

BİR MUTLULUK BİN MUTLULUK BİR KAVRAM BİN İZLEK

Prof. Dr. V. Doğan Günay
Okt. Zeynep Cihan Koca
Dokuz Eylül Üniversitesi

0. Genel Gözlemler

Evrensel ve tarihsel belleğe içkin olan ve her bireyin deneyimlediği 'kahramanlık, mutluluk, özveri' gibi genel kavramlar, gerek soyut gerekse de somut açılımları ile defalarca hem günlük iletişimin hem de sanatsal değer taşıyan yapıtların konusu olmuştur. Diğer bir deyişle, insanlık durumunu anlatan herhangi bir kavram geniş ya da özgül (ing. *specific*) biçimiyle farklı zaman ve uzamlarda, toplumlarda farklı bireyler tarafından değişik amaçlar doğrultusunda benzersiz biçimlerde açıklanabilir. Günlük yaşantıda kişilerarası alıntılar ve göndermelerle aynı kavram paylaşılırken sanat yapıtları arasında da sürekli bir alışveriş söz konusudur. Örneğin, kahramanlıkla ilgili bir anlatımı Homeros'un **İlyada Destanı**'nda ya da **Odyseus** çileli yolculuğunu konu eden bir heykelde görebileceğimiz gibi Türk Kurtuluş Savaşını anlatan **Kurtuluş** ya da **120** filmlerinde, yahut Fransız İhtilalinin önemli figürlerinden biri olan kadın kahraman Jean d'Arc'ı anlatan herhangi bir tiyatro yapıtında, yağlı boya tablosunda ya da şiirinde görebiliriz. Benzer bir biçimde, kimi insanın soyut ya da somut değerlere sahip olmaktan ya da bunları başarmaktan duyduğu hoşnutluk durumunu anlatan 'mutluluk' imgesi, güzel sanatların yedi dalında değişik biçimlerde sürekli yinelenen bir izlek olarak yer almaktadır. Şiirde Oktay Rıfat Horozcu'nun **Anış** adlı yapıtı, resimde Gustav Klimt'in **Öpücük** adlı tablosu, öyküde Sait Faik Abasıyanık'ın **Karanfiller ve Domates Suyu** adlı kısa anlatısı ve son olarak Roberto Benigni'nin **Hayat Güzeldir** filminde mutluluk izleği değişik yanlarıyla ele alınmıştır. Ele alınan kavram her bireyin ruhsal yanını okşaması ve hoşla giden bir durum olması nedeniyle, ilgili değerin sıradan kişiler ve sanatçılar tarafından değişik biçimlerde algılanması normaldir. Yaşandığı ve betimlendiği gibi bu çalışmanın konusunu oluşturan

'mutluluk' durumunu aynı olay örgüsü, karakterler, uzam ve bu uzam üzerinden farklı bakış açıları ve kodlarla açıklamak da olasıdır.

Bu çalışmamızda Zülfü Livaneli tarafından yazılan **Mutluluk** romanı ve uyarlaması olan filmle arasındaki metinlerarasılık, göstergelerarasılık durumu yazar ve yönetmenin aynı olaya farklı açılardan bakmaları ve bunları farklı kodlarla anlatma biçimleri incelenecektir. Yeniden üretim sonucunda her iki metin arasındaki kayıp ve kazançlar, eklemeler ve eksiltmeler bakış açısı ve kod farkı kapsamında tartışılacaktır. Zülfü Livaneli'nin **Mutluluk** romanı ve Abdullah Oğuz tarafından çekilen uyarlaması olay örgüsü ve anlatı kişileri arasındaki koşutluklar ve farklılıklar, roman ve sinemanın farklı anlatım tekniğinin karşılaştırılmasının yanı sıra uyarlamamanın 'özgünlük' durumu metinlerarasılık yöntemiyle irdelenecektir. Konuyu daha sağlıklı değerlendirebilmek ve yaptığımız karşılaştırmayı daha iyi kanıtlayabilmek amacıyla bazı kuramsal bilgilere de burada kısaca değinmek istiyoruz.

1. Kuramsal Çerçeve: Roman ve Film

Sanat dalları arasındaki geçişler, aynı konunun farklı kodlar kullanılarak yeniden oluşturulması ve sunulması, Zülfü Livaneli'nin Mutluluk romanının filme aktarılması ile başlayan bir durum değildir. **Filmleri Okumak** adlı yapıtında William Costanzo şu ana kadar çekilen tüm filmlerin üçte birinin roman uyarlamaları olduğunu belirtmektedir (1992: 42). Bu uyarlamalarda belli bir düzen yoktur. Romanların sinemaya uyarlanması sürecinde kimi yeniden üretimlerde yapıta sadık kalınırken kimilerinde ise ana metin (ing. *hypertext*) ve alt metin (ing. *hypotext*) arasında oldukça büyük farklılıklar göze çarpmaktadır. Ingmar Bergman ve Norman Miller gibi romanların sinemaya uyarlanmasına karşı olan ünlü yönetmen Sergei Eisenstein bile ünlü kitabı **Film Biçimi**'nde yazınsal yapıtlarının uyarlanmasının önemini "Sinematik söyleyimin unsurlarına, çerçeve yapının tekniğine ve kurgu yetisine hakim olmanın yanı sıra gelenekler ve edebiyatın yöntembiliminin derin bağlarına saygı duymak gerekmektedir (1949:96) şeklinde belirtir. Uzun soluklu bir romanı bir buçuk saatlik bir seyirlik anlatıya dönüştürürken kısaltmalar, yoğunlaştırmalar, eksiltmeler ya da seyircinin ilgisini çekmek

amacıyla eklemeler ve bazı noktalar üzerinde odaklanmalar yapılırken hem dilsel bir anlatının görselleştirilmesi hem de ticari kaygılar nedeniyle kaynak yapıt (roman) ve uyarlama (film) arasında farklı açılımlar gözlemlenmektedir. İkisi arasındaki eksiltmeler ya da eklemelerden oluşan kısalık ve/ya da uzunluk farklılığını yalnızca ticari kaygıya bağlamak da doğru değildir. Bu durumu ileride ayrıntılı olarak yeniden ele alacağız. Elliott (2003: 9-13) romanın dilsel, kavramsal ve söylemsel olduğunu filmin ise görsel, algısal ve sunusal (ing. *presentational*) olduğunu söyler yine diğer taraftan da roman ve filmin birbirinin içine sızdığını ve birbirini etkilediğini; romanlarda görsel imgelerin filmlerde de dilsel göstergelerin bulunduğunu belirtir. Herhangi bir eylem sahnesi, manzara ya da anlatı karakterinin duygusal tepkisini anlatmak romanda sayfalar sürerken, 'Bir resim binlerce sözcüğe bedeldir' sözündeki gibi filmde görsel olarak kolaylıkla izleyiciye aktarılabilir. Diğer bir yandan roman filmleştirilirken kısaltma uğruna pek çok alt konu ya da karakter gelişimleri atlanabilmektedir. Bir romanı okurken okuyucu karakterleri, ne söylediklerinden değil ne düşündüklerinden (içsel monologlar) ya da anlatıda karakterler hakkında yazarın yaptığı betimlemelerden ve yorumlardan öğrenmektedir. Romanda okuyucunun kendi imgelem gücüyle oluşturduğu betimlemeyi, filmde yönetmen görselleştirmeye çalışır. Burada hem yönetmenin imgelem gücü hem de teknolojik özellikler işin içindedir. Ne var ki filmde anlatıcı çoğunlukla ortadan kaybolmakta yönetmen ve oyuncuların film tekniklerini kullanarak romanın sayfalarında karakterlerin hissettiklerini, düşündüklerini ya da betimlerini görsel olarak yeniden üretmeleri gerekmektedir (Costanzo, 1992: 45). Okuyucuya ve izleyiciye aynı bilgiler ve aynı duygular farklı biçimde sunulmuş ancak görsel anlatım bunu doğrudan yaparken dilsel anlatım dolaylı şekilde bunu başarmıştır. 'Elma' sözcüğünü okumak bu dilsel kavramı zihnimize çevirmeyi gerektirirken 'elma' resmi bunu doğrudan ve zahmetsiz bir biçimde gerçekleştirir. Film, renk, hareket ve ses içerdiğinden duyusal deneyimler bakımından romandan daha zengindir. Çalışmamızın ileriki bölümünde ayrıntılı olarak ele alacağımız **Mutluluk** romanında Meryem'in göl kenarında yaşlı bir çoban tarafından bulunması ve evine götürülmesi birkaç

sayfa sürerken filmde bu durum iki sahneyle izleyiciye aktarılmıştır. Öte taraftan filmlerin bütün anlatıyı yaklaşık iki saate sıkıştırma zorunluluğu romanda yoktur, filmi bir çırpıda tüketilebilirken romanın tüketimi daha uzun bir zaman dilimine yayılabilir. Ne kadar hızlı okunursa okunsun 300 sayfalık bir romanı iki saatte bitirmek mümkün değil iken bir film en fazla üç buçuk saatte anlatımını tamamlamak zorundadır. Diğer bir farkta romandaki anlam sadece yazar tarafından denetlenirken filmin vermek istediği anlam filmin üretimine emek vermiş olan pek çok kişinin işbirliğinin ürünüdür. Bütün bunların yanı sıra film, alıcıya romanın sunduğu olay örgüsüyle etkileşim kurma ya da karakterleri hayal etme özgürlüğünü vermez.

