


Romandan Filme Uyarlamalar Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz

A Comparative Analysis on Adaptations From Novels to Films: Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz

Deniz TELEK

Dr. Öğr. Üyesi, Hasan Kalyoncu Üniversitesi, İletişim Fakültesi
 <https://orcid.org/0000-0001-7420-4936> deniz.telek@hku.edu.tr

Öz

Edebî eserlerden filme yapılan uyarlamalarda iki temel yaklaşım mevcuttur. Bu yaklaşımlardan ilki, kaynak metnin herhangi bir bozulmaya uğramadan film diline özgü biçimlere aktarılması işlemidir. İkincisi ise kaynak metinden bütünüyle farklı ve neredeyse özgün denilebilecek bir eser ortaya koyma çabasıdır. Bu çalışmanın amacı edebiyattan filme yapılan uyarlamalarda ortaya çıkan bu yapısal farklılıkların temelinde yatan nedenleri her iki alanın kendine özgü biçimlerini inceleyerek aydınlatmaya çalışmaktır. Bu bağlamda kaynak metin olarak Aziz Nesin'in 1977 yılında yayımlanan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı romanı seçilmiştir. Çalışmada edebiyattan filme yapılan uyarlamalarda ortaya çıkan "ana öyküyü bulma işlemi", "karakter seçimi", "temanın keşfi" ve "eserin üslup ve atmosferinin yaratımı" gibi başlıklardan hareketle, kaynak metinden üretilmiş iki farklı film çalışması karşılaştırmalı analiz yöntemi ile incelenmiştir. İnceleme sonucunda kaynak metinden üretilen film çalışmalarının ana öykü, karakter seçimi, tema, üslup ve atmosfer açısından farklı şekilde yorumlandıkları tespit edilmiştir. Çalışmanın sonucunda ortaya çıkan tespitlerden hareketle romandan filme yapılan uyarlamalar nitelik açısından tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: edebiyat, film, uyarlama, biçim, tema

Abstract

There are two main approaches in adaptations of literary works into films. The first of these approaches is the process of transferring the source text into forms specific to the film language without any distortion. The second approach aims to create a work that is substantially different from the source text, almost to the point of being considered original. The aim of this study is to try to elicit the underlying reasons for these structural differences that emerge in adaptations from literature to film by examining the unique forms of both fields. In this context, the source text chosen is Aziz Nesin's novel *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* published in 1977. Within the study, utilizing the titles such as "finding the main storyline," "character selection," "discovering the theme," and "creating the style and atmosphere of the work" that emerge in adaptations from literature to film, two different film adaptations produced from the source text are examined using a comparative analysis method. The results of the analysis indicate that film adaptations produced from the source text are interpreted differently in terms of storyline, character, theme, style, and atmosphere. Based on the findings derived from the study, the adaptations made from the novel to the film were discussed in terms of quality.

Keywords: literature, film, adaptation, form, theme

Atıf / Cite as: Telek, D. (2023). Romandan filme uyarlamalar üzerine karşılaştırmalı bir analiz: *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*. *KİLAD*, (22), 65-75.

Geliş Tarihi / Received: 13.08.2023 **Kabul Tarihi / Accepted:** 06.09.2023

Giriş

Uyarlama çalışmalarında son dönemlerde yazılı ürünlerin, televizyon, film ve medya içerikleri gibi görsel ürünlere dönüştürülmesi işlemi oldukça yaygınlaşmıştır. Özellikle de edebî eserlerin bu tarz görsel ürünlere dönüştürülmesi işlemi sıklıkla rastlanılan bir yöntem hâline gelmiştir. Bu tarz çalışmaların anlatı perspektifi, auteur kuram ve tür çalışmaları açısından analiz edilmesi işlemi ise akademik araştırmalar açısından önem teşkil etmeye devam etmektedir. Çünkü yazılı ve görsel çalışmalar arasında açıkça bazı ortak süreçler vardır ve bunların ortaya çıkarılması her iki alan arasındaki sınırların tanınması açısından büyük önem taşımaktadır (Cartmell ve Whelehan, 1999, s. 3).

Film çalışmalarında uyarlama kavramı genel anlamda iki şekilde ortaya çıkar. Belirli bir kültürün ürünü olan bir film ya başka bir kültürün içine aktarılır ya da başka bir disiplin içerisinde yer alan bir sanat eseri film diline özgü çeşitli biçimlerle yeniden üretilir. Birinci biçimde filmde uyarlanan bir film ürünü elde edilirken, ikinci biçimde film dışı bir sanat eserinden uyarlanan bir film elde edilir. Özellikle Hollywood sinemasında başka kültürlerin ürettiği film çalışmalarının Amerikan kültürüne uyarlanmalarına genel olarak rastlansa da film çalışmaları açısından yaygın uyarlama biçimi edebî eserlerden filme yapılan uyarlamalardır. Genellikle romanların ve tiyatro oyunlarının filme aktarılması kurmaca filmlerin ilk ortaya çıkışından beri yaygın bir alışkanlık olmuştur. Çünkü edebî eserler ve film çalışmaları arasında anlatı perspektifi temelinde çeşitli ortak yönler mevcuttur. Bu bakımdan uyarlama kavramı, film çalışmaları açısından edebiyat ve film arasındaki karşılıklı alışverişte, bir romanın, oyunun ya da diğer bir edebî kaynağın filme aktarılmasını tanımlayan en yaygın uygulamadır (Çetin Erus, 2005, s. 16).

Edebiyatın filme uyarlanması süreci uzun bir geçmişe sahip olmakla birlikte sinemaya sanat olarak önemli bir saygınlık kazandırmıştır (Hayward, 2018, s. 12). Serpil Kirel'e (2004) göre sinemadaki uyarlama çalışmaları açısından en temel unsur, sinema için üretilmemiş olan bir metnin sinemaya uygun hâle getirilmesi işlemidir. Bu anlamda Kirel'e göre film çalışmaları açısından uyarlamanın önemi, sinemaya kaynaklık eden metnin sinema için üretilmiş olmamasıdır. Böylece film çalışmaları açısından yapılan uyarlamalar, kaynak metin ve bu kaynak metinden üretilmiş film çalışması arasında bir dizi kıyaslamaların ortaya çıkmasına yol açar (Kirel, 2004, s. 117).

