

SİNEMA EDEBİYAT İLİŞKİLERİ BAĞLAMINDA MAVİ SÜRGÜN

THE BLUE EXILE IN THE CONTEXT OF CINEMA-LITERATURE RELATIONS

Derya ÇETİN

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü

deryacetin@ibu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-3520-4436

Yeliz OKAY

Yalova Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Sosyal Hizmet Bölümü

velizakinokay@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8868-9436

Göksel ŞİMŞEK

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarım Bölümü

gokselcimsek@nevsehir.edu.tr

ORCID: 0000-0002-3444-9557

ÖZET

Geliş Tarihi:

29.01.2022

Kabul Tarihi:

11.03.2022

Yayın Tarihi:

31.03.2022

Anahtar Kelimeler

Sinema

Edebiyat

Sürgün

Sosyoloji

Uyarlama

Keywords

Cinema

Literature

Exile

Sociology

Adaptation.

Bu çalışma, Erden Kıral'ın Mavi Sürgün adlı filmi ve Şakir Kabağaçlı'nın Mavi Sürgün, Unuttuğu Türkü ve Gündüzü Kaybeden Kuş adlı eserlerini konu alarak eserlerdeki söylemsel farklılıkları ve benzerlikleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Filmin temel kaynak metni olan Mavi Sürgün adlı anı niteliğindeki eser, Kabağaçlı tarafından yazılıp 1971 yılında yayınlanmış, 1993 yılında yönetmen Erden Kıral tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmıştır. Yazarın kendi hayatından bir dönemi anlatan kitap aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı sonrası ülkede yaşanan atmosferi yansıtmaktadır. İşgal altındaki İstanbul'a dair bilgiler içermesinin yanı sıra yazar, yargılanmak ve sürgün cezasını çekmek üzere yaptığı altı ay kadar süren uzun yolculukta İç Anadolu'nun ve Ege'nin pek çok kasabasına, tabiata ve halkın yaşamına dair gözlemlerini de aktarır. Erden Kıral'ın senaryosunu Kenan Ormanlar ve Elly Schellerer Ormanlar ile birlikte oluşturdukları Mavi Sürgün filmi, 1993 yılında Erden Kıral tarafından yönetilmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde uyarlama çalışmalarında öne çıkan yaklaşımlara yer verilmekte ardından Mavi Sürgün uyarlaması özelinde bir değerlendirme yapılmaktadır. Çalışmanın sonraki bölümünde Mavi Sürgün filmi ve Kabağaçlı'nın bahsi geçen eserleri arasındaki ilişkiler tartışılmaktadır.

ABSTRACT

This study aims to reveal the discursive differences and similarities in the works by considering Şakir Kabağaçlı's The Blue Exile, The Song She Forgot and The Bird that Lost the Daylight, and Erden Kıral's The Blue Exile. The memoir named The Blue Exile, which is the source text of the film, was written by Kabağaçlı and published in 1971, and was adapted to the cinema with the same name by director Erden Kıral in 1993. The book reflects the atmosphere in the country after the First World War. In addition to containing information about occupied Istanbul, the author also conveys his observations about many towns of Central Anatolia and the Aegean, nature and the life of the people during his long journey of six months to be tried and sentenced to exile. The movie The Blue Exile, written by Erden Kıral together with Kenan Ormanlar and Elly Schellerer Ormanlar, was directed by Erden Kıral in 1993. In the first part of the study, the prominent approaches in the adaptation studies are included, and then an evaluation is made specifically for the The Blue Exile adaptation. In the next part of the study, the relations between the movie The Blue Exile and the mentioned works of Kabağaçlı are discussed.

DOI: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nensosbilen/article/1064867>

Atıf/Cite as: Çetin, D., Okay, Y. ve Şimşek, G. (2022). Sinema edebiyat ilişkileri bağlamında mavi sürgün. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 12(1), 591-600.

Giriş

Edebiyat ve tiyatro, sinemanın ilk yıllarından itibaren etkileşime girmeye başladığı alanlardır. Özellikle sinemanın artık öykü anlatma işlevini sağlamaştırdığı ve yüzyılın en popüler araçlarından biri olacağını kanıtlanmasıyla, denendiği için zarar etme riski düşük metinlere bir başka deyişle hali hazırda beğenilmiş olan edebi metinlere ve tiyatro oyunlarına yönelmesi akla yatkın olmuştur. Diğer taraftan, popüler sinema bir yana, sinemaya sanat payesi vermek isteyen bazı yönetmenler de ilk yıllardan itibaren zaman zaman edebi eserlere yönelmişlerdir. Sinema ve edebiyat ilişkileri genelde tek yönlü gibi düşünülse de bu ilişkinin yalnızca edebi bir orijinalden sinemasal bir uyarlamaya doğru ilerlemediğini, aynı zamanda romanların, şiirin ve tiyatronun filmsel materyalleri öne çıkan tematik ve yapılandırma ilkeleri olarak özümstedikleri ve uyguladıkları unutulmamalıdır (Corrigan, 2007: 30). Türk sinemasında da diğer ülke sinemalarında olduğu gibi edebiyat uyarlamaları ilk yıllardan itibaren yer almış, bazı romanlar birden fazla kez sinemaya uyarlanmıştır. Bu çalışmaya konu olan Mavi Sürgün adlı anı niteliğindeki eser Musa Cevat Şakir Kabaağaçlı tarafından yazılıp 1971 yılında yayınlanmış, 1993 yılında yönetmen Erden Kıral tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmıştır. Yazarın kendi hayatından önemli bir dönemi anlatan kitap aynı zamanda Birinci Dünya Savaşı sonrası ülkede yaşanan atmosferi yansıtmaktadır. İşgal altındaki İstanbul'a dair bilgiler içermesinin yanı sıra yazar, yargılanmak ve sürgün cezasını çekmek üzere yaptığı altı ay kadar süren uzun yolculukta İç Anadolu'nun ve Ege'nin pek çok kasabasına, tabiata ve halkın yaşamına dair gözlemlerini de aktarır. Erden Kıral'ın senaryosunu Kenan Ormanlar ve Elly Schellerer Ormanlar ile birlikte oluşturdukları Mavi Sürgün filmi, 1993 yılında Erden Kıral tarafından yönetilmiştir. TRT ve Bavyera Televizyonu ortak yapımı olmasının yanı sıra Kültür Bakanlığı, LFA-Bavyera Film Yapım Fonu ve Eurimages Fonu tarafından da desteklenmiştir. Filmin jeneriğinde "Halikarnas Balıkçısı'nın Mavi Sürgün romanından esinlenerek" ifadesi yer almasına karşın filmin yan öykülerinden birini de aynı yazarın Unuttuğu Türkü adlı öyküsü oluşturmakta, ayrıca Gündüzü Kaybeden Kuş adlı öyküsü de filmde yer almaktadır. Bu çalışma, Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın Mavi Sürgün, Unuttuğu Türkü ve Gündüzü Kaybeden Kuş adlı eserlerini ve Erden Kıral'ın Mavi Sürgün adlı filmi konu alarak eserlerdeki söylemsel farklılıkları ve benzerlikleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde uyarlama çalışmalarında öne çıkan yaklaşımlara yer verilmekte ardından Mavi Sürgün uyarlaması özelinde bir değerlendirme yapılmaktadır. Çalışmanın sonraki bölümünde Mavi Sürgün filmi ve Kabaağaçlı'nın bahsi geçen eserleri arasındaki ilişkiler tartışılmaktadır.

