

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM ANABİLİM DALI
HALKLA İLİŞKİLER VE TANITIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**EDEBİYAT VE TELEVİZYON ARAKESİTİNDE UYARLAMA:
AŞKI-MEMNU VE YAŞAM TARZININ DÖNÜŞÜMÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

DİDEM SERDAR

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. ŞEBNEM PALA GÜZEL

ANKARA-2019



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 10/07/2019

Öğrencinin Adı, Soyadı : Didem SERDAR

Öğrencinin Numarası : 21120055

Anabilim Dalı : Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Programı : Halkla İlişkiler ve Tanıtım Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı /Adı, Soyadı: Prof. Dr. Şebnem PALA GÜZEL

Tez Başlığı : Edebiyat ve Televizyon Arakesitinde Uyarlama: Aşk-ı Memnu ve Yaşam Tarzının Dönüşümü

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 153 sayfalık kısmına ilişkin 11/06/2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %11'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası : 

Onay



10/07/2019

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyadı,
Prof. Dr. Şebnem PALA GÜZEL

KABUL VE ONAY SAYFASI

Didem Serdar tarafından hazırlanan “Edebiyat ve Televizyon Arakesitinde Uyarlama: Aşk-ı Memnu ve Yaşam Tarzının Dönüşümü”adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi: 17/06./2019

(Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu)

İmza

Jüri Üyesi :Prof.Dr. Şebnem PALA GÜZEL, Başkent Üniversitesi

Jüri Üyesi: Doç.Dr. Melike AKTAŞ, Ankara Üniversitesi

Jüri Üyesi:. Doç.Dr.Senem GENÇTÜRK HIZAL, Başkent Üniversitesi



Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../20....

Prof. Dr. İpek KALEMCİ TÜZÜN

Enstitü Müdürü

ÖZET

Toplumların en önemli kültürel öğelerinden biri olan edebiyat ve özellikle edebiyatın bir türü olarak roman, sinemanın varoluşuyla birlikte uyarlama sorununu karşımıza çıkarmaktadır. Sinema kendinden önce var olan diğer sanat dallarıyla hep iç içe ilişkiler kurmuştur. Kendisine hammadde sağlayacak en güçlü bağı ise edebiyat ile gerçekleştirmiştir.

Tıpkı sinema gibi Türkiye’de teknolojik yöndeşmeyle birlikte gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelen televizyon da, diziler için romanı kendisine kaynak olarak kullanmaya başlamıştır. Her geçen gün artan rekabetle birlikte kanallar, izler kitleye prime-time saatlerde keyifli vakit geçirtebilmek ve kendilerine ticari fayda sağlamak amacıyla bir anlatı formu olarak dizi filmleri üretime sokmuştur. Bu süreçte özgün senaryolar yerine edebi eser uyarlamalarına garanti gözüyle bakılması nedeniyle Türk edebiyatının önemli romanları televizyon ekranlarıyla buluşmaya başlamıştır.

Televizyonun bir anlatıcı haline geldiği düşünüldüğünde programların kendine özgü metin üretmesi, televizyonu da metinlerarasılığın bir parçası olarak görmemizi sağlamaktadır. Metinlerarasılık, sadece metinlerin başka metinlerle olan ilişkisi değil, çeşitli sanat dallarının başka sanat alanlarıyla da etkileşimi olarak da tanımlanabilir. Her sanat dalı kendinden önce ortaya çıkmış diğer sanatlardan izler taşımaktadır. Senaryo, yapısı gereği romanla benzerlik göstermekte ve bu anlamda kendinden önce var olan edebi eseri seçip bir araya getirerek, eklemeler ve eksiltmelerle metni yeniden üretmektedir.

Bu çalışmada, Halit Ziya Uşaklıgil’in Aşk-ı Memnu adlı romanından aynı adla 1975 yılı ve 2008 yılında iki defa uyarlanan dizilerin, Mihail Bakhtin ve Gérard Genette’nin kavramları ekseninde metinlerarasılık açısından incelenmiştir. Kaynağını aynı romandan alan, farklı yaklaşım tarzlarıyla televizyona dizi olarak uyarlanmış iki farklı versiyonda sunulan yaşam tarzının dönüşümünün tarihsel süreklilikte metinlerarasılık düzleminde izi sürülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Televizyon Dizileri, Uyarlama, Edebiyat, Metinlerarasılık, Aşk-ı Memnu

ABSTRACT

Being one of the most important cultural aspects of societies, literature and novel as a genre in particular, presents the problem of adaptation since the existence of cinema. Cinema has always established interrelated relations with other art branches that existed before it. It has achieved the most powerful bond with literature to provide with raw materials.

With the technological convergence in Turkey, just as cinema, television which has become an integral part of everyday life, have started to use novel as a source for its series.

With ever-increasing competition, the channels have produced TV series as a narrative genre in order to give the audience a pleasant time in prime-time hours and provide commercial benefits to them. Within this process, prominent novels of Turkish literature started to meet with television screens instead of preliminary scenarios because the adaptations were thought as a kind of guaranteed profit.

Today, since television is accepted as a storyteller, the production of TV series as texts enables us to see television as a part of intertextuality. Intertextuality can be defined not only as the relationship of texts with the text, but also as an interaction with other fields of art. Each branch of art carries traces from other art forms that have emerged before it. The script is similar to the novel due to its structure and in this sense it reproduces the literary work that existed before it.

In this study, the series adapted from Halit Ziya Uşaklıgil's *Aşk-ı Memnu* novel with the same name in 1975 and 2008 were examined in terms of intertextuality in the axis of the concepts of Mihail Bakhtin and Gérard Genette. The transformation of the lifestyle presented in two different versions, which originate from the same novel and adapted to television as series with different approaches, is traced on the plane of intertextuality within historical continuity.

Key Words: TV Series, adaptation, literature, intertextuality, *Aşk-ı Memnu*

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	II
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1. MEDYA TARİHİ	9
1.1. Radyo ve Televizyonun Tarihsel Gelişimi	9
1.2. Türkiye’de Radyo ve Televizyon Tarihi.....	11
1.3. Türkiye’de Dizi Sektörü.....	15
BÖLÜM 2. UYARLAMA VE METİNLERARASILIK	24
2.1. Sinema ve Uyarlama İlişkisi Üzerine	24
2.1.1. Sinema ve Roman.....	24
2.1.2. Sinema ve Uyarlama	25
2.1.3. Uyarlama ve Tercih Nedenleri	26
2.1.4. Televizyonda Edebiyat Uyarlamaları	31
2.2. Genette ve Metinlerarasılık	37
2.3. Bakhtin ve Kronotop	42
2.3.1. Bakhtin ve Kronotop Türleri	45
BÖLÜM 3. BULGULAR VE YORUM	49
3.1. OLAY ÖRGÜSÜ	49
3.1.1. Romanda Olay Örgüsü	50
3.1.2. Refiğ’in Uyarlamasında Olay Örgüsü	53
3.1.3. Saral’ın Uyarlamasında Olay Örgüsü.....	56
3.1.4. Karşılaştırma	62
3.2. KARAKTERLER.....	66
3.2.1. Romanda Firdevs Hanım Karakteri.....	66
3.2.2. Refiğ Uyarlamasında Firdevs Hanım Karakteri.....	66
3.2.3. Saral’ın Uyarlamasında Firdevs Hanım Karakteri	67

3.2.4. Karşılaştırma	68
3.2.5. Romanda Bihter Karakteri.....	69
3.2.6. Refiğ Uyarlamasında Bihter Karakteri.....	70
3.2.7. Saral'ın uyarlamasında Bihter Karakteri.....	71
3.2.8. Karşılaştırma	72
3.2.9. Romanda Behlül Karakteri.....	73
3.2.10. Refiğ'in Uyarlamasında Behlül Karakteri.....	74
3.2.11. Saral'ın Uyarlamasında Behlül Karakteri	75
3.2.12. Karşılaştırma	76
3.2.13. Romanda Nihal Karakteri.....	77
3.2.14. Refiğ Uyarlamasında Nihal Karakteri.....	78
3.2.15. Saral Uyarlamasında Nihal Karakteri.....	78
3.2.16. Romanda Adnan Bey Karakteri	80
3.2.17. Refiğ Uyarlamasında Adnan Bey Karakteri.....	81
3.2.18. Saral'ın Uyarlamasında Adnan Bey Karakteri.....	81
3.2.19. Karşılaştırma	82
3.3. DİL VE ÜSLUP	83
3.3.1. Romanda Dil ve Üslup Kullanımı	84
3.3.2. Refiğ Uyarlamasında Dil ve Üslup Kullanımı	85
3.3.3. Saral Uyarlamasında Dil ve Üslup Kullanımı	87
3.4. ZAMAN-MEKÂN	88
3.4.1 Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanında Zaman-Mekân	90
3.4.1.1. Kapalı Mekânlar	90
3.4.1.2. Açık Mekânlar.....	104
3.5. Halit Refiğ Uyarlamasında Zaman-Mekân.....	108
4.5.1.1. Kapalı Mekânlar	108
3.5.1.2. Açık Mekânlar.....	115
3.6. Hilal Saral Uyarlamasında Zaman-Mekân.....	119
3.6.1.1. Kapalı Mekânlar	119
3.6.1.2. Açık Mekânlar.....	131
3.7. YAŞAM TARZI.....	132

3.7.1. Romanda Yaşam Tarzı	133
3.7.2. Halit Refiğ Uyarlamasında Yaşam Tarzı	137
3.7.3. Hilal Saral Uyarlamasında Yaşam Tarzı	139
BÖLÜM 4. GENEL DEĞERLENDİRME	143
SONUÇ	154
KAYNAKÇA.....	159



GİRİŞ

Kültür tarihi, yazının icadından bu yana farklı metin biçimlerini uyarlamakta ve dönüştürmektedir. Sözlü anlatıların destanlara dönüşmesi, halk hikâyelerinin ve masalların seyirlik oyuna dönüşmesi, günümüzde romanların sinema filmine dönüşmesi, insanlığın bir metni yaşamın farklı alanlarına taşıma ve dönüştürme ediminin bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Günümüzde iletişimin aracılı iletişime dönüşmesi, bu tarz kültürel ve simgesel dışavurum olanaklarının da çeşitlenmesini doğurmuştur Kitle, veri, tele iletişiminin neredeyse tek bir araçta toplanacak ölçüde birbirine yöndeşmesi ve iletişimin giderek artan oranda etkileşimli hale gelmesi farklı “metin” türlerinin birbiriyle kaçınılmaz bir biçimde iç içe geçmesini de beraberinde getirmiştir.

Uyarlama, genellikle başka bir dilde yazılmış bir eseri, çevrildiği dilin konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına duyuş ve düşünüşüne uygun duruma getirildiği bir tür çeviri hatta belki de dönüştürme olarak tanımlanabilir. Günümüzde bu dönüştürme metinlerarasılık, türlerarasılık imgelerarasılık düzleminde ele alınabilir. Metinlerarasılık her metnin başka metinlerle ilişkisi ve dönüşümünün kaçınılmaz olduğu fikrinden hareket eder. Türlerarasılık metinlerin romandan çizgi romana, sinemaya hatta bilgisayar oyununa çok çeşitli türler arasında hareket etmesidir. İmgelerarasılık ise ister zihne, ister yazıya ya da fotografik ve sinematografik imgeye dayansın metinlerin ürettiği imgelerinin dolaşımını varsayar.

Uyarlama daha ziyade yabancı bir yapıtın yer adlarının, kişi adlarının, gelenek ve göreneklerinin değiştirilerek başka bir toplumun yerli veya ulusal hayatının kültürüne, gelenek ve göreneklerine göre uydurulması, dönüştürülmesi işi olarak tanımlansa da süreç bundan daha geniş bir düzlemde ele alınmaktadır. Uyarlamalarda kültürel açıdan uym sağlamak amacıyla genellikle yer ve kişi adlarında biçimsel değişiklik yapılabilir. Uyarlamanın ilk örneklerinin tiyatro oyunlarında görüldüğü söylenebilir. Metni uyarlayan kişi çeviri eseri kendi toplumunca yadırganmaması için halkın anlayabileceği bir şekilde dil ve üslubunda düzenlemeler yapar.

Edebiyatımızda, özellikle Tanzimat döneminde yapılan çeviriler ve uyarlamaların “okurlarının fikri gelişimine hizmet ettiği, ahlak, gelenekler, uzaktaki bilinmeyen yerler, yeni buluşlar hakkında bilgi verdikleri” düşünülmektedir (Koç, 2006: 365). Türk edebiyatında ilk uyarlamalara daha çok tiyatro eserlerinde rastlanmaktadır. Tanzimat

edebiyatı yazarlarından Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı uyarlamalar buna örnek olarak gösterilebilir (Özön, 1961: 40). Ahmet Vefik Paşa'nın okurlar için yeni bir eğlence aracı olacak romanların Batı'dan çevrilmesi faaliyetine değer atfetmesi bu sayının artmasına ve çevirilerin yerini uyarlamaların almasına neden olmuştur (Koç, 2006: 366). Bu dönemde okuma yazma bilmeyen halkı eğitebilmek amacıyla edebi eserler tiyatro gösterileri halinde halkla buluşturulmuştur. İlk Türk tiyatro gösterisi olan Şinasi'nin "Şair Evlenmesi" yapıtı başarılı bir komedi metni olarak görünse de Fransız komedilerinden, özellikle de Molière'den etkilendiği düşünülmektedir (Buttanrı, 2010: 53).

Edebi eser uyarlamaları tiyatrodan sonra sinema ve televizyonun icadıyla birlikte hem beyazperdeyle hem de televizyon ekranlarıyla bütünleşik hale gelmiştir. Edebiyat ve sinema biri yazıya diğeri hareketli imgeye dayalı iki sanat yaklaşımı olarak değerlendirilebilir. Edebiyatın oluşturduğu türler ve sinemanın oluşturduğu türlerin yer yer birbirlerinden etkilenecek ortak bir metinsel anlam evreni yarattıkları söylenebilir. Bu haliyle edebiyat okuru ile sinema izleyicisinin yaptığı yazı ve hareketli imgenin zihnindeki imgeleştirmeye sürekliliğini sağlamaktadır. Çetin'in ifade ettiği gibi; "bir yazarın anlattıklarını gözümüzün önünde canlandırmaya çalıştığımızda, zihnimizdeki dünya görüntülerden oluşur. Tek tek kelimeler değil, onların yüklendiği anlam sayesinde bunu yapabiliriz. İşte sinema dili buna doğrudan ulaşmaya çalışmaktadır"(akt. Özarslan, 2013: 1). Sinema da tıpkı edebiyat gibi sosyal bir kurum olduğundan hayat ve insanla ilişkiler ağına sahiptir (Yılmaz, 2008: 12). Yapılarının birbirlerine benzer olması nedeniyle sinema sıklıkla edebiyata başvurmaktadır.

Diğer bir deyişle uyarlama köken olarak edebiyat metninden yola çıkarak, bir dilde yazılmış bir eserin bir başka dil ve kültürle uyumlu hale getirilerek dönüştürüldüğü metinleri kapsamaktadır. Bu dönüştürme sürecine kültürel her unsur dahil edildiği ölçüde uyarlama başarılı kabul edilir.

Roman ele aldığı konulardan, olay örgüsünden, kullandığı mekanlardan, yarattığı karakterlerden anlatım ve üsluba kadar tüm öğeleri ile yaratıldığı toplumun yapısı ve düşünce ve yaşam tarzına ilişkin bilgiler verebilmektedir. Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte kültürel bir form olarak hayatımıza giren televizyon dizileri sanat dalı olan edebiyat ve sinemanın benzeri bir form ve içerik almış durumdadır. Önceleri sinema sahnelerinde yerini alan edebiyat uyarlamaları 1975 yılından sonra televizyon izleyicisiyle

buluşmaya başlamıştır. Türkiye'nin ilk yerli dizi uyarlaması olan Aşk-ı Memnu'dur; bu nedenle de çalışmanın kalkış noktasını oluşturmaktadır.

Türk romanının batılılaşmasında önemli bir yere ve değere sahip olan Halit Ziya Uşaklıgil'in eseri Aşk-ı Memnu romanının her devrin eseri haline geldiği iddia edilebilir. Uşaklıgil tarafından ilk olarak 1899-1900 yıllarında Servet-i Fünûn dergisinde tefrika edildikten sonra 1900 yılında kitap olarak yayımlanmıştır. Türkçe karşılığı "yasak aşk" olan Aşk-ı Memnu hakkında Ahmet Hamdi Tanpınar "sadece realist teknik ve psikoloji itibarıyla bakılırsa, her zaman için mükemmel sayılabilecek bir eser" (akt. Korkmaz vd. 2013:1037) derken, romanın ilk uyarlamasını gerçekleştiren yönetmen Halit Refiğ ise onu "kadınların sağlam bir biçimde edebiyatımıza girdiği ilk eser" olarak yorumlamaktadır (Uşaklıgil, 2013: 10). Kitap ilk basıldığı dönemde ağır dili nedeniyle eleştirilere maruz kalmış, 2001 yılında Muharrem Kaya tarafından Türkçeleştirilmiştir.

Aşk-Memnu romanının televizyon uyarlaması olarak ekrana gelme sebebini Halit Refiğ (1975: 9), Abdi İpekçi ile yaptığı röportajında şu şekilde ifade etmiştir

"TRT benden klasik bir Türk romanı filme çekmemi isteyince, hem klasik değeri olan bir romanı seçmek, hem de TV seyircisinin sadece kültür açısından değil, fakat temaşa açısından da ilgisini çekecek bir roman olmasını düşündüm. Sanıyorum ki, bunların temelde büyük ölçüde faydası oldu. Bu film, özenle çekilmiş bir filmidir. Filmin çekiminde ticari amaçlar değil, kültürel amaçlar birinci derecede rol oynadı."

Roman, 2000'li yıllarda Tarık Günersel tarafından tiyatro oyunu olarak sahnelenmiş, Günersel'in yazdığı libretto Selman Ada tarafından opera olarak bestelenmiştir. 2008 yılında ise yönetmenliğini Hilal Saral'ın yaptığı senaryosu Ece Yörenç ve Melek Gençoglu tarafından kaleme alınan roman ikinci kez ekranlara yeniden merhaba demiştir.

Yapımcılığını Kanal D ve Ay Yapım'ın üstlendiği otuz üç yıl sonra yeniden uyarlaması yapılan Aşk-ı Memnu uyarlama tartışmalarını da alevlendirmiştir. 1975 yılında Halit Refiğ tarafından, romanın aslına sadık kalınarak uyarlanan diziyi karşılaştırıldığında 2008 yılında yeniden uyarlanan dizinin romandan farklı bir ruha sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu durumda televizyon uyarlamaları ile ilgili iki farklı yaklaşım ve sorun

belirmektedir: Metne sadık kalarak romanı olduğu beyaz cama aktarmak ya da metne sadık kalmayarak onu günümüze uyarlamak.

Önen (2012) “Tefrikadan Televizyona” adlı yazısında Virginia Woolf’un *The Cinema* adlı makalesinden yaptığı aktarımda Woolf’un sinemanın edebiyattan beslenen bir parazit olduğuna; edebiyatın, kendisinden bir sanat yaratmaya çalışan sinemaya kurban verildiğini aktarmaktadır. Sinemanın anlatım araçlarının sınırlı olduğu bir dönemde yapılan bu eleştiri belli ölçülerde geçerliliğini koruyabilir. Nitekim romana göre kısıtlı bir süreye sahip olan sinema, romandan aktarımını yaparken belirli kısaltmalara, değiştirmelere veya özetlemeye gitmek zorunda kalmaktadır. Nitekim Onaran, bu hususu şöyle vurgulamaktadır:

“Bir roman her şeyden önce hacim bakımından filmde daha büyüktür. Normal uzunlukta bir film 80 - 90 dakika kadar sürer, iki saati aşan bir film uzun film sayılır. Oysa 200-300 sayfalık bir romanın okunuşu 7-8 saat sürer. Bir film olsa olsa bir uzun öykü boylumuna eşittir. Bununla birlikte bir film uzun öyküden alındığı vakit bile onu tıptı tıpına izlemez. Çünkü ikisinin de anlatım özellikleri başka başkadır. Bir roman ya da öykünün uyarlanmasında dikkate alınacak ilk husus, sinemada kullanılacak yönlerinin, bunların özellikleri bozulmaksızın seçilip alınmasıdır” (Onaran 1986:17).

Oysa günümüzde neredeyse 90 dakika ekranlarda yer alması gereken televizyon dizileri de sinemanın aksine süreyi uzatabilmektedir. Bu durum iki farklı uyarlama eğilimine sahip *Aşk-ı Memnu* uyarlamalarında nasıl bir görünüm almaktadır? Bu uyarlamalara kaynaklık eden romanla uyarlamalar arasında nasıl farklılıklar oluşmaktadır?

Sinema veya televizyon filmlerin yapımda üç adım izlenmektedir: üretim öncesi (pre-production), üretim (production) ve post-produksiyon (post-production). Bir uyarlamadan senaryo oluşturmak üretim öncesinin ön adımı geliştirmenin bir parçasıdır. Genellikle bir romanı uyarladığınızda –burada *Aşk-ı Memnu*- bir senaryo geliştirmek için elinizde bir anlatı taslağı vardır. Bu anlatı taslağından yola çıktığınız senaryo yazımı da aynı zamanda bir metin yazımıdır. Genellikle yapımlarda iki tür senaryodan söz etmek mümkündür: Ön senaryo ve çekim senaryosu (Onaran, 1986 :16). “Synopsis” iki eksenli bir ön senaryodur: Biri belirlenen öğelerin hareketlerini (kamera ve filme alınan kişi veya eşyanın hareketi), diğeri diyalog ve efektleri tanımlamaktadır. Buna karşılık çekim

senaryosu bunun gelişmiş ve çekimle gerçekleşecek bir metne dönüştürülmüş halidir. Bu kez” tüm hareketler, sesler ve efektler bu metinde metrik ölçüleri içinde ve sekanslar (bölümler)” haline verilmelidir. Bu durumda romanı senaryo taslağı olarak ele aldığınızda “onu önsenaryo ve çekim senaryosuna dönüştürme süreci nasıl gerçekleştirilebilir?” sorusu önemli hale gelmektedir. Bu doğrultuda roman ve uyarlama metinlerini metinlerarasılık bağlamında ele almak yerinde olacaktır.

Metinlerarasılık kavramı Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre “bütüncül bir yapıya kavuşturulması amacıyla bir edebî metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçalarının katılması” olarak ifade edilmektedir. Günümüzde metinlerarasılık yalnızca romanda değil, tüm sanat dallarında, resim, heykel, sinema, mimari gibi pek çok sanat dalında var olan bir olgudur (Aktulum, 2000: 9). Edebi eser ve televizyon dizisi uyarlamalarının metinlerarası ilişkiler yaklaşımı kapsamında ele alınacağı bu çalışmada Aşk-ı Memnu romanı ile 1975 ve 2008 yıllarında televizyon dizisi olarak uyarlamaları Genette’in metinsel-aşkınlık ve Bakhtin’i kronotopları çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Dijital dönüşüm öncesinde hareketli imgenin sinema ve televizyon mecralarında işlendiği söylenebilir. Yüzyıl başında etkili olan bu iki mecranın ortak paydası hareketli imgeyi yakalayıp, birini perdeye diğerini ekrana yansıtmaktır. Mucitlerinin çok farklı saiklerle türettikleri bu iki mecra teknolojik olarak iki farklı yaklaşımın ürünüdür. Sinema 19. yüzyılın icadı olan sinematografin görüntü sinema ve televizyonun ortak temeli “görüntüyü toplamak ve yansıtmak” olduğu için her ikisinin de benzer teknolojiler olduğu düşünülebilir. Oysa bu iki iletişim aracı, birbirinden çok temel farklarla ayrılır ve farklı bir icat sürecinin sonucu geliştirilmişlerdir. Sinema, temelde mekanik bir teknolojidir. Fransız Lumière Kardeşlerin 1896’da bulduğu sinematograf cihazı görüntüyü çekerek bir film yüzeyine kaydetmiş, aynı cihaz bu filmi duvara yansıtarak seyrettirme işlevi de göstermiştir. Bir filmin ikinci bir yerde gösterimi için mekanik olarak kopyalanması gerekmektedir. Televizyon görüntüsü ise elektronik yöntemle çekilen bir görüntüdür ve yayını için de elektromanyetik dalgaların kullanılması gerekir.

Günümüz dünyası giderek ses, söz, yazı ve imgenin birbirine yöndeştiği metinlerin türetildiği bir alanı imler. Bu çalışma Türkiye’de edebiyattan hareketli imgeye uyarlama pratiğini diziler perspektifinden değerlendirmeyi hedeflemektedir. Bu araştırmanın izlediği uyarlamanın neliğinin ortaya konulmasına paralel olarak bir metin türünden alınarak bir

başka metin türüne uyarlanan (bu çalışma kapsamında yazılı metinden hareketli imge metnine) metinlerin dönüşümünü değerlendirmek üzerinedir. Kuşkusuz bu değerlendirme öncelikle uyarlama ve hareketli imge arayüzünde oluşan alana daha derinlikli bakmayı gerektirmektedir. Bu bakışın temel öncülü metinlerin birbirine dönüştürülebilirliğidir. Türkiye’de ilk televizyon uyarlamasının 1974 yılında Aşk-ı Memnu ile başladığı düşünüldüğünde yaklaşık kırk yıldır edebiyattan televizyona çok sayıda metnin dönüştürülmüştür.

Edebiyat ve sinema biri yazıya diğeri hareketli imgeye dayalı iki sanat yaklaşımı olarak değerlendirildiğinde edebiyatın oluşturduğu türler ve sinemanın oluşturduğu türlerin yer yer birbirlerinden etkilenerak ortak bir metinsel anlam evreni yarattıkları söylenebilir. Bu haliyle edebiyat okuru ile sinema izleyicisinin yaptığı, yazı ve hareketli imgenin zihindeki imgeleştirmeye sürekliliğini sağlamaktadır. Araştırma kapsamında Aşk-ı Memnu romanın seçilme nedeni Aşk-ı Memnu dizisinin 1975 yılında yönetmenliği ve senaryosu Halit Refiğ tarafından yapılan Türk televizyonlarındaki ilk edebiyat uyarlaması olmasıdır.

Uyarlama her iki alanda da giderek daha fazla karşılaştığımız bir kavram ve pratik halini almaktadır. Uyarlama metinlerin bir sözlü ya da yazılı türden ya da araçtan bir diğerine dönüştürülme fikrinden doğar. Kimi zaman bir roman bir filme, televizyona ya da sahneye aktarılabilir kimi zamanda mitolojik bir öykü günümüze uygun hale getirilebilir.

Günümüzde giderek çeşitlenen ve birbirine yöndeşen iletişim araçlarıyla ortaya çıkan ve birbirleriyle oluşturduğu arayüzde artan ölçüde melez uyarlama tarzlarına ve türlerine rastlanmaktadır. Uyarlama sürecinde dönüştürme işlemine kültürel her unsur dâhil edildiği ölçüde uyarlama başarılı kabul edilir.

Bu çalışmada Halid Ziya Uşaklıgil’in biri 1975 Halit Refiğ diğeri de Hilal Saral tarafından yönetilen Aşk-ı Memnu dizilerinin uyarlama yaklaşımları metinlerarasılık düzleminde değerlendirilmiştir. Halid Ziya Uşaklıgil’in metni 1899-1900 yıllarında *Servet-i Fünûn* dergisinde bir dizi halinde yayımlanmıştır. Uyarlamanın ilk versiyonu 1975 yılında 33 dakikalık 6 bölüm, ikinci versiyonu ise 2008-2010 yılları arasında 79 bölüm olarak yayınlanmıştır. Özellikle kaynak metnin basımından 75 yıl sonra yapılan ilk uyarlama ile 188 yıl sonra yapılan ikinci uyarlamanın benimsedikleri uyarlama yaklaşımları bakımından birbirlerine yakınsayıp ıraksadıkları alanları serimlemeyi

amaçlanmaktadır. Bu durumun ortaya konulması televizyon uyarlamalarını biçim ve içerik açısından değerlendirmeye de olanak sağlayacaktır.

Bu amaçla araştırmada karşılık aranan sorular şunlardır:

1. Kaynak metinden başka deyişle romandan her iki hareketli imgeye uyarlanmış versiyonlara taşınan unsurlar nelerdir?
2. Her iki uyarlama yorumda kaynaktan farklı olarak eklenen, kesilen, değiştirilen ve yeniden yorumlanan unsurlar nelerdir?
3. Bu iki uyarlama versiyonunun adaptasyon yaklaşımları bakımından benzeştiği ve farklılaştığı noktalar nelerdir?
4. Olay örgüsü, zaman-mekân, karakterler, dil ve üslupta değişen unsurlar nelerdir?

Bu soruların eşliğinde televizyonda dizi türünün tarihsel süreklilik içindeki farklılaştığı noktalar eşliğinde romandan dizi uyarlamalarına bakılarak biçim ve içerikle anlatıların nasıl farklılaştığı değerlendirilmektedir. Bu amaçla roman kaynak metin olarak kabul edilmek suretiyle romanın olay örgüsü ile her iki uyarlama versiyonun olay örgüsü kesitlemeler yardımıyla ele alınacaktır.

Sanat yapıtını iki ölçüde ele almak mümkündür; biçim (ses, yazı, renk, ritm) ve içerik. Romanda bu iki unsur yazı ile örtüşürken televizyon ve sinemada hareketli imgeyle örülmektedir. Romanda sanatçı duygu ve düşüncelerini ortaya koyarken; dil, imla, noktalama, cümle, konu, zaman, olay örgüsü gibi birimleri ele alıp işlemektedir. Bunların anlama dayalı bir işlev kazanması üslupla mümkün olabilmektedir. Filmde ise bu duygu görüntüyle sağlanmaktadır. Sinema dilinde yazının yerini görüntü, sahneler, ses, konuşma, ışık, müzik, efekt, dekor, kostüm, renk gibi öğeler alır.

Romandan sinemaya uyarlamada romanın üslubunun filmle örtüşmesi her zaman mümkün olmasa da; filmdeki söylemin hikâyeyi etkili bir biçimde dile getirme beklentisi her adaptasyondan beklenmektedir. Televizyon dizileri yapıldıkları toplumsal kültürel bağlamın tüm özelliklerini yansıtır. Siyasal, toplumsal, kültürel ve sanatsal arayüzleriyle televizyondaki diziler kültürel deneyimler ve pratiklerle iç içe geçmişlerdir. Bu niteliğiyle televizyon dizileri yapıldığı ya da yansıttığı döneme bir bakışı ifade etmenin de ötesinde bir bakıma zaman-mekânı saklayan bir kara kutu olarak da değerlendirilebilir.

Dolayısıyla kalkış noktası aynı roman olan Refiğ'in ve Saral'ın Aşk-ı Memnu uyarlamaları dolayısıyla, anlatı katmanları arasında hem kendi iç anlatı evrenleri hem de günümüzdeki göndermeleri ile oluşturdıkları anlam da değerlendirilecektir. Romandan sinemaya uyarlamada romanın üslubunun filmle örtüşmesi her zaman mümkün olmasa da; filmdeki söylemin hikâyeyi etkili bir biçimde dile getirme beklentisi her adaptasyondan beklenmektedir.

Bu amaçla birinci bölümde televizyonun bir kitle iletişim aracı olarak kendisinde önceki var olan radyo ve televizyonun kısa tarihçesinin aktarılmasının ardından çalışmanın ikinci bölümünde televizyonda dizilerin varlığı ile nasıl yer edindikleri tarihsel bir izlek çerçevesinde nasıl bir dönüşüme uğradığı tartışılmaktadır.

İkinci bölümde edebi metinlerin uyarlama yaklaşımı çerçevesinde nasıl dönüşüme uğradığı bazı düşünürlerin kavramları açısından incelenmek üzere bir alt yapı hazırlanmak istenmiştir. Bu amaçla Bakhtin'in kronotopları ve Genette'nin metinlerarasılık yaklaşımı inceleme yapılan imgesel ve yazılı metinlerin irdelenmesinde kullanılan yaklaşımlar olmuştur.

Üçüncü bölümde ise uyarlama bir metinlerarasılık olgusu olarak ele alınmış, roman ve iki uyarlama dizi metinlerarasılık düzleminde değerlendirilmiştir. Bu amaçla çalışmanın kaynak metni olan Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu romanı okunmuş; 1975 yılında Halit Refiğ tarafından çekilen her biri 30 dakika olan 6 bölümlük ilk uyarlama ile 2008 yılında Hilal Saral tarafından çekilen her biri 1 saat 30 dakikalık 79 bölümden oluşan ikinci uyarlama izlenmiştir. Her üç metin olay örgüsü, karakterler, zaman-mekân unsurları yaşam tarzındaki dönüşümler düzleminde irdelenmiştir.

Sonuç bölümünde her üç metinden yola çıkarak roman televizyon dizisi sürekliliğinde uyarlama metinlerin içevreninde taşıdıkları temel unsurlar araştırma problemi etrafında değerlendirilmiştir.

BÖLÜM 1. MEDYA TARİHİ

1.1. Radyo ve Televizyonun Tarihsel Gelişimi

Edebiyat sinema sürekliliğini sağlayan temel unsurun medya tarihindeki araçların çeşitlenmesi ve bu araçların kaynaklık ettiği türlerin çeşitlenmesi olduğu inkâr edilemez.

Kuşkusuz yazıya dayalı en önemli iletişim aracı olan gazetenin edebiyattan beslenmesi doğaldır. Yine radyo ve televizyon çağıma yön veren birçok teknolojik ve kültürel öğeyi içinde barındıran iletişim aygıtlarıdır. Günümüz toplumları medya unsurları sadece birer iletişim aygıtı olarak kalmayıp, toplumlara şekil verebilen, onları yönlendirebilen ve aynı zamanda onlar tarafından da şekillendirilen olgulardır. Bu fenomenleri daha iyi anlayabilmek amacıyla bu bölümde bu araçların edebiyatla etkileşimini ortaya koymak için gazete, radyo ve televizyonun gelişimi tarihsel bir izlek çerçevesinde sunulmaktadır.

Radyo kelimesinin etimolojisine bakıldığında Latince “radius” yani “ışınlanma” ve “fone” yeni “ses” kelimelerinin bir araya gelerek oluşturduğu “radyofoni” kelimesinden geldiği görülmektedir (MEB, 2011: 2). Dünya üzerinde birçok coğrafyada aynı anda aynı keşiflerin yapıldığı günümüz bilim insanları tarafından kabul gören bir görüş olmaya başlamıştır. Bir fikrin dünya üzerinde aynı veya benzer zamanlarda farklı kişilerce bir icada veya keşfe dönüşmesi tesadüf değildir. İnsanoğlu benzer coğrafyalarda olmasa bile benzer ihtiyaçlar ve meraklar duymaktadır. Bu bakış açısıyla dünya üzerinde birçok kişi benzer zamanlarda radyo alıcıları ve benzeri işlev gören icatlarla uğraşmıştır. Tabii ki günümüzde radyo olarak tanımladığımız cihazın oluşması için başka öncelikli keşiflerin yapılması gereklidir. Bunlar elektrik, telgraf, telefon ve radyo dalgalarıdır.

Radyonun oluşum sürecini tarihsel olarak üç ayrı dönemde incelemek mümkündür. İlk dönem 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın ilk yarısına kadar olan dönemdir. Bu dönem radyonun ortaya çıkabilmesi için gerekli icatların yapıldığı dönemdir. İkinci dönem 1920-1945 yılları arasında olan ve dünyadaki önemli gelişmelerin eşlik ettiği radyonun altın çağı olarak nitelendirilebilecek dönemdir.

