlatım dilinin kullanıldığı roman Adana bölgesinde değişen ekonomik koşulların küçük zanaat grubu üzerindeki ezici etkisini ele alır. Eskici ve ailesi toplumsal değişimin gösterilmesi için bir araç olarak kullanılır. Orhan Kemal bütün romanlarında olduğu gibi bu romanında da 1940’lı yılların toplumsal problemlerini,

¹⁵⁵ Asım Bezirci, “Orhan Kemal’in Oyun Yazarlığı”, www.orhankemal.org.tr, 25. 05. 2010, 7.

ülkenin giderek yoksullaşmasını, bu yoksullaşma içerisinde insanların çözüm arayışlarında birbirleriyle çatışmalarını verir. Bu anlatım Orhan Kemal'in çocukluk ve gençlik yıllarında tanık olduğu dönemlerin gerçekliğidir. Bu nedenle anlatım dili *Baba Evi* ve *Avare Yıllar*'a çok benzer. Her iki roman da otobiyografik romanlar olmalarına karşın toplumsal gözlemler öznel olmaktan çok tarihsel tanıklık içerir.

Orhan Kemal romandaki Topal Eskici'nin karakterini şöyle anlatır. "*Topal eskici bir parça babama benzerdi... O da onun gibi tok sözlü... Onun gibi lafı ağzında... Topal eskici vatanın kurtuluşu için bacağını verenlerdense, babam da kendini feda edenlerden biridir.*"¹⁵⁶ Orhan Kemal'in babası ile Topal Eskici arasında benzerliğin ötesinde ortak bir nokta vardır. Gerek Orhan Kemal'in ailesi gerekse Topal Eskici ve ailesi savaştan sonra yoksulluğa sürüklenmişlerdir. Orhan Kemal Eskici Dükkânı'nda diğer romanlarında yapmadığı yeni bir takım denemelere girişmiş, aile bireyleri arasındaki karmaşık ilişkilerin inişli çıkışlı gelişimini incelemiştir. Bu roman onun roman yazarı kimliğinin ustalaştığı bir döneme rastlar. Böylece roman sadece değişen ekonomik nedenlerle yoksullaşan Çukurova insanını sergilemez; aynı zamanda sevgi, nefret, öfke duyguları arasında bocalayan bir ailenin serüvenini de verir. Roman toplumsal dramdan öznel drama doğru geçişler gösterir.

Romanın Çukurova bölümünde olay örgüsünü meydana getiren anlatı kalıpları kent bölümündekinin bir çeşitlemesidir. Olay örgüsünde birbirini izleyen dağılıp birleşmeler kavgadan barışa, barıştan kavgaya geçişler, romanın temposunu oluşturur. Berna Moran; romanı olay örgüsü açısından şöyle değerlendirmiştir: "*Roman dört ana birimden kurulmuştur. Birinci parçalanma tehlikesini birinci kenetlenme ve daha sonra ikinci parçalanmayı ikinci ve kesin kenetlenme izler. Tekrarlanan bu hareketin içinde daha küçük çapta birleşmeler, ayrılmalar da temanın çeşitlemeleri gibi örüntü yaratır.*"¹⁵⁷

Orhan Kemal, "*ben çok iyi bildiğimi yazmak isterim... Yazmak için görmeliyim, yaşamalıyım.*"¹⁵⁸ der. Yazar Eskici Dükkânı'nda da bu ilkesine sadık kalmış tanıdığı

¹⁵⁶ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 156.

¹⁵⁷ Berna Moran, "Orhan Kemal'in 'Eskici Dükkânı'na Farklı Bir Yaklaşım", *Hürriyet Gösteri*, 90, İstanbul, 16.

¹⁵⁸ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 45.

insanları toplumsal bir bağlama oturarak, yeniden ele almıştır. Diğer romanlarından farklı olarak sanatçı kimliği bu romanında daha belirgin bir üslupla romana sinmiştir.

Orhan Kemal'in Eskici ve Oğulları romanı 1958 yılında Dünya Gazetesi'nde tefrika edilmiştir. Aslında Eskici ve Oğulları *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nde yayımlanmış bir hikâyedir. Orhan Kemal daha sonra bu hikâyeyi genişleterek romana dönüştürür, roman 1962 yılında Ak Kitabevi tarafından yayımlanır. Orhan Kemal daha sonra romanın adını Eskici Dükkânı olarak değiştirir ve 1970 yılından itibaren roman Eskici Dükkânı adı altında yayımlanır. Günümüz de ise roman her iki adı kullanılarak basılmaktadır.

Eser, 1968 yılında Eskici Dükkânı adı altında Ulvi Uraz ve Orhan Kemal işbirliği ile oyunlaştırılmış, Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. 1990 yılında Şahin Gök tarafından Eskici ve Oğullar adı altında beyazperdeye aktarılmıştır.

3.4.1.FİLMİN KÜNYESİ

Film Adı: Eskici ve Oğulları

Yapım Yılı/ Yeri:1990/ Türkiye

Yapımcı: Tuğçen Film

Yönetmen: Şahin Gök

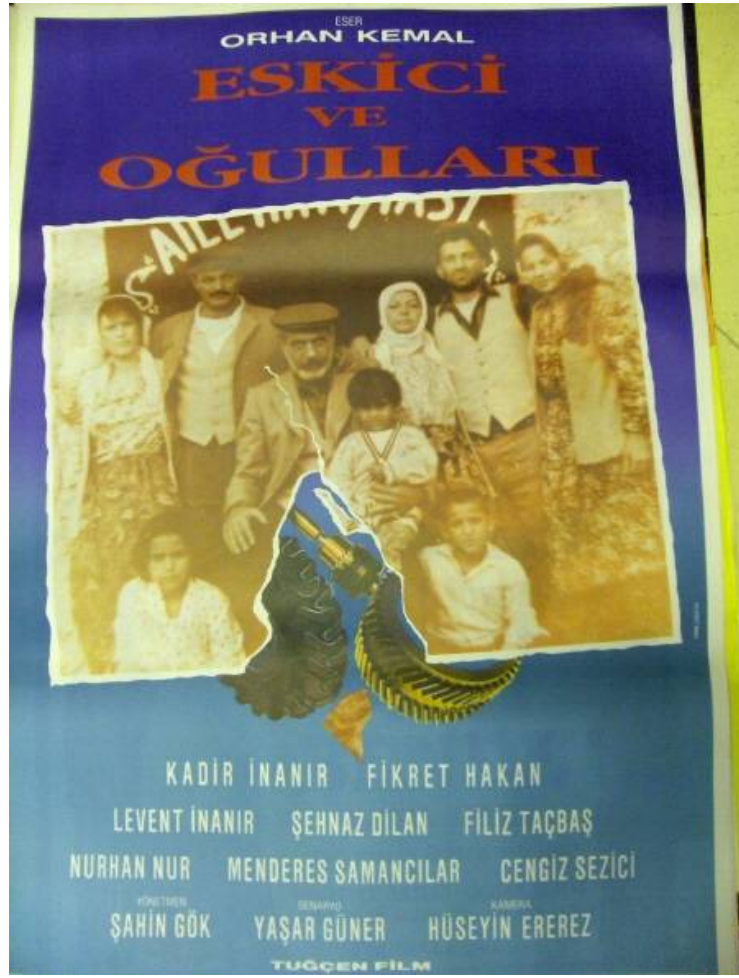
Senaryo: Yaşar Güner

Eser: Orhan Kemal

Tür: Dram

Süre: 100~

Oyuncular: Kadir İnanır, Fikret Hakan, Menderes Samancılar, Levent İnanır, Şehnaz Dilan, Güzin Özipek.(Resim 29)



Resim 29 Eskici ve Oğulları film afişi

3.4.2. SENARYO ÖZETİ

Adana'da bir ailenin yaşadıklarından yola çıkarak 1950'lerin Türkiye'sinin sosyo-ekonomik durumuna ayna tutan romanın senaryosu büyük ölçüde romana sadık kalmıştır. Film tarlada pamuk toplayan işçileri, tarım aletlerini, büyük iş makineleriyle yıkılan eski evleri ve bu evlerin yanı başında inşa edilmiş yüksek binaları göstererek başlar. Irgat pazarında iş için bekleyen insanlar, Çukurova'nın tarlaları ve Adana görüntüleri ile filmin başında sosyo-ekonomik yapıya vurgu yapar. Filmin akışı şöyledir. Topal Eskici büyük oğlu Mehmet ve küçük oğlu Ali ile birlikte ayakkabı tamiri yapılan bir dükkân işlemektedir. Eskici bir bacağını Trablusgarp'ta kaybetmiştir. İki oğlu bir kızı olan eskicinin büyük oğlu Mehmet fabrikadaki işini kaybedince babası ile birlikte çalışmaya başlar. Mehmet yoksul ve kimsesiz bir kızla

evli ve üç çocuk sahibidir. Topal Eskici bir dükkânın geliri ile dokuz kişiyi geçindirmek zorunda kalır. Baba, küçük oğlu Ali'yi eli ayağı gibi kendinden bir parça olarak görür. Ancak büyük oğlunun dükkândan ayrılarak çocuklarına ve karısına bakabilmesi için başka bir yol bulmasını istemektedir. Mehmet babasının bu isteğini fark eder ve mevsimlik işçi olarak Çukurova'ya pamuk toplamaya (kütlü) gitmeye karar verir(Resim 30). İşçi toplayan elciye kendi ve karısının ismini yazdırır. Küçük kardeş Ali babasının abisine karşı tutumunu kabullenmez ve abisi ile birlikte mevsimlik işçi olmaya karar verir. İki oğlunu birden kaybedeceğini anlayan baba, oğulları ile birlikte kütlüye gitmeye karar verir. Amacı orada bir mevsim kazanıp biriktirecekleri para ile dükkânı büyütmektir.



Resim 30 Eskici ve Oğulları, Pamuk işçiliği

Ailenin tüm üyeleri Çukurova'ya çalışmaya gider. Çadırlarını kurarlar. Onlarla birlikte gelen kamyoncunun hamalı (Ünal) da aileye eklenmiştir. Evin kızı Zeliha'ya ilgi duyan Ünal, Zeliha'nın da kendisine olan ilgisini hisseder.

Elci, ırgatlara karşı katı tutumlu bir adamdır. Eskicinin avans isteğini kabul etmez, onları çok erken saatlerde kalkıp çalışmalarını için sık sık uyarır. Eskici ve ailesi çalışmaya başlamıştır ama Mehmet babasının yorulduğunu fark eder. Zor çalışma koşullarına amaçlarına ulaşabilme adına katlanırlar. Zeliha, yengesine

Ünal'a karşı hissettiği duygularını anlatır. Ünal, Zeliha'ya olan duygularının reddedilmemesi için eskiciyi memnun edecek davranışlar gösterir. Onun yerine pamuk toplar, kese kâğıdında içecek yiyecek getirir, ailenin çocuk üyeleri ile yakından ilgilidir. Bu davranışlar Ali'nin gözünden kaçmamaktadır. Kız kardeşi için endişelidir ve Ünal'ın bir daha gelmemesi gerektiğine ilişkin düşüncelerini açık açık söyler. Ama abisi ve babasının yanında kendisine söz düşmeyeceğini de bilir. Zeliha ile Ünal gizlice beraber olurlar. Eskici hastalanmıştır. Sıtma belirtileri göstermektedir. Mehmet ve karısı çocuklarının da hastalanacağından endişe etmekte ve sabaha kadar uyumadan onları gözlemektedirler. Hastalığın belirtileri neredeyse bütün aile bireylerinde görülmeye başlar.

Zeliha bu sıkıntılı anlarda köyüne giden Ünal'ın dönmesini beklemektedir. Yatağa düşen baba Çukuova'ya gelmiş olmaktan pişmandır ve çalışmaya gelmenin sorumlusu olarak da Mehmet'i görür. Ailenin bu gergin havası içinde Ünal her zamanki gibi paketlerle gelmiş ve ilgi ile karşılanmıştır. Çocuklar ona *enişte* diye hitap ederken, o da eskici ve karısına *anne* ve *baba* diye hitap etmektedir. Durumdan hoşnut olmayan Ali öfke ile babasıyla tartışır. Oysa baba damadından çok memnundur. Ünal onun en değerli evladıdır ve gerekirse karısı ile birlikte kızı ve damadını alarak Adana'ya dönebileceğini söyler. Ünal durumdan son derece memnundur. Mehmet babasına karşı saygılıdır. Ali'nin şikâyetlerine katılmaz. Eskici dönme planını karısına anlattığında karısı eli boş biçimde şehre dönmenin mahalle komşuları tarafından eleştirileceğini düşünüp endişe eder ve Ali'nin öfkelerini gereksiz bularak onu azarlar. Ali söylediklerinin aile için bir anlam ifade etmediğini fark edip eşyalarını toplayıp abisinin çadırına taşınır. Mehmet Ali'ye telkinde bulunmak ister ve babasından özür dilemesini söyler. Babası kadar öfkeli olan Ali, özür dilemeyi kabul etmez. Aynı istekte bulunan annesini de reddeden Ali'nin bu tutumu dâhil bütün olanlardan Mehmet ve karısını sorumlu tutan anne, Adana'ya dönmek ister. Annenin gelinini uğursuzlukla suçlaması karşısında Mehmet karısını savunmak ister. Bu sırada eskici oğlunun çadırına gelir. Annesine karşılık veren Mehmet'i karısının ve çocuklarının yanında yumruklar. Mehmet acı çekse de mahcubiyeti ve saygısı nedeniyle sesini çıkarmaz.

Ali, Mehmet kadar hoşgörölü değıldir. Babasının çadırına giderek tepki gösterir. Eskici, oğullarının tavrına kızgındır. Adana'ya dönmeye karar verir. Eskicinin komşuları bu erken dönüşü merak etmektedirler. Eskici dedikoduların da kesilmesi için Ünal'dan evlilik işlemlerine başlamasını ister. Mehmet ve Ali bu sırada zor koşullarda çalışıp hastalığa direnmektedirler. Eskici tamirhaneyi düzeltip yeniden açmıştır. Ancak akıllı oğullarındadır. Mehmet'e vurmuş olmanın pişmanlığını yaşar. Eskici ve damat dükkânda çalışmaya başlarlar. Dükkâna talip olan müşteriler dükkânın yarısını kiralamak isterler. Eskici başından beri bu talebe olumsuz bakmaktadır. Bu sırada Ali ve Mehmet tamamen hastalanmış yatağı düşmüşlerdir. Sadece iki çocuk pamuk toplarken, gelin bir yandan küçük çocuğı ve hastalarla uğraşır diğeryandan da başlarına gelenlerden dolayı derin üzüntü içindedir. Elci, pamuğun tarlada kaldığını söyleyip, iş üretememeleri nedeniyle Mehmet ve Ali'yi suçlar. Paraya ihtiyaçları olduğunu söyleyen Mehmet, elci tarafından terslenir. Eskici, oğulları ve torunları için endişelenmektedir. Onları bırakıp geldiğı için de pişmandır.

Mehmet, olumsuzluklara duyduğı öfkeyi artık dışa yansıtmaya başlamıştır. Çukurova'nın onları öldüreceğini düşünmekte ve bundan kendisini sorumlu tutmaktadır. Eskici dükkân komşusu Göçmen ile otururken Ali gelir. 'Baba' der ve yere yığılır. Eskici topal bacağıının zorlamasına karşın Ali'yi sırtlar ve Mehmet'in evine gelir. Eskici büyük bir telaş ve korku içindedir. Oğullarına karşı sevgisini ilk kez bu kadar derin yaşamaktadır. Oğullarını ve torunlarını alarak hastaneye götürür. Dükkânı satmıştır(Resim 31). Oğulları ve torunları tedavi sonunda sağlıklarına kavuşmuşlardır. Bu sırada yeni kurulan dokuma fabrikasına karısı ile birlikte işçi olarak yazıldığını söyleyen damat onların da yazılabileceklerini ifade eder. Oğullar bu teklife sıcak bakar. Eskici ise kalan parasıyla borçlarını ödemiş, aldığı boya sandığıyla yeni bir geçim kaynağı yaratmıştır.

Film olay örgüsü açısından Orhan Kemal eserlerinden yapılan uyarlamalar içinde romana en çok sadık kalınanlardan biridir.

3.4.3. TEMALAR

‘Eskici Dükkânı’, emeği ile ayakta durmaya çalışan toplumun en alt iş gurubunu temsil eden bir semboldür. Filmin teması aslında iki çalışma alanı olan ve yoksulluğun ayrı ayrı sembolleri olan pamuk tarlası ve eskici dükkânında somutlaşır. Biri diğerinin ardıdır. Hızla tarım sahalarını makineleştiren Türkiye planlı kalkınma programı yerine “Küçük Amerika” olma düşleriyle batının teknoloji pazarı durumuna düşmüştür. Bu bir yandan işsizliği artırırken diğer yandan toprak sahiplerini güçlendirmiş, onları aynı zamanda birer fabrikatöre dönüştürmüştür. Film bu ana tema içinde insanların alışık olmadıkları yoksulluk ve sefaletle çaresizce savaşmalarını dramatik bir dille anlatır. Çaresiz kalan kentli küçük esnafın düştüğü yeni durum romanda, “*Bundan böyle onlar da amele oluyorlardı ha? Şu, her ağustos sonlarında kamyonlar dolusu tencereleri, kazanları, çulları çuvallarıyla geçip geçip çapaya ve pamuğa giden, kara, sarı, erkek suratlı, pişikli, ağırlı ırgatlar gibi.*”¹⁵⁹ sözleriyle ifade edilir. Pamuk işçilerinin yaşam tarzları ve çalışma koşulları ise Orhan Kemal’in Çukurova’yı konu edinen her eserinde olduğu gibi Eskici ve Oğulları’nda da oldukça özenli anlatılır.

*“Kadınli erkekli, çoluk çocuklu usta ırgatlar kamyonlardan yere atlıyor, yatak yorganlarını indiriyorlardı. On dakika içinde omuzlara vurulu yatak yorgan, kap kaçaklarıyla tarlaya girdiler. Alışkın, becerikli hareketlerle geldiler. Başlarında elciyle kâtip, eşyalarını bırakıp alaçıklarını kurmaya başladılar. Herkes bir iş tutuyor, alaçıklar yardımlaşa kuruluyordu. Yarım saat içinde yedi sekiz alaçık beyaz beyaz kuruldu, iş önlükleri bağlandı, sele denilen hasır sepetlerle tarlaya dalındı.”*¹⁶⁰

Bu insanlar için aslında çözüm yoktur. Ancak umut vardır. Filmin ikinci teması her şeye rağmen insan ilişkileri ve bağlarının zorluklar karşısında elde kalan tek değerli şey olduğunu vurgulayan aile ilişkileridir. Bu ilişki çatışmalıdır, zaman zaman öfke zaman zaman derin hüznü barındırır. Ancak birliktelik ayakta kalmayı sağlayan tek güçtür. Filmin yan temalarında aile değerleri, sadakat ve gelecek

¹⁵⁹ Orhan Kemal, *Eskici ve Oğulları*, İstanbul, 2005, 150.

¹⁶⁰ O. Kemal, *a.g.e.*, 2005, 323.

umutları yer alır. Filmin bitişı de izleyicinin zihninde her şeye rağmen umutlu olmanın öneminin altını çizer.



Resim 31 Eskici ve Oğulları, Eskici'nin dükkânını sattığı sahne

3.4.4.KİŞİLER

Eskici

Orhan Kemal'in kendi babasına da benzettiği Topal Eskici yurtsever, bacağına savaşırken kaybetmiş, otoriter, açık sözlü bir aile babasıdır. Fedakârca ailesini geçindirmek için çaba harcayan ancak zaman zaman özverisinin karşılığını alamadığını düşünen ve bunun için öfke duyan sağduyulu bir insandır. Ülkesi için bacağına kaybetmiştir ancak karşılığını alamamıştır. Romanda Topal Eskici'nin geçmişine dair sıklıkla vurgu yapılır.

“Topal Eskici'nin özelliği dedesi Resul Ağa'dan değil, ne kafaca, ne de bedence babasına şu kadarlık benzemeyen ufak tefek babasından geliyordu. Bu baba o yıllar 'Sultani' denilen şimdiki lise karşıtı 'İdadi'de okumuş, iri yarı babası Resul Ağa'nın zenginliğine aldırmadan, hatta ihtiyarın bütün yasaklarına sırt dönerek fabrikatör Gülbenkian'ların çocuklarıyla arkadaşlığı artırmış, onlardan Ermenice,

Fransızca bellemiş, ille de 'Fabrika'ya akıl erdirmeye çalışmıştı."¹⁶¹

Topal Eskicinin ailesine dair bu anlatılar filmde yer almaz. Film bu anlamda Eskici karakterini koşulları içinde başarılı şekilde sunsa da geçmişine dair verilerden bağımsız kıldığı için anlaşılabilir bir kişilik olarak sunar.

*"...Bir zaman geldi ki kunduracılık üzerine işler tavsadı. 1936, 37, 38, 939'da Alman dünyayı önüne katınca, askerden boynu bükük, zavallı, mazlum bir el kızıyla gelip anasını kıskançlıktan deliye döndüren büyük oğlunu, şehirdeki sabun fabrikalarından birinde vardiya ustası bırakıp Çukurova'nın zengin köylerinden birine göçtü."*¹⁶²

Eskici geçirdiği bu süreçten dolayı kızgın ve öfkeli. Ama filmde geçmişinden koparılan Eskici, kızgındır, çabuk sinirlenir, inatçıdır, daha sonra pişman olacağı kararları verirken durumu çok boyutlu düşünmeyen bir kişiliktir. Oğlunun gözleriyle bakıldığında eskici, katı, dar görüşlü, acımasız, inatçı, cahil, inançlı olmasına rağmen merhametten yoksun biridir. İzleyici filmde eskiciye zaman zaman oğlunun gözleriyle bakarken zaman zaman da şanssız, çaresiz, yaşlı adama hak verir. Tıpkı Orhan Kemal'in babasını her şeye rağmen haklı bulduğu gibi.

Eskici aslında sevgi doludur ancak o kadar çok olumsuzluk vardır ki sevgi sorunların arasında sıkışır kalır. Oğullarının Çukurova'ya gideceğini duyunca onlarla birlikte gitmek ister ve oğullarına "...Şurada ne ömrüm kaldı? Benimki hep çenemde. Yoksa vallaha, billaha kötü insan değilim ben. Söz veriyorum size, bundan böyle cart curt yok bende. Sizinle arkadaş gibi olacağım. Ben, anan, bacın... Sırt sırta..."¹⁶³ der. Romanda yer alan bu tutum filmde de karşımıza çıkar. Filmin sonundaki davranışları ise romanla tamamen örtüşür. "On birleşen ailenin günlerce süren yiyim içim masrafı Topal Eskici'yi gırtlığa kadar borca sokmuştu. Keçenin dört ucunu bırakmış, işin bu yanını düşünmüyordu. Tek düşüncesi, oğullarıyla torunlarının ne pahasına olursa olsun kurtarılmalardı."¹⁶⁴ Eskici için artık her şey çocuklarının sağlığından ibaret olur.

¹⁶¹ O. Kemal, a.g.e., 2005, 16.

¹⁶² O. Kemal, a.g.e., 2005, 22.

¹⁶³ O. Kemal, a.g.e., 2005, 146.

¹⁶⁴ O. Kemal, a.g.e., 2005, 370.

Eskici aynı zamanda muhaliftir. Siyasi gelişmelerin onun yaşantısını ne kadar olumsuz etkilediğinin farkındadır. Başına gelenlerin siyasal kararlarla ilişkisini kurabilecek bilinçtedir. Eskicinin oğullarıyla birlikte ırgatlığa gitmesinin nedeni sadece yoksulluğu değildir. Aynı zamanda sermaye yapmak için umutları vardır. Bu umut geçmişin rahat günlerine gönderme yapar. Düşlerinde toptancı olarak ayakkabı üretmek vardır. Bu düş o günün Türkiye’inde olağan sayılabilecek yeniden sınıf atlama düşüyle özdeştir (Resim 32).