Herhangi bir kaynak metnin, başka türde bir biçime sahip olan yeni bir anlatıya dönüştürülmesi işlemi, her şeyden önce bu işlemi gerçekleştirecek olan kişi tarafından öznel bir okumayı ya da başka bir deyişle yorumu ortaya koyar. Bir metin farklı kişiler tarafından okunduğunda farklı, tekrar okunduğunda yine farklı yorumları beraberinde getirir. İbni Sina'nın, Aristoteles'in Metafizik kitabını kırk birinci kez okuduğunda anladığı söylenir. Bunun manası İbni Sina'nın her bir okumasında farklı şeyler anlamış olduğudur. Buradan hareketle uyarlama kavramının başka ne olursa olsun, her şeyden evvel bir yorumlama olduğu unutulmamalıdır (Çetin Erus, 2005a, s. 16).

Edebî eseri kaynak metin olarak ele alıp bir filme dönüştürme işlemi yeni bir biçim ve dille eseri yeniden yaratmak manasını taşır. Film kendi mantıksal biçimine ve söz dizim ilkelerine sahiptir. Romanlar ya da başka edebî eserler de yine kendine özgü mantık ve söz dizim yasalarını zorunlu kılarlar. Bu bağlamda, edebiyattan filme uyarlama kavramı âdeta başka bir dilden çeviri işlemi yapmak gibidir. Edebî eserlerin filme uyarlanmalarında dikkat çeken bir diğer unsur, filmlerin yazılı metinlere oranla toplumsal ilişkilerle daha güçlü bir bağa sahip olmasıdır. Çoğu zaman film uyarlaması yapan sanatçıların arkasında, sanatçıyı da aşan bir sansür mekanizması ve izleyici tarafından baskılanan şekillendirici bir güç yer alır. Filmi diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliklerden biri diğer eserlerle karşılaştırıldığında, ortaya çıkan nihai ürüne yansıyan toplumsal bakıştır (Willems, 2015, s. 65).

Uyarlama kavramının birçok farklı tanımı yapılmıştır. Bu tanımlar arasındaki farklılıklar iyi bir uyarlama örneğinin hangi koşullarda var olabileceği sorusunu bulmamız açısından önemlidir. “Örneğin Passolini’ye göre uyarlama terimi, kendi içinde ‘baba’ yani ‘orijinal eserin’ yararına kendi haklarını feda etme, ‘evlada yakışır’ boyun eğme anlamını taşır. Buna ‘oedipal drama’ olarak uyarlama diyebiliriz” (Çetin Erus, 2005a, s. 17). Bu bağlamda uyarlama kavramına birçok düşünür farklı yaklaşmıştır. Fakat uyarlama kavramı açısından bütün düşünürler, iki yaklaşım konusunda ortaklaşırlar. Bu sınıflama ise birebir uyarlama olarak nitelendirilebileceğimiz, kaynak metnin herhangi bir bozulmaya uğramadan filme aktarılması ile esinlenme olarak adlandırabileceğimiz, kaynak metinden yola çıkan fakat yeni bir esere dönüşen uyarlamaları içermektedir. İkinci türdeki uyarlamada, kaynak metinden yola çıkılmasına rağmen, kendi bütünlüğüne sahip, yeni ve kaynak metinden bütünüyle farklı, neredeyse özgün denilebilecek bir eser yaratılır (Çetin Erus, 2005a, s. 20).

Dudley Andrew (2022); edebiyattan filme yapılan uyarlamalarda edebî metinlerin ortaya çıkardığı sanatsal malzemenin, sınırsız bir özgürlük alanı içerisinde film malzemesine dönüştürülmesini eleştirir. Bu eleştirinin temel düşüncesi orijinal metnin prestij alanının film müdahalesi ile iyi ya da kötü yönde zedelenmesi ihtimalidir. Bu açıdan bakıldığında edebiyattan filme yapılan uyarlamalar, orijinal metnin sadık bir çevirisinden ziyade sadece orijinal metne yapılan bir atıf düzeyinde ele alınmalıdır. Bu açıdan film eleştirilerindeki genel fikir birliği uyarlama yapılan film çalışmalarında, filmlerin sınırsız özgürlük alanına sahip olduğu ölçüde orijinal metnin etki alanını örtbas ettiğine yöneliktir. Buradaki önemli nokta, uyarlama çalışmalarda filmlerin edebiyattan ünlü temaları ya da popüler karakterleri ödünç alması değildir. Önemli olan bu temaların ve karakterlerin film modelinin tutsağı olmamasıdır. Çünkü film çalışmaları kendi disiplin alanı gereği görsel bir temele dayanır ve çarpıcı bir ifade biçimi kullanır (Andrew, 2022, ss. 107-108).

1. Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Bu çalışmada iki farklı analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde, çalışmanın ikinci bölümüne de kaynaklık edebilmesi amacıyla metin temelli bir analiz yapılmaya çalışılmıştır. Metin analizi, verili bir kaynak metnin okuyucuları tarafından nasıl algılandığına dair bir dizi araştırmadan meydana gelmektedir. Bu araştırmalar metin içerisindeki sembollerin, dil kullanım biçimlerinin, imajların ve imgelerin keşfedilebilmesini içerir. Bu bağlamda metin analizi yöntemi özellikle kültürel çalışmalar, medya çalışmaları, kitle iletişim, sosyoloji ve felsefe gibi alanlarda sıklıkla kullanılmıştır (McKee, 2003, s. 1) Çalışmada kaynak metin olarak Aziz Nesin’in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı romanı seçilmiştir. Kaynak metin *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*; anlatı perspektifi, karakter seçimleri, tema, üslup ve atmosfer açısından analiz edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise kaynak metin temel alınarak, kaynak metinden üretilen iki film uyarlaması karşılaştırmalı bir analiz yöntemi ile incelenmiştir. Çalışmada ele alınan örneklem film çalışmaları, kaynak metin olan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı eserden yola çıkılarak 1974 ve 2008 yıllarında üretilmiştir. Bu iki farklı film uyarlaması arasındaki benzerlikler ve farklılıklar orijinal metin temel alınarak değerlendirilmiştir. Film örneklemeleri arasında karşılaştırmalı analiz yapılırken ise bakış açısı, tema, karakter seçimleri, üslup, atmosfer, ana öykü ve dramatik yapı gibi öğeler temel alınmıştır. Kaynak metinden filme uyarlanan iki ayrı örneklem film son olarak genel anlamda uyarlama biçimleri göz önünde tutularak eleştirilmiştir.