Dünya üzerindeki birçok keşifte olduğu gibi elektrik ve elektronik dalgalar ile ilgili keşifler de dünya üzerinde benzer zamanlarda farklı coğrafyalarda gerçekleştirilmiştir. Bu çabalar birikerek ve birbirlerinden haberdar olunarak ilerlemiştir. Bu durumda örnek olarak telsiz, telgraf, telefon ve radyonun atası olarak düşünülmektedir. Bu kâşiflerden biri olan

Graham Bell, Morse'un telgrafi icat etmesinden sonra telefonu icat etmiş, ardından da bir telefon şirketi kurmuş ve Hertz'in radyo yayını keşfetmesine öncülük etmiştir. Bu çalışmalar telsizin gelişimine katkı sağlamamış ve bunun üzerine Marconi telgrafi kablolarından bağımsız hale getirerek Fesseden'in sesi radyo dalgaları ile iletebilmesine ve böylece radyonun keşfine öncülük etmiştir (Altuntaş, 2003: 5-11).

Radyo yayınının yapılmaya başlanmasının başlangıcı Avrupa'da olmuş, Amerika Birleşik Devletleri ise buluşları yapan kişilere araştırma olanakları ve çeşitli imkânlar sağlayarak bu alanda öncü konuma yerleşmiştir (Aziz, 2006: 8)

Avrupa'da başlayan radyo yayıncılığı 1922 yılında İngiltere'de BBC (British Broadcasting Corporation) adıyla devlet tarafından kurulan yayın örgütünde ilk düzenli yayın hayatına başlamıştır. O zamandan itibaren BBC dünyada yayıncılık konusunda ilkeleri belirleyen ve uygulayan örnek alınan bir kurum haline gelmiştir (Aziz, 2006: 9)

2. Dünya Savaşı'nın ardından radyo tahtını yavaş yavaş televizyona bırakmaya başlamıştır. Ses ve görüntünün aynı anda izleyiciye sunulduğu bir ortam olarak televizyon artık evlerde başköşeye yerleşmeye başlamıştır. Fakat radyo taşınabilir hale gelmesi ve yolda, yemek yaparken veya çalışırken bile dinlendiğinden kendine has özellikleri ile televizyon ile rekabete devam etmiştir.

Bazı kesimlerce “aptal kutusu” bazıları tarafından ise “en etkili haber kaynağı” olarak görülen televizyon günümüz insanının hayatını kaçınılmaz şekilde değiştirmiş ve gündelik hayatın içinde mutlaka yer bulmuştur. Televizyonun ortaya çıkışını da öncülleyen teknolojik gelişmeyi gerçekleştiren telgraf ustası Andrew May'dir.

Televizyonun gelişimindeki aşamalardan biri 1911 yılında Alan Archibald Campbell Swinton tarafından gerçekleştirilmiştir. 1920'lerden sonra bu sistem üzerinden çalışmalar devam etti. 1923 yılında Amerikalı Jenkins, 1925 yılında İngiliz Logie Baird ilk deneme yayınlarını yapmışlardır. 1936 yılında daha net görüntüler elde eden Baird'in bu buluşu İngiliz televizyon yayınlarında kullanılan mekanik sistemin temelini oluşturmuştur. (Aziz, 2013: 46)

1923 yılında eksiksiz elektrikli televizyon sisteminin patentini Vladimir Zworykin almıştır. Zworykin Chicago'da 1933 yılında gerçekleştirilen bir konferansta günümüzde kullandığımız televizyonların temelini oluşturan ikonoskopu geliştirerek çağdaş televizyonların kurucusu olmuştur. (Briggs ve Burke, 2011: 208)

Günümüz teknolojik gelişmelerine bakıldığında televizyonculuk ve televizyon yayıncılığı konusunda en gelişmiş bölgelerin Kuzey Amerika ve Avrupa olduğu görülmektedir. Dünya üzerinde birçok gelişmede yaşanan eşitsizlikler, televizyon konusunda da geçerli olmakta, Afrika ve Asya'da henüz telefon ve radyosu olmayan birçok bölge bulunmaktadır. İletişim ve haberleşme hakkı birçok ülkede çoğulcu politikalar dâhilinde devlet tarafından sağlanmaktadır. Bu yapının etkisi ile Avrupa'da ticari yayıncılık oldukça zor başlatılabilmiş, 1980'li yıllardaki özelleştirme ve piyasa ekonomisi anlayışı özel yayıncılığın önünü açmıştır.

1.2. Türkiye'de Radyo ve Televizyon Tarihi

Türkiye'deki televizyon yayıncılığı tarihi dört bölüme ayırarak incelemek mümkündür. İlk dönem 1927-1936 yılları arasındaki dönemdir. Bu dönemde tecimsel bir radyoculuk faaliyeti gerçekleştirilmiştir. İkinci dönem ise devlet tekelinde olan radyo yayıncılığı dönemi olan 1936-1964 arası dönemdir. Üçüncü dönemde Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun kurulduğu ve televizyon yayıncılığı profesyonel olarak icra edildiği dönem olan 1964-1980 yılları arasındadır. Son dönem ise 1980 sonrasında dünyada esen Neo-liberal politikalar rüzgârından nasibini alan Türkiye'de özel şirketlerin kurulmasıyla oluşan pazar odaklı yayıncılık anlayışının hâkim olduğu dönemdir (Uysal, 2011: 12).

Kurtuluş Savaşı döneminde haberleşmeye duyulan ihtiyaç kendisini bir kez daha göstermiştir ve bu ihtiyaç dönemin olanakları dâhilinde telgraf ve telefon ile karşılanmaya çalışılmıştır. Fakat basılı haberleşme için gerekli olan matbaa ile geç taşıyan Osmanlı İmparatorluğu'nda kitle iletişimi altyapısı oldukça zayıf haldeyken kurtuluş Savaşı'na girilen bu dönemde kitle iletişiminin önemi bir kez daha anlaşılmıştır. Ulaşım alanındaki mevcut duruma benzer şekilde haberleşme alanında da yetersiz bir alt yapı vardır ve Cumhuriyet dönemine gelindiğinde yapılması gerekenlerin başında haberleşmeyi sağlamak için telsiz ve telgraf ağının kurulması gerekmiştir (Kocabaşoğlu, 1983: 2732).

Türkiye geliştirmekte olan ülkeler arasında olması sebebiyle birçok konuda olduğu gibi radyo ve televizyonun hayatımıza dâhil olmasında da bir adım geriden dünyayı takip etmiştir. Özellikle radyonun ortaya çıkışında amatör girişimlerin katkısı oldukça net görülmektedir. Basit alıcılar amatörler tarafından üretilmiş ve ilk yayın demeleri böylece başlamıştır. 1921 yılında İstanbul Üniversitesi'nde radyo ile yayınlanan musiki konseri ilk

yayınlar arasında sayılmaktadır (Cankaya, 1977: 123). Kurtuluş Savaşı'nda radyonun ne kadar etkili bir kitle iletişim aracı olduğu bir kez daha anlaşılmış böylece 1925 yılında Ankara ve İstanbul'da telsiz istasyonları kurulmuştur. Yönetimi PTT yetkisinde olan telgraf vericileri radyo yayını yapabilecek niteliğe getirilmiştir. Aynı dönemde Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi (TTTAŞ) kurularak on yıl süre il alıcı/vericilerin işletilme yetkisi bu şirkete verilmiştir. 1927 yılına gelindiğinde ise şirket ilk deneme yayınlarını yapmaya ABD'den kısa bir süre sonra başlamıştır. İlk resmi yayın ise 6 Mayıs 1927'de ilk radyo spikeri olan Sadullah Gazi Evranos'un anonsla başlamış, gün içinde birkaç saat süren yayınlarda genellikle müzik ve haber yayını yapılmıştır (MEB, 2011: 14).

30'lu yıllara gelindiğinde hem dünyada hem de Türkiye'de radyo gerektiğinde bir propaganda aracı gerektiğinde bir eğitim aracı olarak kullanılabilecek çok işlevli bir araç olarak görülmeye başlanmıştır. Bu çok işlevli araç ile yapılacak yayınların amacına uygun yayınlar yapabilmesini sağlamak için 31 Mayıs 1940 tarihinde Umum Müdürlüğü kurularak radyonun yönetimi dönemine geçilmiştir. Fakat bu durum radyonun doğasına aykırı bir şekilde yayıncılığa merkeziyetçi bir anlayış getirmiştir ve esnek bir yönetim anlayışından uzaklaşmıştır. Ayrıca iktidarı elinde bulunduran siyasi çevreler tarafından kullanılırken, alt yapı ve donanımına sahip olmayan örgütsüz halk kesimlerinin kendilerini duyurmak için kullanımından uzaklaşmıştır (Cankaya, 2003: 33-34).

PTT himayesinde sürdürülen yayınlar çoğunlukla haberler, eğitici yayınlar, kültür ve sanat programları, çocuk, kadın ve ev yaşamı ile ilgili idi. 1940 yılına gelindiğinde savaş sonrası propagandanın yönetilmesi için Matbuat Umum Müdürlüğü kurulmuş ve tüm radyo yayınları bu kuruma toplanmıştır.

1946 yılına gelindiğine 2. Dünya Savaşı'nın henüz sona erdiği bir dönemde yapılan seçimlerde Türkiye siyasi tarihini etkileyecek bir olay yaşanmış ve CHP siyasi iktidarını korurken, tek partili dönem ülkede son bulmuştur. Bu aynı zamanda radyo yayıncılığında da tek taraflı hâkimiyetin sona ermesi anlamına gelmektedir (Kaptan, 2002: 20). 1949'da İstanbul radyosu 1951 yılında ise İzmir radyosu yayıncılık hayatına başlamıştır ve aynı zamanda alt yapı sorunlarına çözüm aramaya başlamıştır (Uysal, 2011: 15).bu dönemde çıkarılan 5392 sayılı yasa ile “Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü Kanunu” radyo yönetiminin yapısını değiştirecek yenilikler getirmiştir. Yapılacak genel seçimlerde tüm siyasi partilerin radyo aracılığı ile hiçbir bedel ödmeden ve eşit süre hakkı tanınarak konuşmalar yapmaları sağlanmıştır. Bu süre içerisinde yayınların dağılımı çoğunlukla

müzik yayını olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yayınlarının içerisinde dikkat çeken yayın türü radyo oyunları olmuştur. Kitap Saati programı da yayınlanan kitaplardan bölümler paylaşılmıştır. Ayrıca kadınlara ve çocuklara yönelik programlar hazırlanmış, böylece batı kültürün modern kadın imajı yaratılmaya çalışılmıştır.

1946-1960 yılları arasında bir Türk ulusu kavramı vurgusu ile manevi içerikli yayınlar yapılmaya başlanmıştır. Demokrat partinin seçimi kazanmasının ardından yayınlara laik, manevi olarak tanımlanabilecek dini yayınlar da eklenmiştir (Cankaya, 2003: 46- 49). Radyo yayıncılığı için bir dönüm noktası da 1949 yılında alınan kararla reklam hizmetlerinin de sunulması olmuştur. 50'li yıllara gelindiğinde reklam radyonun içinde yerini almış ve Bakanlar Kurulu kararıyla radyolarda reklam tarifesi belirlenmiştir (Kaptan, 2002: 21).

Demokrat Parti döneminde radyo devlet radyosu olarak önemli bir konuma erişmiştir. Çok partili siyasi hayata geçişte radyonun kim tarafından ne kadar süre yararlanacağı konusunda tartışmalar yaşanmıştır. Basın ve Yayın Kurumu ile görevlerine ilişkin değişiklik ve Seçim Kanunu gereği muhalefetine radyonun yararlanılmasının bir hak olarak tanımlanmasına karşın DP, iktidarı boyunca muhalefetin radyoyu kullanmasına çok tahammülsüz yaklaşmıştır. Radyonun “partizan” sıfatını almasına sebep olan muhalefet aleyhtarı ve taraflı bir şekilde kullanılmasıdır. DP iktidarının son yıllarında Radyo Gazetesi adlı programla muhalefete karşı sert bir polemik yürütürken, listeler halinde “Vatan Cephesi”ne katılanları okumaya da başlamış ve Türk yayıncılık hayatında acı bir mizah ögesi olarak yerleşmiştir (Kocabaşoğlu, 1983: 2735). Ankara dışında İstanbul ve İzmir kentlerinde düzenli yayın başlamış; 1960 yılından sonra Antalya, Adana ve Gaziantep kentlerine kurulan güçlü vericilerle yayınlara erişim alanı genişletilmiştir (Gülizar, 1983: 2741).

1961 Anayasası'yla ülkede oluşan demokratik ortamın yanı sıra radyo yayıncılığı da yeniden düzenlenmiş, yazılı basının dışındaki iletişim araçlarını kullanmak temel hak ve özgürlükler içerisinde kabul edilmiştir. Anayasanın 121. Maddesinde de radyo televizyon istasyonlarının yönetiminin “Radyo televizyon istasyonlarının idaresi, özerk kamu tüzel kişiliği halinde, kanunla düzenlenir” ifadesiyle özerk bir kamu kişiliği halinde yasayla düzenlenmesi öngörülmüştür. Söz konusu yasanın geç çıkarılması nedeniyle de Türkiye Radyoları 1964 yılına değin Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü'ne bağlıyken, 2.1.1964 tarihli ve 11 596 sayılı Resmî Gazete'de yayınlanan 359 sayılı yasa ile Türkiye Radyo-

Televizyon Kurumu (TRT) kurulmasıyla bu kuruma bağlanmıştır (Cankaya, 1997). TRT böylelikle yasada sözü edilen özerk kamu kişiliği sıfatına kavuşturulmuştur.

Türkiye'nin radyoculuk serüveni 1974 yılına gelindiğinde tek radyo istasyonundan üç istasyona çıkmasıyla gelişimine hızlanarak devam etmiştir. İstasyon sayısındaki artışın yanı sıra “kuşak programlar” da yayın hayatına başlamıştır. Yapılan ortak yayınların dışında kalan zamanlarda, yayının olduğu bölgelerde o bölgenin ihtiyaçlarına özel program içerikleri hazırlanmıştır.

Serim'in (2007) “Türk Televizyon Tarihi 1952-2006” kitabında anlattığı gibi; radyonun ülkemizdeki yükselişi 1950'lere gelindiğinde televizyon tarafından yavaşlarsa da 90'larda özel radyoculuğun başlaması ile yeniden hızlanmıştır. Fakat bu geçiş süreci oldukça zorlu gerçekleştirmiştir. Süper FM, Metro FM, Best FM gibi özel radyolar art arda faaliyete geçti. İlk özel radyo olarak Türkiye radyo tarihine geçen Kent FM olmuştur. Özel radyolar 15-35 yaş arasındaki bireyleri hedef kitle olarak benimsemiş ve bu doğrultuda hedefe yönelik yabancı pop veya arabesk gibi müzik türlerine oldukça fazla yer vermişlerdir. 1993 yılına gelindiğinde ise İçişleri Bakanlığı'nın itirazıyla valiliklere bir yazı gönderilecek Anayasanın 133. Maddesi ve 2954 sayılı Radyo ve Televizyon Kanunu'na göre özel radyoların kanunsuz olduğu ve kapatılması gerektiği belirtilmiştir. O tarihte 200 üyesi bulunan Radyo Televizyon Sahipleri ve Yayıncıları Derneği'nin itirazlarına rağmen özel radyolar kapatılmıştır. Bu durum karşısında halk araçlarının antenlerine siyah kurdele bağlayarak “radyomu geri istiyorum” adını verdikleri bir kampanya başlatmıştır. Bu durum karşısında itirazlardan bir yıl sonra bir anayasa değişikliği yapılmış ve devletin radyo ve televizyon yayıncılığı tekeli sona ermiş ve yayınlarını denetimini yapabilmek için Radyo-Televizyon Üst Kurulu kurulması kararı alınmıştır.

Televizyonun toplumsal hayata dâhil olması, ekonomik gelişmelerin bir sonucu olarak kamu çıkarları doğrultusundaki toplumsallaştırıcı rolü ile birlikte 1960'lı yılların ekonomik gelişmeleri ve sanayileşme dönemine denk gelmektedir (Boratav, 2010: 384). Televizyon, bu on yıllık dönemde hâkim olan “sistemle uyum” ve “egemen sınıflarla çıkar birliği” algısını kolaylaştırmış ve siyasi olarak egemen sınıfa denetimi bırakmıştır (Boratav, 2010: 393). Türkiye'nin televizyon yayıncılığında en etkin olduğu dönemde 1970'li yılların darbe gündeminde televizyon da bu sürece dâhil olmuştur.

Mutlu'ya (1999: 220) göre televizyon; kalkınmaya katkı sunmak amacıyla öğretim, kültür ve aydınlanma ülkeleriyle hayata geçirilen, bağımsız, özerk, iktidar güdümünde olmayan, siyasal aktörlerin baskılarından uzak bir kitle iletişim aracıdır. Gelişen Türkiye'nin 1980'lerde özelleşmeye verdiği önemin yükselmesiyle televizyon yayıncılığında da özel kanalların varlığı oluşmaya başlamıştır. TRT 1980'de ikinci bir kanalın varlığı ile ilgili çalışmalara başlamış, bu kanalın daha çok Anadolu'nun doğusu ve Güneydoğusuna hitap edeceği düşünülürken TV 2 adıyla kültür ve sanat yayınlarından oluşan bir kanal ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeden üç yıl sonrasında ise ilk planlanan içerikleri sunan üçüncü kanal GAP yayın hayatına başlamıştır. Bu kanal aynı zamanda meclis gündemindeki önemli gelişmeleri T.B.M.M. TV adıyla zaman zaman yayınlamıştır. 90'lı yılların başında yayın hayatına başlayan dördüncü kanal eğitim hizmetlerine destek sağlamak amacıyla oluşturulmuş, Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi'ne ait eğitim içeriklerini yayınlamış, beşinci kanal ise Kafkasya ve Orta Asya'daki Türk Cumhuriyetlerle bağları güçlendirmek amacıyla kurulmuştur (Özçağlayan, 2000: 43).

90'lı yıllarda özel sektördeki bazı girişimciler Türkiye'de uydu yayıncılığını başlatmak üzere Eutelsat uydusundan kanal kiralamıştır. Magic Box (Star 1) ismiyle yayın hayatına başlayan kanalın yayınları çanak antenler aracılığı ile izlenebiliyordu. Örnek olarak oluşturulduğu CNN, BBC ve RTL gibi yabancı kanalların haklarına sahipmiş gibi davranılsa da Türk izleyicisine özel program içerikleri ve reklam metinleri hazırlanıyordu. Bir başka farklılık ise Türkiye'deki kanalda hazırlanana yayınların uydu aracılığı ile Almanya'ya gönderilip, oradan uydu aracılığı ile Türkiye'deki televizyonlara iletilmesidir. Bu durum henüz anayasada özel bir kanalın varlığına ilişkin bir düzenlemenin olmamasından kaynaklanmıştır. Ardından Star 1 kanalı TRT1'de yayınlanan Süper Lig yayın hakkını satın almış ve kanalın başarısının ardından eğlence kanalı olarak tasarlanan Teleon kanalını açmıştır. Bu kanalları Show TV, Kanal 6, ATV, HBB, TGRT, Kanal D, Kanal 7 ve Flash TV gibi diğer özel girişimler izlemiş ve ilk para ödenerek abone olunana özel televizyonculuk yayını yapan Cine 5 kanalı açılmıştır (RTÜK, 2014: 16).

1.3. Türkiye'de Dizi Sektörü

Turgut Özal'ın iktidarı döneminde, 1 Ocak 1984'te 2954 sayılı TRT Kanunu yürürlüğe girer. Bu yasaya göre: “Genel ahlakın gereklerini, milli gelenekleri ve manevi değerleri gözetmek, Türk milli eğitiminin temel görüş, amaç ve ilkelerine uymak, toplumun beden ve ruh sağlığına zarar verecek hususlara yer vermemek, karamsarlık,

umutsuzluk, kargaşa, dehşet, saldırganlık gibi olumsuz duygular uyandırmak ve telkin etmek amacına yönelik yayın yapmamak” yayıncılık anlayışının temel hususlarıdır. 2954 sayılı TRT kanunu muhafazakâr bir düzen için, yasal zemin de hazırlanmış, yerli diziler dâhil bütün televizyon içeriği bu amaç için seferber edilmiştir.

İsmail Cem döneminde temelleri atılan edebiyat uyarlamaları ekseninde süren yayıncılık 1980’lerin dizi yayıncılığında da göze çarpmaktadır. Bu yapımlar arasında Küçük Ağa (1984) dizisi tartışmalara damgasını vurmuştur. Dizi, Tarık Buğra’nın romanından uyarlanmış ve 8 bölüm olarak yayınlanmıştır. Sinema eleştirmeni Atilla Dorsay diziyi: “TRT’nin şimdiye kadar gerçekleştirdiği dizi ya da film içerisinde, teknik açıdan en olgun, en seviyeli ve en başarılı yapım” olarak değerlendirmiştir (Yılmaz, 2010). Oysa, Halit Refiğ, Küçük Ağa dizisinin Türk Kurtuluş Savaşı’nın askerlerle değil imamlarla kazanıldığını anlatan bir roman olduğunu, TRT’nin böyle bir girişimde bulunurken Kemal Tahir’in Yorgun Savaşçı’sına gerekli ilginin gösterilmediğini vurgulamaktadır (Serim, 2007: 123). Bundan birkaç gün sonra, 28 Mart 1984 tarihinde, Tunca Toskay TRT Genel Müdürü olarak atandığında, yeni yasal ve siyasal çerçeve daha belirgin biçimde yürütülmeye başlanır. Teknik hedefler ise ön plandadır. 1984’ten itibaren TRT yayınları artık renklidir. 1985 yılı yayın planlamalarında toplam yayın süresinin yüzde 30’u büyük payla yerli ve yabancı dizilerin olmuştur (Çelenk, 1999: 318).

Bu zaman zarfında özelleştirmenin önünü açan, dışarıya yerli dizi yaptırma girişimlerine paralel öne çıkan politikalarda, teknoloji ve yayıncılık alanının örgütlenmesi de ön planda olur (Kejanlıoğlu, 2004: 270). 1980’li yılların ortalarında Kartallar Yüksek Uçar (1984) dizisi başlar. Senaryosunu Attilâ İlhan’ın yazdığı dizi, 12 bölümle o güne kadar çekilen en uzun dizi olmuştur (“TV’nin En Uzun Yerli Dizisi”, 1984). 1960-1970’li yılların Türkiye’sini, sosyo-politik durumunu, iki düşman ailenin çekişmelerini anlatan, kuşakların değer yargılarının çok net şekilde ifade edildiği dizi büyük bir beğeni ve ilgiyle izlenmiştir (Serim, 2007:134) Gazetelerde izleyici mektuplarında diziye övgüler yağdırılmıştır. (“Bu Dizi Bitiyor, Sıra Yenisinde”, 1984). İzleyici mektupları hem reklâmcıların hem de izleyicilerin istek ve beklentilerini televizyon programcılarına duyurmaya yarayan bir platforma dönüşmüştür.

Yanardağoglu; edebiyat uyarlamalarının 1980’den sonra hız kazandığını “Denizin Kanı, Kiralık Konak, Sekiz Sütuna Manşet, Merdiven, Üç İstanbul, Küçük Ağa, Kartallar Yüksek Uçar” gibi edebi eserler dizi olarak çekildiğini daha sonraki yıllarda Kaynanalar,

Kuruntu Ailesi, Perihan Abla ve Bizimkiler gibi içinde hem komedi hem aile değerlerini barındıran diziler yapıldığını belirtmiştir (akt. Tanrıvermiş, 2007: 6).

Ünür'ün aktarımına göre; ilk *sitcom* dizi: Kaynanalar, ilk dönem dizisi: Küçük Ağa, ilk mahalle dizisi: Perihan Abla, ilk bilimkurgu dizisi: Kavanozdaki Adam, ilk fantastik dizi: Uzaylı Zekiye, ilk polisiye dizi: İz Peşinde, ilk kadına şiddet temalı dizi: Çatısız Kadınlar, ilk romantik komedi dizisi: Evdeki Yabancı olmuştur.

1980'li yılların ortalarından itibaren, dizi sektöründeki hareketlenme, aslında özel yayıncılıkla kâr elde etme hedeflerinin de açıkça ortaya konulmaya başlandığı yıllar olmuştur. Uğur Mumcu'nun 1986 yılında kaleme aldığı yazıda (1999: 19–20) Vehbi Koç'a seslenir:

“Amca; özel TV kursana! Bak inan bana çok kazançlı bir istir. Su devlet televizyonunun halini görüyorsun. İkinci kanal yerine kanalizasyon açsalar yine de nafi! [...] Aç bir özel televizyon, yap programları arka arkaya, bak nasıl reklâm gelir kuracağın televizyona. [...] Çok partili düzeni bir türlü kuramadık, hiç olmazsa senin öncülüğünde çok kanallı televizyon kuralım!”

Devlet bütçesiyle yatırım indirimi alması beklenen şirketlere ilişkin tahminler, bu şirketlerin iktidarla ilişkisi, tartışılmaya başlamışken, TRT'nin kendi çok kanallı yayıncılık denemeleri sürerken, Reklâm Yönetmeliği'nde değişiklik olur. Bu durum Genel Müdür Danışmanı Nuri Çolakoğlu tarafından sponsor sisteminin gelişimine, özel televizyonculuk içinse alt yapının oluşmasına yönelik bir zemin olarak değerlendirilir (Yağcı, 2011).

Türkiye'de 1980'den sonra Turgut Özal'la başlayan Özalizm dönemiyle sadece dış politika ve siyaset değil ekonomi de yeni bir anlam kazanmaya başlamıştır. Liberal ekonominin ülkeye girmesiyle birlikte neo-politikalar medya alanında da kendini göstermeye başlamıştır. Artan TV kanallarıyla birlikte medya endüstrisinin varlığı da ortaya çıkmaya başlamıştır. Kaya'ya göre; 1980 sonrasında neoliberal söylemleri ile belirlenen bir ticari mantığa göre işleyen ve yöneten; salt piyasanın hükümdarlığına bırakılmış medya kuruluşlarının tüketici kitlelerini genişletmeyi amaçlayan pazarlama stratejileri sonucunda, teknolojik ilerlemelerin de katkısıyla, belirli temalarda uzmanlaşan yeni yayın kuruluşları oluşturmuştur (Kaya, 2009: 233).

1990 yılında, Türkiye'nin uydu aracılığıyla yayına başlayan ilk özel televizyon kanalı Star 1, yayıncılık alanını düzenleyen yasalara aykırı ve tartışma yaratır biçimde

yayın hayatına başlamış, takip eden yıllarda Türkiye'nin girişimci-sermayeci grupları Doğan Grubu, Çukurova Grubu, Doğuş Grubu, Turgay Ciner Grubu, Dinç Bilgin Grubu, Uzanlar Grubu, Erol Aksoy Grubu, İhlas Holding-Enver Ören Grubu medya sektörüne giriş yapmıştır (Kaya, 2009: 248).

Holdingleşen medyayla birlikte birincil görevi enformasyon sağlamak olan televizyonun işlevi ikinci plana itilmiş medya, tüketicilerin satın almak isteyebilecekleri birer metaya dönüşmeye başlamıştır. Özel yayıncılıkla birlikte içine düşülen kaos, hem TRT, hem de yayın hayatına yeni başlayan özel kanallar için bir hayatta kalma mücadelesine dönüşmüştür. Kamu çıkarı yerine şirket çıkarına dönüşüm başlamıştır. Kültür hizmetleri yerini kârlılık ve pazar kavgasına bırakmıştır (Çaplı, 2002: 47).

Özel yayıncılıkla birlikte, izleyici kapma yarışı bir yandan denenmemiş türleri ekrana taşıırken, yerli dizilerde de büyük bir patlama yaşanır. 1990'larla birlikte dinlenme zamanlarında vakit geçirmeye yarayan bir işlevin ötesinde, bütün bir yaşam biçimini dönüştürmeye yönelik bir pazara dönüşen dizi sektörü, kapitalist rekabetin yön verdiği kültür ve eğlence sektörünün vazgeçilmez bir parçası olmuştur (Tunç, 2010: 39). Yerli dizi endüstrisinin işgal ettiği televizyon ekranları, dönüşen ve değişen boş zaman geçirme pratikleri olmaktan çıkıp her akşam birbirine alternatif yerli dizileri ve örtük ideolojileri ile izleyicilerin bütün yaşamına sızmayı başarmıştır. Sevilay Çelenk'in yorumuyla (2010: 19),

“Dizi endüstrisinde maziden günümüze alınan mesafe, [...] gündelik hayatın bütün aksesuarları ve pratikleriyle birlikte kökten dönüşmüş olmasının yanı sıra otuz yılı aşkın bir dizileştirme deneyimi ve en önemlisi hayat bilgisini ve anlatsal deneyimini “televizyon beklentisi”ne eklemiş bir izleyicinin varlığı sayesinde kat edilmiş bir mesafedir”.

Bu katedilen mesafeler boyunca, diziler televizyonun ideolojik amaçlarına hizmet ederek kültürel bağlamda etkin olarak rol üstlenmiş, 1990'lardan sonra özellikle tematik kanalların yoğunlaşmasıyla birlikte televizyonlarda anlatı içerikleri, program türleri değişime uğramış, toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel yapı içinde ortaya çıkan iktidar ilişkisiyle ilişkilendirilmeye başlamıştır (Özsoy, 2011: 128)

Özel yayıncılıkla tanışan izleyiciyi, büyük heyecan içindedir. TRT için bu izleyiciyi kendi ekranında tutmak, hiç de kolay olmayacaktır. Özel yayın kanalları da izleyiciyi çekmek ve ellerinde tutarak reklâm elde edebilmek için fırsat kollamaktadır. İzleyicinin

artık seçme şansı olduğu kanallar arasında reklam gelirleriyle ilgili de sorunlar çıkmaya başlamıştır. Serim'in (2007. 238-239) ifadesiyle:“1990 yılına kadar rakipsiz olan TRT, önce Magic Box'un devreye girmesiyle 1991'de reklam gelirinin yüzde ikisini Star'a kaptırdı; 1993 yılında ise bu oran 37'ye yükselmiştir.1993'te yılbaşında yayına geçen HBB ve temmuzda yayına başlayan Atv ile TGRT'nin de katılımıyla TRT'nin reklam gelirleri neredeyse erimiştir.

Yeni kanallarla birlikte soap opera olarak adlandırılan pembe diziler, *talk-show* programları, müzik programları, yarışma programları, erotik filmler ve dans programları ekranlardaki yerini almıştır. Artan kanal sayısı ile birlikte o güne kadar tek kanal olarak izleyiciyle buluşan TRT arasında rekabet başlamıştır.

Esslin'in ifadesiyle yerli diziler söz konusu olduğunda, reklâmın ekranlarda giderek artan rolünün, 24 Ocak kararlarıyla birlikte, Amerikan televizyon sistemindeki gibi bir yapıya büründüğü aşikârdır. Reklâm sektörü, artık dizi sektörünün de bel kemiği, TV'deki en gelişmiş ve en yaygın unsurdur (akt. Yağcı, 2011). Bu durumda, dizilerin izlenirliği reklamcılığın önünü açmaya başlamıştır. Reklâmların gücü, izler kitleyle paralel bir biçimde ilerlemekte ve dizi dünyasıyla iç içe geçmektedir. Dizilere bağlanan izleyici ölçülebilir, denetlenebilir, yönetilebilir biçimde yapımcı ve reklamcılar tarafından kontrol altına alınmaya başlanmıştır (Çaplı, 2002: 162). Televizyon kuruluşları da bu dev endüstriden faydalanmanın en kolay yolu olarak dizi sektörüne yönelmeyi tercih etmiştir.

Türkiye film endüstrisi 1990'ların ikinci yarısında başlayan bu yükseliş sonrasında ortalama 70 sinema filmi ve 70 TV dizisi üretimine ulaşmıştır. O günlerden sonra gelen artış, dizileri Türkiye iç pazarında yüzde 50-60'lık orana taşımış, Türkiye yerli dizilerin pay sahibi olduğu ülkeler arasında üçüncü sıraya yerleşmiştir (Yağcı, 2011). 1900'lı yılların başında özel televizyonların yaygınlaşmasıyla pek çok yönetmen, oyuncu ve yapımevi hem sinema hem de televizyon ve reklam sektörleri için üretimde bulunmaya başlamışlardır (Ateşalp, 2016: 19)

1994 yılları yerli yapımların artan oranda yayınlandığı yıllar olmuştur. Ancak özel kanallar üretim olanaklarının sınırlı olması nedeniyle TRT ile tam olarak rekabet edememektedir. TRT'nin gündüz kuşağında hafta içi her gün yayınlandığı “Ferhunde Hanım ve Kızları”, ana yayın kuşağında “Bizimkiler” ve yeni yayına giren “Gülşen Abi” ile “Sonradan Görmeler” dizisi ekrana gelirken bir yandan da eski dizilerin (Perihan Abla,

Kuruntu Ailesi vb.) tekrarı, TRT’yi izlenirlik açısından avantajlı kılmıştır (Çelenk, 2005: 302).

Özel yayıncılıkla birlikte, hız kazanan dizi sektöründe, dikkat çeken bir nokta, bu yıllarda edebiyat uyarlamalarına yer verilmemesidir. Bunun yerine, Bir Demet Tiyatro (1997), İnce İnce Yasemince (1997), Olacak O Kadar (1986) gibi güldürü türleri ekranlarda yer bulur. Maliyeti de daha düşük olan bu yerli yapımlar, karakterler yerine tiplerle izleyiciye ulaşmaktadır (İnal, 1999: 277). Ancak Şehnaz Tango (1996), Babaevi (1997), Süper Baba gibi diziler, 1990’lara iz bırakmıştır (İnal, 1999: 279).

1988 yılında ülkenin ilk polisiye dizisi olan İz Peşinde ile ekranlarda görülen polisiye türü, özellikle 2000’lerden sonra oldukça yaygınlaşır. Polisin toplumdaki imajını olumlamaya ve kabul görüsünü pekiştirmeye yönelik mesajlarla dolu bu dizilerde toplumsal düzen, asayiş, suç, ahlak, günah gibi kavramlar ve kadın erkek rolleri “egemen ticari-ideoloji”nin görünümüleri olarak yeniden üretilmektedir (Erdoğan, 1997: 405). Özsoy son yıllarda Türkiye’de polisiye dizilerin geniş izleyici kitlesi bulunduğunu belirtmekte ve bunun en önemli nedeninin özgün metinlere yaratılma çabasında olduğunu ifade etmektedir (2011: 130). 2006 yılından bu yana 13 yıldır büyük bir beğeniyle izlenen “Arka Sokaklar” dizisi bunun en çarpıcı örneğidir.

2000’lerin ortasından itibaren artan sihirli diziler, aklın ve emeğin yerine olağanüstügüçlerle çözülebilen sorunlar, özellikle çocuk izler kitle için gündüz kuşaklarındagösterilirken, İslami kanallarda yer alan Sır Kapısı (2002), Gizli Dünyalar (2006), Kalp Gözü (2004), Sırlara Yolculuk gibi ruhani diziler de yüksek izlenme oranına sahip, reklâm geliri açısından tatmin edici yeni türler olarak belirmiştir (Yağcı, 2011). Özsoy (2011: 141) yine 2000’li yıllarda başlayıp günümüze uzanan süreçte durum komedilerinin ön plana çıkmaya başladığını söylemektedir. “Tatlı Hayat”, “Babalar En Son Duyar”, “Çocuğun Var Derdin Var”, “Kadın İsterse”, “Ayrılısak da Beraberiz”, “Ruhsar”, “İki Arada Aşk”, “Yahşi Cazibe”, “Kuzenlerim”, “7 Numara”, “Sihirli Annem”, “Emret Bakanım”, “Avrupa Yakası” gibi hem ailelilere hem de gençlere hitap edecek diziler olmuşlardır.