Roman ve filmin tüketimi de farklılıklar göstermektedir. Bugün bir roman 100,000 adet sattıysa bu büyük bir ticari başarı olarak görülürken eğer bir filmi gösteriminin ilk haftasında sadece 100,000 kişi izlediyse bu o film için başarısızlıktır. Başarı ölçütlerinin bu iki tür için farklı olmasının sebebi kitabın üretiminde ve dağılımındaki insan sayısının ve harcamanın filmin üretimi ve dağıtımındakinden az olmasıdır.

Sinema tarihinin başlangıcından beri roman uyarlamaları popülerliliğini korumuş ve edebiyat sinemaya zengin bir temel sunmuştur. Hangisinin daha üstün olduğuna dair bir karşılaştırma yapmak mümkün değildir çünkü roman karakterlerin bakış açısını ve içsel durumlarını daha ayrıntılı bir biçimde alıcıya iletirken film ses ve görüntü desteğiyle eş zamanlı olarak bir olayı etkili bir biçimde aktarabilmektedir (Wagner, 1975: 198). Bluestone'un Romandan Filme adlı yapıtında roman ve uyarlaması arasındaki gerçek sadakat durumunu irdelerken, romanın norm filmin ise tehlikeli bir şekilde asıl kaynağından sapan eser olarak algılanmasının yanlış olduğunu çünkü iki farklı kod arasında dilsel koddan görsel koda geçerken değişimin kaçınılmaz olduğunu belirtmiştir (Bluestone, 1957: 5-6).

2. Göstergelerarası Çeviri Denemeleri

İlk bölümde roman ve film arasındaki farklara değindikten sonra bu kısımda göstergelerarasılıkla ilgili temel kuramsal bilgiler incelenecektir. Roman gibi dilsel koda üretilmiş bir yapıtın görsel, dilsel ve işitsel kodlarla

filmleştirilmesi söz konusu olduğundan iki metin arasında yalnızca metinlerarası etkileşim durumundan çok göstergelerarası alışveriş olduğu görülmektedir. Bu nedenle bu bölümde metinlerarasılık başlığı altında göstergelerarası etkileşim, yapıtların yorumlanma sürecinde oluşan farklar ve uyarlamaların özelliği tartışılacaktır.

2.1. Metinlerarasılık

Romanların filme dönüştürülmesi ile ilgili konulara geçmeden önce ana yapıt ve farklı kodla yeniden üretimi arasındaki ilişki durumunun metinlerarasılık bağlamında göstergelerarası çeviri özelliklerine göre incelenmesi gerekmektedir. Bakhtine'in 'söyleşimcilik' kavramı ve edebi yapıtların 'çok seslilik' özelliğine sahip olduğu fikrini öne sürmesi metinlerarasılık kuramının yaratıcısı olan Kristeva'yı oldukça etkilemiştir (Aktaran Aktulum, 2000:13). Metinlerarasılığı bir metnin başka bir metin içerisindeki tam ve etkin varlığı olarak tanımlayan Kristeva bu kavramı şu şekilde açıklığa kavuşturur:

Yatay eksenin (gönderen-alıcı) ve dikey eksenin (metin-bağlam) çakışması önemli bir noktaya dikkat çeker: her bir sözcük (metin) en azından bir başka sözcüğün (metnin) okunabildiği sözcüklerin (metinlerin) kesişimidir. Herhangi bir metin bir alıntılar mozaigi olarak yapılandırılmıştır; herhangi bir metin diğerlerinin içselleştirilmesi ve dönüştürülmesidir. Metinlerarasılık fikri öznelerarasılık fikrinin yerini almış, ve şiirsel dil en azından iki kez okunur hale gelmiştir (Kristeva, 1980: 66).

Kristeva ve Barthes gibi diğer yapısalcı kuramcılarının da dediği gibi, bir metin diğer metinlerin alışımıdır ve daha kapsamlı bir kültürel söylemin dokumasıdır (Kristeva,1980: 64-91). Barthes bir metni, hiç biri özgün olmayan çeşitli sayıdaki ve türdeki yazının karıştığı ve çakıştığı çok boyutlu bir düzlem olarak tanımlarken (Barthes, 1977: 146), film kuramcısı Robert Stam metnin sonsuz kez sıralaması değiştirilerek yeni metin üretilebilen metinlerarası ağdan beslendiğini öne sürmüştür (Stam, 2000: 57). Metinlerarasılık fikrinin doğuşu ve geniş çevrelerce benimsenmesi, sanatta yaratıcılık ve özgünlük kavramını sorgulanır hale getirmiştir. Yukarıda da belirtildiği üzere günümüzde egemen olan modernizm sonrası sanat anlayışı, kesyap, pastiş ya da önceden üretilmiş bir sanat eserinin farklı bakış açısıyla

yeniden sunumu gibi yaratıları mümkün kılmıştır (Aktulum, 2000:9). Buna göre, yaratıcılıkta yoktan var etmekten öteye, varolanlardan yeni bir şey yaratmak daha yaygın hale gelmiştir. Sadece 'okutan' metinler yerine 'yazdıran' metinler ortaya çıkmış böylece eleştirmene ya da okuyucuya tükenmez bir gösterenler dokusu, kodlar örgüsü sunan metinler sayıca artmıştır (Eagleton, 2003: 172). Kristeva tarafından '*metinlerarasılık*' olarak tanımlanan bu sanat yapıtları arasındaki sınırsız gönderme ve alıntı durumu Eagleton tarafından yazın dünyasıyla sınırlandırılarak şu şekilde tanımlanmıştır:

Bütün edebiyat metinleri başka edebiyat metinlerinden örülmüştür, ama bu, başka metinlerin 'etki'lerinin izlerini taşıdıkları gibi klasik bir anlama gelmez; çok daha radikal bir anlama, her sözcük, cümle ve kesitin yapıtı çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden işlenmesi olduğu anlamına gelir. Edebi 'özgünlük', 'ilk' edebi metin diye bir şey yoktur: Bütün edebiyat 'metinlerarası'dır (Eagleton, 2003: 173).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere sanat yapıtları arasındaki karşılıklı etkileşim ve ödünçleme durumu her zaman vardır. Metinlerarasılık durumu kutsal kitaplar arasında da var olduğu gibi bugün yazılan herhangi bir şiir yüzyıllar öncesine ait bir gravürden esinlenilmiş ya da alıntılanmış olabilir. Başka bir deyişle metinlerarası alışveriş ne uzam ne de zamanla kısıtlanabilir. Metinler üretildikleri tarihin ve yerin sınırlayıcılığını aşarak birbirleriyle etkileşimde bulunurlar. Metinlerin çoksesli olması ve etkileşimleri, üreticilerinin ortak toplum belleğini, insanlık mirasını paylaşmaları olduğu gibi bilgi kaynaklarının daha yaygınlaşması da bu alışverişi hızlandırmış ve yapıtları birbirine bağımlı hale getirmiştir (Aktulum, 2000:7). Bu esinlenme ve etkileşim durumu sadece yazılı metinler arasında değildir. Farklı sanat dalları arasında alıntı, ödünçleme, bir yapıtın bileşenlerinin farklı biçimlerde yeniden üretilerek yapıtın yeni bir kimlikle sunulması gibi sayısız ve sınırsız kez yeniden yaratma durumunun olanaklılığının altını çizer. Dilsel ve görsel kodları kullanan farklı sanat dalları arasındaki ilişki '*ekphrasis*' ve '*ikonotext*' olmak üzere iki biçimde nitelendirilebilir. *Ekphrasis*, görsel sanat yapıtlarının dilsel olarak yeniden yaratımıyken, *ikonotext* ise dilsel bir göstergenin görsel göstergeye dönüştürülmesi ya da görsel gösterge ile birlikte kullanılmasıdır (Wagner,

1996: 17-22). Kısaca herhangi bir şiir bir tiyatro oyununa ya da bu çalışmada olduğu gibi herhangi bir roman bir filme esin kaynağı olabilir. Asıl yapıt ya da öğeleri alıntılama, aktarım, yansılama, açıklama, gönderme ve örtülü anlatım gibi yollarla kendine ardıl yapıtlarda yeni bir kimlik bulacaktır (Kıran ve Kıran, 2003: 310). Bu yeniden yazma sürecinde, yeni sanat yapıtı bir öncekinin kopyası olmaktan yeni yaratıcının farklı bakış açısıyla ve bireyselliğini katmasıyla yapıtı bir öncekinin gölgesinden çekip çıkarması ve 'başka' bir şey yapmasıyla olanaklıdır.