Resim 32 Eskici ve Oğulları, Eskici

Mehmet

Mehmet aile içinde en uyumlu karakteri çizer. Babasına karşı saygılı, yoksul bir kadınla evlenip üç çocuk yaptığı için yaşanan zor günlerden kendisini sorumlu tutan, mahcup ve son derece çalışkan bir karakterdir. Kardeşlerine karşı anlayışlı ne olursa olsun babasına karşı sadakat ve saygı gösteren, sabırlı ve olgun bir insandır. Ataerkil bir yapıda gelişen aile ilişkilerini onu mutsuz etse de yadırgamaz. Babanın aile içindeki statüsünü tek otorite olarak kabul eder. Sadece kendi davranışları değil küçük erkek kardeşinin de babanın otoritesine uyum sağlaması için elinden geleni yapar. Büyük düşleri yoktur. Karısını, çocuklarını ve ailesini ayakta tutacak gelir düzeyini yeterli bulur. Ön yargısızdır ve yönlendirmelere açıktır (Resim33).



Resim 33 Eskici ve Oğulları, Mehmet ve ailesi

Ali

Eskicinin küçük oğludur. Başlangıçta babasının sevgisini en geniş biçimde yaşayan tek aile bireyidir. Ancak babanın kararlarının abisini göz ardı edecek biçimde uygulaması onda bir isyan duygusu yaratır. Aslında babasına benzemektedir. Onun kadar öfkeli, onun kadar eleştireldir. Yaşadıkları sefaletin bir nedeni de babanın yanlış kararlarıdır. Ali muhafazakâr bir aile anlayışına sahiptir. Kız kardeşinin duygusal yönelişi, damat adayının aile içine sızma biçimi onu büsbütün tepkisel ve adeta baba düşmanı yapar. Ancak sorunları çözebilecek yaşta ve güçte değildir. Sonunda ailenin bir arada yeniden bütünleşerek, yaşam savaşında birlik olma çabasına o da katılır. Ali, abisi ve yengesine karşı ailenin diğer bireylerine göre, daha sıcak ve anlayışlıdır. Babası ile bütün çatışmalarının temelinde abiye yapılan haksızlıklar vardır. Takındığı tutum etik bir tutumdur. Ancak babasıyla da büsbütün bağlarını koparacak kadar özgürleşememiştir. Ali özlemlerini ertelemiş, adalet arayan, sorumluluklarının bilincinde, muhafazakâr, duygusal bir gençtir.

Ailenin diğer bireylerinden **eskicinin karısı**, oğullarına düşkün, ancak Ali'yi babasına benzeterek inatçı bulan, ataerkil geleneklere uygun olarak kızını oğullarına göre daha az önemseyen, gelinine karşı ise bütünüyle “kayınvalide” kişiliği çizen, silik bir karakterdir. Babanın otoritesi karşısında güçlü olamayan anne tüm

olumsuzluklardan gelinini sorumlu tutarak güçlü olduğunu gösterme yolunu seçer. Ailenin kızı **Zeliha**, gerek babası karşısında ezilmiş annesini gerekse otoritesiyle aile huzurunu sürekli olarak bozan babasını haklı bulmaz. Erkek kardeşleri karşısında önemsenmeyen, isteklerine kulak verilmeyen en küçük harcamalarına bile karşı çıkılan genç kız sorunlarını çoğunlukla yengesi ile paylaşır. Abinin karısı **yenge**, fedakâr genç ve güzel bir kadındır. Hiç şikâyet etmeyen, olup bitenler karşısında sessiz kalan özellikle kayınvalidesinin aşağılayıcı sözlerine içlense de ses çıkarmayan, makul, yumuşak huylu kaderine razı bir karakter çizer. Yoksulluk ve kimsesizlik bu boyun eğmenin gerekçesi gibi gösterilir. Barışçıl ve sevgi doludur. **Ünal** (damat), başlangıçta çapkın, sorumsuz, güven vermeyen bir kişilik çizse de, zamanla ailenin sorunlarını algılayıp, onların sorumluluklarını paylaşarak aile içi çatışmalarda arabulucu, yatıştırıcı, sorun çözmeye yönelik çabalarıyla olumlu bir karakter çizer. Eskiciyi bütün zaaf ve olumsuzluklarıyla algılayarak, onu neyin mutlu edeceğini saptayan ve babanın hoşnut edilmesinin sorunların çözümünün başlangıcı olduğunu fark eden, objektif bakabilen bir gençtir.

Filmdeki kişiler romandaki kişiler ile paralellik gösterir. Ana karakterleri oluşturan Eskici ve aile bireyleri romandaki karakterlerle özdeştir. Uyarlama sinemasında zorunlu tercih edilen karakter azaltma yöntemi bu uyarlamada da karşımıza çıksa da bu olay örgüsüne zarar verici boyutta değildir. Romanda karşımıza çıkan fakat filmde olmayan aileye dahil olan Zeynep'tir. “... *Bereket versin Ali'nin ardına düşüp gelen Zeynep'e. Genç kadın kanlı canlı, tuttuğunu koparan cinstendi. Kaynanasıyla görümcesine pek bir iş bırakmıyordu. Ev işleri dışında da şeytan gibi, fabrikaları falan dolaşıyor, iş arıyordu.*”¹⁶⁵ Romanda bu anlatımla tasvir edilen Zeynep, bir fabrikada iş bulur ve ailenin tekrar bir araya gelip toparlanmasında büyük rol oynar.

¹⁶⁵ O. Kemal, *a.g.e.*, 2005, 371.

3.4.5. ZAMAN

Film 1950 sonrası Türkiye'sinin sosyal problemlerinin yoğunlaştığı dönemini yansıtır. Tarım makineleşmiş, savaş gıda ürünlerinin fiyatlarını artırmıştır. Filmin kişilerinden Mehmet film diyalogları içinde döneme ilişkin yoksulluk gerekçelerini kızgınlıkla açıklarken Türkiye'nin tarımda makineleşmesinin yarattığı işsizlikten şikayet eder, “kütlü toplama ” teknolojileşmemiş nadir tarım işidir, bu işi yapmaksa toplumun en alt katmanındaki göçmenler ve yoksullara kalmıştır. Kütlü ameleli olmak aç kalmamak için yapılabilecek son iştir. Filmin zamanına dolaylı atıfta bulunan bir diğer simge ise dizanteri ve sıtmanın Çukurova'da yaygın olmasıdır. Yakınçağ Türkiye tarihine bakıldığında bu yılların 1950 ile 1958 arasında olduğu görülebilir. Zenginler daha zengin, köylülerin kent civarındaki küçük yerleşim merkezlerine taşınmak zorunda kalıp, yeni gelişen kent hayatına uyum sağlayamadan yaşam mücadelesi verdikleri zorlu yıllardır. Eskici dükkânındaki yaşam kavgasının öznel zamanı, böyle bir Türkiye'nin ortasında, Çukurova'nın değişim dönemecine rastlar. Filmin konu akışı romandaki kadar belli bir döneme doğrudan atıfta bulunmaz. Romanda özellikle geçmişe yönelik zaman göstergeleri kullanılır. Orhan Kemal bu kullanımla bir taraftan içinde yaşanan sürece nasıl gelindiğine dair ipuçları sunarken, diğer taraftan Eskici'nin geçmiş yaşantısına ışık tutar.

“ ‘Yürü ya kulum!’ diyen Allah’ın emri 1945’lere kadar sürdü galiba, 946, 947, 948’lerde işler bozuldukça bozuldu. Artık ne Alman, ne de Alman’ın palasını sallayanlar. Bir Amerikancılıktır başlamıştı. Daha sonraları renk renk, biçim biçim traktörler akmaya başladı Çukurova’ya... Yerden biten mantarlar gibi apartmanlar... Para deste deste kazanılıyor, oluk gibi harcanıyordu... Köy yollarında Desoyo’lar, Kadillak’lar... Toprak sahipleri, fabrikatörler, yurda dışarıdan mal getirip dışarıya yurdun mallarını gönderenler memnundu, ama Topal demirci gibilerin yüzünden düşen bin parça oluyordu. Bir zamanlar onu işe, paraya boğanlar artık uğramaz olmuşlardı. Toprak renk renk traktörlerle sürülüyor, mibzerlerle ekiliyordu. ‘Dinamik ziraat’ başlamıştı. Memleket ziraatının işi bundan böyle Amerikan makineleriyle

görülecekti. Ortaçağ'dan kalma köhne demirci dükkânlarına ne ihtiyaçları vardı?”¹⁶⁶

Roman; “Dedesinin konağı gibi konaklar yeryüzünde bile kalmamıştı artık. O biçim konaklar ortadan kalkarken hatırı gönülü, kadir kıymet bilirliliği, daha kötüsü de fakir fukaranın dilinden anlamayı da birlikte götürmüşlerdi.”¹⁶⁷ cümleleriyle Eskici'nin bakış açısıyla, geçmiş ve yaşanan zaman arasındaki manevi değerlerde oluşan farklılıklar ortaya konur (Resim 34).



Resim 34 Eskici ve Oğulları, Eskici, son sahne

Filmde en belirgin zaman imgesi, duvarda asılı olan İsmet İnönü fotoğrafıdır. Eskici geçmiş güzel günlerin anısı olarak bu fotoğrafı anlamlandırır. Yaşanan dönem Demokrat Parti dönemidir ve o güzel günler artık bitmiştir. Olay süreci hasat mevsiminin başından sonuna kadar sürer. Pamuk hasatı ile başlayan ve onun sonuyla tamamlanan kısa bir somut zaman dilimi vardır.

¹⁶⁶ O. Kemal, *a.g.e.*, 2005, 23.

¹⁶⁷ O. Kemal, *a.g.e.*, 2005, 373.

3.4.6 MEKÂN

Filmin ana mekânı Adana ve Çukurova'dır. Filme adını da veren eskici dükkânı ayakkabı tamir edilen baba ve oğulların bir arada çalıştığı köhne bir atölyedir. Duvarda asılı Atatürk ve İsmet İnönü fotoğrafları eskicinin ideolojik görüşünü yansıtır. Romana da ad veren bu dükkân Orhan Kemal tarafından şu şekilde betimlenir:

“...bu büyük, bu ünlü, bu eski, çok eski kentin, ana caddelerinden birine paralel, bozuk parke taşlı bir sokağında, alt alta, üst üste dükkânların, daha çok kunduracı, bakkal, manifatura, berber dükkânlarının arasındaydı eskici dükkânı. Arasındaydı ama sıkışmamıştı. Öteki dükkânların daracıklığına, ezilmiş, yamulmuşluğuna karşılık dükkân, cep ağızları sırma işlemeli İngiliz laciverdinden geniş şalvarı içinde, sedire yanlamış, sıra sıra altın dişini göstererek gamsız kahkahalar atan bir eski derebeyini hatırlatıyordu.”¹⁶⁸

Film bu anlamda ne yazık ki roman kadar başarılı değildir. Filmde dükkâna yüklenen işlevler anlamında başarılı görüntüler ve bunu destekleyen diyaloglar ortaya konsa da Orhan Kemal'in romandaki tasvirlerinde ortaya konan ortaya çıkan anlam derinliği oluşmaz.

Filmde açık mekân olarak Çukurova'daki pamuk tarlaları göze çarpar. İş makineleri, işçi çadırları, Çukurova'nın geleneksel tarım alanı görüntüsüdür. Bir zamanların Çukurova'sı ile anın yaşandığı Çukurova'nın farkı romanda şu şekilde anlatılır:

“...Betonunda bile otlar biten bereketli Çukurova topraklarının dört bucağından, inceli kalınlı kollar gibi uzanan tozlu yollarda, bir zamanlar develer, Bursa çift atlıları, çokluk da sabahlardan akşamlara, akşamlardan sabahlara dek gıcır gıcır gıcırdayan kocaman tekerlekli öküüz, camız arabaları olurdu. Şimdilerde güçlü kamyonların benzin, mazot kokulu homurtularıyla çektiği; çuval ya da

¹⁶⁸ O. Kemal, *a.g.e.*, 2005, 7.

*hararlar dolusu tohumlu, tohumsuz pamuk, arpa, buğday...*¹⁶⁹

Filmde başarılı Çukurova görüntüleri kullanılmıştır. Irgat pazarları, pamuk tarlaları, ırgat çadırları, çuvallarla pamuk taşıyan kamyon ve traktörler beyazperdeye yansır. Fakat film geçmişten soyut olduğu için romandaki gibi ustaca karşılaştırmalardan yoksundur.

Filmde olay örgüsünü izlememizi kolaylaştıran ırgat pazarı, Eskiçi'nin uğradığı meyhane, Mehmet'in evinin avlusu gibi mekân geçişleri vardır. Ancak filmin büyük bölümü pamuk tarlaları ile ilintili çalışma ve barınma alanlarında geçer. Görüntülerdeki ve filmin karakterlerinin yaşadığı evler yoksulluğu yansıtan bakımsız küçük mekânlardır. Buna karşın bu yoksulluğa ve bakımsızlığa büyük karşıtlık oluşturan yüksek binalar tıpkı umutlar gibi uzakta görünürler.

¹⁶⁹ O. Kemal, *a.g.e.*, 2005, 7.

3.5. BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE

Orhan Kemal'in Çukurova üzerine yazmış olduğu romanlardan biri olan Bereketli Topraklar Üzerinde ilk olarak 1953 yılında Dünya Gazetesi'nde tefrika edilmiştir. Roman, 1954'te Remzi Kitabevi tarafında 288 sayfa olarak yayımlanmış, 1964 yılında 427 sayfa olarak genişletilmiş biçimiyle basılmıştır. Bereketli Topraklar Üzerinde romanı yazarın otobiyografik üç roman ve mizah içeren Murtaza romanının ardından yazılmıştır. Orhan Kemal'in beşinci romanı olan Bereketli Topraklar üzerinde, yayımlandığı yılda hem okur hem eleştirmenler tarafında büyük ilgi ile karşılanmış, övgü dolu eleştiriler almıştır. Bereketli Topraklar Üzerinde romanı Fethi Naci'nin yorumuna göre en iyi on Türk romanı arasında yer alır. Fethi Naci roman hakkındaki görüşünü şu cümlelerle ifade eder:

“Toprak reformunu yapamamış, sanayileşmesini gerçekleştirememiş az gelişmiş bir ülkede, Türkiye’de köylü-işçilerin kahırlı hayatlarını yansıtır Orhan Kemal. Roman, belirli bir tarihsel anı unutulmayacak bir ustalıklı tespit ettiği için tarihi ve sosyal gerçekliği, ele aldığı insanları gerçeğe uygun olarak gösterdiği için güçlü ve kalıcı. Orhan Kemal’in en güçlü romanı bence.”¹⁷⁰

Bereketli Topraklar Üzerinde romanı üç köylünün yoksulluktan kurtulmak için Çukurova’da fabrika ve tarım işçisi olarak çalışmak için göç etmelerini ve orada katlanılan güçlükleri, yalın ve açık bir dille anlatır. Berna Moran romanı şöyle değerlendirir:

“Bereketli Topraklar Üzerinde’nin olay örgüsü, dünya edebiyatında yüzlerce kez kullanılmış olan ve öyküye doğal bir yapı sağlayan yolculuk üzerine kurulmuştur. En eski epos sayılan Gilgamiş’den bu yana, Homeros’un Odisseus’dan, Vergilius’un Aeneis’inden, Dante’nin İlahi Komedi’sinden günümüz kurgu bilim romanlarına kadar bir sürü yapıtta yolculuk olay örgüsünün yapısını sağlamıştır.”¹⁷¹

Roman İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali’nin çalışmak üzere köylerinden yola çıkışı ile başlar. Birbiriyle farklı kişilik özelliklerine sahip üç

¹⁷⁰ Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, İstanbul, 2009, 302.

¹⁷¹ Berna Moran, “Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Hürriyet Gösteri*, 63, İstanbul, 1986, 4-8.

köylünün öyküsünü anlatır. Her birinin zorluklar ve yoksulluk karşısındaki tepkisi farklıdır. Orhan Kemal diğer romanlarında olduğu gibi bu roman kahramanlarına da hoşgörü ile bakar. Onların kurnazlıkları, çıkarıcı tutumları doğal bir yaşam yansıması olarak sunulur. Her üç köylünün tutumları farklı olduğu gibi düşleri de farklıdır. Hasan ve Ali köylerinden ilk kez çıkmışlardır. Yusuf'un daha önce Sivas'ta iki aylık bir hamallık deneyimi olmuştur. Yusuf'un romandaki konuşmaları romanın ana temasını sunacak kadar açıktır. Kent-köy karşıtlığı, çatışmalar Yusuf'u adeta romanın anlatıcısı yapar. Yazar şehirliye dair söylemlerini Yusuf'un *emmesinin* öğütleri arasına sıkıştırmıştır. Emmi, kent deneyimi olan, kentliler hakkında oldukça fazla gözlemi olmuş bir Anadolu köylüsüdür.

Orhan Kemal; emmi öğütleri ile o günün Türkiye'sindeki köy-kent çatışmasını ideolojik bir mizahla sunar. Yolculuğun sonunda yazar üç köylüsüne de çok şey öğretmiştir. Bereketli Topraklar Üzerinde romanı gerçekçi olmasına karşın masalımsı özellikler de taşır. Metin üçlü kurgu ile düzenlenmiştir. Yola çıkan üç kişi, yolculuk üç aşamalı, çalışılan yerlerin sayısı fabrika-inşaat-çiftlik olarak üç yer, üç ölüm olayı, Pehlivan Ali'nin ilişki kurduğu kadın sayısının üç olması gibi...

Fikret Uslucan Bereketli Topraklar Üzerinde romanını Marksist açıdan değerlendiren Tatarlı- Mollof'un değerlendirmesini şöyle özetlemiştir:

*"Yazar Bereketli Topraklar Üzerinde başlığındaki romanında, Çukurova'da toplum münasebetlerinin oluşumu üzerinde durmamıştır. O dikkatini, burada mevcut kapitalist ilişkilerin kesinliğine, korkunç çalışma şartlarına ve burjuva sömürüsüne çevirmiştir. Orhan Kemal sanayide ve köy ekonomisinde insanın kapitalistler tarafından amansızca sömürülmesini, soyulmasını, ezilmesini ve insanın kişiliğini öldüren, insanı bedenen yok eden çalışma ve yaşama şartlarını o zamana kadarki Türk edebiyatında hiçbir yazarın göstermediği bir gerçeklik, çıplaklık, keskinlik ve kuvvetle canlandırmıştır. Paranın hâkim olduğu o toplum düzeninde yalnız insanların emeği değil, aşkı, ruhu, ahlakı da alınıp satılmaktadır."*¹⁷²

Orhan Kemal'in sosyal gerçeklik bakışı insan yaşantısının bütününe kapsar. Anlatımı okuyucunun acıma ve tikslenme duygularını kamçılar. Okur; roman

¹⁷² Fikret Uslucan, "Öncü Roman Kavramı açısından Bereketli Topraklar Üzerinde", *Hece Özel Sayısı*, Ankara, 2002, 631.

kahramanlarının ayırtına varamadığı gerçekliğin ayırdındadır. Bazı eleştirmenler yazarın mesaj verme kaygısıyla esere sonradan eklenen cümleleri, edebiyat sanatı açısından olumsuz bulur. Bereketli Topraklar Üzerinde romanı Gorki'nin eserlerine benzetilmiştir.

Orhan Kemal bu romanı için CHP'nin 1946-1950 yılları arasına rastlayan kısa iktidar dönemini kapsayan zaman diliminde toplumun ekonomik sosyal ve tarihsel çatışmalarını ele almak istediği için Bereketli Topraklar Üzerinde romanını yazdığını belirtir. Romanını şöyle savunur:

“Dünyanın öteki halkları gibi Türk halkı da yeteneklidir. Bilgiye, görgüye, yapıcı insan emeğine, uygarlığa susamıştır. Bereketli Topraklar'da Anadolu insanının çetin yaşama savaşının babadan oğula, dededen toruna geçen ve geçmekte devam eden sonsuz daha iyi yaşama isteği anlatılır. Yeryüzünün her köşesinde insanlara özgü mutluluk özlemi bizim halkımızın da ruhunda vardır. Roman, bu umut, bu kesintisiz mutluluk arayışını ...”¹⁷³

Roman 1979 yılında Erden Kıral tarafından aynı adla sinemaya uyarlanır. Ulusal ve uluslar birçok başarı ile ciddi sıkıntılar da yaşar. Film başta gösterim izni almasına rağmen, adana sıkıyönetim mahkemesi tarafından yasaklanır. 1981'de Avrupa'da en iyi film seçilir fakat yönetmen sıkıyönetimden dolayı ödülünü almaya gidemez. Filmin negatif kopyası çalınır ve yıllar sonra İsviçre'de bir stüdyoda bulunur. Film 1980 yılında ihtilal nedeniyle yapılamayan Antalya Film Festivali'nde bir sonraki yıl en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni ve en iyi yardımcı erkek oyuncu ödülleri alır. En iyi film ödülünü de kazanmıştır aslında ama ödül filmin konusu sakıncalı bulunarak geri alınır. Film 1980'de Nantes Jüri Özel Ödülü'nü, 1981'de Strasbourg Büyük Ödülü'nü kazanır. Yönetmen filmini şu sözleriyle değerlendirir:

“Bereketli Topraklar Üzerinde filminin ilk senaryosunu Mahmut Tali Öngören yazmıştı. Fakat benim çekmek istediğim film o değildi. Şunu gördüm: Orhan Kemal'in edebiyatı daha çok diyaloglara dayanır. Diyaloglardan birkaçını çıkardığınız zaman temel yapı çökmeye başlar. Bu noktadan itibaren de büyük bir zorluk başlar. Çünkü

¹⁷³ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 95.

sayfalarca diyalogları sinemaya aktaramazsınız. Bence, o çalışmada Orhan Kemal'in ruhunu yakalamak önemliydi. Filmi yaptıktan sonra o ruhu yakaladığımı sanıyorum."¹⁷⁴

Yasaklı film çekimi tamamlandıktan sonra, kopyasının da çalınması ile ne yazık ki gösterime girememiştir. Ancak 2008 yılında sinema izleyicisi ile buluşabilen film izleyici tarafından ilgi ile karşılanmış, hakkında oldukça iyi eleştiriler yazılmıştır. Orhan Kemal'in uyarlamaları arasında romana en çok sadık kalınan filmidir. Seçilen oyuncular Orhan Kemal'in betimlemeleri ile bütünüyle örtüşür.

3.5.1. FİLMİN KÜNYESİ

Film Adı: Bereketli Topraklar Üzerinde

Yapım Yılı/ Yeri:1980/ Türkiye

Yapımcı: Polar Film-Irmak Film

Yönetmen: Erden Kıral

Senaryo: Tuncel Kurtiz-Erden Kıral

Eser: Orhan Kemal

Tür: Dram/ Politik

Süre: 112~

Oyuncular: Yaman Okay, Erol Demiröz, Erkan Yücel, Tuncel Kurtiz, Nur Sürer, Bülent Kayabaş. (Resim 35)

¹⁷⁴ Ertekin Akpınar, *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, İstanbul, 2009, 108.