2000’li yıllarda Türkiye’de uygulanan küresel pazar politikalarının ve medya sektöründe yaşanan canlanmanın en önemli yansımalarını dizi filmler oluşturmuştur (Öztürk ve Atik, 2016: 74). Özellikle 2000’lerden itibaren merkezi İstanbul’da olmak

üzere dev bir sektöre dönüşen yerli dizi üretimi, kendi egemenliğini kurarken, birçok yan sektör ekonomik, siyasal, kültürel aktörle özgün ve karmaşık ilişki ağı da yaratmış olur. 1990’lardan itibaren karşılaşılan bu yan sektörler, 2000’lerde büyük endüstrilere dönüşürler. Dizilerin can verdiği sektörlerin basında “cast ajansları” gelmektedir. İSMMMO (2008) basın bültenine göre oyuncu bulmak için faaliyet gösteren bu ajanslar 1990’ların ilk yarısında yalnızca yaklaşık 5 adet iken 2008 yılı verilerine göre sayıları 100’ün üzerini geçmiştir. Yerli dizilerde oyuncu ajanslarına eğilim, 1990’lı yılların sonlarına doğru artış göstermiştir. 1990’lı yılların ikinci yarısına doğru, dizilerle ilişkili bir yan sektör olarak dizi müzikleri endüstrisi de belirmeye başlamıştır. Bununla birlikte şarkıcı ve sanatçı dizileri de kendisini göstermiştir. Seda Sayan (Hastayım Doktor), Ebru Gündeş (Fırtınalar), Sibel Can, Ali Şan, İbrahim Erkal (Canısı) ve Mahsun Kırmızıgül (Yıkılmadım) gibi popüler şarkıcıların rol aldığı diziler patlama yaratır (Çelenk, 2005: 309). Dizilerin farklı mecralarda da rekabet ve tüketim alanı yaratması; dizilerin çekildiği mekânların, dizi yıldızlarının kullandığı eşyalar, giydiği kıyafetler, dizilerde kullanılan her türlü mobilya, mutfak cihazı, ev dekorasyon objeleri izleyiciye satılmak istenen metalara dönüşmüştür. Özcan Deniz ve Nurgül Yeşilçay’ın başrolünü oynadığı “Asmalı Konak” bu konuda ilk örneklerdendir. Dizideki karakterlerin kullandığı eşyalar pazarda satışa sunulmuş, Kapadokya ve Güney Anadolu Bölgesi’nde “Sümbül Hanım” eşarpları ve Dicle karakterinin sürmeleri piyasada yerini almıştır (Çelenk, 2005: 314). Ayrıca TV programları ve dizilerin içine destinasyon yerleştirmek, geleneksel pazarlama çabaları ile kolaylıkla ulaşılamayacak bir farkındalık yaratmak ve uzun dönemde etki sağlamak bakımından önemli bir stratejidir (Saltık ve diğerleri, 2010: 43). Bu anlamda Asmalı Konak dizisi Türkiye’de Kapadokya’nın tanıtılmasında ve yörenin turizminin canlanmasında önemli bir yere sahiptir.

1990’ların sonunda yayıncıların ekonomik bir krizle yüzleşip ana yayın kuşağındaki, aralarında sevilen dizi İkinci Bahar’ın da olduğu, yerli dizilerin ekranlardan kaybolması üzerine sponsorluk dizi sektörü için önem kazanmıştır. (Çelenk, 1999: 331). 2000’den itibaren firmalar, kendilerini en hızlı tanıtmak için sponsorluklara yönelmiştir (Sönmez, 2010: 78). Başlıca sponsorlar ise mücevherat, giyim, kozmetik, otogaz, gıda, ayakkabı, yatak firmalarıdır. Beğenilen diziler, piyasadaki alışverişleri etkiler, ticari ilişkiler ağı karmaşıklaşır. Asmalı Konak şallarından sonra, Aşk-ı Memnu’daki Bihter’in gecelikleri, çizimleri, parfümü, çantası, Muhteşem Yüzyıl’ın sarayı süsleyen Osmanlı

renkleri, Hürrem takıları, Hürrem saç rengi, Hürrem yüzüğü tüketim kültürüne hizmete başlamıştır.

Dizi sayısı artınca çekimlerin daha rahat bir ortamda çekilmesi için ofis, ev, hastane, karakol gibi çeşitli mekânlardan oluşan platoların devreye girmesi yine 2000’li yıllarda sıkça karşılaşılan bir durum olmuştur. Diziler için mekân kiralama, emlak sektörü açısından da yeni bir is kapısı doğurur. Konaktan villaya yalıdan ofise, kimi zaman bir dizide kullanılan mekân 20’yi asmaktadır. Nostaljik diziler için İstanbul Boğazı’ndaki yalılar rağbet görürken, tarihi diziler için devlete ait saraylar, müzeler, park, köprü, cadde ve kimi tarihi eserler, özel fiyat tarifeleri ile kullanılmaya başlamıştır (Sönmez, 2010: 78).

2000’lerin ortalarından sonra, sosyal medyanın yaygınlık kazanmasıyla dizi izleyicisi yalnız televizyon değil, bilgisayar ekranına da toplanır hale gelmiştir. İzleyicinin internet üzerinden dizi izlemesi ve yorum yapması reklâm sektörünü de izleyenleri sanal ortamda da hedefine almayı başarmıştır. (Saktanber, 2010: 69).

Türkiye 2001 yılı itibariyle yerli yapım dizileri yurt dışına açmaya başlamış, “Deli Yürek”, “Gümüş”, “İhlamurlar Altında”, “Kaybolan Yıllar”, “Binbir Gece”, “Aşk-ı Memnu”, “Muhteşem Yüzyıl” gibi diziler Orta Doğu ve Doğu Avrupa ülkelerine satılmıştır (Öztürk ve Atik, 2016).

Gök (2014), Türkiye’nin son yıllarda yaptığı ataklarla dizi sektöründe Amerika dışındaki ülkeler arasında liderliğe oynadığını belirtmektedir. Türk dizileri Ortadoğu, Balkanlar, Ukrayna ve Rusya gibi bölgelere ihraç edilmekte ve ihracattan elde edilen pazar payının 150 milyon dolar civarında olduğunu söylemektedir.

Artan özel kanal sayısı ile birlikte rekabet ve reklam pastasından pay almak isteyen televizyon kanalları son yıllarda dizi endüstrisine daha çok yoğunlaşmaya başlamıştır. Türkiye’de reklam veren firmalar hangi kanalda en çok izlenen program varsa o programlara reklam vermekte bu da programların ve kanalların reyting kavgasına zemin hazırlamaktadır. İzleyicilerin en büyük sıkıntısı olan reklam süreleri RTÜK kanunuyla düzenlenmiştir. Reklam sürelerinin 12 dakika ile sınırlanmış olması kanal yönetimleri bu defa dizilerin sürelerinin uzatılmasına yönlendirmiştir. Deloitte sektör raporuna göre yayınlanan dizilerin tekrar bölümleriyle birlikte süreleri 150-180 dakikaya çıkarılmıştır. Tekrar ve özet bölümler televizyon kanallarına yeni bir maliyet yaratmamakta, içinde yer alan reklamlar sayesinde ek gelir kaynağı oluşturmaktadır. Dizilerin uzun yayın süreleriyle

ilgili olarak yapım şirketleri ve oyuncuların tepkilerine rağmen durum dikkate alınmamaktadır.

Konuyla ilgili olarak sinema emekçileri, 2010 yılında Senaryo Yazarları Derneği (Sender) ve SİNESEN'in çağrısıyla Taksimde eylem düzenlemişlerdir. "Yerli Dizi Yersiz Uzun" sloganıyla dizi sürelerinin 45 dakikayı geçmemesi için çağrıda bulunmuşlardır. Oyuncular sendikasının hukukçusu Seda Kadıgil "1960'lardan bu yana oyuncuların işçi yerine serbest meslek erbabı olarak değerlendirildiğini ve yapım şirketlerinin bu boşluktan yararlanarak oyuncuların sigorta primlerini ödemediği bugünlere geldiklerini, mevcut koşullarda işçi olarak tanımlanmamak ise oyuncuların ve set çalışanlarının uzun saatler çalışmasının önünü açtığını belirtmiştir (akt. Bulut, 2016: 92).

BÖLÜM 2. UYARLAMA VE METİNLERARASILIK

2.1. Sinema ve Uyarlama İlişkisi Üzerine

2.1.1. Sinema ve Roman

Düşünce ve duyguları güzel, etkili, estetik bir biçimde ortaya koyan dili de araç değil amaç olarak kullanan kurmaca bir anlam biçimi (Menteşe, 2008) olan edebiyat ve sinema birbirlerinden etkilenmiş, birbirleriyle içi içe geçmişlerdir. Bir edebi tür olarak roman ise sinemanın en çok dikkatini çeken türü olmuştur.

Sinema ve edebiyat insanları eğlendirmek, keyifli zaman geçirmelerine yardımcı olmak, bilgilendirmek, kültürel gelişmelere katkı sağlamak, estetik zevklerine hitap etmek gibi ortak amaçlara hizmet etmektedirler. Ortak paydaları bulunan bu iki sanat dalıyla ilgili olarak Monaco; “Sinema anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağını resim, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatır” (Monaco, 2000: 47).

Her iki sanat dalı da geniş kitlelere hitap etmektedir. Gerek sinema izleyicisi gerekse roman okuru, gördükleri ve okudukları şeylerin etkisi altında kalmak, kahramanlarıyla yakınlık, hatta özdeşlik kurmak için karşı konulmaz bir istek duyarlar. Braudy’ye göre (akt. Erus, 1999: 79), sinema izleyicisi, filmdeki oyuncular ile uzun bir romandaki karakterler ile olduğu biçimde, sanki gerçekten yaşıyormuş gibi olur ve onların kişisel güçlerine bağlı olarak, roman ve sinemadaki kahramanlara yaşamlarında yarı gerçek yarı fantezi bir yer ayırır. Böylece empati ve özdeşleşme aracılığıyla, onlar karakterlerin içinde yaşadığı filmlere köprü olurlar.

Birbirleriyle ortak noktaları bulunması nedeniyle sinema romandan sıklıkla kendisine senaryo malzemesi almıştır ve almaya devam etmektedir. Sinemadaki en büyük yeri roman uyarlamaları tutmaktadır. Bazin’in (1967: 53-56) ifadesiyle “özellikle ilk zamanlarında, roman uyarlamaları, belirli bir atmosfer ve karakter yaratımında ya da öykü akışının sağlanmasında sinemaya, göz ardı edilemez katkılar sunmuştur.” Tıpkı bir çocuğun büyürken çevresindeki yetişkinleri taklit etmesi gibi sinemanın da diğer sanatlardan etkilenmiştir.

2.1.2. Sinema ve Uyarlama

Uyarlama Türk Dil Kurumu Sözlüğüne göre birbirine uydurma, uyarlamak işi, adaptasyon anlamına gelmektedir. Özön uyarlamayı “sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma” olarak ifade etmektedir (Özön, 2000: 732). Cahir’e göre; film uyarlamasının ve filmin başka dile çevirisinin arasındaki farklılığa işaret ederek uyarlamanın yeni bir ortamda var olabilmek amacıyla eldeki metnin yapısında ve işlevlerinde yepyeni bir metin yaratmak olarak tanımlanmıştır (akt. Günay ve Koca, 2009: 10).

Uyarlama sadece romandan sinemaya yapılan bir eylem değildir. Aynı şekilde resim, şiir, fotoğraf, tiyatro eserleri de uyarlamanın konusu içerisindedir. Örneğin ünlü ressam Johannes Vermeer’in “İnci Küpeli Kız” resmi Tracy Chevalier tarafından roman haline getirilmiş daha sonra yönetmen Peter Webber “Girl With A Pearl Earring” adıyla beyazperdeye uyarlamıştır.

Uyarlama hem zor hem de sorunlu bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. DeWitt Bodeen’in (akt. Erus, 1999: 111) ifadesiyle söylendiğinde “yazınsal bir eseri filme uyarlamak, kuşkusuz yaratıcı bir girişim, fakat bu, daha önce oluşturulmuş olan eserin ruh halini sürdürmek ve yeniden yaratma yeteneğinin yanı sıra, bir tür özel yorumlama da gerektirir”; “filme konu olan roman metninin (kaynak metin) yeniden yaratılma sürecinde bir kopya olmaktan ziyade kullanıldığı alana uygun hale getirilebilmelidir.”

Bodeen’in görüşünden yola çıkıldığında, romanın, sinema diline tercüme edilerek senaryoya uyarlanması söz konudur. Senaryo dönüştürülme sürecini Bazin (2000: 73) şu şekilde ifade etmektedir:

“...Romanın uyarlaması üzerine çalışan senarist ve yönetmenin önünde iki seçenek vardır. Birincisi aradaki seviye farkının özgün çalışmanın sanatsal prestiji göz önünde bulundurularak görmezlikten gelinmesidir... İkinci çözüm ise film yapımcısının dürüstçe, filmi özgün çalışmanın seviyesine ulaştırma çabasına girişmesidir. Uyarlamayı basitleştiren görüntü yapımcılarına haksızlık etmemeliyiz. Yine de edebiyatın kaybı olmaz. Aksine yapılan sinemanın geleceği için bir umuttur. Ancak seviye farkının çok fazla olması düzeltilmesi çok zor sorunlara sebep olabilir”.

2.1.3. Uyarlama ve Tercih Nedenleri

Öncelikle batı toplumlarında sonrasında dünyada sinemanın ardından televizyonun insan hayatına girmesiyle halk için yeni eğlence imkânı doğmuştur. Sinema bir eğlence aracı olarak yeni öyküler anlatmak ve varlığını sürdürebilmek için devamlı üretmek zorundadır. Bu üretkenlik zorunluluğu senaryo sıkıntısı çekmekte olan sinemanın kendisine kaynak malzeme yaratabilme kapasitesine sahip romanlarla sıkı bir bağ kurmasına neden olmuştur.

Edebi eserlerin büyük çoğunluğu sinema için kullanılacak hazır malzemeler haline gelmiştir. Her iki sanat dalının birbirine en çok benzedikleri ve ortaklık kurdukları yer hikâye anlatıcısı durumunda olmalarıdır. Bu yüzden edebi roman ve hikâyelerden film senaryoları üretilmeye, uyarlamalar yapılmaya başlanmıştır (Künüçen, 2001: 6).

Edebi bir yapıtı sinemaya uyarlayan ilk kişi Georges Melies olmuştur. Jules Verne'nin aynı adı taşıyan eserinden filme çekilen Aya Yolculuk (*A Trip to the Moon*, 1902) bilim kurgu türünün de ilk örneği olma özelliğini taşımaktadır (Erus, 2005: 21). Uyarlamaya öykü gereksinimi ve sinemaya saygınlık kazandırmak amacıyla başvurulmuş olsa da sonradan sanatsal ve ticari kaygılar da uyarlama yapılmasını tetiklemiştir (Mirza, 2016: 42).

Uyarlamanın cazibesinin kaynağını sanatsal iddia ortaya koymak olduğunu Gürsel Korat (2010) şöyle dile getirmektedir: “öncelikle edebi uyarlama, sanırım sanatsal iddia ortaya koymanın bir gereği gibi görünüyor. BBC uyarlaması edebi yapıtlar akla getirildiğinde düşüncemin kaynağı anlaşılır. Sinemanın edebiyatla ilgilenmesinin bir nedeni de sanırım, sınanmamış bir metin yerine, zamana dayanmış tekstlere yönelme isteğidir. Sinema uyarlaması edebi ilgilerin yarattığı bir tasarımdır.

Popüler kültür endüstrisinin bir ürünü olarak sinema hem üretim hem tüketim amaçlıdır. Sinema yapımcıları uyarlamayı sadece romanı sevdikleri için değil başarı ve prestijli bir romanın kazanç garantisi vereceğine inandıkları için yapmaktadırlar. Kirel'e göre (2004) sinema bir sanayidir. Bu açıdan bakıldığında bir filmin üretilebilmesi masraflı bir iştir. Uyarlama ticari sinemada kendine önemli bir yer bulmaktadır.

Özön sinemanın Türk toplumuna Lumière Kardeşler'den ziyade Charles Pathé'nin Türkiye'deki temsilciliğini yapan Weinberg tarafından getirildiği belirtmektedir. Weinberg aslen sinemayı tanıtmaktan ziyade asıl işi gramofon satıcılığı olan Charles Pathe'nin

mallarının reklamını yapmak amacıyla halka ilk sinema gösterisini yapmıştır (Özön, 1961: 21) 1908 yılında ilk sürekli sinema salonu Tepebaşı'nda bulunan Pathé Sinemasıdır. 1916-1918 yılında yine Weinberg tarafından başlanılan daha sonra Fuat Uzkınay tarafından tamamlanan aslen bir tiyatro oyunu olan “Himmet Ağa'nın İzdivacı” ilk konulu Türk Filmidir (Scognamillo, 1987: 20). Weinberg Benliyan topluluğunun “repertoire” nda en önemli yeri tutan Leblebici Horhor'u çevirmeye başlamış ancak başoyunculardan birinin ölümü nedeniyle iş yarım bırakılmıştır (Özön, 1961: 40). Uzkınay tarafından 1914 yılında çekilen Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı ilk Türk filmi sayılır ve “Türk Sinemasının” başlangıcı kabul edilir (Odabaşı, 2017: 161).

Türk sineması ilk konulu film denemelerini tiyatro eserlerinden almış olmasına karşın Ahmet Fehim Efendi'nin 1919 yılında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye romanıyla birlikte ilk uyarlama filmler çekilmeye başlanmıştır (Özön, 1961: 47). Popüler romanlar, yerli veya yabancı olsun defalarca kullanılmış; halk edebiyatından alınan aşk ve kahramanlık öyküleri de değerlendirilerek bunların anlatısal uyulaşmaları da filmlere aktarılmıştır (Büker, 1997: 124).

Scognamillo (1973: 62), Türk sinemasının ilk yıllarından itibaren uyarlama konusuna eğilimli olmasını dört faktör üzerinden değerlendirmektedir.

- 1-Kadro Yetersizliği
- 2-Yapım hacminin getirdiği sıkışıklık
- 3-Yapım şartlarının doğurduğu zorunluluk
- 4-Ticari garanti ihtimali

Kale'nin (2013: 54) 18 Kasım 2008 tarihinde Halit Refiğ'in görüşmesinden aktardığı görüşü şöyledir:

“Bir sinemacının hayatını idame ettirebilmesi için senede en az iki film yapması gerekirdi. Bu, çoğu zaman dört, beş filme kadar çıkardı. 1960'lı yıllarda, senede 250-300 film çekilirdi. Bunların hepsinin özgün olması, hem üretme zorluğundan hem de ticari açıdan mümkün değil. Çünkü Bölge İşletmeleri, özel isteklerde bulunurdu. Ege'de efe filmi, Doğu'da Yılmaz Güney filmi isterlerdi örneğin. Bir de daha önce çekilip beğenilmiş filmlerin tekrar çekilmesine yönelik talepler gelirdi. Bunlar arasında Vurun Kahpeye,

Sözde Kızlar, Çalığışu gibi uyarlamalar da vardı. Dolayısıyla, yılda on beş, yirmi özgün senaryoya izin verilirdi. Geçimini temin etmek isteyen sinemacı da bu kurallara uymak zorundaydı”.

Türk sineması ilk yıllarından itibaren karşılaştığı sansür uygulamaları ve ciddi ekonomik sıkıntılar nedeniyle daha çok fantezilere ağırlık veren salon filmlerine, edebiyat uyarlamalarına ve melodram ya da güldürü filmlerine yönelmiştir (Onaran, 1994: 102). Sinemanın teknik şartlarının zorluğu, çalışacak donanımlı ekiplerin yetişmeyişi, bunların yanı sıra senaryocusu, oyuncusu, bestecisiyle sinemada çalışmaya yatkın bir sanatçı topluluğunun sınırlı olması, günün ekonomik koşulları, her geçen gün artan film sayısı gibi nedenler konu sıkıntısını da beraberinde getirmiştir. Scognamillo (1973: 62) Türk sinemasının lüks bir sinema olmadığını, olanaklarının kısıtlı olduğunu, projelere anında karar verilip sözleşmelerinin yapıldığını filmlerin daha çekimi başlamadan vizyon tarihlerinin belirlendiğini bu nedenle de özgün hikayenin kurulması zaman alacağından hali hazırda bir hikayenin senaryolaştırılmasının daha zahmetsiz ve maliyetsiz olacağını söylemektedir. Uyarlamalara konu sıkıntısı gidermenin yanında kitap ya da tefrika olarak yayımlanan yerli edebiyat ürünlerinin halkta daha önce ilgi uyandırması ve halkın bu eserleri sinemada görmek istemesi nedeniyle de başvurulmuştur (Kale, 2014: 94).

Uyarlama yapmak garanti bir iş gibi görünse de özgün metin yazmaktan daha zorlayıcı bir iştir. Edebiyat uyarlamalarının hem kaynak esere hem de çekilecek filme karşı sorumlulukları bulunmaktadır (Künüçen, 2001: 8).

Tuna Erdem, uyarlamanın en önemli ve en çok polemik yaratan ayağının yorumlama olduğunu söylemektedir. Aslına sadık mıdır değil midir tartışmalarının can alıcı noktasıdır. Bir romanın olduğu gibi peliküle geçirmeye kalkışmanın imkânsız olduğunu daha önemlisi gereksiz olduğunu düşünmektedir. Sinemacının çocukluğundaki bir izlenimden, tarihsel bir olaydan, kapı komşusunun başından geçenlerden veya tümüyle hayali bir dünyada olup bitenlerden yola çıkarak bir film yaratmasıyla bir edebi metinden yola çıkarak yaratması arasında hiçbir fark yoktur. Edebi metinler bir tür esin kaynağı, referans noktasıdır (akt. Şenyapılı, 2002: 67) .

Sinema kendisinden önce var olan tüm sanatlardan etkilenmeyi ve esinlenmeyi doğal karşılamaktadır. Ancak popüler, tarihsel ya da klasik metinler sinemaya uyarlandığı anda film kaynak metinle karşılaştırılmaya başlanmaktadır. Üretim bakımından esnek ve

bağımsız olan edebiyat yazarları hikâyelerini yazarken süre ve konu bakımından özgürdürler, okuyucusuna orijinal anlatılar yaparken süre sıkıntısı yaşamamaktadırlar. Oysa senaryo yazarı için durum farklıdır. Sinemasal anlatının kısılalığı, kullanılan tekniğin farklılığı yönetmenin görüş ve tecrübeleri doğal olarak metne sadakati zorlaştırmaktadır. Adalet Ağaoğlu sinema-edebiyat ilişkisini şu şekilde ifade etmektedir (akt. Dinçer, 1996: 316-317):

“Bütün bu değinmeler hep sunun için: Sinema-edebiyat ilişkisinde şurada sinemanın dili, burada da edebiyatın, diyelim ki romanın dili vardır; biri ötekine çevrilecektir, ama sıra işte bu ‘çeviri’ işine geldi mi, ortak duyarlılık, ortak bir kaygının dili başköşeye oturmalıdır. Bir romanı bölüm bölüm, sadakatle aktarmak iyi bir sinema-roman ilişkisi olmayabilir. Romandan birçok bölüm, birçok sahne yok edilerek de, özgün esere birincisinden daha sadık bir film yapılabilir. Bu, yazarın dünyasını yönetmenin çok iyi tanınmasıyla olabilir ancak. Benim bir romanımı filme çekecek olan yönetmen, bütün kitaplarımı ve hayatta duruşumu bilmelidir. Bilmesi yetmez, bu yarla kendini sıkı sıkıya kenetlemiş bir dost olarak bulmalıdır. İlişki bu temele oturmazsa, yönetmen el attığı eserini sadece kötüye kullanmış olur”.

Senaryo yazarı kendisini edebi eserin yaratıcısının yerine koyarak onun gibi düşünebilmeli ve hissedebilmelidir. Beyazperdeye aktaracağı metni kaynak eserin ruhuyla yeniden yaratabilmelidir (Kırel, 2004: 120). Yönetmen Ömer Kavur “edebiyat uyarlamalarında kanaatimce en çok dikkat edilmesi gereken, o eseri yazmış olan kişi ile sinemaya aktaracak kişi arasında oluşacak bir ruh örtüşmesidir” (akt. Gürmen, 2006: 95).

Edebiyat ve sinemanın benzer amaçları olsa da kullandıkları araçlardan doğan sorunlar da söz konusudur. Roman “dil” i sinema ise “görüntü tekniğini” kullanmaktadır. Bu nedenle romanın sayfalar süren anlatımını görüntüye aktarırken kısaltmalara gidilmesi zorunludur. Romanın ana kaynakları olan olay örgüsü, karakterler, dil, üslup, zaman olguları da görüntüye aktarılırken değişime uğramaktadır. Kale; romanın daha çok zamana; filmin ise mekâna dayandığını söyler. Kullanılan zaman kipleri farklılık gösterir. Sinema zaman ve mekânı aynı anda kullanarak yeni bir gerçeklik yaratır (Kale, 2010: 267). Yazar ve senarist Feride Çiçekoğlu’na göre:

“Edebiyat ve sinema, biri sözcüklere, öbürü görüntülere dayanan iki farklı dil. O nedenle, edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalara, bir anlamda çeviri olarak bakmak gerekir. Aslolan mükemmel ya da mükemmele yakınsa ne denli başarılı olursa olsun çevirinin onu aşması zor, hatta imkânsız. Sözcüklerle kurgulanmış bir dünyayı görüntülerle yedine kurgulayabilmek için, bambaşka bir gramere ihtiyaç vardır. O yüzden sanılanın tersine beyazperdeye uyarladığı edebiyat eserine kare kara bağlı kalan yönetmenin, başarılı bir film yapması da yine zor hatta imkânsızdır.”

Uyarlamada bir diğer sorun okuyucu ve izleyici açısından ortaya çıkmaktadır. Kitlelerin algı ve beklentileri edebi eser yazarının okuyucu üzerinde bıraktığı etki ile yönetmenin izler kitle üzerinde bırakacağı etki boyutundadır. Bazin (2000: 75) şu şekilde ifade etmektedir:

“Kuşkusuz romanın kendi başına bir anlamı vardır. Onun soyutlanmış okuyucu üzerinde bıraktığı dolaylı etkisi, bir filmin karanlık bir sinemadaki kalabalık üzerinde bırakacağı etkiden farklı olacaktır fakat bu sebeplerle estetik yapıdaki farklılık araştırmaların daha kapsamlı yapılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Böyle bir işe girişen film yapımcısının daha fazla hayal gücüne ve yaratıcılığa sahip olması gerekmektedir. Dilin ve sinematik yaratım biçiminin özgün metine sadık kalınmasında doğru orantılı olduğu savunulabilir. Ancak kelime kelime aktarım da, en az aşırı derecede serbest bir aktarım kadar yanlış olacaktır: İyi bir uyarlama olayın özü ve ruhun düzenlenmesi sonrasında elde edilecektir. Bunun için gerekli olan unsur ise dil oluşumunun iyi kullanılabilmesidir.”

Onaran (1986: 19) yazınsal yapıtların sinemaya uyarlanmasında sık sık rastlanan başarısızlığın kaynağının “bu yapıtlarda ortaya konan bir sürü malzeme yığınının filmin dar çerçevesi içine yerleştirilme” çabası olduğunu vurgulamaktadır. “Bu malzeme yığınının hangisi filme girmelidir, hangisi dışında bırakılmalıdır? Yazınsal yapıtın özüne zarar verilmeden böyle bir seçme nasıl yapılabilir? Uyarlamanın başlıca sorunu budur” (1986: 19). Onaran vurguladığı bir başka sorun da “seçilen malzemenin sinema diline nasıl çevrileceği” sorunudur. Yazınsal bir yapıt hangi tür içinde üretilmişse (roman, öykü, oyun, şiir) her şeyden önce o türün kurallarına, özelliklerine uygun olarak yazıldığından onun sinemanın özellikleri göz önünde bulundurularak dönüştürülmesi (1986: 19)

gerekmektedir. Onaran'ın düşüncelerinden yola çıkarsak, romandan dizi uyarlamasının bir türden diğerine tercüme olduğu ve *türlerarası* bir zeminde işlediğini söylemek mümkündür.

Fiziki ve teknik koşulları birbirinden farklı olan iki sanat dalının adaptasyonları sırasında ortaya çıkan farklı yorumlar elbette ortak bir paydada buluşmaktadır. Sinemaya aktarım yapılırken kaynak metnin özüne sadık ve saygılı bir biçimde ancak romandan bağımsız olarak yeni bir eser ortaya koyabilmektir. Durmaz'ın (2013: 70) belirttiği gibi sinema edebiyatın taklidi değildir.

Türkiye'de uyarlama ilk zamanlarında sinema için yapılmaya başlanmış ancak sektörün 90'lı yıllarda krizle karşılaşması neredeyse yılda on filminden az yapım üretilir hale gelmiştir. Sinemalar birer birer kapanmış, özel televizyonlar peşi sıra açılmıştır. 1995'ten sonra sırasıyla video – VCD – DVD formatlarının yaygınlaşarak alternatif izleme alanlarının ortaya çıkmıştır. Televizyonun yaygın olarak kullanılmaya başlamasının ardından filmler ekranlar için uyarlanmış, televizyon için uyarlamalar yapılmaya başlanmıştır.

2.1.4. Televizyonda Edebiyat Uyarlamaları

Sektör açısından bakıldığında bu dönüşümden en fazla nasiplenen sinema olmaktadır. Sinema sektörü, dar gelirliye sokağa çıkmadan evinde vakit geçirmesini sağlayan televizyon yüzünden sarsılmıştır. Bu sarsıntı yönetmenleri, yapımcıları, oyuncularını ve salon sahiplerini oldukça üzmemektedir. Üzüntü çözüm arayışlarını doğurur ve sinema sektörü, televizyon ekranlarının gözdesi olan yabancı dizileri gözüne kestirmiştir. Yeşilçam bu girişiminde haklıdır çünkü 1972 yılından itibaren televizyonda dizi formu ile tanışan izleyici (Çelenk, 2010: 20), yabancı dizilere vurulmuş, gönlünü dizilere kaydırmaya başlamıştır. Türkel Minibaş'ın ifadesiyle “Ne petrol krizi, ne Kıbrıs sorunu sokaktaki adamın umurundadır. Televizyonun sevilen dizisi Kaçak'ın Dr. Kimble'ı İstanbul'a gelmiştir” (akt. Yağcı, 2011).

Yabancı dizilerden sonra tiyatro eserleri Yeşilçam için yerli film malzemesi olarak değerlendirilmeye başlanmış. Televizyonun tutkuyla izlenmeye başlaması, yalnız sinema sektörünü değil, özellikle özel tiyatroları da dara düşürmüştür. Tiyatro hem oyuncularını, hem oyunlarını sinema ile paylaşacaktır. Ortak rakip televizyona karşı, bu büyük bir adımdır. Yasar Ne Yasar Ne Yasamaz (1974) önce Çetin Öner'in yönetmenliği ile

televizyon dizisi olarak çekilmiştir. Çok sevilen ve yerli dizinin ilk örneklerinden kabul edilen bu eser, hızla sinemaya aktarılmıştır. Yasar Ne Yasar Ne Yasamaz Yeşilçam'ın filmleştirdiği oyunların da ilk örneklerindendir ("Yeşilçam", 1975). Aynı günlerde TRT Tiyatro Şubesi tarafından Bağdat Hatun, Kahvede Senlik Var, Merdiven gibi yerli tiyatro oyunlarının banda alınıp yayınlanmıştır ("Sacide'den Yasak Kalktı", 1975).

1974 yılında TRT Genel Müdürü İsmail Cem'in Yeşilçam'ın ünlü yönetmenlerini TRT için dizi üretmeye davet etmesiyle yerli dizi süreci gerçek anlamda başlamış olur. Bu sürecinin ilk meyvesi olan Aşk-ı Memnu'nun ve diğer yerli dizilerin hayata geçiş öyküsünü İsmail Cem (1976: 59) şöyle anlatır:

"TRT'nin kendi dışındaki sinema ustalarıyla işbirliğine girmesi mutlak bir zorunluluktan ancak bunun biçimlerini doğru saptamak gerekiyordu. Kolay çözüm bir film şirketiyle ya da prodüktörle anlaşmak, gerisini ona bırakmaktı. Bugünlerde [1976] uygulanmakta olduğu söylenen bu yöntem, TRT açısından kolay olmasına rağmen, büyük sakıncalar da getiriyordu: Yapımı ticari bir kuruluşa emanet ettiğimizde bu kuruluş kendi kazancını artırmak amacıyla filmin yapımına daha az masraf edecek, böylece kalite düşebilecekti. Aşk-ı Memnu'yu izlediğimiz mükemmelliğiyle ticari bir film şirketinin yapabilmesi düşünülemezdi. Seçtiğimiz yol, dolayısıyla prodüksiyonu TRT'nin gerçekleştirmesi, fakat yönetimi tecrübeli bir sinemacının yapması oldu. Halit Refiğ ile Aşk-ı Memnu üzerine anlaştık, Lütfü Akad, Ömer Seyfettin hikâyelerini aldı. Metin Erksan beş Türk hikâyesinin yapımını üstlendi."

İzleyici dizilere bağlandıkça, giderek talepkârlaşmıştır. Dizi izlemenin tadına varan izleyiciler toplu mektuplar göndererek ekranlarda artık her akşam bir dizi görmek istediklerini, bununla birlikte bu dizilerin sürelerinin 25 dakika kadar kısa tutulmamasını, en az 45–50 dakikalık olmasını isterler. Yıllar geçtikçe sinema sektörü, sinemanın film üretim değerini altüst eden bir üretim ölçeğine ulaşan dizi endüstrisine, orman kanunlarıyla tüm sektöre egemen hale geldiği için giderek daha fazla sitemkâr olacaktır ("Dizi Sektörü Türk Sinemasını Kurutuyor", 19 Mart 2010). Kimi zaman dinginleşen, zaman zaman sertleşen ve kökleri 1970'li yıllara uzanan bu kardeş kavgası 1980'lerde hız kazanmıştır.

12 Eylül 1980 Türkiye için büyük bir kırılmadır. Kitle iletişim araçları açısından da büyük bir dönüm noktası olan askeri müdahale, televizyon açısından yoğun ve sert bir sansür dönemi anlamına gelmiştir. Televizyon, sistematik bir propaganda aracına dönüşmüş, bunun yanı sıra içeriği sıkı denetlenmek koşuluyla kitle iletişimi açısından gelişmelere de zemin oluşturmuştur. Askeri yönetimin iletişim ortamına girdisi, televizyon kanalı sayısının artması ve renkli televizyona geçiş olurken (Kaya, 2009: 241), siyasi baskı ve kapitalizmin medyayı basın dışı sektörlerle bütünleştirecek yapısal bir dönüşüme sürüklemesi (Adaklı, 2006: 137), 1982 Anayasası ile hız kazanmıştır.

1983 yılında başbakan olan Turgut Özal ile birlikte Türkiye'deki ekonomi politikalarında yaşanan büyük dönüşüm, serbest piyasa açılımları, devletçi paradigmadan, kapitalist paradigmaya yöneliş, televizyon içerikleri ve yayın akışında da görülür. Artık pazar koşulları “sakıncalı” muhalefet olmaksızın, ekranlara egemen olacaktır. Özel yapım şirketleri, sinema ve video üreticileri, reklamcılar, eski TRT'cilerin kurduğu bağımsız şirketler, özel yapım taşıyıcıları git gide çoğalmaya başlar (Kejanlıoğlu, 2004: 262-263). TRT iç kaynaklarından olmasa da kendi dışında sinema ve video aracılığıyla oluşmuş olan birikimden yararlanabileceğini ortaya koymuştur. Tiyatro etkisinin yoğun olarak duyumsandığı televizyon oyunları, yerini dizilere bırakmaya başlamıştır (Çelenk, 1999: 318).