Uyarlama Çalışmaları ve Mavi Sürgün

Uyarlama çoklu metin alışverişlerini tanımlar ki filmler de bunların içindedir. Edebi eserler ve tiyatro eserleri düzenli olarak eski ahitten uyarlama yapmışlardır; resimler teatral veya edebi sahneleri uyarlamıştır ve müzik edebi figürleri işitsel motiflere ve notalara dönüştürmüştür (Corrigan, 2007: 29). Örneğin Avrupa'da, baskı tekniklerinin gelişmesinin etkisiyle takvimler ortaya çıkana dek resim, dinsel temaları işlemeyi, kutsal konu ve kişileri betimlemeyi amaçlamıştır; duvar resimleri, okuması olmayanlara adeta bir resimli roman gibi, İncil'den sahneler aktarmıştır (Abisel, 1999: 15). Sinemayla birlikte, edebiyatın filme uyarlanması ise, filmlerin genellikle kaynak malzeme olarak romanları, kısa öyküleri ya da oyunları kullanarak onları senaryoya ve ardından filme dönüştüren sinema tarihindeki merkezi akımı tanımlar (Corrigan, 2007: 30). Thomas Leitch'e göre uyarlama çalışmalarına musallat olan yaygın bir miras vardır: Uyarlamaların çalışılacağı birincil bağlamın edebiyat olduğu varsayımı. Akademik uyarlama çalışmaları sinemanın doğal atası olarak edebiyata inatla bağlı kalmaya devam etmektedir (Leitch, 2016: 64). Dolayısıyla film uyarlamasıyla ilgili en yaygın tartışmalar genellikle özgünlük ve aslına uygunluk kavramlarına odaklanmaktadır. Özgünlük, edebiyat ve film gibi farklı temsil pratiklerinin, onları diğer pratiklerden ayıran ve farklılaştıran bireysel maddi ve biçimsel yapılarla sahip olduğunu varsayarken, aslına uygunluk; bir edebiyat eserinin bir film olarak ne kadar doğru bir şekilde yeniden yaratıldığını (ya da yaratılmadığını) sözde ölçen farklı bir kavramdır (Corrigan 2007: 31). Leitch'e göre ekrandaki herhangi bir edebiyat tartışması, ister istemez edebiyat lehine bir önyargı ile başlayacaktır. Edebiyat hem ayrıcalıklı bir alan hem de estetik açıdan kutsallaştırılmış bir alandır (edebi metinler, film uyarlamalarına ilişkin kararı henüz açıklanmayan bir jüri tarafından zaten onaylanmıştır) (2016: 64). Ayrıca özgünlük ve aslına uygunluk arasındaki zemine aracılık eden, bir edebi eseri ve onun filmsel uyarlamasını ayıran metinsel farklılıkları pekiştiren farklı endüstriyel ve ticari yapılarıdır: örneğin üretim teknolojileri (basılı ve hareketli görüntüler) ve alımlama mekanizmaları (okumaya karşı izleme) gibi (Corrigan, 2007: 31). Robert Stam'e göre üst üste katmanlanan bazı önyargılar, film uyarlama tartışmalarının edebiyat sanatının filmde daha üstün olduğu varsayımını yinelemesine neden olur. Bu önyargılar; daha eski sanatların zorunlu olarak daha iyi sanatlar olacağı varsayımı, görsel sanatların

zorunlu olarak sözel sanatlardan daha aşağı olacağı yönündeki önyargı ve kutsal metinler nedeniyle kelimelere karşı beslenen olumlu önyargı olarak sıralanabilir (Stam, 2000: 58). Dolayısıyla geleneksel olarak uyarılma eleştirisine hakim olan aslına uygunluk meselesi, uyarlamayı üretimden çok sanatsal bir yeniden üretim biçimi olarak kodlamıştır (Cobb, 2012: 108). Oysa Robert Stam, Genette'nin hipermetinsellik, Bakhtin'in diyalojizm kavramlarını, Foucault'nun söylemin anonimliği fikrini ve orijinal ile kopya arasındaki hiyerarşik ilişkinin Derridacı bir yapıbozumu uygulayarak, uyarlamaları analiz etmek için metinlerarası bir diyalojik yaklaşım önermesi yakın dönem uyarılma çalışmalarında daha zengin bir kuramsal çerçeve sağlamaktadır (Pinar, 2019: 93, 94). Metnin kapalı bir yapı olduğu fikrine karşı çıkan böyle bir yaklaşım, söylemin tarih içindeki konumunu belirlemeye de imkân sağlamaktadır (Yüksel, 2021: 191).

Bir metinden hangi öğelerin aktarılacağını seçilmesi, seçilenlerin görüntü ve ses aracılığıyla nasıl ortaya konulacağına karar verilmesi nedeniyle bir yorumlama olarak tanımlanan uyarılma (Desmond ve Hawkes, 2006: 2), Bazin'e göre (1995: 128), edebiyat eserinin özünün ve sözünün yeniden inşa edilmesini gerektiren bir süreçtir. "Birincil kaynağım edebiyat ve edebiyat eserleri oldu" diyen Sukurov, Rus tiyatrosuna uyarlanan Dostoyevski, Çehov, Tolstoy gibi edebiyatçıların klasik eserlerini radyo tiyatrosu olarak dinlediğini ifade ederken, edebî eseri okuyan kişinin zihinde canlandırma edimi dolayısıyla eseri içselleştirmede özgür olduğunu, radyo tiyatrosunda da hatta bir dönem Türkiye'de yayımlanan radyo tiyatrosu dinleyicilerinin de olduğu gibi hayalde canlandırma imkânı olduğunu belirtir. Ancak sinema yapıtını bu noktada sınırlı olarak yorumlayan Sokurov, sinemayı paketlenmiş bir ürün olarak sunulması dolayısıyla insanın kendinden bir şeyler katamadığı noktasında eleştirir. Görsel bir ürün olarak sunulan sinemanın izleyicinin iç dünyasındaki özgürlüğü izleyiciye bırakmak yerine sinema yönetmeninin bakış açısı ile felç edilebileceğini ve onu istemediği yöne sürükleyebileceğini de ekler (Sokurov, 2009: 243-245).

Yerli edebiyatçı ve yapımcıların da edebî eserden uyarılma konusunda yorumları dikkat çekicidir. Özellikle Sokurov'un görüşlerine benzer görüşleri olan ve Kemal Tahir ile Halit Ziya'nın eserlerini beyazperdeye uyarlayan Halit Refiğ, okur ile yazar arasında iletişim unsuru dil olan edebî eserin okuyucunun hayal gücünde canlandığı bir gerçeklik olduğunu ve maddi dünyadan bağımsız olduğunu savunur. Refiğ'e göre, fizik olayı olan sinema, kamera, film, projeksiyon vb. fiziksel unsurlardan oluşan bir bütünlüğe sahiptir. Refiğ, sinemanın izleyici için kendi yorumlarını yapabileceği mutlak özgürlükten yoksun bir tür olarak okura sınırsız özgürlük alanı sunan edebiyattan farklılığına vurgu yapar (Refiğ, 1982: 80). Erden Kıral da Halikarnas Balıkcısı dışında Ferit Edgü ve Orhan Kemal'in eserlerinden uyarlamalar yapmıştır. Kıral, edebî esere bağlılığın kurguyu etkileyeceğini ve sinemasallığın azalacağı görüşündedir (Kıral, 1982: 70). Kıral'a göre edebî eserden tiyatro ve sinemaya uyarlamaların esere sadakat noktasında tartışmaya açılması uzun soluklu bir sürecin parçasıdır. Toplumda okur ve izleyici kitlesi olarak konumlanan kitlenin, film yapıtına dönüşen esere, önceden zihinde canlandırarak okuduğu edebî eseri izlediğinde edebî eserden bağımsız senaristin kurgusuna ve yönetmenin mekânda detaylandığı konuyla yapıt bir anlamda Sokurov'un paketlenmiş ürün metaforuna dönüşünce ortaya çıkan etkileşim metin ile okur yabancılaşmasına yol açabilir.