2. Metin Analizi: *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*

Aziz Nesin’in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı romanı 1977 yılında yayımlanır. Romanın girişinde Meral Çelen, “Yaşar Yaşamaz kendi öyküsünü Aziz Nesin’in nasıl yazdığını anlatıyor”

başlığıyla romanın ortaya çıkış serüvenini okuyucu ile paylaşır. Bu eser henüz ortaya çıkmadan, ısmarlama olarak bir radyo programı için Aziz Nesin'den öyküler yazması istenir. Aziz Nesin bu talebi uzun zamandır düşündüğü, bürokrasi üzerine bir yazı yazma fikri ile cevaplar. Önce radyo programında yayımlanan hikâyeler, sonrasında tiyatro oyununa; ardından televizyon için senaryoya, en sonunda ise bir romana dönüşür. Türkiye'de büyük bir üne kavuşan Yaşar Yaşamaz'ın hikâyesi, ismini yine ilginç bir hikâyeden alır. Meral Çelen (2016) hikâyeyi şu şekilde aktarmıştır:

Bir gün göl kıyısında gezmeye çıktılar. O soğuk, karlı havada, yalınayak Çingene çocukları oynuyordu. Aziz Nesin durdu, onları seyretmeye başladı. Çocukların içinden, on bir yaşlarında bir oğlan çocuğu gelip Aziz Nesin'e,

— Amca, bana bir lira versene! dedi.

— Ne yapacaksın bir lirayı?

— Ekmek alacağım...

— Peki... Al bakalım bir lirayı... Senin adın ne?

— Yaşar...

Aziz Nesin şöyle bir baktı. Gözleri dolmuştu. Yanında, aşağı yukarı aynı yaşlarda kendi oğlu, sıkı giyimli, ayağında pabuçlar... Karlar üstüne çıplak ayakla basan Çingene çocuğunun adı Yaşar... Öyle bir yaratık, bir insan yavrusu ki yaşıyor desen yaşamıyor... Yaşamıyor desen yaşıyor... Birden kafasında bir şimşek çaktı: “Yaşar Ne Yaşar, Ne Yaşamaz” ... (ss. 7-8)

İşte Yaşar Yaşamaz adını bu gerçek hikâyeden alır. Çalışmada romanın analiz edilmesinde faydalanılacak olan aşamalar, iyi bir uyarlamamanın konusunun neler olması gerektiği konusunda fikir vermesi açısından yararlı olacaktır. Zeynep Çetin Erus'a (2000) göre, romandan filme yapılan uyarlamalarda önem arz eden aşamalar dört başlıkta betimlenebilir. Bu başlıklar sırasıyla romandaki “ana öyküyü bulma işlemi”, “karakter seçimi”, “temanın keşfi” ve “eserin üslup ve atmosferinin yaratımı” aşamalarıdır (Çetin Erus, 2000, s. 48).

Romanlar yapı itibarıyla tema aktarımı konusunda filmlere oranla daha elverişli bir yapıya sahiptir. Romanlar temayı aktarırken, doğrudan doğruya anlatı aracılığıyla temadan söz etmek, ilişkilendiği konuyu incelemek ve anlatılan öykünün ne hakkında olduğunu betimlemek gibi olanaklara sahiptir. Bu bağlamda bir romandaki öyküler genel anlamda temaya hizmet edebilir. Filmlerde ise tema genellikle öyküyü güçlendirmek için kullanılır (Çetin Erus, 2000, ss. 49-50). *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* romanında da tüm öyküler temaya hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Roman yirmi bir bölüm ve hikâyeden oluşur. Bu hikâyelerin hepsi Aziz Nesin'in projeye başlamadan evvelki temasına hizmet eder niteliktedir. Çalışmanın giriş kısmında Aziz Nesin'in bürokrasi ile ilgili bir hikâye yazma fikrinden yola çıktığı ifade edilmişti. Bu bağlamda romanın teması, “bürokrasinin absürtlüğü” olarak görülebilir. Romanın bütünü incelendiğinde romanın teması açık şekilde kendini gösterir. *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* romanı bürokrasinin temeli üzerine kurulmuş bir absürtlükler dizisidir. Bu absürtlükler dizisi romanda birbiriyle ilişkili yirmi bir bölümde aktarılmaya çalışılmıştır.

Bürokrasi kelimesi Latince “burra” ve Yunanca “kratos” kelimelerinden türetilmiş, melez bir sözcüktür. Latince “bura” kelimesi masaları örtmede kullanılan koyu renkli kumaş, Yunanca olan “kratos” kelimesi ise egemenlik, güç ve yönetim anlamlarını karşılar. Buna göre bürokrasi sözlük anlamı olarak, masaların yönetimi anlamına gelir. Kelimenin dildeki benzer bir kullanım şekli ise Fransız kökenlidir. Fransızca'da, kökeninde “büro” (daire, memurlar) ve “krasi” (güç, iktidar) sözcüklerinin birleşimi ile “büroların iktidarı” anlamında kullanılır (Çevikbaş, 2014, s. 78). Afşar Timuçin (2004), felsefe sözlüğünde bürokrasiyi şu şekilde

tanımlar: “Devlet yapısı içinde memurların bütünü. Devlet dairelerinin yaptırım ya da engelleme gücü. Resmî işlerde gereksiz yere uzun ve çapraşık yollardan gidilmesi” (s. 93). Bürokrasi, Afşar Timuçin’e göre devletin işleyişinde çeşitli aşmazlar ve ciddi yavaşlıklar yaratan yönetimin çeşitli organlar üzerindeki aşırı baskısından doğan bir olgudur. En basit düzeydeki resmî işlerin bile içinden çıkılmaz bir duruma gelmesi, baskıcı rejimlerde halka yönelen baskının artışıyla kolaylaştırılan bir etkidir (Timuçin, 2004).