İsmail Cem döneminde önem atfedilen yerli dizilerde edebiyat uyarlamalarına yer verilmesi kararını farklı programlar, yeni tür arayışları takip eder. Bu arayışlar, yine sinema sektörünün öncülüşünde yön bulmaktadır. Sinema yeni bir kesif peşinde tiyatrodan sonra şimdi de müzik sektörüne göz kırpmıştır. İzleyici, başrolünde şarkıcıların oynadığı yapımlar furyasının ilk örnekleriyle tanışır. Ferdi Tayfur, Orhan Gencebay, Gülden Karaböcek gibi isimlerin başrollerde görülmesi, sinemanın, sonrasında da televizyonun popülerleşmesiyle kendi kitlesini kaybeden müzik sektörü için can simidi olur. Ancak açılım bu kez de tiyatro ve sinema oyuncularından sorun yaratır. Oyuncular, rollerini kapan şarkıcıları ekmekleriyle oynamakla suçlarken, geçim sıkıntısı onları farklı ticaret dallarında şanslarını denemeye ve beyaz perde ve ekranlarda yerlerine geçen şarkıcıların mesleğini taklide yönelmiştir.

Özdemir; çok kanallı dönemin başlamasıyla televizyon için yapılan edebiyat uyarlamalarının azaldığı görülmektedir. Bunda, Türkiye'deki televizyon yayıncılığının

gelişmesiyle moda, müzik, spor, ekonomi, haber yoğunluklu yayın yapan, bu yayınlara ağırlık veren kanalların etkisinin büyük olduğunu belirtmektedir (akt. Okur, 2013).

Ancak 1990'lı yıllarda edebiyat uyarlamalarından kaçış, 2000'lere doğru değişir ve eskiye geri dönüş başlar. Bu gelişmeyi tetikleyen, siyasal gündemle ilgili, yakın tarihle ilgili dizi yapmama alışkanlığının bırakılmasıdır. Yeditepe İstanbul (2001), Çemberimde Gül Oya (2004), Hatırla Sevgili (2006), gibi diziler, siyasi temalara yoğunlaşan yayınlar olarak ekranlarda bir açılım yaratacaktır (Çelenk, 2010: 22). Eskinin beğenilmesi, yapımcıların gözünden kaçmayacak Yaprak Dökümü (2006), Aşk-ı Memnu (2008) ve Hanımın Çiftliği (2009), uyarlama türünün tekrar gündeme geldiği bu furyanın ürünleri olacaktır. Ancak genellikle yalnız romandan dizi formatına değil, zamansal bir uyarlamaya da maruz kalan bu yapıtlar, teknik olanaklarla gelişmiş bir anlatı dili taşıyıcılar da elbette edebi niteliğini yitirmiştir. Geçtiğimiz yıllarda izlediğimiz Behlül ve Bihter askı, romanın belkemiği olan Osmanlı aydınının aşk algısına, Osmanlı burjuvazisinin çöküşüne ilişkin hiçbir şey anlatmaz. Uyarlamalara yönelmenin nedeni, kültürel ve sanatsal kaygılardan genelde uzaktır. Özellikle 2000'lerde bölüm basına zaman zaman başrol oyuncularına kadar ücret alan ünlü senaristlerin yüksek maliyetlerinden kurtulmak (Çelenk, 2010: 83) gibi ekonomik çıkarlar her zaman ön plandadır ve bu konuda gerekirse yapıtın kendisi dâhil her şeyden ödün verilmektedir.

RTÜK 2018 verilerine göre Türkiye'de %86,7 oranında izler kitleye sahip olan televizyonun program bazında izlenme eğilimine bakıldığında birinci sırada haberlerin ikinci sırada ise yerli dizilerin olduğunu görülmektedir (RTÜK, 2018: 52).

Televizyonun en çok izlendiği saat dilimi olan 20.00-00.00 ana-yayın kuşağı ya da altın saatler (prime-time) olarak ifade edilen zamanlardır. Çelek ana-yayın kuşağının televizyon kanalları için önemini şu şekilde açıklamaktadır:

“... Bir anlatısal metin olarak akışın doruk noktası “ana-yayın kuşağı”dır. Gün içinde sürekli yapılan anonslar ve gösteriler *teaser*'lar aracılığıyla, izleyiciler bu zirveye kadar tırmanmaya özendirilirler... Türsel farklılaşmalara rağmen doruktaki programın amacı hep aynıdır: Akşamın ilk saatlerinden başlayarak temposu yavaş yavaş yükseltilmiş bir izleyici ilgisini ve yaratılmış gerilimi doyuma ulaştırmak. Televizyon akışının doruğu, paradoksal bir biçimde, televizyonun dışındaki “gerçek” dünyada gün içinde

enerjisini yavaş yavaş tüketmiş; başka bir deyişle kendi dünyasının tekdüze akışından yorulmuş, izleyicileri varsayarlar. Televizyonun akışının en “verimli” saatleri, izleyicinin en yorgun saatlerine denk düşer. Doruktaki program, ister kendi içinde bir kapanışa sahip olsun isterse izlemeye devam ettirmeyi gerektirsin, vaat edilen tatmin açısından sonuç değişmez. İzleyiciye bir sonraki bölümü izlemesi için uygun “kanca”lar atılmış olmakla birlikte, yayınlanan bölümün vaat ettiği tatminin de sağlanmasına çalışır. Akışın doruk noktasında yer alan program, her zaman, izleyici ilgisini maksimum kılmayı garantilemiş bir programdır. Tekil bir izleyici için asıl beklenen programın, gece yarısından sonra ekrana gelecek bir gerilim filmi, bir sinema klasiği ya da talk-show olması bu anlamda önemli değildir. Akışın temel hitabeti, izleyicinin tipik çoğunluğuna yöneliktir.” (akt. Dağtaş, 2008:169)

Ana-yayın akışının televizyonlar için bir diğer önemi de reklam gelirlerinin en yüksek olduğu zaman anlamına gelmesidir. Medya şirketlerinin en önemli gelir kaynağı olan reklamlar televizyonun yayın akışına göre düzenlenmekte, reklam içerikleri televizyon programlarına göre şekillenmektedir (Çaplı, 2010: 72). Mutlu’ya (1999: 88) göre televizyon izleyicileri aynı zamanda reklam firmaları için mesai yapmakta, bu mesainin karşılığı olarak da haz, doyum, korku, keyif, gülmece, eğlence, oyalanmaca, kaçma, öğrenme edinimi kazanmaktadır. Dolayısıyla bu büyük kâr pastasından pay almak isteyen yayın kuruluşları temel felsefeleri gereği neyi verirsem talep artar? ne kadar çok seyredilir mantığıyla izleyiciyi ekrana çekmek için izler kitlenin en çok talep ettiği yayınları ekrana getirmeye başlamıştır (Akköprülü, 1998: 42). Tercihi dizi izlemekten yana olan izleyiciyi memnun edebilmek ve bu sayede kâr payını alabilmek adına televizyon yapımcıları yönetmenlerin kapısını sıklıkla çalmaktadır. Neredeyse haftanın en az altı günü ekranlarda izler kitleyle buluşması gereken diziler konu sıkıntısı nedeniyle sıklıkla romanlara başvurmaktadır.

Diziler de tıpkı tefrika romanlara benzemektedir. Önen’e göre bir dizi edebiyat uyarlaması olmasa bile anlatım fikri açısından edebi tekniğe dayanmaktadır (akt. Kaya, 2017: 20). Monaco (2001: 159) roman ve dizilerin her ikisinin de ortak noktasının uzun hikâyeler anlattığını söylemektedir.

Roman ve dizilerin anlatımları bakımında çok öykülü ve çok karakterli olması televizyon ekranları için uyarlamaları daha da çekici hale getirmiştir. Roman uzun yayın

süresi boyunca senaryoya eklemeler yapılarak program süresini uzatma şansı vermektedir. Reklam yazarı ve senarist Gaye Boralıoğlu televizyon dizileriyle ilgili olarak konuyu şu ifade etmektedir;

“Türkiye’de dizi şartları edebiyat uyarlamalarına elverişli değildir. Diziler başlıyor ve bitmiyor. Her bir bölümün yayın süresi çok uzun. Bu o kitabın ruhunun, özünün mutlaka bir yerlerde kalması demek oluyor. Edebiyat uyarlamaları batıda da yapılıyor fakat hem bölümler 45-50 dakika gibi sürelerle sınırlı, hem de bölüm sayıları kısıtlı. O zaman belirli bir çerçeveden o kitaba bakıp kitabın ruhunu bozmadan bir ayarlama yapmak mümkün. Edebiyat her zaman insan ruhunu ilgilendiren, derinliği olan bir sanat dalı. Bunu kitlesel mecraya döktüğünüz zaman, büyük reytingler yakalama gibi bir derdiniz de olursa, mecburen karakterleri iç çelişkileri olmayan, sadece entrika etrafında dönen bir yapıya indirgemek durumunda kılıyorsunuz ki bu da eşyanın, kitabın, edebiyat ürününün tabiatına aykırı bir durum.”

Özellikle klasik ve tarihi romanların dönem dizisi olarak uyarlanması bir takım zorluklar ortaya çıkmaktadır. Bilindik bir hikâyenin izleyiciyi cezbetmesi gerekmektedir. Dönem dizisi denildiğinde romanda belirtilen söz konusu zaman mekân algısını yaratmak kostüm, dekor, kullanılacak mekân, o dönemin gündelik yaşamına ait malzeme temini k maliyetli bir işe dönüşmektedir. Hal böyle olunca yönetmenler çareyi romanı günümüze uyarlamakla bulmaktadır. Bu da romanların tarihsel perspektifinde anlattığı konuların güncellenerek sunulmasına neden olmaktadır. Yaprak Dökümü dizisini yönetmeni Ayhan Önal romana bağlılık konusuyla ilgili düşüncesi;

“Aslında roman, öykünün genişletilmiş halidir, yan unsurların da eklendiği bir bütünlüktür. Burada şunu belirtmek gerekir ki romanı TV’ye aktarınca benim yaptığım gibi sekiz bölümde sonlanır. Ancak TV dizileri yapılırken ekonomik kaygı vardır. Bu nedenle edebiyat uyarlamasının özünden çok günümüze uyarlanması daha önemlidir. Ancak uyarlama yapılırken elbette ki romana sadık kalınmalıdır. Yönetmen yorumunu katmalıdır ama romanın önüne geçmemelidir. Ana temasından çıkılıyor kabul ediyorum tekrar söylüyorum bu sefer de dizi sekiz bölümde biter, o zaman da ekip para kazanamaz. Güncel hikâyelerle romandaki hikâye birleştirilmeli. Yaprak Dökümü için evrensel demiştim. Bir de çağdaş bir hikâye olduğunu eklemek

istiyorum. Bir ailenin parçalanışı her ülkede yaşanabilecektir. Çağdaşlığı da ne zaman bu romanın uyarlaması yapılsa kesinlikle talep göreceğinin göstergesidir. 12-20 hatta 30 yılda bir yapılsa yine de izlenir. Teknoloji ne kadar ilerlerse ilerlesin...” (akt. Cansız, 2011: 58)

İnal (1999: 258), Televizyon anlatısının değerler dizisi açısından diğer kitle iletişim araçlarından ve sanatlardan farklı olsa da anlamlandırma anı bakımından diğerleriyle benzerlikler taşıdığını, metinlerin anlamlandırma sürecinde görsel göstergeleri kullanan bütün kitle iletişim araçları ve sanatlar gibi televizyonda söze dayalı olduğunu ifade etmektedir. Hall (2017: 30), bir görselin başka birinden bahsettiği ya da başka görsellerin bağlamında okunarak anlamının değiştiği farklı metinler boyunca birikmesini metinlerarasılık olarak değerlendirmektedir. Öykü anlatıcısı konumundaki televizyon yapısı itibarıyla masal, roman, mit ve sinemayla benzerlik taşımaktadır (Özsoy, 2011: 86). Bakhtin’in metinlerarasılık kavramına paralel olarak televizyon metinleri incelemesinde kullandığı, program türlerinin birbiriyle kolayca iç içe geçebildiği ve metinlerarası ilişkilere olanak sağladığını belirtilmektedir (Özsoy, 2011: 87).

Televizyonun özellikle 1980’lerin sonra gündelik hayata girmesiyle birlikte izler kitleyi ekranları başında tutabilmek ve artan rekabet şartlarına uyum sağlayabilmek amacıyla program içerikleri dönüşüme uğramış, halkın en beğendiği program sıralamasında birinciliği alan diziler ön plana çıkmıştır. John Ellis sinema ve televizyon anlatısı karşılaştırmasında sinemanın ölü zamanı kesmelerle kaldırdığını ancak televizyonda bunun anımsalılık duygusunun yaratılmasına hizmet ettiğini belirtmektedir (akt. Ateşalp, 2016: 27). Bu bakımdan televizyon uzun süreli vakit geçiren kitlesine popüler kültürün ürünleri olan dizileri sunmaktan geri durmamıştır.

2.2. Genette ve Metinlerarasılık

İnsan yaşamında olduğu gibi dünyada da gerçekleşen her olay, durum, olgu birbiriyle bağlantılı ve birbirini etkileyen bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Yaşantımızda duyduğumuz mutluluk, üzüntü, başarı, hüznün gibi duygusal durumlar milyarlarca insanın kine benzemekte, yaşadığımız hisler bile sadece bize özgü olmamaktadır. Rus Biçimcisi Bakhtin’in “söyleşimcilik” kuramından yola çıkılarak Julia Kristeva tarafından geliştirilen metinlerarasılık kuramının ortaya konduğu fikir de hiç bir yapıtın ‘saf’, ‘biricik’

olmadığına ilişkindir. Kılınçarslan’a (2016: 48) göre her bir yapıt kendisinden önceki yapıtlardan ya da farklı alanlarda ortaya konulan yapıtlardan izler taşımaktadır.

Metinlerarasılık, uzak veya yakın geçmiş zamanda yazılmış bir metnin ya da birden fazla metnin yeni bir metne kaynaklık etmesi anlamına gelmektedir (Akarcı, 2018: 169). Her metnin sonsuz sayıda eşdeğer yorumunun olacağı düşünülen postyapısalcı anlayışı destekler nitelikte bir kavramdır (Rızvanoğlu, 2007: 8). Metinlerarasılık kuramı, üretilen her metnin başka metinlerden hareketle yaratıldığı düşüncesine dayanır. Alt metinleri oluşturan anlatıların oluşturduğu biçim ve anlam, yeni metnin üretilmesine kaynaklık eder. Buna göre anlam ve biçim her yeni metinde farklı bir düzlemde yinelenerek yazılır (Gariper, 2017: 132). Yeni metin, daha önce yaratılmış olanlardan aldığı parçaları yeni bir bağlam içerisinde birleştirerek bünyesine katar. Barthes’e göre (2009: 170);

“Metin, bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün olarak değil de, oluşum halinde bulunan, başka metinlerle, başka kodlarla bağlantıda, böylelikle de topluma, tarihe, gerekirci yollarla değil de alıntılama (adını anma, belirtme, zikretme, aktarma) yollarıyla bağlanan bir üretim olarak gözlemlenir.”

Bakhtin yazınsal metinlerin içerisinde söylemsel çeşitlilik olduğunu, yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alışveriş içerisinde olduğu ilkesini savunmaktadır (Aktulum, 2000: 26). Ona göre bir metin başka metinlerle kurduğu etkileşim ile var olmaktadır (Bektaş, 2011: 6). Bakhtin’e göre (2004: 77) söyleşimcilik olgusu, “biçimsel olarak oluşmuş yanıtlar arasındaki ilişkileri aşar; neredeyse evrensel niteliktedir ve tüm insan söylemini, tüm ilişkileri ve insan yaşamının tüm görünümünü, genel olarak, anlamı ve değeri olan her şeyi kapsar”. Metinlerarası bağlantılar içeren tarzlar ve stiller (örneğin, alıntılar, imalar, parodi, pastiş, barok, avant-garde ve akmeizm) ancak farklı dönemlere ait edebi eserlerin yeniden birleştirilmesi ve incelenmesiyle, kültürel mekânların, türlerin sosyokültürel, dilsel-ideolojik ve estetik bağlamları ile birlikte metnin konumuna yeni bir bakış açısı katabilir (Juvans, 2008: 2).

1960’lı yılların sonlarında Julia Kristeva, Saussurcü ve Bakhtinci dil teorilerini bir araya getirerek metinlerarası teorinin ilk eklemine üretmiştir (Allen, 2011: 3). Metinlerarasılıkla birlikte ürettiği öznelarasılık, Kristeva tarafından isimlendirilen bir terimdir. Metinlerarasılık teorisi, bir metnin (daha dar anlamda anlaşılacak an için) yalıtılmış veya kendi kendisine yeten bir bütün olarak var olamayacağı ve bu nedenle

kapalı sistem olarak çalışmadığı noktasını vurgulamaktadır. Yazar bir metnin yaratıcısı olmadan önce bir metin okuyucusudur ve bu nedenle sanat eserini kaçınılmaz olarak her türlü referans, alıntı ve etkilerle incelemektedir (Wortan ve Still, 1991: 1). Onun için metinlerarasılık her gösterge dizgesinin, söylemin içsel bir niteliğidir. metinlerarasılık bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir (Rızvanoğlu, 2007: 6).

Metinlerarasılık; bir metinde başka metinler ya da farklı türden sanat yapıtlarıyla, edebi ve tarihsel kişiliklerle, toplumsal bellekte yer tutan olay, inanış, âdet ve basmakalıp sözlerle açık ya da kapalı biçimlerde kurulmuş olan alıntı, gönderme ve yeniden yazma ilişkileridir (Kul, 2007: 361). Bir metnin içinde başka bir metne referans yapılması ya da başka bir metinden bahsedilmesi şeklinde gerçekleştirilen ve böylelikle referanslar aracılığıyla metinlerarasında bir bağ yaratılarak metinlerarası ilişkiler kurulmaktadır. (Çopur, 2016: 5).

Riffaterre ise metinlerarası kavramını “bir metin parçasının okunmasıyla ilgili olarak bellekte olan, gönderimde bulunulan metinlerin tamamıdır” ifadesiyle tanımlar. Hatta bu bakımdan metinlerarasılık kavramı, yalnızca yazılı metinle ilgili bir durum değildir; Günay’a göre (akt. Gündoğdu, 2012: 1896). Edebiyat başka tür anlatım biçimlerinin (resim, müzik, heykel) yansıması da olabilmektedir.

Kuramla ilgili tartışmalar Gérard Genette’nin *palimpsestes*’iyle neredeyse son bulmaktadır (Aktulum, 2000: 81). Latince *Palimpseste* Yunanca kökenli bir kelime olup kelime anlamı; genellikle parşömen üzerine eskiden kalan kalıntılarla birlikte birkaç kez yazılmış yazılı bir belge olarak tanımlanmaktadır. Kusurlu bir şekilde silinen yazı, hala görünür durumdadır. Bu tür kalıntıları klasik antik eserlerin kurtarılmasında büyük bir kaynak teşkil etmektedir (Bornstein ve Williams, 1993: 1). Genette, Kristeva’nın çalışma alanını genişletmiş ve bir metnin diğer metinlerle arasındaki veya kendi metinsellikten farklı bir metin arasındaki ilişki olarak adlandırılan metinsel-aşkınlık ilişkisini beş kategoriye ayırmıştır. Genette metni açık ya da kapalı olsun belirli bir metnin tüm yönlerini kapsayan diğer metinlerle ilişkilendiren bir metin olduğunu söylemektedir (Mirenayat ve Soofastaei, 2015: 553).

Rifat Genette’in, *Palimpsestes* (1982) adlı yapıtında metinlerarası dönüş(tür)üm ve öykülenme ilişkilerini sınıflandırırken, bir metnin daha önce gerçekleşmiş olan bir yapıta

dayanabileceğini ve buradan hareketle de tarihsel bir gelenek içinde yer alabileceğini belirtir ve bu açıklamaya karşılık olarak ötemetinsellik kavramını kullanır (akt. Gündoğdu, 2012: 1987). Aktulum (2018: 26) metinlerarası-aşkınlığı aileye benzetir: “bir alt-metinden bir ana-metin türer. Özgün yapıt (alt-metin) “ebeveyn” iken, kopya yapıt (ana-metin) bir “çocuktur”. Öyleyse, ikileşme terimi bir “kalıtsallık” düşüncesi barındırır. Çocuk (ana-metin), “ebeveyn”ine (alt-metne) benzer”. “Ötemetinsellik, bir metni başka metinlerle, bilinçli ya da bilinçsiz olarak ilişkiye sokan her şey; yani yazınsallığın en üst düzeyde yer alan evrensel özelliği olarak tanımlanmaktadır (Rifat, 2005a). Ötemetinsellik görünümlerinin bir ögesi olan metinlerarasılık, okuru ön plana çıkaran, onu aktif kılan ve anlam üretmeye zorlayan bir ilişkidir. Metinlerarası öğelerin sıklıkla kullanıldığı bir metinde, yazar öncel bir metinle bir ilişki kurmaktadır. Bu ilişki açık bir ilişki olduğundan, yani göstergeler ve onların göndermeleri birebir örtüştüğünde okuma süreci kesintiye uğramamaktadır. Ancak metinde kapalı ya da örtük kurulan ilişki, metinlerarası yöntemlerden biri aracılığıyla gerçekleşebilmektedir. Bu ilişki bir anlamda bilinçli olarak alımlayıcıya sezdirilmekte ve alımlayıcı, donanımı çerçevesinde anlam üretmeye zorlanmaktadır (Ekiz, 2007). Genette’e göre metinsel-aşkınlık (metin-ötesi) ilişkilerinin beş türü vardır. Mirenayat ve Soofastaei’nin (2015: 534-535) bu kavramları şöyle tanımlamaktadır:

1. Metinlerarasılık (*intertextualité*): Metinlerarasılık iki metin arasındaki ilişkidir. Bir metnin bir kısmı (1. Metin) diğer metne katılırsa (2. Metin) aralarındaki ilişki metinlerarasıdır. Genenttemetinlerarasılığı alıntı, intihal ve aldatmaca olarak tanımlar.

2. Ana-Metinsellik (*hypertextualité*): Bir B metni (ana metin) ile bir önceki metin A (alt metin) metnini birleştiren ilişkidir, yorum değildir. Bu nedenle ana-metinsellik bir metinle temeli olan, ancak dönüştürdüğü, değiştirdiği, ayrıntılandığı veya uzattığı (parodi, çeviri gibi) bir metin veya tür arasındaki ilişkiyi temsil eder.

3. Yan-Metinsellik (*paratextualité*): Metinlerarası yazının en önemli formları imalar, alegoriler ve mecazlardır. Daha açık bir şekilde aldatmacadır. Bu bir metinle başka bir metin arasındaki ilişkiyi zorunlu olarak döndürdüğü, anlamak için yüksek zekâyâ sahip olması gerektiği anlamına gelmektedir. Hem kitabın içinde (peritext), hem de onun dışında (*epitext*) bulunan kitap okuyucusunun arabulucusudur (başlıklar, alt yazılar, takma adlar, önsözler, epigraflar, ara yüzler, notlar gibi).

4.Üst-Metinsellik (*architextualité*): Aşkın kategorilerinin en soyut ve üstü kapalı olanıdır. Her bir metni temsili olduğu çeşitli söylem türleriyle bağdaştıran ilişkinin ilişkisidir. Bir metinle türünün bir metni arasındaki ilişkiyi ele alır.

5.Yorumsal Üst-Metin (*metatextualité*): Bir metnin başka bir metin üzerinde açık veya örtük referanslarını belirtir. Genette’in deyimiyle verilen bir metni bir başkasıyla konuşmadan, adını anmadan bir araya getirir. Genette ima edilen referanslarla ifade edilmeyen, ancak ne ifade edildiğini anlayan bir referans bekler. Bir metnin başka bir metindeki açık veya örtük eleştirel yorumudur.

Metinlerarası ilişkiler kavramı Aktulum’a göre: “kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel anlamıyla bir ‘yeniden yazma’ (*réécriture*) işlemi olarak da algılanabilir” (Aktulum, 2000: 16). Ayşe ve Zeynel Kıran’a göre: “Metinlerarası ilişkiler kavramı, ‘bazı’ yazınsal metinlerin, tek başına ve bağımsız olmadığı düşüncesinden doğmuştur. Gerçekten de ‘bazı’ metinler, çağdaş ya da kendisinden önceki öteki metinlerle yakınlık, benzerlik ya da karşıtlık ilişkilerini devam ettirebilirler” şeklinde ifade edilir (akt. Bölükmeşe ve Çanakçı, 2019: 135).

Gérard Genette yazınbilimin konusunu, metnin kendi tekilliği olarak değil, başka metinlerle ilişkisi bağlamından üstmetinsellik (*architextualité*) olarak belirlemiştir. Genette’nin kendi tanımlaması şu şekildedir: “Üstmetinsellik ile her bir tekil metnin ortaya çıktığı söylem türleri, ifade tarzları, edebi türler gibi genel ya da aşkın bir tümsel bir kategorizasyonu kastediyorum” (Genette, 1997: 1). Bu bağlamda her metnin içinden türediği üst türün belirlenmesi (roman, şiir, deneme) bu sınıflandırmayı ortaya çıkarır. Genette daha sonra yazınbilimin konusunu “(...) bir metnin açık ya da kapalı olarak diğer metinlerin içine sokulduğu her türlü ilişki” (Genette, 1997: 1) türü olan metinselaşkınlık (*transtextualité*) olarak tanımlamıştır (akt. Bölükmeşe, Çanakçı, 2019: 135).

Daha önce bir yazar tarafından oluşturulmuş bir yapıtın başka bir yazar tarafından yapısal ya da yazınsal olarak değişimlere uğratılarak yeniden oluşturulması, bu metinlerarası türü oluşturur. Rabau, kavramın Genette’nin anametinselliğiyle eşdeğer görüldüğünü belirtmektedir: “Yeniden yazma” kelimesi metinlerarası ilişkiler konusunda çalışan kuramcılar tarafından anametinselliğin eş anlamlısı olarak kullanılmaktadır. Bu görüş yeniden yazma kavramını yeni metnin kendini oluşturan eski metne metinselaşkınlık

bir ilişkiyle bağlanması olarak tanımlanan Genette'nin anametinseliğiyle eşdeğer hale getirmektedir. Piegay-Gros kavramı, yazarın kendi eserlerine yeniden yaklaşımı ve farklı eserlerin yeniden yazımları bağlamında ele alarak: “Bir yazarın kendi metinlerinden birini yeniden yazdığı ve bu versiyonda ad aktarımı yaptığı eylemdir. Ama yeniden yazım ayrıca, genel olarak anlaşılması güç olan, kendinden önce gelen herhangi bir metni ve açıkça ya da örtülü olarak öykünme, dönüşüm ya da göndermeyle yeniden oluşturulmuş bir metni ifade eder” (akt. Bölükmeşe ve Çanakçı:2019:136) şeklinde yorumlar. Samoyault, Barthes'ın tüm metinlerin kendinden önce gelen metinlerle bağlantılı olduğu görüşü bağlamında: “Yazmak öyleyse yeniden yazmaktır... Varolan temellere güvenmek ve devam eden bir yaratıma katkıda bulunmak” ifadeleriyle, edebiyatı yaratım sürecinin temelinde yeniden yazma olduğunu vurgulamaktadır (Bölükmeşe, Çanakçı, 2019: 136).

2.3. Bakhtin ve Kronotop

Kuşkusuz, zaman ve mekân ikilisi, fen bilimlerinin ilgi alanına ait gibi görünse de sanat eserlerinin temelleri arasında da yer almaktadır. Bir eserin zaman-mekân ikili ile olan ilişkisi onu var eden sanatçının tarzına, eserinin niteliğine ve eserin izleyicisi veya tüketicisine bazı anlamlar yüklemektedir.

Cassirer (2005: 138-139) zaman ve mekânın varlığı ile ilgili fikirlerini şöyle ifade eder:

“Mekân ve zaman, her ne kadar henüz tözler, yani kendisi için var olan şeyler olarak kabul edilseler bile, bilimsel düşünmenin gelişimiyle, yavaş yavaş ilişkiler sistemi, yani düşüncedeki cisimleşmeler olarak tanınmaya başlanmıştır. Mekân ve zamanın ‘nesnel’ varlığı, sadece empirik seyri mümkün kılmaları ve bu seyre ilke şeklinde ‘temel oluşturmaları’ anlamına gelir. Mekân ve zamanın her ortaya çıkış şekli ve var olması, nihayetinde, bu temel oluşturma fonksiyonuyla ilişkilidir.”

Zamanı tanımlama ve anlama çabası insanlığın tüm çağlarında süregelen bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Zamanı ölçmeye çalışmak, farklı coğrafyalarda farklılaşmaların olup olmadığını sorgulamak veya sadece insan zihninde olup olmadığını sorgulamak insanlığın ana uğraşları içerisinde yer almaktadır. Barthes (1995: 15) zamanı “kendi başına bir biçim” olarak tanımlamıştır. Zaman kavramı insanlığın varoluşunu biçimlendirir. İnsanlık tarihi başta olmak üzere zamansal ilerlemeyi geleceğe doğru tek

yönlü olarak değerlendirmekteyiz. Dolayısıyla tarih başta olmak üzere insanlık ile ilgili tüm alanların hareket noktasında zamanı ve ardından da mekânı görmek mümkündür. Zaman kavramını ilk anlamlandırma çabaları eski Yunan'da başlamış ve *khronos* olarak adlandırılmıştır. Birçok mitolojide görülmeyen fakat var olduğuna inanılan, dünya var olmadan önce var olduğu düşünülen bir kavramdır.

Mekân da zaman gibi insanoğlunun ilişkisi içinde olduğu çok eski kavramlardanır. Mekân felsefî anlamda “Var olan her şeyin, içinde bulunduğu sonsuz büyüklükte sınırsız ortam, en, boy, derinlik gibi üç boyuta sahip olan hacim” olarak tanımlanmıştır (Sarıkavaz, 1997). Mekân kavramı insanın var oluşunu fiziki olan meydana getirdiği alan olarak da düşünülebilir. Bu fiziki alanda bireyler sosyalleşir, topluluk olmayı deneyimler. Daha sonra bir mekânı sabit yaşam alanı belirleyerek kendi yaşamına dair oluşturduğu sınırların bir aracı olarak kullanır. Şengül (2010: 529), mekânın insanın ayrılmaz bir parçası olduğunu ve insanın mekâna yeni anlam boyutları kazandırarak ona hükmetme alanını genişlettiğini söyler.

Zaman ve mekân kavramları birbirleriyle oldukça girintili bir ilişki içerisinde. Örneğin Elias (2000: 160), zamanın tanımlamasını mekândan ayırmadan yapmaktadır:

“Felsefenin perspektifinden bakıldığında, zaman kavramı, mekân kavramı ile birleştirilmiş olarak kendi başına var olan bir kavram görünümü sunmaktadır. Dolayısıyla da, tıpkı mekân gibi kendi başına, öylece duran bir şeydir zaman.”

Eski edebiyat çözümlemelerinde zaman ve mekân kavramları ayrı ayrı ele alınırken, günümüz kuramcıları bu iki kavramı birlikte ele almaktadır. Mihail Bakhtin de bu kuramcılar arasında yer alır ve zamanı içinde bulunduğu uzamandan yani mekândan ayrı olarak değerlendirmemektedir. Zaman ve mekân bir sarmal gibi birbirine kenetlenmiş ve zamanın var oluşu mekânın var oluşu ile anlamını bulmaktadır. Kurmaca anlatılarda kişiler, anlatıcının kendisi, zaman ve mekân birbirine sıkıca bağlı birer yapı taşı olarak görülmektedir (Gezeroğlu, 2015: 42).

Bakhtin'in metinlerarasılık kavramıyla birlikte kronotop kavramı da metni değerlendirmek için önemli bir kavramdır.

Kronotop kavramı ilk kez bir terim olarak Bakhtin'in (1992) “*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar*” adlı makalesinde kullanılmıştır.

Zaman anlamındaki “Chronos” ve yer, mekân anlamındaki “topos” kelimelerinin birlikteliğinden kronotop kavramı ortaya çıkar. Brandist (2011: 186-187) Bakhtin’in kronotop kavramını kullanışını şöyle yorumlamaktadır:

“Kronotop kavramı Bakhtin’in edebiyatın arkitektonik biçimlerinin tarihsel tipolojisinin sunmasını mümkün kılar; özgül yapıtlar tarihsel olarak özgül belli uzam ve zaman anlamlarının ifadesidirler. Bakhtin’in bu analiz çizgisini yenilikçi kullanımını şaşırtıcı olmakla birlikte, özetlediği Avrupa kültürel gelişiminin tarihi özellikle yeni değildir. On dokuzuncu yüzyıl Alman idealizminde rastlanabilecek büyük anlatılardan türemiştir.”

Einstein’ın “Görelilik Teorisi”nde bahsettiği zaman-uzam birlikteliğinden ortaya çıkan bu terim, kurmaca anlatılarda zaman ve mekânın birbirleriyle ilişkisi olarak görülür. Bakhtin’in anlayışında türleri yazınsal biçimleriyle ve dönemleriyle irdeleyen kuramlar kabul görmemektedir. Mutlaka türler ve türler arasındaki zamansal-uzamsal bağlantılar birbiriyle ilişki içinde olmaktadır (Gezeroğlu, 2015: 42). Edebiyat kuramcıları kronotopu bir zaman-mekân yumağı olarak değerlendirmektedir. İkisinin birbirinden ayıramayacağını ve bu ikilinin romanın en temel anlatılarını inşa eden yapıları olduğunu vurgulamaktadır (Erkman-Akerson, 2012: 206). Bakhtin (2001: 296) edebi eserlerde sanatsal bütünlüğün zaman ve mekânla tamamlandığını ve duyguların ve değerlerin bu birliktelikte ortaya çıktığını şu sözlerle aktarmaktadır:

“Edebî bir yapının fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman uzamıyla tanımlanır. Bu nedenle, bir yapıttaki zaman-uzam sanatsal zaman uzamın bütününden yalnızca soyut analiz düzeyinde yalıtılabilecek bir değerlendirme boyutu içerir. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayıramaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır. Elbette, soyut düşünce, zaman ve uzamı ayrı kendilikler olarak kavrayıp onlara iliştilen duygular ve değerlerden ayrı şeyler olarak algılayabilir. Ama (elbette düşünce içeren ama soyut düşünce içermeyen) canlı sanatsal algılama böylesi ayırmalar yapmaz ve bu tür bir parçalamaya müsamaha göstermez. Zaman-uzamı eksiksiz bütünlüğünde ve tamlığında kavrar. Sanat ve edebiyat, çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-uzamsal değerlerle doludur. Sanatsal yapının her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır.”

Bakhtin “uzamdaki zamanı maddileştirmek” için kronotopu kullanır, zaman ve mekânın sadece bir arada olmasının yanı sıra taşınan duygunun değerine de dikkat çeker. Zaman ve mekân kavramlarının ortak bir duyguyu içermesi kronotopun tanımının sınırlılarını çizmektedir. Edebiyat eserlerinde kronotopun işlevi bu şekilde ortaya çıkmaktadır. Zamanın dokunulur ve görünür hâle gelmesi kronotop aracılığıyla gerçekleşir. Böylece zaman-uzam, anlatıdaki olayların somutlaşmasına, cisimleşmesine ve vücut bulmasına katkıda bulunmaktadır. Kronotoplar özellikle olaya dayalı anlatılar açısından anlam taşımaktadır ve Bakhtin’de kronotoplar romanın temel anlatısal olaylarını örgütlemektedir. Anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yer olan kronotopların birincil görevi temsildir. Kronotop ile zaman bir halı dokunarak görünür hâle getirilir. Olaylar maddi birer karşılık bularak akışta yerlerini alırlar, iletilebilir hâle gelir ve bilgiye evrilirler. Hikâyenin geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi paylaşır ve bu yolla olayların temsil edilebilirliği için gerekli zaman-uzam oluşturulur (Gezeroğlu, 2015: 50-51).