Resim 35 Bereketli Topraklar Üzerinde film afişi

3.5.2. SENARYO ÖZETİ

Film Çukurova görüntülerinin akış içine yerleştirildiği tren yolculuğu ile başlar. Uçsuz bucaksız pamuk tarlaları, tarlalarda çalışan işçiler ve işçi çadırları, trenin penceresinden görülmektedir. Görüntüler eşliğinde Çukurova'nın bereketi ve pamuk işçilerinin eşsiz üretkenliği anlatılır. Tren gara geldiğinde üç arkadaş trenden iner, etraflarına şaşkın ve meraklı gözlerle bakarak bir fabrikanın önüne gelirler. Fabrikanın önü kendileri gibi iş bulma umuduyla bekleyen insanlarla doludur. Pehlivan Ali, İflahsızın Yusuf ve Köse Hasan'ın hemşerilerinin fabrikasında iş bulma umutları, bekçi tarafından kovulmalarıyla daha ilk adımda kırılmaya başlar. Rüşvet verme çabaları işe yaramaz. Yusuf'un yalvarmaları da bekçiyi ikna etmeye yetmez. Geceyi fabrikanın kapısında köyden getirdikleri şiltelerde geçirirler. Ertesi sabah

Yusuf fabrikatörün arabasının önüne kendini atar ve iş ister. Patron Yusuf'u ırgatbaşına gönderir. Böylece fabrikada işe başlarlar. Fabrika çırçır fabrikasıdır. Ustabaşı her birini fabrikanın başka bir bölümünde görevlendirir. Üç arkadaş, kendileri gibi Adana'ya çalışmaya gelen işçilerin kaldığı köhne bir odaya yerleşirler. Köyden getirdikleri yatakları serip kaldıkları bu odada yeni bir yaşama ortamı oluşturmaya çalışırlar. Bu arada Köse Hasan, ıslak koza taşıdığı için fabrikanın nemli ve soğuk ortamında, kısa sürede hastalanıp yatağa düşer. Onun hastalandığını öğrenen ustabaşı yerine başka bir adam almıştır. Sadece iki arkadaşın çalışması sıkıntı yaratmaya başlar. Yusuf ve Ali'nin zor koşullarda çalışmasına karşın ırgatbaşının yevmiyelerinden para kesmesi onları kızdırır. Irgatbaşını şikâyet etme girişimleri, işlerinden kovulmalarına neden olur (Resim 36).



Resim 36 Bereketli Topraklar Üzerinde, Yusuf-Ali-Hasan

Ali ve Yusuf kısa bir süre önceki tanıştıkları Karadenizli müteahhittin inşaat işçiliği teklifini kabul etmeye karar verirler. Köse Hasan'ın durumu ise giderek kötüleşir. Yusuf ve Ali ise, inşaat işçisi olmak için gittikleri inşaatta müteahhittin önceden dört lira yevmiye vereceğini söylemesine karşın, onların işsizliğinden yararlanarak verdiği üç liraya razı olmuş, çalışmaya başlamışlardır.

Ali ve Yusuf ‘kardeşten ileri’ saydıkları Hasan’ı hasta yatağında bırakıp gitmek zorunda kalırlar. Hasan onları anlayışla karşılamış, ilk yevmiyesiyle satın aldığı saç tokasını kızı Emine’ye götürmeleri için onlara verip, helalleşmiştir. Öleceğini düşünen Hasan, arkadaşlarına ayak bağı olmak istememektedir. Hasan’ın kaldığı odada yemekleri yapan Topal Ağa, Hasan’ın parasının bittiğini anlayınca yiyecek içecek vermeyi keser. Topal’dan tehdit ile bedava yemek alan Hidayet’in Oğlu, Hasan’a acıyıp yemek veren tek kişidir.

İnşaatta çalışmaya başlayan Ali ve Yusuf’tan taşeron haraç ister. Bu kez haksızlığa karşı çıkmazlar, haraç vermeyi şehrin bir kuralı gibi algılayıp, kabullenirler. Ali işçi arkadaşlarından Ömer’in karısı Fatma’ya ilgi duymaya başlar. Ali, Fatma için inşaattan ayrılarak Ömer’in evine yerleşir. Yusuf müteahhittin Ömer’in karısına ilgi duyduğunu öğrenmiştir, fakat arkadaşını durduramaz. Ali kazandığı birkaç kuruşu da kadına verir.

Yusuf, inşaatta duvar ustası olmuştur. Ali ise Fatma ile Çukurova’ya kaçmıştır. Yusuf yalnız bıraktıkları arkadaşları Köse Hasan’ı görmeye gider. Topal’ın öldürüldüğüne ilişkin haberlerle bağlantılı olarak, çevredekilerin söylentilerinden, arkadaşının da öldüğünü anlar.

Ali ile Fatma Çukurova’da bir çiftlikte işe başlarlar. Ali pamuk tarlalarında Fatma ise çiftlik evinde çalışır. Artık Çukurova’nın zor koşullarında hayatta kalmaya çalışan diğer ırgatlardan farkları kalmamıştır. Tarla sahibinin yeğeni, tarla işlerinin yönetiminden sorumludur. Ona yardımcı olan, çiftliğin kâtibi Bilal, Fatma’ya ilgi duymakta ve Ali’nin ayakaltında dolaşmasını istememektedir. Ali’yi Fatma’dan uzaklaştırmak için onu patoz işine yollar. Ali Fatma’yı beraberinde götürmek istese de Fatma rahatının bozulacağından endişe ederek gitmek istemez. Patoz işi ağır bir iştir. Yaz sıcaklığında, tozlu ortamda, küçük molalar dışında dinlenmeden ölesiye çalışılan bir iştir. Ağa; bu ağır işin yanında, sömürüyü adamlarının işlettiği kahvelerde kumar oynatıp, esrar satarak genişletir. Böylece verdiği yevmiyenin bir kısmını geri alır. Gündüz ölesiye çalışan ırgatlar gece kumar oynamaya zorlanırlar. Irgatbaşı oynamak istemeyenleri borç vererek kumara çeker.

Ağanın yeğeni patoz işinin yirmi günde bitmesi gerektiğini söyleyince, çalışma koşulları giderek ağırlaşır, Ali gibi acemi işçiler koltukçu olarak çalışmak zorunda kalırlar.

“...Patoz, eski Patoz. Dört buçuk ayak, kırk beş kişilik lakin ırgatbaşı kansız mı kansız. Şu kadarcık merhamet arama. Kırk beş kişilik patozu otuz beş kişiyle çalıştırıyor, on kişinin gündeliğini küt cebe. Güneş tepede alev alev, serçeler dersin sıcaktan düşüp düşüp bayılıyor. Adam çatlayacak. Soluk alamıyorsun sıcaktan be. Yirmi saat. Paydos yok!”¹⁷⁵

Koltukçuluk makineye buğday demetlerini çuvallarla dökme işidir ve oldukça tehlikelidir. Hidayet’in oğlu ve Zeynel de koltukçuluğa başlamıştır. Zeynel’in bu işe gönderilmesine, *işçileri isyana teşvik ettiğine* dair patrona yapılan şikâyet neden olmuştur. Ali ile Hidayetin Oğlu’nun koltukçuluk işine başladıkları dördüncü günde dengesini kaybeden Ali, patoz makinesine kolunu kaptırır. Romanda kol yerine bacak uzvu kullanılsa da Ali’nin hem ölüm nedeni hem de ölüm şekli roman ile birebir örtüşür. *“Ali’nin sol bacağı ta kasığından yoktu artık. Birtakım et, sinir, kemik, kanlı paçavralar sarkıyor, kesik bacadan oluk gibi kan fişkırıyordu.”¹⁷⁶*

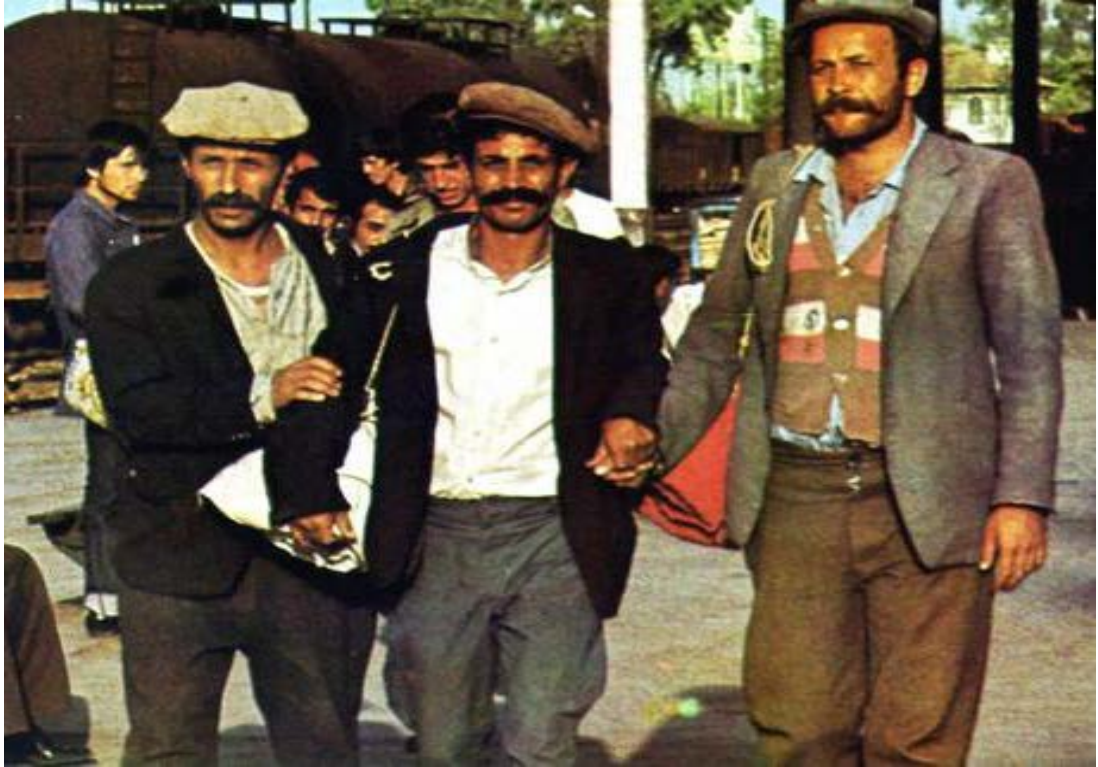
Ustabaşının ısrarına rağmen patron tarafından hastaneye götürülmez. İşçiler; ustabaşının ‘arabası kirlenecek diye adamı hastaneye götürmüyor’ sözlerini duyduklarında öfkelenip patronun üstüne yürürler. Patron hızla arabasına binip harman yerinden uzaklaşır. Ali’nin kan kaybından ölmesi, Zeynel’in öfkesini bir duygu fırtınasına dönüştürür, intikamını almak için harmanı ateşe verir. Bütün mahsul yanmaktadır. Patron jandarmalarla harman yerine döner. Ustabaşı; jandarmaya acemi işçileri koltukçu yapması nedeniyle patronun suçlu olduğunu anlatmaya çalışsa da patronun ve lehine konuşan işçinin iftiraları yüzünden tutuklanır. Film ustabaşı ve işçilerin jandarma eşliğinde karakola götürülmesiyle son bulur.

¹⁷⁵ Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, İstanbul, 2009, 27.

¹⁷⁶ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 350.

3.5.3. TEMALAR

‘Ekmek derdi’ ile yaşam mücadelesini, evinden, ailesinden uzakta gurbette vermek zorunda olan Anadolu köylüsünün yoksulluğu, temanın çekirdeğini oluşturur. Romanda karşımıza çıkan zorunlu göç filme de yansıtılır (Resim 37). *“Orta Anadolu’nun seksen evlik köylerinden Ç. Köyü’nün erkekleri o yıl da çalışmak için iş bölgelerine dağıldılar: sekizi onu Kayseri Dokuma Fabrikası’na gitti, dördü beşi Sivas Çimento Fabrikası Cer Atölyesi’ne, içlerinden üçü de Çukurova’nın yolunu tuttu.”*¹⁷⁷



Resim 37 Bereketli Topraklar Üzerinde, Hasan-Yusuf-Ali, Adana Garı

Ekmek parası kazanmak zorunda olan bu insanlar, emek bilinci oluşturamamış, kendilerine dayatılan ağır sömürü koşullarına boyun eğmek zorunda bırakılmışlardır. Sömüren, yalnızca kapitali elinde tutan işveren değil, aynı zamanda kendi sınıflarından açığözlü, ahlaki değerleri törpülenmiş, işverene dalkavukluk yapmada yarar uman insanlardır. Yoksulluk ve ezilmeye katlanma bir kader gibi algılanır. Onurlarını ve varlıklarını savunamaz duruma getirilen yoksullar pasif bir

¹⁷⁷ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 1.

isyan içindedirler. Ekmek parası kazanma mücadelesinde emeği yücelten Orhan Kemal; böyle bir düzende insan ancak onurunu kaybederek, ikiyüzlü davranarak, düzenle bir tür işbirliği yaparak kurtulabilir olmasının dramatik sosyal boyutlarını Bereketli Topraklar Üzerinde eserine bütün çıplaklığı ile yansıtmıştır. Film bu temanın inandırıcı bir yansıması ve canlandırmasıdır (Resim 38).



Resim 38 Bereketli Topraklar Üzerinde, Irgatbaşı ve işçiler

Köylü işçiler, yoksulluklarının ve ağır çalışma koşullarının acılarını yoğun biçimde yaşarlar ama yaşamlarının böylesine hiçe sayıldığı düzenin nasıl işlediği, onları bu hale getiren gerçek nedenlerin ayırında değildirler. Şikâyet ve tepkilerinin suç olarak değerlendirilip cezalandırılmaları, onları yozlaşmış bir itaat stratejisi izlemeye zorlar. Film izleyicide ‘bu düzen vahşi bir düzendir, zayıf insanların yutulduğu bu düzen değiştirilmelidir’ düşüncesini derinleştirir.

3.5.4. KİŞİLER

Pehlivan Ali

Filmin ana kişilerinden biridir. Köyünden ilk kez çalışmak için çıkmış, yaşam deneyimleri sınırlı, yoksul olmasına karşın umutları olan bir Anadolu gencidir. Duygusal olan Ali kolayca âşık olup, aşkı uğruna maceraya atılmaktan çekinmeyen bir kişiliktir. Sevdiği kadına düşkünlüğü bazı gerçekleri görmesini engeller. Uyarılmak istendiğinde de sevdiği kadına toz kondurmak istemez. Ali başına gelen şanssızlıkların farkındadır ama ne Fatma'yı elinden almak isteyen Bilal'i, ne de çalışma koşullarını tek başına yorumlamaya gücü yetmediği için bütün kızgınlığını şehre yöneltir. Pehlivan Ali, filmin en can alıcı, dramatik sahnesinin kahramanıdır. Gerek onun üstünden oynanan oyunlar, gerekse çözümsüz biçimde itilişe karşı koyamaması ve filmin en gerilimli bölümü olan patoza kolunu kaptırarak kan kaybından ölmesi ile Ali'nin dramının yansımasıdır.

Köse Hasan

Ali gibi Köse Hasan da köyünden ilk kez çıkmış, kazandığı parayla kızını ve ailesini rahat yaşatacağına ilişkin düşleri olan iyi niyetli bir Anadolu gencidir. Filmin olay örgüsünün başında çalışılan fabrikada kötü iş koşulları nedeni ile hastalanmış, bakımsızlıktan ölmüştür. Köse Hasan kişiler içerisinde sömürünün ilk kurbanıdır. Onun acısını pekiştiren ikinci haksızlık ise çalışmak zorunda olan arkadaşlarından ayrılması ve yalnız başına kalmasıdır. Köse Hasan arkadaşlarını suçlamamış, onlarla helalleşmek yoluyla, kızgın olmadığını yansıtmak istemiş olsa da şehrin bir sürü olumsuzluğunun yanında dostlukların da sürdürülemediğine ilişkin dramatik bir örneğinin öznesi haline gelir. Kızı için aldığı saç tokası ve kızına teslim edilmesini isteyerek saç tokasını arkadaşlarına vermesi aslında tüm umut ve sevgiye karşın ölümün kaçınılmazlığını fark etmiş olmasından kaynaklanır.

İflahsızın Yusuf

Yusuf diğer iki arkadaşından farklı olarak kısa da olsa gurbette çalışma deneyimi olan, gördüklerini mantıklı biçimde yorumlayabilen, tutkuların ve hırsların savrukluğuna kapılmayan bir kişiliğe sahiptir. Adaletsizliklere ve sömürüye karşı bir direnci ya da isyanı olsa bile bunu dillendirmeden ve göze batmadan çalışıp köyüne dönmeyi amaçlar. Arkadaşlarının başına gelenlere karşı duyarsız değildir. Gerek Köse Hasan'ın ölümü gerekse uyardığı halde bir türlü Fatma'dan uzaklaştıramadığı Ali onun için önemlidir. Senaryonun amacına ulaşmış tek kahramanıdır. Adana'da kaldığı sürece birçok sıkıntıya katlanmıştır ve duvarcı ustası olarak yaşamını sürdürmenin yolunu bulmuştur.

Fatma

Filmin en önemli kadın karakteridir. Fatma koşulların farkında olan durumu kendi lehinde kullanabilmek için küçük kurnazlıklarına dişiliğini ekleyebilen genç ve güzel bir kadındır. Evli olmasına karşın ona olanak tanıyan her yeni duruma ve ilişkiye kolayca uyum sağlayabilmektedir. Özellikle kâtip Bilal'in gücünü fark etmiş kendisine sağlanacak rahat çalışma ve yaşama ortamını sevgiye tercih etmiştir. Ali'nin ağır çalışma koşullarına gönderilmesine göz yummuştur. Filmin detaylarında Fatma'nın kişiliğine dair belirgin ipuçları yoktur. Kadın kimlik, sistemin bir parçası olarak sunulmuştur.

Hidayetin Oğlu, film kurgusunda ana kahramanlarla dolaylı ilişki içinde olan işsiz, sefaleti iyi tanıyan, uyanık bir Anadolu gencidir. Adil ve dürüst olmasına karşın kötülerin farkında olup onların zaaflarını kullanmayı sakıncalı görmeyen bir karakterdir. Topal Ağa'yı öldürdüğüne dair bir dedikodu yaygın olmasına karşın bu ispatlanamadığı için herhangi bir ceza almamış zor çalışma koşullarını sürdürmüştür. Diğer işçilerden farklı değildir, o da sadece hayatta kalmak çabası içindedir. Filmin diğer kişileri temadaki adaletsizliği, haksızlıkları, sınıf çatışmalarını ve sömürüyü yansıtan kimliklerdir. Her biri kendi konumu ve var olduğu noktanın işlevi ölçüsünde dönemin toplumsal dengesizliklerini örnekleyen roller üstlenmişlerdir. **Topal Ağa**, zor koşullarda barınmak zorunda olan işçilerin sırtından para kazanan, dindar

görünümüne karşı faizciliği sakıncalı görmeyen, işçilerin saflığını ve çaresizliğini kolayca kullanabilen kendisi de ezilmiş olmasına karşı ezmekten çekinmeyen bir karakterdir. **Bilal** çiftliğin kâtibidir. Çiftlik sahibi ile akrabalığı nedeniyle iş bulabilmiş, çıkarıcı bir insandır. Bey adına karar vermeye yetkili olması onu kötülükleri konusunda güçlü kılmıştır. Öznel zaaflarını doyurmak için haksızlıklara neden olabilecek davranışlardan kaçınmamıştır. **Bey**, ağanın yeğenidir. Filmde ağayı temsil eder. Kılık kıyafetiyle ve otomobiliyle Çukurova'nın toprak zengini kimliklerini yansıtır. İnsafsız, vicdan yoksunu, zayıfı yok sayan anlayışı ile sömürü düzeninin sömüren tarafında yer alır. Özünde korkak ve kimliğinin arkasına sığınan, zayıf bir karakterdir. Filmin diğer kötü karakteri ise müteahhittir. **Müteahhit** diğer kötü karakterlerden farklı olarak şehri çok iyi tanıyan, patronlarla çalışanlar arasındaki uçurumun farkında olan otoriteden çok sahtekârlığı bir yöntem olarak kullanan özellik taşır. Para düşkünüdür ve haksız kazancını kurnazlıklarla elde etmeyi kolay bir yol olarak görür. **Zeynel**, işçilerden biridir. Onlar gibi çeşitli güçlüklerle katlanmış, sömürünün işçileri yok eden uygulamalarından şikâyet etse de bundan payını almıştır. Gözü pek ve isyankâr olan Zeynel, dayanma noktasının sonuna gelmiş tanık olduğu ve yaşadığı acıların intikamını en radikal biçimde, mahsulü yakarak almıştır. Zeynel bilinçli işçiye temsil eder. Ancak henüz işçiler örgütlü olmadığı için onun itirazları kulak verilmeyen isyankâr söylemler olarak algılanır. İşveren ve aracıları açısından, güvenli bir iş ortamı için susturulması gereken işçilerdendir (Resim 39).



Resim 39 Bereketli Topraklar Üzerinde, Zeynel

Romanda içinde bulundukları koşulların zorluğunun işçilere yansması, “*Kul acımaz bunlara, Allah acımaz. Allah’ın unuttuğu insanlardır bunlar! Peygamberler kitaplar dolusu sabır, tevekkül, kanaat getirmişlerdir bunlara. Hiçbir işe yaramayan, hiçbir işe yaramayacak olan sabır, tevekkül, kanaat!*”¹⁷⁸ sözleriyle ifade edilir. Çalışma koşullarının işçileri nasıl bir görüntüye soktuğuna şu sözlerle değinilir:

*“Yirmi desteci harman makinesinin doymak bilmeyen ağzına buğday destelerini koşar adım, hücumla taşırlarken, daha şimdiden kan tere batmışlardı. Gecenin birinden beri durup oturmadan didinen toprak yüzlü bu insanlar zırl zırl terlemekten kupkuru kalmışlardı sanki. Çoğunun çatlak dudakları irin bağlamıştı beyaz beyaz. Gözlerinin akları damar damar kızarmış, tükürükleri ağızlarında koyulaşmıştı.”*¹⁷⁹

Film gerek seçtiği oyuncularla gerekse bu oyunculara yüklediği rollerle romana sadık kalmayı başarmış, Orhan Kemal’in Çukurova’nın yıpranmış, ezilmiş, bilinçsiz, çaresiz insanlarını başarılı bir şekilde yansıtmıştır,

¹⁷⁸ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 162.

¹⁷⁹ O. Kemal, *a.g.e.*, 2009, 206.

3.5.5. ZAMAN

Bereketli Topraklar Üzerinde romanı 1946-50 yıllarının Türkiye'sini yansıtır. Orhan Kemal romana dair zamanı “...CHP'nin iktidarda bulunduğu 1946-1950 yılları döneminden kısa bir zaman kesimini kapsar. Bu kesimin sınırlarında toplumun ekonomik, sosyal ve tarihsel çatışmaları...”¹⁸⁰ nın yansıtıldığı bir süreç olarak özetler.

Orhan Kemal'in Çukurova konulu diğer romanları gibi Bereketli Topraklar Üzerinde romanı da zamanı detaylı ve sosyo-ekonomik koşullarla bağlantılı sunar. Zaman; siyasi yapılanma, ideolojik görüşler, siyaset ve ideolojinin toplumsal yapılar üzerindeki etkileriyle sunulurken özellikle ekonomik koşulların etkilediği ezilen insanlar taraf olarak sunulur. Bu anlamda Bereketli Topraklar romanı da filmi de 1946-1950 yılları arasındaki dönemi, Çukurova'nın ezilen insanlarını temsil eden, pamuk işçileriyle ırgatların yaşamları boyutunda başarılı şekilde işler. Filmde işleyen somut zaman ise pamuk hasatının yapıldığı birkaç aylık dönemi kapsar. Filmin vurgusu zaten mevsimlik işçi yaşantılarına yönlendiği için zaman en geniş anlamıyla bir hasat mevsimidir.