Karl Marx’a (2009) göre ise bürokrasi, hiç kimsenin kaçamayacağı bir çemberdir. Bürokrasi hiyerarşi yaratır ve onun hiyerarşisi bir bilgi hiyerarşisidir. Bürokrasi biçiminde, biçim kendini amaç hâlinde gösterir. Bir aldatmaca olarak, gerçeğin bilgisinin yerine bürokratik olan bilgi kendini ortaya koyar. Bürokrasi düşüncesi, devletin biçimsel düşüncesidir. Bürokrasi biçimsel olarak devletin kendisidir. Bu bağlamda devletin gerçek sonu, devletin karşısında bir son olarak bürokrasiyi ortaya çıkartır. Bürokrasi devletin en son aşamasında kendini açığa vurur. Çünkü bürokrasi kendi biçimini içerik hâline getirir ve bu sayede gerçek amaçları ile her yerde çatışır. Devletin amaçları büroların amaçlarına ya da büroların amaçları devletin amaçlarına dönüşür. Bu bağlamda bürokrasi sonunda bir uygulama yanlısı hâlini almıştır (Marx, 2009, ss. 46-47).

Aziz Nesin, bürokrasi kavramını ve bireyin devlet mekanizması karşısında bürokrasi kaynaklı olan çaresizliğini romanda güçlü bir şekilde işler. Nesin’in bakış açısından bürokrasinin yarattığı absürtlükler, Yaşar Yaşamaz’ın ömrü boyunca maruz kaldığı bir dizi olayla verilir. Marx’ın bakış açısına uygun şekilde bürokrasi, Nesin açısından da baştan sona bir yanlısamadan ibarettir. Romanın bürokrasi temelinde atılmış olan teması, romandaki ana öykü tarafından desteklenir. Romandaki olaylar dizisi romanın ana öyküsünden kaynaklanır. Romanda “Doğrusunu Yalnız Defter Bilir” başlığı ile ele alınan öykü, romanın ana öyküsüdür. Bu öyküde romanın başkarakteri olan Yaşar Yaşamaz, okula gidecek yaşa vardığında, babası ile birlikte kimlik çıkartmak için nüfus dairesine gider. Burada Yaşar Yaşamaz’ın resmî kayıtlarda Çanakkale’de şehit düşmüş olarak kayıtlı olduğu görülür. Defterdeki hatayı kabul etmeyen memurlar, Yaşar Yaşamaz’ı deftere uydurmaya çalışırlar. Bu ana öykü, Yaşar Yaşamaz’ın, romanın sonraki bölümlerinde karşılaşacağı absürtlükler dizisinin dramatik çatışmasını meydana getirir. Bu bağlamda bürokrasinin romanda bir bireyin varlığını örttüğü söylenebilir. Bürokrasi Yaşar Yaşamaz’ın varlığını gizlemiştir.

Bir romanın analiz edilmesinde önemli olan bir diğer aşama karakter seçimidir. Roman aslında tek bir kişinin merkezde olduğu hikâyeler bütünüdür. Merkezde olan bu karakter ise Yaşar Yaşamaz’dır. Yaşar Yaşamaz’ın merkezi konumda olmadığı tek hikâyeye, romanın başında anlatılan anlatıcının hikâyesidir. Anlatıcı, Yaşar Yaşamaz’ın geldiği hapisanede, ondan evvel mahkûmların yalnız ve sıkıcı gecelerine renk katma görevini üstlenmiş bir hikâyeye kişisidir. Mahkûmlara birçok önemli romanı her gece sıkılmadan anlatır. Anlatıcı, Yaşar Yaşamaz’ın gelişinden evvel, bulunduğu hırsızlar koğuşunda bir mahkûmun parasını çaldığı için koğuştan atılır. Bu bağlamda hapisaneye düşen Yaşar Yaşamaz’ın kendi hikâyesini her gece bölümler hâlinde anlatışını önceleyen bir karakter olarak işlev görür. Aziz Nesin’in böylesi bir hikâyeye öncelik vererek, ana hikâyesine başlaması, gerekli roman atmosferinin oluşturulmasında yararlı ve inandırıcılığı arttıran bir işlev olarak kendini gösterir.

Romandaki bir diğer önemli karakter ise Anşe karakteridir. Yaşar Yaşamaz’ın beşik kurtmesi olan Anşe, ana karakterin birçok hikâyesinde ona eşlik eder. Yaşar, yirmi yaşına geldiğinde askerlik görevini tamamlayıp dönüşte Anşe ile evlenmek ister. Fakat nüfus kâğıdı olmadığı için askere çağrılmaz. Aradan geçen zamanın ardından aileler çiftin evlenmesi için onay verirler. Bu esnada Yaşar askerlik şubesinden çağrılır. Askerliğini tamamladığında ise yine nüfus kâğıdı olmadığı için terhis edilemez. Nüfus kâğıdının olmayışı bütün hikâyeler boyunca bir karabasan gibi Yaşar’ın peşini bırakmaz. Anşe ile evlenmelerine de engel olan ve dramatik

anlar yaratan bu çelişki, hikâye içinde yeni hikâyeler doğurur. Bu bağlamda yine ana karakterin varlığını gizleyen bürokrasi ile karşılaşırız. Metnin üslup ve atmosfer açısından gücü bir bakıma temanın yoğun biçimde romanın bütününe yayılmasından kaynaklanır. Mesele çok açık şekilde ortadadır. Bütün absürtlükler merkezde yer alan tema etrafında şekillenmiştir.

İyi romanı belirleyen özelliklerden biri de eserin üslup ve atmosferini yaratma işlevidir. Bu kısım aynı zamanda romanın diğer aşamaları ile ilişkili ve birleşik bir süreci temsil eder. Dünya yazın tarihine baktığımızda biçimsel olarak merkezî bir öneme sahip dramatik bir yapıdan söz edebiliriz. Bu dramatik yapı da tarihte ilk ve en iyi şekilde Sophokles'in Oidipus anlatısında ortaya çıkan yapıdır (Sophokles, 2002). Hikâyede Oidipus karakteri, nesilden nesile süren bir felaketin taşıyıcısıdır. Bütün hikâye boyunca âdeta bir katili arar, fakat katil kendisidir. Bu anlamda Kral Oidipus'un anlatısı dramatik yapı bağlamında kahramanın yolculuğu açısından bir daire biçimi ortaya koyar. Oidipus döner dolaşır ve en sonunda geldiği yer yine kendisi olur. Aziz Nesin, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* romanında böylesi bir dramatik yapıyı kullanır.