Erden Kıral yapıtı Mavi Sürgün, Halikarnas Balıkcısı'nın aynı adlı otobiyografik eseriyle yazarın, Unuttuğu Türkü adlı hikayesinin senaryolaştırılmasıyla izleyiciyle buluşmuştur. Sürgün döneminde dönüşen bireyin kentten, ailesinden ve köklerinden uzaklaşma deneyimi, kimlik ile ilgili sorgulamaları Halikarnas Balıkcısı'nın Mavi Sürgün adlı eserinin temalarındandır. Eserlerinde bunu ifade eden Halikarnas Balıkcısı'nın anlatıcı konumu artık senaryo ile filmin karakterine dönüşmüş ve kurgusal bir görünüm kazanmıştır. Bu noktada Erden Kıral'ın tutumunu Yazko'da ifade ettiği gibi hem kitaba hem de yaptığı filme karşı taşıdığı sorumluluğu belirginleştirmiştir. Kıral, "sinemacı roman uyarlaması yapıyorsa, onu özümsemeli ve sinema dilinde yeniden kurmalıdır" düşüncesindedir (Kıral, 1982: 68). Mavi Sürgün bu anlamda Halikarnas Balıkcısı'nın kaleminden uzaklaşarak Kıral'ın yapıtında hem otobiyografi hem de Kabağaçlı'nın öykülerinin kurgulanması ile başka bir gerçeklik kazanmıştır. "Sinemacı ile yazar arasındaki çelişkinin en sağlıklı biçimde çözülebilmesi için yönetmenin her zaman sağlam bir desteğe ihtiyacı vardır ki o da senaryo yazarından başkası değildir" diyen Sayar (1982: 70), hangi coğrafyada olursa olsun bir yazın yapıtını uyarlamadaki en önemli değişkenin senaryo yazarı olduğunu ve yapıt ile edebî eser arasındaki dil birliğini bu şekilde sağlanabileceğini belirtir. Kıral'ın kendi ifadesiyle artık otobiyografik edebî eser ve Halikarnas Balıkcısı'nın sürgün olgusu çerçevesinde senaryo/film yarı edebî metin olgusu halini almıştır.

Uyarlamaların yoğun olarak sinemada yer aldığı dönemde, uyarlamamanın nasıl olması gerektiği, filme veya edebî esere etkisi, izleyici veya okur kitlesi üzerindeki etkileri bakımından edebiyatçılar ve yapımcılar arasında tartışılmıştır. Ortak görüş uyarlamamanın, filmin uyarlandığı edebî eserden bağımsız başka bir sanatsal yaratıcılık içerdiği ve bunun senaristin yaratıcılık sınırları ile belirlendiği noktasında olmuştur. Tartışmalarda ayrılık içeren nokta ise film uyarlamalarının kolaycılık ve kopyalama olduğunu savunan tarafla sanatsal yaratıcılık olduğunu savunan taraf arasındadır. Sayar (1982: 70), Yaşar Kemal'in romanı İnce Memed uyarlaması olan çok sayıda film için uyarlama değil 'araklama' yorumunu yapmış ve yazara en ufak bir saygı duymadan eserin kullanıldığını ifade etmiştir. Sayar (1982: 70), doğru biçimde yapılmış bir uyarlamamanın edebî esere zarar verdiğine inanmadığını bu noktada, iyi bir yapıtla iyi bir sinemacının buluşmasının sağlanmasının önemli olduğunu ve ortaya çıkacak ürünün önemli bir sinema yapıtı olmasının yönetmenle senaryo yazarının becerisine kaldığını belirtir. Yazko'nun düzenlediği panellerde tartışılan yazın uyarlamaları ve sinema dili, yazın dili konusunun oldukça uzun soluklu ve sanat dergilerinin köşelerine taşınan bir mesele olduğu belirgindir. Senarist, yönetmen, yazar arasında ortak sağlıklı karara ancak sinema zevkleri ve bilgileri birbirine uyanların varabileceği gerçeği önemlidir. Sinemayı bilmeyen kişilerin başarılı yazar olarak kalsalar da eserin kendisine bağlı kalmak konusunda direktikleri takdirde ancak sinema çalışması yapan senaryocuya ayak bağı olacaklarını ifade eden Türkali (2002: 56), son derece dertli bir iş olarak yorumladığı uyarlama yazarın etkin olmadığı bir ortamda ise edebiyat yapıtına hâkim geniş okuyucu yığınlarının beğenilerinin önemli bir değişken olduğunu vurgular. Cemal Süreya (1982: 70) ile Ses Dergisi'nin yaptığı söyleşide televizyonu roman ve öykü için bir tehlike olarak işaret eder. Cemal Süreya'nın bir yazar olarak uyarlama konusundaki görüşleri sinemacılar ve eleştirmenlerden biraz daha farklı edebî eseri savunan tavrı dikkat çekicidir. Görsel planlar adına edebî eserin eğilip büküldüğünü ve okurun televizyon filmi olarak gördüğü bir öyküyü artık okuyamadığını ifade eder. Feyzi Tuna (1982: 71) ise Edebiyat Uyarlamaları ya da Yönetmenin Onuru başlığı ile ele aldığı yazısında edebiyat yapıtlarının sinemaya uyarlamada yönetmenin şamar oğlanına döndürülmesi sorunsalı olarak meselenin ele alınmasına eleştirel bakar. Füzruzan'ın o dönemde Ömer Kavur tarafından sinemaya uyarlanan öyküsü Ah Güzel İstanbul'un (1966) sinemasal kurgusuna gelen eleştirileri de ele alarak kendi uyarlama filmine yapılan eleştirileri hatırlatır ve eleştirilerin edebiyatçıyı yüceltmekten ibaret olduğunu, ortaya çıkan yapıtın sinemasal değerine ilişkin yorumlar içermediğine dikkati çeker. Bunun temel sebebini de edebiyatın sanat sayılıp sinemanın 'Yeşilçam' olgusu olarak algılanmanın ötesine geçmemesine bağlar. Ayrıca yazarın öyküsüne ya da romanına ilişkin yorumlama özgürlüğünün yönetmenin aynı romandan yaptığı uyarlamaya tanınmadığını vurgulayarak eleştirir. Sinemalaştırmanın öykü veya romanın bir başka bağlamda yeni bir yaratıcı sürece girmesi anlamını taşıdığını vurgular. Tarık Dursun K. (1982: 72), ile yapılan söyleşide ise yazar, sinema, edebiyat ilişkileri konusunda edebiyatın bu ilişkiden zararlı çıktığını söylemenin mümkün olmadığını çünkü edebiyat yapıtının geniş kitleye ulaşmasını sağladığını ifade eder. Yazar, Osman Şahin'in öyküsünden uyarladıkları filmde öykü yazarının memnuniyetsizliğini hikâyesinin bir filmi oluşturmaya yetmeyeceğini bilmemesine bağlar. Kızgın Toprak uyarlamasında hikâyenin aşırı yerelliğine özellikle diyaloglarda müdahale ettiklerini belirterek bu durumun sebebini "Yeşilçam'ın klasik ağa tipine çanak tutan tavrı dönüştürmek" olarak açıklar.

