

Atıf / Citation

EYAN, B. (2024). "Bir Şehnaz Oyun Piyesinin Şekerpere Filmine Uyarlanışındaki Kurgusal Değişimlerin Karakterlere Yansımaları". *Gazi Türkiyat*, 34: 213-226.

Geliş / Submitted 12.09.2023

Kabul / Accepted 22.05.2024

DOI 10.34189/gtd.34.012

## BİR ŞEHNAZ OYUN PİYESİNİN ŞEKERPARE FİLMİNE UYARLANIŞINDAKİ KURGUSAL DEĞİŞİMLERİN KARAKTERLERE YANSIMASI

*The Reflections of Fictional Changes on the Characters in the Adaptation of Bir  
Sehnaz Oyun to Sekerpere Film*

### Bilginç EYAN\*

#### Öz

Tiyatral metinlerin sinemaya uyarlanmış formlarını incelemek tiyatro ve edebiyatın sinema ile ilişkisini hem görünür kılar hem de bu iki alan arasındaki farkları belirginleştirir. Söz konusu farklılıklar, doğal olarak birçok kez uyarlama metnin, asıl esere göre birtakım değişimler yaşamasını gerektirir. Bu değişimlerden en çok etkilenen yapı unsurlarından biri de kişiler dünyasıdır. Bu durum Türk Edebiyatı'nda da birçok kez varlık göstermiştir. 1983 yılında Turgut Özakman'ın yazmış olduğu "Bir Şehnaz Oyun" isimli tiyatro oyunu, aynı dönemde Yavuz Turgul'un senaryolaştırmasıyla birlikte "Şekerpere" ismiyle sinema filmi olarak uyarlanmıştır. Yapılan uyarlama neticesinde özellikle karakterler çerçevesinde hem yapısal ve teknik hem de karakteristik açılarından birçok değişim ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada, bir tiyatro oyunu olan "Bir Şehnaz Oyun" isimli piyese ve bu piyesin sinema uyarlaması "Şekerpere" isimli filmin şahıs kadroları arasında karşılaştırmalı bir inceleme yapılmış ve orijinal eserin sinema filmine aktarımı sırasında karakterlere yansıdığı gözlemlenen değişimlerin gerekçeleri, her iki formun da gereklilikleri doğrultusunda analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Bir Şehnaz Oyun, Şekerpere, Turgut Özakman, tiyatro, film.

#### Abstract

Studying the forms of theatrical texts adapted to cinema both makes the relationship of theater and literature with cinema visible and decrees the differences between these two fields. These differences naturally often require adaptation to undergo changes compared to the original work. One of the building elements most affected by these changes is the characters. This situation has a structure that exists many times in Turkish literature. In 1983, the theater play "Bir Şehnaz Oyun", written by Turgut Özakman, was adapted as a motion picture under the name "Şekerpere" with the screenplay by Yavuz Turgul at the same time. As a result of the adaptation, many changes have emerged both structurally, technically and

\* Dr. Öğretim Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Dede Korkut Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Kars/TÜRKİYE. Blgnc.eyn@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8127-661X

characteristically, especially within the framework of the characters. In this study, a comparative examination was made between the individual cast of the play "Bir Şehnaz Oyun", which is a theatrical narrative, and the film "Şekerpare", which is cinematic fiction. The reasons for the changes observed in the characters during the transfer of the original work to the motion picture have been analyzed in accordance with the requirements of both forms.

**Keywords:** Bir Şehnaz Oyun, Şekerpare, Turgut Özakman, theatre, film.

## GİRİŞ

Tiyatro, oyuncu ve seyirci düzlemleri arasında vücut bulan öykünmeye dayalı bir sahne sanatıdır. Dolayısıyla da ana mekanizması oynayanlar ve izleyenler olarak ayrılmış iki temel faktörün arasında sanatçı ve topluma dayalı bir etkileşim ve iletişim aracıdır. En temel düzlemde ise metne bağlı bir kurgu ve anlatı türüdür.

Tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşler, Antik Yunan düşüncesinde filizlenmiştir. Antik Yunan uygarlığındaki Arkaik Çağın doğacı düşünürlerini izleyen Klasik Çağ düşünürleri, insanı ve toplumu yöneten yasaları, sistemli bir biçimde ele alırlarken sanata da eğilmişlerdir. Klasik Çağ filozofları sanatı önce toplumu eğitmesi açısından, sonra da estetik duygu bağlamında ele almışlardır. Tiyatro çerçevesinde ilk sistemli düşünce ürünü, Aristoteles'in *Poetika*'sıdır. *Poetika*'da, sanatlar sınıflandırıldıktan sonra özellikle tragedya üzerinde durularak bu türün tanımı yapılmış ve özellikleriyle bölümleri saptanmıştır (Şener 2006: 15). Bu çerçevede tiyatro sanatı, kökeni ve mazisi güçlü olan, giderek genişleyip kimliğinin sınırlarını en üst seviyelere taşımış bir sanat biçimi olarak göze çarpar.

*"Tiyatro, en ilkel zamanlardan günümüze ulaşan ve yaşamı süresince toplumsal, kültürel kodları içerisine alan, inançları, yaşam biçimlerini, anlayışları kapsayan, diğer sanat türleri ile yakın ilişkiler kuran, birçok farklı alandan yararlanan çok katmanlı ve giderek genişleyen bir sahne sanatıdır. Bu anlamda tiyatronun ne olduğu yalnızca özünü oluşturan elementler bakımından değerlendirilebilir ve sınırları olan, kesin, açık bir tanımı yapılamaz"* (Aydoğan vd. 2021: 133).

Oldukça geniş bir yelpazeye sahip olarak birçok farklı disiplinden yararlanan tiyatro sanatı, aynı doğrultuda birçok alan ile de yakın ilişki içerisindedir. Bu alanların başında gelenlerden biri de şüphesiz ki sinemadır.