Romanda birinci hikâye Yaşar'ın hapisanedeki son gününü anlatır. Fakat bu kısmın ardından Yaşar'ın geldiği ilk gün ile başlayan hikâyesi bir daire çizerek romanın başlangıç aşamasına geri döner. Bu bağlamda, Oidipus'un anlatısındaki dramatik yapı benzer şekilde Nesin tarafından oluşturulmuştur. Romanın teması ile ilişkili ve atmosfer açısından bir diğer önemli öge de Kara Kaplı Nizami karakteridir. Kara Kaplı Nizami, hapisanedeki bütün mahkûmlar tarafından tanınır ve Yaşar Yaşamaz'ın tüm sorunlarını çözebilecek yetkinlikte biri olarak tanıtılır. Okuyucu hikâye boyunca bu kişinin kim olduğunu bilmez. Yaşar da onun kim olduğunu soramaz. Bu durum dramatik yapı açısından Aristoteles'in *anagnorisis* kavramıyla ilişkilendirilebilir. Aristoteles *anagnorisis*'i, "bilgisizlikten bilgiye geçiş" olarak tanımlar (Aristoteles, 2009, ss. 33-34). Bu bağlamda, ana karakterin bilgisiz kaldığı Kara Kaplı Nizami unsuru, okuyucu açısından da bilgiden yoksun şekilde hikâye boyunca devam eder. *Anagnorisis*'in, yani bilgisizlikten bilgiye geçişin gerçekleştiği son hikâyede ise yine Oidipus anlatısındaki dramatik yapı tekrarlanır. Kara Kaplı Nizami, Yaşar Yaşamaz'ın kendisidir. Aslında bürokrasi karşısında, kendisi olarak ezilen karakterin, deftere uygun olan adama dönüşmüş şeklidir.

Romanın bir diğer güçlü atmosferi ise Yaşar Yaşamaz'ın hikâyelerini dinleyen mahkûmlar tarafından yaratılır. Mahkûmlar bir anlamda, Antik Yunan komedyalarındaki koro işlevini görürler. Antik Yunan komedyalarında koro bir anlamda sağduyunun temsili olarak işlev gösterir. Koro eski komedyaya izleklerinin kamusal yanını vurgulayan bir araçtır. Bu bağlamda koro, Atinalı yurttaşların bir anlamda aklını ve vicdanını temsil eder (Yüksel, 1990, s. 561). Aziz Nesin'in anlatısında da hikâyeyi dinleyen mahkûmlar, Yaşar Yaşamaz'ın başına gelenlere "Haydaa" diyerek tepki gösterirken, bir yandan da bu tarz olayların bürokrasi temelinde devlet düzeni içerisinde yaşayan herkesin başına gelebileceğini vurgularlar. Yaşar Yaşamaz'a Kara Kaplı Nizami örneğini vererek, bu çıkmazların içinden kurtulma imkânını gösterirler. Bu bağlamda mahkûmlar, genel anlatı açısından atmosferi yükselten ve dramatik yapıyı güçlendiren bir öge olarak romanda önemli bir işlevi yerine getirirler.

İkinci bölümün girişinde bahsedilen aşamalar açısından romanı değerlendirdikten sonra, anlatımın bir diğer önemli ögesine geçmek yerinde olacaktır. Bu öge ise anlatım açısından büyük öneme sahip olan bakış açısı kavramıdır. Bir romandaki bakış açısı, anlatımın okuyucuya kimin bakış açısından aktarıldığını tanımlar. Öyküyü kimin anlattığı ve anlatanın olaylarla ilişkisinin ne olduğuna dair sorular, bakış açısı kavramından yola çıkarak cevaplanır (Çetin Erus, 2005b, ss. 229-237). Roman açısından genel anlamda söz konusu olan bakış açıları; birinci kişinin bakış açısı, her şeyi bilen (Tanrısal) anlatıcının bakış açısı, üçüncü kişinin sınırlı bakış açısı, dramatik (gizli anlatıcının) bakış açısı ve bilinç akımı ya da iç monolog gibi farklı

türlerden meydana gelir. Fakat nihayetinde bu farklı bakış açıları, her şeyi bilen ve gören, her yerde olan Tanrısal anlatıcının bakış açısını tanımlar. Romanın anlatı perspektifi Tanrısal bakış açısından kurulmuştur.

Aziz Nesin'in Yaşar Yaşamaz'ın hikâyesini anlatırken kullandığı bakış açısı ise yukarıda bahsedilen türler açısından, üçüncü kişinin sınırlı bakış açısına denk düşen bir anlatı biçiminden meydana gelir. Zeynep Çetin Erus (2005b), bu biçimi esas olarak her şeyi bilen anlatıcının bir çeşitlemesi olarak tanımlar: "Üçüncü kişide, öyküde herhangi bir rolü olmayan anlatıcı, öyküyü tek bir karakterin bilincinden anlatır. Bazı romanlarda bu anlatıcı, bir karakterin zihninin içine tamamı ile nüfuz eder; diğerlerinde ise neredeyse hiç nüfuz etme yoktur" (s. 231).

Aziz Nesin, Yaşar Yaşamaz'ın hikâyesini aktarırken üçüncü kişinin sınırlı bakış açısını kullanır. Buna ek olarak ise romanın bazı bölümlerinde üçüncü kişi olan anlatıcı, başkarakter ile yer değiştirir. Romanın bu bölümleri ise anlatının yapısı açısından, *benöyküsel* anlatı yani *başkahraman anlatım biçimine* karşılık gelir (Kıran ve Kıran, 2000, s. 103). Bu bölümler romanın başkahramanı Yaşar Yaşamaz'ın kendi ağzından hikâyesini anlattığı bölümlerdir. Hapishanede mahkûmların her gece Yaşar Yaşamaz'ın kendi ağzından dinlediği hikâyeler, bu tarz bir anlatım tekniğine denk düşer.

3. Romandan Filme Uyarlama: Karşılaştırmalı Bir Analiz

Yaşar ne zaman yaşar? Ne zaman yaşamaz?