Atıf Yılmaz da (1982: 74), uyarlamalar konusunda yazarın diliyle kurduğu dünyayı yönetmenin sinema diliyle yeniden kurması gerektiğini söyleyerek senaryocu ve yönetmen için bu çalışmanın zorlukları olduğunu ifade eder. Yaşar Kemal'in üslubundan hareketle uyarlaması yapılan eserin kurgu dilinin yazar ölçüsünde başarılı olmaması durumunda filmin romanın olay zincirinin şematik, kuru anlatımdan ibaret kalacağını vurgular. Necati Cumalı (1982: 76), yönetmen bir edebiyat yapıtını sinemaya uyarlayacaksa o yapıtın özünü sindirmesi, edebiyat yapıtı olarak aldığı biçimden soyutlaması ve edebiyat dilinden kurtarması görüşündedir. Yönetmenin eserin özünü sinema diliyle yeniden yaratması ve yansıtması gerektiğini de ifade eden Cumalı, incelendikçe bütün iyi yönetmenlerin temel kültürünün edebiyatla beslendiğinin altını çizer. Umur Bugay da (1982: 76), sinemacının yaklaşımının yapıtın taşıdığı görsel öğelere değil özüne eğilmek olması gerektiğini belirtir. Bugay'a göre (1982: 76), senarist öze, yeni bir bakış, yeni bir yorum getirmeli sinema diliyle oluşmuş yeni bir yapıt ortaya koymalıdır. Bugay, uyarlamalara edebiyatçıların getirdiği eleştirilerin, çağdaş yazarlarla sinemacılar arasındaki uyumsuzluğun bir sonucu olduğunu vurgulayarak "eseri mahvetmek olarak" yorumlamak yerine eserinden yeni bir yapıt ortaya çıktığı ve artık iki bağımsız yapıt olduğunun bilincine varmaları gerektiği üzerinde durur. Halit Refiğ (1982: 80.), romanlardan yaptığı uyarlamalarda yaratıcılarının kurdukları dünyadan ve amaçladıkları hedeflerden uzaklaşmayı özellikle benimsediğini ifade eder. Uyarlamamanın bağımlı olarak yeniden yaratma eylemi olduğunu ve eseri bağımsız keyfince yaratmaktan zorlu olduğunu belirten Refiğ, sinema ile edebiyatın birbirlerine en çok

yaklaştıkları anın, aralarında ortaklık kurdukları ve her ikisinin de hikâye anlattıkları durumlarıdır düşüncesindedir. Refiğ ayrıca sinemacının becerisinin içinde bulunduğu maddî şartları değerlendirme becerisinde saklı olduğunu da altını çizer. Edebî eserden yapılan film uyarlamaları konusunda gerek yerli gerekse yabancı edebiyatçıların ve senaristlerle, yapımcıların görüşleri geniş yelpazede farklılıklar gösterirken sinema için edebiyatın kurguyu besleyen bir kaynak olduğunu söylemek mümkündür.

Karanlıktan Maviliğe, Sayfalardan Beyaz Perdeye: Mavi Sürgün

Erden Kıral'ın senaryosunu Kenan Ormanlar ve Elly Schellerer Ormanlar ile birlikte oluşturdukları Mavi Sürgün filmi, 1993 yılında Erden Kıral tarafından yönetilmiştir. TRT ve Bavyera Televizyonu ortak yapımı olmasının yanı sıra Kültür Bakanlığı, LFA-Bavyera Film Yapım Fonu ve Eurimages Fonu tarafından da desteklemiştir. Filmin jeneriğinde “Halikarnas Balıkçısı'nın Mavi Sürgün romanından esinlenerek” ifadesi yer almasına karşın filmin yan öykülerinden birini de aynı yazarın Unuttuğu Türkü adlı öyküsü oluşturmakta, ayrıca Gündüzü Kaybeden Kuş adlı öyküsü de filmde yer almaktadır.

Filmin ana öyküsünü oluşturan Mavi Sürgün, Halikarnas Balıkçısı olarak bilinen Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın Resimli Hafta dergisinin 13.04.1925 tarihli sayısında yayınlanan “Hapishanede İdama Mahkum Olanlar Bile Bile Asılmağa Nasıl Giderler?” adlı yazısından ötürü üç yıl süreyle Bodrum'a sürgün edilmesini ve sonrasında yaşadıklarını anlatan anı niteliğinde bir eserdir. Yazar tarafından kaleme alınan önsöz “Sabırlık, Tarla Kuşu ve Sürgün” başlığını taşır. Bu önsöz hem kitabın temasını hem de yazarın kendi hayatına bakışını özetler niteliktedir. Yazar sabırlık bitkisini ve tarla kuşunu en yalın tanımlamayla iyi insana benzetir; hayattan aldıklarından fazlasını hayata geri verirler. Kendi sürgün deneyimini de aynı eksene yerleştiren yazar bu deneyimin olumsuz, başka bir ifadeyle “karanlık” bir şekilde başlamasına karşın sonunun öyle olmayacağını ve Mavi Sürgün'ün bu süreci anlatacağını ifade eder (Balıkçısı, 1983: 5-10). Kronolojik bir sıra izleyen otuz altı alt başlıktan oluşan Mavi Sürgün'ün beş ana bölümden oluştuğu düşünülebilir. Kitabın ilk sekiz alt başlığı yazarın Birinci Dünya Savaşı sonrası İstanbul'unda geçirdiği yılları konu alan ilk ana bölümü oluşturur (1983: 1-55). İkinci ana bölüm kitapta belirgin bir ağırlık taşıyan yargılanma sürecini ve sürgün yeri olan Bodrum'a yolculuğunu konu alır. Bu kısım oniki alt bölümden oluşur (1983: 56-145). Yazarın Bodrum'da geçirdiği bir buçuk yılı konu alan üçüncü ana bölüm, dokuz alt başlıktan oluşur ve yazarın yaşadığı büyük dönüşümü anlatır (1983: 146-190). Mahkemenin yazarın sürgün cezasının kalan kısmını İstanbul'da geçirmesi kararıyla mecburen İstanbul'a dönüşünü ve orada Bodrum'a geri dönmek üzere yaptığı hazırlıkları anlatan dördüncü ana bölüm üç alt başlıktan oluşur (1983: 191-202). Son olarak Bodrum'a tekrar dönüp yirmi beş yıl sürdürdüğü mutlu hayatı ve Bodrum florasına verdiği emekleri anlatan ve dört alt başlıktan oluşan beşinci ana bölümle kitap sona erer (1983: 203-227).

Mavi Sürgün filmi kitabın ikinci ve üçüncü ana bölümlerine odaklanırken, kitapta yer almayan yazarın geçmiş hayatına dair unsurlar geriye dönüşlerle film öyküsünün içinde yer alır. Unuttuğu Türkü filmde bir yan öykü olarak yer alırken Gündüzü Kaybeden Kuş filmin ana karakteri Cevat tarafından film içinde anı olarak anlatılır. Böylelikle Erden Kıral'ın; Mavi Sürgün kitabı ağırlıklı olmak üzere Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın hayatının sürgün dönemini kurmaca unsurlarla birleştirerek filmleştirdiğini ve eserde yer almayan Kabaağaçlı'nın çocukluğuna, annesine, aile hayatına, ilk evliliğine ve babasıyla yaşadığı çatışmaya dair bilgileri de film içinde geriye dönüşlerle verdiğini söylemek mümkündür. Cevat'ın yargılanması ve Bodrum'a gidişini içeren, geriye dönüşler ve rüya sahneleri aracılığıyla da ard öyküye dair bilgiler verilen ilk bölüm ve Cevat'ın Bodrum'da yaşadığı hayatı, aşkı, evliliği ve köy halkından Hacı Hasan ile Emine'nin yan öykü olarak anlatıldığı ikinci bölüm olmak üzere filmin iki ana bölümden oluştuğu söylenebilir. Sahne sayısı ve süre dağılımı açısından her iki bölüm yaklaşık eşit ağırlıktadır. Filmin temel çatışmalarından birini, kitapta olduğu gibi, anlatının merkezinde yer alan Cevat'ın Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli ailelerinden gelmesinden kaynaklanan köklü şehirli kimliği ve Anadolu ve taşra hayatı arasındaki tezat oluşturmaktadır. Taşraya giden ve altı ayı bulan uzun yolculuğu süresince kendisiyle, ailesiyle ve geçmişleriyle hesaplaşmalara giren Cevat neredeyse daha Bodrum'a gelmeden dönüşmeye ve başka bir insan olmaya başlamıştır. Cevat'ın ailesine dair bilgileri filmde geriye dönüş sahneleriyle ediniriz. Filmin açılış sahnesini ve kapanış sahnesinden bir önceki sahneyi oluşturan Cevat'ın bir dergahta çivili bir tahta üzerinde aldığı eğitimi gösteren metaforik sahneyi daha sonra değinmek üzere dışarıda tutacak olursak, filmdeki ilk geriye dönüş sahnesi Cevat'ı ve ona eşlik eden askerleri Ankara'dan İzmir'e götüren trende olur. Trenin tünele girmesiyle birlikte Cevat'ın beş yaşlarında annesiyle olduğu bir sahne görünür. Annesi Cevat'ı kucagina alıp ona çorap giydirmesinden oluşan bu kısa sahneye Cevat'ın iç sesi eşlik eder: “Anneciğim. Niçin korumadın beni? Niçin yanında alıkoymadın? Niçin hep senin olarak kalamadım? Anneciğim niçin bıraktın beni? Anneciğim”.