Bu çalışmanın konusu olan sinema dünyasındaki roman uyarlamaları, yazınsal ve sinematik metinler arasındaki hareketli yorumsal etkileşime katkıda bulunan, her iki metnin zenginleştirildiği, değiştirildiği ve yeniden yapılandırıldığı bir yorumsal pratik süreci olarak görülmelidir. Bu bir yapıtın üzerine yeniden yazma durumunu Genette'nin 'palimpsest' kavramıyla açıklayabiliriz. Bir metnin kısmen silinip üzerine başka bir yazar tarafından tekrar yazılmasını niteleyen Palimpsest kavramının odak noktası olan 'üstmetinselliği' Genette, B metninin (üstmetin) daha önceden yazılmış olan A metnine (altmetin) yorumlama yoluyla değil ancak aşılama (yamama) yoluyla kurduğu ilişki olarak tanımlamıştır (Genette, 1997: 1-2). Genette, üst metin dönüşümlerinin sansürleme, çıkartma, kısaltma ya da detaylandırma ile alt metinlerden türetildiğini söylemektedir (Genette, 1997: 1-2). **Mutluluk** romanı da film için bir alt metin görevi görmüş, uyarlama sırasında içerikten bazı anlatı öğeleri (yan konular ve karakterler) silinmiş ve filme kitlelere seslenmek amacıyla bazı popüler kültür öğeleri eklenmiştir.

2. 2. Metinlerarasılık, Yorumlama ve Yeniden Sunum

Anlatının yaratıcısı kurgusunu belli bir çerçeve içerisinde, bildirinin belirli bir biçimde anlaşılmasını hedefleyerek belirli bir alıcı kitlesine yönelik oluşturmuşken bu iletişim eksenin diğer ucunda yer alan alıcı ya da okuyucu bildiriye anlatıcının tasarladığından farklı bir biçimde çözümleyebilmektedir. Eco, 1960 ve 1970'lerde anlam 'üretme' sürecinde okuyucunun önemine dikkat çekmiş ve bir metnin tek bir biçimde okunup anlamlandırılmayacağını belirtmiştir (Eco, 1996: 18). Okuyucu, bir metni

okuyarak yeniden anlam üretirken yazardan farklı olarak metnin bazı öğelerini öne çıkartabilir ya da arka plana öteleyebilir. Yeni Eleştiri ve Yapısalcılık Kuramları sadece yapıya yönelip yazara ve okuyucuya sırt çevirirken 1960'ların sonunda ortaya çıkan '*Alımlama Estetiği Kuramı*' okuyucunun (bu çalışma için yönetmenin) anlam yaratma sürecindeki önemine dikkat çeker (Moran, 2004:240). Roman yazarının amacı gerçek toplumda geçerli sayılan düşünce sistemlerinin ve değer yargılarının yapısına ve eksikliklerine kurmaca yapıyla okuyucunun dikkatini çekmektir. Alımlama estetiğinin önde gelen kuramcılarında Wolfgang Iser'e göre okur, yapıtın anlamını oluştururken yazarın onun için bıraktığı boşlukları doldurur ve böylelikle yapıtı yazarın önceden belirlediği belli bir ana hat içerisinde farklı bir biçimde yeniden üretir (Iser, 1978: 3-5). Her iki anlam üreticisi de (yazar ve film yönetmeni) kişisel deneyim, yaşantılar ve dış dünyaya ilişkin bilgilerini aynı metin üzerinde işleterek birbirine koşutluklar gösteren farklı yapılar üretmişlerdir. Asıl metnin üreticisi olan yazarın eserini öncelikle okuyucu daha sonra yönetmen olarak yeniden üreten film yönetmeni değerlendirmesinin içeriğini bireysel gereksinimleri ve çıkarları doğrultusunda tekrar oluşturmuştur (Redeker, 1986). Bizim çalışmamızda da, film yönetmenin roman yazarından farklı olarak öykünün bazı noktalarını ön plana çıkardığı, göz ardı ettiği ya da öyküye yeni öğeler ekleyerek romana dayanan yeni bir metin ürettiği görülmektedir. Sözgelimi, film yönetmeni gerek bireysel tercihler gerekse toplumsal beklentileri karşılayarak (Türk masallarındaki mutlu son beklentisi) ticari başarı sağlamak amacıyla, romanda var olan bazı karakterlerin rollerinde ve yazgılarında romanda yer almayan değişiklikler yapmıştır. Bu durumda Eco'nun belirttiği üzere herhangi bir metnin yazarı ve okuyucusu arasında anlamlandırma bakımından diyalektik bir ilişki söz konusudur (1996: 33) ve bu iletişim zincirinin tetikleyenin anlatıcı- yaratıcı olduğu ve alıcı-okuyucunun edilgen olduğu düşüncesi maalesef yanlıştır. Çünkü anlatılarda yazma- yaratma yetisi kurguyu başlatan anlatıcının elinde olduğu gibi aynı zamanda kurguyu alımlayan ve çözümleyen alıcıda da bulunmaktadır. Eco, yorum farklılığını şu şekilde açıklamıştır:

Bir metin, onu sözceleyenenden (aynı zamanda sözceleyeninin niyetinden) ve somut sözcelendirme koşullarından (bunun bir sonucu olarak, amaçlanan göndergesinden) bir kez ayrıldığında, deyim yerindeyse potansiyel olarak sonsuz bir olası yorumlar yelpazesinde yüzer. (1996: 51)

Bir anlatının farklı kişiler tarafından farklı algılanması ve yorumlanması alıcıların eğitim seviyeleri, toplumdaki yerleri, yaş, cinsiyet ve din gibi kimlik bilgileriyle ilgili olduğu kadar alıcının o anki ruh durumu ya da hazır bulunmuşluk düzeyi ile bağıntılıdır. Bu şu demektir, aynı anlatıyı farklı alıcılar farklı yorumlayacağı gibi, aynı anlatıyı aynı alıcı farklı zamanlarda farklı yorumlayabilmektedir. Toplum tarafından paylaşılan ortak hafızadan yararlanarak anlatıcının ya da yazarın bireyselliğini de işin içerisine katarak kurguladığı anlatı bu ortak belleği paylaşan ancak anlatıyı alımlama ve yorumlama sırasında kendi bireyselliğini devreye sokan alıcının anlatıyı yeniden biçimlendirmesiyle başka bir kimliğe bürünmektedir. Alıcının, anlatıcının kurgusundan yola çıkarak oluşturduğu bu yeni yaratı temel aldığı ilk metne benzese de farklılıklar da barındırmaktadır. Bu söylediklerimizi incelediğimiz film temelinde ele aldığımızda, **Mutluluk** romanının filme çekilmesiyle anlatı alımlandığı ver yorumlandığı haliyle alıcının – yönetmenin zihninde saklanmamış, sinema tekniğinin dilsel anlatıyla karşılaştırıldığında sahip olduğu üstünlükler ya da kısırlıklar çerçevesinde yönetmenin bakış açısıyla görselleştirilmiştir. Yönetmen, dilsel bir anlatıyı görsel bir koda çevirmenin yol açtığı değişikliklerin yanı sıra kendi bireyselliğini de işin içerisine katarak, anlatıya romanla aynı noktadan başlamış, aynı konu ve karakterler etrafında dönmüş ancak anlatıyı farklı bitirmiştir. Her iki yaratıcının (yazarın ve yönetmenin) seçme ve sıralama biçimleri arasında bakış açısı farklılığından kaynaklanan ayrılıklar olsa da ikisi de ortak metin üzerinde çalışmıştır.

2. 3. Romandan Filme: Uyarlama

Mutluluk romanının filme dönüştürülmesi uyarlama kapsamında olduğu için uyarlamanın özelliklerini açıklamak gerekmektedir. 'Uyarlama' Desmond ve Hawkes tarafından yazınsal değer taşıyan yazılı metinlerin filme dönüştürülmesi olarak tanımlanmıştır (2005:1). Roman uyarlamaları

konusunda çalışmalar yürüten Cahir (2006: 14) film uyarlamasının ve filmin başka dile çevirisinin arasındaki farklılığa işaret ederek uyarlamamanın yeni bir ortamda var olabilmek amacıyla eldeki metnin yapısında ve işlevlerinde değişiklikler yapmak olarak tanımlarken çeviriyi dilsel süreç içerisinde yepyeni bir metin yaratmak olarak betimlemiştir. Film uyarlamalarının aslına sadık kalması konusunda pek çok görüş vardır. Özgün yapıttan uzağa atılan her adımın farklı yönlerden yapıta yeni girdiler kattığı böylelikle özgün yapıtın tat ve dokusunu değiştirdiği açıktır. Örneğin **Mutluluk** filmi de sadece romanda yazılanlardan değil gazetelerde o dönemde çıkan töre cinayeti haberlerinden de esinlenilmiştir. Bu duruma geçerli nedenler bulunabilir. Toplumumuzun önemli bir sorunu olan töre cinayetinin belirgin yanlarını öne çıkararak filmin daha çok izlenmesini sağlamaya çalışmak yönetmenin amaçlarından birisi olabilir. Cartmell ve Wheelan, **Uyarlamalar: Metinden Ekran, Ekrandan Metine** adlı kitaplarının giriş kısmında yazın ve sinema arasındaki etkileşimi tartışırken, sinemadaki uyarlamamanın yazınsal üründen farklı tutulması ve uyarlamaların asıllarına olan konumlarının ikinci düzeyde olmaması gerektiğini belirtmişlerdir(1999:2). **Filmleri Okumak** adlı kitabında Costanzo yazınsal ürünlerin film uyarlamaları alanında ilk çalışmaları yürüten George Bluestone'dan alıntı yaparak yönetmenin bağımsız bir sanatçı olduğunu, belirli bir yazarın çevirmeninden ziyade kendi başına bir yazar olduğunu görüşüne yer verir (Costanzo, 1992:59). Desmond ve Hawkes uyarlamamanın özgün metne yakın, gevşek ya da ortalama (ing. *intermediate*) mesafede olabileceğini ve film yönetmenlerinin odaklanma (film romanı satır satır takip ettikten sonra birden farklı bir tarafa yönelir), dokuma (anlatının ana konuları film yönetmeni tarafından bir arada tutulurken yan konular filmin geneline yedirilir ya da varolan konulara yenileri eklenir), ayrılma noktası (anlatıdan pek çok unsur atılır ve yepyeni bir öykü kurgulanır) stratejisi izlenebileceğini belirtir (Desmond; Hawkes, 2005:3). Cahir de uyarlamamanın yazınsal, geleneksel ve radikal olmak üzere üç şekilde yapılabileceğini, yazınsal uyarlamamanın tek başına ayakta durma cesaretinden yoksun, radikal uyarlamamanın ise kaynak eserle tamamıyla bağıntısız olduğunu ve en idealinin romanın içeriğinin ve yönetmenin

özgünlüğünün kaynaştırıldığı geleneksel uyarlamalar olduğunu belirtir (Cahir, 2006:17).