3.5.6. MEKÂN

Filmin başlangıç mekânı tren penceresinden bütün yönleriyle ve detaylarıyla görünen pamuk tarlalarıdır. Ancak bu mekân bir ölçüde soyuttur. Henüz içinde yaşanılmayan, yaşanıldığında görüldüğü kadar masum olmayan bir mekândır. Pamuk tarlaları tren pencerelerinden bakılınca birer kartpostal fotoğrafı gibidir. Filmin yaşamsal ilk mekânı Adana garından fabrikaya giden yolda kent görüntüsü ve alışılmış kent karmaşasıdır. Bu kent aslında gurbeti temsil eder. İnsanların birbirini tanımadığı telaşlı koşuşturma içinde olduğu Adana görüntüsü aslında daha hiçbir olay olmadan filmin ana kişileri için yeterince şaşırtıcıdır. Fabrika bir mekân olarak

¹⁸⁰ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 95.

olay örgüsüne katıldığında Adana'nın gerçek yüzü daha keskin biçimde ortaya çıkar. Romanda bütün detaylarıyla fabrika aşağıdaki gibi anlatılır:

“...tarladan tozu toprağıyla gelip doldurulmuş kirli kozaların bulunduğu mağaza, fabrikanın günbatısında, yan yana on beş depodan biriydi. Bu depolar her yıl fabrikaca satın alınan kirli pamuk kozalarıyla dolar, bütün mevsim işlenir, şif denilen kuru kabuğundan, daha sonra da çırçırılarda tohumundan ayrılan kirli kozalar artık kirli kozalıktan çıkar, pamuk olur, sonra da fabrika iplikhanesinde pırıl pırıl makinelerden geçirilerek iplik, iplikler de dokumahane tezgâhlarında bez haline getirilir.”¹⁸¹

Film bu anlatıma oldukça yakındır. Pamuk işleme makineleri, makinelerin hızına yetişmeye çalışan insanların telaşı, emeği yutan işçi kenti hakkındaki gerçeği açıkça sunar. Modernizmi temsil eden makineleriyle fabrika bir yandan gelişen tarım toplumunu simgelerken öte yandan o tarım toplumunun içindeki sömürünün kimin elleriyle yapılandırıldığına ışık tutar. Fabrika işçilerinin barınakları fabrikanın teknolojik görüntüsü ile uyumlu değildir. Fabrikanın kirli yüzüdür. İnsani yaşam koşullarından uzak, ucuza barınmak adına hiçbir yaşam ihtiyacına cevap vermeyen derme çatma bir mekândır. Filmin başlangıcında tren pencerelerinden görünen pamuk tarlaları ve çiftlikler aynı zamanda somut mekân olarak bir kez daha karşımıza çıkar. Ali ve Fatma'nın çalışmak için gittiği pamuk tarlaları, işçi çadırları, kızgın güneşin altında kan ter içinde çalışan insanlar mekânın somut gerçekliğini sunar. Özellikle Patoz kazasının olduğu harman yeri bütünüyle Çukurova'nın temsil edildiği sosyal mekân özelliği gösterir. Patoz makinesi tehlikeli, insanı yok sayan teknolojik gelişmeyi simgelerken tıpkı fabrikada olduğu gibi o teknolojinin kapitale dönüştürülmesini sağlayan kalabalık işçi-köle topluluğu bir aradadır. Yöneten ile yönetilen, sömüren ile sömürülen, zengin ile yoksul harman yerinde buluşmuştur. Ancak bu buluşma trajik insan yaşantısının açık seçik sergilendiği mutsuz bir buluşmadır.

Erden Kıral oldukça hacimli ve her açıdan zor bir eser olan Bereketli Topraklar Üzerinde romanını çok zor şartlarda da olsa filme çekmeyi başarmıştır. Romanın olay örgüsünün yoğunluğu, kişi sayısının fazlalığı her şeyden önemlisi çok

¹⁸¹ Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, İstanbul, 2009, 53.

temalı oluşu, sinemada görselliğe kavuşturulmuş ve gücünden bir şey yitirmedığı gibi oldukça güçlü bir filme dönüşmüştür.

Atilla Dorsay film hakkındaki görüşlerini şu cümlelerle ifade eder:

*“Bereketli Topraklar Üzerinde, Türk sineması tarihinde böylesine kalabalık bir oyuncu kadrosunun tümüyle üstün bir oyun verdiği ilk ve tek filmidir... Kırıl, Çukurova’nın gerçek emekçileriyle işbirliği yaparak en zor sahneleri ustaca çözümlemiş, akıcı, pürüzsüz bir sinema dili kurmuş, Orhan Kemal’in dev yapıtının özünü perdeye taşımış bulunuyor.”*¹⁸²

3.6. BEKÇİ

Orhan Kemal’in mizahi öğeleri ön planda olan dört romanından biri bir bekçiyi anlatan *Murtaza* romanıdır. Bu romanın öyküsü ilk kez 1952 yılında Vatan Gazetesi’nde tefrika edilmiş, aynı yıl Varlık Yayınları’nda kitap olarak yayımlanmıştır. Tez çalışmasına konu olan Bekçi adlı, Ali Özgentürk yönetmenliğindeki film romandan uyarlanan ikinci filmidir. Orhan Kemal eseri için şunları söylemiştir.

“Murtaza Vatan Gazetesi’nde yayınlanan küçük bir romandı. Ben bu romanın müsveddelerini yıllar yılı yaza boza on beş yirmi sayfa kadar bir şey meydana getirmiştım. İstanbul’a yeni gelmişim. Tefrika romancılığı ile alakam yoktu. Yaşar Kemal bu Murtaza’dan Tunç Yalman’a övgüyle söz açmıştı ki, Tunç Yalman ilgilendi, müsveddelerini rica etti benden. Verdim ama yayınlanmaya başlayacağı aklıma bile gelmiyordu. Nasıl gelsin? Yıllar yılı ancak yirmi-otuz sayfa yazabilmişim. Tefrikaya başlansa dört günlük yazı. Bir gün yayınlanmaya başlanmış görmeyeyim mi? Her yanım buz kesti. Eyvah dedim rezil oldum. Bunun gerisini nasıl getireceğim? Öylesine titiz çalışıyorum. Ama olan olmuştu. Çaresiz gerisi gelecekti. Bir tek yol vardı benim için oturup devam etmek. Ecel terleri döke döke devam ettim ve tuhaf

¹⁸² Atilla Dorsay, *12ül Yılları ve Sinemamız*, İstanbul, 1995, 187.

değil mi? Bitti. Ama bu, uzun yıllara dayanan olgunlaşmış bir konunun kâğıda dökülmesinden ibaretti.”¹⁸³

Orhan Kemal daha sonra bu romanı yeniden ele almak istese de yakın dostları engel olurlar. Anılarında bu konuya şu ifadelerle değinir:

“Biz onu öyle bulduk, öyle okuduk, öyle sevdik. Ne diye değiştireceksin? Dediler. Hatta içlerinde çok önem verdiğim kişilerin de bulunduğu bu görüş üzerinde uzun uzun durdum. Kitabın üstünde roman yazıyordu ama o haliyle Murtaza bir roman değil, olsa olsa bir büyük hikâyeydi. Kitabın yüz seksen sayfalık hacminden dolayı söylemiyorum bunu. Romanı roman yapan şeylerin eksikliğinden söylüyorum. Murtaza’yı roman haline getirmek için üzerinde çok çalıştım. Birinci ve üçüncü bölümler yeniden yazıldı. Elimde yığınla malzeme var. Bu malzeme ile bir Murtaza II. Cilt yapamıyım? Henüz bilmiyorum ama, Murtaza galiba istiyor bunu. Dürtüp duruyor. Neden olmasın.”¹⁸⁴

Orhan Kemal’in bu dileği yaşarken gerçekleşmedi. Ancak ölümünden sonra yarım kalan eserleri Önemli Not adı altındaki kitapta oğlu Işık Öğütçü tarafından bir araya toplanarak kitap halinde yayımlandı. Bu eser; Murtaza II, 93 Harbi Orhan Kemal’in bazı konular ve eserleri üzerine görüşleri ve çeşitli notlardan oluşur.

Murtaza romanı 1925’teki mübadelede annesi ve kardeşi ile Yunanistan’ın Alasonya kasabasından Türkiye’ye göç eden Rumelili bir göçmeni anlatır. Murtaza, iskân dairesine başvurduğunda, dürüst davranmış, çoğu göçmenin yaptığı gibi mal mülk gasp etmeye çalışmamıştır. Çünkü damarlarında dayısı Kolağası Hasan Bey’in kanı vardır. Kardeşi ile birlikte İskân köyüne yerleşen Murtaza bir süre sonra geçim sıkıntısı zorlamaya başlayınca kente gelip bir fabrikada tartı kâtabi olarak çalışmaya başlar. İşini çok benimsemez. Çünkü o dayısı gibi subay olmasa bile üniformalı bir iş özlemi içindedir. Görev aşkı ile fabrikayı disipline sokma hevesine kapılıp, işçilere göz açtırmamaya başlar. Görev ahlakı zorbalığa dönüşür. Küçük işini çok büyük görüp ciddiye alması yüzünden gülünç duruma düşer.

Hemşerisi komiserin yardımı ile Murtaza mahalle bekçisi olur. Murtaza bekçilik işini de çok ciddiye alır. ‘vazifesinin aslanı’ , kurs görmüş, terbiye almış,

¹⁸³ Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul, 1984, 135.

¹⁸⁴ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 207.

kendini mahallenin bütün problemlerinden sorumlu tutan görev adamı olur. Ancak mahalle sakinleri Murtaza'nın her şeye karışmasından rahatsızdırlar. Emniyet müdürlüğüne yapılan şikâyet üzerine Murtaza sorgulanır. Sorgulanan Murtaza'nın görevden alınacağını fark eden komiserin misafiri fabrika müdürü onun dürüstlüğüne fark ederek fabrikasına gece bekçisi olarak almak ister. Doğal olarak bu iş yerinde de Murtaza, yardımcısı kontrolör Nuh'tan başlayarak herkesi hizaya sokmaya çalışır. Murtaza'nın kızları da aynı fabrikada çalışmaktadırlar. Kızı Firdevs'in iş başında uyuduğunun Murtaza'ya söylenmesi onu çileden çıkarır, kızını saçlarından tutup yere çarparak ölümüne neden olur. Küçük oğlu da babasının hayallerini yıkar.

Murtaza yukarıda özetlenen öykü bağlamında mizah ağırlıklı bir romandır. Romanın bu yönünü Bezirci şu ifadelerle anlatır:

“Dışarıdan bakınca insanı güldüren bir tiptir Bekçi Murtaza. Tutkuları onu bir an bile rahat bırakmaz. Sürekli bir kavganın içindedir. Çevresindeki insanlarla, bazı bazı bütün insanlarla ailesiyle, yakınlarıyla, hatta kendisiyle bile boyuna çekişir, kavga eder. İnandığı doğruları kabul ettirmeye ve hemen uygulatmaya savaşı. Çevresiyle bu yüzden zıt düştüğünü görmez mi? Görür ama aldırılmaz. Dediklerinin yüzde yüz doğru olduğuna öylesine inanmıştır ki, ölüm gelse onu yolundan alıkoyamaz. Bütün dünyaya savaş ilan etmiş bir Don Kişot'tur o.”¹⁸⁵

Orhan Kemal kendi mizah anlayışını Cehov'un mizah anlayışına benzetir. Mizah anlayışını toplumsal ve insana dair bulur. Orhan Kemal'in mizah anlayışında buruk bir gülümseme vardır. Saflık bazen öylesine abartılır ki okur, bir yandan da gülünç bulduğu Murtaza'ya acır. Orhan Kemal anılarında Murtaza karakteri için şunları söylemiştir.

“Murtaza bence, elleri üzerinde yürümeyi olağan saymaya başlamış, bir toplum, belki de bir dünya, ayakları üzerinde yürüyen, başkalarını da böyle yürümeye zorlayan, kendi kendine inanmış bir kişiydi... Murtaza kendisinin de yoksullardan biri olduğuna bakmadan varlıklı sınıfa gönlünü kaptırmıştır. Murtaza varlıklı kattan kendisi için hiçbir şey

¹⁸⁵ Asım Bezirci, “Orhan Kemal'in Oyun Yazarlığı”, www.orhankemal.org.tr, 25. 05. 2010, 10.

beklemez isteği yurt ölçüsünde kurs açıp bütün yurttaşları bu kurslardan geçirip, varlıklı yurttaşlar haline getirmektir.”¹⁸⁶

Murtaza II. Dünya Savaşı’nın fırtınalı günlerinde askere gittiği için yurtseverlik duyguları oldukça bilenmiş ve İsmet Paşa’ya hayranlık duymuştur. Demokrat Parti’ye akın akın kaydolan insanları nankörlükle suçlamıştır. Bu ipuçları bize edebi bir mizahın altında hümanist bir ideolojiyi sunar.

Roman aynı adla 1965 yılında yönetmen Tunç Başaran tarafından filme çekilir. Tez çalışması ilk uyarlamaları ele almayı ilke edinmişse de ilk uyarlanan film tüm çabalara rağmen bulunamamıştır. Ancak yönetmen ile yapılan röportajda ilk uyarlamaya ilişkin bilgiler edinilmiştir. Analiz konusu olan uyarlama ikinci uyarlamadır. İkinci uyarlama Bekçi adını almakla birlikte romandan çok fazla uzaklaşmamıştır. İlk uyarlamayı yöneten Tunç Başaran, Murtaza ile ilgili şu yorumları yapmıştır:

“Romana çok sadık kaldım. Kitapta olmayan bir aşk hikâyesi ilave ettim. Filmi yaymak için. Murtaza’nın kızıyla genç bir oğlan arasında geçiyor. Kitapta sevdiğim bir sahne vardı çekemediğim. Murtaza ile gece çalışan ayakkabı tamircisi arasında geçiyor. Film çok uzun olduğu için onu çekemedim. Murtaza vazife budalası bir adam. Trajik mi, trajikomik mi bilemem. Adam naif, yüreği iyi bir adam ama vazife budalalığı ona her şeyi yaptırıyor.”¹⁸⁷

¹⁸⁶ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, İstanbul, 2002, 202.

¹⁸⁷ Tunç Başaran ile yapılan görüşme, İstanbul, 24 Mayıs, 2011.

3.6.1. FİLMİN KÜNYESİ

Film Adı: Bekçi

Yapım Yılı/ Yeri:1986/ Türkiye

Yapımcı: Aysa Film

Yönetmen: Ali Özgentürk

Senaryo: Işıl Özgentürk

Eser: Orhan Kemal (Murtaza)

Tür: Dram/ Komedi

Süre:101~

Oyuncular: Müjdat Gezen, Güler Ökten, Halil Ergün, Macit Koper, Ferda Ferdağ, Menderes Samancılar. (Resim 40)



Resim 40 Bekçi film afişi

3. 6. 2. SENARYO ÖZETİ

Film; fabrika bacaları, bacalardan tüten dumanlar, iş makineleri, büyük vinçler, elektrik direkleri gibi yoğun 1960'ların yoğun sanayi kentini yansıtacak görüntülerle başlar. Filmin başında, Murtaza görünmeden önce Murtaza'yı tanıyanların ona ilişkin yorumları verilir. Örneğin;

- ...*tam bir belaydı,*
- ...*tuhaf bir adamdı,*
- ...*bize zararlıydı,*
- ...*sorumluluğunu bilen, saygılı ve çok faydalı bir adamdı,*
- ...*iyi adamdır, düşünmez para pul, düşkündür çocuklarına,*
- ...*muhibirdir, yordakçıdır,*
- ...*kadınları sevmezdi, sözüümüze sohbetimize düşmandı,*
- ...*namuslu iyi bir adamdır, lakin bilmez menfaatini,*
- ...*dedesi Hasan Bey gibi atmak ister kendini kurşunlara, bilirim onun çocukluğunu, tanırım taaa Balkanlardan dedesini babasını, fakirdir ama çok namusludur*

Bu söylemler, bir biçimde Murtaza ile yolları kesişmiş olan kişilerin oldukça çelişkili anlatımlarıdır. Murtaza çalışacağı fabrikanın kapısında görünür. Bekçi ile küçük bir tartışmadan sonra müdürün yanına gider. Kendinden emin biçimde, kurs görmüş, güçlü bekçi Murtaza'yı tanıtır. Müdür fabrikanın tamamının kontrolünden sorumlu olduğunu belirterek Murtaza'yı kontrolör olarak işe alır. Murtaza; karısı, halası ve iki kızı ile birlikte yaşamaktadır. Evindeki yaşantısında da dışarıdaki kadar garip davranışlar içindedir. Örneğin sık sık dedesinin portresiyle sohbet eder, ona olan hayranlığını dile getirir. Murtaza'nın ev yaşantısındaki kesitte benzer bir süreç izlenir. Murtaza yine dedesi ile konuşmuş, plaktan gelen yemen türküsüyle uzaklara dalmıştır. Kızı okuldan gelince yemeğe otururlar. Karısı ne kadar maaş alacağını sorar, oysa Murtaza'nın asıl önemseddiği görevinin ciddiyetidir. Murtaza ilk iş gününde fabrikadaki her köşeyi, her makineyi inceler. İşçi dolaplarının iç kapaklarındaki bütün posterleri boya ile kapatır. Bu arada fabrikanın diğer elemanları sigara molasındadır. Tuvalet bekçisini uyandırır. Tuvalet için çalar saat verir. Bu saatin üç dakikaya ayarlanarak, üç dakikadan fazla tuvaletin kullanılmamasını tembihler. Makine başında türkü söyleyerek çalışan kadını uyarır. Çevresine karşı bu denli titiz biçimde davranış dersi veren Murtaza, kimse tarafından dikkate alınmaz.

Günün ilk ışıkları ile evine gelir, iki saat uyumanın ardından yeniden fabrikaya döner. İşçilerin sohbetine tanık olur. Ona göre amele kısmı boş kalmamalı, kafasına kötü düşünceler dolmasın diye. Herkese işbaşı yaptırır. İş başında uyuyan tuvalet bekçisi ile tartışır. İki işçinin çaldığı makaralar nedeniyle onları müdürün odasına gelerek şikâyet ettiği sırada, tuvalet bekçisi gelir ve Murtaza'ya saldırır. Müdür Murtaza'ya neden kimsenin kendisinden memnun olmadığını sorar. Müdüre görevine ne kadar düşkün olduğunu ve çalışanların ise bir o kadar aylak olduğunu anlatır. Müdürün takdirini alır. Murtaza yakaladığı bir çocuğa fabrikanın önünde dedesini ve Balkan Savaşını anlatır. Bu sırada fabrikaya gelen müdür diğer bekçiyi yerinde göremez. Murtaza bu durumu da çare bularak su dökmeye gidenlerin bile kendisinden izin istemesini söyler. Müdür, yeni bir üniforma ile Murtaza'nın iş disiplinini ödüllendirir. Murtaza bu destekle otoritesini daha da artırmış, birbiri ile buluşan sevgililer dâhil her durum Murtaza için müdahale konusu olur.

Bir gece nöbeti sırasında fabrika soyulur. Hırsız kovalar, yakalayıp müdürün evine götürür. Müdürün de isteği ile hırsız karakola götürür. Murtaza her zamanki görev bilincini sokaklarda da sürdürmeyi uygun bulur. Örneğin; geceleri tek başına yürürken ışıkları yanan bir evin kapısını çalar. Kapıyı açana, *“bu saate kadar oturursanız vatan hakkında muzır şeyler düşünürsünüz”* der. Evine döndüğünde sevecendir. Uyuyan kızının üstünü örter.

Karısının maaşının yetersizliğinden şikâyet ederek, zam istemesi gerektiğini söylemesi üzerine küçük kızı Cemile'yi okuldan alıp çalışması için çalıştığı fabrikaya, İbrahim ustaya teslim eder. Ustadan kızına ayrıcalık göstermemesini ister (Resim 419).



Resim 41 Bekçi, fabrika

Bu arada Murtaza'nın abisi Recep gelir. Murtaza'nın karısı, abisine onun ne kadar çok çalışıp yorulduğunu anlatır. Abi ise yanına gelmesi için defalarca teklifte bulunduğunu ama Murtaza'nın kabul etmediğini anlatır. Abi aslında büyük kız Emine için gelmiştir. Emine'ye İzmir'den zengin bir aile, "*fakir ve namuslu bir kız*" aradıkları için taliptir. Annenin isteksiz olmasına karşın, Murtaza sözünden dönmek adına Emine'yi verir. Müdür, Murtaza ve ailesini oğlunun sünnet düğününe davet eder. Düğünde müdürün de teşviki ile sahneye çıkan Murtaza, dedesini ve anılarını anlatır. Davetlilerin onunla alay etmesi aileyi üzmüştür, babasından utanan Emine düğünü terk eder (Resim 42).



Resim 42 Bekçi, Murtaza, düğün

Küçük kız Cemile, fabrikada bir gence ilgi duymaya başlar. Genç de ona karşı ilgisiz değildir. Bu arada büyük kızın da bir sevgilisi vardır ve sevgilisi ile birlikte olmak üzereyken babasına yakalanır. Emine, babasına bütün düşündüklerini arka arkaya sıralar. Kendisini ve aşkını önemsemediğini, fabrika dışında hiçbir şeyin onun için anlam taşımadığını söyleyerek babasını kovar. Murtaza eve döndüğünde Emine'ye ait bütün eşyaları yakar.

Küçük kızı Cemile'nin işinin başında uyuduğuna ilişkin söylenti üzerine kızını bulup, hiddetle dolaba çarpar. Onun gibi birinin kızının görevi başında uyuması af edilir bir hata değildir. Kız hastalanarak yatağa düşer. Murtaza kızının görevi başında uyumasından kendisinin sorumlu olduğunu söyleyip cezalandırılmasını ister. Müdür ceza önerisine sıcak bakmasa da Murtaza ısrarlıdır. Bir gece Murtaza görevi başında uyurken, çalışanlar tarafından bulunur. İntikam duygusu ile müdüre haber vermek isterler. Ancak İbrahim usta Murtaza'nın yorgun düştüğünü görüp izin vermez. Buna rağmen işçiler şikâyet ederler. Müdür ise beklenenin tersine Murtaza'ya dinlenmesi için üç gün izin verir. Murtaza izin almak istemese de müdür emir yoluyla izni kabul ettirir. Eve geldiğinde kızı Cemile'nin öldüğünü ve başında Kuran okunduğunu görür. Kızının yüzünü görmek ister ama karısı izin vermez. Cemile'ye âşık olan genç, bir gece Murtaza'yı bıçaklar ve üniformasını yakar. Murtaza yaralı bir biçimde fabrikaya yöneldiğinde ağzından şu sözler dökülür: *“kutsaldır bir vazife bir evlattan...”*

Filmde karşımıza çıkan Murtaza da vazife aşkı yüzünden kızının ölümüne neden olur (Resim 43). Romanda vazife aşkı Murtaza'nın sözleriyle şu şekilde ifade edilir: *“Hayır, vatandaş, dilemeyeceksin hiç kimseden af! Neden? Çünkü yüksektir bir vazife herhangi bir aften. Vazife bir sırasında görmeyecek gözüün evladını bile. Demeyeceksin evladım, ciğerparem!”*¹⁸⁸



Resim 43 Bekçi, Cemile'nin ölümü

Müdürün de yer aldığı bir bankada bekçi olarak yeni bir işe başlar. Film kendisi için yazılmış kitabın kendisine verilmesine *“bu ben miyim? Nereden tanır beni bu adam da yazar”* şeklinde gösterdiği tepki ile son bulur.

Murtaza filmi ile romanı arasında özellikle sona dair farklılıklar vardır. Romanda Murtaza iki oğlundan küçüğünün çaldığı ekmek yüzünden mahkemeye çağırılır ve oğlunun affedilmemesini ister. Dayısının adını verdiği iki oğlundan büyüğü üniformalı bir meslek seçmediği için zaten kendisini hayal kırıklığına uğratmıştır. Küçüğü de açlıktan bile olsa hırsızlık ile onu hayal kırıklığına uğratır. Farklılıklara rağmen romanda Murtaza karakteri üzerinden verilmek istenen görev aşkının yarattığı yıkım filmde de başarılı şekilde ortaya konur.

¹⁸⁸ Orhan Kemal, *Murtaza*, İstanbul, 2008, 125.

3.6.3. TEMALAR

Filmin ana temasını Murtaza'nın davranışlarını mizahi karaktere dönüştüren görev aşkı oluşturur. Görevin; yurt sevgiyle, namusla, vicdanla özdeşleştiği geniş anlamlı yaşama bakış biçimi bir ideoloji gibi vurgulanır. Hilmi Yavuz'un yorumunda bu durum Kant ahlakına benzetilir:

*“Roman boyunca ikide bir ödevinin gereğini yapmanın, erdemlerin en büyüğü olduğunu belirtir biçimde konuşması, ödevin boyutlarını kayıtsız şartsız bir bağlılıkla, körü körüne uygulaması Murtaza'yı Kant ahlakının örnek insanı kılar. Kant'ın **categorical imperative** dediği kesin ahlak buyruğudur.”*¹⁸⁹

Ana temanın yaşam içindeki sergilenişi güçlü ve erdemli bir duyguyu karikatürize eder. Çünkü yüce ahlaki değerler bir seçki ile değil daha çok yöneten sınıfa itaat biçiminde yansır. Yan temalar olan yoksulluk, geleneksel namus anlayışı ana temanın erdemli yanını zayıflatarak ‘teslimiyet’ yanını güçlendirmiştir. Murtaza romanının analizindeki Marksist yaklaşım da bu durumu vurgular. Uturgauri, Murtaza'yı *“kendini aşağı görme duygusundan kurtulamamış, başkalarının buyruğuna girmiş, kendi sınıfıyla bağlantısını yitirmiş, başka bir sınıfın çıkarlarına körü körüne bağlanmış”*¹⁹⁰ biçiminde değerlendirir.