Trenin tünelden çıkmasıyla sona eren sahnede Cevat'ın geçmişinde kendisini rahatsız eden bir şeyler olduğu hissettirilmiş olur. Filmde yer alan bir sonraki geriye dönüş sahnesi Afyonkarahisar'da geçer. Kabağaçlı, kitabında harcırah alabilmek için üç gün Afyonkarahisar'da beklediklerini anlatırken kendi geçmişinde Afyonkarahisar'da yaşadıklarına dair herhangi bir bilgi vermez (1983: 90-92). Ancak filmde Cevat'ın Afyonkarahisar'daki eski, terkedilmiş çiftlik evlerini ziyaret ettiği bir sahne yer almaktadır. Bu ev Kabağaçlı'nın 1914 yılında babası Mehmed Şakir Paşa'yı öldürmek suçuyla tutuklandığı evdir. On beş yıl hüküm giyen Kabağaçlı'nın babasının ölümüyle ilgili farklı kaynaklarda farklı ifadeler bulunmaktadır. İddialardan birisi de Kabağaçlı'nın eski karısı ve babası Şakir Paşa arasında bir ilişki olduğu yönündedir (Özbek, 2018: 21-29). Kendisine eşlik eden askerlerle birlikte çiftlik evine gelen Cevat'ın geçmişi, yine Cevat'ın iç sesi eşliğinde rüyayı andıran parçalı bir yapıda görüntülenir. Cevat çiftlik evinin merdivenlerinden çıkarken “yolumun buraya düşmesi ne garip cennet miydi burası cehennem mi sanırım her ikisi de. Burada doğdum burada yaşadım büyük ev” sözleri görüntüye eşlik eder. Cevat'ın beş yaşlarında olduğu ve annesinin saçlarının zorla kesilirken izlediği bir geriye dönüş sahnesinin ardından Cevat terkedilmiş evdeki eşyalara dokunarak bir nevi geçmişi hatırlar: “Müzik kutum. Hala çalıyor paslı sesi. Aynı melodi. Geçmişin dayanılmaz kokusu. Olmaz olası geçmişin”. Ardından Cevat'ın kalabalık ailesine, eski karısına ve eski karısıyla babası arasındaki gizli ilişkiyi keşfedişine dair geriye dönüş sahneleri yer alır. “Büyük aile, büyük cehennem. Sevgili karım. Önder, paşa babam... Burada yaşadım. Tozlu bir kitabın sayfaları arasında buldum o çıplak gerçeği. Babam ve karım. Baba ve gelini. Neresi burası? Ne zaman bunlar? Niçin bunlar?... Evet sevgili karım. Büyük ev büyük cehennem. Ben işte burada yaşadım ve burada öldüm”. Bu sahneyle birlikte Cevat'ın geçmişinde kendisine rahatsızlık veren gizemin -en azından bir kısmı- açığa çıkmış olur. Gizemin kalan kısmı Cevat'ın trende uyuyakaldığı zaman gördüğü rüyada açığa çıkar. Rüyasında Cevat'ın babası trenin kompartımanlarından birinde oturmaktadır. Cevat kompartımanların kapılarını tek tek açarak sonunda babasını bulur ve ateş ederek onu öldürür. Ardından tutuklanmış şekilde götürülürken ter içinde uyanır. Böylelikle Cevat'ın içinden çıktığı karanlığın ne olduğu anlaşılmış olur. Filmde bu olayın Cevat'ın hayatında yarattığı etki Kabağaçlı'nın bir başka öyküsüyle verilir. Gündüzü Kaybeden Kuş adlı öykü, bir avcının kurşunuyla kör olan bir kuşun saatlerce karanlıkta uçmasını ve sonunda ölmesini anlatır (1995: 111-113). Öykü, filmin bir sahnesinde Cevat tarafından tanık olduğu bir olaymış gibi anlatılır. Cevat kuşu kendisine benzetir: “Boşlukta kanat çırpıyor ama nereye gideceğini bilmiyordu. Bana öyle geldi ki çektiği acıdan çok içine düştüğü karanlık korkutuyordu onu. Yükseliyor hiçbir zaman yükselmediği kadar yükseliyordu. Sonra birden süzüldü, kendini boşluğa bırakmıştı. Denizin sathına çarptığında yaşıyor muydu ölü müydü bilmiyorum. Benim gibi. Elimin o uğursuz tetiğe gittiği o fatal geceden beri böyle bu. Yükseliyorum ve düşüyorum. Bir tek sen varsın anneciğim düşlerimde uzattığım elimi tutan”. Böylelikle Cevat'ın çocukluğu, Afyonkarahisar'da yaşanan trajik olay ve bunun sonucunda İstanbul'da sürdürdüğü hayatın yalıtılmışlığı ve karanlığı; geriye dönüşler, rüyalar ve iç seslerle tamamlanmış olur.

Cevat'ın karanlıktan maviliğe geçişinde komşusunun kızı Hatice'ye olan aşkının da payı olduğu düşünülebilir. Hatice karakteri filmde ve kitapta oldukça farklı şekilde yer alır. Kitapta Kabağaçlı, Hatice ile evliliğini doğrudan anlatmayı tercih etmemiş ve Musa adında bir karakter oluşturarak bu evliliği Musa'ya yaptırmıştır. İlk adı Musa olan Kabağaçlı, Musa karakterinin kendisi olabileceğini de kitabın bir yerinde ima etmiştir: “Tuhaf adamdı şu Musa, vesselam. Benimle Kaplankaya'ya, bir de Kale önüne balık avlamaya gelirdi. Yan yana otururduk, kimi sefer o konuşur ben dinlerdim, kimi sefer ben konuşurdum o dinlerdi. Saatlerce susardık, bazen sanki birbirimizin düşüncesini dinlerdik. Onunla birlikteyken yanımda kimse yokmuş gibi olurdu. Bazen, acaba ben o muyum, yoksa o ben mi? diye düşünürdüm” (1983: 184). Kitapta Musa, dertlerini Cevat'a açan, kötü giden evliliğini bitirmek isteyen ve komşusunun kızı Hatice'ye aşık olan bir karakterdir. Cevat aracılığıyla Hatice'ye yüzük ve hediyeler gönderir. Hatice'nin ailesi çok yoksul olduğu için bahçelerindeki değirmenli kuyuyu döndürebilecek bir hayvanları yoktur, bu yüzden değirmeni Hatice döndürmektedir. Musa bu durumdan üzüntü duyduğundan aileye bir hayvan satın alabilmek için resim yaparak para kazanmaya çalışır. Filmde Musa karakteri ortadan kaldırılmasına karşın dolaylı anlatım Hatice'nin annesi üzerinden sürdürülür. Bir başka deyişle Cevat, Hatice'ye doğrudan duygularını açmak yerine Hatice'nin annesiyle konuşur, yüzüğü ve evlenme niyetini Hatice'nin annesi vasıtasıyla Hatice'ye iletir. Kısa süren bu oyunun ardından Hatice ve Cevat evlenirler. Filmde Cevat'ın önceki evliliğine dair bir bilgi yer almaz.