Film yönetmenin romanı sinemaya uyarlarken büyük değişiklikler yapmasını gerekli kılan üç neden vardır (McFarlane, 1996: 1-29). Bunlardan ilki yeni bir kod kullanılmasının zorunlu kıldığı değişikliktir. Sinema ve yazın, sahip oldukları farklı araçlar nedeniyle farklı biçimde anlatım ve aktarımlarda bulunurlar. Bir romanda, yeni bir bölüm okuyucuyu anlatı içerisinde farklı bir zaman dilimine ya da uzama götürürken filmde bu geridönüş (ing. *flashback*), çaprazkesim (ing. *crosscut*) ya da çözülme (ing. *dissolve*) ile olanaklıdır. İncelediğimiz **Mutluluk** romanından filme aktarımda bu durumla ilgili şunu görebiliyoruz: Filmin sonundaki kaçma-kovalama sahnesinde sazlıklarda kaçarken yere düşen Meryem'in tecavüz sahnesini anımsaması ve bunun siyah-beyaz karelerle geriye dönüşle izleyiciye yansıtılması.

Bazen yönetmenler roman anlatısı içerisindeki sorunları çözmek, bir karakterdeki farklı özelliklere vurgu yapmak ya da yeni izleklerin altını çizmek amacıyla değişiklikler yaparlar. Örneğin, **Mutluluk** romanında zayıf ve iradesiz bir karakter olan ve Meryem'in infazcısı olarak görevlendirilen Cemal romanın sonundaki halinden farklı bir biçimde perdeye aktarılmış ve film sonunda özgüvene sahip güçlü bir karaktere dönüşmüştür. Son olarak, bazen yönetmenler farklı zamanda kaleme alınmış bir romanı perdeye uyarlamak istediklerinde günümüz izleyicisinin dikkatini çekmek amacıyla değişiklikler yapabilirler. Bugün Reşat Nuri Güntekin'in **Yaprak Dökümü** yapıtı gibi, eski Türk yazınından pek çok yapıtın günümüz koşullarına uyarlanarak görselleştirildiği görülmektedir. Bu çalışmanın inceleme konusu olan **Mutluluk** romanı ve filmi hemen hemen aynı zaman diliminde üretildiği için uyarlamada böyle bir değişikliğe gidilmemiştir. Ancak romanda yer alan Türk-Kürt çatışması ve dini tarikatlar gibi yan konular filme alınmamış ve filme geniş bir kitleyi mutlu edecek yeni bir son yazılmıştır. Lefevere, belirli bir kitlenin isteklerine ve gereksinimlerine hitap etmek amacıyla metnin yeniden üretilmesini '*kırılma*' olarak adlandırır (Lefevere, 2000). Filmde bu '*kırılma*'nın popüler kültür nedeniyle yapıldığı görülmektedir. Mutlu sonla bitmesi, töre cinayeti konusuna daha fazla ağırlık vermesi filmin kırılma

noktaları olarak gösterilebilir. Bu durumda bir bakıma popüler kültürle ilişkilendirilebilir. Kitle iletişim araçları tarafından belirlenen ve halkın geneli tarafından kabul gören popüler kültür, geniş halk yığınlarının tüketmesi için üretilen ticari (kitle) kültür olarak tanımlanmıştır (Storey, 2001). Popüler kültür ya da ticari kültür sanat yapıtlarında var olan estetik ve artistik özellikleri bilinçli bir biçimde yok ederek ya da kitlenin geneline seslenecek biçime dönüştürerek tüketime sokar. Arendt (1961:221) '*Kültürdeki Kriz*' adlı makalesinde ticari kazanç güdülü kitle iletişiminin eğlence diktelerinin 'kültür'ün yerini almasına yol açacağını belirtmiştir. Popüler kültürün yoğun bir biçimde kitlelere aktarıldığı iletişim araçlarından olan televizyon ve sinemada, ticari kaygılar suya sabuna dokunmayan, apolitik, yüzeysel, dramatik ve abartılı yapılar ön plana çıkmıştır. Popüler kültürün amacı seçkin ve eğitilmiş bir azınlığa hitap etmek değil halkın geneline zorlanmadan tüketebileceği, basit konular ve kurgular etrafında dönen acıklı ya da duygusal anlatılar sunmaktır. Bu çalışmanın ileriki bölümlerinde görüleceği üzere film yönetmeni de kitleler tarafından kolaylıkla tüketilmesi amacıyla uyarlamada bir takım değişiklikler yapmış, kurguyu sadeleştirmiş ve daha dokunaklı, hisli bir biçimde yapıtı görselleştirmiştir.

Uyarlamalar, film yönetmeninin öznel değerlendirmesi ve sinemasal anlatının özelliklerinden dolayı aslı ile hem ilişkisini koruyup hem de ondan farklı olan bir özellik taşır. Uyarlamaların eleştirisi yapılırken, ana metin birebir aktarılması gereken bir kaynak olmaktan çok bir referans noktası olarak kabul edilmelidir. Romanı sinemaya uyarlayan kişi romanda gizli kalmış ya da bozguncu (ing. *subversive*) bazı noktaları ön plana çıkarabilir. Uyarlama, metinlerarasılık kavramıyla bir arada ele alındığında, roman ve film arasında alt-üst ilişkisinden çok kaynak metin ve yeniden üretimi arasında bir alış veriş olduğu gözlemlenmektedir. Yazınsal ürünlerin uyarlamaları yeni bir kültürel ortamda asıl metinde gizlenmiş olarak bulunan anlam katmanlarını ortaya çıkaran gizli bir eleştiri gibi olmasının yanı sıra sadece yazınsal metinleri filme uyarlayanların değil aynı zamanda olası tüketicinin (izleyici) de beklentilerini ve eleştirel bakış açısını gözler önüne serer.

3. Çözümleme: Yazından Beyaz Perdeye 'Mutluluk'

Bu çalışmanın çözümleme kısmı için gerekli olan roman ve film türleri arasındaki farklılıklar, uyarlamaların niteliği ve metinlerarasılık kavramlarına değindikten sonra bu kuramsal bilgilerin ışığında roman ve uyarlama arasındaki ilişki değerlendirilecektir. **Mutluluk** romanı ve filmi anlatım ve karakter tasarımları bakımından birebir karşılaştırılırsa iki sanat yapıtı arasındaki metinlerarasılık ve özgünlük durumu daha belirgin olarak ortaya çıkacaktır. Günay'ın (2003:161) belirttiği üzere her anlatı başlangıç durumu, değişim (olayların bozulması, yeni olayların ya da kişilerin ortaya çıkması, var olan durumdan sapma gibi), olayların zirveye çıkması ve çözümlenmesi, ve son olarak sonuç durumu gibi belli yapısal özellikleri taşımaktadır. Çizgisel düzlemde ilerleyen her metnin paylaştığı bu ortak nitelikler, roman ve filmi kesitleyerek karşılaştırmamız açısından yol göstericidir. Günay (2003: 166-167):

1. Metnin başlangıç durumu (Anlatının başında önceden meydana gelen olayların kısa bir tanıtımı ve karakterlerin tasviri)
2. Dönüştürücü öge (Mevcut durumun bozulmasına ya da değişmesine yol açan yeni bir unsur anlatıya katılır)
3. Eylemler dizini (Yeni durumla birlikte yeni olaylar silsilesinin meydana gelmesi)
4. Dengeleyici öge (Dengeyi yeniden kurmak ya da olayları çözüme kavuşturmak üzere yeni unsurlar devreye girer)
5. Bitiş durumu (Anlatının sonlandığı bu kısımda olaylar başlangıç durumundan farklı bir hal alır)

şeklinde beş aşamalı bir olay dizini önerir. Bu aşamalar aşağı yukarı her anlatıda vardır. Bizim iki anlatımızda da, bazı değişikliklerle birlikte bulunmaktadır. Anlatıda okuyucu için önemli olan başlangıç ve bitiş arasındaki alt üst olma durumu ve bu karmaşanın nasıl çözümlendiğidir. Bu çalışma için önemli olan aynı ismi, konuyu, karakterleri ve başlangıç durumunu paylaşan roman ve filmin başlangıç ve bitiş durumu arasındaki olayların nasıl geliştiği ve çözüldüğüdür. Bu nedenle aşağıda romanın ve filmin anlatı oluşumları yukarıdaki beş basamağa göre karşılaştırılacak ve her iki yapıt arasındaki benzerlik ve farklılık durumlarının bulunmasına çalışılacaktır.