Sinema (cinéma) sözcüğü, sinematografi (cinématographie) sözcüğünden kısaltılmıştır. Lumière Kardeşler kendi buluşları olan aygıtta sinematograf (cinématographe) adını vermişlerdir. Sinematograf, "devinimi yazan, devinimi saptayan" anlamına, sinematografi de "devinimi yazma, saptama" anlamına gelir. Yalnız Lumière Kardeşler değil, sinemanın buluşlar çağında çeşitli alıcıları (kamaraları) yapanlar da bunlara her zaman "devinim", "canlılık", "yaşam" kavramlarıyla ilgili isimler vermişlerdir (Özön 2008: 3). "Devinim", "canlılık" ve "yaşam" gibi kavramlar, tiyatro ve sinemayı en fazla yaklaştıran unsurlardandır. Nitekim her ikisini de ortak bir paydada buluşturan bu kavramlar, her ikisinin de

anlatmaya olduğu kadar göstermeye ve oynamaya-canlandırmaya dayalı kurgu biçimleri olduğunu hatırlatır. Sinemayı, tiyatro gibi edebiyat ile ilişkilendiren, daha doğrusu sinema filmine edebi özellik katan temel nesne ve araç ise senaryodur. “Senaryolar yayımlandıklarında yazılı bir metin olarak okuyucuların ve incelemecilerinin karşısına çıkar ve edebî bir eser olarak incelenebilir. Senaryolar da tıpkı hikâye, roman, piyes gibi kurgusal eserlerdir ve çoğu senaryo yapısal olarak piyeslere benzemektedir” (Şen 2021: 606, 607). Dolayısıyla senaryo, piyes ve tiyatro ilişkisinde olduğu gibi sinemayı edebi bir düzleme yaklaştırır. Edebi düzlem dâhilindeki formlar arasında ise senaryoların en fazla ve en yoğun anlamda tiyatro ile yakın olduğunu belirtmek ve bu bağlamda tiyatro ile sinema ilişkisinin belirginleştiğini söylemek mümkündür.

“Senaryo” denildiğinde akla ilk olarak sinema ve televizyon dizilerinin gelmesine karşın bu ifade aslında bir tiyatro terimi olarak doğmuştur. Terimin kökeni, 16. yüzyılda İtalya’da gelişen ve sonra diğer Avrupa ülkelerine yayılan profesyonel halk tiyatrosu “Commedia dell’Arte”ye dayanır. Oyunculunun daha ön planda olduğu Commedia dell’Arte topluluklarında oyuncular “scenario” adındaki oyunun genel taslağını/iskeleti olan metinlerden yararlanmışlardır. 19. yüzyılda sinemanın yeni bir sanat olarak ortaya çıkışı beraberinde “senaryo”yu bir sinema terimine dönüştürmüştür. Senaryolar, filmin nasıl çekileceğine dair verileri bulunduran ve filmin çıkış noktası olma özelliği taşıyan metinler olduğundan senaryosuz film düşünülemez (Şen 2021: 606). İlk yıllardan bu yana tiyatronun, sinema için hazır öykü ve oyuncu kaynağı sunması, tiyatro oyunlarının çeşitli nedenlerle sinemaya yakın olması gibi nedenler aralarındaki etkileşimi destekler niteliktedir. Her iki sanat dalında da anlatılan öykünün araçları oyunculardır (Uğur 2020: 542). Tiyatro ve sinema arasındaki kuvvetli ilişki ve benzerlik sağlayıcı unsurlar, zaman içerisinde her iki alanın da birbirinden beslenmesine yol açmıştır. Bu beslenme noktasında ise “uyarlama” eylemi gibi bir durum öne çıkmaktadır. Özellikle birçok sinema filminde senaryoların, tiyatro metinlerinden uyarlanması sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

*“Bir sinema filmi herhangi bir tiyatro oyunundan ya da romandan uyarlandığında genellikle izleyiciler ve eleştirmenler tarafından esere ne kadar bağlı kaldığı ve sinemaya nasıl uyarlandığı tartışılır. Günümüzde sinema dışında dizilerde de kullanılan uyarlama yöntemi izleyicilerin beğenisini kazanmış ve senaristlerin bir nevi çıkış yolu olmuştur. Hemen hemen her ülkede kendine has özellikleri olan edebiyat uyarlamalarının bu denli popülerleşmeleri insanların daha önce izlediği oyunu ya da hayalinde canlandırdığı karakterleri ekranda görmek ve kendi kültürleriyle ortak bir bağ kurması olarak düşünülebilir” (Baloğlu 2012: 61).*

Bu bağlamda uyarlama yapılırken izleyici ve eserin ortaya çıktığı devir-toplum ile anlatı öyküsü arasında sağlam bir ilişki kurulmalıdır. Böyle bir ilişkinin kurulumu için birtakım değişikliklerin ortaya çıkması da olağandır. Bu nedenle tiyatro metninin, sinema kurgusuna uyarlanması bazı değişiklikleri de beraberinde getirebilir.

Tiyatro metninin sinemaya uyarlanması birçok kez onun genişletilmesini gerektirebilir. Oyunda tanımlanan mekân ve aksiyonlara, yeni aksiyon ve mekânlar eklenerek öykünün evreni genişletilebilir. Uyarlama yapılırken eserle film arasındaki ilişki, eserin nasıl uyarlandığı hakkında bilgi verir. Uyarlamada dikkat edilmesi gereken temel noktalardan biri, filmin özgün esere ne kadar sadık kalacağıdır (Baloğlu 2012: 61, 62). Çalışmanın esas konusu olan *Bir Şehnaz Oyun* adlı piyesten uyarlanmış olan *Şekerpere* isimli sinema filminde ise orijinal metne zaman, mekân, kısmen vaka zinciri ve kısmen de izleksel çerçevede sadık kalırsa da, özellikle kişiler dünyası ekseninde fazlaca değişikliğin ortaya çıkarıldığı bir uyarlama durumundan bahsetmek mümkündür. Bu değişikliğin temel nedenleri arasında dönemin komedi film anlayışının başat etken olarak bulunduğu görülmektedir. Nitekim orijinal metindeki karakterlerin aslının dönemin komedi film anlayışı ile örtüşmediği birçok nokta bulunmaktadır.

*Bir Şehnaz Oyun* Turgut Özakman tarafından 1983 yılında yazılan bir piyestir. 1984 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu'nda ilk kez sahnelenen oyun, 1983 yılında Yavuz Turgul tarafından sinema filmine uyarlanarak *Şekerpere* ismiyle gösterime girmiştir.