Filmin yan öykülerinden birine kaynaklık eden “Unuttuğu Türkü”, Kabağaçlı'nın Türkbükü'nde geçen kısa bir öyküsüdür. Gemici Samut ve çalıştığı teknenin sahibi olan Ahmet birlikte denize açılırlar. Öyküde ismi belirtilmeyen ve Ahmet'in nişanlısı olan kız teknenin geri dönmemesi üzerine nişanlısının öldüğünü düşünür ve

aklını kaybeder. Kasabalı tarafından Manisa'daki akıl hastanesine yatırılmasına karar verilmişken Samut ve Ahmet denizden geri gelirler. Annesi Ahmet'i başka biriyle evlendirir, başından beri kıza aşık olan Samut evlenme teklif eder ancak kızın akli başında değildir. Kızı Manisa'ya sevk ederlerken Samut'un öykünün başında denize açılırlarken söylediği türküyü tekrar söylemesi üzerine kız her şeyi hatırlar ve kendine gelir. "Bana unutmuş olduğum bir türküyü hatırlattın" demesiyle öykü biter (Balıkçısı, 1995: 136-141). Filmde Samut karakteri Hacı Hasan, kız ise Emine olarak yer alırken Ahmet'e yer verilmez. Filmde Emine kasabanın erkeklerinin itip kaktığı, kötü muamele ettiği bir meczuptur. Balıkçı Hacı Hasan sürekli Emine'ye evlenme teklif eder ancak Emine Hasan'dan kaçır. Bir gün denize açılan Hacı Hasan denizden geri gelmeyince Emine'nin akıl sağlığı kötüleşir ve etrafa zarar verdiği gerekçesiyle bir ağaca bağlanır. Cevat'ın da müdahalesiyle Manisa'ya hastaneye yatırılmak üzere köyden götürülür.

Filmdeki çatışmalardan biri de eğitilmiş, zengin, şehirli Cevat'ın sürgün cezası bitince yoksul ve cahil bir taşralı olan Hatice'yi bırakıp bırakmayacağıdır. Bu konu hem Hatice tarafından hem de Hatice'nin annesi tarafından farklı sahnelerde dile getirilmiştir. Filmin son sekansında Cevat takım elbisesini giyip şapkasını takarken Hatice üzgün gözlerle onu izlemektedir. Aralarında bir konuşma geçmez, Cevat evden çıkıp gider. İssız bir arazide bir ağacının altına gelip taşların üstüne uzanırken iç ses duyulur: "Bitti işte sürgünlük de bitti. Nereye gidersen kendini de beraberinde götürüyorsun doğru. Peki ama benim dışındaki bu haksızlıklar, bu korkular bu iğrençlikler, bu namussuzluklar ne olacak? Hiçbir şey olmayacak. Yeniden başlayacak İstanbul'un rutin hayatı. Oo Cevat Bey hoşgeldiniz. Oo Cevat Bey nerelerdeydiniz? Bilmiyorlar ki ben artık Cevat Bey değilim. Onların tanıdığı Cevat değilim. Adımı bile değiştirdim. Buranın insanlarından biriyim. Öyle sanıyordum. Ama buranın insanı oranın insanı yokmuş. Doğru. İnsan insanın kurduymuş." Cevat bir yandan da kravatını çıkarıp gömleğinin düğmelerini açmaktayken filmin açılış sahnesindeki tekke görüntüsü tekrar belirir. Ancak bu kez Cevat'ın iç sesi görüntüye eşlik eder: "Bir zamanlar ruhumu huzura kavuşturmak için bir tekkeye intisap etmişim. Gençtim. Şeyhim şöyle demişti; 'içindeki karanlığı boşalt ki ışıkla dolsun'. Kolay bir şey değildi bu. Semada kendi etrafında dönebilmek için çivili bir tahtada haftalarca, aylarca temrin yapmam gerekiyordu. Acıyla boşaltıyordum içimdekini. Ama içim ışıkla dolmadan yoruldu." Geriye dönüş sahnesinin bitmesiyle Cevat'ın ağacın altında ağladığı görülür. "Şimdi kendi kendime soruyorum gitmek mi, kalmak mı? Nereye gitmek? Nerede kalmak?" sözlerinin cevabı sonraki kapanış sahnesinde verilir. Hatice gözlerini bağlamış bahçedeki su dolabını döndürmektedir. Cevat Hatice'nin yanına gelip Hatice'yle birlikte dolabı döndürmeye başlar. Cevat'ın iç sesi eşliğinde dolabı birlikte döndürmeye devam ederler: "Sıradan bir insan gibi kalmak. Su dolabını döndürecek hayvanı olmadığında gözünü bağlayıp dolabı kendi döndüren kadını gibi olmak. Bundan yakınmamak. Fakat bir yazgı olarak da kabul etmemek. Yerin altından yerin üstüne o mübarek suyu çıkardığın için mutlu olmak. Aya ve yıldızlara bakmak. Güneşte terlemek, denizin maviliğini yaşamak, bereketini paylaşmak. Bu dünyadan biri olmak. Tek kurtuluş bu, bir dünya sürgünü için. Tek kurtuluş." Cevat'ın sözleri bitince dolabı döndürmeyi bırakırlar, Hatice ağlamaktadır. Cevat Hatice'nin gözündeki bağı açar ve sarılırlar. Böylece Cevat kararını vermiş olur. Kitabın dördüncü ve beşinci ana bölümleri, Halikarnas Balıkçısı'nın Bodrum'da yirmi yedi yıl mutlu bir hayat yaşadığına dair kapanış yazısıyla film biter.

Sonuç

Sonuç olarak Erden Kıral'ın; Mavi Sürgün kitabı ağırlıklı olmak üzere Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın hayatının sürgün dönemini kurmaca unsurlarla birleştirerek filmleştirdiğini ve eserde yer almayan Kabaağaçlı'nın çocukluğuna, annesine, aile hayatına, ilk evliliğine ve babasıyla yaşadığı çatışmaya dair bilgileri de film içinde geriye dönüşlerle verdiğini söylemek mümkündür. Ülkenin tarihinde önemli yer tutan bir aileden gelen Kabaağaçlı, yazar kimliğiyle edebiyat tarihine önemli eserler bırakmış bir figürdür. Cevat Şakir, aristokrat bir ailede kendinden beklentilerin yüksek olduğu bir ortamda ortalamanın çok üstünde bir eğitim donanımına sahipken o yaşantının her aşamasına, her haline kendince direnmiş ve bundan kaynaklı büyük çatışmalar yaşamış, ağır bedeller ödemek durumunda kalmıştır. Azra Erhat ile mektuplaşmalarında, "gelgelelim hakikate, yani bana. Çocukluktan çıkmağa başlar başlamaz, bende bir isyan belirdi. İlk önce müteessir olurum, sonra rebellion. Bu isyanlar muhtelif konular üzerinde olurdu. Bir imajla anlatayım. Al bir demir çubuk, "Ben kuvvetliyim!" denirdi bana ve iki eliyle tutunca demir çubuğu büklerlerdi. Ben de "Ben de kuvvetliyim!" derdim -çünkü dayanamazdım- demir çubuğu tutunca açar ve gene dümdüz ederdim. Yalnız bu meselede demir çubuk ben idim (Erhat,2002: 133). Benliğinde kendi gibi olmak için gerekli iradesi varken ona uygulanan kendinden başka bir bireye dönüşme