3. 1. Roman ve Film İzleklerinin Değerlendirilmesi

Roman ve filmin özetleri Ek kısmında ayrıntılı bir biçimde verilmişken iki yapının anlatı özellikleri yukarıda belirtilen beş aşamalı çözümlenmeye göre karşılaştırılacaktır. Daha sonra olay örgüsü, karakterler ve dolantı farklılıkları romanın ve filmin üretimi ve tüketimi açısından ele alınacaktır. Livaneli'nin anlatısı doğu illerinin kapalı toplumlarının temel sorunlarından olan tecavüz-namusun kirlenmesi- töre cinayeti zincirini, kurban olan on yedi yaşındaki Meryem ve onun cellatlığı için tayin edilen amcasının askerden henüz dönmüş komanda oğlu Cemal'in bu sorunu halletmek için yola koyulması ve kaderlerinin Prof. İrfan Kurudal ile kesişmesi ekseninde kurgulanmıştır. Bu yol öyküsünün arka planında ise Livaneli bastırılmış cinsellik, kadının aşağılanması, Ermeni sorunu, Türk- Kürt çatışmasının toplumsal yansıması, dini inançların sapkınlaştırılması, işsizlik ve göç, yıllardır ihmal edilmiş Doğu ve elitlemiş Batı, üniversitelerdeki akademik kısırlık gibi toplumsal ve siyasi konuları işlemiştir. Meryem ve Cemal'in Van'dan trenle yola koyulması ve romanın ikinci kısmındaki tekne seyahatleri gibi uzam değişiklikleri olay örgüsünün gelişimini olanaklı kıldığı gibi aynı zamanda da okuyucunun Türk toplumunun iç dinamiğini hareketli tutan toplumsal sorunları da anlatıcının gözünden bir kez daha görmesini sağlamıştır.

Filmde, romanın aksine yola koyulan üç karakter de dönüşümlerini tamamlarlar ve hayatlarında yeni bir sayfa açarlar. Roman ile filmi karşılaştırmalı olarak incelediğimizde, filmin bütünüyle bit uyarlama olmadığını görüyoruz. Aşağıdaki tabloda bu farkları görebiliriz:

ROMAN	FİLM
1. Başlangıç Durumu: Meryem'in tecavüze uğraması ve tecavüzcün kimliğinin okuyucuya açıklanması Amcanın başkanlık ettiği aile meclisinin Meryem'in öldürülmesi ve ailenin namusunun temizlenmesi kararı Askerden gelen Cemal'in amcasının kızı Meryem'in infazı için görevlendirilmesi ve her ikisinin İstanbul'a yollanılması kararının	1. Başlangıç Durumu: Meryem'in tecavüze uğraması, ailenin namusunun kurtarılması için öldürülmesinin kararlaştırılması Meryem'in amcasının ve babasının bu görev için askerden yeni gelmiş Cemal'i görevlendirmeleri ve ikisinin bu iş için İstanbul'a gönderilmelerinin kararlaştırılması Profesör İrfan Kurudal'ın hayatını değiştirmek ve özüne dönmek istemesi ve bir tekne satın alarak

<p>alınması Anlatıya sonradan katılacak olan Prof. Dr İrfan Kurudal karakterinin orta yaş bunalımları sonucunda kendini bulmak üzere yolculuğa çıkmaya karar vermesi</p>	<p>Ege sularında gençlik arkadaşı Hidayet gibi kendini bulmak üzere yola koyulması</p>
<p>2. Dönüştürücü Öge : Meryem'in öldürülmek üzere Cemal ile Van'dan İstanbul'a trenle gitmesi Cemal'in Meryem'i trende atarak ondan kurtulmaya çalışması ancak başarısız olması İstanbul'a varış ve Cemal'in Abisinin varoşlardaki evine gitmeleri Cemal'in Meryem'i ıssız bir viyadüğe götürüp, öldürmeye çalışması ancak ikinci kez bu cinayeti gerçekleştirememesi Cemal'in askerlik arkadaşı olan Selahattin'den Meryem ve kendisi için yardım istemesi Prof. Dr İrfan Kurudal'ın sahip olduğu her şeyi bırakarak, bir tekne alması ve Ege'de seyahat etmesi</p>	<p>2. Dönüştürücü Öge: Cemal ve Meryem'in trenle Van'dan İstanbul'a gitmeleri Cemal'in Meryem'i trenden itmek istemesi ancak bunu yapamaması Meryem ve Cemal'in İstanbul'da Cemal'in abisi Yakup'un varoşlardaki evine varmaları Cemal'in Meryem'i öldürmek üzere ıssız bir otabana götürmesi ancak burada da onu öldürememesi Cemal'in Meryem ve kendisine yardım etmesi için askerlik arkadaşı Selahattin'den yardım istemesi İrfan'ın karısına mektup yazarak evi terk etmesi ve tekneyle seyahat etmesi</p>
<p>3. Eylemler Dizini : Meryem ve Cemal'in Çeşme'de bir balık çiftliğinde geçici olarak çalışmaya başlaması İkilinin Prof. Dr İrfan Kurudal ile tanışması ve onun teknesinde çalışmaya başlaması Prof. Kurudal'ın Meryem'e ilgi duymaya başlaması ve aşık olması, Cemal'in bu ikili arasındaki arkadaşlığa dış bilemesi Profesörün Meryem'e aldığı kıyafetlerle, Meryem'in şaşılacak bir biçimde değişimi ve bunun kişiliğine yansiyarak onun özgüvenini arttırması Profesörün Meryem'e ıssız bir koyda sarılması ve Meryem'in tecavüz travmasının tetiklenmesi Profesörün Meryem'in geçmişiyle ilgili sırrı çözmesi Teknede, Meryem, Cemal ve kendisi arasındaki gerilimi azaltmak amacıyla karaya çıkmayı</p>	<p>3. Eylemler Dizini: Cemal ve Meryem'in Marmaris'te bir balık çiftliğinde geçici olarak çalışmaya başlaması İkisi arasında duygusal yakınlaşmanın başlaması Profesörün teknesinin motoru arızalanınca yakındaki balık çiftliğinde çalışan Cemal'den yardım istemesi, böylelikle Cemal ve Meryem'in yollarının İrfan'la çakışması Cemal'in babasının silahlı adamlarla öldürmek üzere Meryem ve kendisini aradığını öğrenmesi Cemal ve Meryem'in Profesör'ün teknesine taşınarak onun yanında çalışmaya başlamaları Profesör'ün Meryem ile kızı gibi ilgilenmesi ve ona bir şeyler öğretmeye çalışması Meryem'e aşık olan Cemal'in bu ilgiyi kıskanması, Profesörün Meryem ve Cemal'in karı koca olmadıklarını</p>

kararlaştırması	öğrenmesi ve onları yalancılıkla suçlaması, Meryem’i de alarak tekneden ayrılması Selahattin’in Cemal’i babası ve peşlerindeki adamlar konusunda uyarması, Meryem ve Cemal’in tekneye mecburi dönüşü Profesörün karısı Aysel’in boşanma ilamıyla tekneye gelmesi ve Cemal’e İrfan’ın Meryem’e aşık olduğunu söyleyerek Cemal’in kıskançlığını körüklemesi Cemal’in Meryem’i kıskanması ve profesörü boğmaya çalışması, Meryem’in kavgayı durdurmak için kendisinin öldürülmesi için Cemal’e verilmiş silahı ateşlemesi ve ardından sinir krizi geçirmesi
4. Dengeleyici Öge: Üçünün, bir Emekli Büyükelçinin evine kiracı olarak taşınması ve burada geçirilen sakin günler Meryem’in hayatını gözleme yaparak kazanan Güneydoğulu bir aile tanışması ve bu ailenin oğlu Mehmet Ali ile yakınlaşması Meryem, Cemal, İrfan ve Büyükelçinin dışarıda yemeğe çıktıkları bir gece Profesörün aşırı derecede sarhoş olup bir İngiliz gencini eski arkadaşı Hidayet sanarak öpmesi Uzun süredir aralarında gerilim olan Cemal ve İrfan’ın kavga etmesi	4. Dengeleyici öge : Profesörün Cemal’i Meryem’i kızı gibi sevdiğine ikna etmesi ve aynı zamanda Cemal’e Meryem’e aşık olduğunu itiraf ettirmesi Meryem’in amcanın adamları tarafından tekneden kaçırılması, Cemal ve profesörün Meryem’i kurtarması, bu kovalamaca sahnesinde Cemal’in Meryem’e tecavüz eden kişinin babasının olduğunu öğrenmesi Cemal’in babasını öldürmek için Van’a gitmesi, daha sonra Meryem’i hatırlayarak tetiği çekmemesi , Meryem’in babasının amcağı öldürmesi
5. Bitiş Durumu: Üçlünün bu kavgadan sonra yol ayrımına gelmesi, İrfan’ın tekneye tek başına dönmesi, Meryem’in Güneydoğulu ailenin yanına taşınması ve Cemal’in tek başına kalakalması.	5. Bitiş Durumu: Meryem ve Cemal’in hayat arkadaşı olarak yola devam etmeleri, İrfan’ın teknesiyle seyahatini sürdürmesi