Özakman, *Bir Şehnaz Oyun*'da daha önceki göstermecii oyunlarında olduğu gibi olayları tarihsel bir zemine oturtmaktadır. Oyunda, Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'na katılmasının hemen öncesinde başlayan vaka, Osmanlı'nın savaşa girişinden kısa süre sonra sonlanır. Anlatılan ise tarihsel bir gerçeklik değil, sürekli yinelenen insanlık durumlarıdır. İki perdeden oluşan oyun, yazarının en çok sahnelenen oyunlarından (Çağlar 2010: 364, 365). 1914 yılında geçen oyunun kurgusu sıradan insanların ilişkileri ve çatışmaları üzerine kuruludur. Bir yanda Madam Surpik ve başlarında Şehnaz'ın bulunduğu beden işçisi kadınlar, öte yanda toplum düzenini korumakla yükümlü Zaptiye Amiri Recep Efendi ile kâtipi Müştak bulunur. Oyun, Madam Surpik ve kızlarının, Recep Efendi tarafından baskı altında tutulduğu gündelik yaşama düzeni içindedir ve kendi çıkarlarını kollamak için herkesi herkese "gammazlayan" meyhaneci-kabadayı İt Hurşit'in aracılığıyla da bunalım noktalarına ulaşır (Yüksel 1992: 139). *Şekerpere* adlı sinema filmi ise yine yazılış yılıyla aynı döneme denk gelen 1983 yılında sinemaya girmiş olan bir Yeşilçam filmidir. Filmin senaristi Yavuz Turgul, yönetmeni Atıf Yılmaz, yapımcısı ise Ertem Eğilmez'dir. Oyuncu kadrosunda Şener Şen, İlyas Salman, Şevket Altuğ, Yaprak Özdemiroğlu ve Ayşen Gruda gibi dönemin güçlü ve sevilen sanatçıları bulunduran *Şekerpere* filmi, *Bir Şehnaz Oyun*'dan uyarlanmış olan müzikal karakterli bir yapımdır. Kurgusal düzlemde vaka zamanı açısından aynı dönemi, aynı konu, epizot ve benzer fakat kurgusal olarak değiştirilmiş öykülemeler üzerinden yansıtan *Şekerpere* filminin sinemaya geçirilişi esnasında karakterlerin rol, kişilik, özellik ve işlevlerine yansıyan değişimler bu noktada dikkat çekici düzeydedir. Senaryonun yazarı Yavuz Turgul'un uyarlama esnasında yaptığı bu dikkate değer dokunuş ve değişiklikler tiyatral anlatının, film senaryosuna geçirilişinde, gerekli görülmüş olan birçok unsuru somutlaştırma açısından önem taşımaktadır.

## 1. BAŞKIŞI VE NORM KARAKTERİN ROL DEĞİŞİMİ: ŞEHNAZ VE MÜŞTAK'TAN, ŞEKERPARE VE CUMALİ'YE GEÇİŞ

*Bir Şehnaz Oyun* adlı piyesin *Şekerpare* filmine uyarlanışında dramatik aksiyon ve kişiler dünyası çerçevesinde dikkat çeken ilk unsurlardan biri başkişi ve norm karakter arasındaki yer değişikliğidir. Nitekim *Bir Şehnaz Oyun*'da başkarakter olmayıp, Şehnaz ile Recep Efendi'ye göre daha geri planda kalan Müştak'ın yerini *Şekerpare* filminde Cumali almıştır. Bun mukabil Müştak'ın filmdeki muadili olan Cumali, *Şekerpare* filminde başkişidir ve bu noktada orijinal metnin norm karakteri Müştak'tan, filmin başkarakteri Cumali'ye geçiş büyük önem taşımaktadır.

Osmanlı döneminde karakol amirlerinin halktan aldığı rüşvetleri ve yaptıkları haksızlıkları konu alan “Şekerpare” filminde bu dönemde atanmış bir bekçinin entrikalı hayatı anlatılır (Karademir 2015: 55). Filmin ismi, her ne kadar “Şekerpare” olsa da filmin başkarakteri Şekerpare değil, İlyas Salman'ın hayat verdiği Bekçi Cumali'dir. Dolayısıyla filmde roller değişmiş, orijinal metin ve uyarlama arasında başkişi ve norm karakter üzerinden bir geçişkenlik ortaya çıkarılmıştır. Bu durumun temelinde yatan etken ise sinema kurgusunda verilmek istenen mesajın ve ortaya konması amaçlanan tema ve epizotların daha belirgin ve somut hâle getirilme gayesi olarak düşünülebilir. Nitekim tiyatro izleyicisi ve sinema seyircisi arasındaki fark da burada belirtilmedi gereken bir konudur.

Norm karakterlerin pek çok fonksiyonu vardır. Bunlardan biri roman başkişisi ile toplum arasındaki iletişimi sağlayan bir araç olabilmesidir. Ayrıca norm karakter, başkişinin yaşadığı tecrübenin derinliklerine dalınmasını sağlayan bir sıçrama tahtası olabilir (Stevick 2021: 185, 186). Oyundaki norm karakterin *Şekerpare*'de başkişiye dönüşmesi, bu anlamda filmin, tiyatro oyunundan biraz da bağımsız bir şekilde ortaya koymak istediği toplumsal birçok problemi daha fazla görünür hâle getirmektedir. Söz konusu durumlar, Müştak ve Cumali arasındaki farklar göz önünde bulundurulduğunda ve bunlara Şehnaz ile Şekerpare'nin farklı yapıları da eklendiğinde daha görünür hâle gelecektir.

Özellikle Müştak'ın, Cumali'ye dönüşümü oldukça radikal değişiklikleri ile beraberinde getirmiştir. Şehnaz'ın, Şekerpare'ye dönüşümünde ise radikal değişimler olmasa da sinema izleyicisi için sempatikliği arttırma ve senaryo metninin kurgusunu sağlamlaştırma adına yapılmış olan birtakım “törpülemeler” ve “iyileştirmeler” söz konusudur. Bu değişiklikler sayesinde tiyatral sahne, sinema zeminine daha rahat kaydırılmıştır. Dolayısıyla söz konusu değişimler birer zemin kaydırma hareketi olarak da yorumlanabilir.

Müştak, iyi terbiye almış bir İstanbul beyfendisidir. Erişkin biri olmasına karşın eline bir kadın eli değmemiştir. Bir kadına nasıl yaklaşılacağını, onunla nasıl konuşulacağını bilmemesine rağmen herkesten daha doğru, insanca, örnek alınacak derecede zarafetle yaklaşır. Fakat onun bu hâli, erkek dünyasında da, erkeklerin

şekillendirdiği kadın dünyasında da bir problemdir (Çağlar 2010: 379). Nitekim bu kibarlık toplumun algılayış düzleminde onun eril yönlerini baltalayan bir nitelik taşımaktadır. En temel düzlemde ise Müştak, filmde ziyade oyunun zeminine daha uygun olan tipik bir beyefendi, kibar, nezaket ve hoşgörü dolu temiz bir adamdır:

*“CAVİDAN : Yoksa bir gençlik kusuru işlediniz de...*

*MÜŞTAK : Bilakis Efendim. Vallahi Billahi hiçbir kusurum olmadı. Bu meselede bir çocuk gibi saf, cahil ve tecrübesizim*