İşte böyle ağbiler, okula gideceğim, ölmüşsün diyorlar. Askere alacakları zaman yaşıyorsun diyorlar. Mirasımı almak isterim, ölmüşsün derler. Babamın vergi borcunu alacakları zaman yaşıyorsun derler. Yaşıyorsam nüfuskâğıdımı verin derim, yok, sen yaşamıyorsun derler. Tımarhaneye atacakları zaman yaşıyorsun derler...

Koğuştakiler, bir kez daha,

— Haydaaaa! çektiler. (Nesin, 2016, s. 89)

Bir önceki bölümde romanı analiz ederken göz önünde bulundurduğumuz aşamalar, romandan filme yapılan uyarlamalar açısından da dikkat edilmesi gereken önemli aşamalardır. Bu bağlamda Yaşar Yaşamaz'ın sinema perdesine aktarılmış olan hikâyesini bu aşamaları dikkate alarak değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu bölümde yararlanılacak iki film uyarlaması bulunmaktadır. 1974 yapımı olan birinci filmi Aziz Nesin ve filmin yönetmeni Ergin Orbey birlikte senaryolaştırmışlardır (Orbey, 1974). 2008 yapımı olan ikinci film ise, Ulaş İnaç ile Atıl İnaç'ın yönettiği ve Furkan Eren ile Kaan Ertem'in senaryo çalışmalarını üstlendiği bir televizyon filmidir (İnaç ve İnaç, 2008).

Aziz Nesin'in romanlarından yapılan iki farklı döneme ait filmler; uyarlama kavramı hakkında, çalışmanın hemen başında yaptığımız gruplandırma açısından bize iki farklı örneklem sunar. 1974 yapımı olan film Aziz Nesin'in senaryo sürecine katılımıyla birlikte, romanın beyaz perdeye birebir uyarlaması olarak ele alınabilir. Burada aynı zamanda Aziz Nesin'in sinema için üretilmemiş olan kaynak metnin sahibi olarak sinema için yeni bir metin yani senaryo ortaya koymaya çalıştığı unutulmamalıdır. Aziz Nesin, kaynak metni sinema için yeniden üretmiştir. Romanın bir diğer uyarlaması olan, 2008 yapımı film ise gruplandırmanın diğer bir tarzı olan esinlenme biçimine denk düşer. Analiz derinleştikçe görülecektir ki ikinci film ve kaynak metin arasında ana öykü, karakter seçimleri, tema, üslup ve atmosfer açısından birçok farklılık mevcuttur.

İki örneklem filmin uyarlama kavramı açısından iki farklı biçime dönüşmesinin nedeni, kaynak metnin sinema için yeniden üretilmesi aşamasında çalışmanın birinci bölümünde kaynak metnin analizini yaparken kullanılan öğeler arasındaki karar farklılıklarıdır. Bu

bağlamda çalışmanın bu bölümünde kaynak metin analizinde ele alınan kavramları temel alarak iki örneklem filmi karşılaştırmalı biçimde incelemek yerinde olacaktır. İki örneklem filmi incelerken odaklanacağımız ilk unsur temanın keşfidir. Temaya odaklanırken ise zorunlu olarak uyarlamamanın diğer aşamalarına da değinmek gerekmektedir.

İki uyarlamamanın biçimsel olarak birbirinden ayrılmasının ana nedeni, filmlerin ortaya çıkardığı farklı temalardır. 1974 yapımı olan film, kaynak metnin yani romanın özgün temasıyla ortaklaşır. Aziz Nesin'in senarist ekibinde yer aldığı birinci filmde romanda karşımıza çıkan yirmi bir öyküden on birinde, öykülerin temel dramatik anları yansıtılmaya çalışılarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu öykülerin ana dramatik unsuru olan bürokrasi kavramı aynı şekilde filmde gerek sözsüz sahnelerle gerekse diyaloglu sahnelerle yansıtılmıştır. Filmde, Marx'ın dediği şekilde bürokrasi kavramı bir biçim olarak kendini gösterir. Bu biçim özellikle Halit Akçatepe'nin bürodaki masalar etrafında sözsüz şekilde dolaştığı sahnede yapım tasarımı açısından açık şekilde hissedilir. Yine aynı şekilde Yaşar Yaşamaz'ın askerlik sahnesi, dava sahnesi ve detay sahnelerin ardı ardına verilmesi ile uyarlamamanın teması olan bürokrasinin yarattığı atmosfer güçlü şekilde ortaya konulmuştur. Bu bakımdan kaynak metnin ana teması olan bürokrasi kavramı, sinema için yeniden üretilen birinci filmde de korunmuştur.

2008 yapımı filmde ise romanda yer alan öykülerden yalnızca dramatik çatışmanın yer aldığı ana öyküye sadık kalınmıştır. Bunun yanında romanda görmediğimiz mahkûmların üç hikâyesi yer alır. Bu hikâyelerden biri, hapishanedeki mahkûmlardan iki hırsızın yaptığı bir hırsızlık olayını anlatan öyküdür. Romanın ana teması olan bürokrasi kavramıyla hiçbir ilişkiye sahip olmayan bu sahne, dolandırıcılık zanaatının püf noktalarını anlatır. Bir diğer öykü ise Yaşar Yaşamaz'ın Anşe'den bahsettiği sırada ortaya çıkar. Mahkûmlardan biri ergenlik dönemi ile ilgili bir hikâyesini anlatır. Kadın bedeninin aşikâr şekilde, bir teşhir nesnesi konumuna indirildiği bu sahne ne filmin temel anlatısına hizmet eder ne de kendi içinde bir estetik unsur barındırır. İki sahnenin de sinema için üretilmiş olan senaryoya eklemlenmesinin temel nedeni ticari beklentilerin ortaya çıkardığı komedi unsurudur. İkinci filmin odak noktası filmin teması değil, filmin bir ticari nesne olarak varlığıdır. Bu açıdan komedi unsuru, anlatı dışı çeşitli yöntemlerle büyütülmeye çalışılmıştır. Fakat bu yaklaşım filmi temadan uzaklaştırarak, filmin tema ile ilişkili olan absürt komedi zemininin de ortaya çıkmasına engel olmuştur. Roman haricinde senaryo yazarlarının kararları ile eklemlenen bu sahneler, Yaşar Yaşamaz'ın öyküsüne odaklanmamızı zorlaştırırken anlatının temasını da başka bir yöne kaydırır. Bu bağlamda ikinci örneklem film, kaynak metinden hareketle sinema için yeniden üretilirken temada bir farklılaştırma ortaya çıkarmıştır.