3.2. Uyarlamanın Değerlendirilmesi

Film, romanın ana konusu olan namus ve töre ilişkisinin ikiyüzlülüğünü hiç değiştirmeden perdeye aktarmış olsa da anlatı karakterlerinin kimlikleri

ve kaderlerinde farklı açılımlara gidilmiştir. Filmde romanda söz edilen yan konulara (terör, Türk- Kürt çatışmasının toplumsal yansıması, tarikatlar, İslamın farklı yorumları, göç) hemen hemen hiç değinilmemiştir. Yönetmen yalnızca üç ana karakterin kaçış öyküsü ve kaderlerinin değişimi üzerinde odaklanmıştır. Film, görsel ve işitsel araçlar yardımıyla 343 sayfalık romanın anlatımını yaklaşık iki saate sığdırırken gerek sinemasal anlatımın sınırlılıkları gerekse de yönetmenin yorum farkı ya da ticari kültür için romanı filmleştirmiş olması uyarılama ve roman arasında olayların gelişimi ve sonlanması açısından farklılıklar yaratmıştır. Film yönetmenin etnik ve dini çatışmalarla ilgili yan konulara girmemesinin nedeninin roman yazarından daha geniş bir alıcı kitlesini hedeflemesi ve onlara romanın ana konusu olan 'töre cinayeti' olgusunu sadeleştirerek anlatmayı tercih etmesidir. Filme yan konuların eklenmesi halinde filmin alıcı tarafından algılanması güçleşecek ve muhtemelen yönetmenin bu hassas konular hakkında kendi yorumunu yansıtması sadece belirli bir alıcı grubunu sinemaya çekecekti. Yönetmenin, 'töre cinayeti' gibi toplumsal bir çıkmazı, romandakinin aksine seyirciye sempatik gösterilen üç karakter ve Türk filmlerinin olmazsa olmazı dramatik bir aşk hikâyesi ile yumuşatarak anlatmayı tercih etmesi popüler kültür etkisiyle gerçekleşmiştir. Cemal ve Meryem arasında oluşan umutsuz bir aşk, Amca'nın onları öldürtmek için tuttuğu silahlı adamların onları takibi gibi olaylar, Profesör'ün yol gösterici Bilge Adam rolüne soyunması ya da Meryem'e tecavüz eden Amca'nın infazının Meryem'in babası tarafından gerçekleştirilerek kötü adamın cezalandırılması ve çift için mutlu son gibi öğeler daha sınırlı bir alıcı kitlesine seslenmeyi amaçlayan romanda yokken filmde bulunmaktadır.

Roman ve film arasında karakterler, olayların gelişimi ve bitimi bakımından farklılıklar vardır. Roman'da İrfan ve Büyükelçi arasında Meryem ve Cemal'in ilişkisi üzerine geçen bir konuşma roman yazarının ve film yönetmenin nasıl farklı sonlar kurguladıklarını göstermektedir. Aşağıda roman yazarı Meryem ve Cemal'in ilişkisinin gelişimi konusundaki tercihini İrfan ve Büyükelçi arasındaki bir konuşmayla okuyucuya açıklarken film

yönetmeni Meryem ve Cemal'in ilişkisini Büyükelçinin dediği gibi '*kitsch*' bir biçimde bitirmeyi tercih etmiştir.

'Daha sonra Büyükelçi, oğlanın kim olduğunu sordu. Profesör 'Kızın amcasının oğlu,' dedi. 'Askerden yeni gelmiş. Anladığım kadarıyla kızı cezalandırmasını istemişler, yapamamış.'

'Belki de kıza aşık olmuştur.'

Profesör güldü.

'İşte bu tam Hollywood klişesi olur, ' dedi. 'En sıradan senarist bile bu hikayeyi yazmaya cesaret edemez.'

Büyükelçi de, 'Gerçek hayat bazen Hollywood klişelerine rahmet okutacak kadar kitsch'tir. Hatta çoğunlukla böyledir,' diye cevap verdi.

'Doğru!' dedi Profesör (311).

Yukarıdaki alıntı, yazar ve yönetmenin bakış açısını ve tercihlerini göstermek açısından oldukça yararlıdır. Roman yazarı, kurgulamadaki seçimlerinde daha özgürken, film yönetmeni ticari kaygılardan ötürü daha geniş bir alıcı kitlesine seslenmeyi amaçladığından popüler kültür kaygıları yani geleneksel Türk seyircisinin beklentilerine göre filmi farklı şekilde kurgulamıştır. Roman yazarı geniş bir okuyucu kitlesi içerisinde belli bir kitleye seslenmeyi amaçlarken film yönetmeni kitlenin geneline farklı düzeylerde hitap etmeye çalışmakta ve burada da popüler kültürün etkisi ortaya çıkmaktadır. Romanda son açısından '*mutluluk*' hissi sadece Meryem için geçerliken filmin üç karakteri de geleneksel Türk masallarındaki gibi '*mutluluk*'a kavuşmuşlardır. Bunun yansısı film yönetmeni romanda yer alan terör, Türk- Kürt çatışması, Hizbullah, göç, tüketim, kadın hakları, tarikatlar gibi unsurlara fazla değinmeden töre cinayeti ekseninde aşk hikâyesini işlemeyi tercih etmiştir.

Romandaki temel karakterler Meryem, Cemal ve İrfan iken yan karakterler amca, askerlik arkadaşı Selahattin, emekli büyükelçi ve son olarak Meryem'in yakınlaşacağı Güneydoğulu ailenin oğlu Mehmet Ali'dir. Filmde ana karakterler Meryem, Cemal ve İrfan, yan karakterler ise Amca ve adamları, Profesörün karısı Aysel, askerlik arkadaşı Selahattin ve Cemal'in

kardeşi Yakup'tur. Roman ve film arasında karakterler, olayların gelişimi ve bitimi bakımından farklılıklar vardır.

Romandaki karakterlerden yolculuğunu başarıyla tamamlayan ve değişimini hakkıyla yerine getiren tek karakter aslında ölüm yolculuğuna çıkmış olan Meryem iken diğer iki karakter zayıflıkları nedeniyle başladıkları noktaya geri dönmüşlerdir. Meryem ve Cemal ile ilgili kısımlar roman boyunca Doğu toplumlarında yaşayan insanlara musallat olmuş doğaüstü olaylar ve batıl inançlarla bezenmişken Batı'yı simgelediği varsayılan Profesör ile ilgili kısımlarda ise karakterin şüpheli ve alaycılığı göze çarpmaktadır. Kitap boyunca bastırılmış cinsel dürtüler gerek rüyalar gerekse gündüz düşleriyle karakterlerin davranışlarını etkisi altına almıştır. Filmde, romanın aksine yola koyulan üç karakter de dönüşümlerini tamamlarlar ve hayatlarında yeni bir sayfa açarlar. Ne var ki filmde romanın aksine en büyük değişimi Cemal karakteri gösterir; askerde kimliğini bulan ve kalbi taşıyan Cemal bu yol öyküsünde yumuşayarak kirlenmiş gözüyle baktığı Meryem'e aşkını itiraf eder. Cemal ve Meryem aşkı romanda yer almazken ticari kaygılar ve Türk izleyicisinin beklentilerini karşılamak amacıyla filmde bu iki kuzen arasında başlarda olanaksız olan aşk konu edilir. Romanda karakterler, birbirlerinin ve kendilerinin düşmaniyken filmde üç karakterinde ortak düşmanı Amca ve kiraladığı adamlardır. Gene romanda yer almadığı halde filmde İrfan Kurudal'ın rahat tavırlı öğrencisinin ve havalı karısının tekneye gelmesi Meryem'in masumiyetini ve saflığını seyirciye göstermek içindir.

4. Sonuç

Bu çalışmada Livaneli'nin romanından beyaz perdeye uyarlanan 'Mutluluk' filmi ve ana yapıt arasındaki metinlerarasılık ilişkisinin yanı sıra göstergelerarası çevirinin de incelenmesine çalışılmıştır. '**Çevirinin Dilsel Özellikleri Üzerine**' adlı çalışmasında Jakobson diliçi, dillerarası ve göstergeler arası olmak üzere üç çeviri tipi olduğunu belirtmiş ve romanların filme uyarlanmasının göstergelerarası çeviri olduğunu açıklamıştır (2000:114-118). Bu çalışmada farklı kodlarla yeniden sunum söz konusu