*ANLATICI : Bu temiz aile çocuğu! Bravo!*

*MÜŞTAK : Eğer bana yardım elinizi uzatarsanız, minnettar olurum” (Özakman 1992: 255).*

Müştak'ın ahlaki yapısı ve beyefendi kimliği, akıllara ilk gelen kâtip tipini tamamlamakla birlikte Recep Efendi'nin, kendisini üvey kızı ile evlendirme kararı almasına sebep olur. Müştak daha çok Tanzimat romanlarındaki ideal Osmanlı erkeği tipine yakın bir karakterdir. Böyle bir karakterin 1980'li yılların Türk sinemasına ve komedi filmine monte edilmesi ise belirli kusur, hata ve aksaklıklar doğurabileceğinden dolayı filmde bu durum değişken bir yapıya bürünür. Değişkenliğin temelinde ise Cumali ve Müştak arasındaki bariz farklar bulunmaktadır. Müştak'ın İstanbul beyefendisi kimliğine nazaran Cumali, kırsaldan gelmiş olan saf ve cahil bir Anadolu insanıdır. Dolayısıyla filmin ana kişisi, dönemin sinema zemini gereğince komedi filmlerinde 1970'li ve 1980'li yıllarda sıklıkla görülen ve Kemal Sunal ile İlyas Salman tarafından çokça canlandırılmış ve onlarla özdeşleşmiş saf, gözü açılmamış, toplum içerisinde komik duruma düşen Anadolu tiplemesine uygun bir forma dönüştürülmüştür. Bu noktada Cumali'ye hayat veren İlyas Salman'dan hareketle ilk olarak Türk sinemasının o yıllarına damga vurmuş olan “Bilo” tiplemesi akla gelmektedir.

“Bilo” tiplemesiyle birçok filmde oynayan İlyas Salman, temiz halk insanı imajının belirginleştiği karakterler ortaya koymuştur. Şener Şen'le zıt karakterleri canlandırırlar. “Bilo” tiplemesi ve karşısındaki Şener Şen'in canlandığı zıt karakter önemli replikleri ve onun devamı olan sahneleriyle, seyirlik anlamda modern bir Karagöz oyunu niteliğinde güncelliğini korur (Şen 2019: 715). Bilo filmlerinde saf, temiz, namuslu insanların bir temsili olarak seyirci karşısına çıkar. İyi ile kötünün çatışması vardır. Çalışan insan temsil edilir. Genellikle filmlerde iyi insanların, kötü insanlar tarafından kandırılmaları ve istismar edilmeleri anlatılmıştır. Bu tipler, köylü saf ve temiz bir tiptir. Her defasında kandırılmaktadır. Kendisine söylenen bütün yalanlara inanır. İyi niyetli ve namusludur. Namuslu oluşu nedeniyle başına birçok şey gelir (Karademir 2015: 63). *Şekerpare* filminde de Yavuz Turgul ana karakterine, İlyas Salman üzerinden “Bilo” tiplemesine uygun bir yapı kazandırma gayretine girişmiştir. Bu noktada meydana getirilen sinema kurgusu, dönemin film yapısına uygun bir zeminle oluşturulur. Müştak ve Cumali arasında böylece keskin ve katı bir sınır çizilir. Nitekim Müştak'ın damat olarak kabul görme nedeni; beyefendiliği, kibar yapısı ve muhafazakâr bir ailesi olması iken Cumali'nin, Ziver'in beslemesi olan

Peyker ile evlendirilme sebebi tamamen saflığı ve Ziver'in aradığı kolayca kandırılabilir bir kişiliğe uygun olmasıdır.

Ziver'in "buna bir koca bulacağız başka çare yok" sözleri ve eşinin "kim alır yüklü kızı" sorusu üzerine bir enayi bulup bakire diye yutturacağız" (Arzu Film 22 Ağustos 2023: 14:37-14:45) sözleri söz konusu durumu somutlaştırmaktadır. Filmde Peyker'den kurtulmak amacıyla saf, gözü açılmamış ve cahil bir damat adayı arayan Ziver için Cumali saf ve kolayca kandırılabilir olmasından dolayı adeta bir biçilmiş kaftandır. Müştak'ın, Cumali'ye dönüşümü ve ardından bu karakterin başkişi oluşu, hem filmdeki kurgusal aksiyonu sağlamlaştırmakta hem de dönemsel yapıya uygun olarak tiyatrodan farklı olan sinema güldürüsü bağlamındaki yapıyı arttırmaktadır. Cumali'nin saflığı ve Anadolu kimliği bu çerçevede bir de toplum eleştirisinin nesnesi hâline gelir ve dönem sineması nezdinde mizahi yönleri daha çok kuvvetlendirir. En nihayetinde ise filmin başkişisi, oyundan bağımsız bir işleyiş tarzıyla dönemdeki komedi filmlerinin kurgu yapısına uygun bir başkişi hâline getirilir.

Başkişiden sonra en fazla önem arz eden unsurlardan biri de doğal olarak onun eksiklerinin birer yansıtıcısı ve bazen de tamamlayıcısı olan norm karakterdir. "Başkişinin başarı veya başarısızlığı, onu bir bakıma geleceğe hazırlayan norm karakterinin/karakterlerinin başarısına ve/ya başarısızlığına bağlıdır. Norm karakter, zorluklar karşısında tükendiğinde başkişinin gücü, korktuğunda cesareti, sustuğunda ise konuşan dili/vicdanı olur" (Korkmaz 2015: 18). *Bir Şehnaz Oyun'un*, film senaryosuna geçirilişinde, bu norm karakter durumu da bir hayat kadını olan Şehnaz'ın, sert yönlerinin törpülenmesiyle ortaya çıkarılmıştır. Böylelikle Şehnaz'ın daha yumuşak, pasif ve masum hâle getirilmesi gibi birkaç dikkatli dokunuşla Şekerpare'ye dönüştürülmesi ile geçiş sağlanır.

Şehnaz, kendine özgü nitelikleriyle genelevdeki diğer kadınlardan farklıdır. Onlara nazaran daha zeki, bilgili, bilinçli, onurlu olduğu, vaka ilerledikçe ortaya çıkar. Şehnaz'ın onurlu yaklaşımı, Recep Efendi'yi bile kendini sorgulama noktasına iter. Fakat bütün olumlu niteliklerine rağmen bir yosmadır. Namuslu kadınların hayatlarına özense de o yaşama dâhil olamayacağını, günün birinde işine, dünyasına geri dönmek zorunda kalacağını farkındadır (Çağlar 2010: 377). Konuşma üslubu ve davranışsal açılarından ise Şekerpare'den farklı bir şekilde net olarak kaba davranış ve söylemlere sahiptir. Fakat bu kabalık biraz da onun yapmakta olduğu kötü işin gereğidir ve o da doğal olarak işinin gereğince davranmaktadır:

“ŞEHNAZ : İçelim, açılalım!