Alt temada göçmen sadakati bulgulanabilir. ‘Yeni geldiği, onu kabul eden ülkeye ihanet etmemek’ de bir erdem biçimi olarak alt temayı oluşturur. Murtaza yeni geldiği ülkede gösterdiği dürüstlük sayesinde sıkıntılar yaşa da dürüstlüğünden ve onurundan çektiği tüm maddi sıkıntılara rağmen ödün vermez. Yoksulluğun giderilme seçenekleri vardır ama Murtaza bu seçenekleri onursuzca bulup reddeder. Bu anlamda yoksullukla ilintili olan dürüst olmayan yollardan zengin olabilme olgusu da karşımıza çıkan diğer önemli temadır.

¹⁸⁹ Hilmi Yavuz, “Felsefe ve Ulusal Kültür”, Mehmet Narlı, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara, 2002, 545.

¹⁹⁰ Uturgauri Svetlana, “Orhan Kemal'in Yapıtları-Türk Gerçekliğinin Gelişmesinde Yeni Bir Aşama”, Mehmet Narlı, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara, 2002, 545.

“Yunanistan’ın Alasonya kasabasından olan Murtaza, 1925’lerden sonraki mübadelede annesi, erkek kardeşiyle Türkiye’ye göç etti. Yirmisindeydi. O sıralar ‘Muhacir kandaşlar nam-ü hesabına fî sebilüllah’ yani göçmen kandaşlar çıkarına hiçbir karşılık beklemeden, Allah için çalıştıklarını ileri süren yerli, simsarların hile dolu öğütlerine uyan hemşerilerinden pek çoğu gibi memleketlerindeki barakalarına karşılık koca koca konaklar, üç buçuk arşın bahçelerine karşılık da binlerce dönüm tarla almayı kendine, daha çok da damarlarında dolaşan şehit Kolağası Hasan Bey’in kanına yakıştırmayan Murtaza, ne annesinin ne de hemşerilerinin öğütlerine uydu. Hele gizliden gizliye para desteleri gösteren yerli simsarlara hiç! Tam tersi, iskân dairesine gitti: ‘Biz fakir insanlar idik memlekette’ dedi, ‘yok idi başkaları gibi tarlalarımızla konaklarımız. Var idi küçük bir bahçeciğimiz. Söylemem yalan, yakışmaz bana.’”¹⁹¹

Film Murtaza’nın geçmişine romandaki kadar ayrıntılı değinmez. Adeta Murtaza fabrikada bekçilik görevi ile hayata başlamış ve çizdiği karakterin geçmişi ile bir bağı yokmuş gibi. Filmde de Murtaza görev aşkını, devletin, vatanın çıkarlarını her şeyin üstünde görür, kendi ve ailesi için en önemlisi yoksulluğundan kurtulmak adına da olsa hiçbir çıkarını bu görevin üstünde görmez. Fakat roman bu olguyu Murtaza’nın geçmişi ile birlikte, ideolojik duruşuyla birlikte sunduğu için karakterin davranış biçimlerini daha anlaşılır kılar.

3.6.4. KİŞİLER

Murtaza filmin ana karakteridir. Diğer karakterler bu karakterin belirginleşmesini sağlama görevini üstlenmişlerdir. Murtaza sert görünümlü, görevine tutkuyla bağlı, kendinden asla kuşku duymayan, ciddi bir çalışandır (Resim 44). Alman faşizminin uygulamalarını hatırlatacak kadar disiplin hayranıdır. En küçük aylaklığı vatan hainliği gibi algılar. Herkesin terbiye edilmeye ihtiyacı olduğunu düşünür. Balkan savaşında başarı göstermiş olan dedesine hayrandır. Dedesi hem yurtseverliğin hem de otoritenin temsilidir. Kadınlara karşı hoşgörülü değildir. Hep bir erkek evlat özlemi çekmiş ancak sahip olamamıştır. Romanda ise Murtaza üçü kız ikisi erkek beş çocuklu erkek evlat fanatizmi olan bir babadır.

¹⁹¹ Orhan Kemal, *Murtaza*, İstanbul, 2008, 10-11.

“1928’de Firdevs, 1929’da Cemile, 1932’de Zehra doğdu. Art arda kızlar Murtaza’yı çılgına çeviriyor, ama gene de yılmıyordu. Günün birinde elbette ikinci bir oğlu olacaktı. Çünkü Hasan umduğunu veremeyecekti Murtaza’ya. İlk’i bitirdikten sonra Orta’ya değil, sanat okuluna attı kapağı.”¹⁹²



Resim 44 Bekçi, Murtaza, fabrika önü

Murtaza romanda kinci erkek evlada da kavuşur fakat onda da istediğini bulamaz. Murtaza rahatsız edici derecede insanlara çeki düzen vermek istese de çoğunlukla alay edilen, emeği sömürülen bir kişiliktir. Orhan Kemal Murtaza kişiliğini değerlendirirken onun bu tutkusunun beyhudeliğini vurgular. Murtaza “ vazifesinin aslanı” olmasına karşın bir “kapı kulu” olarak eğitilmiştir. Kendisini en güçlü erkin temsilcisi olarak görür. Bu göstergeler romanda da filmde de karşımıza çıkar. Görev söz konusu olunca Murtaza için adeta hayat durma noktasına gelir. Çünkü ona göre, *“Yukarıda Allah, Ankara’da Devlet hem de Hükümet, burada da oydu! Koskoca Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti onu buraya sarhoşlardan korksun, hırsızlardan avanta alsın, gece yarılarında sonra da tam siper horlasın diye bekçi tayin etmemişti.”*¹⁹³

Görev tutkusu insan sevgisinin önüne geçer, hatta kızının ölümüne neden olacak kadar. Murtaza tipik bir şive kullanır. Bu şive onu en ciddi durumlarda bile

¹⁹² O.Kemal, a.g.e., 2008, 20-21.

¹⁹³ O.Kemal, a.g.e., 2008, 4.

gölünç duruma düşürür. Murtaza büyük adam olma uğruna küçük yanlarını göremeyen bir ölçüde bencil bir kimliktir. Neden olduğu hiçbir üzüntü onu derinden yaralamaz. Onun görev tutkusu işverenler tarafından da kolayca değerlendirilir ve bu tutku küçük ödüllerle onun sömürsünün sürdürülmesine neden olur. Film boyunca hiçbir olay Murtaza karakterini dönüştürmez. Yani hiçbir olaydan ders almaz. Filmin başında gösterdiği sert tutum kızının ölümüne rağmen sevgiye dönüşmez sürekliliğini korur. Bu ölümün ardından filmde karşımıza çıkmayan ama romanda var olan oğluna karşı tavrının nedenleri yine Murtaza'nın vazife aşkına dayandırılır. *"Haaayır! ... Olamaz aç benim oğlum! Kabul edemem açlığını! Vele olsun idi bile aç, çalmayacak idi, etmeyecek idi tenezzül hırsızlığa. Tükürecek idi kan, söyleyecek idi içtim kızılık şerbeti! Şimdi sizden ederim istirham, edesiniz mahkûm, atasınız hapsilere!"*¹⁹⁴

Oğlu aç olduğu için bakkaldan çeyrek ekmek çalmıştır. Hâkimin ısrarla serbest bırakmasına rağmen Murtaza'nın verdiği bu cevap onun her ne uğruna olursa olsun taviz vermediği kişiliğinin göstergesidir.

Filmin görünmeyen ama güçlü karakteri Murtaza'nın hayran olduğu dedesi **Kolağası Hasan Bey**'dir. Romanda dayısı olarak geçer. Dayısının vatan için şehit olması onu dayısına hayran bırakır. Bu hayranlık da Murtaza'yı vatan, devlet, görev aşkı ile bezenmiş bir insan yapar. Bu nedenledir ki romanda da filmde de Murtaza'nın tüm memleketi ve her bir vatandaşı disiplin altına alma çabası sunulur.

*"Sonra bakarım fakir vatandaşlar, uyumazlar gece yarısına kadar. Bu da uygun değildir disipline. Neden? Çünkü lazım bol uyku, temiz gıda. Bol uyku, temiz gıda parlatır gözleri, çaktırır içlerinde şimşek hem da yıldırımlar. İçlerinde şimşek hem da yıldırımlar çakan gözler korku verirler düşmanlarımıza."*¹⁹⁵

Murtaza'nın **karısı** onun samimi ve inançlı olduğunu düşünüp zaman zaman otoritesinden ve saflığından şikâyet etse de sadık ve fedakar bir eştir. Murtaza'nın büyük kızı **Emine** babasının otoritesine en açık tepkiyi gösteren aile bireyidir. Duygusal hayalleri olan bu genç kız bir duvak atölyesinde çalışır ve tek isteği kendisi

¹⁹⁴ O. Kemal, *a.g.e.*, 2008, 438.

¹⁹⁵ O. Kemal, *a.g.e.*, 2008, 154.

gibi işçi olan sevgilisi ile evlenmektir. Babasını onaylıyormuş gibi görünen insanların bile onunla alay ettiğini fark edip onu eleştirir. Ancak ne protestoları ne de yaşamını değiştirme çabaları babasında yaratmak istediği değişikliği yaratmaz. Küçük kızı **Cemile** ise filmin en dramatik sahnesinin kahramanıdır. Cemile beklenen erkek çocuğun yerine doğan kız çocuğudur. Ailenin ilk ekonomik sıkıntısında okuldan alınarak fabrikada çalıştırılmasına gönlü elvermese de razı olacak kadar uyumlu ve sessizdir. Fabrikada çalışırken işinin başında uyuması hayatına mal olacak kadar sert bir tepki ile babası tarafından cezalandırılır. Onun sessiz ölümü sevdiği genç olan **Yusuf**'ta intikam duygularını filizlendirir. Böylece Yusuf da Murtaza'nın karakterindeki otoritenin cezalandırılması gerekliliğini kanıtlayan kişilerden biri olarak senaryoda rol alır.

Murtaza'nın ailesi dışında, onu için için alay etse de yüreklendiren **müdür** tipik bir işverendir. Bir çalışanının, diğer çalışanlar üzerinde kendisi adına otorite kurmasından rahatsız değildir. Murtaza zaman zaman onun isteği dışında kontrolü abartsa da bu müdür için katlanılabilir bir durumdur. Murtaza'nın iş arkadaşları **kontrolör Nuh** ve **tuvalet bekçisi** gibi kişiler Murataza'nın karşısında yer alırken, **İbrahim usta** gibi nadir birkaç kişi de onu anlayışla karşılar.

Bekçi filminin Murtaza dışında yer alan bireylerinin hepsi, Murtaza'yı var etmek için görevlendirilmiş kanıtlayıcılarıdır. Doğan Hızlan'ın Ali Özgentürk ile yaptığı bir röportajda Murtaza karakterini Özgentürk şu şekilde tanımlar:

*“Sistem insan için midir yoksa insan sistemin bir oyuncuğu mudur? İnsan ile sistem arasında bir oyun. Bütün otoriterler, kalıcı otoriterler insani olmanın düşmanıdır. Bu otorite ne olursa olsun... İktidar, otorite, güç, sistem bütün bu ana kavramlar içerisinde, Murtazalık bu...”*¹⁹⁶

Bu yorumdan yola çıkarak filmin kişilerini değerlendirdiğimizde Murtaza'yı sistemin, diğerlerini de Murtaza'nın kurbanı küçük insanlar olarak yorumlayabiliriz.

¹⁹⁶ Doğan Hızlan, “Orhan Kemal’in Dünyası Bizi Etkilemedi”, *Hürriyet Gösteri*, İstanbul, 1984, 38.

3. 6. 5. ZAMAN

Uyarlamanın yapıldığı ana öykü 1950’li yılların modernleşen Türkiye’sini ele alırken genişletilmiş romanın zamanı 1968’li yıllardır. Bu nedenle filmin yansıttığı kesin bir geniş zaman diliminden söz etmek olanaksızdır. Özellikle romanda zaman zaman vurgulanan Demokrat Parti eleştirisi filmde yer almadığı için en geniş biçimde modernleşen Türkiye’nin fabrikalaşma sürecinin başlangıcını kapsadığını söylemek dışında zaman belirlemek olanaksızdır. “1946-47’lerde yurdun her yanı ‘Demokrasi’ naralarıyla köpük köpük çalkalandığı günlerde fabrika da kendini bu sarhoşluğa kaptırmış, Murtaza unutulmuştu.”¹⁹⁷ Romanda zamana dair yapılan bu vurgu filmde görülmez. Ayrıca filmde ne fabrika makinelerinin seçiminde ne de kent görünümünde bir tarih saptaması yapılmaya uygun vurgu da yapılmamıştır. Olay örgüsü Murtaza’nın fabrika bekçisi olarak işe başlayıp, buradan banka bekçiliğine geçişine kadar olan zaman dilimini kapsar. Dış mekânlarda bir mevsim geçişine tanık olunmaz. Bu nedenle sürenin 5-6 aylık bir süreci aşamayacağı söylenebilir.

3.6.6.MEKÂN

Filmin ana mekânı fabrikadır. Murtaza’nın her köşesini kontrol ettiği fabrika açık ve kapalı alanlarıyla geniş biçimde yer alır. Ancak konusunda fabrika geçen diğer filmlerden farklı olarak burada mekân sadece Murtaza’nın olay örgüsü için vardır. Fabrikanın emek, sınıfsal çatışma, üretim ilişkileri v.b. gibi işlevleri ele alınmaz. Mekânda dolaşım Murtaza ile özdeş biçimde düzenlenmiştir. Romanda ise fabrika özellikle çalışanlarıyla tasvir edilir. “Çırçır Dairesi’ne çıkan harap merdivenden, çoğu paçavralar içinde kadın, erkek, çoluk çocuk işçiler inip çıkıyorlardı. Bunlar su içmek ya da ayak yoluna gitmek üzere makinelerinden ayrılmış işçilerdi.”¹⁹⁸ Filmde ikinci önemli mekân evinin bulunduğu mahalle ve evidir. Orhan Kemal’in çoğu eserinde geçtiği gibi Murtaza romanında da bu romandan uyarlanan Bekçi filminde de yoksul işçi mahallesi, dar bakımsız bir ev kullanılmıştır. Burada da mekânın sosyo-ekonomik ve kültürel çelişkilerine vurgu

¹⁹⁷ Orhan Kemal, *Murtaza*, İstanbul, 2008, 362.

¹⁹⁸ O. Kemal, *a.g.e.*, 2008, 186.

yapılmamıştır. Romanda üzerinde çok fazla yorum yapılan fakat filmde üstünde durulmayan, dönemin bir diğer sömürü ayağını oluşturan mekânlar ise kooperatiflerdir. Orhan Kemal bu yapıyı şöyle anlatır. *“Sorumluluğu sınırlı bir kooperatifli. Hisselerden belki de dörtte üçü fabrika sahiplerinindi; üst yanı fabrika ustalarıyla, gözde memurlara paylaştırılmıştı. Yani işçilerle küçük memurlar limon gibi sıkıldıktan başka, ellerine geçen paralar da kooperatif yoluyla yeniden fabrika sahiplerine dönecekti.”*¹⁹⁹ Murtaza da girdiği geçim sıkıntısı içinde bu sisteme bulaşmış bir fabrika çalışanıdır. Fabrikanın oluşturduğu bu sistem çalışana seçenek sunmayan, çalışanı mecburi kılan bir sistemdir.

*“Memurdan beş liralık marka avans aldı. Bu markalar, kırk paradan iki yüz elli kuruşa kadar boy boy, alüminyum tekerleklerdi ki, yalnız kooperatif bakkalı, manavı ve kasabından alışveriş etmeye, kooperatif berberinde tıraş olmaya, terzisinde giysi diktirmeye yarardı. Avanslarda işçiye avans yerine bu markalardan verilir, bu suretle işçi sadece kooperatiften alışverişe zorlanırdı.”*²⁰⁰

Filmde de romanda da Murtaza karakterinde hiçbir değişiklik görülmez. Aynı inat, dik duruş, vazife aşkı mekânlar farklı olsa da kendini korur. Filmde bankada bekçi olarak göreve başlayan Murtaza üniformasının ve görevinin duruşuyla önemini yansıtır (Resim 45). Romanda da mahkemede hâkim karşısında çocuğunu savunmaz tam tersi görevi ve onuruyla çocuğunun kendisini ve saygınlığını yansıtmadığını ifade ederek yine dik bir duruşla cezalandırılmasını ister.

¹⁹⁹ O. Kemal, *a.g.e.*, 2008, 186.

²⁰⁰ O. Kemal, *a.g.e.*, 2008, 338.



Resim 45 Bekçi, Son sahne, banka

3.7. AVARE MUSTAFA

Orhan Kemal romancılığında İstanbul gecekonduları önemli yer tutar. Eserlerine kırsaldan kente göç eden ya da mübadele yoluyla balkanlardan gelen eden yoksul insanların hayatta kalma savaşlarını konu eder.

“Orhan Kemal, kentleşen, kentleşmenin sancılarını çeken, kentleşmenin getirdiği sorunlarla boğuşan, kentin yükünü vücuduyla ve canıyla taşıyan küçük, sıradan insanları, aydınlık bir bilinçle, tadına doyumaz bir insani sıcaklık ve duyarlılıkla, insana olan güvenle, umutla anlatan; Çukurova’nın ve İstanbul’un yoksul ve yoksun insanlarını edebiyata taşıırken edebiyatı kullanan, halkın yazarı olmayı seçen bir yazarımızdır.”²⁰¹

Orhan Kemal’in 15 romanı İstanbul’da geçer. Devlet Kuşu romanı da bunlardan biridir. Bu romanda göç eden aile tıpkı diğer romanlarında olduğu gibi zorluklar içinde çözüm yöntemleri bulmaya çalışan bir ailedir. Romanın dramatik olguları diğer İstanbul romanlarıyla benzerlik gösterir.

²⁰¹ Öner Yağcı, “Orhan Kemal İçin Notlar”, *Berfin Bahar*, 88, 2005, www.orhankemal.org.tr.

Orhan Kemal'in Devlet Kuşu (1958) romanı, üç defa sinemaya uyarlanmıştır. Her üç uyarlama da Memduh Ün tarafından yapılmıştır. Bunlardan ilki 1961 yılında, romanın basımından üç yıl sonra gerçekleştirilmiştir. İlk uyarlamaya romanın avare kahramanından yola çıkılarak Avare Mustafa adı verilmiştir. Devlet Kuşu'nun bir buçuk sayfalık bir taslağı olan bu hikâyenin satın alınış ve filme çekiliş öyküsünü o dönemin önemli kadın oyuncularından olan Sezer Sezin şöyle anlatır:

“Orhan Kemal ile iyi dosttık. Bir gün yazıhaneye girerken seslendi. ‘Bir hikâye yazdım. Senin istediğini söyledim. Sana sorarlarsa yalancı çıkarma. Bunu Sezer’e satacağım dedim. Senin istediğini duyunca hikâyeyi kapıyorlar’ dedi. O dönemde benim filmlerim iyi iş yapıyordu. Gel yazıhaneye dedim. Ver bakayım hikâyeyi dedim. Çıkardı çantasından, bir buçuk sayfa. Aldım. Devlet Kuşu. Okudum. Babama benzettim kahramanı, adını Avare Mustafa koydum. Mukaveleyi imzaladık. Memduh Ün ile görüştim. Yönetmenliğini sen yapacaksın dedim. Ayhan Işık ile konuştuk. Ben oynayacaktım olmadı. Başka filmle anlaşmam vardı oynayamadım. Memduh Ün de hikâyeyi çok beğendi. Filmi o yaptı.”²⁰²

İkinci uyarlama ise 1980 yılında yapılmış ve bu defa roman aynı adla, yani Devlet Kuşu olarak filme alınmıştır. Bir romandan yapılabilecek farklı uyarlamalara, aynı romandan yapılmış olan Avare Mustafa ve Devlet Kuşu filmleri oldukça çarpıcı bir örnektir. Memduh Ün aynı konuyu kahramanların cinsiyetlerini değiştirerek bir filmde daha kullanmıştır: Zilli Nazife (1967). *“Ben bu kitabı bir de Orhan Kemal ile hiç görüşmeden erkeği kadın yaparak çektim; Zilli Nazife. Avare Mustafa'nın da üç tane arkadaşı var Zilli Nazife'nin de üç tane arkadaşı var. Avare Mustafa'da erkeği zengin kıza peşkeş çekiyorlar, bunda da Nazife'yi zengin erkeğe peşkeş çekiyorlar.”²⁰³*

Devlet Kuşu ilk olarak 1956 yılında Ankara'da yayımlanmakta olan Ulus gazetesinde tefrika edilir, büyük ilgi görmesi üzerine 1958 yılında Düşün Yayınevi tarafından kitap olarak basılır. Orhan Kemal bu romanında İstanbul'un bir kenar semtinde yoksulluk içinde yaşayan, bir şekilde para kazanıp ya da bulup rahata kavuşmak isteyen, bu istekleri için bazen her yolu meşru gören, kimi zaman bu amaç

²⁰² Sezer Sezin ile yapılan görüşme, İstanbul, 23 Mayıs 2011.

²⁰³ Memduh Ün ile yapılan görüşme, İstanbul, 24 Mayıs 2011.

doğrultusunda kötü olanı tercih eden ya da etmek zorunda kalan insanları anlatır. Roman, işsiz olmakla, aylak olmak arasında duran ve ikincisine daha yakın olan Avare Mustafa'nın yoksulluktan kurtulmak için mahallelerine apartman yapmaya gelen bir müteahhidin çirkin kızı ile ailesinin ısrarları üzerine, hem ailesini hem de kendini yoksulluktan kurtarmak için evlenmesini konu edinir.

Avare Mustafa bu evliliği bir çözüm olarak görmesine karşı âşık olduğu kızı unutamaz. Kendisine evlilik karşılığı verilen paraları iade edip evi terk eder. Bu olgu Orhan Kemal'de sık görülen bir tür etik protestodur. Orhan Kemal, yoksul ve çaresiz insanların katlanma süreçlerinin, insani değerlerini aştığında, bu duruma ne tür tepkiler göstereceklerini, kendi gözlemlerinin de ışığında romanlarına ve roman kişilerine yansıtır. Orhan Kemal'in çaresiz kişilerinin hemen hepsinde dramatik bir aşk vardır. Bu aşklar hiç kolay yaşanmaz. Bu nedenle romanlarının olay örgüleri yoksulluğun realitesiyle duygu karmaşası arasında gidip gelir.

Devlet Kuşu romanının her iki uyarlamasında da 'Avare Mustafa' kimliğinin aktörle özdeşleştirilmesi nedeniyle birinci uyarlama romandaki Mustafa'ya uygun bir karakter çizerken ikinci uyarlama Orhan Kemal'den uzaklaşarak yarı cahil, argo konuşan biraz da aptal bir kişilik çizer. Devlet Kuşu'nun ikinci uyarlamasında ana karakter bütünüyle aktörüyle özdeşleştirilerek Kemal Sunal'ın 'Şaban' tiplemesine benzetilmiştir.