2.3.1. Bakhtin ve Kronotop Türleri

Bakhtin (2001: 296) zaman-uzam ilişkisini edebi eserler üzerinden irdelerken bazı kronotoplar belirlemiştir. Bunlardan ilki “yol-karşılaşma” kronotopudur. Bir olay örüntüsü aktarılırken bir mekân olarak gösterilen yol, mesafe kat edilmesi sebebiyle zamanın da akışının ispatını yapmaktadır. Bakhtin karşılaşma kronotopuna zamansallığın ağır bastığını ve duygu ve değerlerin yüksek yoğunlukta olduğunu ifade eder. Yol zamanın ilerlediğinin iyi bir göstericisi konumundadır. Yol da ilerleme kaydedildikçe zaman içerisinde olaylar da akar ve değişir. Yol kronotopunun bir diğer işlevi karşılaşmaları sağlayacak olmasıdır. Sabit mekânlarda bir araya gelemeyen kişilerin yol üzerinde bir mekânda birleşebilmeleri mümkündür. Bakhtin (2001: 297) şu sözlerle yol ve karşılaşma kronotoplarını açıklamıştır:

“Bir romanda karşılaşmalar genellikle ‘yolda’ cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda (anayol) çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeye birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir. Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve

daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde bileşirler.”

Yol kronotopunun en önemli özelliği farklı toplumsal ve mekânsal yerlerde bulunan kişilerin tesadüfi olarak karşılaşabilme ihtimallerinin olmasıdır. Böylece yol kronotopu hiçbir sınıfsal ayırım gözetmeden her türlü insanın var olabileceği açık bir alan haline gelmektedir (Gezeroğlu, 2015: 54). Yol aynı zamanda olay örüntülerinin değiştiği, kırılmaların olduğu bir aracı da olabile özelliğini taşımaktadır. Bakhtin’e (2001: 301) göre yol kronotopu olayların hem başladığı hem de sonuçlandığı bir alandır. Zamanın içinde akan ve onunla kaynaşan bir yapısı vardır. Ayrılıklar, kavuşmalar, kilit gelme ve gitme eylemleri yolda gerçekleşmektedir.

Taşra kasabası kronotopu Bakhtin’in kronotoplarından ikincisidir. Bakhtin taşra kasabası kronotopunu gündelik ve döngüsel zamanının mekânı olarak görmektedir. Buranın en büyük özelliği her şeyin tekrarlandığı, okuyucuyu şaşırtacak, olay örüntüsünde büyük kırılmalar gerçekleşmemektedir. Benzer olaylar, benzer olay örüntüleri içinde gerçekleşir. Birçok roman yazarı bu kronotpu yardımcı zaman olarak kullanmıştır. Bakhtin (2001: 301-302) taşra kasabası kronotopu için şunları söyler:

“Bu zamanın belirtileri basit, işlenmemiş, maddidir; özgül yerlerin, mahallelerin gündelik ayrıntılarıyla, kasabanın tuhaf ama hoş küçük evleri ve odalarıyla, sessiz sokaklar, toz ve sineklerle, köy kahvesiyle, bilardo salonuyla vb. kaynaşır. Zaman burada olaydan yoksundur ve bu nedenle, neredeyse havada asılı kalmış gibidir. Hiçbir ‘buluşma’, hiçbir ‘ayrılma’ gerçekleşmez burada. Uzamda ‘kendisini’ ağır aksak sürükleyen kısır ve kasvetli bir zamandır bu. Dolayısıyla, romanın asıl zamanı işlevini göremez.”

Şato veya diğer adıyla köşk-konak-yalı kronotopu 17. Yüzyılda İngiltere’de roman yazımında bir yenilik oluşturmuştur. Bu alanda tarihsel bir geçmiş verilmektedir. Bakhtin (2001: 299) şato kronotopunu açıklarken feodal dönem lordlarının yaşadığı bir yer olarak tasvir etmektedir. Birçok insan ilişkisinin düzenlendiği, mobilyalara, silahlara ve atlara ve ailenin atalarının portrelerine kadar birçok özelliğini tasvirdir. Şatonun geçmişe doğru uzayan kökleri tasvir etmede bir aracı olduğunu ve müzevari bir özellik taşıdığını vurgulamaktadır. Şato kronotopu geçmişin ve geleneklerin okuyucuya aktarımında bir aracı olarak kullanılmaktadır. Şatonun kendisi, içerisindekiler ve zaman-uzam boyutlarını

yoğun bir şekilde verebilmenin etkili bir aracıdır. Türk romanında şato kronotopunun tarihsel ve kültürel geçmişte yeri olmadığından görmek mümkün değildir. Fakat onun eşdeğeri olarak yalı, köşk ve konak gibi yapılarda geçen anlatıları görmek mümkün olmaktadır (Çetin, 2013: 135).

Misafir odası-salon kronotopunda birçok olayın geçtiği mekân olan yaşam alanının en merkezi ve nispeten daha büyük alanı olan salon veya misafir odasında olayların kendine has özelliklerinin aktarıldığı görülmektedir. Ayrıca bu mekânlarda kalanlar her ne kadar evin içerisinde olsa da dışarıdan gelen ve eve ait olmayan kişilerin aktarıldığı mekândır. Bu sebeple ev halkı ve dışındaki kişilerin karşılaşmaları bu mekânlarda gerçekleştirilmektedir. Misafir odası evin bir parçası olmasının yanı sıra salon ile yani ailenin merkezi ile bağlantısı olan, aileyi birleştiren önemli ve duygusal bir mekândır. Bu mekânda bulunan eşyalar ve insanların konumları ve ait oldukları yer ve kökler oldukça belirgindir (Tek, 2013: 2586). Bakhtin (2001: 300) misafir odası-salon kronotopu ile ilgili şu söylemektedir:

“En önemli yönü ise tarihsel ve toplumsal-kamusal olayların hayatın kişisel ve hatta son derece mahrem yönüyle, yatak odasının gizleriyle birlikte dokunmasıdır; küçük, özel entrikaların siyasi ve finansal entrikalarla iç içe geçmesi, yatak odası sırlarıyla devlet sırlarının, gündelik ve biyografik sahnelerle tarihsel sahnelerin birbirine nüfuz etmesi. Burada, tarihsel zamanın olduğu kadar biyografik ve gündelik zamanın gözle görünür işaretleri de toplanmış ve yoğunlaşmıştır; aynı zamanda, birbirleriyle olası en sıkı şekilde iç içe geçip, dönemin bütünsel işaretleri olacak şekilde birleşmişlerdir. Dönem gözle görünür [uzam] olmakla kalmaz, anlatsal olarak da görünür [zaman] olur.”

Bakhtin’in diğer bir kronotopu ise eşik kronotopudur. Eşik iki alanı birbirinden ayıran bir anlam içerdiği gibi romanda da bir dönüm noktasını, bir ayrılığı veya bir değişimi temsil etmektedir. Bir kırılma, bir kriz veya önemli bir an eşik kronotopu çerçevesinde değerlendirilmektedir. Kelime anlamı sebebiyle de bir kırılmayı, bir ayrılmayı ve bir değişikliği ifade ettiğinden eşik kronotopu hikâyedeki değişim ve kırılmaları işaret etmektedir. Bakhtin (2001: 302) Dostoyevski’nin eserlerinden örnek vererek şöyle açıklamaktadır:

“Dostoyevski’de eşik ve ilgili kronotoplar -merdiven, ön hol ve koridor kronotopları kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan kronotopları da ana eylem mahalleridir; kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir. Bu kronotopta zaman temelde ansaldır; sanki hiç süresi yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir.”

Sinema da tıpkı metinlerarasılık gibi resim, heykel, müzik gibi sanat dallarıyla etkileşim halindedir. Ancak sinema en güçlü bağı edebiyatla kurmuş ve ondan beslenmiştir. Stam’a (2014: 214) göre; Bakhtin kronotop fikriyle edebiyattaki zaman-mekân yapılarının anlatısal olasılıkları sınırladığını, karakterleştirmeyi, şekillendirdiğini, hayatın ve dünyanın söylemsel imgesine şekil verdiğini gösterir. Açıkça sinemaya referans vermese de uzamsal ve zamansal göstergelerin tek ve dikkatli tasarlanmış bir bütünde kaynaştığı bir araç olarak sinemaya ideal bir biçimde uygun görür.

Bu kavramlar eşliğinde araştırmanın izleyen bölümünde iki uyarlamanın çıkış noktası olan romandan neden uyarlama yapıldığı ve uyarlama yapılırken izlenen anlatı stratejileri irdelenmeye çalışılmıştır. Bu amaçla uyarlama metinlerdeki metinlerarasılık olgusu ele alınmış, roman ve iki uyarlama dizinin karşılaştırması Bakhtinci ve Genettegil bir izlekle gerçekleştirilmiştir. Bununla ilgili olarak çalışmada kaynak metin olan Aşk-ı Memnu romanı okunmuş (514 sayfa) 1975 yılında Halit Refiğ tarafından çekilen 6 bölümlük (her bir bölüm 30 dakika) ilk uyarlama ile 2008 yılında Hilal Saral tarafından çekilen ikinci uyarlama 79 bölüm (1 saat 30 dakika) izlenmiştir. Her üç metindeki olay örgüsü, karakterler, zaman-mekân unsurları çıkartılarak aralarında karşılaştırma yapılmış, değişen ve dönüşen eklemeler ve eksiltmeler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Dil bakımından ise her iki dizinin replikleri yazılı hale getirilerek kitaptan alınan ortak diyaloglarla karşılaştırılması yapılmıştır.

BÖLÜM 3. BULGULAR VE YORUM

3.1. OLAY ÖRGÜSÜ

Bir anlatı türü olarak roman; kişi, zaman-mekân ve olay düzleminde kurulan kurmaca hikâyelerdir. Romanın ana unsurlarından biri de olay örgüsüdür. Olay romanda olan, gerçekleşen, meydana gelen eylemlerin hem nedenini oluşturan hem de eylemlerin içinde gerçekleştiği şeydir (Bolat: 2007: 145). Olay örgüsü, insanın insanla, insanın toplumla, insanın tabiatla, insanın kendisiyle olan mücadelesinden doğar. Romanda çatışma aynı zamanda olay örgüsünü geliştiren, okuyucuda merak uyandıran bir yapıdır. Kurmaca metinlerde çatışmalar karakterlerin belirlenmesinde önemli bir işlev görmektedir. Aşk-ı Memnu romanı da çatışmalar üzerine kurulmuş bir romandır. Halit Refiğ ve Hilal Saral tarafından yapılan uyarlamalar da tıpkı roman gibi çatışma eksenlidir. Refiğ'in uyarlaması romanı birebir yansıtmaması nedeniyle olaylarda bir değişim söz konusu değildir. Saral'ın uyarlamasında ise olayların ana eksenine yan olaylar eklenerek yani yan-metinsellik unsurlarında yapılan değişikliklerle dizi uzatılmış, alt katmanları başkalaştırılmıştır.

Yazınsal bir metin olan romanın görsel ve hareketli bir mecra olan sinema veya televizyona aktarılması şeklinde gerçekleşen uyarlama metinlerarası etkileşime katkıda bulunmaktadır. İki farklı anlatı formu olan roman ve televizyon dizileri metnin zenginleşmesine, değiştirilmesine ve yeniden yapılandırılmasına katkı sağlayarak yeni bir anlam yaratmaya yardımcı olmaktadır. Gérard Genette bir metnin tekil olamayacağını başka metinlerle olan ilişkisini üstmetinsellik olarak belirtmiştir. Genette üstmetinselliği şu şekilde ifade etmektedir; “Üstmetinsellik ile her bir tekil metnin ortaya çıktığı söylem türleri, ifade tarzları, edebi türler gibi genel ya da aşkın bir tümsel bir kategorizasyonu kastediyorum” (akt. Bölükmeşe ve Çanakcı, 2019: 135). Genette üst metin dönüşümlerinin sansürleme, çıkartma, kısaltma ya da detaylandırma ile alt metinlerden türetildiğini ifade etmektedir (akt. Günay ve Koca, 2009: 7).

Aşk-ı Memnu romanı konusu, olay örgü, karakterler bakımından Türk Edebiyatının klasik eserlerinden biri olarak her döneme hitap edecek bir eserdir. Bu yüzden roman 1900'li yıllarda büyük bir keyifle okunmuş hem de uyarlama olarak 2000'li yıllarda büyük bir keyifle izlenmiştir. Dönemsel değişikliklere uğramaları bakımından her üç metinde

gerçekleşen değişim-dönüşümler metinlerarasılık ilişkisi bakımından roman ve dizilerdeki olay örgüsü üzerinden incelenmiştir.

Bu metinlerarası karşılaştırmanın gerçekleşebilmesi için kitabın, ilk dizinin ve ikinci dizinin olay örgüleri kısaca ifade edilmelidir.

3.1.1. Romanda Olay Örgüsü

Romandaki olay örgüsü kısaca şöyledir:

Melih Bey takımı olarak bilinen aile fertlerinden Firdevs Hanım İstanbul'un mesire yerlerinin en tanındık simalarındandır. Evde kalmamak ve özendiği ihtişamlı hayata kavuşabilmek için on sekiz yaşında evlenmiştir. Firdevs Hanım gelin gittiği eve de unvanını yanında götürmüş; bundan böyle kocası da Melih Bey takımı olarak anılmaya başlamıştır. Yalnız bu evlilikten umduğunu bulamamış, ne aşk ne de özendiği zengin hayatına kavuşamamıştır. İki sene sonra Peyker, üç sene sonra da Bihter adında iki kız çocuğu dünyaya getirmiştir. Hem evlilikten beklentilerini karşılayamamış olması hem de gençliğine ve güzelliğini çok düşkün olup genç yaşta anne olması nedeniyle kocasına karşı düşmanca hisler beslemeye başlamıştır. Bir gün Göksu'da kocasıyla dolaşırken sandala atılan bir zarf karı-koca arasında bir kıskançlık kavgasına neden olmuş, ilerleyen zamanlar içerisinde kocasının şüphelenip çekmeceleri karıştırması sonucunda da bütün gizler ortaya çıkmıştır. Kocasını bulduğu mektuplar sonrasında rahatsızlanmış ve bir hafta sonra vefat etmiştir. Babası öldüğünde henüz sekiz yaşında olan Peyker artık 25 yaşına gelmiş, Bihter ise 22 yaşında bir genç kız olmuştur. Firdevs Hanım eşinin ölümünden kısa bir süre sonra yine eğlence hayatına geri dönmüş ve İstanbul'un zenginlerinden Adnan Bey'le ilgili hayaller kurmaya başlamıştır. Bir sandal gezisi dönüşünde yanlarından geçerken sadece tebessümle selamlaştıkları Adnan Bey'in sarı boyalı yalıya vardıklarında ilgilendiği asıl kişinin Bihter olduğunu öğrenmişlerdir. Adnan Bey Peyker'in eşi Nihat'a Bihter ile evlenmek istediğini bildirmiştir. Firdevs Hanım Adnan Bey'in Bihter'le evlenmek istemesine çok bozulmuş ev halkına durumu belli etmemek adına bu teklifi ciddiye almamıştır. Ancak Bihter annesinin kötü şöhretinden dolayı evde kalma korkusuyla ve böylesi zengin bir kocayı bir daha bulamayacak olmanın verdiği hisle Adnan Beyle evlenmeyi kafasına koymuştur. Aynı akşam annesiyle giriştiği kavga sonrasında bu evlilik kesinlik kazanmıştır. Adnan Bey elli yaşında İstanbul'un tanınan zenginlerindendir. Çocukları Nihal ve Bülent ile birlikte Boğazın lüks yalılarında birinde hizmetkârlarıyla

yaşamaktadır. Eşinin ölümünden sonra uzun yıllar çocuklarıyla ilgilenmiş ancak çocukların büyümesiyle birlikte kendisine yeni bir hayat kurmak istemiştir. Bihter ile aralarında yaş farkı olmasına rağmen gönlünün ona kaptırmıştır. Sarı boyalı yalıdan döndükten sonra bu izdivaç işini Nihal ve Bülent'in mürebbiyesi Mlle de Courton'a açıklamış ve Nihal'le bu konuda konuşmasını istemiştir. Nihal bu evlilik fikrine çok bozulmuş ancak daha sonra babasının evlendikten sonra da kendisini sevmeye devam edeceği sözünü aldıktan sonra evlilik fikrini kabul etmiştir. Artık yalıda evlilik hazırlıkları başlamıştır. Nihal her ne kadar bu evliliğe ikna olmuş görünse de yeni eşyaların eve gelmesine dayanamamış; Bülent'i, Matmazeli ve Beşir'i de yanına alarak bu süreçte Ada'ya halasının yanına gitmiştir. Ağustos ayında Bihter yalıya gelin gelmiştir ve çocuklarla tanışmak için sabırsızlanmaktadır. İlk karşılaşmada çocuklarla arasında yakınlık doğmuş, birbirlerine sarılarak öpüşmüşlerdir. Artık Bihter bu iki küçük çocuğun yeni anneleridir. Evliliklerinin ilk aylarında Nihal'le Bihter arasında güzel bir dostluk oluşmuştur. Nihal bazen evdeki diğer çocukların yanından kaçarak (Bülent, Beşir ve Cemile) Bihter'le vakit geçirmektedir. Yalnız Nihal'le babasının ilişkisi eskisi gibi değildir. Adnan Bey Bihter'le Nihal'in birbirlerine yakınlaşmaları için kızından uzak durmaya başlamış, onların arasındaki bu mesafenin çocukla Bihter'i yakınlaştıracaklarını düşünmüştür. Ancak bu durum babasına çok düşkün olan küçük kızı her geçen gün içten içe yaralamaya başlamıştır. Evliliklerinin birinci yılında kutlama yapmak üzere ailece Göksu'ya pikniğe gitmişlerdir. Bu piknik aslında pek çok şeyin bir başlangıcı niteliğinde olmuştur. Piknik boyunca Behlül'ün Peyker'e kur yapması Bihter'in içinde farklı duyguların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yalıya döndüklerinde Bihter odasına çekilmiş ve kendisini ayna karşısında bulmuştur. Bir yıldır Adnan Bey'le yaşadığı evliliğin onu mutlu etmediğini, bedeninin ve ruhunun doyurulması gerektiğini fark etmiştir. Kendi iç dünyasıyla konuşurken aklı Behlül'e takılmaktadır. Nihal de o sabahtan başlayarak artık Bihter'e karşı içinde yaşattığı nefreti ortaya çıkarmış, onun Adnan Bey'i ve Bülent'i kendisinden çalmak isteyen kötü ve yalancı bir kadın olduğu düşüncesini mürebbiyesiyle paylaşmıştır. Bülent'in bir süre önce yatılı mektebe verilmesi, arkasından Şakire Hanımların yalıdan ayrılması Nihal'in Bihter'e olan düşmanlığını daha da arttırmıştır. Bir aralık ayı akşamı Bihter Behlül'e verdiği şekerleme siparişini sormak üzere Behlül'ün odasına girmiştir. Odada konsülün üstünde duran resimler Bihter'in dikkatini çekmiş ve resimler hakkında konuşmaya başlamışlardır. Yalnız birbirlerine o kadar yakın durmuşlardır ki ikisinin de arasında o dakikada bir yakınlık doğmuş, Bihter duygularına yenilmiştir. O artık gerçekten Firdevs Hanım'ın kızı olmuştur.

Yaşadıkları her ne kadar pişmanlık yaratmış olsa da Behlül'le bu gizli ilişkiyi sürdürmeye karar vermiştir. Yıllardır arzu ettiği duyguları sonunda bulmuştur. Neredeyse artık her gece Behlül'ün odasında buluşmaya başlamışlardır. Ancak bu ilişkiyi sadece kendileri değil evin çalışanı Beşir ve Mlle de Courton'da bilmektedir. Akraba düğününe gidileceği gün Mlle de Courton Behlül ve Bihter'i odada görmüştür. Bihter bu durumdan rahatsızlık duymaya başlamış ve bir yolunu bularak Adnan Bey'e artık mürebbiyenin evden gönderilmesi gerektiğini bildirmiştir. Mlle de Courton'un gönderilmesiyle birlikte Nihal artık büsbütün yalnız kalmıştır. Matmazel'in gidişinden kısa bir süre sonra Firdevs Hanım dizlerindeki rahatsızlık nedeniyle yalıya misafir olarak taşınmıştır. Firdevs Hanım Bihter ve Behlül arasındaki bu yasak ilişkiyi hissetmiş ve kızını bu durumdan kurtarmak adına Behlül'le Nihal'le evlenmesi konusunda bir konuşma yapmıştır. Daha sonra bu konuşma yalının içinde bir şaka konusu olmuş Nihal Behlül'e nişanlı bey ismini takmıştır. Zamanla Bihter'den sıkılmaya başlayan Behlül ilk başta şaka olarak başlayan bu izdivaç meselesini ciddi şekilde düşünmeye başlamıştır. Nihal'in saflığı ve çocukluğu her geçen gün Behlül'ü biraz daha Nihal'e yakınlaştırmış sonunda Behlül duygularını Nihal'e açmıştır. Nihal de Behlül'e karşı aynı duygular içerisinde olduğunu fark etmiştir. Adnan Bey bu evlilik konusuna sıcak bakmakta, Bihter ise her geçen gün üzüntüsünden kahrolmaktadır. Nihal ve Behlül'ün adaya halalarının yanında gittikleri bir vakit Bihter artık dayanamayarak annesiyle konuşmuştur. Ya bu evlilik meselesini ortadan kaldıracak ya da bütün gerçekleri Adnan Bey'e açıklayacaktır. Firdevs Hanım çaresiz bu evliliğe mani olmayı kabul etmiştir. Bülent'le Ada'ya; Behlül'e bir not göndermiş ve acil yalıya gelmesi gerektiğini bildirmiştir. Behlül halasının evinden ayrılırken cebine koyduğu notu yere düşürmüştü; Nihal'in içindeki şüphe ateşini yakmıştır. Neler olduğunu anlamak için Behlül'ün arkasından o da yalıya dönmüştür. Eve geldiğinde Behlül ortalarda görünmemektedir. İçinden Behlül'ün orada gelmesini hiç istememektedir. Eğer gelecek olursa Bihter'le arasında bir şey olduğu kesinlik kazanacak ve o küçücük kalbi bunu kaldıramayacaktır. Saatler ilerler ve Behlül yalıya döner. Bihter'le merdivende tesadüf eden Behlül aralarında yaşananların artık bittiğini ve kendisini rahat bırakması gerektiğini, güzellikle ayrılmak istediğini belirtir. Bihter'in gözlerinden alevler çıkmaktadır. Öfkeli bir kahkaha atar ve bu evlilik işinin olmayacağını söyler. Konuşma daha sonlanmamışken bir gürültü duyulur. Nihal, Behlül ve Bihter'in bütün konuşmalarına şahit olmuş ve geçirdiği sinir krizi sonucu bayılmıştır. Bütün ev halkı endişe içinde ne olup bittiğini anlamaya çalışmaktadır. Adnan Bey Nihal'i kucaklayarak odasına çıkartır. Behlül odaya girmek ister ancak Adnan Bey

izin vermez. Olacakları anlayan Behlül evi terk eder. Bihter şoktadır ve olduğu yerde donup kalmıştır. Nihal'in üzüntüsüne artık dayanamayan Beşir, Adnan Bey'e bütün gerçeği anlatır. Bihter bütün bu yaşananlardan sonra bir Firdevs Hanım gibi olmak istememektedir. Annesi gibi hiçbir şey olmamış gibi hayatını sürdüremeyecek, alınına sürülen bu lekeyle yaşayamayacaktır. Adnan Bey'in çalışma odasına koşarak kendini odaya kilitler ve çekmecedan çıkardığı küçük silahı göğsüne dayayarak artık bu acıya son verir. Bundan böyle Adnan Bey yalısında artık Melih Bey takımına ait hiçbir şey kalmamıştır. Evin hizmetkârları ile Mlle de Courton geri dönmüş, baba kız birbirine kavuşmuştur.

3.1.2. Refiğ'in Uyarlamasında Olay Örgüsü

Aşk-ı Memnu dizisi 1975 yılında yönetmenliği ve senaryosu Halit Refiğ tarafından yapılan Türk televizyonlarının ilk edebiyat uyarlamasıdır. Türkiye'nin tek kanallı dönemlerinde TRT için çekilen dizi teknik olanaklar bakımından siyah-beyaz çekilmiştir. Halit Refiğ bu edebiyat eserini uyarlarken romana sadık kalmaya çalışmış, romanın özünden uzaklaşmamıştır.

Dizinin başlangıcı tıpkı romandaki gibi Adnan Bey ve Firdevs Hanım'ın sandallarının karşılaşmasıyla başlar. Kızlarıyla birlikte Kalender dönüşü karşılaştığı Adnan Bey'le evlenmek arzusundadır. Eve dönüşlerinde Nihat Bey onları yalının balkonunda beklemektedir. Peyker ve Bihter ne olduğunu merak eder. İçeri girdiklerinde Nihat Bey Adnan Bey'in Bihter'le evlenmek istediği haberini verir. Bu dunuma çok bozulan Firdevs Hanım hiçbir şey olmamış gibi davranır. Akşam yemekten sonra Bihter konuyu açar. Aralarında büyük bir tartışma yaşanır. Ancak Bihter Adnan Beyle evlenmeye karardır.

Adnan Bey yalısında düğün hazırlıkları başlamıştır. Mürebbiye Nihal'in durumuna üzüldüğü için bu koşturmaca bitene kadar Ada'ya halalarının yanına gitmeyi teklif eder. Adnan Bey ve Bihter evlenmiştir. Çocuklar eve dönmüştür. Onları merdivende karşılarlar. Nihal biraz duraksamıştır. Bihter Nihal'e sarılır ve öper. Birbirlerini çok seveceklerini söyler. İlk başlarda Bihter'le iyi anlaşmakta olan Nihal Adnan Bey ve Bihter'in yıldönümlerini kutlamak üzere ailecek gidilecek olan Göksu gezintisinde Bihter'e olan nefretini mürebbiyesiyle paylaşır. Göksu gezintisi sırasında Behlül Peyker'e kur yapmaya başlar. Bu durum Bihter'in gözünden kaçmaz. O gecede eve döndüklerinde Bihter aynanın karşısında kendini seyredirken bulur. Bülent'in yatılı mektebe verilmesiyle birlikte Nihal

kendisini daha da yalnız hissetmeye başlamıştır. Bu sırada evin emektarları olan Şakire Hanım, Süleyman Efendi ve Cemile'nin yalıdan ayrılmasını ardından Bülent'in yatılı okula verilmesinin suçlusu olarak Bihter'i görmektedir.

Bihter bir süredir siyasi nedenlerden dolayı okula gitmeyen Behlül'e matmazelin Fransızca gazetelerini götürmek üzere odasına girer. Masanın üzerinde duran kadın fotoğrafları dikkatini çeker. Resimler üzerine sohbet etmeye başladıkları sırada Bihter ve Behlül'ün arasında yakınlık başlamış olur. Bihter odasına çıktığında pişmanlık duyar. Ancak birbirlerinden uzak durmayı başaramazlar. O günden sonra geceleri gizli gizli Behlül'ün odasında buluşmaya devam ederler. Sonunda tam olarak Firdevs Hanım'ın kızı olmuştur. Bihter ve Nihal Firdevs Hanım'ın bir akrabasının düğününe gitmek için hazırlık yapmaktadırlar. Düğün günü Adnan Bey'in Bihter'e hediye ettiği değerli takılar Nihanl'i kıskançlık krizine sokmuştur. Bu takılar daha önce evin hizmetçilerinin Nihal'e dedikodusunu yaptığı takılardır. Hazırlıklar bitmiş yola çıkılacakken Bihter çantasını yukarda oda da unuttuğunu söyler. Behlül çantayı getirmek üzere odaya çıkar. Kısa bir süre sonra da Bihter odaya yönelir. Bihter ve Behlül oda da yalnızdırlar. Öpüştükleri sırada kapının önünden birinin geçtiğini fark ederler. Kapı eşiğine çıktıklarında matmazeli odasına girerken görürler. İki de artık bu ilişkiyi üçüncü bir kişinin daha öğrendiğini anlamış olurlar. Ama hesaba katmadıkları biri daha vardır. Evin hizmetkârlarından Beşir bu ilişkiyi başından beri bilmektedir. Soğuk gecelerde dahi Bihter'i takip etmektedir. Düğün Nihal için bir eziyete dönmüştür. Matmazel ve Bülent dışında hiçbir sosyal hayatı olmayan Nihal kalabalıkta ne yapacağını bilemez bir şekilde etrafını incelemektedir. Ayrıca gelin olacak kişinin Firdevs Hanım'la ilgili söyledikleri de Nihal'i çok rahatsız etmiştir. Nihal o günden sonra evlenmekten vazgeçmiştir. Bir sabah merdivende karşılaştıkları Behlül'den Firdevs Hanım'ın yalıya taşınacağını öğrenir. Bu haberden sonra Bihter'e karşı nefreti daha da artmıştır. Bihter'le arası iyice açılan Nihal mürebbiyesiyle birlikte alışverişe çıkar. Döndüklerinde Bülent'in odasının taşındığını görür. Bihter'e olan öfkesini daha fazla içinde tutamaz ve tartışırlar.

Matmazelin Behlül'le arasındaki ilişkiyi öğrenmesi Bihter'i her geçen gün tedirgin eder ve sonunda matmazelin yalıdan gönderilmesini sağlar. Nihal artık tamamen yalnız kalmıştır. Bu sırada Behlül Bihter'e karşı ilgisini yitirmeye başlamış ve yeniden gece hayatına dönmüştür. Firdevs Hanım da yalıya taşınmıştır. Firdevs Hanım Bihter'le Behlül arasındaki ilişkinin farkındadır ve bu evliliğin bitmemesi için bir plan hazırlamıştır. Birkaç

gündür ortalarda görünmeyen Behlül sonunda dönmüştür. Soluğu Firdevs Hanım'ın odasında almıştır. Firdevs Hanım Bihter'in evliliğini kurtarabilmek için Behlül'le Nihal'i birbirlerine yakınlaştırmaya karar vermiştir. Behlül'e artık evlenme vaktinin geldiğini, bunun için en uygun adayın Nihal olacağı fikrini sokmuştur kafasına. Behlül bu konuşmayı her ne kadar alaycı karşılasa da o günden sonra Nihal'e farklı bir şekilde bakmaya başlamıştır. Evin içinde bir süre sonra Nihal ve Behlül arasında nişanlı şakaları dolaşmaya başlamıştır. Bihter bir süreden beri kendisinden gittikçe uzaklaşan Behlül'le ilgili bu şakaları kaldıramamaktadır. Bu sırada Beşir'in hastalığı da gittikçe kötüleşmektedir. Nihal bu evlilik meselesinden çok sıkılmıştır ve uzaklaşmak için Ada'ya halasının yanına gitmeye karar verir. Aslında Nihal'de Behlül'e karşı bir şeyler hissetmeye başlamıştır. Ancak bunu bir türlü kendine itiraf edememektedir. Ada'ya bir gün sonra Behlül'de gider. Birlikte çıktıkları akşam gezintisi sonrasında duygular artık ortaya konulur. Bihter annesiyle konuşmak üzere odasına gider. Eğer bu evliliğe engel olmaz ise Adnan Bey'e her şeyi açıklayacağını söyler. Firdevs Hanım Bülent'le Behlül'e bir not gönderir. Notta “hepsini itiraf etti. Vaziyeti fena. Bu akşam mutlaka burada bulununuz” yazar. Behlül apar topar İstanbul'a dönmek için yola çıkar. Ancak cebine koyduğu not Nihan'in odasında yere düşer. Nihal notu okuyunca beyninden vurulmuşa döner. O da Behlül'ün ardından yalıya dönmeye karar verir. Nihal yalıya vardığında henüz Behlül ortalarda yoktur. Behlül'ün yalıya gelmemiş olması içinde rahatlatma hissi yaratmıştır. Belki de hepsi sadece kendisinin uydurduğu şüphelerdi. Odasında uyuya kalmıştır. Gözlerini açtığında Behlül'ün sesini duyar. Odadan çıkar. Bu sırada Behlül ve Bihter merdivende karşılaşırlar. Behlül tezkerenin Nihal'de olduğunu, bunun her ikisini de mahvedebileceğini söyler. Bihter kahkaha atar. Zaten o her şeyi göze almıştır. Beşir'in öksürüğü duyulur. Behlül Nihal'in yalıda olduğunu anlar. Mutlaka konuşmalıyız der. Artık her şey için çok geçtir. Nihal bütün konuşmalara şahit olmuştur. Fenalaşarak merdivenden yuvarlanır. Adnan Bey koşarak gelir. Onu kucaklayıp odasına çıkarır. Bu durumun Nihal'in olağan bayımlarından biri olduğunu düşünür. Behlül artık olacakları anlamıştır. Bihter'e ben gidiyorum der. Evden çıkar. Beşir Nihal'in bu durumuna dayanamaz ve Adnan Bey'e bütün gerçeği anlatır. Bihter için gidilecek bir yer yoktur. Bu saatten sonra Firdevs Hanım gibi anılmaktansa ölmeyi tercih eder. Adnan Bey'in çalışma odasında duran silahı alır ve kapıyı kilitletler. Adnan Bey bütün gerçeği öğrenmiştir. O da çalışma odasına gider. Bihter'e kapıyı açmasını söyler. İçeriden silah sesi gelir. Dizinin sonunda eski günlere geri dönmek üzere Adnan Bey ve Nihal Ada'ya giderler.

3.1.3. Saral'ın Uyarlamasında Olay Örgüsü

Aşk-1 Memnu romanı 2008 yılında yeniden senaryolaştırılarak izler kitlenin beğenisine sunulmuştur. Yönetmenliğini Hilal Saral'ın yaptığı, senaryosunu Ece Yörenç ve Melek Gençoğlu'nun hazırladığı dizi 2008 yılından 2010 yılı Haziran ayına kadar izleyicisiyle ekranlarda buluşmuştur. İki sezon süren dizi 1975 yılında olduğu gibi günümüzde de büyük bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Yayınlandığı yıllarda reyting oranları oldukça yüksek bir dizi haline gelmiştir.

Dizi boş zamanlarında tahta oymacılığıyla uğraşan Adnan Bey'in kızı Nihal'in resmini tahta üzerine işlediği sahneyle başlamaktadır. Yalıda sabah hazırlığı söz konusudur. Behlül tatil için gittiği Fransa'dan dönmüştür. Aynı sabah Melih Bey yalısında hummalı bir çalışma söz konusudur. Firdevs Hanım'ın büyük kızı Peyker'in akşam düğünü olacaktır. Behlül ve Peyker arasında bir ilişki yaşanmıştır. Ayrılıklarından kısa bir süre sonra Peyker iş adamı Hilmi Önal'ın oğlu Nihat'la evlenme kararı almıştır. Cemaat hayatının en tanınmış isimlerinden biri olan Firdevs Hanım akşamki düğün için çok heyecanlıdır. Eşini daha yirmi sekiz gün önce kaybetmesine rağmen hiç vakit kaybetmeden kendisine yeni bir eş arayışına girmiştir. Adnan Bey hedefindeki yeni kişidir ve o gece düğüne o da gelecektir. Adnan Ziyagil tanınmış zengin bir iş adamıdır. Eşi İnci Hanım'ın ölümünden sonra çocukları Nihal, Bülent ve yeğeni Behlül'le birlikte Boğaz'daki yalısında sessiz bir yaşantıya gömülmüştür. Yıllar sonra ilk defa böyle kalabalık bir ortama karışacaktır. Melih Bey Adnan Bey'in arkadaşıdır. Bu yüzden bu düğüne gitmeyi kendine bir borç bilmektedir. Firdevs Hanım'ın paragöz yapısını bilen Hilmi Bey Peyker ve Nihat'ın evliliğini ancak evlilik sözleşmesi yaparlarsa onaylayacağını söyler. Nihat çaresiz bu sözleşmeyi Peyker'e onaylatacakken Firdevs Hanım odaya girer. Bu anlaşmanın yapılamayacağını aksi halde düğünün iptal edileceğini söyler. Firdevs Hanım tüm kurnazlığını kullanarak belli bir miktar karşılığında anlaşmayı Peyker'e imzalatır.