baskısı yazarın ya da sürgünün öznesi film kahramanına dönüşen Halikarnas Balıkcısı'nın hiç bitmeyen isyanının kökenidir. Fatal gece dediği babasının ölümünü anlattığı bölümde Erhat'a (2002: 136), "Sürgün'de bir cümle vardır, Zekeriya hakkında der: İnsan hayatında yolların ayrıldığı bir noktaya gelir. Bir yolda giderse Lucifer olur, şeytan olur insan, öteki yoldan giderse melek, evliya ve martyre olur. Amma yolun sağında veya solunda gitmeği seçmek tamamen iradenizde olmayabilir. Bir çöp, terazinin bir kefesine ağır basabilir. Bu cümlem, büyük bir tecrübenin neticesidir der" ve yazgının beklemediği etkilerine vurgu yapar. Filmde son sahnede yansıtılan kimlik, aidiyet ve kendilik algısı zamanın akışı içinde uyumla yaşamak anı teneffüs etmek edimi bu nedenle vurgulanmıştır demek mümkündür. Gerçekçilik ekseninde gündelik hayatı, toplumsal dönüşümleri ve bireyseli etkileyen sosyal sorunların altındaki sosyolojik nedenleri yansıtmaya çalışan sanatın gerçekçilikten aldığı güç, edebiyat ve sinema ilişkisi odaklı olarak ele alınmıştır. Özellikle modernleşmenin ve sonraki süreçte meydana gelen köklü yaşam pratiklerine dayalı dönüşümlerin toplumsal yapı içinde bireyi ne yönde etkilediği konusu bireyin toplumsal değişim süreçleri içindeki konumu ve anlamlandırma sancıları olarak eleştirel bakışla roman, hikâye ve senaryo olarak okura, izleyiciye ulaştırılmıştır. İzleyicinin dışında hem edebiyat hem sinema alanında varlık gösteren kendi döneminin toplumsal gerçekliğini edebî metin ya da sinema kurgusu içinde fragmanlar halinde yansıtmaya kaygısı olan yazar, senarist, yönetmen uyarlanmanın sınırları konusunda da dönüştürme biçimlerini tartışmıştır. Edebî eserlerdeki toplumsal gerçekçilik yaklaşımının okurda yarattığı tesir ile sinema yapıtının tesiri noktasında uyarlanmanın edebî metni yeniden biçimlendirme, yeniden kurma, diğer anlamda dönüştürme olduğu noktasında birleşen görüşler mevcuttur. Büyük maliyetleri olan, çok sayıda nitelikli işgücü gerektiren ve yapımın yanı sıra etkili bir dağıtım ve gösterim stratejisine de ihtiyaç duyan sinema filmlerinin tam da bu nedenle 'gerçekmişgibilik' duygusuna bağı sıkıdır. Bu sıkı bağ yüzünden sinema bazen toplumun gerçekliğini yansıtan bir aynaya benzetilmiştir. Sosyal eşitsizlikler, sosyal refah sorunları, dönemin sosyoekonomik ve siyasal koşullarının yol açtığı toplumsal değişim ve bireyi dönüştürme etkisi, göç olgusuna bağı olarak kırsal ve kentsel yaşam içindeki dönüşümlerin gündelik hayatı etkileyiş biçimleri, edebî eserin sinema yapıtına uyarlanma süreçlerini küreselde ve yerelde anlaşılır kılmıştır. Türk sinemasında gerçekçilik ile yapıtın inşa edilmesinin ilham kaynağı gerçekçilik akımının öncüsü olan eleştirel eserlerle toplumsal gerçekliği okura yansıtan hikâye ve romanlar önemli rol oynamıştır. Türk toplumunun tarihsel seyir içinde deneyimlediği kırılmalar ve buna bağı olarak toplumsal yapıdaki değişimler edebiyatçının gözünden toplumsalın yorumlanması olarak edebî eserde işlenmiştir. Bu sebeplerdir ki edebiyat sahasında çalışan bir anlamda metin arkeoloğu olarak metnin içindeki toplumsalı ortaya koymaya çalışan araştırmacılar, dönemsel olarak yapılan tasniflerde küresel ve yerel olarak cereyan eden akımlara ve akımların perspektifinden dönemsel değerlendirmelere göre eseri ele almayı bir yöntem olarak seçerler. Bu durum şüphesiz toplumsallık ölçeğinde edebiyat, sosyoloji ve sinema-sosyoloji ilişkisi odaklı olarak uyarlanmanın eserin toplumsal gerçekliği yansıtmaya boyutunda etkisini yorumlamayı olanaklı kılacaktır. Türk edebiyatının toplumcu gerçekçi yazarlarının sosyal sorunlara bakış açısını yeniden yorumlayan bazı sinema yapıtları idealin ne olduğunu doğrudan mesajlarla vermek yerine mekân-an ve karakter ile kurgunun diğer unsurlarının gücünden hareketle fragmanlar hâlinde yansıtmayı amaçlar. Bu anlamda romanın ya da öykünün detayları görüntüye dönüşürken uyarlanmanın etkisiyle bir anlamda yeniden kurulur. Okurdan izleyiciye dönüşen kitle, zihninde canlandırdığı kahramanı, mekânı, olay örgüsünü tüm detayları ile sosyal gerçeklik boyutunda yeniden inşa edilmiş olarak bulduğunda detayların farklılığı üzerine yorumlardan çok gerçekliğin izleyiciyi saran etkisi üzerinden yeni bir yorum yapar. Uyarlanan esere okurun ya da izleyicinin tutumu eseri yorumlamanın ötesine geçerek zaman zaman toplumsal gerçekliğin şiddeti ile toplumsal olana odaklanmaya dönüşür. Eser artık ne sinema ne edebî eserdir, ulaştığı kitle için sosyal sorunun yorumlanması ve toplumsalın zihinde yeniden inşasıdır. Uyarlanan eser artık sinema yapıtı olarak da toplumsalın algılanması için pekiştirici olmuştur.