3.7.1. FİLMİN KÜNYESİ

Film Adı: Avare Mustafa

Yapım Yılı/ Yeri:1961/ Türkiye

Yapımcı: Uğur Film

Yönetmen: Memduh Ün

Senaryo: Lütfü Akad, Halit Refiğ, Memduh Ün

Eser: Orhan Kemal (Devlet Kuşu)

Tür: Dram

Süre: 100~

Oyuncular: Ayhan Işık, Fatma Girik, Çolpan İlhan. (Resim 46)



Resim 46 Avare Mustafa film afişi

3.7.2. SENARYO ÖZETİ

Avare Mustafa İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde oturan dört çocuklu yoksul bir ailenin büyük oğludur. Babası bir dönem kapıcılık da yapan matbaa bekçisidir. Annesi, kızları için iyi kısmet bulmayı bekleyen bir ev kadınıdır. Kızlar ise bir fabrikada işçi olarak çalışırlar. Küçük oğlan Erol ise henüz okula gitmektedir. Romanın olay örgüsünün merkezinde bulunan Mustafa çoğu zaman sarhoş ve serserice davranışlarla gece yarıları mahalleye gelip, naralar atarak mahalleyi rahatsız eden bir yaşam sürmektedir.

Filmde kişilerin hemen hemen hepsi romandaki kişiler ile aynıdır. Ancak romanda çok seyrek söz edilen ailenin bebek yaşındaki en küçük çocuğu filmde yer almaz. Avare Mustafa askerliğini yapmış ve işsizdir. Günlerini arkadaşlarıyla Taşkasaplı'nın kahvesinde oturarak geçirmektedir. En yakın arkadaşları olan Süleyman ve Murat da kendisi gibi işsizdir. Mustafa bu iki arkadaşıyla ayakta duramayacak kadar içip boş boş dolaşarak günlerini geçirmektedir (Resim 46). Baba böyle bir oğlu olmasını bir türlü hazmedememektedir. 'Askerliğini yapmış kazık kadar adam olmuş' dediği, Mustafa'nın artık çalışıp eve para getirme zamanının geldiğini düşünür. Babasının Mustafa'ya yönelik tepkileri sıklıkla annesinin Mustafa'yı korumasıyla kesilir. Annesi Mustafa'yı diğer çocuklarından daha farklı sever. Aslında bu sevginin altında oğlunun bir gün aileyi yoksulluktan kurtaracak ve rahata kavuşturacak bir iş sahibi olacağı inancı yatar. Onun düşlerinde biricik oğlu Mustafa en azından zengin bir gelin bulup yaşantısını düzene koyan yetişkin bir adam olacaktır.



Resim 46 Avare Mustafa, Mustafa

Mustafa bir gün kız kardeşlerini mağaza önünde bir adamla konuşurken görür. Akşam eve dönünce kıskançlık içinde kardeşlerine bağırır. Fakat babası “onların ekmeğini ben veriyorum sen değil” diyerek Mustafa’yı susturur. Babanın bu sözü filmin ana çıkış noktasıdır. Para aynı zamanda otoriteyi temsil eder. Paraya verilen önem romanda da filmde de sık sık vurgulanır. Buradaki para olgusu izleyiciye eleştiri olarak sunulur. Çoğu değer para ile nasıl değiş tokuş edildiğini göstererek aslında izleyicinin de aynı kapitalist deformasyon içinde olduğunu vurgulamak ister.

Mustafa işsizliğine son vermek istemektedir. Ancak babası gibi ‘el kapısı’nda çalışmak istemez, Süleyman ve Murat ile birlikte küçük bir köfteci dükkânı açmaya karar verir. Fakat iş ne kadar küçük olursa olsun sermaye gereklidir. Annesinin babasından sakladığını zannettiği altınların kendisine verileceğinden emindir. Ancak annesinin hiç altınının kalmadığını çok kısa bir zamanda öğrenir. Arkadaşı Süleyman zengin dayısına gidip para ister. Para yerine dayıdan onur kırıcı sözlerle dolu nasihatten öte bir şey alamaz.

Mustafa’nın oturduğu evin önündeki boş arsaya apartman yapılacaktır. Tam evlerinin önünde yer alan, mahallenin çocuklarının futbol oynadığı bu boş arsayı satın alarak apartman yaptırmak isteyen müteahhit Zülfikar Bey gelir. Beraberindeki

adamlarla arsayı ölçmeye başlarlar. Mustafa'nın kardeşi Erol top oynayan çocuklar arasındadır. Erol, Zülfikar Bey'in adamlarına arsayı ne yapacaklarını sorar. Adamlardan bu arsada kısa bir süre sonra bir apartman inşa edileceğini öğrenir. Mustafa'nın babası mahallelinin ve çocukların tepkisine karşı Zülfikar Bey'i koruduğu için, onun güvenini kazanır ve inşaat bekçiliği görevini alır.

Zülfikar Bey arsayı göstermek için kızını ve karısını mahalleye getirir. Mustafa'nın babası onları evine kahve içmeye davet eder. Hülya Mustafa'nın kardeşi ile konuşurken “Avare filmini gördünüz mü?” diye sorar. Bunun üzerine kızlar “bizim de bir avaremiz var” diyerek Mustafa'nın fotoğrafını gösterirler. Hülya Mustafa'yı sinema aktörleri kadar yakışıklı bulur. Mustafa'nın işsiz olduğunu öğrenince, kızlara babasının yanına iş için gelmesini söyler. Aile bu öneriye çok sevinir. Bekledikleri kısmet ayaklarına gelmiştir. Hülya romanda olduğu gibi kara kuru, çelimsiz ve çirkin bir kızdır. Ailesi Hülya'nın çirkinliğine sık sık vurgu yapsa da onu şımartmayı, istediği her şeyi yerine getirerek memnun etmeyi bir telafi gibi görür. Ancak Hülya ailesinin bu yaklaşımına rağmen kendini beğenmiş biri değildir. Tersine sınıf farkını dikkate almadan çevresi ile diyalog kuran biri olarak babasından çok farklı bir karakter çizer. Babası yoksulları “açgözlü” insanlar olarak nitelerken o, bu insanlara yakın ve sıcak davranır.

Hülya babasından Mustafa'ya iş vermesini ister. Kızına karşı zaafı olan Zülfikar Bey istemeyerek de olsa Mustafa'yı kâtip olarak işe alır. Hülya her akşam babasına Mustafa'nın işe gelip gelmediğini sorar. Aile bir yandan kızlarının fotoğraftaki görüntüye âşık olduğunu düşünüp telaşlanırken, diğer yandan da kızlarının üzülmeye içerlenirler.

Mustafa ise komşu evin kızı Aynur'a âşıktır (Resim 48). Aynur annesi ile yaşayan, evin geçimini kapalıçarşıya sattığı makine işleriyle sağlayan güzel bir kızdır. Aynur ile Mustafa sık sık görüşürler. Bu görüşmeler ne Aynur'un ne de Mustafa'nın annesi tarafından onaylanmaz. Çünkü her ikisinin de ortak bir dileği vardır, çocuklarının zengin biri ile evlenerek yaşamlarını kurtarması.



Resim 48 Avare Mustafa, Mustafa-Aynur

Avare Mustafa'nın ve babasının Zülfikar Bey'in yanında çalışıyor olması Hülya ile Mustafa'nın evlenmesine ilişkin düşleri güçlendirir. Mustafa bu evlilik konusunda isteksizdir. Oğluna büyük sevgi ve güven gösteren anne bile Mustafa'nın isteksizliğine kırılır. Mustafa'nın evlenmesini isteyen sadece ailesi değildir. Arkadaşları Murat ve Süleyman da onun evlenmesinin, köfteci dükkânına sermaye sağlanması açısından bir çıkış yolu olduğunu düşünürler. Süleyman “bu fırsat her zaman ele geçmez” sözleriyle evliliğin kaçınılmaz olduğunu vurgular. Mustafa'nın, Aynur'a olan sevgisinin Hülya ile evlenmesine engel olacağından korkan arkadaşları, çıkarıcı bir tutumla Mustafa'ya bu evliliğin her iki kadınla da beraber olmasına engel olmayacağı fikrini benimsetmek isterler. Ancak Mustafa mutsuzdur. İstemeyerek da olsa Hülya ile evlenir (Resim 49).



Resim 49 Avare Mustafa, Hülya-Mustafa, düğün

Mustafa'nın ailesine apartmandan bir daire verilir. Annenin düşleri gerçekleşmiştir. Rahat bir yaşama ve paraya kavuşmuşlardır. Hülya'yı bir türlü sevemeyen Mustafa Aynur'u unutamamıştır. Bu bunalım yetmiyormuş gibi bir de Zülfikar Bey'in sık sık aşağılamalarına maruz kalır.

Bir gün Mustafa Aynur ile karşılaşır. O günü birlikte geçirirler ve aynı akşam Mustafa karısını terk eder. Hamile olan karısı merdivenlerden düşerek çocuğunu kaybeder. Çok sevdiği Mustafa'nın onu terk etmesi hastalanmasına neden olur ve hastaneye yatırılır. Hasta yatağında sürekli Mustafa'yı sayıklamaktadır (Resim 50).



Resim 50 Avare Mustafa, Hülya, hastane

Kızının hastalığıyla perişan olan Zülfikar Bey Taşkasaplı'nın kahvesine giderek Mustafa ve arkadaşlarını bulur. Kızının çok hasta olduğunu söyleyip cebinden çıkardığı bir deste parayı Mustafa'ya uzatır ve hastaneye gelmesi için yalvarır. Süleyman insanlığın para ile satılamayacağını söyleyerek paraları adama geri verir. Mustafa, Zülfikar Bey ile hastaneye gider.

Orhan Kemal'in romanlarında, insanların içinde bulunduğu durumdan kurtulmaya çalışması için seçtikleri yollarda ahlaki değerler önem taşır. Yazar seçilen çözümün sahtekârca olanlarını da hoşgörü ile karşılar ancak seçilmesi gereken yol konusunda ister istemez bir taraf oluşturur.

Orhan Kemal bu romanında da bir sınıf çatışmasını aktarır. Bu çatışmanın içinde en onurlu duruş sergileyen Aynur'dur. Aynur, hayal kurmaksızın kendi emeği ile para kazanır ve Mustafa'nın dükkân açabilmesi için para biriktirir.

Orhan Kemal iyi-kötü, doğru-yanlış değer karşıtlıklarını bir arada olay örgüsünde iç içe verirken aslında hep iyi ve doğrudan yana olunması gerektiğini göstermek ister. Kendi hayatındaki vazgeçişler gibi roman kişilerinin de çıkarlarının değil duygularının peşinden giderek yaşamlarını kurmak ister. Bunu bir süreç içinde

verir. Kişilere son seçimi yapıncaya kadar, ne kadar çok onursuz seçeneğin de olduğunu gösterip aslında vazgeçişlerin çok kolay kararlar olmadığını sunmak ister.

3.7.3. TEMALAR

Avare Mustafa iki temel tema üzerinde kurgulanmıştır. Bu iki tema aslında birbirinin karşısındaki iki dünya görüşünü de temsil eder. Filmin ana teması yoksulluk ve paranın gücü olarak görülse de bunun diyalektik karşıtlığı olarak sevgi ve aşk eşdeğer güçte sunulur. İnsani değerler bu karşıtlık arasında bir denge unsurudur. Sınıfsal çatışmanın ahlaki krizlerinden birinin sevgiden vazgeçiş olarak verilmesi gerçek sınıf çatışmalarından daha duygusal bir bakış açısı oluşturur. Ancak bu Orhan Kemal’de sık rastlanan bir durumdur. Sovyet toplumcu gerçekçilerinden farklı olarak Orhan Kemal aşkı sadece bir duygu biçimi olarak değil sıradan insanın onuru olarak kabul eder. Bu nedenle aşk sınıfsal çatışmanın temel teması haline gelir. Yeşilçam’ın da tematik seçkisinde zaman zaman alay konusu edilmiş olan “zengin kız fakir oğlan” ikilemi Orhan Kemal de sınıf ayrımının en keskin göstergesidir. Ve bu tüm yönüyle filme yansır.

Avare Mustafa’nın kendisi için olmasa bile ailesi ve arkadaşları için zengin bir kızla evlenmeye razı olması ikinci bir sevgi ve sorumluluk duygusuna bağlanabilir. Bu sorumluluk duygusunun içinde suçluluk duygusu da barınır. O ana kadar ailesi için hiç bir şey yapamayan biri olarak bu evlilik ile adeta tüm borçların ödenmesi yolu seçilir. Ancak çok kısa bir süre sonra ‘onurlu ben’ baskın gelir, sorumluluk ve suçluluk duygusundan vazgeçilir ve sevgi tercih edilir.

Orhan Kemal’in tüm romanlarında olduğu gibi Devlet Kuşu romanında da zengin profili olumsuz bir değer sistemiyle özdeşleşir. Zenginlik; sahtekârlık, ikiyüzlülük, sömürücülük ve sevgisizlikle özdeşir. Para, tüm insani değerlerle yer değiştirmiştir. Orhan Kemal’in romanlarında onurlu, adaletli, sevgi dolu ve namuslu yollarla para kazanan zengin karakter çok azdır. Zülfikar Bey de Orhan Kemal’in üslubuna uygun bir zengindir. Filmde açıkça gösterilmese de romanda yolsuzluk

yapmış eski bir kaymakam olarak sunulur. Bir anlamda kapitalist sistem içerisinde doğal çaba ve yasal yollarla zengin olmanın olanaksız olduğu gösterilmek istenir. Bu ideolojik duruş kuşkusuz üstü örtülü de olsa kapitalizmin ekonomik yöntemleri hakkında fikir verir.

3.7.4. KİŞİLER

Avare Mustafa

Çok çocuklu yoksul bir ailenin oğludur. Dikkat çekici derecede yakışıklı olmasına karşı çevresi tarafından onaylanmayan bir kişiliktir. Çoğu zaman gece yarılarında ayakta duramayacak kadar sarhoş ve naralar atarak eve gelmesi onun mahallelinin gözünde tembel, haylaz, işe yaramaz biri olarak algılanmasına neden olur. Gerek sarhoşluk gerekse taşkınlıkları Avare Mustafa'nın bir tür isyanını yansıtır. O aslında ortaokulu bitirememiştir ama bitirmemesinin nedeni haylazlığından çok yoksulluğundan utanışındır. Gururlu bir çocuk olduğu için kılık kıyafeti ve görüntüsünün alay konusu olmasından hep endişe duymuştur. Avare Mustafa gecekondü tiplerinde içerisinde önemli bir karakterdir. İşsiz güçsüz ve derbeder olmasına karşın açık sözlü, onurlu bir gençtir. Onun onuru öylesine gurura dönüşmüştür ki bir patron emrinde çalışmayı bile kendine uygun bulmaz.

Mustafa bütünüyle gelecek kaygısından kopmamıştır. Bir gün mutlaka kendi kendinin patronu olacağı bir işinin olmasını ister ve buna dair planlar yapar. Arkadaşlarıyla ilişkileri onun serseri yanını besler. Dürüst ve onurlu yanını doyuran ilişki âşık olduğu Aynur ile yaşadığı ilişkidir. Bu nedenle düşlerinde kendi işini yapan, Aynur ile evli ayaklarının üstünde duran makul bir Mustafa vardır. Mustafa'nın zihnindeki gelecekteki Mustafa sadece ekonomik anlamda değil, iyi insan olma anlamında da bir umut taşır. Oysa gerçek hayatta üçkâğıtçı arkadaşlarından çok farklı değildir. Avare Mustafa siyasal bir bilince sahip olmasa da Zülfikar Bey gibi düzenbazlıkla zengin olan insanlara saygı duymaz. Mustafa geleneksel Anadolu yapısının büyük erkek çocuk tiplmesiyle de uyumludur. Ondan

para kazanması, kardeşlerinin ihtiyaçlarını karşılaması, ana-babanın yükünü hafifletmesi beklenir. Aslında Mustafa da bunu arzulamaktadır. “*Sevmiyordu başıboşluğu, aylaklığı, serseriliği. Hayatı boyunca namuslu iş tutmadığını bildiği Çingene Murat’ın ısmarladığı rakıyı da sevmiyordu. Bir işi olmalıydı.*”²⁰⁴ Romanda verilen Mustafa’nın bu ruh hali filmde de karşımıza çıkar. Çocukluğundan beri babası tarafından sürekli eleştirilmek geleneksel sorumluluk duygusunun yanı sıra bir tür suçluluk duygusu da yaratır. Büyük erkek çocuk olarak sorumluluklarını beklentiye uygun bir biçimde yerine getirememesi onu da üzmektedir. Zülfikar Bey’in kızı ile evlenmeye ikna olmasının nedeni bu suçluluk duygusundan kaynaklanır. Bozuk sosyal düzenin ürünü olan yoksul insanların para için insani değerlerden nasıl uzaklaştırıldıklarını Mustafa örneğinde görmek mümkündür.

Mustafa sonuçta istenen yönde evliliğini sürdürememiş olsa bile bu evliliği deneyerek, yoksulluğa bir çözüm bulmaya çalışarak, aileye karşı sorumluluğunun bilincinde olduğunu gösterir. Ancak Mustafa’nın çözüm arayışındaki karmaşık duyguları biraz da kolaycı tutumuyla bağdaştırılabilir. Çünkü evlilik onun çözümü değildir. Bir tür kabuldür. Mustafa sistem ile savaşıyor gibi görünmez. Sistemin içinde yer alan yolsuzlukla zengin olmuş insanlarla savaşıyor. Ona göre para önemli bir otorite kaynağıdır, o da sadece kötü insanların elinde bulunur. Sistemi yaratan toplumsal koşullar ve yönetim biçimleri onun düşünce alanına girmez. Aynur onun sevgi yoluyla ifade edilen temiz dünyasıdır. Ama birlikte zengin olacakları kadın değildir. Aynur onun birlikte hayal kurup, yoksulda kalsa, mutlu olacağı kadındır.

Aynur

Avare Mustafa’nın oturduğu mahalleye yeni taşınmış komşu kızıdır. Aynur annesi ile birlikte yaşayan el emeği ile geçinen büyük düşleri olmayan güzel, genç bir kızdır. Toplumcu gerçekçi roman tarzının geleneksel iyi karakteridir. Davranışlarıyla iyinin ne olduğunu gösteren bozulmuşluğun içinde kokuşmamış tek örnek olarak verilir. Aynur yoksul hayatının içinde makul, iddiasız, umut dolu, mutlu bir karakterdir. Mustafa’ya olan aşkı çıkarsız ve hesapsızdır. Kendisinden çok onun geleceği için bir şeyler yapmayı arzu eder. Gözü yükseklerde değildir. Aynur

²⁰⁴ Orhan Kemal, *Devlet Kuşu*, İstanbul, 2001, 28.

Mustafa'nın aşkı olma yanıyla kendisinden çok Mustafa karakterini güçlendirir. Mustafa'nın iyi yanını ortaya koyan tek gösterge Aynur'a olan aşkıdır. Gerek romanda gerekse senaryoda Mustafa için kurgulanmış bir kişiliktir.

Zülfikar Bey

Dönemin rejim boşluklarından yararlanarak kolaylıkla zengin olmuş, zengin olmak için kullandığı yöntemlerin insani değerlerle örtüşmesini dikkate almamış bir para babasıdır. Orhan Kemal'in diğer romanlarındaki zengin tiplmesine çok benzer. Müteahhitlik, fabrikatörlük gibi meslek gurupları Orhan Kemal'de yolsuzluk ve sömürüyle zengin olmanın göstergeleridir (Resim 51). Zülfikar Bey, insanların sırtından para kazanan, onların emeğini sömüren ve çalıştırdığı insanlara aşağılayıcı davranan bir kişilik çizer. Zülfikar Bey aynı zamanda bir aile babasıdır ve kendi ailesinin mutluluğunu ne kadar çok istediğini büyük bir duygusallıkla belli eder. Kötü bir insandır ama ailesinin mutluluğu için saygı duymadığı insanlara bile yalvarabilir.



Resim 51 Avare Mustafa, Mustafa-Zülfikar Bey

Zülfikar Bey dönemin İstanbul'unda, büyüyen kent koşullarını kara döndürmeyi başaran bir gurubu temsil eder. Yakın dönem Türkiye tarihinde başta İstanbul olmak üzere birçok şehir kentleşme sırasında yeni küçük zengin gurup

yaratmıştır. Bu gurubun üyeleri çok küçük sermayeler ile arsa spekülasyonları ve ucuz emekle kalitesiz ürünlerin pahalıya pazarlanması yoluyla zengin olur. Paranın rahatlığını uygar yaşam göstergeleriyle değil gösterişe dayalı, bilgi ve birikimden yoksun, geçmişin yoksulluklarının intikamını içeren çarpık bir zenginlik olarak sunar. Zülfikar Bey ön kapitalizmi yaşayan Türkiye'nin hiçbir ekonomi teorisi hakkında fikri olmadan el yordamıyla 'her fırsatı değerlendirerek' zengin olan kişileri yansıtır. O küçük Amerika olma düşleri gören Türkiye'nin uyanık, tiplerindendir. Ve Zülfikar Bey gibi insanlar cahil halkta devlet erkinin temsilcisi gibi muamele görürler. Roman da bu anlamda halkı aydınlatma yönünde bir vurgu da yapılır. Zülfikar Bey'in gücünün ölçüsü sınırlandırılır. *"Apartman yaptırırsa yaptırırdı ama, karakol diktirmek? Demokraside hiç kimse "Devlet" gibi hareket edemez, hele ki keyfine göre karakol filan diktiremezdi."*²⁰⁵ Filmde bu kadar net olmasa da bu farkındalık hissettirilir.

Hülya

Zülfikar Bey'in kızı olarak olay örgüsünün en silik karakteri olmasına karşın temanın en can alıcı işaret noktasıdır. Hülya bir yandan zengin bir ailenin kızı olarak Mustafa'nın ailesi için çözümün anahtarı sayılırken diğer yandan kendi yaşantısında beğenilme seçenekleri oldukça az olan çirkin ve şanssız bir kızdır. Orhan Kemal romanda çok uzun betimlemelerle Hülya'nın çirkinliğine vurgu yapar. Uyarlamada roman kadar baskın biçimde çirkinlik vurgulanmasa da Hülya'nın annesi tarafından onun çirkin bir kız olduğu sıkça dile getirilir. Çirkinlik; tercihi zorlaştıran bir unsur olarak sunulur. Eğer Hülya hem güzel hem zengin olsaydı belki de Mustafa'nın para için de olsa onunla evlenmesi dayanılmaz bir durum olarak gösterilemeyecekti. Hülya'nın çirkin olarak tasarlanması 'para için nelere katlanılabilir' vurgusunu güçlendirir. Aslında Hülya zengin ve olumsuz karakterler çizen bir ailenin kızı olmasına karşın onun tek olumsuzluğu çirkinliğidir. Hülya babasının zenginliği ile övünmeyen, yoksulları küçük görmeyen, onlarla diyalogunda insani saygı koşullarına dikkat eden, kendi içinde zarif ve romantik bir kızdır. Özlemlerini, eksikliklerini sinema filmleri ve aşk romanlarıyla telafi etmeye çalışan, itaatkâr, ailesi tarafında çok sevilen bir kızdır. Hülya romanda hastalıklılık ölçüsünde zayıf ve

²⁰⁵ O.Kemal, *a.g.e.*, 2001, 63.

güçsüz gösterilir. Buna karşı uyarlamada filmin son bölümü dışında buna vurgu yapılmaz. Hülya'nın Avare Mustafa'nın fotoğrafına âşık olması onun sinema filmlerinde ve aşk romanlarında aradığı mutlulukla örtüşen bir durumdur. Aslında Avare Mustafa'nın kendisi ile mutsuz olacağına dair hiçbir fikri yoktur. Çünkü o Mustafa'yı bir kişilik olarak değil bir fotoğraf olarak sevmektedir. Hülya Mustafa'ya karşı olan sevgisinin karşılıksız olduğunu fark ettiği evlilik döneminde de yumuşak davranmaktan ve sevgisini sunmaktan vazgeçmez (Resim 52). Çünkü Mustafa'nın davranışlarının kökeninde kişiliğinin eksikliklerini değil yaşantısının olumsuzluklarını görür. Bir ölçüde Mustafa'ya acır. Hülya filmin sonunda terk edilmiş olmasına karşı yine de Mustafa'nın küçük bir ziyaretine ihtiyaç duyacak kadar zayıf ve tutkuludur. Hülya, Orhan Kemal'in diğer romanlarında yer alan küstah zengin kadını değil, zenginliğine rağmen mutlu olma şansı bulamamış güçsüz kadını çizer.