İki örneklem filmin kaynak metinle olan ilişkisinin farklılaştığı bir diğer öge ise anlatı perspektifidir. Birinci film romana uygun şekilde karakter ve öykü seçimlerine sahiptir. Bu bağlamda birinci filmin kaynak metin ile aynı anlatı perspektifine sahip olduğu söylenebilir. 2008 yapımı olan ikinci filme ise kaynak metinde yer almayan yeni karakterler ve öyküler eklemlenmiştir. Bu noktada ikinci filmin sinema için yeniden üretilirken öykü ve karakter seçiminde verdiği kararlar yeni bir anlatı perspektifi ortaya çıkarmıştır. Bu yeni anlatı perspektifi, kaynak metin ve film arasında meydana gelen tema farklılığının bir diğer nedenidir. Bu yaklaşım kaynak metin ve film ürünü arasında anlatı perspektifi ve tema açısından farklılıklar ortaya çıkarmasının yanı sıra daha önemli şekilde bu öğelerin film içerisinde karmaşıklaşmasına yol açmıştır. Bu bağlamda ikinci filmin temasının ne olduğu sorusu, cevaplanması zor bir soru olarak karşımıza çıkar.

Kaynak metin ve iki örneklem film arasındaki bir diğer farklılık ise kaynak metnin yapısı açısından önem arz eden Kara Kaplı Nizami öyküsüdür. 1974 yapımı olan birinci örneklem filmde bu öykü yer almaz. Bu karar, romanın filme uyarlanması açısından yerinde bir karardır. Çünkü zaman ve anlatı açısından verilmiş böyle bir karar, filmin ana temayı yansıtması

açısından kolaylaştırıcı bir unsurdur. Film süresi dikkate alınarak tema ile dolaylı ilişki kuran yan öykülerin azaltılması işlemi, filmin anlatısını, temayı merkeze alarak yeniden kurar. Bu açıdan kaynak metnin sinema için yeniden üretilmesi işlemi bir diğer önemli karar, yan öyküler arasında yapılacak olan seçme işlemleridir. Bu seçme işlemlerinde temanın merkeze alınması, sinemasal yeni ürünün bütünlüğü açısından önem arz etmektedir.

Birinci örneklem film Yaşar Yaşamaz'ın hapisaneye düşüp kendi hikâyesini anlatması ile başlar. Film boyunca Yaşar Yaşamaz'ın *benöyküsel* anlatımını izleriz. Romanda Antik Yunan komedyalarındaki gibi bir koro işlevi gösteren mahkûmlar, filmde yalnızca bu *benöyküsel* anlatımın ifşa edilmesi için yardımcı bir unsur olarak kullanılır. Mahkûmları yalnızca filmin başında ve sonunda görürüz. Bu bağlamda hiç kullanılmamaları bile filmin izleği açısından bir şey değiştirmeyebilir. İkinci örneklem filmde ise Kara Kaplı Nizami öyküsü, isim olarak aynı olsa da başka bir hikâye ile anlatılmaya çalışılır. Romanda hem yapısal hem de tematik olarak büyük bir öneme sahip bu öykü, bir başka yan öykü gibi aktarılır. Zaten aslında burada anlatılan bir başka öyküdür. İkinci örneklem filme eklenen bu yan öykünün filmle kurduğu ilişki müphemdir. Bu bağlamda filmin temasının karmaşıklaşmasının en önemli sebebi olarak film ile dolaylı da olsa herhangi bir ilişkisi olmayan bu eklenti öykü gösterilebilir. Kara Kaplı Nizami, 2008 yapımı filmde bir dolandırıcıdır. Bu öyküde de yine diğer yan öykülerdeki gibi dolandırıcılığın püf noktalarına vurgu yapılır. Dolandırıcılık bu filmde komedi yaratan bir unsur olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda ikinci örneklem filmde sinema için üretilmemiş kaynak metnin tür bağlamında önemsendiği söylenebilir. İkinci örneklem filmin kaynak metin ile kurduğu ilişkinin temeli, tür bağlamında değerlendirebileceğimiz komedi unsurudur. Komedi unsuru kaynak metin ve film çalışması arasındaki uyarılama açısından ikinci örneklem filmde merkeze alınmıştır. Bu da doğal olarak ticari beklentilerden kaynaklanmış bir yaklaşımdır.

Romandan filme yapılan uyarlamalarda değineceğimiz son kavramlar ise bakış açısı ile filmde ortaya çıkan üslup ve atmosferdir. Her iki filmin de romana uygun şekilde *üçüncü kişinin sınırlı bakış açısını* yansıttığını ve *benöyküsel* anlatımdan faydalandığını söyleyebiliriz. Ortaya çıkan üslup ve atmosferler ise filmde verilen kararlar çerçevesinde farklılıklar gösterir. 1974 yapımı filmde, bürokrasi temasını yansıtmaya yarayan çarpıcı kurgu tekniği ve detay çekimler başarılı şekilde kullanılmıştır. Ayrıca bireyin, bürokrasi karşısındaki acizliği de yine 1974 yapımı filmde Halit Akçatepe'nin küçük görüldüğü devlet dairesi merdivenlerinin yer aldığı resimle güçlü şekilde verilir. Bu açıdan birinci filmde tema etrafında şekillenmiş bir yapı tasarımları yaklaşımı mevcuttur. Bürokrasinin yarattığı absürtlükleri konu alan tüm öyküler, temayı güçlendiren bir atmosferde sunulur. Temanın bir karmaşaya düştüğü ikinci filme bakıldığında ise üslup ve atmosfer açısından da bir kaosun ortaya çıktığı görülür. Filmin sonlarına doğru film bir müzikal atmosferine bürünür. Şarkı söyleyen Şafak Sezer, hapisanede yer almayan gazino ışıklarıyla aydınlatılır. Godard'ın filmlerini anımsatan böylesi bir sahne filmin başka hiçbir yerinde karşımıza çıkmaz. Bu bağlamda ikinci filmin yapımların tasarım açısından da bir karmaşa yarattığını belirtmek gerekir. Çünkü yapımların tasarım kavramı film çalışmalarının bütünlüklü bir sanat yapıtı biçiminde ele alınmasını tanımlar. Yapım içerisinde ortaya çıkan tüm unsurların belirli bir tema etrafında şekillendirilmesi işlemi, filmi bir tasarım biçimi olarak kavrama fikridir. Bu bağlamda ilk örneklem filmin bir tasarım biçiminde ele alındığı söylenebilir. İkinci örneklem film ise bu tarz bir yaklaşıma sahip değildir.