MÜŞTAK : Nasıl tensip ederseniz.

ŞEHNAZ : Brak şimdi ağızları!

MÜŞTAK : Efendim?

ŞEHNAZ : Aklınca acemi ayağıma yatıp benimle dalga geçeceksin ha? Yutarsam namussuzum! Brak katakulli yapmayı, soyun, dökün de, adam gibi eğlenelim” (Özakman 1992: 229).

Şehnaz, görüleceği üzere mesleğinin kişiye kattığı özellikler çerçevesinde hareket etmekte olan bir karakterdir. Ağzı bozuktur. Kabadır ve karşısındaki kişiye davranışsal olarak sert bir tutuma sahiptir. Şekerpare’de ise bu özelliklerin birçok açıdan törpülediği görülür. Şekerpare, filmde de bir hayat kadını olsa da bu durum olabildiğince seyirciye hissettirilmez. Diğer kadınlar gibi ileri seviyede ağzı bozuk değildir ve kaba davranışları yoktur. Erkekler arasında görülmez ve Cumali’den başka bir erkekle cinsel bir yaklaşım ya da yakınlaşmada bulunmaz:

*“Şehnaz: Ayyy afedersin  
Cumali: Zararı yok  
Şehnaz: Belki de Kördür  
Cumali: Bilmem  
Şekerpare: Belki de benden daha güzeldir ha ne dersin?  
Cumali: Kimse sizden güzel olamaz  
Şekerpare: Çok mu beğendin beni?  
Cumali Ahh ah  
Şekerpare: Beni al o zaman” (Arzu Film 21 Ağustos 2023: 30:41- 31:10).*

Şekerpare her ne kadar bir genelev kadını olsa da mümkün merteye bu genelev içerisinde “hanım” bir görünüm çizmektedir. Bu sayede seyircinin sempatisini kazanabilen bir genelev kadını kurgulanır ve canlandırılır. Bunlara ek olarak “nazlı” ve “işveli” gibi anlamlara gelen “Şehnaz” ismi yerine bir “tatlı” ismi olan “Şekerpare” kullanılmıştır. Şekerpare ismi filmdeki karakter açısından karakteristik anlamda daha uygun bir örtük ifadedir ve “tatlılaştırma” çabası söz konusudur. Dolayısıyla filmin yapısı gereğince seyircinin sevmesi gereken bu karakter, olabildiğince sempatik hâle getirilmiştir. Böylelikle Şehnaz’ın, Şekerpare’ye dönüşümünde bu tarz değişiklikler zorunlu kılınmıştır. Bu durum en temelde filmin sonuna sirayet etmiştir ve aynı ölçekte senaryonun finalini, oyundaki sonucun tam aksi istikameti doğrultusunda dönüştürmüştür. Filmin finalinin aksine piyeste âşıklar kavuşamayınca Şehnaz, bunu yaşadığı hayatın gerçekleri ile örtüştürerek bütün itirazlara rağmen çaresizce kabullenir:

*“SURPİK : Olamaz! Aşıklar birbirine kavuşmadan, ne bir operet sona erer, ne bir müzikal. Ayıptır, yazıktır, yanlışır. Bu oyun böyle bitmez!  
ŞEHNAZ : Aldırma madam! Mutlu son için denk olmalı taraflar! Hayatın raconu bu, anam! Yoksa birinden biri, okkanın altına gider. Muhabbette de böyle, siyasette de” (Özakman 1992: 264).*

Şehnaz, Müştak ile arasındaki keskin sınırlardan mütevellit Şekerpare’nin aksine evlenip mutlu olamayacağını bilincindedir. Oyunun sonu da zaten bu doğrultuda gerçekleşir. Oyunun sonunda Müştak ve Şehnaz kavuşamaz ve mutlu son gerçekleşmez. Filmde ise durum farklı hatta tam aksi yöndedir. Şekerpare, Şehnaz gibi mutlu olamayacağını bilincinde değildir. Şekerpare’nin törpülenmiş yapısı, “sempatik”leştirilmiş havası ve “hanım”laştırılmış kişiliğinin, Cumali’nin saflığı, kimsesizliği ve İstanbul beyefendisi kimliğinin Müştak’ta olmasına rağmen kendisine



eklenmemesi gibi durumlarla birleşmesi sonucunda Şehnaz ve Müştak arasındaki keskin sınır filmde öykünün yapısını bozmadan olabildiğince silikleştirilmiştir. Bu silikleşme sayesinde mutlu sona ulaşma konusundaki “denksizlik” bir nebze de olsa ortadan kalkar ve filmin sonunda, oyundaki neticenin aksine aşıklar kavuşur.

Film sonunda Şekerpare gelinlik giymiştir (Arzu Film 21 Ağustos 2023: 01:27:08 – 01:27:29) ve böylece bir genelev kadını, mutlu bir ev hanımına dönüşmüştür. Özellikle “gelinlik” söz konusu değişiklikleri net bir şekilde ortaya koyan bir imge olarak da düşünülebilir. Şehnaz ve Müştak’ın aksine Şekerpare ve Cumalı’nın kavuşması, komedi filminin gerekliliklerini de sağlayarak filmin bir trajik, hüznü ve acıklı bir kurguya dönüşmesini engellemektedir. Böylelikle başkişi ve norm karakterdeki hem rol dönüşümü hem de karakteristik değişimler, tiyatrodan uyarlanmış sinema filminin, sinemasal yapı çerçevesinde daha sağlam bir şekilde işlenmesine hizmet etmiştir.

## 2. OTORİTER VE SERT ZAPTIYE AMİRİ RECEP’İN KURNAZ VE AHLAKSIZ ZİVER’E DÖNÜŞÜMÜ

Sinema filmi ve tiyatro oyunu uyarlaması bağlamında değişiklik arz eden bariz bir ilişki de “Recep Efendi” ile “Ziver” arasında bulunmaktadır. Recep Efendi özgün esere ait bir anlatı kişisi iken Ziver ise 1983 yılına tekabül eden dönemin sinema özellikleri doğrultusunda Recep Efendi’nin tiyatrodan uyarlanmış olan mirasçısıdır.