Resim 52 Avare Mustafa, Hülya-Mustafa

Avare Mustafa'nın aile bireyleri, Mustafa karakterinin altının çizilmesini sağlar. "Mustafa neden böyledir" sorusunun cevabı ailesindedir. Aile yoksuldur. **Baba(Mehmet)**; eğitimsiz, küçük ücretler karşılığında çalışılan işler dışında yaşam güvencesi olmayan, çocuklarının kazancına umut bağlayan biridir. Çocuklarının zengin eşler bularak rahat bir yaşam kurmalarını özleyen baba, muhafazakâr aile değerlerini de dikkate almaz. Örneğin; kızlarının zengin koca bulmak için

gösterdikleri çabayı akıllıca bir davranış olarak değerlendirir. Avare Mustafa'nın **annesi (Naime Hanım)**, baba ile aynı görüştedir. O da evlilikleri zengin olma yolu olarak görür. Babadan farklı olarak oğlunu çok sevip ona güvenmektedir. Aslında avare Mustafa'da topladığı umut bir kadının bir erkekten beklentisini sembolize eder. Kendi kocasında bulamadığı mucize yaratma gücünü Mustafa'da bulur. Mustafa'nın **kız kardeşleri (Ayten-Nurten)**; ailenin geçimine katkıda bulunan, küçük ücretler karşılığında çalışıp, içinde bulundukları durumun geçici olduğunu hayal eden, sıradan kişiliklerdir. Onlar da anne ve babaları kendilerine dair düşleri gibi, zengin biri ile evlenmeyi bir çözüm olarak düşünürler. Avare Mustafa'nın samimi aşkı onlar için sadece bir fantezidir. Önemli olan zengin olmaktır. Zenginlik mutluluğu beraberinde getiren önemli bir değişimdir.

Mustafa'nın birlikte zaman geçirdiği arkadaşları **Süleyman ve Murat** onun avareliğini besleyen kişiliklerdir. Küçük kurnazlık ve düzenbazlıklarla saf insanları aldatabilen yaşamın ahlaki ve insani değerleri üzerine kafa yormayan günü birlik vakit geçirme üzerine kurulmuş yaşantılarında kolay yoldan zengin olma düşleri kuran 'serseri' kişiliklerdir. Mustafa'nın arkadaşları öylesine olumsuz özelliklerle çizilmişlerdir ki Mustafa'nın iyi nitelikleri bu olumsuzluklar karşısında 'olağanüstü onurlu' gibi keskin bir karşıtlık algısı yaratır. Yani eğer Mustafa bu insanların arasında sevgiyi önceleyen dürüst bir insan olarak yaşıyorsa öyleyse bu büyük bir başarı ve güçlü bir karakterin sonucu olmalıdır düşüncesini hissettirir. Avare Mustafa'nın değerler açısından çevresinden besleneceği tek yer Aynur'un yanıdır. Oysa Aynur onun yaşantısının geçmişinde yoktur. Gerek ailesi gerekse arkadaşları bütünüyle para ve güç arayışını öne çıkaran karakterlerle çevrili olan Mustafa bu karakterler üzerinde üstü örtülü bir etik örnek oluşturur (Resim 53).



Resim 53 Avare Mustafa, Mustafa ve arkadaşları

3.7.5. ZAMAN

Orhan Kemal'in Devlet Kuşu romanı; 1960 sonrası Demokrat Parti'nin iktidardan uzaklaşarak ülkede genel bir özgürlük havasının esmeye başladığı döneme rastlarsa da, bu dönemin iyimser havası romana yansımamıştır. O hala genel anlamda Türkiye'nin içinde bulunduğu yoksulluk ve mutsuzluk ortamlarını ele almayı sürdürmüştür. Çünkü siyasal çözümün küçük politik iyileştirmelerle bulunamayacağını düşünen Orhan Kemal ülkenin sosyal sorunlarının çözümünün uzun zaman alacak bir rejim sorunu olduğunu savunur. Dolayısıyla Orhan Kemal'in romanlarında yer alan Demokrat Parti eleştirisi yerini bir sevince ya da rahatlamaya bırakmaz. Avare Mustafa uyarlaması herhangi bir takvimsel tarihe vurgu yapmamaktadır. Ancak Hülya ile Avare Mustafa'nın kız kardeşleri arasında geçen diyalogda konu edinilen filmler ve aktörler, zamanın Türkiye'de magazin basınının başladığı ilk yıllara denk düştüğünü vurgular. Uyarlamanın olay zamanı romana göre daha kısa süreçler izler. Örneğin Avare Mustafa'nın Hülya ile evlenmeye ikna olması, sıkıntılı evlilik süreci uyarlamada kısa geçişler halinde verilir.

Uyarlama genel olarak yoksul-zengin karşıtlığını vurgulayan tematik bir seçki yaptığı için bunu herhangi bir dönemin siyasal problemi olarak gösterme gereği duymaz. Zengin-yoksul çatışması tüm zamanlar için geçerli olan karşıtlık içerir. Uyarlama akışı içinde mekân kaynaklı tarihleme yapmak da oldukça güçtür. Görüntüler gecekondulu bölgesini içerdiği için otomobil modellerinden ya da vitrin görünümünden tam bir tarihleme yapmayı olanaksız kılar. Kentleşme tarihi açısından irdelendiğinde romanda işaret edilen Kumkapı bölgesinin apartmanlaştırılması dikkate alınabilir. Ancak uyarlamada mahalle adı vurgusu yapılmadığı için Türkiye’de farklı tarihlere denk düşen gecekondulu yaşantısı tarihi belirsizleştirmektedir.

3.7.6. MEKÂN

Ana mekân İstanbul’un gecekondulu semtlerinden biridir. Filmin görüntülerinden Aksaray, Beyazıt bölgesinde yer alan küçük bir gecekondulu kesiti tahmininde bulunabiliriz. Ancak tıpkı zaman gibi mekân da büyük ölçüde belirsizleştirilmiştir. Gecekondulu semti beklentiyi değiştirmeyecek görüntüler içerir. Dar sokaklar, yıkık dökük evler, çocukların koşturduğu binalar arasına sıkışmış arsalar, kahvehane ve dükkânların sıralandığı çarşı alanları yer almaktadır. Taşkasaplı’nın kahvesi Mustafa’nın, evi ve odası müteahhidin bürosu uyarlamanın kapalı mekânlarıdır. Yoksul mahallede, ilişkiler de mekâna uyumludur. Sıkıcı, dar alanlar yoksullukla doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle zengin olmak fikri bir biçimde bu mahalleden koparak özgürleşmek fikri ile paralel algılanır.

Küçük insanların yaşadığı mahallenin homojen bir yapısı vardır. Zülfikar Bey’in apartmanı dışında herkesin yaşadığı mekân birbirinin aynıdır. Herkes mekânlarının yoksulluğu ile özdeşleşmiştir. Ortak hedefleri apartmanlarla dolu modern bir semte taşınmaktır. Apartman zenginliğin sembolü olarak, gecekondulu halkının yanı başındadır. Bir anlamda onlar da zenginliğe çok yaklaşımlardır.

Romanda mahalle řu şekilde tasvir edilir: “*Günün ilk banliyö treni kagir ve ahşap kalabalığından ibaret mahalleyi çürük temellerinden sarsıp, tahta evleri zangır zangır titreterek kurşun hızıyla geçerken, Mustafa uyandı.*”²⁰⁶ Filmde seçilen mahalle de bu tasvire oldukça uygun bir mahalledir.

Avare Mustafa’nın arkadaşları ile buluştuğı kahvehane sıradan bir semt kahvehanesidir. Herkesin birbirini tanıdığı, birbirinin günlük olaylarını kolayca izleyebildiğı yoksulların ortak yaşama alanıdır. Uyarlamada kahvehane detaylı biçimde vurgulanmamıştır.

²⁰⁶ O.Kemal, *a.g.e.*, 2001, 13.

SONUÇ

Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve sosyal alanda modernleşmeyi yaşadığı yaklaşık otuz yıllık dönemine tanık olan Orhan Kemal, bu sürecin özellikle toplumsal boyuttaki etkilerini romanlarında başarılı bir şekilde ortaya koymuştur. Eserlerinde köylü ya da köylülüğü işleyen yazar Türk romanında var olan klasik köy edebiyatı yapmaz. Onun eserlerine konu olan köylüler daha çok bu toplumsal dönüşümlerin, kapitalist ilişkilerin, toprak kavgalarının ve sömürüye maruz kalan insanların dış etkenlerle çarpıştığı noktadadır. Romanları toplumun alt ve orta tabakasındaki insanların yaşamlarının üzerine kurgulanmıştır. Bu kurgulanış biçimi Orhan Kemal'in de toplumun bu tabakalarından biri olmasının bilinciyle bütünleşerek, sosyolojik değerler ve anlamlar kazanır.

Orhan Kemal'in romanlarında olay örgüleri bu sosyolojik olgular bağlamında şekillenir ve kahramanlar toplumsal dinamiklere paralel olarak zaman-mekân bağlamında köyden kente doğru bir akış gösterir. Eserlerinde Çukurova'da toplanan olay örgüleri iç ve dış gelişmelerin ülke üzerindeki etkisiyle kente doğru, özellikle de İstanbul'a doğru bir akış gösterir. Yarattığı kahramanlarla birlikte bu akışa katılan yazar da İstanbul'a yerleşir. Konu edindiği küçük insanları geldikleri yerde de gözlemleme imkânı bulur. İnsanı koşullarıyla bir bütün olarak ele alan Orhan Kemal eserlerinde yarattığı kahramanların bütünlüğünü bozmaz. Onun kahramanlarının, kendi soy ağaçları, kütükleri, dini görüşleri, siyasi tercihleri, etnik, kültürel, sınıfsal farklılıkları vardır. Farklı etnisiteden insan iş ortamında ve sosyal yaşantıda bir araya gelir ve sınıfsal çıkarları doğrultusunda hareket eder. Bu nedenle Orhan Kemal romanlarında; Türk, Kürt, Rum, Ermeni, Boşnak kökenli insanlar her zaman vardır ve olayların eşit parçaları gibi, aynı sınıfın yapı taşları gibi yer alırlar.

Sovyet edebiyatına ait eserleri okuyarak dâhil olduğu roman dünyası Nazım Hikmet'in de katkısıyla şekillenmiş ve Orhan Kemal'in halkçı yanını besleyerek onun eserlerini toplumcu gerçekçi edebiyat akımının etkisi altında kaleme almasına neden olmuştur. Bu akımın etki ve sorumluluğuyla özellikle toplumun ezilen ve sömürülen kesimini bilinçlendirmeyi kendine görev edinen yazar her bir eseriyle ayrı

bir önem yaratmayı başarmış, Türk edebiyatında dönemini en gerçekçi ve başarılı yansıtan yazar olarak farklı bir yer ve özgünlük edinmiştir.

Orhan Kemal küçük insana duyduğu sevgi ve güveni hiçbir zaman yitirmemiş, geleceğe dair taşıdığı umut ile eserlerini şekillendirmiş ve bu umudu eserlerindeki ezilen emekçi sınıfa aşlamayı başarmıştır. İdeolojik olarak halkın yararına ve demokrasinin yüksek ideallerine dönük olan yazar sıradan insanların yaşantısını eleştirel ve aydınlık bir gerçekçilikle eserlerine yansıtmıştır. Orhan Kemal'in yalın ve abartıdan uzak anlatım tarzı, zaman-mekân birlikteliği bağlamıyla bütünleştirilen karakter oluşturma başarısı, bu karakterleri bütün koşullarıyla özdeş kılarak konuşturma yeteneği kaleme aldığı eserlerini güçlü kılan önemli üslupsal özellikleridir.

1950 yılından itibaren Türk sinemasına katkı sunan birçok edebiyatçı gibi Orhan Kemal'de bu alana dâhil olmuş, özellikle diyalog konusundaki başarısıyla birçok filmin senaryo yazımında görev almıştır. Zamanla maddi sıkıntılarının da mecbur kılmasıyla bu sektöre senarist olarak dâhil olmuştur. Edebi yaşantısında sergilediği ideolojik tutumla ciddi sıkıntılara maruz kalan Orhan Kemal bu sıkıntıları tekrar yaşamamak adına sinema sektöründe yaptığı birçok çalışmayı farklı isimlerle ortaya koymuştur. Dönemin sansür baskısının etkisiyle romanlarında gösterdiği başarıyı senaryolarında gösterememiş, sinema alanındaki çalışmaları dönemin Türk sinemasının klasik anlayışıyla özdeşleşmek zorunda kalmıştır.

Yazarın eserleri 1960 yılından itibaren, çekildikleri tarihlerinde etkisiyle farklı yönetmenler tarafından farklı bakış açılarıyla, aslına sadık kalınan ya da özünden çok uzaklaştırılan filmler olarak beyaz perde de yer almıştır. Tez çalışmasına konu olan yedi film bu anlamda film-roman karşılaştırması ile incelenmiştir. Yazarın eserlerinden yapılan uyarlamalarda dönemin sansür baskısı göz önüne alınca ortaya çıkan uyarlamaların çoğunda Orhan Kemal'den bir iz olmayışının nedenleri açıktır. Bu nedenledir ki yazarın bir dönemin siyasi-sosyal-ekonomik bütün göstergelerini birbiri ile ilişkili şekilde yansıtan başarılı romanlarından Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği'nden yapılan uyarlama, romanın da aldığı tepkiler göz önünde bulundurularak, oldukça sığ kalmış, eser Orhan Kemal'den yapılan bir uyarlamadan çok dönemin pembe romanlarından yapılan bir

uyarlamaya dönüşmüştür. Serinin üçüncü romanından uyarlanan Kaçak filmi dönemden siyasal ve sosyal izler taşısa da anlamsal bütünlük açısından serinin parçası olması bağlamında romanın özünü gerektiği kadar yansıtamamıştır.

Yazarın uzun bir süreci geçirdiği cezaevi koşullarının başarılı bir şekilde aktarıldığı 72. Koğuş adlı uzun hikâyesinden yapılan ilk uyarlamada eserin özü genel anlamda yansıtılmışsa da ikinci uyarlama günümüz sinemasının belli başlı ticari kaygıları yüzünden eserden ve Orhan Kemal'den önemli tavizler vermiştir.

Türk edebiyatında izine az rastlanır türde bir karakter yarattığı Murtaza romanı yazarın en başarılı eserleri arasında yer alır. Murtaza adlı romanından yapılan Bekçi filmi ise kişiyi genel hatlarıyla başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Romanda karşımıza çıkan, görev uğruna bilincini yitirmiş tarzda tavırlar sergileyen Murtaza'nın genel yapısı filmde korunmuş olmasına karşı, Murtaza geçmişinden ve ideolojik değerlerinden koparılmıştır. Bu kopukluğun karşımıza çıktığı ikinci film de Eskici ve Oğulları'ndan yapılan uyarlamadır. Aile bağlarının toplumsal çözümlerle kopup insani değerlerle yeniden yaratıldığı Eskici ve Oğulları romanı ana karakter olan Topal Eskici'yi, geçmişi ve bütün değer yargılarıyla bir bütün olarak sunsa da, yapılan uyarlama bu olgudan uzaktır.

Kentteki küçük insanların çaresizliğini konu alan Devlet Kuşu romanından yapılan ilk uyarlama bu çaresizliği başarılı şekilde yansıtmıştır. Yasal olmayan yollardan oluşturulan zenginlikler ve siyasal söylemler filmde yer almasa da uyarlama Orhan Kemal'in kente ve kentleşme olgusuna sıkışmış 'küçük adam'ını başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Yazarın eserlerinden yapılan en başarılı uyarlama ise Bereketli Topraklar Üzerinde filmidir. Bereketli topraklar üzerinde esere sadık kalmış eseri Orhan Kemal'den taviz vermeden, bütünlüğünü ve birbirini etkileyen bütün yapıların ilişkilerini göz önüne alarak yansıtmıştır. Sistemin küçük insanlar üzerindeki acımasız sömürsünü yönetmen başarıyla görselleştirmiştir.

Özetle söylemek gerekirse Orhan Kemal eserleri Türkiye tarihini ezilen insan cephesinden yansıtmış, güç odaklarında yarattığı tedirginliklerle, sürekli

siyasal ve sosyal baskılara maruz kalmıştır. Bu nedenle eserlerinden yapılan uyarlamalar da Orhan Kemal'e sadık kalmak tamamıyla yönetmenin direnciyle alakalı bir durum yaratmıştır. Siyasal-sosyal ya da yasal baskılara maruz kalmayı göze almak, ticari kaygılardan arınmak, aktör aktris olgusundan çok konuyu ön plana çıkarmak en önemlisi de Orhan Kemal'in halkta bilinç oluşturmaya yönelik çabasını anlayıp bunun devamı olmayı istemek, onun eserlerini başarıyla uyarlamanın koşulları olmuştur.

Türkiye koşullarında toplumsal dinamiklerin keskinliği ve yapısal çözümlerin sürekliliği cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren kendini korumaktadır. Orhan Kemal'in tanık olduğu dönemdeki siyasal, ideolojik, ekonomik, sosyal ve kültürel iniş çıkışlar farklı adlar ve boyutlarda da olsa varlığını korumaktadır. Ve bu iniş çıkışlar toplumsal dokuda etnik, ideolojik, ekonomik farklılıkları daha belirgin hale getirip yoksul-varsıl karşıt sınıflar yaratmaktadır. Bu anlamda Orhan Kemal'in eserleri günümüz Türkiye tablosunda da gerçekçilik anlamında geçerliliğini koruyan derin anlamları olan eserlerdir.

Sinema ve televizyon dünyasına halen kaynaklık edebilen bu eserler bütünlüğü bozulmadan, Orhan Kemal'i ve onun neyi, neden, nasıl aktardığına dair bilinci taşıyacak şekilde yeniden ele alınmalıdır. Sinema sanatının günümüzde geldiği nokta da göz önüne alınarak sanatın toplumsal boyutu anlamında Orhan Kemal uyarlamalarının Türk sinemasına ve izleyicisine farklı bir ivme ve farklı bir bakış açısı kazandıracağı şüphesiz bir gerçekliktir.

RESİM DİZİNİ

Resim 1	Abdülkadir Kemali Bey ve Orhan Kemal'in çocukluğu.
Resim 2	Orhan Kemal'in ailesi.
Resim 3	Abdülkadir Kemali Bey ve oğulları.
Resim 4	Abdülkadir Kemali Bey ve ailesi.
Resim 5	Orhan Kemal ve kardeşi.
Resim 6	Orhan Kemal'in gençliği.
Resim 7	Orhan Kemal'in askerliği.
Resim 8	Nazım Hikmet-Orhan Kemal, Bursa cezaevi.
Resim 9	Orhan Kemal-Yaşar Kemal, mahkeme.
Resim 10	Orhan Kemal'in Moskova seyahati.
Resim 11	Orhan Kemal'in cenaze töreni.
Resim 12	72. Koğuş film afişi.
Resim 13	72. Koğuş, kumar.
Resim 14	72. Koğuş, yazar Kemal.
Resim 15	72. Koğuş, Ahmet Kaptan.
Resim 16	72. Koğuş, Ahmet Kaptan-Fatma.
Resim 17	72. Koğuş, Kaptan'ın donarak öldüğü sahne.
Resim 18	Vukuat Var, film afişi.
Resim 19	Vukuat Var, Güllü-Muzaffer Bey-çocuklar.
Resim 20	Vukuat Var, Kemal-Güllü.
Resim 21	Vukuat Var, Güllü.
Resim 22	Vukuat Var, Güllü-Muzaffer Bey.
Resim 23	Kaçak film afişi.
Resim 24	Kaçak, Hacer-Habip.
Resim 25	Kaçak, Şerife'nin Mehmet'i konuşturduğu sahne.
Resim 26	Kaçak, Habip-Hacer.
Resim 27	Kaçak, Habip-Mehmet.
Resim 28	Kaçak, Son sahne otogar.
Resim 29	Eskici ve Oğulları film afişi.
Resim 30	Eskici ve Oğulları, pamuk işçiliği.

- Resim 31 Eskici ve Oğulları, Eskici'nin dükkânını sattığı sahne.
- Resim 32 Eskici ve Oğulları, Eskici.
- Resim 33 Eskici ve Oğulları, Mehmet ve ailesi.
- Resim 34 Eskici ve Oğulları, Eskici, son sahne.
- Resim 35 Bereketli Topraklar Üzerinde film afişi.
- Resim 36 Bereketli Topraklar Üzerinde, Yusuf-Ali-Hasan.
- Resim 37 Bereketli Topraklar Üzerinde, Hasan-Yusuf-Ali, Adana garı.
- Resim 38 Bereketli Topraklar Üzerinde, Irgatbaşı ve işçiler.
- Resim 39 Bereketli Topraklar Üzerinde, Zeynel.
- Resim 40 Bekçi film afişi.
- Resim 41 Bekçi, fabrika.
- Resim 42 Bekçi, Murtaza, düğün.
- Resim 43 Bekçi, Cemile'nin ölümü.
- Resim 44 Bekçi, Murtaza, fabrika önü.
- Resim 45 Bekçi, Son sahne, banka.
- Resim 46 Avare Mustafa film afişi.
- Resim 47 Avare Mustafa, Mustafa.
- Resim 48 Avare Mustafa, Mustafa-Aynur.
- Resim 49 Avare Mustafa, Hülya-Mustafa, düğün.
- Resim 50 Avare Mustafa, Hülya, hastane.
- Resim 51 Avare Mustafa, Mustafa-Zülfikar Bey.
- Resim 52 Avare Mustafa, Hülya-Mustafa.
- Resim 53 Mustafa ve arkadaşları.

KAYNAKLAR

A. ORHAN KEMAL’İN ESERLERİ

- KEMAL, Orhan, *Grev*, Tekin Yay, İstanbul, 1996.
- KEMAL, Orhan, *Babil Kulesi*, Everest Yay., İstanbul, 2007.
- KEMAL, Orhan, *Kardeş Payı*, Everest Yay., İstanbul, 2010.
- KEMAL, Orhan, *Baba Evi*, Everest Yay., İstanbul, 2008.
- KEMAL, Orhan, *72.Koğuş*, Everest Yay, İstanbul, 2008.
- KEMAL, Orhan, *El Kızı*, Everest Yay, İstanbul, 2008.
- KEMAL, Orhan, *Çamaşırcının Kızı*, Tekin Yay, Ankara, 1998.
- KEMAL, Orhan, *Ekmek Kavgası*, Everest Yay, İstanbul, 2007.
- KEMAL, Orhan, *Gurbet Kuşları*, Everest Yay, İstanbul, 2010.
- KEMAL, Orhan, *Önce Ekmek*, Everest Yay, İstanbul, 2007.
- KEMAL, Orhan, *Hanımın Çiftliği*, Everest Yay, İstanbul, 2009.
- KEMAL, Orhan, *Cemile*, Everest Yay, İstanbul, 2008.
- KEMAL, Orhan, *Avare Yıllar*, Tekin Yay, Ankara, 2003.
- KEMAL, Orhan, *Dünyada Harp Vardı*, Epsilon Yay, Ankara, 2005.
- KEMAL, Orhan, *Sarhoşlar*, Tekin Yay, Ankara, 1994.
- KEMAL, Orhan, *Tersine Dünya*, Tekin Yay, Ankara, 2000.
- KEMAL, Orhan, *Oyuncu Kadın*, Tekin Yay, Ankara, 1996.
- KEMAL, Orhan, *Murtaza*, Everest Yay, İstanbul, 2008.
- KEMAL, Orhan, *Dünya Evi*, Everest Yay, İstanbul, 2010.
- KEMAL, Orhan, *Eskici ve Oğulları*, Epsilon Yay, İstanbul, 2005.