Sonuç

Karşılaştırmalı analizin gerçekleştirildiği iki örneklem film, iyi bir uyarılamanın nasıl olması gerektiği konusunda belirli ipuçlarını sunmaktadır. 1974 yapımı olan film çalışması uyarılama açısından başarılı bir örnektir. Film çalışmasında; bakış açısı, tema, karakter seçimleri, üslup, atmosfer, ana öykü ve dramatik yapı unsurları açısından orijinal metne sadık kalınmıştır. Bu açıdan film çalışması orijinal metindeki unsurları filme özgü malzemeler ile

yeniden üretmiştir. 2008 yapımı filmin ise bakış açısı, tema, karakter seçimleri, üslup, atmosfer, ana öykü ve dramatik yapı gibi unsurları kaynak metinden bağımsız şekilde kullandığı ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım uyarlama kavramı açısından kaynak metin ile yalnızca referans düzeyinde bir ilişki kurmuştur. Film yukarıda bahsedilen unsurlar açısından kaynak metni örtbas ederek kendi metnini ve anlatısını üretmiştir. Fakat bu yaklaşım filmin kaynak metinle olan ilişkisini zayıflatmanın yanı sıra yeniden üretilen film çalışmasını da söz konusu unsurlar açısından karmaşıktır. Bu açıdan ikinci filmin, uyarlama çalışmaları açısından ilgili unsurlar temelinde değerlendirildiğinde başarısız olduğu çıkarımı yapılabilir.

Edebî metinlerden uyarlanan film çalışmaları açısından kaynak metin analizi büyük bir önem arz etmektedir. Kaynak metnin; bakış açısı, tema, karakter seçimleri, üslup, atmosfer, ana öykü ve dramatik yapı unsurları açısından analiz edilmesi uyarlama çalışmaları açısından temel bir yaklaşımdır. Bu analizin ardından yeniden üretilecek olan film çalışmasının aynı unsurlar bağlamında değerlendirilerek yeniden ortaya konulması gerekmektedir. Film çalışmasının özgünlüğü ve metinle olan ilişkisi ancak bu unsurlar açısından yeni bir değerlendirmenin yapılması ile mümkündür. Bu yaklaşımla sinema için üretilmemiş olan bir kaynak metinden yola çıkılarak, sinema için üretilmiş bir film senaryosu daha sağlıklı bir biçimde ortaya konulabilir. Bu unsurlar hesaba katılmadan yapılan uyarlama çalışmaları eksik ve çarpık bir yapıdan fazlasını üretemezler.

Yazarların Katkı Oranı Beyanı: Tek Yazar (Deniz Telek)

Etik Kurul Onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal Destek ve Teşekkür: Yazar, çalışmada finansal destek almadığını bildirmiştir.

Çıkar Çatışması: Yazar, herhangi bir çıkar çatışması bulunmadığını bildirmiştir.

Kaynaklar

- Andrew, D. (2022). *André Bazin on adaptation cinema's literary imagination* (1. bs.). University of California Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2ks6tv3.5>
- Aristoteles. (1987). *Poetika* (1. bs.). Remzi Kitabevi.
- Cartmell, D. ve Whelehan, I. (Ed.). (1999). *Adaptations: From text to screen, screen to text* (1. bs.). Routledge.
- Çelen, M. (2016). Yaşar Yaşamaz kendi öyküsünü Aziz Nesin'in nasıl yazdığını anlatıyor. A. Nesin, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* içinde (41. bs., ss. 5-9). Nesin Yayıncılık.
- Çetin Erus, Z. (2000). Romandan sinemaya uyarlamalar: Gerçekleştirilme süreci açısından bir değerlendirme. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (1), 45-55.
- Çetin Erus, Z. (2005a). *Amerikan ve Türk sinemalarında uyarlamalar: Karşılaştırmalı bir bakış* (1. bs.). İstanbul: Es Yayınları.
- Çetin Erus, Z. (2005b). Romanda bakış açısı ve sinemaya uyarlanması. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (22), 229-237. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22867/244231>
- Çevikbaş, R. (2014). Bürokrasi kuramı ve yönetsel işlevi. *Ekonomi ve Yönetim Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 75-102. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/eyad/issue/57420/813871>
- İnaç, A ve İnaç, U. (Yönetmen). (2008). *Yaşar ne yaşar ne yaşamaz* [Film]. TFT Yapım.
- Hayward, S. (2018). *Cinema studies: The key concepts* (5. bs.). Routledge.
- Kıran, A. E. ve Kıran, Z. (2000). *Yazınsal okuma süreçleri* (1. bs.). Seçkin Yayınevi.
- Kırel, S. (2004). Uyarlamak mı? Uyumlamak mı?: "Tersyüz-Adaptation". *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (1), 115-134. <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/pub/issue/7378/96591>
- Marx, K. (2009). *Critique of Hegel's 'philosophy of right'* (A. Jolin, Çev.). (J. O'Malley, Ed.). Cambridge University Press.
- McKee, A. (2003). *Textual analysis: A beginner's guide* (1. bs.). SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/9780857020017>
- Nesin, A. (2016). *Yaşar ne yaşar ne yaşamaz* (41. bs.). Nesin Yayıncılık.
- Orbey, E. (Yönetmen). (1974). *Yaşar ne yaşar ne yaşamaz* [Film]. Ender Film.
- Sophokles. (2002). *Eski Yunan tragedyaları-3 Kral Oidipus* (1. bs.). Mitos Boyut Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe sözlüğü* (5. bs.). Bulut Yayınları.
- Willems, G. (2015). Adaptation policy: Film policy and adaptations in flanders (1964-2002). *Literature/Film Quarterly*, 43(1), 64-76. <https://www.jstor.org/stable/43799010>
- Yüksel, A. (1990). Antik Yunan tiyatrosunda komedyanın evreleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33(1-2), 557-569. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dtcfdergisi/issue/66754/1043974>