olduğu için roman ve film arasındaki ilişki metinlerarası alışverişten çok göstergelerarası çeviri açısından tartışılmıştır. Bu kod farklılıklarından doğan değişikliklerin yanı sıra yazar ve film yönetmenin yorum ve üslup farklılıklarından doğan değişiklikler de söz konusudur. Film uyarlamaları, orijinal ve kopya metin bağlamında nitelendirilmemeli, her metnin birbirinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunduğu göz önünde bulundurulmalıdır. '*Çevirmenin Görevi*' adlı makalesinde Walter Benjamin, çevirmenin görevinin özgün metin içerisinde varolan her şeyi birebir yansıtmak değil de bunu farklı bir dilde simgeleştirmek olduğunu söylemiştir (1968:79). Benjamin'in bu görüşünün roman uyarlamaları için de geçerli olduğu açıktır çünkü romanın filme uyarlanması sürecinde de göstergelerarası bir çeviri söz konusudur. Çeviri gibi yazınsal bir metnin başka bir türe uyarlanması anlama ve yeniden yapılandırma sürecini gerektirmektedir. Filmin yönetmeni ilkin alıcı olarak daha sonra üretici olarak eseri iki kez yorumlamış ve başka bir düzleme aktarıp yeni yorumlara sunmuştur. Kaynak metnin yeni bir biçime dönüştürülmesi ve metin- imge arasındaki 'interliminal (ara) yer' bir eleştiri kadar etkin güce sahiptir(Gaddis Rose,1992:73). Yapılan bu çözümlemede film uyarlamasının romanın bilinirliğine ve yorumlanmasına katkıda bulunduğu açıkça görülmektedir. İki yapıtın izlekleri arasında uyarlama sırasında ortaya çıkan kayıp ve kazançlar hem göstergelerarası çeviri açısından hem de iki yaratıcı arasındaki yorum farkı açısından ele alınmıştır. Buna göre, film yönetmeni sadece popüler kültüre seslenme amacıyla değil aynı zamanda kendi kişisel yorumu ve sinemasal anlatının farklı özellikleri nedeniyle ana yapıtın uyarlamasında olay örgüsü ve karakterler açısından değişiklik yapmıştır. Günümüzde gerek klasik gerek son dönem romanları sayfalardan, daha kolay tüketilebilen görsel düzleme aktarılıp halka sunulmaktadır. Ne var ki her iki yapıt ortak unsurları paylaşırsa da roman ve film uyarlamasının birbirlerinden farklı ve özgün oldukları ortadadır. Bu nedenle alıcıların her iki yapıtı da okuması ve izlemesi yorumlama açısından daha faydalı görünmektedir.

Kaynakça

- AKTULUM, K., (2000). **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara: Öteki Yayınevi.
- ALLEN, G., (2000). **Intertextuality**, New York: Routledge.
- ARENDT, H., (1961). **The Crisis in Culture: Its Social and Political Significance**, in *Between Past and Future : Six Exercises in Political Thought*. New York.
- BARTHES, R., (1977). 'The Death of the Author'. In **Image, Music, Text**, ed. And trans. Stephen Heath, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- BENJAMIN, W., (1968). **Illuminations**, Ed Hannah Arendt. New York: Schocken Book.
- BLUESTONE, G., (1957). **Novels into Films: The Metamorphoses of Fiction into Cinema**, Berkeley: U of California P.
- CAHİR, L. C., (2006). **Literature into Film: Theory and Practical Approaches**, Jefferson. NC: McFarland
- CARTMELL, D. ve Wheelan, I., (1999). eds. **Adaptations: From Text To Screen, Screen To Text**. London: Routledge.
- COSTANZO, W. V., (1992). **Reading the Movies**, NYC. National Council of Teachers of English.
- DESMOND, J. M. ve Hawkes P., (2005). **Adaptation: Studying Film and Literature**, New York: Mc Graw –Hill
- EAGLETON, T., (2003). **Edebiyat Kuramı** (çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ECO, U., (1996). **Yorum ve Aşırı Yorum**, İstanbul: Can Yayınları.
- EISENSTEIN, S., (1949). **Film Form, Essays in Film Theory** (ed. Jay Leyda) New York. Harcourt Brace.
- ELLIOT, K., (2003). **Rethinking The Novel/Film Debate**, Cambridge: Cambridge UP.
- GADDIS Rose, M., (1992). **Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis**, Manchester: St. Jerome

GENETTE, G., (1997). **Palimpsests: Literature in the Second Degree**, Trans. Channa Newman and Claude Dabinsky. Lincoln: University of Nebraska Pres.

GÜNAY, V. D., (2003). **Metin Bilgisi**, İstanbul: Multilingual Yayınları.

ISER, W., (1978). **The Act of Reading**, London.

JAKOBSON, R., (2000). **On Linguistic Aspects of Translation**. Translation Studies reader, Ed. Lawrence Venuti. London&New York: Routledge.

KIRAN, A. ve KIRAN, Z., (2003). **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara: Seçkin Yayınları.

KRISTEVA, J., (1980). **World, Dialogue and Novel.' Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art**, Ed. Leon S. Rudiez. Trans. Thomas Gora. New York : Columbia UP, 64- 91.

LEFEVERE, A., (2000). **Mother Courage's Cucumbers : Text, System and Refraction in a Theory of Literature** Translation Studies Reader, Ed Lawrence Venuti. London&New York. Routledge.

MCFARLANE, B., (1996). **Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation**, Oxford: Clarendon Press

MORAN, B., (2004). **Edebiyat Kuramları ve Eleştirileri**, İstanbul: İletişim Yayınları.

REDEKER, H., (1986). **Edebiyat Estetiği**, Ankara: Kuzey Yayınları.

STAM, R., (2000). **'Beyond Fidelity: The Dialogics of Adadptation.'** **In Film Adaptation**, Ed. James Naremore. New Brunswick: Rutgers UP. 54-76.

STOREY, J., (2001). **Cultural Theory and Popular Culture**, Pearson Educated Limited.

WAGNER, G., (1975). **The Novel and The Cinema**, Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson UP.

WAGNER, P., (1996). (ed). **Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality** - The States of The Arts. Berlin.

Romanın özeti

Zülfü Livaneli'nin 2002 yılında basılan 343 sayfalık romanı, Van Gölü kıyısındaki bir kasabada yaşayan on yedi yaşındaki Meryem'in amcasının tecavüzüne uğraması başlayan olayların etrafında gelişmektedir. Tarikat şeyhi olan amcasının başkanlık ettiği aile meclisi Meryem'in tecavüz nedeniyle kirlendiğine ve öldürülmesi gerektiğine karar vererek onu infazını ve infazcısı amcaoğlu Cemal'in askerden dönüşünü beklemek üzere ahıra kapatır. Van Gölü kıyısında yer alan bu kasabanın etnik ve toplumsal yapısı; Ermenilerden kalan evler, Ermenilikten dönenler, kasabadaki Kürtler hakkındaki bilgiler hikâyenin arasına serpiştirilir. Romanın ikinci bölümü Meryem ve Cemal'in yolculukları sırasında karşılaşacakları zengin bir kadınla evli züppe üniversite hocası Prof. Dr İrfan Kurudal'ın yaşadığı boş ve anlamsız hayatının neden olduğu kâbusla uyanmasıyla başlar. Kimlik sorunu yaşamakta olan Profesör, gençliğindeki 'kendine yabancılaşmış olduğunu ayrımsamış, hayallerini yerine getirdiği çocukluk arkadaşı Hidayet gibi o da tekneyle dünyayı keşfe çıkmaya karar vermiştir. Kitabın üçüncü kısmı ise Meryem'in eceli olarak tayin edilen, Gabar dağlarında teröristlere ve hatta çocukluk arkadaşı Kürt Memo'ya karşı savaşan Cemal'in gördüğü cinsellik yüklü rüya ile başlar. Vatan topraklarını korumak adına nereden nasıl geleceği bilinmeyen düşmana karşı savaşan askerlerin yaşadığı psikolojik ve fiziksel terör okuyucuya aktarılır. Romanın ilk üç kısmı, romanın ana karakterlerinin rüyalarından uyanışıyla başlarken romanın takip eden altı kısım boyunca gene Meryem-İrfan-Cemal sırasını izleyerek onlarla ilgili olayları betimler. Profesör her şeyi gerisinde bırakarak İzmir'e bir zamanlar utandığı baba-ana kucağına dönerek o büyük yolculuğa hazırlanırken Cemal kimliğini bulduğu ve kendini önemli hissettiği tek yer olan askerliğini tamamlayarak kasabaya bir kahraman gibi girmiştir. Aile meclisi askerlikte duygularını öldürmüş olan Cemal'e hayatına yeni bir yön vermeden önce Meryem'i öldürme görevini vermiş ve ikisini kasabadan İstanbul'a trenle yollamıştır. Profesör İrfan Kurudal kiraladığı lüks tekneyle Ege sularında Cemal ve Meryem ise Van'dan İstanbul'a yola koyulan trenle çakışacak olan