*Bir Şehnaz Oyun’un* Zaptiye Amiri Recep Efendi’si, görevinden dolayı büyük bir ağırlığa sahiptir. Mıntıkasının ahlak ve namusundan sorumlu, saf ve temiz biridir. Görevini yerine getirmek için uğraşsa da mesleğinde yükselme fırsatı yakaladığında her türlü tavizi verebilmekte, sıkıca sarıldığı ilkelerine aykırı davranabilmekte, onurunu hiçe sayabilmektedir. Kendisini makamıyla özdeşleştiren, varlığını onunla belirleyen ve şekillendiren bir memurdur. Makam üstünlüğünü kullanarak kızını, yanında çalışan biriyle fikrini sormadan evlendirebilmekte, yine konumunun verdiği güçle yetki alanındaki birine muhbirlik ettirebilmektedir. Gücü esas alan bir hayat anlayışına sahiptir (Çağlar 2010: 378). Oyun başlarında Recep Efendi daha çok ahlaki düzeni sağlama ve görevini layıkıyla icra etme çabasında görülür ve içinde taşıdığı zafiyetler mümkün mertebe saklı tutulur. Bu duruma dair en somut görüntüler, Galata hakkında verdiği emirler üzerinden gözlemlenebilir:

*“RECEP : Yaz öyleyse bir fezleke kendi elimle. İşbu Galata’da ne kadar batakane, çalgılı meyhane, şüpheli yatakane varsa, hepsi külliye ve ebediyen kapanacak, bütün malumeler mıntıkam dışına çıkarılacaktır. Surpik Madama ile yanındaki kaltak da Ankara çölüne sürülecektir. Bu kadardır ol hikayet.” (Özakman 1992: 239).*

Recep Efendi, sorumluluk alanını temizleme gayretindedir. Görevine düşkündür ve elinde tuttuğu güçler karşısında, diğer insanların yaşam ve duygularının herhangi bir önemi yoktur. Disiplini seven baskın bir kişiliğe sahiptir. Bu yönüyle güçlü, otoriter

ve görev ile sorumluluk bilinci yüksek olan iktidar düşkününü Osmanlı erkeği tipini yansıtır. Fakat oyun ilerledikçe özellikle sorumluluk bölgesi olan muhite (Galata) Alman ve Avusturyalı askerler “dostlar” girdikten sonra bu karakteristik yapı büyük bir darbe alacaktır.

Oyun ilerledikçe geleneksel konukseverlik ve “yabancı dostlara” karşı duyulan aşırı sevgi ve güven gündeme gelir. Günü gelince kendilerine destek olacağından hiç kuşku duyulmayan Alman dostların denizcilerini ağırlamak için Recep Efendi “yukarıdan” gelen emir doğrultusunda Madam Surpik’e “sermaye”lerini kullanma izni verir. Almanlar gidince “yasak” yine konur. Avusturyalılar gelir, yasak yine kalkar. Yasakları bir koyup bir kaldırma süreci içinde “temiz Osmanlı erkekliği” Recep Efendi’nin kişiliğinde mühim bir darbe alır (Yüksel 1992: 139). Recep Efendi bu noktada eğer bu “dost”ları iyi ağırlarsa terfi edeceği düşüncesinde ve bilincindedir. Bunun için bütün ilke ve prensiplerinden ödün verir. Onun karşıt değer düzleminde yer almasının başat sebepleri de bunlardır. *Şekerpare* filminde Recep Efendi’nin muadili olan Ziver karakterinde ise durum buradakinden oldukça farklıdır. Cumali’dekine benzer bir değişim daha söz konusudur fakat bu kez değişim çarkının tersine işlediği görülür. Ziver karakteri de Cumali’de olduğu gibi dönemin komedi sinema yapısına uygun hâle getirilmiştir fakat Cumali’nin olumluluklarının karşısında Ziver olabildiğince olumsuz yönler ile kurgulanmıştır. Bu noktada ise Şener Şen tiplmeleri belirginleşir.

Şener Şen’in, Kemal Sunal ve İlyas Salman ile birlikte “zıt ikili” oldukları filmlerde naif dürüstlükteki onları alt edebilmesi için olabildiğince olumsuzlaşması gerekir. Bu nedenle, riyakâr, üç kağıtçı ve kötü çizdiği karakterlerle akıllarda yer eder. Aslında yaptığı, “kötülüğün” mizaha dayalı bir taşlamasıdır. Şener Şen, bu filmlerde iktidarını paylaşmak istemeyen, uyanık ve açık göz karakterler canlandırır. Filmlerde oluşturulan menfaatçi, sahtekâr kişiliğe öfke duyulması söz konusu değildir. Çünkü karşısında bu gerçeği uzun süre fark edemeyenlerin trajikomik cahilliği bulunur (Şen 2019: 715). Üç kâğıtçı, güvenilmez, kurnaz ama şansı sürekli kötüye giden bir karakteri canlandıran Şener Şen, Kemal Sunal ve İlyas Salman’ın canlandığı saf karakter tiplmelerine çok iyi bir antitez oluşturur (Arslan 2018: 50). *Şekerpare* filminde Ziver ve Cumali arasında da bu tarz bir ilişki kurulmuştur. Cumali, Ziver’i ilk gördüğünde onun Galata erbabı karşısındaki yalan dolu konuşmasına safça inanır ve onu sevip bir “rol model” olarak benimser:

*“Haraç ve rüşvet bir cemiyeti içten kemiren en tehlikeli hastalıktır arkadaşlar. Ve ben naçiz hizmetkârınız kendini vatandaşına adanmış Serkomiser Ziver Galata’dan bu illeti söküp atmazsam apoletlerimi söküp atarım”* (Arzu Film 21 Ağustos 2023: 6:06- 6:29).

Ziver’in kurnazca dile getirdiği yalanları, Cumali’nin saflığı ile birleşince Cumali’nin tasavvurunda Ziver oldukça değerli ve idealist bir kişi olarak algılanır. Burada trajikomik bir saflık söz konusudur. Çünkü Ziver, gerçekte Galata esnafını haraca bağlayan, genelev kadınlarından zorla rüşvet alan ahlaksız ve yozlaşmış

düzene uygun hatta o düzenin devingenliğini sağlayan bir adamdır. Evinde yaşayan beslemesini hamile bırakıp, onu da Cumali'yi kandırarak evlendirecek kadar kurnaz ve kötüdür. Gözü yüksek makamlardadır ve bunun için nazırlık görevi gibi oldukça üst düzey bir makamda bulunan kayınbabasını kullanma gayretindedir. Eşinin kendisi için tek önemi de budur. Galata esnafı karşısındaki konuşmasında ise adeta bir doğruluk ve dürüstlük maskesi takmıştır. Bu maskenin altındaki gerçek yüzü göremeyen tek kişi ise içi saflık dolu olan Cumali'dir. Dolayısıyla Ziver, kendi kurnazlığı ve Cumali'nin saflığının yardımıyla hiç çaba harcamadan bir anda Cumali'yi manipüle etmeyi başarmıştır.