Öneriler

Türk sinemasında edebiyattan uyarlanmış filmler, sinemaya uyarlanmış edebî metinler, uyarlamalara yönelmeyi tercih eden yönetmenler, uyarlamaların ağırlık kazandığı dönemler, edebiyat uyarlamalarının sinemasal türlerle, furyalarla ve seyircilerle ilişkileri, araştırılmasının verimli olacağı düşünülüyor konulardır. Diğer taraftan izleyiciler üzerine yapılacak alımlama analizleri görsel işitsel metinlerin anlamlandırılmasında işleyen dinamikleri, bu dinamiklerle etkileşime giren etnografik öğeleri aydınlatması açısından faydalı olabilir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1999). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Aksan, D. (1982). *Dilbilim seçkisi: günümüz dilbilimiyle ilgili yazılardan çeviriler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Balıkçısı, H. (1983). *Mavi Sürgün*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Balıkçısı, H. (1995). *Ege'den denize bırakılmış bir çiçek*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları*, (Nijat Özön, Çev.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?*. (İbrahim Şener, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bilginer, R. (1982). Uyarlamamanın aslına ve cinsine sadık kalınmalı. *Hürriyet Gösteri*. (15), 75.
- Bugay, U. (1982). Edebiyat uyarlamalarının başarılı olduğu söylenemez. *Hürriyet Gösteri*. (15), 76.
- Cobb, S. (2012). Film authorship and adaptation. In D. Cartmell (Ed.), *A Companion to Literature, Film and Adaptation* (pp.105-122), London: Wiley-Blackwell.
- Corrigan, T. (2007). Literature on screen, a history: in the gap. In D. Cartmell & I. Whelehan (Ed.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (pp. 29-44). New York: Cambridge University Press.
- Cumalı, N. (1982). Bütün iyi yönetmenlerin kültürü edebiyatla beslenir. *Hürriyet Gösteri*. (15), 76.
- Cumalı, N. (1982). Aşk toplumsal bir olgudur. *Hürriyet Gösteri*. (19), 66.
- Desmond, J. M. & Hawkes, P. (2006) *Adaptation: studying film and literature*. Boston: McGraw Hill.
- Duru, S. (1982). Bir yönetmenin iyi bir senaryoya her zaman ihtiyacı vardır. *Hürriyet Gösteri*. (15), 77.
- Eisenstein, S. (1984). *Film duyumu*. (Nijat Özön, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. (1985). *Film biçimi*. (Nijat Özön, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Erhat, A. (2002). *Mektuplarıyla halikarnas balıkçısı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Fürüzan. (1982). En önemli nokta senkronize olabilmek. *Hürriyet Gösteri*. (15), 77.
- İleri, S. (1982). Ne yazık ki asıl uğraşım edebiyatçılık. *Hürriyet Gösteri*. (15), 73.
- Leitch, T. (2008). Adaptation studies at a crossroads. *Adaptation*, 1(1), 63-77.
- Onaran, O. & Büker S. (1985). *Sinema kuramları*. Ankara: Dost Yayınları.
- Ormanlar, K. (Yapımcı) & Kıral, E. (Yönetmen). (1993). *Mavi sürgün [Sinema Filmi]*. Türkiye: TRT & Kültür Bakanlığı & LFA-Bavyera & Eurimages.
- Öner, Ç. (1982). Sinema bu sanatı sevenler için yararlı bir zehirdir. *Hürriyet Gösteri*. (15), 77-78.
- Öngören, M. (1982). Senaryo yazarları ekibinin varlığına kesinlikle inanıyorum. *Hürriyet Gösteri*. (15), 79.
- Özbek, A. (2018). *Cevat Şakir Kabaağaçlı, hayatı-eserleri-sanatı üzerine bir araştırma*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Özgentürk, A. (1982). Sinema bir kalp hareketidir. *Hürriyet Gösteri*. (15), 80.
- Pinar, A. (2019). Literature and film adaptation theories: methodological approaches. *Journal of Artistic Creation & Literary Research*, 7(2), 87-97.
- Polan B. D. (1977) Eisenstein as theorist. *Cinema Journal*, 17 (1), 14-27.
- Refiğ H. (1982). Bağımlı olarak yeniden yaratmak çok daha güç bir iş. *Hürriyet Gösteri*. (15), 80.
- Sayar, V. (1982). Sinemamız edebiyatımıza bakıyor. *Hürriyet Gösteri*. (15), 68-70.
- Selimoğlu, Z. (1982). Sinema bir ekip çalışmasıdır. *Hürriyet Gösteri*. (15), 81.
- Sokurov, A. (2008). *Sinemaya giden yol mutlaka edebiyattan geçiyor. Sinema söyleşileri 2008*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: the dialogics of adaptation in film adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation* (p.54-76). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Tuna, F. (1982). Edebiyat uyarlamaları ya da yönetmenin onuru. *Hürriyet Gösteri*. (15), 71.
- Türkali, V. (2022). *Üç film birden*. İstanbul: Gendaş Yayınları.
- Yılmaz, A. (1982). Sinema olayı yönetmenle gerçekleşiyor. *Hürriyet Gösteri*. (15), 74.
- Yüksel, S. E. (2021). Uyarlama çalışmaları ve sinema-edebiyat ilişkileri bağlamında bütün zamanı. *Zemin*, 2 (2021), 184-209.

EXTENDED SUMMARY

This study aims to reveal the discursive differences and similarities in the works by considering Cevat Şakir Kabaağaçlı's *The Blue Exile*, *The Song She Forgot* and *The Bird that Lost the Daylight*, and Erden Kıral's *The Blue Exile*. In the first part of the study, the prominent approaches in the adaptation studies are included, and then an evaluation is made specifically for *The Blue Exile* adaptation. In the next part of the study, the relations between the movie *The Blue Exile* and the mentioned works of Kabaağaçlı are discussed. The issue of fidelity that has traditionally dominated the criticism of adaptation has codified adaptation as a form of artistic reproduction rather than production. Recent studies have argued that it is necessary to abandon the idea of adaptation as a one-way transformation from one form to another. Robert Stam argues that adaptation should be considered as a dialectical process, not just a product. This study adopts contemporary approaches that consider adaptation as a new form of production, as opposed to the traditional approach that treats it as reproduction. The stories and novels that reflect the social reality to the reader have played an important role in Turkish cinema. The breaks experienced by the Turkish society in the historical course and the changes in the social structure accordingly have been interpreted in the literary work as the interpretation of the social from the perspective of the writer. For this reason, researchers who try to reveal the social in the text as a text archaeologist working in the field of literature, choose as a method to handle the work according to the global and local movements and periodic evaluations from the perspective of the movements in the periodical classifications. This will undoubtedly make it possible to interpret the effect of the adaptation in the dimension of reflecting the social reality of the work, focusing on the relationship between literature, sociology and cinema-sociology on the social scale. Some cinema works, which reinterpret the perspective of socialist realist writers of Turkish literature on social problems, aim to reflect what the ideal is in fragments based on the power of place-moment and character and other elements of the fiction, instead of giving direct messages. In this sense, the details of the novel or the story are reconstructed in a sense with the effect of adaptation while transforming into an image. When the audience transforming from the reader to the audience finds the hero, the place and the plot reconstructed with all its details in the dimension of social reality, they make a new interpretation based on the effect of reality that surrounds the viewer rather than on the difference of details. The attitude of the reader or the viewer to the adapted work goes beyond interpreting the work and turns into focusing on the social with the violence of social realism from time to time. The work is no longer a cinema or a literary work, it is the interpretation of the social problem for the audience it reaches and the reconstruction of the social in the mind. The adapted work has now become a reinforcement for the perception of the social as a cinematic work. Literature and theater are areas where cinema has started to interact since its early years. Especially with the fact that cinema has now strengthened its story-telling function and has proven that it will be one of the most popular tools of the century, it has been plausible to turn to texts with a low risk of harm, in other words, to literary texts and theater plays that are already admired because they have been tried. Apart from popular cinema, on the other hand, some directors who want to give the cinema an artistic reputation have turned to literary works from time to time since the first years. The memoir named *The Blue Exile*, which is the subject of this study, was written by Musa Cevat Şakir Kabaağaçlı and published in 1971, and was adapted to the cinema with the same name by director Erden Kıral in 1993. Musa Cevat Şakir Kabaağaçlı is an important figure who, together with his family, experienced the multidimensional change of the geography where his roots belong, from the empire to the republic. The book, which tells a part of the author's own life, also reflects the atmosphere in the country after the First World War. In addition to containing information about occupied Istanbul, the author also conveys his observations about many towns of Central Anatolia and the Aegean, nature and the life of the people during his long journey of six months to be tried and sentenced to exile. The movie, *The Blue Exile* written by Erden Kıral together with Kenan Ormanlar and Elly Schellerer Ormanlar, was directed by Erden Kıral in 1993. This study adopts contemporary approaches that consider adaptation as a new form of production, as opposed to the traditional approach that treats it as reproduction. As a result, It is possible to say that Erden Kıral made a film by combining the exile period of Cevat Şakir Kabaağaçlı's life with fictional elements, mainly in the book *The Blue Exile*, and information about his childhood, mother, family life, first marriage and conflict with his father through flashbacks in the film. In addition, one of the side stories of the film is the story *The Song She Forgot* by the same author. The story *The Bird that Lost the Daylight* is also included in the movie.