kaderlerine doğru yola çıkmışken üç karakterin içsel hesaplaşmaları, Türk toplumun değişim sancıları ve gerçekleri (Avrupa Birliği süreci, İslam ve modernizm, Türk- Kürt çatışması) ve kültür zenginliği (farklı etnik kökenlerin olması) belgesel biçiminde okuyucuya iletilir. Trende Meryem ve Cemal'in karşılaştığı Amerikalı gazetecinin yönelttiği Türkiye ile ilgili sorulara yolcular tarafından verilen cevaplar okuyucuya ülkesine yabancıların gözünden bakma imkânını sağlamıştır. Meryem ve Cemal in İstanbul da Cemal'in abisi Yakup'un Hizbullah'ın mezar evlerinin yer aldığı varoşlardaki evine ulaşması ile Meryem'in yıllardır merak ettiği zengin İstanbul panoraması ve kültürel dokusu ile betimlenir. Meryem'in infazı bu keşmekeş şehrin ıssız köprüyollarından birinde gerçekleştirilecekken Cemal'in son anda atılarak Meryem i ölümü kurtarmasıyla gerçekleştirilmez. Göçle gelen milyonlarca insan gibi sefalet çeken Yakup ve ailesinin durumlarının umutsuzluğu varoştaki yaşamları, televizyon tarafından uyuşturulmaları, Yakup'un eşinin diğer varoş kadınları gibi her ay kürtaj olması anlatılarak okuyucuya bir umut yolculuğu olan göçün asıl yüzünü göstermektedir. Cemal, çok muhafazakar bir hayat süren arkadaşı Selahattin'den Meryem ve kendisine gidecek bir yer bulması için yardım istemeye gittiğinde aynı dinin nasıl farklı yorumlandığını, uygulandığında ve kişisel çıkarlar doğrultusunda kullanıldığını şahit olarak babasına karşı ilk uyanmayı yaşar. Selahattin, Meryem ve Cemal'e Çeşme yakınlarındaki bir koyda olan balık çiftliğinde geçici bir süre iş ayarlar, böylelikle Van'da başlayıp İstanbul'da gerçekleşmeden sona eren infaz yolculuğu Çeşme'ye yönelmesiyle artık kaçış hikâyesine dönüşür. İkilinin bu ıssız koyda profesörle tanışması ve teknesinde çalışmaya başlamaları ile olaylar ivme kazanır. Orta yaş krizinde ve kimlik bunalımında olan Profesör'ün Meryem'e ilgi duymaya başlaması canını bağışladığı bu aciz yaratık karşısında kendini değersiz hisseden Cemal'i çileden çıkartmaya başlamıştır. Profesör'ün aldığı yeni kıyafetlerle birdenbire farklı bir hale bürünen Meryem'in değişimi sadece kıyafetlerle kalmamış aynı zaman da özgüvenini kazanmıştır. Profesör'ün bu yakınlaşmadan yararlanarak Meryem'e ıssız bir koyda yaklaşması Meryem'in bir süredir bastırdığı tecavüz travmasını tetiklemiş ve onu sinir krizine sürüklemiştir. Üçünü saran

gerilimden kurtulmak isteyen Profesör bir süreliğine tekmeden ayrılarak Portakal bahçesi içerisinde emekli büyükelçiye ait olan evi kiralamıştır. Profesör, emekli büyükelçiyle saatler süren ironik sohbetler yaparken Meryem yavaş yavaş kendini bulmakta ve oraya Doğudan taşınan bir ailenin yanına gidip gelmektedir. Bu sırada gerek askerken komutanı gerekse sivilken ailesi tarafından kendisine verilen görevleri sorgulamadan yerine getiren Cemal ise Meryem'in değişimi karşısında aciz düşmüş ve kendisini işe yaramaz hissederek profesöre dış bilemeye başlamıştır. Dışarıda yemeğe çıktıkları bir gece Profesör'ün sarhoşluktan Hidayet sanarak bir İngiliz gence sarılması ve öpmesi Cemal için bardağı taşıran son damla olmuş ve Profesöre olan kinini onu döverek kusmuştur. Bu gecede Meryem ile ilgili gerçek ortaya çıkmış ve ona tecavüz edenin babası olduğunu Cemal öğrenmiştir. Bu gecedan sonra üçünün yolu ayrılmış, Profesör deniz seyahatine devam etmiş, Meryem Güneydoğulu ailenin yanına taşınmış, Cemal ise ne yapacağını bilmez bir biçimde kalakalmıştır.

Ek 2

Filmin Özeti

2007 yılının Mart ayında gösterime giren ve 120 dakika süren **Mutluluk** filmi Abdullah Oğuz tarafından Livaneli'nin romanı temel alarak çekilmiştir. İlk sahnede Van Gölü kıyısında bilinçsiz yatan Meryem'in bacaklarının arasındaki kan ve yaşlı bir çoban tarafından bulunularak evine götürülmesi görsellikle (Meryem'in cenin pozisyonunda yatması, çobanın yüzündeki çaresizlik anlatımına kameranın odaklanması) güçlü bir biçimde sergilenirken arka plandaki müzikte seyirciyi diğer sahneler için hazırlamaktadır. Meryem'in günlerce ahıra kapatılması, ailenin reisi olan amcanın kızın namusunun kirlendiğini ve ölmesinin şart olduğunu söyleyerek Meryem'in babasını infazın şartlılığına inandırması seyirciye karanlık renklerin ve iç karartıcı müziklerin çaldığı sahnelerle aktarılır. Meryem'in kendine verilen organla kendini asmaya hazırlanırken pencereden üvey anasının onu izlediğini görmesiyle ölmekten vazgeçmesi amcanın infazın İstanbul'da

askerden dönecek olan oğlu Cemal tarafından gerçekleştirilmesi kararının yolunu açar. Meryem izbede kaderini beklerken Cemal'in dönüşü köyde sevinçle karşılanır. Bu sırada köyün geri kalmışlığı, fakirliği, pisliği sadece yukarıda belirtilen olaylarla değil aynı zamanda fiziksel niteliklerin de sahnelenmesiyle seyircinin gözü önüne serilir. Cemal'e Meryem'i öldürmesinin gerektiği babası tarafından bildirilir ve ikili hiç konuşmadan yapacakları saatler süren tren yolculuğuna çıkar. İstanbul'a vardıklarında filmin arka planı gerek görsel gerekse işitsel olarak farklılaşır; üzüntü verici bir türkünün eşlik ettiği çorak ve fakir arka plandan neşeli melodiler içeren dinamik sahnelere dönüşür, Doğudan gelen herkes için Batı'nın kapısı olan Haydarpaşa Garı'nın kapısında duran iki karakter farklı nedenlerle çevrelerine umutla göz atarlar. Cemal'in abisinin varıştaki evine vardıklarında onun köydeki gerici zihniyetten silkindiğini ve çocuklarını okutmak, ailesine iyi bir yaşam sağlamak üzere çabaladığını görürler. Meryem'in öldürülmek üzere götürüldüğü köprü yolda gri ve kasvetli gökyüzü, hızla geçen arabaların acı korna seslerinin oluşturduğu arka planda Cemal Meryem'in infazını gerçekleştiremez.

Bu sırada filmin üçüncü kahramanı Profesör İrfan Kurudal şık ancak sade döşenmiş evinde nefes alamadığı için sığırayarak uyanışını yaşar ve kendini ait hissetmediği bu zengin ve züppe ortamdaki kaçmayı kararlaştırır. Özüne dönme isteğiyle bir tekne satın alarak Ege sularında yapacağı mavi yolculuğa başlamak üzere annesinin evine Muğla'ya gider. Cemal ve Meryem ise Cemal'in balıkçılıkla uğraşan askerlik arkadaşı Selahattin'in yardımıyla Marmaris'te bir balık çiftliğinde geçici bir süreliğine iş bulurlar. Cemal bu sırada öldürmesi için kendine teslim edilen Meryem'e aşık olmaya ve ona farklı davranmaya başlar. Bu sırada anlatının iki kahramanı Profesör ile tanışır, bekçinin geri dönmesi ve Cemal'in babasının onları öldürmek için silahlı adamlarla aradığını duyması sonucunda Profesör'ün teknede çalışma önerisini kabul eder.

Profesör, Meryem'le ilgilenmesi (harita okumayı öğretmeye çalışması) ve ona kolye armağan etmesi Cemal'in kıskançlığını körükler. Profesör'ün zengin ve havalı karısı Aysel tekneye gelir, ayrılırken İrfan'a boşanma

ilamını, Cemal'e ise İrfan'ın Meryem' den hoşlandığı fikrini verir. Bir gün Meryem ve Profesör cam dipli kovayla denizin dibine bakmak için tekneden ayrılır, saatler sonra içkiden ayılan Cemal onları bulamayınca deliye döner. Geri döndüklerinde İrfan'ı yumruklarken, Meryem ilk kez kendisini öldürmesi için Cemal'e verilmiş silahı havaya ateşleyerek kendini duyurmaya çalışır. Meryem'in sinir krizi geçirmesiyle iki adam da sakinleşir, İrfan Cemal'e Meryem'i sevdiğini kabul ettirince teknedeki üç kişide huzur bulur. Üçü de geleceğe umutla bakarken Meryem amcasının adamları tarafından öldürülmek üzere tekneden kaçırılmasıyla gerilim bir kez daha tırmanır. Kovalamaca sahnesinde Meryem adamlar tarafından suya sürüklendiğinde tecavüzü hatırlar ve kendisine tecavüz edenin amcası olduğunu Cemal onu sakinleştirmeye çalışırken itiraf eder.

Filmin son kısmında Cemal, Van'a ailesinin sahip olduğu un değirmenine döner ve babasına silahı doğrultarak onu vuracakken Meryem'in onu beklediğini hatırlar ve vazgeçer. Dışarı yöneldiğinde ise duyduğu silah sesiyle Meryem'in film boyunca abisinin ağırlığı altında ezilen babasının kendi babasının vurduğunu anlar ve köyden Meryem'in yanına gitmek üzere ayrılır. Filmin son sahnesinde, Meryem ve Cemal yan yana oturarak denize bakmakta ve teknesiyle seyahat eden İrfan'ı sevgiyle anımsamaktadırlar.