- KEMAL, Orhan, *İstanbul'dan Çizgiler*, Everest Yay, İstanbul, 2008.
- KEMAL, Orhan, *Suçlu*, Tekin Yay, Ankara, 2003.
- KEMAL, Orhan, *Devlet Kuşu*, Tekin Yay, Ankara, 2001.
- KEMAL, Orhan, *Kaçak*, Altın Kitaplar, Ankara, 1970.
- KEMAL, Orhan, *Kaçak*, Tekin Yay, Ankara, 1995.
- KEMAL, Orhan, *Üçkâğıtçı*, Tekin Yay, Ankara, 1995.
- KEMAL, Orhan, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Everest Yay, İstanbul, 2009.
- KEMAL, Orhan, *Sokaklardan Bir Kız*, Tekin Yay, Ankara, 1999.
- KEMAL, Orhan, *Yalancı Dünya*, Tekin Yay, Ankara, 2001.
- KEMAL, Orhan, *Önemli Not*, Everest Yay, İstanbul, 2007.
- KEMAL, Orhan, *Kanlı Topraklar*, Tekin Yy, Ankara, 2002.
- KEMAL, Orhan, *Sokakların Çocuğu*, Tekin Yay, Ankara, 2001.
- KEMAL, Orhan, *Bir Filiz Vardı*, Tekin Yay, Ankara, 2000.
- KEMAL, Orhan, *Kötü Yol*, Tekin Yay, Ankara, 1995.
- KEMAL, Orhan, *Müfettişler Müfettişi*, Tekin Yay, Ankara, 2002.
- KEMAL, Orhan, *Evlerden Biri*, Tekin Yay, Ankara, 1994.
- KEMAL, Orhan, *Serseri Milyoner*, Tekin Yay, Ankara, 1996.
- KEMAL, Orhan, *Vukuat Var*, Everest Yay, İstanbul, 2009.
- KEMAL, Orhan, *Yüz Karası*, Everest Yay, İstanbul, 2011.
- KEMAL, Orhan, *Nazım Hikmet'le 3,5 Yıl*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 2000.
- KEMAL, Orhan, *Yazmak Doludizgin*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 2002.
- KEMAL, Orhan, *Senaryo Tekniği ve Senaryolar*, Everest Yay, İstanbul, 2008.

B. DİĞER KİTAPLAR

ABİSEL, Nilgün, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, İmge Kitabevi, Ankara, 1994.

_____, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Phoenix yayınevi, Ankara, 2005.

ADANIR, Oğuz, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Kitle Yay., Ankara, 1994.

AKAD, Lütfi, *Işıklı Karanlık Arasında*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2004.

AKBULUT, Hasan, *Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, Bağlam Yay., 2008.

AKPINAR, Ertekin, *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, Hayal-Et Kitaplığı, İstanbul, 2009.

AKTAŞ, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yay., Ankara, 1984.

AKYOL, Yaşar, *Yazarlar Kılavuzu*, Hür Yay, İstanbul, 1972.

AKYÜZ, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.

ALTINKAYNAK, Hikmet, *Orhan Kemal'in Hikayeciliği*, Adam Yay., İstanbul, 2000.

ANDREW, J. Dudley, *Sinema Kuramları*, çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yay., İstanbul, Kasım 2000.

ARIJON, Daniel, *Film Dilinin Grameri 1*, Es Yay., İstanbul, 2005.

_____, *Film Dilinin Grameri 2*, Es Yay., İstanbul, 2005.

_____, *Film Dilinin Grameri 3*, Es Yay., İstanbul, 2005.

AYTAÇ, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara, 1990.

BAKIRCIOĞLU, N.Ziya, *Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1997.

BATTAL, Sadık, *Asıl Film Şimdi Başlıyor!* Vadi Yay., Ankara, Ocak, 2006

BAZİN, Andre, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev: Nijat Özön, Bilgi Yay, Ankara, 1995.

_____, *Sinema Nedir?* , çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yay. , İstanbul, 2007.

BELGE, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yay, İstanbul, 2009.

BEZİRCİ, Asım, *Orhan Kemal*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 1984.

BEZİRCİ, Asım, *1950 Sonrası Hikâyecilerimiz*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2003.

BİRYILDIZ, Esra, *Sinemada Akımlar*, Beta Basım Yayım, İstanbul, Şubat 2001

BOURNEUR, R. , *Roman Dünyası ve İncelemesi*, çev. H. , Gümüş, Kabalcı Yay. Ankara, 1989

BUYRUKÇU, Muzaffer, *Arkadaş Anılarında Orhan Kemal*, Milliyet Yay., İstanbul, 1984.

CEVİZCİ, Ahmet, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yay., İstanbul, Ekim 2002.

ÇAKIR, Süreyya, “Türk Sinemasının Edebiyat ile Olan İlişkileri”, İstanbul Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2003.

- ÇETİN, Zeynep, *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*, İstanbul Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1999.
- DİNÇER, Süleyman Murat, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Doruk Yay, Ankara, 1996.
- DEMİR, YALÇIN, *Filmde Zaman ve Mekân*, Turkuaz Yay., Eskişehir, 1994.
- DEMİRALP, Oğuz, *Sinemasının Aynasında Türkiye*, YKY, 2009.
- DEMİRDÖVEN, Kaan, *Sinemanın Simyası: Senaryo Aforizmalar*, Gusto Yay., 2008.
- DERMAN, Deniz, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Bağlam Yay., İstanbul, 2001.
- DORSAY, Atilla, *Sinema ve Kadın*, Remzi Kitabeyi, İstanbul, Kasım 2000.
- _____, *Sinemamızın Umut Yılları*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1989.
- _____, *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.
- EAGLETON, Terry, *Edebiyat Kuramı*, Çev: Esen Tarım, Ayrıntı Yay, İstanbul, 1990.
- ERUS ÇETİN, Zeynep, *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*, Es Yay., İstanbul, 2005.
- FABIAN, J. , *Zaman ve Öteki*, çev. S. Budak, Bilim ve Sanat Yay. , Ankara, 1999.
- FORSTER, E.M., *Roman Sanatı*, çev: Ünal Aytür, Adam Yay., İstanbul, 1985.
- FOSS, Bob, *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, Hayalbaz Kitap, 2009.
- FÜRUZAN, *Benim Sinemalarım*, YKY, 2007.

- GIDDENS, Anthony, *Tarihsel Materyalizmin Çağdaş Eleştirisi*, çev:Ümit Tatlıcan, Paradigma Yay., İstanbul, 2000.
- GÖZEN, Oğuz, *Bir Yeşilçam Masalı Türk Sinemasında Yönetmen Olmak*, Akis Kitap, 2006.
- GÜÇHAN, Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Ankara, 1992.
- GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, Everest Yay., İstanbul, 2010.
- İPŞİROĞLU, Zehra, *Çağdaş Türk Yazını*, Adam Yay, İstanbul, 2001.
- KALKAN Faruk, *Türk Sineması Toplumbilimi*, İzmir, Mart 1988
- KARAALİOĞLU, Seyit Kemal, *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi, İstanbul, 1983.
- KARAALİOĞLU, Seyit Kemal, *Edebiyat Sözlüğü*, İnkılap ve Aka Kitapevleri, İstanbul, 1983.
- KAYALI, Kurtuluş, *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ayyıldız Yay., Ankara, 2006.
- KOLCU, Ali İhsan, *Cumhuriyet Edebiyatı II*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum, 2008.
- KUDRET, Cevdet, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1990.
- KUNDERA, Milan, *Roman Sanatı*, çev. İ. Yerguz, Afa Yay. , İstanbul, 1989.
- KURDAKUL, Şükran, *Çağdaş Türk Edebiyatı*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2002.

- LOTMAN, M. Yuriy, *Sinema Estetiğinin Sorunları*, çev: Oğuz Özügöl, Öteki Yayınevi, Ankara, Kasım 1999
- LUKACS, George, *Roman Kuramı*, Metis Yay, İstanbul, 2003.
- MAKAL, Oğuz, *Sinemada Yedinci Adam*, Ege Yay., İzmir, Mart 1994.
- MILLER, William, *Senaryo Yazımı*, çev:Yılmaz Büyükerşen, Nesrin Esen,Yalçın Demir, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2009.
- MONACO, James, *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası*, çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yay., İstanbul, 2002
- MORAN, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*, İletişim Yay., İstanbul, 1998.
- _____, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*, İletişim Yay., İstanbul, 1997.
- _____, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3*, İletişim Yay., İstanbul, 1997.
- _____, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul, 2007.
- NACİ, Fethi, *Yüz Yılın Yüz Türk Romanı*, İş Bankası Yay., İstanbul, 2009.
- NARLI, Mehmet, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, TC Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 2004.
- NECATİGİL, Behçet, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, Varlık Yay., İstanbul, 2002.
- NECATİGİL, Behçet, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yay., İstanbul, 2002.
- ÖĞÜTÇÜ, Işık, *Abdülkadir Kemali Bey'in Anıları*, Everest Yay., İstanbul, 2009.
- OKTAY, Ahmet, *Toplumcu Gerçekçiliğın Kaynakları*, Tüm Zamanlar Yay., İstanbul, 2000.
- ONARAN, Âlim Şerif, *Türk Sineması I-II*, Kitle Yay, Ankara, 1994.
- OTYAM, Fikret, *Arkadaşım Orhan Kemal ve Mektupları*, Aksoy Yay., İstanbul, 1999.

- ÖNGÖREN, Mahmut Tali, *Senaryo ve Yapım*, Alan Yay., İstanbul, 1982.
- ÖZDEMİR, Emin, *Türk ve Dünya Edebiyatı*, Kabalcı Yay., 1994.
- ÖZGÜÇ, Ağâh, *Türk Filmleri Sözlüğü I-II*, Sesam, İstanbul, 1998.
- _____, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993.
- ÖZKIRIMLI Atila, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2004.
- ÖZÖN, Nijat, *Karagözden Sinemaya I-II*, Kitle Yay, Ankara, 1995.
- _____, *Türk Sineması Tarihi*, Antalya Kültür Sanat Vakfı-Kültür Yay, Ankara, 2003.
- _____, *100 Soruda Sinema Sanatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1972.
- _____, *Türk Sineması Tarihi*, Vipart, Ankara, 2003.
- PARSA, Seyide, *Film Çözümlemeleri*, Multilingual, İstanbul, 2008.
- PUDOVKIN, V. L, *Sinemanın Temel İlkeleri*, çev: Nijat Özün, Bilgi Yayınevi, Ankara, Mart 1995
- SCOGNAMILLO, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003.
- STEVICK, P. , *Roman Teorisi*, çev. S. Kantarcıoğlu, Gazi Üniv. Yay. , Ankara, 1988.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Dersleri*, YKY, İstanbul, 2002.
- TEKİN, Mehmet, *Roman Sanatı*, Ötüken Yay., İstanbul, 2003.
- TEKSOY, Rekin, *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, Oğlak Yay, İstanbul, 2007.
- TÜRK, İbrahim, *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001.
- TÜRK, İbrahim, *Senaryo Bülent Oran*, Dergah Yay., İstanbul, 2004.

UĞURLU, Nurer, *Orhan Kemal'in İkbal Kahvesi*, Örgün Yayınevi, İstanbul, 2002.

ÜNAL, Yörükhan, *Dram Sanatı ve Sinema*, Hayal-Et Kitaplığı, 2008.

ÜNSER, Orhan, *Kelimelerden Görüntüye*, Es Yay., İstanbul, 2004.

YALSIZUÇANLAR, Sadık, *Dünyanın Orta Yeri Sinema*, Etkileşim Yay., 2008.

YILMAZ, Ayfer, *Romandan Sinemaya*, Ürün Yayınevi, 2008.

YÜCEL, Müslüm, *Türk Sinemasında Kürtler*, Agora Kitaplığı, 2008

C. TEZLER

Yapılan Doktora Tezleri:

GÜLTEKİN, Mehmet Nuri, *Orhan Kemal'in Eserlerinde Modernleşme, Birey e Gündelik Hayat*, Ege Üniv.,2005.

ELİUZ, Ülkü, *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, Fırat Üniv., 2004.

NARLI, Mehmet, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Hacettepe Üniv., 2000.

KILIÇ, Latife, *Orhan Kemal'in Hikayeciliği ve Hikayelerindeki Şahıs Kadrosu*, Atatürk Üniv., 1991

Yapılan Yüksek Lisan Tezleri:

HACISALİHOĞLU, Elif, *1945-1960 Döneminde Türkiye'de Çalışma Yaşamının Orhan Kemal Romanlarında Temsili*, Marmara Üniv. 2008.

EYİGÜN, Y. Rahşan, *Orhan Kemal'in Hayatı, Eserleri ve Orhan Kemal Uyarlamalarının Türk Sinemasındaki Yeri*, Yeditepe Üniv. 2006.

GÜMELİ, Turgay, *Orhan Kemal'in Gurbet Kuşları ve Latife Tekin'in Sevgili Arsız Ölüm Romanlarında Köyden Kente Göç ve Yoksulluk*, Yeditepe Üniv., 2006.

KANTARCI, Aslı, *Orhan Kemal'in Hikayelerinde Çocuk Tipleri*, Marmara Üniv.,2006.

USLUCAN, Fikret, *Orhan Kemal'in Romanlarında Aile Olgusu*, Ondokuz Mayıs Üniv.,2003.

ÜNLÜESER, Aslıhan, *Orhan Kemal'in Baba Evi, Avare Yıllar, Cemile Romanlarında Tasarlama Kiplerinin Anlam Açısından İncelenmesi*, Çukurova Üniv., 1998.

ŞEN, Mefkure, *Orhan Kemal'in Romanlarında Çözümlemeler*, Ankara Üniv., 1989.

YILDIRIM, İbrahim, *Orhan Kemal'in Romanlarında Kadın*, Ankara Üniv., 1986.

SERT, Hülya, *Orhan Kemal'in Eserlerinde İşçi Sorunları*, Ankara Üniv., 1985.

KESKİN, A. Gülay, *Orhan Kemal'in Yedi Romanında Sosyal Sorunlar*, Ankara Üniv., 1984.

D. MAKALELER

AĞAOĞLU, Adalet, “Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa” , *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, S. M. Dinçer (haz.), Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996.

ALANGU, Tahir ,“Hanımın Çiftliği”, Varlık Yıllığı, Sayı: 46, 1962.

ALTUĞ, Taylan, Orhan Kemal’in Romancılığı Üstüne Genel Notlar”, *Türkiye Defteri*, Ağustos, İstanbul, 1974.

ARAL, İnci, “Kadın Kahramanların Yaratıcısı”, *Picus Dergisi*, Sayı:57,Eylül, İstanbul, 2004.

AYKIN, Cemal, “Batı Toplumlarda Roman ve Sinema İlişkileri I-II”, *Türk Dili*, Sayı: 382-383, İstanbul, 1983.

BEZİRCİ, Asım, “Orhan Kemal’in Oyun Yazarlığı”, Erişim: <http://www.orhankemal.org.tr>, 26.05.2010.

CANTEK, Levent, “Köy Romanlarında Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri”, *Toplum ve Bilim*, Sayı 88, İstanbul, 2001.

COŞ, Nezih , “Hangi Toplumsal Gerçekçilik”, *Yedinci Sanat*, Sayı 24, İstanbul,1975.

ÇANKAYA, Erol , “Nazım Hikmet ve Orhan Kemal”, *Demokrat*, Haziran, İstanbul, 1980.

ÇAPAN Sungu , “Bekçi”, *Hürriyet Gazetesi*, Sayı:6 Mart, İstanbul,1986.

GÜMÜŞ, Semih, “Orhan Kemal’in Önemi Anlamak”, *Picus*, Sayı:57, Eylül, 2004.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, “Toplumculuk Üstüne”, *Türk Dili*, Sayı: 146, İstanbul, 1963.

HAYRİ, Caner, “ Türk Edebiyatından Türk Sinemasına”, *Hürriyet Gazetesi*, Sayı:6 Mart, İstanbul, 1986.

HIZLAN, Doğan, “Orhan Kemal’in Dünyası Bizi Etkilemedi”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı:47, 1984, s:37-39.

İLERİ Selim, “Sonsuza Dek Orhan Kemal”, *Politika*, Ocak, İstanbul, 1977.

KAYAOĞLU, Güven, “Orhan Kemal’in Romanlarından Kesitler”, *Varlık*, Haziran, İstanbul, 1979.

MAKAL, Oğuz, “Sinemada Kemal Tahir ve Orhan Kemal”, *Ünlem*, Sayı:8, Kasım, 2004.

MORAN, Berna, “Orhan Kemal’in Eskici Dükkânına Farklı Bir Yaklaşım”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı:90, 1988, s:7-17.

_____, “Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı:63, 1986, s:4-8.

NACİ, Fethi “Orhan Kemal”, *Cumhuriyet Kitap Eki*- Sayı:6 Haziran, İstanbul, 2002.

NARLI, Mehmet, “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5.Cilt, Sayı:7, Mayıs 2007, s: 91-105.

OTYAM, Fikret, “Orhan Kemal’in Son Günleri”, *Berfin Bahar*, Sayı: 88, Haziran, 2005.

ÖĞÜTÇÜ, Işık , “35 Yıl Sonra”, *Berfin Bahar*, Sayı:88, Haziran, 2005.

ÖZER, Kemal, “Sinema Edebiyat İlişkisi”, *Yedinci Sanat*, Sayı:3, Mayıs, 1973.

ÖZDEMİR, Nutku, “72. Koğuş’un İnsanları”, *Cumhuriyet Gazetesi*, Sayı:6 Şubat, 1967.

SCOGNAMİLLO, Giovanni, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş”, *Yeni Sinema*, Sayı 9, İstanbul, 2001.

- SİVAS, Ala, “ Popüler Roman Popüler Sinema İlişkisi Çerçevesinde Bir Uyarlama Örneği :Bridget Jones’un Günlüğü”,*İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl:4 Sayı:7, Bahar 2005/1 s.41-58
- SÖNMEZ, Necati, “ Sinemayla Edebiyatın Kimlik Savaşı”, *Varlık*, Sayı 1060, İstanbul, 1996.
- TAYDAŞ, Nihat, “Orhan Kemal’in Oyunları”, *Cumhuriyet Kitap Eki*- 13 Ekim, İstanbul, 2005.
- TÜRKEŞ, Ömer, “Romanın Zenginleşen Dünyası”, *Toplum ve Bilim*, Sayı 89, İstanbul, 2001.
- USLUCAN, Fikret, “Öncü Roman Kavramı Açısından Bereketli Topraklar Üzerinde”, *Hece Özel Sayı*, Sayı:65,66,67,Ankara 2002, 634.
- YAĞCI, Öner , “Orhan Kemal İçin Notlar”, *Berfin Bahar*, Sayı: 88, Haziran, 2005.
- YAVUZ, Hilmi, “Kant ile Murtaza”, *Picus*, Sayı:57, Eylül, 2004.
- İDİL, Mümtaz, “Sinemanın Edebiyattan Tırtıkladıkları”, *Edebiyat ve Sanat Eleştiri*, Sayı: 6,7, İzmir, 1994.
- YÜCE, Tuncay, “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 2005, s. 67-74 .
- YILDIZ, Elif, “Sinema Roman Seviyor”, Erişim: <http://yenisafak.com.tr/Kitap/?i=62313>, 2007.

E. GÖRSEL KAYNAKLAR

Filmler

Film Adı / Yönetmen Adı / Yapım Yılı

- Suçlu / H. Refiğ- A. Yılmaz/ 1960
 Avare Mustafa/ Memduh Ün/ 1961
 Devlet Kuşu/ Memduh Ün/ 1980
 Bekçi/ Ali Özgentürk/ 1984
 Vukuat Var/ Nejat Saydam/ 1972
 El Kızı/ Nejat Saydam/ 1966
 Sokaklardan Bir Kız/Nejat Saydam/ 1974
 Bereketli Topraklar Üzerinde/ Erden Kıral/ 1978
 Kaçak/ Memduh Ün/ 1982
 72. Koğuş/ Erdoğan Tokatlı/1987
 72. Koğuş/ Murat Saraçoğlu/ 2011
 Eskici ve Oğulları/ Şahin Gök/ 1990
 Tersine Dünya/ Ersin Pertan/ 1993
 Gurbet Kuşları / Halit Refiğ/ 1964
 Yaprak Dökümü/ Memduh Ün/ 1967
 Meyhanecinin Kızı/ Ö. Lütfi Akad/ 1958
 Bu Şehrin Belalı/ Ertem Göreç/ 1966
 Anası Gibi/ Muzaffer Aslan/ 1957
 Üç Tekerlekli Bisiklet/ Ö. Lütfi Akad/ 1962
 Sokaklardan Bir Kız/ Nejat Saydam/ 1974
 Suçlu/ Atıf Yılmaz/ 1960
 Bir Filiz Vardı/ Feyzi Tuna/ 1998

Belgeseller

Bir Ömür Böyle Geçti / Orhan Kemal Kültür Merkezi

Kendi Sesinden Orhan Kemal/ Orhan Kemal Kültür Merkezi

Sessizlerin Sesi Orhan Kemal/ Mehmet Güteryüz

F. RÖPORTAJ VE GÖRÜŞMELER

Memduh ÜN, İstanbul, 24 Mayıs 2011.

Tunç BAŞARAN, İstanbul, 24 Mayıs 2011.

Agâh ÖZGÜÇ, İstanbul, 24 Mayıs 2011.

Feyzi TUNA, İstanbul, 21 Mayıs 2011.

Sezer SEZİN, İstanbul, 23 Mayıs 2011.

Erol ŞADİ, İstanbul, 17 Mayıs 2011.

ÖZET

Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve sosyal alanda modernleşmeyi yaşadığı yaklaşık otuz yıllık dönemine tanık olan Orhan Kemal, bu sürecin özellikle toplumsal boyuttaki etkilerini romanlarında başarılı bir şekilde ortaya koyar. 1950 yılından itibaren Türk sinemasına katkı sunan birçok edebiyatçı gibi Orhan Kemal de bu alana dâhil olur, özellikle diyalog konusundaki başarısıyla birçok filmin senaryo yazımında görev alır. Zamanla maddi sıkıntılarının da mecbur kılmasıyla bu sektöre senarist olarak dâhil olur. Yazarın senaryoları dışında beyaz perdeye aktarılan romanları da Türk sinemasına sunduğu diğer bir katkıdır.

Orhan Kemal'in Türkiye gerçeği ile örtüşen öykü ve romanları kuşkusuz beyazperdeye yansıdığında, zaman zaman derinliğini yitirmiştir. Özellikle dönemin sansür anlayışı, Orhan Kemal'in renkli, farklı sınıflardan, farklı etnik kökenlerden insanların ve eserlerindeki siyasal-sosyal değişkenlerin beyaz perdeye yansımaları engellemiştir. Tez çalışması ele aldığı örnek uyarlamalarla Orhan Kemal'in Türk sinemasında nasıl değerlendirildiğini, film-roman karşılaştırması yöntemiyle ortaya koymaya çalışmıştır. Çalışmada Orhan Kemal'in eserlerinin, bazı yönetmenler tarafından tüm engellere rağmen başarılı eserler ortaya koyduğu, kiminin ise farklı koşulların yarattığı baskılar nedeniyle Orhan Kemal'in dünyasını yansıtmayı başaramadığı görülmüştür.

ABSTRACT

Having been witnessed thirty year term, in which Turkey has experienced a political, economic and social modernization, Orhan Kemal, sets forth the effects of this period, especially on the society. Just like many authors who have contributed in the Turkish cinema since 1950, Orhan Kemal, have worked on the scenarios of many films. He was particularly gifted in mutual dialogs. Due to his financial problems and necessities, he joins the sector as a scriptwriter. Apart from his scenarios, his novels which were later adapted to the cinema, have also been marked as important contributions in Turkish cinema.

Novels and stories of Orhan Kemal, which tell the Turkey's truth; have lost their depth undoubtedly after they have been adapted in the white screen. Especially, the censoring approach of the term, have prevented the reflection of political-social variables of Orhan Kemal, involving people from different classes and ethnicities to the whitescreen. The thesis study tries reveal how Orhan Kemal has been appraised in the Turkish cinema by providing sample adaptations, and novel-film comparisons. The study shows; how some of his works have been successfully adapted by some directors despite the objections, while, some have failed to reflect the world of Orhan Kemal, by the result of the restrictions of that time.