Firdevs Hanım genç yaşta evlenip iki çocuk sahibi olduğu ve istediği zengin hayatı yaşatamadığı için Melih Bey'i hep suçlamıştır. Bu yüzden mutsuz bir evlilik sürdürmüş, sonucunda da eşini aldatmıştır. Aldatıldığını gören Melih Bey tartışma sonunda kalp krizi geçirerek hayatını kaybetmiştir. Babasının ölümü Bihter'in gözü önünde yaşanmıştır. O günden sonra Bihter annesine karşı büyük bir nefret duymaya başlamıştır. Kızlarıyla arasında hep bir mesafe ve yarış söz konusudur. O borç batağında bile kendisini yıkılmaz göstermeye çalışan gösteriş meraklısı bir kadındır. Bihter annesinden intikam almak için

Adnan Bey'i kendisi elde etmeye karar verir. Ertesi sabah yine mezarlıkta karşılaşırlar. Adnan Bey Bihter'e evlenme teklif eder. Mezarlık dönüşü Adnan Bey Deniz Hanım'ı yanına çağırır ve Bihter'le evlenme fikrini söyler. Nihal'le konuşmasını rica eder. Deniz Hanım yıkılmıştır. Çünkü yıllardır Adnan Bey'e karşı gizliden bir aşk beslemektedir. Adnan Bey'e aşkını itiraf eden bir mektup yazar. Artık yalıda kalamayacağını belirtir. Ancak daha sonra İnci Hanım'a verdiği sözü hatırlar ve vazgeçer. Nihal bu evlilik olayının öğrenince ağlama krizine girer. Babasını kimseyle paylaşmak istememektedir. Adnan Bey Firdevs Hanım'ı arar ve konuşmak için yalıya geleceğini söyler. Firdevs Hanım çok heyecanlıdır. Çünkü Adnan Bey'in kendisine açılacağından çok emindir. Adnan Bey evlilikle ilgili fikirlerini dile getirdikten sonra Bihter'le evlenmek istediğini söyler. Firdevs Hanım beyninden vurulmuşa dönmüştür. Haftalardır beklediği konuşmanın Bihter'le ilgili olmasına çok sinirlenmiştir. Adnan Bey'in yaşını ve çocuklarını bahane ederek bu evliliğin olamayacağını söyler. Neredeyse Adnan Bey'i evden kovmuştur. Nihal istemese de babasının mutluluğu için bu evliliği kabul etmiştir. Firdevs Hanım Nihat'tan aldığı parayla şirketin borçlarını ödemeye çalışmış ancak başaramayınca Adnan Beyle Bihter'in evliliğine razı olmuştur. Bihter ve Adnan Bey evlenmişlerdir. Bihter daha ilk günden itibaren evin hanımı olduğunu hissettirmeye başlamıştır. Nihal Bihter'e karşı mesafelidir. Ona bir türlü ısınmaz. Bu sırada Behlül Bihter'in yalıya geldiği günden beri garip bir şekilde ona karşı hisler beslemektedir. Hilmi Önal Firdevs Hanım'ın bütün mal varlığını elinden almıştır. Üzüntüsünden alkol alan Firdevs Hanım dönüşte trafik kazası geçirir. Bihter bu duruma üzülmemiştir. Sadece annesiyle son telefon konuşmasında ondan nefret ettiğini söylediği için pişmandır. İki hafta sonra kendine gelen Firdevs Hanım'ın artık kalacak bir yeri yoktur. Bihter her ne kadar annesinden nefret etse de onu yalıya yanına alır. Bu arada Behlül gittikçe Bihter'e âşık olmaktadır. Her ne kadar Bihter kaçmaya çalışsa da onun da gönlü artık Behlül'e kaymaktadır. Firdevs Hanım'ın yalıya taşınması mutfak çalışanlarının gündemini oluşturmaktadır. Yine Firdevs Hanımla ilgili konuşurlarken Bihter bütün konuşmaları duyar. Süleyman Efendileri evden kovar. Ancak Adnan Bey buna izin vermez. Bu sırada hamile olduğunu öğrenen Bihter Adnan Bey'e kızgınlığından bebeği aldırır. Bebeği aldırıldığını duyan Adnan Bey ve Bihter büyük bir kavga eder. Bu kavga ilişkilerinin aslında ilk kopuş noktasıdır. Peyker doğum yapmıştır. Firdevs Hanım her ne kadar bebeğin ismini Feridun koymaya çalışmışsa da ismi Doruk olmuştur. Bu sırada yalıya yerleşen Firdevs Hanım Behlül ve Bihter arasında başlayan yakınlığın farkındadır. İmalı sözlerle Bihter'i uyarmaya çalışmaktadır. Eğer bu ilişki

duyulursa kapının önüne konulmaktan korkmaktadır. Bunun için aklına bir fikir gelmiştir. Nihal'in de Behlül'e olan hislerini bildiğinden Behlül ve Nihal'i birbirlerine yakınlaştırmaya karar verir.

Firdevs Hanım Behlül'le konuşmasından sonra Bihter'e de Nihal'in Behlül'e âşık olduğunu söyler. İleride bunlar evlenir bak görürsün der. Bihter şaşkın, kıskanç bakışlarını gizlemeye çalışır. Behlül'le Nihal hiç olacak şey mi diye karşı çıkar. Bihter annesinin ne yapmaya çalıştığını çok iyi bilmektedir. Bu nedenle sağlığına kavuştuğuna göre evden gitmesini söyler. Nihal Behlül'le aralarını yakınlaştırmaya çalıştığı için Firdevs Hanım'a yakınlık duymaya başlamıştır. Firdevs Hanım'ın yalıdan gitmesini istemez. Behlül sürekli olarak Bihter'i düşünmektedir. Ama amcasına karşı içten içe suçluluk duymaktadır. Bihter'den uzak durabilmek için kız arkadaşı Elif'le nişanlanmaya karar verir. Bihter dernek çalışmalarına başlamıştır. Adnan Bey'den de destek olmasını istemiş, onun yaptığı resimlerden bir tanesini açık arttırmada satışa çıkarmaya karar vermiştir. Bunun için kış bahçesinde resimlere bakmaya gider. Peşinden Behlül'de. Ve o gece aralarında yaklaşma başlamış olur. Bihter ağlayarak uzaklaşır. Kendinden korkmaya başlamıştır. Behlül'le Elif'in bir an önce evlenmesi gerekmektedir. Nişan gecesi Nihal üzüntüden bayılır. Matmazel Nihal'in Behlül'e olan aşkını Adnan Bey'e söylemiştir. Behlül Bihter'e olan aşkından bütün gece sahildeki balıkçılarla içer ve sarhoş olur. Balıkçılar Adnan Bey'in yalısına gelir Behlül'ün durumunu anlatır. Adnan Bey ve Beşir Behlül'ü almaya giderler. Yalıya geldiklerinde Behlül kendinde değildir. Yatağına yatırılır. Behlül "seviyorum" diye mırıldanır. Bütün gece Behlül'e ulaşamayan Elif onun kendisini aldattığını düşünerek nişanı atar. Bihter aralarını yapmaya çalışır. Behlül'ün nişanlanması onlar için bir kurtuluştur. Bihter ve Behlül konuşmak için dışarı çıkarlar. Beraber kayıkçılara teşekkür etmeye giderler. Arabada yeniden bir yaklaşma olur. Bihter'de artık duygularını gizlemez. Ertesi sabah Bihter ve Behlül koridorda karşılaşır. Birbirlerine çok yakınlaşmışlardır. Birden Deniz Hanım Nihal'in odasından çıkar. Onları görür. İkisi de panik olmuşlardır. Acaba Deniz Hanım onları görmüş müydü? Behlül Bihter'e kendisinden uzak durmasını söyler. Deniz Hanım Behlül'le aralarındaki ilişkiyi artık biliyordur ve yalıdan gitmesi gerekmektedir. Bu yüzden Bihter bahane olarak Adnan Bey'e Deniz Hanım'ın mektubundan bahseder. Aralarında büyük bir kavga çıkar. Aslında bu kavganın sebebi Deniz Hanım değildir. Bihter Adnan Bey'i Behlül'le aralarında bir engel olarak görmeye başlamış ve yüzden sürekli olarak bahanelerle kavga çıkarmaktadır. Bihter her

geçen gün Adnan Bey'den daha da uzaklaşmaya başlamıştır. Artık ona dokunmasına tahammül edememektedir. Bihter artık gözünü iyice karartmıştır.

Bihter akşam Adnan Bey'e ayrılmak istediği söyler. Yine kavga ederler. Bihter ve Behlül kaçmaya karar verirler. Bihter uçak biletlerini ve banka işlerini halletmiştir. Ertesi gün havaalanında buluşurlar. Ancak Behlül yapamayacağını söyler. Bihter ağlaya ağlaya eve döner akşam Adnan Bey'den özür diler. Nihat ve Behlül iş gezisi için Azerbaycan'a gitmiştir. Buradan Bihter'i arar ama tartışırlar. Gece helikoptere binen Behlül kaybolur. Tüm aile endişe içinde ondan gelecek güzel bir haber beklemektedir. Bihter onu ne kadar çok sevdiğini bir kez daha anlar. Behlül bulunmuş ve İstanbul'a dönmüştür. Akşam hep birlikte yemek yerler. Bihter Behlül'ün odasına girer. Bu sırada Nihal de Behlül'e iyi geceler dilemek için odaya girer. Behlül panikle Bihter'i balkona saklar. Nihal gittikten sonra balkonda öpüşürler. Beşir bahçede onları görür. Bihter'i Nihal sanmıştır. Ertesi gün Beşir balkonda gördüklerini Deniz Hanım'a anlatır. O da Nihal'le konuşmaya gider. Akşam onları gördüğünü söyler. Nihal sadece kapıdan iyi geceler dilediğini söyler. Deniz Hanım balkondaki kişinin Bihter olduğunu anlamıştır. Firdevs Hanım Bihter'in evliliğini kurtarmaya karardır. Bunun için Nihal'in giyim tarzını değiştirmesini söyler. Böylelikle Behlül'ün dikkatini çekecektir. Nihal artık liseyi bitirmiştir. Bir çocuk değil bir genç kız olacaktır. Nihal üniversite sınavında bayılır ve sınavdan çıkmak zorunda kalır. Behlül'de Elif'ten ayrılmıştır. Firdevs Hanım bunu da fırsat bilerek Nihal'in üzüntüsüne destek olması için sürekli Behlül'le Nihal'i dışarı çıkması için teşvik etmektedir. O gece de Nihal ve Behlül eve geç dönerler. Bihter uyumamıştır. Bahçedeki serada buluşurlar. Birlikte oldukları sırada dışarıdan bir ses gelir. Apar topar üzerlerini giyinirler. Dışarı çıktıklarında saksıların devrildiğini görürler. Biri onları görmüştür. Ama kim olduğunu göremezler. Bihter apar topar yalıya dönerken yolda matmazelle karşılaşır. Ardından Nihal'de onların yanına gelir. Bihter küpesini düşürdüğünü onu aradığını söyler. Çok utanmıştır. Artık tamamen annesine benzemiştir. Deniz Hanım ayrı eve çıkmaya karar vermiştir. Nihal bu durumu olgunlukla karşılar. Çünkü Behlül'le yaklaşmalarına her defasında karşı çıkan Deniz Hanım'dan uzaklaşmaya başlamıştır.

Bu sırada magazinciler Nihal ve Behlül'ün gece dışarıda fotoğraflarını çekmiş ve aralarında aşk dedikodusu olduğunu yazmışlardır. Bu duruma sinirlenen Adnan Bey bir süre dışarı çıkmalarını yasaklar. Behlül'de haberler unutulana kadar Amerika'ya gidecektir. Serada gördüklerinden sonra Beşir'in hayatı iyice zorlaşmıştır. Adnan Bey'e

anlatmak ister ancak Adnan Bey'in İnci Hanım'dan sonra ilk kez birine bu kadar âşık olduğunu söylemesi üstüne vazgeçer. Ama sürekli olarak Bihter ve Behlül'ü takip etmektedir. Behlül Bihter'e mesaj gönderir. Riva'da bir taş evin adresini verir. Oraya gitmesini söyler. Bihter bir anlam veremez ama eve gider. İçeride kimse yoktur. Birden karşısına Behlül çıkar. Amerika'ya gitmekten vazgeçen Behlül bu taş evi tutmuştur. Bundan sonra burası onların aşk yuvası olacaktır. Bihter artık Adnan Bey'den tamamen uzaklaşmıştır. Aynı odada uyumak bile onun için çok zor olmaktadır. Durum Adnan Bey için de kötüdür. Bir gece zorla Bihter'e sahip olur. Bihter evi terk eder. Behlül'ün yanına taşınır. Artık Adnan Bey'den boşanmaya karar vermiştir. Behlül Elif'in intihar ettiğini öğrenir. Hastaneye gitmiştir. Bu sırada Bihter Behlül'ü beklemektedir. Çok içmiştir ve sarhoştur. Telefonda kavga ederler. Bihter karar vermiştir. Çiftliğe Adnan Bey'le konuşmaya giderken kaza geçirir. Adnan bu duruma çok üzülmüştür. Çünkü bütün bunların suçlusunun kendisi olduğunu düşünür. Behlül de aynı şekilde bu kazanın sebebinin kendisi olduğu için pişmandır. Bihter kazayı hafif atlatmıştır. Bir gün sonra eve çıkmıştır. Firdevs Hanım bu durumun iyice çığrından çıktığının farkındadır. Behlül'le konuşur. Bu ilişkinin olamayacağını söyler. Bihter Behlül'ün odasına gider ve artık her şeyi göze aldığını söyler. Behlül'ün yine köşeye sıkışmıştır. Firdevs Hanım Nihal ve Behlül konusunda Adnan Bey'in de aklına girmeye başlamıştır. Behlül salonda Bihter'e aşkını itiraf ederken Adnan Bey duyar. Önce şüphelenir. Ancak Bihter durumu kurtarmak için Behlül'in Nihal'e aşkını itiraf ettiğini söyler. Bu konuşmadan sonra Adnan Bey bu evlilik konusunda olumlu düşünmeye başlamıştır. Beşir Bihter ve Behlül'ün taş evde çektiği görüntülerini Adnan Bey'in şirketine kargoyla göndermiştir. Ancak Nihal'in Behlül'e olan aşkını Deniz Hanım'a anlatması üzerine cd'yi geri almaya karar verir. Nihal'in mutluluğuna engel olmayacaktır. Artık âşık olduğu insan bir başkasıyla evlenecektir. Buna daha fazla dayanamaz ve yalıdan ayrılarak gemide çalışmaya başlar. Behlül artık Nihal'le ciddi bir ilişkiye başlamıştır. Adnan Bey'e onu üzmeyeceğine dair söz vermiştir. Şakayla başlayan bu ilişki Bihter'in canını iyiden iyiye yakmaya başlamıştır. Her defasında Behlül'den uzaklaşmaya çalışmış ama başarılı olamamıştır. Bihter hırsından Behlül'ü sürekli olarak sıkıştırmaya başlamıştır. Bu ise Behlül'ü Nihal'e daha da yakınlaştırmaktadır. Beşir gemide iyice hastalanmıştır ve Moskova'da hastaneye kaldırılır. Haberi alır almaz Behlül Beşir'in yanına gider. Hastanede Beşir Bihter'le olan ilişkisini bildiğini söyler. Behlül artık Nihal'i sevdiğini ve evleneceğini, Bihter'le her şeyin bittiğini söyler. Ünlü iş adamı Çetin Özder'in de katılacağı bir davete gidecekleri akşam Behlül

Nihal'e evlenme teklif eder. Gecede Nihat'ın babası Hilmi Bey Behlül'e Bihter'le ilişkilerini bildiğini ima eder ve kavga çıkar. Ertesi gün yalıda küçük bir nişan yapılır. Behlül düğünün bir an önce olmasını istemektedir. Bihter'le her geçen gün daha büyük sıkıntılar yaşamaktadırlar. Bihter iyice asabilesmiş, evdeki herkesle sürekli kavga etmeye başlamıştır. Firdevs Hanım Çetin Özder'le evlilik yolunda ilerlemeye başlamıştır. Nihat Adnan Bey'e Behlül'ün Hilmi Beyle neden kavga ettiğini anlatır. Adnan Bey'in içinde bir şüphe ateşi yanmaya başlamıştır. Peyker ikinci çocuğunu doğurmuştur. Hilmi Bey Ziyagillere karşı bir savaş açmıştır. Bihter ve Behlül'le ilgili olarak Riva'daki evi öğrenmiş ve orada şoför Sait aracılığıyla bir tuzak kurmuştur. Adnan Bey bu oyuna gelmiştir. Bihter'le kavga ederler. Bihter evi terk eder. Yalıda gergin bir hava vardır. Bu sırada Bihter bir otele yerleşmiştir. Behlül'ü oraya çağırır. Behlül'ü karar vermesi için yeniden konuşur. Hamile olduğunu söyler. Behlül bunun bir yalan olduğunu düşünür. Kavga ederler. "Sen gerçekten Firdevs Hanım'ın kızıymışsın" der. Bihter Behlül'ü odadan kovar. Nihat bu işin peşini bırakmaz ve Sait'i bularak konuşturur. Adnan bütün gerçeği öğrenmiştir. Behlül artık Bihter'den iyice uzaklaşmaya başlamıştır ve bu düğünün bir an önce yapılmasını ister. Gazetecilere düğün tarihini açıklar. Bihter haberi televizyondan öğrenir. Bunu üstüne eve dönmeye karar verir. Eve döner dönmez ilk işi Cemile'yi işten kovmak olmuştur. Süleyman Efendi ve Şayeste Hanım da emekliliklerini bahane ederek yalıdan ayrılmak isterler. Bihter bir türlü Behlül'ün peşini bırakmaz. Ama Behlül artık gerçekten Nihal'in duygularına karşılık vermeye başlamıştır. Bu durum Bihter için daha da dayanılmaz bir hale gelmiştir. Firdevs Hanım ve Çetin Özder evlenmeye karar vermişlerdir. Nişan gecesinde Bihter dağılmış bir durumdadır. Firdevs Hanım'a onları nasıl birleştirdiyse ayırmasını aksi halde bütün gerçeği Adnan Bey'e açıklayacağını söyler. Firdevs Hanım bu evliliği bozacağına dair söz verir. Karşılığında Bihter de Behlül'le her şeyi bitirecektir. Bihter öfkesinden sürekli yanlış yapmaya başlamıştır. Bülent bile artık ondan uzak durmaya başlamıştır. Matmazele artık Bihter'i sevmediğini söyler. Nihat babasının Bihter ve Behlül hakkında söylediklerinin doğru olduğuna inanmıştır ve holdingden ayrılmıştır. Peyker'le artık Los Angeles'da yaşayacaklardır. Beşir'in durumu iyice kötüleşmiştir. Behlül hastanede Beşir'i ziyaret eder. Nihal'i ne kadar çok sevdiğini ve artık evleneceklerini söyler. Beşir Nihal'i üzmeye dayanamayacağı için cd'nin yerini Behlül'e söyler. Adnan Bey'in içindeki şüphe iyice büyümüştür. Nihal Deniz Hanım'ın Behlül'le evlenmesine karşı çıkmasına sinirlenmiştir ve artık yollarının ayrılması gerektiğini söyler. Deniz Hanım çok üzgündür ve Adnan Beyle konuşmaya karar verir.

Düğünden bir gün önce Bihter Behlül'le kaçış planları yapmış, uçak biletlerini almıştır. İçinde hala Behlül'ün ona döneceğine dair umut taşımaktadır. O sabah koruda buluşmak üzere sözleşirler. Behlül aslında sadece veda etmeye gelmiştir. Bu ilişkinin bir tutku, çılgınlık olduğunu söyler ve bitti der. Bihter'in kendisini sevmediğini, sadece öfkeli olduğunu düşünmektedir. Bihter ise Behlül'ü gerçekten çok sevmiştir. Artık Bihter için hayat anlamını yitirmiştir. Akşam yalıda sadece Bihter ve Adnan Bey kalmıştır. Adnan Bey Bihter'e ayrılmak istediğini söyler. Odaya gider hemen Behlül'ü arar. Boşanma haberini verir. Behlül Nihal'le evlenmek istediğini söyler. Düğün sabahı Bihter annesine Buradan hemen uzaklaş Firdevs Hanım. Bugün bu evde büyük bir fırtına kopacak, uzaklaş der. Firdevs Hanım iyice gerilmiştir. Valizlerini toplar. Artık bu yalıdan gitmeye karar vermiştir o da. Deniz Hanım son bir çare Adnan Bey'i arar. Onu mezarlıkta bulur. Bihter ve Behlül arasında bir şeyler olduğuna bunu da Beşir'in bildiğini söyler. Bu sırada Nihal ve Behlül düğünün yapılacağı mekânda hazırlık yapmaktadırlar. Firdevs Hanım Bihter'in konuşmalarından endişe ederek Behlül'ü arar. Behlül banyodadır, telefonu duymaz. “Bihter her şeyi itiraf edecek. Hemen gel bir şeyler yap” diye mesaj gönderir. Bülent de Behlül'le birlikte. O da mesajı okur. Behlül apar topar yalıya gider. Bülent Nihal'e gelen mesajı söyler. Nihal de yalıya gitmek üzere çıkar. Behlül yoldan Bihter'i arar. Eve geldiğini amcasına hiçbir şey anlatmamasını, hayatını mahvetmemesini söyler. Bihter için son ışıktır sönmüştür artık. Adnan Bey Beşir'in yanındadır. Bildiği her şeyi anlatmasını söyler. Beşir Nihal'i öldürüyorlar Adnan Bey der. Bihter çalışma odasında duran silahı almıştır. Yatak odasında Behlül'ü bekler. Beşir tüm gerçeği anlatmıştır artık. Behlül Bihter'in yanındadır. Bihter kapıyı kilitler. Adnan Bey koşarak eve girer. “Bihter” diye bağırır. Bihter tabancayı göğsüne dayamıştır. Adnan Bey kapıyı kırıp içeri girer. Behlül'e sen benim oğlundun der. Bihter bu sırada tetiği çeker.

Beşir'de son nefesini vermiştir artık. Bihter'in ölümünden sonra Firdevs Hanım felç geçirir. Nihal hastaneye kaldırılır. Adnan Bey ve Bülent onun yanındadır. Nihal ve Adnan Bey bankta oturmuş konuşmaktadırlar. Son panjurları kapatan matmazelin ardından Bülent'in sesi duyulur. Artık yeni bir eve taşınıyorlardır. Hep birlikte arabaya binip uzaklaşırlar.

3.1.4. Karşılaştırma

Refiğ'in uyarlaması romanda yer almayan II. Abdülhamit'in baskıcı ve sansür dönemindeki siyasi bir mesele olan Girit meselesine sıklıkla değinmektedir. Dizi 1975

Türkiye’inde çekilmiş olmasına karşın romanın tarihi izleğini, zaman ve mekânını yansıtabilmek için somut bir şekilde Adnan Bey ve Behlül arasında geçen diyalogla uyarlamaya eklenmiş ve izleyiciye aktarılmıştır. Yapılan gönderge yöntemiyle dizi Abdülhamit döneminin siyasi durumuna ilişkin bilgi aktarımında bulunmuştur.

Dadak; Aşk-ı Memnu dizisinde melodram yapısının sadece bir duygu halini temsil ettiğini, film boyunca romandaki arka plana sadık kalarak, dağılmakta olan Osmanlı İmparatorluğunun hikâyesinin karakterlere yansıtıldığını ifade ederken (akt. Akıncı, 2010: 83) Çelenk (2010: 23); Refiğ uyarlamasıyla ilgili olarak kaynak metnin gücünden çok şey eksiltlen bir uyarlama olduğunu ifade etmektedir. Fethi Naci’ye göre;

“Halit Ziya Uşaklıgil, Aşk-ı Memnu’da, 19. yüzyılın sonunda yaşayan zengin ve aylak bir toplum katının yaşam biçimini; varlıklı, geleneksel Türk ailesinin ‘Batılı’ yaşama biçiminin etkisi altında çözülüp altüst oluşunu, yozlaşmasını; bir toplum katının yaşadığı ve eğlendiği yerleri (konaklar, yalılar, Boğaziçi, Büyükkada, Göksu, Concordia, vb.); birey olarak bütün somutluklarıyla bir toplum katının insanlarını, dünyaya ve insanlara bakış açılarını, bu insanlar arasındaki ilişkileri anlatıyor” (akt. Sakça, 2014).

Uşaklıgil’in romanı yanlış batılılaşma konusu üzerinden işlenerek kişilerin eğlence ve tüketim davranışlarına ilişkin bilgiler ile karakterlerin derin psikolojik tahlillerine yer vermiştir. Ancak Refiğ’in uyarlamasında kişilerin derin duygu hislerine ve yaşadıkları açmazlara yer verilmediği gibi dönemin tüketim olgusunda da dikkat çekmemektedir.

Bakhtin (2001: 316) edebi bir yapıtın fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğünü, zaman-uzamıyla tanımlamaktadır. Sözen (2008: 95); “yerlerin evrensel tarihe ya da bireyin özgeçmişine göre her zaman bir tarihselliği olduğundan mekân içinde her yer değiştirme de mekânsal ve bireysel yapıtların yeniden düzenlenmesini zorunlu kılacağından bahsetmektedir”. Zamanın dönüşümü bakımından 2008 yılı Saral uyarlaması artık günümüz koşullarına uyarlanmıştır yeni bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Konusu bakımından ana metin romandaki ile aynıdır ancak sunum biçiminde önemli değişiklikler ortaya çıkmıştır. Olay örgüsünü genişletebilmek amacıyla diziye yeni karakterler eklenmiş ortaya yeni çatışmalar çıkmıştır. Aynı şekilde mekânsal anlamda çeşitlilikler söz konusudur.

Hilmi Önal Nihat'ın babasıdır. İş adamıdır. Peyker'in Firdevs Hanım'ın kızı olması nedeniyle Nihat'ın evliliğine onay vermemiş nikâhtan önce evlilik sözleşmesi yapması için baskı kurmuştur. Bu durum babasıyla oğlunun arasını açar. Hilmi Bey bu yüzden Firdevs Hanım'a ve dolayısıyla Ziyagil ailesine düşman olur. İntikam almak için savaş başlatan kişidir. Aynur Önal Nihat'ın annesidir. Firdevs Hanım'ın Çetin Özder'le tanışmasına vesile olmuştur. Arsen Ziyagil Adnan Bey'in ablasıdır. Holding'in yönetim kurulu üyesidir. Kendisine ait büyük bir at çitliğinde yaşamaktadır. Cemile Süleyman Efendi Şayeste Hanım'ın kızıdır. Kaynak metindeki Şakire Hanım Şayeste olarak karşımıza çıkmıştır. Beşir ise ev işlerinde Süleyman Efendiye yardım etmekte, ayrıca Nihal ve Bülent'in şoförlüğünü yapmaktadır. Cemile Beşir'e Beşir ise evin hanımı konumundaki Nihal'e platonik olarak âşıktır. Nesrin bir süre sonra balıkçı Rıza kaptanla evlenmiştir. Katya ülkede yasa dışı çalışmaktadır. Bir süre sonra evin içinde yaşanan olaylarla ilgili çok fazla şey bilmesi nedeniyle Firdevs Hanımla ters düşmüş, Firdevs Hanım ondan kurtulmak için Katya'yı polise ihbar etmiştir. Evden kaçan Katya Hilmi Önal'a sığınmıştır. Katya vatandaşlık alabilmek için Hilmi Önal'ın adamlarından Kemal'le evlenmiştir. Elif Behlül'ün manken nişanlısıdır. Behlül'le araları bozulunca bir süre Hilmi Önal'da teselliye bulmuş daha sonra Firdevs Hanım tarafından iş için yurt dışına gönderilmiştir. Sevil Firdevs Hanım'ın en yakın arkadaşıdır ve Hilmi Önal'la Adnan Bey'e karşı çıkarları doğrultusunda iş birliği yapmaktadır. Rıza kaptan Behlül'ün bir gece sarhoş olup dertlerini paylaştığı balıkçıdır. Çetin Önder zengin bir iş adamı olarak Firdevs Hanım'ın müstakbel nişanlısıdır. Melih Yöreoğlu dizinin ilk bölümünde Firdevs Hanım'ın ölen eşi olarak tanıtılmıştır.

Ana metinde açık mekân olarak kullanılan alanlar; aile üyelerinin sıklıkla gittiği spor salonu, görüşmelerin yapıldığı kafeler, sıklıkla verilen davetlerin yapıldığı balo salonları, yurt dışı gezilerinde kalınan oteller, özel defilelerin izlendiği moda evleri, gece hayatının yaşandığı barlar, Peyker'in sanat evi, düğün için tutulan gösterişli mekân, çıkılan yat turları ve Adnan Bey'in holdingi gibi mekânlardır. Kullanılan kapalı mekân sayısı dizi karakterlerine ekleme yapılması nedeniyle oldukça çoğaltılmıştır. Melih Yöreoğlu'nun yalısı (Firdevs Hanım'ın yalısı), Peyker ve Nihat'ın evi, Nihat ve Aynur Önal'ın evi, Deniz Hanım'ın evi (Matmazel), Behlül'ün Riva'da tuttuğu taş ev, Elif'in bir dönem Behlül'le yaşadığı ev ve Nihal ile Behlül'ün evlendikten sonra yaşayacakları yalıdır.

Gürbilek’e (1992: 25) göre; 1980’lerin kültürel ortamına “söz” de yaşanan patlama kadar imajda yaşanan dönüşüm de damgasını vurmuştur. Değişime uğrayan kültürü vitrin-seyir ilişkisine benzetmektedir ve reklamcılığın kışkırtıcı rolünün olduğunu, reklamlarla beraber söz görüntünün hizmetine sunulduğunu ifade eder”. Artık bütün kültür pazarlanacak bir hammadde olmuştur. 1980 sonrasında ülkede yaşanan değişim televizyon kanallarındaki programları da yansıtmıştır. Kültürel bir form olarak televizyon dizileri artık reyting kaygısı ve kâr amacıyla kullanılmaya başlamıştır.

Saral’ın uyarlamasında sunulan yaşam tarzı, kullanılan mekân seçimleri, kişilerin gündelik hayatlarındaki giyim kuşamları, süslenme kodları Veblen’in ifadesiyle gösterişli tüketimi tetiklemektedir. Koçak’ın (2017: 83) ifadesine göre “gösterişçi tüketimde, kişinin saygınlığını kazanıp koruyabilmesi için yalnızca servet ya da güç sahibi olması yeterli değildir. Saygınlık ancak kanıta dayandığında bahşedildiğinden, servet ya da güç kanıtlanmalıdır”.

3.2. KARAKTERLER

3.2.1. Romanda Firdevs Hanım Karakteri

Uşaklıgil'in romanında sözü edilen Firdevs Hanım 45 yaşında, güzel giyinmeyi seven, bakımlı, lüks ve eğlence düşkünü bir kadındır. Mesire yerlerinin tanınan kişisidir. 18'li yaşlarında evde kalmamak hissiyle evlenmiştir. Geçimiyle ilgili herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Evlendikten sonra eşi de Melih Bey takımı olarak anılmaya başlamıştır. Peyker ve Bihter adında iki kızı olmuştur. Gençliğe ve güzelliğe önem vermesi nedeniyle küçük yaşta anne olması onda kızlarına ve eşine karşı nefret oluşmasına sebep olmuştur. Kocasını bir gün kıskançlık krizine girmiş ve Firdevs Hanım'a ait mektupları okumuştur. Aralarında çıkan kavga sonunda eşi hastalanmış bir hafta sonra da vefat etmiştir. Eşinin vefatından bir ay sonra yine eğlence hayatına geri dönmüş, kendine bu kez zengin bir eş olarak Adnan Bey'i gözüne kestirmiştir. Adnan Bey'in Bihter'le evlenmek istediğini öğrendiğinde buna karşı çıkmış sonunda kabullenmek zorunda kalmıştır. Peyker ve Nihat Bey'le birlikte sarı boyalı yalısından ayaklarındaki ağırlar sebebiyle Adnan Bey'in yalısına taşınmıştır. Romanda esas etkisi yalıya taşındıktan sonra Bihter ve Behlül arasındaki ilişkiyi her nasılsa hissetmiş (romanda buna ilişkin net bilgi yer almamakta) buna engel olmak için Behlül ve Nihal'in birbirine yakınlaşmasını sağlamıştır. Romanda Bihter'in Behlül'le yasak aşkının ortaya çıkması ve Bihter'in intiharı sonrasında akıbetiyle ilgili bilgi verilmemiştir.

3.2.2. Refiğ Uyarlamasında Firdevs Hanım Karakteri

Refiğ'in uyarlamasında Firdevs Hanım 45 yaşlarındadır. Bakımlı, güzelliğine güvenen bir kadındır. Eşinin ölüm sebebine, eğlence hayatına düşkünlüğüne ve geçimine ilişkin herhangi bir sahne yer almamaktadır. Adnan Bey'in kendisiyle ilgilendiğini düşünmektedir. Adnan Bey'in asıl evlenmek istediği kişinin Bihter olduğunu öğrendiğinde umursamaz bir tavır takınır. Bihter'le bu evlilik meselesi yüzünden aralarında bir kavga yaşanır. Sonrasında Bihter Adnan Bey'le düğün hazırlıklarının yapıldığı sahne görünür. Firdevs Hanım dizide bakışları ve tavırları ile cüretkâr bir kadın imajı çizmektedir. Behlül'e karşı davranışları ve düğün evine giderken giydiği iddialı elbise sahnesi bunu yansıtmaktadır. Peyker ve Nihat Bey'le birlikte kendi küçük yalısında yaşarken dizilerindeki ağırlar sebebiyle Adnan Bey yalısına taşınmıştır. Refiğ'in uyarlamasında da romanda olduğu gibi Firdevs Hanım karakteri etkin rolü yalıya taşındıktan sonra Nihal ve

Behlül'ün yakınlaşmalarını sağlamak olmuştur. Refiğ'in uyarlamasında Bihter'in Behlül'le yasak aşkının ortaya çıkması ve Bihter'in intiharı sonrasında akıbetiyle ilgili bir sahneye yer verilmemiştir.