Ziver görüleceği üzere Şener Şen'in Türk sinemasında canlandırdığı kurnaz, yalancı ve düzenbaz tiplmelerine, oyundaki Recep Efendi'ye nazaran daha yatkın bir karakterdir. Bu nedenle mümkün olduğunca Recep Efendi, uyarlama esnasında bu tarz bir forma dönüştürülmüştür. Nitekim Türk sinemasında modern bir gölge oyunu izlenimi veren Şener Şen ve İlyas Salman tiplmelerinin filmde oluşturacağı görüntü açısından oyundaki "Müştak ve Recep Efendi" ikilisine nazaran fildeki "Cumali ve Ziver" ikilisi, ana hatları dönemin sinema anlayışına daha uygun olan kurgusal karakterlerdir. Her iki karakterde de, kendilerini canlandıran sinema oyuncularının, o dönemde sinemada kendileriyle özdeşleşmiş olan karakter özelliklerine doğru bir evrilme durumu net bir şekilde gözlemlenmektedir.

### **3. GAMMAZCI KÜLHANBEYİ VE KABADAYI ROLÜNDEN ÇIKIP RÜŞVETÇİ MEMUR ROLÜNE GİREN "İT HURŞİT"**

*Bir Şehnaz Oyun'*da dikkat çeken en önemli karakterlerden biri İt Hurşit'tir. Oyunun kart karakterlerinden olan bu kişi, kötülüklerle dolu olan ve karşıt değer düzleminde yer alan bir kişi olmakla birlikte kadınların zorla çalıştırıldığı bir batakhanein de sahibidir. "İt Hurşit kulağı kesik, çıkarları uğruna yapmayacağı kötülük olmayan bir külhanbeyidir. Şehnazı kendi mekânında çalışmaya zorlar ve bunun için her türlü hileye başvurur" (Gögebakan 2008: 66). Oyundaki temel görevlerinden biri, Recep Efendi'ye kendi çıkarları uğruna her bir ayrıntıyı "gammazlamak" olan İt Hurşit, Müştak'ın iyiliği karşısında konumlandırılmış olan kötüdür ve oyundaki iyi-kötü karşıtlığındaki iki ana mekanizmadan birinin başındaki kişidir. İt Hurşit'in sinema filmine uyarlanması ise karşıt değer düzlemindeki işlevi açısından benzer şekilde gerçekleşse de nitelik ve kişilik bakımından birtakım değişikliklere uğramıştır. Bu değişiklikler ise tamamen senaryo gereğidir. Nitekim *Şekerpare* filminin kurgusu da en nihayetinde *Bir Şehnaz Oyun'*dan uyarlanmış olan bir senaryoya dayanmaktadır. Senaryo kavramı bu noktada sinema ile tiyatro ilişkisi için de bağlayıcı bir unsur ve ortak payda olarak düşünülmelidir.

Tiyatro ve sinema arasında bir geçiş aracı konumunda olan senaryolarda dramatik aksiyonun net olarak sağlanması ve tiyatro metninin sinema açısından eksikliklerinin

giderilmesi çerçevesinde İt Hurşit'e eklenen ve kaldırılan özellikler, uyarlama senaryonun şekillenışı açısından her iki disiplin arasındaki hem teknik ayrılıkları hem de izleyici kitlesine ait profil farklılıklarını daha net olarak görünür hâle getirme bağlamında bariz önem taşımaktadır.

Şekerpare filminde Şevket Altuğ tarafından canlandırılmış olan İt Hurşit'in dikkat çeken ilk değişikliği mesleki anlamdadır. Esas metin olan oyunda bir kabadayı ve külhanbeyi olan İt Hurşit, filmde rüşvetçi ve ahlaksız zaptiye amiri Ziver'in yardımcısı olan, tıpkı Ziver gibi rüşvetçi ve ahlaksız bir memurdur. Oyunda olduğu gibi meyhaneci değildir ve kabadayı kimliğinden uzak olmakla birlikte cesaretsiz bir kişilik olarak dikkat çeker. Oysaki oyun metninde İt Hurşit, daha çok külhanbeyi tavırlarıyla öne çıkmaktadır: "İT HURŞİT : Neeeee? Bana teessüf edeni kuşbaşı doğrarım ulaan!" (Özakman 1992: 220). Uyarlama olan sinema filminde ise İt Hurşit söz konusu kabadayı görüntüsünden oldukça uzaklaşmıştır. Özellikle filmdeki kabadayı rolünü üstlenmiş olan "Galatalı" karakterinden sürekli olarak korkması da bu durumun en temel göstergelerinden biridir. Buradaki temel sebeplerin başında sinema seyircisi için gerekli olan sempatik kabadayı modelinin varlığını vurgulamak mümkündür. Nitekim 1914 yılının Osmanlı kabadayıları, komedi sineması izleyicisi açısından daha sempatik ve iyi bir kişiliğe sahip olmalıdır ve İt Hurşit'in piyesteki kötücül yapısı buna engeldir.

Filmdeki Hurşit'in sempatikliği ise izleyiciye gülünç gelen düzenbaz yönlerinden kaynaklanmaktadır ve ahlaki yönü oldukça zayıf olmasına rağmen itici bir karaktere dönüşmemektedir. Ek olarak filmde bu karakteri canlandırmış olan Şevket Altuğ'un da dönemde oynadığı rollerin özelliklerine göre bir düzenleme yapıldığından da söz etmek mümkündür. İt Hurşit'in filmde sempatik fırlak ve üç kâğıtçı gibi özellikler barındıran yapısı doğrultusunda kabadayı rolü kendisinden alınmış ve piyeste olmayan "Galatalı" adlı karaktere verilmiştir. Birtakım aksak yönleri olsa da olumlu özellikleriyle öne çıkan ve onurlu bir külhanbeyi olan Galatalı ise filmde olumlu anlamda kabadayılık görevine daha uygun bir şekilde Cumali için iyi bir dost olur ve Cumali ile Şekerpare'ye oldukça fazla yardımı dokunur.