3.2.3. Saral'ın Uyarlamasında Firdevs Hanım Karakteri

Saral'ın uyarlamasında Firdevs Hanım cemiyet hayatının en tanınmış kadınlarından. 50'li yaş üzerindedir. Güzel giyimli, her zaman şık ve bakımlı, lüks ve gösteriş düşkünüdür. Geçimini eşi sağlamaktadır. İş insanı Melih Bey'in eşidir. Eşi Melih Yöreoğlu'nu aldatmış, buna şahit olan Melih Bey kalp krizi geçirerek vefat etmiştir. Melih Bey'in ölmeden önce işleri kötüye gitmiş ve iflas etmiştir. Firdevs Hanım'a eşinden geriye sadece borçlar kalmış, evde çalışanların dahi maaşlarını ödeyemez hale gelmiştir. Alıştığı zengin yaşantısını sürdürebilmek için Adnan Bey'i kendisine yeni bir eş adayı olarak görmüştür. Peyker'in düğününde baş konuk Adnan Bey'dir. Kendisine özel bir ilgi ile yaklaşmıştır. Adnan Bey'in nazik davranışlarını kendi üzerine almış, onun da kendisinden etkilendiğini düşünmüştür. Adnan Bey'in Bihter'le evlenmek istediğini öğrenince ilk başta karşı çıkmış ancak maddi sıkıntılardan dolayı bu evliliği kabul etmek zorunda kalmıştır. Bütün mal varlığını kaybettikten sonra intihar etmek istemiş, arabayla trafik kazası geçirmiştir. Kaza anına kadar ondan nefret eden Bihter bu olaydan sonra annesinin bakımını üstlenmiş, iyileşene kadar köşkte kalmasını istemiştir. Zaten gidecek herhangi bir yeri olmayan Firdevs Hanım Ziyagil köşküne taşınmaktan büyük bir mutluluk duymuştur. Köşke yerleştikten sonra herhangi bir geliri olmadığı için Bihter'in kredi kartlarıyla lüks yaşantısına devam etmektedir. Öyle ki bir keresinde aldığı mücevher parası nedeniyle Adnan Bey'i bankadan aramışlardır. Bir süre sonra Bihter ve Behlül'ün arasındaki ilişkiyi fark etmiştir. Bu ilişkinin sadece Bihter için değil kendisi için de büyük bir tehlike olduğunun farkındadır. Eğer Adnan Bey öğrenecek olursa ikisi birden kapı dışarı edileceklerdir. Bihter'le bu konuyu açıkça konuşmasına rağmen vazgeçirememiş kendince bu ilişkiyi sonlandırabilmek için Nihal'in Behlül'e olan zaafının da farkında olarak Behlül'le Nihal'i birbirine yaklaştırmıştır. Ailecek katıldıkları bir baloda hatırı sayılır bir zenginliğe sahip olan Çetin Özder ile tanışmıştır. Birlikte gittikleri yurt dışı gezisinde Çetin Özder Firdevs Hanım'a evlenme teklifi etmiştir. Firdevs Hanım sonunda aradığı zengin eş adayını bulmuştur. Ancak Çetin Özder evlilik sözleşmesi yapmak istemiş bu nedenle araları bozulmuştur. Behlül ve Nihal'in düğün günü Bihter'in bütün gerçeği açıklayacağını anlayarak valizini toplamış ve köşkten ayrılmıştır. Bihter'in intiharından sonra felç

geçirmiş bir halde camii avlusundaki görüntüsü ekrana gelmiştir. Çetin Özder onun yanındadır.

3.2.4. Karşılaştırma

Roman ve Refiğ'in uyarlamasında Firdevs Hanım'ın soyadı yoktur. 2 Temmuz 1934 tarihinde resmi gazetede yayımlanan 2525 sayılı kanun maddesiyle soyadı kanunu çıkartılmıştır. Refiğ'in uyarlaması her ne kadar 1975 yılında çekilmiş olsa da bir dönem dizisi olması nedeniyle karakterlerde soyadı bulunmamaktadır. Sarar'ın uyarlamasında Firdevs Hanım'a Yöreoğlu soyadı verilmiştir. Romanda Firdevs Hanım'ın yaşına ilişkin açık bilgi verilmesine karşın iki uyarlamada da yaşıyla ilgili bilgi yer almamaktadır. Roman ve Refiğ'in uyarlamasında ne iş yaptığına ilişkin bilgi yoktur. Saral'ın uyarlamasında ise çalışmamakta ancak iş insanı Melih Bey'in eşi olarak belirtilmektedir. 19. yüzyılda Osmanlı Devleti siyasal, sosyal, ekonomik alanlarda, eğitim ve hukuk alanında, Batı'ya ayak uydurma ve ilerleme çabasıyla değişimler ve yapısal dönüşümler geçirmiş, bu değişim sürecinden Osmanlı kadını da etkilenmiştir (Çiçek ve diğerleri, 2015:279). Tanzimat dönemiyle başlayıp Cumhuriyet dönemiyle birlikte kadınlara sağlanan eğitim ve sosyo-ekonomik imkânlarla rağmen her üç metinde de Firdevs Hanım çalışmamaktadır. Romanda sosyal hayatı ve giyim tarzıyla ilgili oldukça geniş bilgi yer almaktadır. Refiğ uyarlamasında Firdevs Hanım'la ilgili çok fazla sahne olmamakla birlikte tavırları ve bakışlarıyla "hoppalığı" ve "hafifmeşrepliği" yansıtılmaya çalışılmıştır. Saral'ın uyarlamasında Firdevs Hanım'ın giyim tarzı dikkat çekmektedir. Günümüz tüketim kültürüne yönelik mekânla uyarlamada sıklıkla yer bulmaktadır. Spor salonları, kafeler, yurt dışı seyahatleri, özel defileler, gidilen gösterişli balolar söz konusudur. Her üç metinde de kızlarına ve eşine karşı nefret doludur. Her üç metinde de Firdevs Hanım'ın eşini aldatması sonucu eşi vefat etmiştir. Romanda ve Refiğ uyarlamasında "Melih Bey takımı" olarak ifade edilmekte ancak neden o şekilde anıldığına ilişkin bilgi yer almamakta iken Saral'ın uyarlamasında Melih Bey Firdevs Hanım'ın eşidir ve bu nedenle Melih Bey takımı denilmektedir. Roman ve Refiğ'in uyarlamasına hafifmeşrep bir kadın olarak sunulmakta iken Saral'ın uyarlamasında sosyetenin gözde kadınlarından biri olarak sunulmaktadır. Her üç metinde de Adnan Bey'le kendisi evlenmek arzusunda iken Adnan Bey'in Bihter'le evlenmek istediğini öğrendiğinde bu evliliği onaylamaz ve Bihter'le arasında ciddi bir kavga yaşanır. Üç metinde de mağlup olmuştur. Her üç metinde de yine evlenmek arzusundadır. Roman ve Refiğ'in uyarlamasında Adnan Bey'in yalısına taşınma

sebebi dizlerindeki rahatsızlık nedeniyledir. Saral uyarlamasında ise Melih Bey'den geriye kalan bütün servetini kaybetmiş bir kadın olarak arabayla intihar etmek istemiş, kazadan yaralı kurtulduktan sonra Bihter ona sahip çıkarak Adnan Bey'in köşke yerleştirmiştir. Roman ve Refiğ'in uyarlamasında Firdevs Hanım'ın etkin olduğu tek yer Nihal ve Behlül'ün birlikteliklerini sağlamasıdır. Saral'ın uyarlamasında ise her türlü entrikanın içindedir. Roman ve Refiğ uyarlamasında geçim şekliyle ilgili bilgi yer almamakta iken Saral'ın uyarlamasında tüm harcamalarını Bihter'in kredi kartıyla yapmakta yani dolaylı olarak Adnan Bey karşılamaktadır. Roman ve Refiğ uyarlamasında arkadaş çevresi olarak sadece düğüne katıldıkları akrabaları gösterilmekte iken Saral'ın uyarlamasında en yakın arkadaşı Sevil Hanım'dır. Roman ve Refiğ uyarlamasında sadece evlenmek hayalinde olmasından söz edilirken Saral'ın uyarlamasında zengin iş insanı Çetin Özder'le nişanlanmıştır. Her üç metinde de Behlül ve Nihal'in nişanlanmalarına vesile olmuştur. Ancak roman ve Refiğ uyarlamasında Bihter ve Behlül arasındaki yasak aşkı anladığına ilişkin bir bilgi yer almamaktadır. Saral uyarlamasında ise onların ilişkisinin farkına varmış ve defalarca Bihter'i bu ilişkiden uzak durması için uyarmıştır. Her üç metinde de Bihter'in yasak aşkını Adnan Bey'e itiraf etmesinden korkmaktadır. Romanda ve Refiğ uyarlamasında Nihal ve Behlül'ün arasını bozmak için bir girişimde bulunmamıştır ancak Saral'ın uyarlamasında Bihter'in tehditleri nedeniyle Nihal'i Behlül'e karşı olumsuz yönde etkilemeye çalışmıştır. Roman ve Refiğ uyarlamasında Ada'da Nihal'in yanında olan Behlül'e Bülent aracılığıyla not göndererek Bihter'in her şeyi itiraf edeceğini bildirmiş Saral'ın uyarlamasında artık teknoloji çağında olunması nedeniyle Behlül'ün cep telefonuna mesaj göndererek onu uyarmaya çalışmıştır. Bihter ve Behlül'ün yasak aşkının ortaya çıktığı gün romanda ve Refiğ uyarlamasında Firdevs Hanım yalıda Peykerlerle oturmakta iken Saral'ın uyarlamasında valizini toplamış ve köşkten ayrılmıştır. Roman ve Refiğ uyarlamasında Bihter'in intiharından sonra Firdevs Hanım'ın akıbetine ilişkin bilgi yer almakta iken Saral'ın uyarlamasında felç geçirmiş, tekerlekli sandalyede Bihter'in cenazesinde görülmektedir. Yanında nişanlısı Çetin Özder ona destek olmaktadır.

3.2.5. Romanda Bihter Karakteri

Romanda Bihter 22 yaşında güzel, şık giyimli, dönemin şartlarına göre- iyi eğitilmiş sayılabilecek- birazcık Türkçe biraz Fransızca az da olsa Rumca öğrenmiş, piyanoda vals, kadriller, romanslar çalmasını bilen bir kızdır. Annesinin kötü şöhreti nedeniyle evde kalma korkusu ve arzuladığı zengin hayatı onu yanlış bir evliliğe sürüklemiştir. Firdevs

Hanım'ın karşı çıkmasına rağmen bu evlilik gerçekleşmiştir. Adnan Bey'in kızı Nihal'le evliliğinin ilk dönemlerinde iyi bir ilişki tutturmuştur. Bülent onu annesi olarak benimsemiştir. Ancak bir süre sonra evin çalışanları Şakire Hanım, Süleyman Efendi ve kızları Cemile'nin evden ayrılmaları, Bülent'in yatılı okula verilmesi, en son Bülent'le odalarının ayrılması Nihal'le olan bütün ilişkilerini bozmuştur. Nihal evdeki bütün yaşanan olumsuzluklar nedeniyle onu suçlamaktadır. Aslında Şakire Hanımların evden gitmesi ve Bülent'in yatılı okula verilmesinde Bihter'in herhangi bir suçu yoktur. Evlilik yıldönümlerini kutlamak için gidilen Göksu gezintisi sırasında Behlül'ün Peyker'i öpmeye çalıştığına şahit olmuş o gece kendi içindeki kadınlık duygusu harekete geçmiştir. Aradığı aşk ve tutkuyu Behlül'de bulmuştur. Artık neredeyse her gece gizli gizli Behlül'ün odasında buluşmaya başlamışlardır. Bu ilişkiden her ne kadar pişmanlık duysa da kendisine engel olamamıştır. Yıllarca annesine olan benzerliği inkâr etmesine rağmen sonunda Firdevs Hanım'ın kızı olmuştur. Firdevs Hanım'ın başlattığı Behlül ve Nihal arasındaki nişanlı şakaları gerçeğe dönüşmüş, Bihter kıskançlık krizine girmiştir. Firdevs Hanım'dan bu nişanlılık olayını bozmasını istemiştir. Ancak Firdevs Hanım bunu başaramamıştır. Aşkını kaybeden Bihter her şeyi göze almıştır. Dönmez'e (2010:6) göre: "batılılaşmış kadın imgesi, onların davranışları üzerinden yozlaşma örnekleri olarak işlenmiştir". Bu anlamda alafranga bir yaşam tarzını benimsemiş olan Bihter kocasını aldatan ahlaksız bir kadın hükmündedir. Behlül'le aralarındaki yasak aşkın ortaya çıkması sonucunda iffetsiz bir kadın olarak anılmayı kendisine yediremediği için Adnan Bey'in çalışma odasında sakladığı silahla intihar etmiştir.

3.2.6. Refiğ Uyarlamasında Bihter Karakteri

Refiğ uyarlamasında Bihter 22 yaşında güzel ve şık bir bayandır. Eğitim durumu ve sosyal yaşantısına ilişkin bir bilgi yer almamaktadır. Sadece gidilen düğün evinde ud çalması, Göksu gezintisi ve Nihal'le Taksim'e alışverişe gittikleri sahne görülmektedir. Annesinin kötü şöhretinden dolayı evde kalma korkusu ve zenginlik hayalleriyle Adnan Bey'le evlenmeyi istemektedir. Annesinin karşı çıkmasına rağmen Adnan Bey'le evlenmiştir. Evliliğin ilk dönemlerinde çocuklarla gayet iyi anlaşmaktadır. Nihal'de Bülent'te onu sevmektedir. Hatta Bülent onu bir anne olarak görmektedir. Ancak bir süre sonra Şakire Hanım, Süleyman Efendi ve Cemile'nin evden ayrılması, Bülent'in yatılı okula verilmesi ve Bülent'le odalarının ayrılması Nihal'in ona olan nefretini daha da artırmıştır. Göksu gezintisi sonrasında odasında yalnızken Behlül'ün Peyker'i boynundan

öpmeye çalıştığı sahne gözlerinin önüne gelir, kendi bedenini aynada seyreder ve artık aradığı şeyin Adnan Bey’de olmadığını anlamıştır. Bir gün Behlül’ün odasında gerçekleşen yakınlaşma onu dönülmez bir yola itmiştir. Yaşadığı yasak aşk onu ne kadar üze de Behlül’den vazgeçememiştir. Artık Firdevs Hanım’ın kızı olmuştur. Firdevs Hanım’ın yalıya taşındıktan sonra Behlül ve Nihal’i yakınlaştırması onun kıskançlık krizine girmesine sebep olmuştur. Annesinden bu ilişkiyi bozmasını istemiş aksi halde bütün gerçeği Adnan Bey’e anlatmakla tehdit etmiştir. Ancak Firdevs Hanım başlattığı bu oyunu bozamamış Behlül’le olan yasak aşkı ortaya çıkınca Firdevs Hanım’ın kızı olarak anılmak yerine Adnan Bey’in çalışma odasındaki silahla intihar etmiştir.

3.2.7. Saral’ın uyarlamasında Bihter Karakteri

Saral’ın uyarlamasında Bihter 25 yaşında Amerika’da eğitim almış güzel ve bakımlı bir kadındır. İyi bir eğitim almasına rağmen çalışmamaktadır. Adnan Bey’le evlendikten sonra sosyal yardım projelerinde yer almıştır. Annesinin babasını aldattığını görmüş bu nedenle babasının kalp krizi geçirerek öldüğüne şahit olmuştur. Gözlerinin önünde yaşanan olaylar nedeniyle annesinden nefret etmektedir. Babasının ölümünden sonra sıklıkla mezarlıkta karşılaştığı Adnan Bey’e karşı bir yakınlık duymuş, Firdevs Hanım’ın Adnan Bey’i yeni koca aday olarak görmesi sebebiyle annesinden intikam almak amacıyla Adnan Bey’le evlenmeyi kafasına koymuştur. Evliliğinin ilk başlarında köşkte Behlül dışında herkesle arası çok iyidir. Nihal’le arkadaş olma çabasındadır. Bülent onu annesi gibi görmektedir. Adnan Bey’i sevmektedir. Firdevs Hanım’ın trafik kazası geçirip hastanede yattığı günlerde Behlül’ün ona destek olması aralarındaki buzları eritmeye başlamıştır. Zaman içerisinde Behlül’ün ona yaklaşması onun da içinde bir aşkın doğmasına sebep olmuştur. Behlül’le yakınlaşmasından sonra Adnan Beyle sıklıkla kavga etmeye başlamıştır. Bir süre sonra Adnan Bey’den hamile olduğunu öğrenmiştir. Ancak bu çocuğu istemez ve aldırır. Adnan Bey’le araları yavaş yavaş açılmaya başlamıştır. Firdevs Hanım köşke taşındıktan sonra Bihter ve Behlül arasındaki ilişkiyi fark etmiş onları ayırabilmek için Nihal’in Behlül’e olan aşkını kullanarak Nihal ve Behlül’ün nişanlanmasını sağlamıştır. Bihter Behlül’den hamile kalmıştır önce çocuğu aldirmaktan vazgeçmiş ama Behlül’ü kendisine döndüremeyeceğini anlayınca ikinci kez hamileliğine son vermiştir. Behlül’ün artık Nihal’i sevmesine ve onunla evlenmesine dayanamayarak Adnan Bey’in silahıyla intihar etmiştir.

3.2.8. Karşılaştırma

Roman ve Refiğ uyarlamasında Bihter 22 yaşındadır. Evde kalma korkusu ve zenginlik hayali onun Adnan Bey’le yanlış bir evlilik yapmasına neden olmuştur. Saral’un uyarlamasında Bihter 25 yaşındadır. Evde kalma korkusu ve zenginlik hayallerinden ziyade babasının annesi yüzünden öldüğünü görmüş, hem annesinden intikam almak hem de Adnan Bey’in ona yakınlığından kaynaklı Adnan Bey’le evlenmiştir. Saral’ın uyarlamasında Yöreoğlu soyadını taşıırken Adnan Bey’le evlendikten sonra Ziyagil soyadını almıştır. Romanda Bihter biraz Türkçe biraz Fransızca az da olsa Rumca öğrenmiş, piyanoda vals, kadriller, romanslar çalmasını bilen bir kızdır. Refiğ uyarlamasında sadece düğün günü ud çaldığı görülmektedir. Saral’ın uyarlamasında Amerika’da öğrenim görmüştür. İyi bir eğitimi olmasına rağmen herhangi bir işle meşgul değildir. Her üç metinde de çalışmamakta erkek hegemonyası altında yaşamaktadır. Saral’un uyarlamasında sosyal statü gereği sosyal yardım derneklerinde görev almış bu faaliyetler için büyük organizasyonlar düzenlemiştir. Romanda Melih Bey takımı olarak gezmeye ve eğlenmeye düşkün olduklarından bahsedilir. Refiğ uyarlamasında Göksu gezintisi, Taksim’e gidilen alışveriş ve düğün evi dışında sosyal yaşantısı yoktur. Saral’ın uyarlamasında ailecek yemeklere gitmekte, yurt dışı seyahatleri yapmakta, günlük olarak dışarı çıkmakta, spor yapmaktadır. Her üç metinde de Peyker ve Firdevs Hanım dışında arkadaşı yoktur. Her üç metinde de Adnan Bey’le evliliğinin ilk dönemlerinde çocuklarla iyi anlaşmaktadır. Özellikle Nihal’e kendisini sevdirmeye çalışmış ancak başarılı olamamıştır. Romanda ve Refiğ uyarlamasında Adnan Bey’le ilişkisine ilişkin pek fazla bilgi yer almamaktadır. Saral’ın uyarlamasına Adnan Bey’le başta mutlu giden bir evliliği vardır. Onu kaybetmekten ve üzmetten korkmaktadır. Birlikte akşam yemeklerine ve seyahatlere çıkmaktadır. Adnan Bey’den hamile kalmış ama çocuğu aldırıştır. Roman ve Refiğ uyarlamasında Bihter Behlül’ün yakınlaşması Göksu gezintisi sonrasında Bihter’in bedeninin artık bir aşkı arzulaması sonucu başlamıştır. Roman ve Refiğ uyarlamasında Bihter Behlül’e verdiği şeker siparişlerini almak üzere odasına gitmiş Behlül Bihter’i öpmüştür. Bihter ilk başta karşı koymak istese de kendisine engel olamamıştır. Saral’ın uyarlamasında Bihter’in sürekli olarak Adnan Bey’le anlaşmazlıklar yaşaması ve Behlül’ün Peyker’e sevgiliyken verdiği notu okuması Behlül’e karşı bir arzu uyandırmaya başlamıştır. Behlül nişanlısı Elif’i Bihter’in gözleri önünde öpmüştür. Bihter onları izlerken artık bedeni de onu istemektedir. Bir akşam Bihter Adnan Bey’in yaptığı çalışmalara bakmak üzere atölyeye gittiği esnada Behlül’de arkasından gider. Tartışırılar.

Behlül kendisine engel olamaz ve Bihter'i öper. O andan sonra yasak aşk başlamıştır. Roman ve Refiğ uyarlamasında Behlül ve Bihter'in görüşmeleri Behlül'ün odasında devam eder. Saral'ın uyarlamasında buluşma önce serada daha sonra Behlül'ün Riva'da tuttuğu taş evde devam eder. Her üç metinde de Bihter bu yaşadıklarından dolayı pişmanlık duyar. Annesi gibi olmaktan korkarken artık Firdevs Hanım'ın kızı olmuştur. Roman ve Refiğ uyarlamasında yer almamasına karşın Saral'ın uyarlamasında Bihter Behlül'den daha fazla ayrı kalmak istemediğini belirterek Behlül'le kaçma planları yapmıştır. Ancak Behlül amcasına bu ihaneti yapamayacağını belirterek vazgeçer. Bihter'in sürekli olarak Behlül'ü birlikte olmaya zorlaması Behlül'ün Bihter'den uzaklaşmasına neden olur. Bihter Adnan Bey'den boşanmayı kafasına koymuştur. Bu nedenle sürekli olarak kavga çıkartarak evi terk eder. Saral'ın uyarlamasında Bihter hem Adnan Bey'den hem de Behlül'den hamile kalmış ve aldırmıştır. Her üç metinde de Firdevs Hanım'ın Nihal ve Behlül arasında bir ilişkiyi başlatması Bihter'i kıskançlık krizine sokmuştur. Her üç metinde de Bihter bu kıskançlığına engel olamaz ve Firdevs Hanım'dan bu evlilik olayını bozmasını ister. Her üç metinde de Bihter her şeyi Adnan Bey'e anlatmaya karardır. Roman ve Refiğ uyarlamasında zinanın yasak olduğu bir dönemde toplum baskısı ve namusu yüzünden intihar eder. Saral'ın uyarlamasında Behlül'ü artık Nihal'den ayıramayacağını anlayıp sevgisine karşılık bulamadığı için intihar eder.

3.2.9. Romanda Behlül Karakteri

Romanda Behlül 20 yaşındadır. Babası vilayetlerden birine memur olarak gittiği için Galatasaray'da yatılı okumaktadır. Haftanın bir günü amcası Adnan Bey'in yalısında kalmaktadır. Eğlence düşkününü bir genç olarak tanımlanmakla birlikte gülüşlerinin altında yatan bir can sıkıntısı olduğundan söz edilmektedir. İnsanlar onun hikâyelerini dinlemekten keyif almaktadır. Ancak o insanları kendi zevki için canı istediği zaman kullanılacak meta olarak görmektedir. Şık giyimli, çevresindekiler tarafından taklit edilen biridir. Yeğeni Nihal'le sürekli kavga edip barışmaktadır. Onunla kavgaları bile Behlül'ü eğlendirmektedir. Hayatta hiçbir şeyi kafasına takmayan, hiçbir şeye şaşırmayan Behlül Adnan Bey'in Bihter'le evlenme isteğine hiç şaşırmamış Nihal'e de bu izdivacın iyi olacağına yönelik telkinlerde bulunmuştur. Çapkın bir kişiliği vardır. Yaşadığı aşkları insanlara anlatmaktan büyük keyif almaktadır. Göksu gezisinde Peyker'in evli olmasına rağmen kur yapmaktan çekinmemiş, Firdevs Hanım'a bile çapkın bakışlar atmaktan geri durmamıştır. Bihter'in bir akşam ondan istediği şekerleri almak üzere odasına gittiği gün

Behlül kendisine engel olamamış ve Bihter’le yasak aşkın tohumları atılmıştır. Bu andan itibaren hemen hemen her akşam Bihter herkes uyuduktan sonra Behlül’ün odasına gitmektedir. Aslında Bihter yalıya geldiğinde Behlül’ün Bihter’e karşı bir ilgisi yoktur. Onun esas etkilemeye çalıştığı kişi Peyker’dir. Ona ne kadar yakınlaşmak istese de Peyker tarafından hep terslenmiştir. Bu nedenle Peyker’i ahmak olarak nitelendirmekte kocası Nihat Bey’e düşmanlık beslemektedir. Bihter’le birlikte olmaya başladıktan sonra Peyker’e karşı intikamını aldığını düşünmektedir. Matmazel’in evden gönderildiği gün Nihal’in ona verdiği piyano resitalini dinlerken artık Bihter’den sıkıldığını fark etmiş ve kendisini yine İstanbul gecelerine, Kette’nin kollarına atmıştır. Birkaç gün sonra eve döndüğünde Firdevs Hanım yalıya yerleşmiş olduğunu öğrenmiş ve ziyarete odasına gitmiştir. Firdevs Hanım ona Nihal’le bir izdivaç yapması gerektiğini söylemiştir. Behlül Kette ile yaşadığı kaçamaktan sonra yalıya döndüğünde artık Bihter’den usanmış olduğunu fark etmiştir. Önceleri şaka yollu başlayan bu izdivaç meselesi onun Nihal’e daha çok ilgi duymasına sebep olmuştur. Artık Nihal’le evlenmek istemektedir. Ta ki Bihter bu izdivaca engel olana kadar. Bihter’i itiraf etmekten alıkoymaya çalışırken Nihal tüm gerçeği öğrenmiş, yaşananlardan kaçmak için Behlül Bihter’e sadece gidiyorum diyerek evi terk etmiştir.

3.2.10. Refiğ’in Uyarlamasında Behlül Karakteri

Refiğ uyarlamasında Behlül’ün yaşı ve okuduğu okulla ilgili bilgi verilmemektedir. Eğitimiyle ilgili olarak mektepte gizli ittihat ve terakki cemiyetinin azalarıyla ilgili takibat yapılması nedeniyle Adnan Bey Behlül’ün bir süre okula gitmemesini ve yalıda kalmasını söyler. Behlül sürekli takım giyinen bakımlı bir gençtir. Ailesinin Mersin’de yaşadığı ifade edilmektedir. Sürekli Nihal’le atışmakta ve ondan para almaktadır. Nihal’le tüm atışmalarına rağmen evin içinde yaşanan gerginliklerde Nihal’e destek olmaya çalışmaktadır. Okulda yaşanan siyasi olaylar sonrasında sürekli yalıda kalmaya başlamıştır. Çapkın bir kişiliği vardır. Göksu gezintisinde Peyker’e ciddi şekilde yakınlaşmaya çalışmış, Peyker onu terslemiştir. Firdevs Hanım’a da yaklaşımı ve bakışları oldukça çapkındır. Bihter’in sipariş verdiği çikolatalarını almak üzere odasına gittiği gün Bihter her ne kadar uzaklaşmaya çalışsa da izin vermemiş aralarındaki yasak ilişki başlamıştır. Dizide Behlül’ün davranışları aşktan ziyade bir arzu belirtisi göstermektedir. Mlle de Courton’un evden gönderilmesinden sonra Nihal’e destek olmak üzere yanına gitmiş Nihal ona piyona çalmıştır. Behlül Nihal’i dinlerken eski günleri gözünün önüne gelmiş ve İstanbul’a Kette’nin yanına gitmeye karar vermiştir. Birkaç gün sonra yalıya geri

döndüğünde Firdevs Hanım'ın yalıya taşındığı haberini almıştır. Onu ziyaret etmek üzere odasına çıktığında Firdevs Hanım kendisine Nihal'le izdivaç meselesini açmıştır. Behlül bir süre sonra Nihal'e bu nişanlı şakasının artık gerçeğe dönüşmesini istediğini söyler. Bihter onun için artık bitmiştir. Bihter'in aralarındaki yasak aşkı itiraf etmesini engellemeye çalıştığı sırada Nihal gerçeği öğrenmiştir. Bihter'e Alaska'ya gidiyorum diyerek evi terk eder.

3.2.11. Saral'ın Uyarlamasında Behlül Karakteri

Saral'ın uyarlamasında Behlül'ün 25'li yaşlarda olduğu düşünülebilir. Galatasaray Üniversitesi'nde okumaktadır. Eğlenceye ve gezmeye olan düşkünlüğü nedeniyle okulu uzatmıştır. Yakışıklı, iyi giyimli biridir. Anne ve babasını küçük yaşta trafik kazasında kaybetmiştir. Öz amcası ona bakmayı kabul etmeyince babasının kuzeni Adnan Bey onu sahiplenmiştir. Adnan Bey'in köşkünde onun himayesinde yaşamaktadır. Peyker'in Nihat'la evliliğinden önce Peyker'le bir ilişkisi yaşamıştır. Mankenlik yapan Elif'le birlikte. Nihal'le sürekli atışmaktadır. Onu gerçekten kızdırmaktan hoşlanır. Adnan Bey'in Bihter'le evleneceğini öğrendiğinde çok şaşırır. Amcasının Firdevs Hanım'la ilgilendiğini düşünmüştür. Bihter'in köşke ilk geldiği zamanlarda aralarında büyük bir mesafe vardır. Ama Behlül sürekli olarak bir şekilde onu düşünmeye başlamıştır. Adnan Bey'in Nihal, Deniz Hanım ve Bülent'le birlikte Ankara'ya gittikleri akşam Behlül'ün rahatsızlığında Bihter'in onunla ilgilenmesi hislerini daha da kuvvetlendirmiştir. Bir akşam bahçede Adnan Bey'in atölyesinde Bihter'in peşinden gider ve artık duygularına yenilmiştir. Bu yakınlaşmanın ardından artık Bihter'e kendisine engel olamamaktadır. Behlül bu ilişkiden kaçabilmek için Elif'le nişanlanmış ancak Bihter'i unutamayarak nişanı atmıştır. Firdevs Hanım Behlül ve Bihter arasındaki ilişkiyi fark etmiştir. Bu sırada Nihal'in de Behlül'e olan duyguları evdeki herkes tarafından neredeyse bilinmektedir. Firdevs Hanım bunu fırsat bilerek Behlül'ü Nihal'e iyice yaklaştırmıştır. Behlül hem amcasına ihanet etmekten utanmaya başlamış hem de amcasının servetinden vazgeçmek istememesi nedeniyle bu sefer kaçıışı Nihal'de bulmuştur. Bu sırada Adnan Bey ona holdingde bir iş vermiştir. Nihal'le nişanlanmıştır. Okulu bitirip evlendikten sonra Nihal'le birlikte master yapmak üzere yurt dışına çıkmaya karar vermiştir. Bihter'in onu sürekli olarak sıkıştırması Bihter'den uzaklaşmasına neden olmuştur. O Nihal'le evlenmeyi kafasına koymuştur. Ancak düşüğün günü Firdevs Hanım'ın ona gönderdiği mesajla bütün planları alt üst olur. Bihter bütün gerçeği Adnan Bey'e açıklayacaktır. Buna engel olmak

için köşke gelir. Bihter’le son kez konuşup onu ikna etmeye çalışmak ister. Ama odaya girdiğinde Bihter’in elindeki silahı görür. Vazgeçirmeye çalışsa da Bihter gözlerinin önünde tetiğe basar. Son sahnede Behlül Bihter’in mezarının başında derbeder bir halde onunla konuşmaktadır. Mezarının başında yaşadığı pişmanlığı dile getirir ve mezarlıktan ayrılırken Behlül kaçar der.

3.2.12. Karşılaştırma

Romanda Behlül 20 yaşındadır. Refiğ ve Saral’ın uyarlamalarında yaşına ilişkin bilgi yer almamaktadır. Romanda Galatasaray’da yatılı okumaktadır. Refiğ uyarlamasında mektebe gittiği belirtilmekte Saral’ın uyarlamasında Galatasaray Üniversitesi’nde okumaktadır. Roman ve Refiğ uyarlamasında soyadı yoktur. Saral’ın uyarlamasında soyadı Haznedar’dır. Roman ve Refiğ uyarlamasında Adnan Bey’in öz yeğeni iken Saral’ın uyarlamasında Adnan Bey Behlül’ün vefat eden babasının kuzenidir. Roman’da babası vilayetlerden birine memur olarak gitmiştir. Refiğ uyarlamasında ailesi Manisa’da yaşamaktadır. Saral’ın uyarlamasında ise anne ve babasını küçükken trafik kazasında kaybetmiştir. Roman ve Refiğ uyarlamasında yatılı okuduğu için arada amcasının yanında kalmakta iken Saral’ın uyarlamasında ailesinin vefatından sonra Adnan Bey onu yanına almış, kendi çocuğu gibi büyüttüştür. Her üç metinde de Nihal’le sürekli atışmakta ve ondan borç almaktadır. Her üç romanda da eğlence düşkününü ve çapkını bir kişidir. Roman ve Refiğ uyarlamasında yer almadığı halde Saral’ın uyarlamasında Behlül Bihter’in ablası Peyker’in eski sevgilisidir. Daha sonra mankenlik yapan Elif’le nişanlanmıştır. Bihter’le ilişkisi başladıktan sonra Elif’ten ayrılmış ve en son Nihal’le evlenmeye karar vermiştir. Romanda Behlül’ün eğlence hayatına ilişkin detaylı bilgiler sunulmakta iken Refiğ’un uyarlamasında sadece Göksu gezintisi ve hayalinde canlanan Kette’nin yanına gittiği gece kulübündeki sahne görünmektedir. Saral’ın uyarlamasında gece kulüplerinde sıklıkla görülmekte, ailece gidilen akşam yemekleri ve balolarda boy göstermekte, tekne gezintisine çıkmakta ve spor yapmaktadır. Roman ve Refiğ uyarlamasında yer almadığı halde Saral’ın uyarlamasında Adnan Bey’in holdingde çalışmaya başlar. Roman ve Refiğ uyarlamasında Bihter’le başlayan yasak aşktan rahatsızlık duyduğuna ilişkin bir bilgi yer almaz iken Saral’ın uyarlamasında amcasına ihanet etmenin suçluluğunu hissetmektedir. Hem Adnan Bey’in servetinden mahrum kalmamak hem de bu suçluluk hissi nedeniyle Bihter’in kaçma teklifini reddetmiştir. Behlül roman ve Refiğ uyarlamasında Firdevs Hanım’ın Nihal’le arasında başlattığı nişanlılık oyunu sonrası Nihal’i gerçekten sevmeye

başlamıştır. Saral'ın uyarlamasında Behlül Bihter'in sürekli olarak onu birlikte kaçmak için sıkıştırması ve amcasına ihanetin ağırlığından bunalmış olması nedeniyle Nihal'le evliliği bir kaçış olarak görmüştür. Her üç metinde de Nihal'le evlenmek istemektedir. Her üç metinde de Bihter'in yasak aşkı itiraf etmesinden korkmaktadır. Roman ve Refiğ uyarlamasında Bihter'le yaptığı konuşmaları Nihal'in duyması ve artık yasak aşkın ortaya dökülmesiyle henüz Adnan Bey gerçeği öğrenmemişken evi terk eder. Saral'ın uyarlamasında Nihal'le evleneceği gün Bihter'i itiraftan vazgeçirebilmek ümidiyle Bihter'in yanına gider. Bihter onun gözleri önünde kendini öldürür. Roman ve Refiğ uyarlamasında Behlül'ün akıbetiyle ilgili bilgi yer almamaktadır. Saral'ın uyarlamasında Behlül Bihter'in mezarının başında pejmürde bir halde yaşadığı pişmanlığı dile getirirken görülmektedir. Son sözleri ise “Behlül kaçır” olur.