İt Hurşit bu noktada kendisine katıştırılan özellikler sayesinde Ziver'e daha çok yaklaştırılrsa da Cumali'ye yardımlarının dokunduğu yerler de bulunmaktadır. Bu yardımların başında ise oyunda Müştak'ın arkadaşı Cavidan tarafından Müştak'a yapılan yardım gelmektedir. Nitekim evleneceği için tecrübe kazanmak isteyen Müştak'ı, Şehnaz'ın bulunduğu geneleve götüren Cavidan'ın bu eylemini filmde Hurşit, Cumali için üstlenmiştir. Filmde olmayan Cavidan'ın rolü de dolayısıyla İt Hurşit'e aktarılmış ve bu eksiklik de böylece giderilmiştir. Filmde yer yer fırlak tarafı ve gülünç davranışları üzerinden izleyicinin sempatisini de toplayabilen Hurşit, oyundaki gibi sürekli olarak "it" lakabıyla da anılmaz. Oyundaki rolüne göre komedi ve mizahi yönleri daha yoğun bir hâle getirilerek, sinemanın güldürü ögesine ve komediye hizmet ettirilmiştir. Nitekim Oyundaki İt Hurşit, seyirci açısından

gülmekten ziyade öfkelenirici, antipatik ve sinir bozucu bir yapıya sahip olarak varlık gösterir. Hurşit'in film bünyesindeki değişimi de bu tarz bir problemi de ortadan kaldırmıştır.

## SONUÇ

Senaryolar, sinema metin ve kurgularının edebi form olarak incelenebilmesine katkı sağlayan en önemli araçtır. Edebiyat ve sinema ilişkisini sağlayan temel unsurlar arasında ise tiyatro oyunları başta olmak üzere edebi eserlerden uyarlanan senaryolar gelmektedir. Türk edebiyatı çerçevesinde de geniş bir yer tutan bu uyarlamalar aynı zamanda tiyatral bir metnin sinema kurgusu ve senaryoya geçirilişi anlamına geldiğinden her iki disiplinin de kendine özgü özellik ve kuralları doğrultusunda değişimler gerektirir. Bu değişimlerin yansıdığı temel alanlarından biri yapı unsurlarıdır ve bu yapı unsurları arasında da kişiler dünyası oldukça geniş bir yer tutmaktadır.

Turgut Özakman'ın 1983 yılında yazdığı ve aynı yıl Yavuz Turgul'un senaryolaştırmasıyla sinema filmi olarak *Şekerpare* ismiyle sinema dünyasına giren *Bir Şehnaz Oyun* adlı eser de karakteristik değişimler bağlamında önemli geçiş noktalarına sahiptir. Nitekim metne bağlı bir uyarlama olsa da film ile oyun arasındaki kişiler dünyası düzleminde varlık bulmuş karakteristik farklılıklar, iki form arasındaki farklılıkları da dönemselleştirerek, hitap ettiği kesime dönük olarak kitlesel ve teknik açıdan ortaya koyacak niteliktedir.

Piyesteki Osmanlı Beyefendisi Müştak yerine filmde saf Anadolu Cumali'nin kullanılması ve başrol yapılması söz konusu değişimlerin başında gelir. "İşveli" ve sert bir karakter olan Şehnaz'ın, "tatlı" ve masum görünümlü Şekerpare'ye dönüşümünde yapılan törpülemeler, dönemin sinema izleyicisinin tepkisine dönük törpülemelerdir. Recep Efendi gibi bir otoriter karakter ise ahlaki yönünün zayıf olmasından yararlanılarak Şener Şen'in o dönem canlandırdığı roller ile özdeşleşmiş olan üç kâğıtçı, kurnaz ve uyanık bir tiplere dönüştürülür ve dönemdeki sinema seyircisinin alışık olduğu bir yapı oluşturulur. İt Hurşit'in kabadayılığı filmde elinden alınır ve bu onurlu görev, onu sinemada layığıyla taşıyacak Galatalı adlı karaktere verilir. İt Hurşit ise güldürü amacına hizmet etmek için iticilikten uzaklaştırılıp olabildiğince sempatikleştirilir. Bu durumların tamamı bir araya getirildiğinde, tiyatro metninden senaryoya geçiş esnasında yaşanan değişimlerin karakterlere yansımaları biçimleri; hem iki alan arasındaki farklılıkları ortaya koyma bakımından hem de yazar, okur, izleyici ve metin doğrultusunda dönemin tiyatro ve sinema anlayışındaki gerekliliklerle ilgi noktalarını somutlaştırmaktadır.

## KAYNAKÇA

- ARSLAN, E. (2018). *Şener Şen'in Rol Aldığı Filmlerde Halk Kültürü Unsurlarının Kullanımı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Erzurum Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ARZU FİLM (21 Ağustos 2023). Şekerpare FULL HD. Arzu Film (Video). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z36c3fDqvJY>
- AYDOĞAN, D. vd. (2021). Tiyatroda Sanal Gerçeklik Atılımı. *Akademik Sanat*, 14: 130-140.
- BALOĞLU, U. (2012). *Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlanmasında Anlatısal ve Yapısal Değişiklikler: William Shakespeare'in Hamlet Oyununun Filmsel Uyarlama Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇAĞLAR, M. (2010). *Turgut Özakman'ın Oyun Yazarlığı*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÖĞEBAKAN, E. (2008). *Açık Biçim Oyun Tekniği ve Turgut Özakman'ın Oyunlarında Açık Biçim Unsurların İrdelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARADEMİR, E. Ö. (2015). *Türk Sinemasında Güldürü: İlyas Salman Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). European University of Lefke, Yurtdışı Enstitü.
- KORKMAZ, R. (2015). *Yazımsal Okumalar*. Ankara: Kesit Yayınları.
- ÖZAKMAN, T. (1992). *Toplu Oyunlar 2*. İstanbul: Boyut Yayınevi.
- ÖZÖN, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- STEVİCK, P. (2021). *Roman Teorisi* (çev. S. Kantarcıoğlu). Ankara: Akçağ Yayınları.
- ŞEN, C. (2021). "Senaryoların Edebî Açidan İncelenmesinde Anlatıcı Unsuru". *Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi*, 8: 604-620.
- ŞEN, F. (2019). "1970'lerden Günümüze Değişen Toplumsal Yapının Türk Komedi Film Karakterlerine Yansıması". *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 41: 711-725.
- ŞENER, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitabevi.
- UĞUR, U. (2020). "Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema Tiyatro Edebiyat ve Fotoğraf". *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 2: 528-548.
- YÜKSEL, A. (1992). "Turgut Özakman'ın Oyun Yazarlığının İkinci Dönemi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 9: 123-142.