3.2.13. Romanda Nihal Karakteri

Romanda Nihal 12 yaşında annesini kaybetmiş zayıf asaba sahip bir çocuktur. Babası Adnan Bey'e ve kardeşi Bülent'e çok düşkündür. Annesinin ölümünden sonra Bülent'in bakımı ona verilmiştir. Oldukça hassas bir yapısı vardır. Bazen nedensiz ağlama krizlerine girmekte ve bayılmaktadır. Yalıda mürebbiyesi Mlle de Courton'la vakit geçirmektedir. Ondan piyano ve Fransızca dersleri, Adnan Bey'den Türkçe dersi almaktadır. Yeğeni Behlül'le sürekli küçük atışmaları vardır. Bihter'in yalıya geldiği ilk zamanlarda onunla iyi anlaşmaktadır. Babasına olan kırgınlığı onu Bihter'e yaklaştırmıştır. Adnan Bey ve Bihter'in evlilik yıldönümlerini kutlamak üzere Göksu'ya pikniğe gittikleri gün Bihter'e olan nefreti ortaya çıkmıştır. Bülent'in yatılı okula verilmesi ardından evin çalışanlarından Süleyman Efendi'nin belediye çavuşluğu işine girmesi ile Şakire Hanım ve Cemile'nin evden gitmesinin sorumlusu olarak Bihter'i görmeye başlamıştır Son olarak mürebbiyesiyle birlikte gittikleri alış veriş sonrası eve geldiğinde Bülent'le odalarının ayrılmış olması bardağı taşıran son nokta olmuş, Bihter'in yüzüne artık nefretini haykırmıştır.. Firdevs Hanım'ın yalıya taşınması ve Behlül'le aralarındaki nişanlılık şakaları önceleri ona eğlenceli gelmiş ama daha sonra bu konuşmalardan sıkılmaya başlamıştır. Daha önce gittikleri düğün evinde yaşananlar nedeniyle evlilik fikri onu korkutmaktadır. Tüm bu düşüncelerden kaçmak için Ada'ya halasının yanına gitmiş ve Behlül onun peşinden Ada'ya gelmiştir. Aralarında geçen konuşmalar sonrasında Nihal Behlül'ü sevdiğini anlamış ve evlenmeye karar vermiştir. Ta ki Behlül'ün aniden Ada'dan ayrılma kararı ve odadan çıkarken düşürdüğü Firdevs Hanım'ın el yazısı notta yazarlar

içine şüphe düşürene kadar. Behlül'ün arkasından İstanbul'a dönen Nihal yalıda Behlül ve Bihter'in konuşmalarını duymuş, yasak aşkı öğrenmesiyle baygınlık geçirmiştir. Romanın sonunda Bihter ve Beşir'in ölümü, Behlül'ün yalıyı terk etmesi sonrasında yaralarını iyileştirmek üzere babasıyla Ada'da baş başadır.

3.2.14. Refiğ Uyarlamasında Nihal Karakteri

Refiğ uyarlamasında Nihal 12 yaşındadır. Ancak görüntü olarak 12 yaşında bir kız çocuğundan ziyade 18'lerine gelmiş genç bir kız görünümündedir. Babası Adnan Bey ve kardeşi Bülent'le birlikte gösterişli bir yalıda yaşamaktadır. Mürebbiyesi Mille de Courton en yakın arkadaşısıdır. Matmazelden piyano ve Fransızca dersleri ile Adnan Bey'den Türkçe dersi almaktadır. Behlül'le sürekli atışmaktadır. İlk başlarda Bihter'e karşı sevgi duymuştur. Ancak evin çalışanlarının Bihter'le ilgili dedikoduları onun Bihter'e olan hislerini etkilemiştir. Göksu gezintisi sırasında mürebbiyesine Bihter'e olan öfkesini itiraf etmiştir. Bir süre sonra Şakire Hanım, Cemile ve Süleyman Efendi'nin yalıdan gitmesi, Bülent'in yatılı okula verilmesi son olarak da Bülent'le odalarının ayrılması Bihter'le olan tüm bağları kopartmıştır. Yalının içinde yaşanan olumsuzlukların nedenini Bihter olarak görmektedir. Firdevs Hanım'ın yalıya taşınmasıyla başlayan Behlül'le nişanlılık şakaları önceleri eğlenceli gelmekte iken bütün bunlardan sıkılarak Ada'ya halasının yanına gider. Nihal'in peşinden Ada'ya gelen Behlül Nihal'e olan sevgisini itiraf etmiş konuşmalar sonrasında Nihal'de Behlül'ü sevdiğini anlamıştır. Ertesi gün Behlül'ün aniden İstanbul'a dönmesi ve giderken düşürdüğü Firdevs Hanım'ın el yazısındaki not içinde bir şüphe oluşmasına sebep olmuş o da Behlül'ün ardından yalıya dönmüştür. Akşam yalıda dönen Behlül ve Bihter arasındaki yasak aşkı öğrenerek baygınlık geçirmiştir. Bihter ve Beşir'in ölmüş, Behlül yalıyı terk etmiştir. Dizinin sonunda babasıyla birlikte yaralarını sarabilmek için Ada'ya gitmişlerdir.

3.2.15. Saral Uyarlamasında Nihal Karakteri

Saral'ın uyarlamasında Nihal 17 yaşında lise öğrencisi bir kızdır. Birinci dizidekinin aksine daha şımarık ve çocuksu bir yapısı vardır. Üniversite sınavına girdiği gün heyecandan bayılır ve sınavı kazanamaz. Adnan Bey'e ve Bülent'e düşkün bir genç kızdır. Annesinin rahatsızlığı sonrasında dadılık yapmak üzere işe alınır Deniz de Courton en yakın arkadaşısıdır. Deniz Hanım dışında görüştüğü tek arkadaşı Pelin'dir. Okul hayatı dışında çok fazlaca sosyal hayatı bulunmamaktadır. Behlül'e karşı çocukluğundan beri

platonik bir aşk beslemektedir. Sürekli olarak atışmaktadırlar.. Evin çalışanlarının Firdevs Hanım'la ilgili dedikodularını bilmektedir. Bu nedenle ilk başta Bihter'e biraz uzak durmuştur. Bihter köşke geldiğinde Nihal'le arkadaş olmak istediğini söylemiştir. İlk başlarda iyi anlaşmaktadırlar. Bir akşam yemekte Behlül'ün Bihter'le ilgili olumsuz tutumu sonrası Adnan Bey araya girmiş ve Behlül evi terk etmiştir. Bu duruma sinirlenen Nihal Bihter'le arasına duvarlar örmeye başlamıştır. Bir gün okul dönüşü eve geldiğinde Bülent'le odalarının ayrılmış olduğunu görünce çılgına dönmüştür. Artık Bihter'in tüm hayatına müdahale ettiğini düşünmeye başlamıştır. Firdevs Hanım'ın kaza yaptıktan sonra köşke taşınmasıyla iyice düşmanlığı artmıştır. Behlül'ün nişan akşamında Deniz Hanım onun Behlül'e olan aşkını anlamıştır. Ailecek gittikleri Uludağ gezisinde bir çocukla tanışır. Birkaç kez görüşürler ama Matmazel bu ilişkiyi onaylamaz. Bir süre sonra ayrılırlar. Firdevs Hanım sayesinde başlayan şakalar sonucunda Behlül ve Nihal nişanlanırlar. Düğünden bir süre sonra yurt dışına gitmeyi planlamışlardır. Behlül master yapacak Nihal'e orada üniversite hayatına devam edecektir. Düğün günü Behlül köşke dönerken telefonunu odada unutmuştur. Bülent'in Behlül'e gelen mesajı okutmasıyla Nihal'de köşke döner. Artık Bihter ve Behlül arasında bir şeyler oluşunu anlamıştır. Merdivenleri çıkarken silah sesini duyar ve olduğu yere yığılır. Hastane odasında bitkin bir şekildedir. Dizinin sonunda babasıyla birlikte köşkün bahçesinde doğup büyüdüğü eve son kez bakmaktadır. Yeni başlangıç yapmak üzere hep birlikte arabaya binerler. Deniz hanım arabanın önüne, Nihal ve Bülent arkaya oturur. Tıpkı bir aile gibi. Araba uzaklaşır.

Romanda ve Refiğ uyarlamasında Nihal 12 yaşındadır. Saran'ın uyarlamasında ise 17 yaşındadır. Gününüz toplumunda 12 yaşında bir kız çocuğunun evliliğine sıcak bakılmamaktadır. Ancak romandan çok uzaklaşmamak için daha ortada bir yaş seçimi yapılmıştır. Roman ve Refiğ uyarlamasında Fransız mürebbiyesi Mlle de Courton'dan Fransızca dersleri ve piyano dersi almakta iken Saral'ın uyarlamasında yine toplumsal değişim nedeniyle lise eğitimi görmekte, Deniz de Courton olarak karşımıza çıkan matmazelden piyano dersleri almaktadır. Her üç metinde de babasına ve Bülent'e çok düşkündür. Her üç metinde Nihal zayıf asaba sahip bir genç kızdır. Üzüldüğü, kafasına taktığı bir şey olduğunda nedensiz baygınlıklar geçirmektedir. Roman ve Refiğ'in uyarlamasında yer almadığı halde Saral'ın uyarlamasında baygınlıklarıyla ilgili psikoloğa gitmeye başlamıştır. Roman ve Refiğ'in uyarlamasında matmazel ve Bülent dışında arkadaşı bulunmamakta iken Saral'ın uyarlamasında en yakın arkadaşı Pelin'dir. Her üç metinde de Behlül'le sürekli olarak atışmaktadırlar. Roman ve Refiğ uyarlamasında

Behlül'ü sadece kuzeni olarak görmekte iken Saral'ın uyarlamasında Behlül'e âşıktır. Roman ve Refiğ'un uyarlamasında Bihter'in ona artık çarşaf giymesi gerektiğini söylediği andan itibaren kıyafetleri değişmiş ve artık genç bir kız olmuş iken 2.uyarlamada Firdevs Hanım'ın artık çocuk gibi giyinmekten vazgeçmesini bir genç kız gibi giyinmesini söylediği andan itibaren giyim tarzı değişmiş, artık daha gösterişli kıyafetler giymeye başlamıştır. Her üç metinde de Bihter'in yalıya gelmesiyle birlikte evdeki mutlu günleri geride kalmıştır. Her üç metinde de Bihter'le ilk başlarda iyi anlaşsa da Bihter'in Bülent'le birlikte kaldıkları odayı ayırması ondan iyice uzaklaşmasına neden olmuştur. Roman ve Refiğ'in uyarlamasında Nihal'in eğitimiyle ilgili bilgi yokken Saral'ın uyarlamasında Nihal üniversite sınavına girmiş ancak sınavda bayıldığı için sınavı kazanamamıştır. Roman ve Refiğ'in uyarlamasında Firdevs Hanım'ın Behlül'le ilgili nişanlılık şakaları onu rahatsız etmekte iken Saral'ın uyarlamasında Firdevs Hanım'a yakınlaşmasını sağlamıştır. Roman ve Refiğ'in uyarlamasında Nihal Behlül'le evlilik konusunda kararsız iken Saral'ın uyarlamasında Behlül'ün ona evlenme teklif etmesi yıllardır hayalini kurduğu şeydir. Roman ve Refiğ'in Bihter'le Behlül'ün yasak aşkını yalının merdivenlerinde onlar konuşurken duymuş ve bayılmıştır. Saral'ın uyarlamasında düğün günü Bülent Firdevs Hanım'ın Behlül'e gönderdiği mesajı okutmuş, apar topar köşke gelmiştir. Merdivenleri çıktığı esnada silah sesini duymuş ve olduğu yere çökmüştür. Sonrasında hastane odasında başucunda Adnan Bey vardır. Roman ve Refiğ uyarlamasında babasıyla birlikte Ada'da yaşanan kötü günleri atlatmaya çalışmaktadırlar. Saral'ın uyarlamasında köşkün bahçesinde oturmaktadırlar. Yeni bir başlangıç yapmak üzere son kez doğup büyüdüğü eve bakmaktadırlar. Matmazel, Bülent ve Adnan Bey'le birlikte arabaya binip uzaklaşırlar.

3.2.16. Romanda Adnan Bey Karakteri

Romanda Adnan Bey 50 yaşındadır. Yaşının ilerlemiş olmasına rağmen hoş ve iyi giyimli biridir. On altı senelik evliliğinden Nihal ve Bülent adında iki çocuğu olmuştur. Eşini hastalık sonucu kaybetmiştir. Boğazda çocukları ve hizmetçileriyle birlikte büyük bir yalıda yaşamaktadır. Çocuklarına düşkündür. Başlıca merakı boş zamanlarında tahta oymacılığıdır. Yıllar içerisinde evlenmeye karar vermiş ve eşinden sonra ilk kez Bihter'e karşı duygusal bir his beslemiştir. Bihter'le evlendikten sonra kendisine soğuk davranması nedeniyle pişmanlıklar yaşamıştır. Aldatıldığını Beşir'den öğrenmiştir.

3.2.17. Refiğ Uyarlamasında Adnan Bey Karakteri

Refiğ uyarlamasında Adnan Bey 50 yaşındadır. Tophane Mürşidi merhum Arif Paşa'nın oğlu, Duyun-u Umumiye yüksek memurudur. Boş zamanlarında tahta oymacılığı ile uğraşmaktadır. Boğazda gösterişli bir yalıda kızı Nihal ve oğlu Bülent'le birlikte yaşamaktadır. Eşi vefatından bir süre sonra Bihter'le evlenmeye karar vermiştir. Göksu gezintisi dışında sosyal hayatına ilişkin bir bilgi yer almamaktadır. Evlendikten sonra Nihal'in kendisinden uzaklaşması ve içine kapanması nedeniyle üzüntü duymaktadır. Behlül ve Nihal'in evliliğine sıcak bakmaktadır. Beşir'in Behlül ve Bihter arasındaki yasak aşkı itiraf edene kadar hiçbir şeyin farkına varmamıştır.

3.2.18. Saral'ın Uyarlamasında Adnan Bey Karakteri

Saral'ın uyarlamasında Adnan Bey 55'li yaşlarında olduğu düşünülebilir. Nihal ve Bülent'le birlikte boğazda büyük bir köşkte yaşamaktadır. Boş zamanlarında tahta oymacılığı yapmaktadır. Holding'in sahibi zengin bir iş insanıdır. Şık giyimli, kibar, saygıdeğer bir adamdır. Sıklıkla iş seyahatlerine gitmektedir. Eşi İnci Hanım'ın vefatından sonra inzivaya çekilmiş, sosyal hayattan uzak durmaktadır. Arkadaşı Melih Bey'in kızı Bihter'i cenazede görmüş daha sonra sıklıkla mezarlıkta karşılaşmıştır. Uzun bir aradan sonra ilk kez dışarı çıkarak Peyker'in düğününe katılmış ve düğünde Bihter'le yaptığı sohbetin ertesi günü mezarlıkta ona evlenme teklif etmiştir. Bihter'i gerçekten sevmektedir. Bihter'in çocuğu aldırmasından sonra aralarında bir soğukluk başlamıştır. Bihter'in git gide ondan uzaklaşmaya başlamasıyla birlikte Hilmi Önal'ın Firdevs Hanım ve Bihter için söylediği şeyleri kafasında oturtmaya başlamıştır. Hilmi Önal Bihter ve Behlül arasında bir ilişkinin olduğunu söylemiştir. Önceleri buna ihtimal vermese de içine bir şüphe girmiş ve işin peşine takılmıştır. Nihal'in düğün zamanı yaklaşırken artık Bihter'le arasındaki bağlar tamamen kopmuş ve düğünden sonra boşanmak istediğini söylemiştir. Düğün günü mezarlıktayken Deniz Hanım yanına giderek Bihter ve Behlül arasında bir şeyler olduğunu düşündüğünü ve Beşir'in bu konu hakkında bilgisi olduğunu söylemiştir. Soluğu Beşir'in yanında alan Adnan Bey tüm gerçeği öğrenmiştir. Köşke, Bihter'in yanına koşar. Behlül ve Bihter odadadır. Kilitli kapıyı kırarak içeri giren Adnan Bey Bihter'e bir şey söylemez. Ancak Behlül'ün ihanetine tepkisini dile getirir. Bu sırada Bihter silahı ateşler ve intihar eder.

3.2.19. Karşılaştırma

Roman ve Refiğ uyarlamasında Adnan Bey 50 yaşındadır. Saral'ın uyarlamasında yaşıyla ilgili bilgi yer almamakla birlikte 55'li yaşlarında olduğu düşünülebilir. Romanda Adnan Bey'in ne iş yaptığına ilişkin bir bilgi yer almamaktadır. Refiğ'in uyarlamasında Tophane Mürşidi merhum Arif Paşa'nın oğlu, Duyun-u Umumiye (II. Abdülhamit döneminde dış borçları denetleyen kurumdur) yüksek memuru iken Saral'ın uyarlamasında soyadını taşıyan Ziyagil Holdingin sahibidir. Her üç metinde de eşi vefat etmiş, iki çocuğuyla birlikte İstanbul'un gösterişli yalılarında birinde oturan zengin bir adamdır. Roman ve Refiğ uyarlamasında vefat eden eşinin ismi belirtilmemiş iken Saral'ın uyarlamasında eşinin adı İnci'dir. Her üç metinde de boş zamanlarında tahta oymacılığı en büyük uğraşısıdır. Romanda ve Refiğ'in uyarlamasında Bihter'le evlenmek istediğini Peyker'in eşi Nihat Bey'e iletmıştır. Saral'ın uyarlamasında Bihter'e bizzat kendisi evlenme teklifinde bulunmuştur. Romanda bir süre sonra Behlül'le aralarında bir şey olduğundan şüphe etmiştir. Saral'ın uyarlamasında ezeli düşmanı haline gelen Hilmi Önal Bihter ve Behlül arasında bir ilişki yaşandığını kendisine söylemiş her ne kadar buna inanmak istemese de içine şüphe düşmüştür. Refiğ uyarlamasında bu şüphelere ilişkin bir sahne yer almamaktadır. Romanda Bihter'in kendisinden iyice uzaklaşması Adnan Bey'de ona karşı bir intikam hissi yarattığından söz edilmektedir. Onu omuzundan silmek, bileklerinden tutup hırpalamak arzusu hissetmektedir. Saral'ın uyarlamasında Bihter'in onu istememesi nedeniyle ona zorla sahip olduğu sahne yer almaktadır. Refiğ'in uyarlamasında böyle bir sahne yer almamaktadır. Roman ve Refiğ uyarlamasında yer almadığı halde Saral'ın uyarlamasında Adnan Bey Bihter'den boşanmak istediğini söyler. Nihal ve Behlül'ün düğününden sonra bu kararını uygulayacaktır. Roman ve Refiğ uyarlamasında Nihal'in Behlül ve Bihter arasındaki konuşmaları duyup bayılmasına daha fazla dayanamayan Beşir tüm gerçeği Adnan Bey'e anlatmıştır. Saral'ın uyarlamasında Deniz Hanım Adnan Bey'e Bihter ve Behlül arasında bir şeylerin olduğunu bundan tam olarak emin olmadığını ama Beşir'in buna dair bilgisi olduğunu söylemesi üzerine Adnan Bey hasta yatağındaki Beşir'i konuşturarak gerçeği öğrenir. Roman ve Refiğ uyarlamasında gerçeği öğrenen Adnan Bey kendisini odaya kilitleyen Bihter'in yanına girmek ister. Kapıyı yumruklar o sırada silah sesi duyulur. Saral'ın uyarlamasında aldatıldığını öğrenen Adnan Bey koşarak köşke, Bihter'in odasına gider. Kapı kilitlidir. İçeride Behlül Bihter'i intihardan vazgeçirmeye çalışmaktadır. O sırada kapıyı kırarak içeri

giren Adnan Bey Bihter'in yüzünü bile bakmaz. Onu asıl hayal kırıklığına uğratan yeğenidir. Bu sırada Bihter her ikisinin gözü önünde tetiği çekerek intihar eder.

3.3. DİL VE ÜSLUP

Edebiyatın malzemesi dildir ve her edebi üründe dilin özellikleri o eserin üslubunu oluşturur. Üslup eserin dilinin dönemine, kahramanların sosyal ve toplumsal düzeylerine göre seçilip seçilmediğine, akıcı bir üslubun tercih edilip edilmediğine, terminolojik dile başvurulup başvurulmadığı, yabancı kelimelerin veya halka ait dilin kullanılmadığına ve söz sanatlarının bulunup bulunmadığına ilişkin geniş bilgileri içermektedir. İsmail Çeşitli'in ifade ettiği şekliyle;

“...edebiyat dili/edebî dil, günlük ve ilmî dille aynı kaynaktan beslenmesine veya aynı dil unsurlarını kullanmasına rağmen, onlardan bir hayli farklı ve başka bir dildir. Söz konusu farklılık, tamamiyle dil veya dil unsurlarının farklı biçim ve tarzda kullanılmasından; onlara farklı mana, ses, çağrışım ve duygu değerleri yüklenmesinden; onların yeni ve orijinal terkiplere dönüştürülmesinden kaynaklanır. Bir başka ifadeyle edebî dil, dilin alelade bir iletişim ‘vasıta’sı olmaktan çıkarılıp ‘amaç’ seviyesine yükseltilmesi ve sanat objesine dönüştürülmesi ile elde edilir. Şair veya yazar dediğimiz insanlar, sahip oldukları olağanüstü sabır, gayret, hassasiyet, zevk-i selim ve kabiliyetleriyle böyle bir dil terkinin sanatkârlarıdır. Hepimizin çok iyi bildiğini zannettiğimiz dil, onların kaleminde dinleyen ve okuyanda heyecan ve hayranlık uyandıran bir güzellik objesine; yani edebiyat sanatına dönüşür. Tıpkı alelade bir mermer kütlesinin heykeltıraşın elinde nadide bir heykele dönüşmesi gibi. Buradan hareketle diyoruz ki edebî dil, dil içinde bir ‘üst dil’dir”. (akt. Önal, 2008:31)

Sanat, sanat içindir anlayışını benimsemiş olan Servet-i Fünun edebiyatçıların Halit Ziya Uşaklıgil'in romanında dil ağır ve süslüdür. “Servet-i Fünun romancıları da sözlüklerden unutulmuş Arapça ve Farsça kelimeler bulup çıkartmakta ve Türkçeyi yabancılaştırmakta çok ileriye vardırıdılar. Üslup anlayışı da Türkçe'nin anlaşılabilir hale getirilmesinde ayrıca etkili olmuştur” (Kantemir, 1965: 238) Uşaklıgil sağlığında romanın dilini sadeleştirmiş olmasına karşın dilin eskimiş olması nedeniyle genç kuşaklar tarafından anlaşılamamaktadır. (Uşaklıgil, 2013: 5)

Roman ve sinema/televizyonun anlatım teknikleri birbirinden farklıdır. Ancak kullandıkları ortak alan dildir. Olayların karakterler üzerinden izleyiciye yansıtılmasının bir aracıdır aynı zamanda. Refiğ ve Saral tarafından yapılan uyarlamalarda tarihi doku içerisinde dil dönüşüme uğramıştır. Refiğ her ne kadar romandaki konuşma metinlerini uyarlama diyalogu olarak kullanmış olsa da 1975 yılının izleyicisine sunarken dil yapısını anlaşılır hale getirmiştir. Saral uyarlamasında dil artık tamamen değişmiş repliklerde kullanılan dil günlük halk diline dönüşmüştür. Bunu en net örneği her üç metinde de Bihter ve Firdevs Hanım'ın Adnan Bey'in izdivaç meselesinde aralarında geçen diyaloglarda yer almaktadır.

3.3.1. Romanda Dil ve Üslup Kullanımı

Bihter: “Size refakate [eşlik etmeye] geliyorum, anne!” dedi.

Bihter: “Anne, dedi, niçin Adnan Bey meselesine ehemmiyet vermediniz?”

Firdevs Hanım: “Sebebini zannederim ki senin yanında söylemiştim”.

Bihter: “Evet, fakat onlar, sizin itiraf ettiğiniz sebepler o kadar hafif şeyler ki bu izdivaca muvafakat etmemeniz [evliliğe razı onlamanız] için, bilmem, kifayet eder [yeter] mi?”

Firdevs Hanım: “Seni bu izdivaca pek hevesli görüyorum, Bihter!...”

Bihter: “Evet, çünkü daha iyi bir fırsat zuhur edebileceğine [ortaya çıkabileceğine] artık ümit kalmadı. Öteki kızınızın nihayet bir Nihat Bey'i zorla bulabildiğini pekiyi tahattur edersiniz [hatırlarsınız]. Şimdiye kadar benim hakkımda da size bir müracaat vukuuna vakıf değilim...”

Firdevs Hanım “Beni mütehayyir ediyorsun [şaşırtıyorsun], Bihter, mutlaka gelin olmak için bu kadar acele ettiğini bana haber vermiş olsaydın...”

Bihter: “ Oh! Taaccüp edecek [şaşıracak] bir şey yok, anne, yirmi iki yaşında bir kız, birinci defa olarak, kabul edilecek bir izdivaç talebi karşısında bulunur da nihayet rey beyan etmeye (fikir açıklamaya) lüzum görürse acele etmiş olmaz zannederim. İtiraf ediniz ki Adnan Bey'i reddetmek için gösterdiğiniz sebepler belki başka bir kız için düşünülebilir. Fakat kabahat

kendisinin olmadığı halde, kimbilir nasıl sebeplerle koca bulmaktan ümidini kesen bir kız...”

Firdevs Hanım: “Ne vakitten beri kızlar annelerine karşı izdivaç hakkında serbest serbest lakırdı söylemeye başladılar?”

Bihter: “Anneler anlaşılamayacak sebeplerle kızlarının izdivaçlarına mümanaat etmeye [engellemeye] başlayalıdan beri...”

Firdevs Hanım: “Bihter!... Annene karşı idare edilecek lisanı tayin edemiyorsun. Sana daha ziyade terbiye verdim, zannediyordum”.

Bihter: “Bunu terbiye noksanından ziyade kızlarınıza muhabbet [sevgi], hürmet ihsas edememiş [hissettirememiş] olmanıza hamletmek [yormak] doğru olur. Teessüf ederim ki size birinci defa olarak ihtimal bir daha unutulamayacak şeyleri söylemeye mecbur oluyorum; fakat kabahat sizin... Kızınızı muahezeden [eleştirmeden] evvel bir kere, sizi davet ederim, kendinizi düşününüz. Adnan Bey’i niçin reddettiğinizi tamamen biliyor musunuz? Yaşıyla çocukları için, diyeceksiniz. Nihat Bey’in de yaşı elli miydi? Onun da çocukları mı vardı. Hâlbuki bugün bana yapmak istediğiniz şeyi o zaman Peyker’e yapmış idiniz. Nihayet mağlup oldunuz [yenildiniz], bu defa yine mağlup olacaksınız, fakat bu mağlubiyet size daha acı geliyor, çünkü...”

Bihter: “Çünkü?.. İşitmek istiyorsunuz, öyle mi? Çünkü, ben bu evde birisini bilirim ki eğer Adnan Bey onu istemiş olsaydı...” Evet, onu istemiş olsaydı; koşacaktı, sevincinden çıldırarak koşacaktı...”(s: 57)

Halit Ziya Uşaklıgil 1939 yılında Hilmi Kitabevi’nde yayımlanan baskı için yazdığı önsözde; romanıyla ilgili olarak kullandığı kelimelerin yeni nesil için pek tanınmamış olduğunu terkiplerin (tamlama) Türkçeye çevrildiğini ancak üsluba ve cümlelerin düzenine dokunulmadığını ifade etmektedir (Uşaklıgil, 2013: 15) .

3.3.2. Refiğ Uyarlamasında Dil ve Üslup Kullanımı

Bihter: Yanınıza geliyorum anne.

Bihter: Anne niçin Adnan Bey meselesine ehemmiyet vermediniz?

Firdevs Hanım: Sebebini zannederim senin yanında söylemiştim.

Bihter: Fakat bu sebepler o kadar basit şeyler ki bu izdivacı kabul etmemeniz için bilmem yeter mi?

Firdevs Hanım: Seni bu izdivaca pek hevesli görüyorum Bihter.

Bihter: Evet. Çünkü daha iyi bir fırsat çıkacağına artık ümidim kalmadı. Öteki kızınızın nihayet bir Nihat Bey'i zorla bulabildiğini pekiyi hatırlarsınız. Şimdiye kadar benim hakkımda da size başvuran olduğunu sanmıyorum.

Firdevs Hanım: Beni şaşırtıyorsun Bihter. Mutlaka gelin olmak için bu kadar acele ettiğini bana haber verseydin.

Bihter: Şaşacak bir şey yok anne. 22 yaşında bir kız ilk defa olarak kabul edilecek bir evlenme teklifi karşısında fikrini söylemek lüzumunu hissederse acele etmiş sayılmaz. Adnan Bey'i reddetmek için gösterdiğiniz sebepler belki başka bir kız için düşünülebilir. Ama kabahat kendisinin olmadığı halde kim bilir nasıl sebeplerle koca bulmaktan ümidini kesen bir kız.

Firdevs Hanım: Ne vakitten beri kızlar annelerine karşı izdivaç hakkında serbest serbest lakırdı söylemeye başladılar.

Bihter: Anneler anlaşılamayacak sebeplerle kızlarının evlenmesini engellemeye başlayalı beri.

Firdevs Hanım: Annenle nasıl konuşmak gerektiğini unutuyorsun. Seni daha terbiyeli yetiştirdiğimi sanıyordum.

Bihter: Bunu terbiye eksikliğiyle değil kızlarınıza sevgi ve anlayış göstermemiş olmanızla açıklamak daha doğru olur. Üzülüyorum ama size ilk olarak belki de hiç unutamayacağınız bazı şeyler söylemek zorundayım. Bana çıkışmadan önce kendinizi düşününüz. Adnan Bey'i niçin reddettiğinizi biliyor musunuz? Yaşıyla, çocukları için diyeceksiniz. Nihat Bey'in de yaşı 50 miydi? Onun da çocukları mı vardı? O zamanda Peyker'e aynı şeyi yapmak istediniz. Ama mağlup oldunuz. Bu defada mağlup olacaksınız. Fakat bu mağlubiyet size daha acı geliyor. Çünkü...

Fidervs Hanım: Çünkü

Bihter: Çünkü! İşitmek mi istiyorsunuz. Çünkü! Eğer Adnan Bey sizi istemiş olsaydı

Bihter: Evet sizi istemiş olsaydı koşacaktınız. Sevincinizden çıldırarak koşacaktınız. (1. uyarlama repliği)

Mesutoğlu (2012) “İstanbul efendisi’nin numune bir kişiliği simgelediğini eski deyimle, ‘bir üslup’, bir yaşam tarzının temsilcisi olduğunu ifade etmektedir. Refiğ uyarlamasında karakterlerin aile içindeki konuşmaları halk arasında kibar ve saygılı üslup kullanan kişileri sembolize eden İstanbul Beyefendisi ya da İstanbul Hanımefendisini anımsatır şekilde son derece resmi ve kibardır. Refiğ hem dönemin ruhunu yansıtmak hem de 1970 Türkiye’sinin anlayacağı bir dili kullanma çabasına girmiştir. Dizide kullanılan dil her ne kadar Türkçeleşmiş olsa da yine de Arapça kelimeler kullanılmış ancak izleyicinin anlayacağı şekilde sade ifadeler tercih edilmiştir.

3.3.3. Saral Uyarlamasında Dil ve Üslup Kullanımı

Firdevs Hanım: Seni sinsi, ne zaman planladın bunu, ne zaman girdin adamın aklına.

Bihter: İlk adımı o attı. Teklif ondan geldi.

Firdevs Hanım: İnat olsun diye yaptın. Yoksa Adnan Bey umurunda bile değil.

Bihter: Yeni bir olay değil. Çok önce başlamıştı.

Firdevs Hanım: Peki daha önce niye söylemedin?

Bihter: Hayallerini yıkmak istemedim.

Firdevs Hanım: Terbiyesiz!

Bihter: Kendini öyle bir kaptırmıştın ki bu fikirle bir süre idare etmeni istedim.

Firdevs Hanım: Kim kimin canını yakacak gereceğiz. Adnan Bey’le evlenemeyeceksin.

Bihter: Kim engel olacakmış, sen mi?

Firdevs Hanım: Evet, ben.

Bihter: Adnan adet yerini bulsun diye konuştu seninle. 25 yaşımdayım. İstedigimi yaparım.

Firdevs Hanım: 25 yaşındasın. Etrafında o kadar genç varken niye o, niye?

Bihter: Çünkü etrafımdakilerin hepsi beni Firdevs Hanım'ın kızı olarak tanıyor, anne. Yüzüme gülüp arkamızdan neler konuşuyorlar. Melih Bey takımı. Nihat'ın annesiyle babası senin dilden dile dolaşan hikâyelerin yüzünden istemediler.

Firdevs Hanım: Kes sesini.

Bihter: Herkes seni konuşuyor, biz utanıyoruz.

Firdevs Hanım: Kes sesini.

Bihter: Adnan bütün bunlara kulak tıkadı. Çünkü beni seviyor, seviyor. Hem zengin hem saygıdeğer. Her bakımdan kurtuluşum olacak. Adnan Bey'in karısı olunca Firdevs Hanım'ın kızı olmaktan kurtulacağım.

Firdevs Hanım: Sen de bir süre bu fikirle idare et. Daha fazlası için heveslenme. Bu evliliğe kesinlikle izin vermeyeceğim.

Bihter: Niye? Adnan seni istemedi diye mi? O beni seçti, beni. Seni isteseydi koşa koşa gidecektin. Sevinçten çıldırarak gidecektin ama o beni seçti.

Firdevs Hanım: Küstah.

Bihter: Bana engel olamayacaksın. Gücün yetmeyecek buna.

Saral uyarlamasında dil tamamen Türkçeleşmiş, dizide gündelik konuşma ifadeleri kullanılmıştır. Yukarıdaki konuşma metinleri doğrultusunda Saral'ın uyarlamasındaki dil ve üslup bakımından Genettegil terimlerle anametnin olarak ele aldığımız Saral'ın uyarlamasının alt metin olarak kendine Refiğ'in uyarlamasını aldığı görülmektedir.

3.4. ZAMAN-MEKÂN

Servet-Fünûn II. Abdülhamit'in baskılarının yoğun olduğu bir dönemde ortaya çıkan edebiyat akımıdır. Bu dönemde şair ve yazarlar halkın toplumsal olayları açıkça dile

getirmekten çekinir. Batılı anlamda özellikle Fransız edebiyatının etkisi söz konusudur. Romanlarda aşk, doğa, aile hayatı gibi gündelik yaşamın konuları ön plandadır. Bu dönemde yazılan hikâye, roman ve şiirlerde mekân İstanbul'dur ve romanda aydın kesim ön plandadır. Roman ve hikâyelerde karakterler ortaya çıkmış ve kahramanların psikolojik tahlilleri yapılmaya başlamıştır. Dönemin önemli edebiyatçılarından Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu romanında mekân önemli bir yer tutmaktadır.

Mekân, olayların anlam kazandığı, kişilerin içinde yaşadıkları ve kendi varoluşlarını ifade ettikleri alandır. İnsanların içinde bulundukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal, ekonomik durumlarını, karakterler yapılarını açıklamaya yardımcı olur. Kahramanlarını tanıtmaya yollarından biri olarak dramatik bir görev de üstlenerek vakanın temel ögesini oluştur. Süalp'e göre "Mekân, "İngilizce'deki space sözcüğünün karşılığı olan ve Türkçe metinlerde zaman zaman, uzam ve uzay olarak kullanılan ve her iki kavramı da kapsayan anlamıyla" da kullanılabilir (akt. Şengül, 2010: 529).

Zaman-mekân kavramını birbirinden ayırmak mümkün değildir. Çünkü mekân olarak tarif edilen gerçeklik, ne insanla aynı şey ne de ondan farklı olan bir şeydir. Bu nedenle, kendisi de, belli bir uzamı, belli bir mekânı kaplayan insanın, mekânı, dışta-olan olarak görmesi mümkün değildir (Lüleci, 2017: 18)

Bakhtin (2001: 28) kronotop kavramını karnaval ve türler tarihi ışığında bir kez daha açar. Bu kavramın ardında yatan düşünce, toplumsal yaşam içinde tarihsel özgüllük taşıyan farklı zaman ve mekân düzenlemelerinin bulunduğudır. Tıpkı hiçbir nesnenin çıplak olarak kendisi içinde varolamayışı, hiçbir dilin her türlü kullanıma açık olmayışı gibi, zaman ve mekâna ilişkin deneyimler de ham algılardan oluşmaz. Örneğin zamanın göreliliği duygusu ya da kamusal mekânlarla özel mekânlar arasında yapılan ayırım, belirli toplumsal gelişmeler sonucunda oluşup, çeşitli kültürel olgular aracılığıyla gündelik yaşamın içine sindirilir.

Kronotop (zaman-uzam) kavramı edebiyat kuramında mekân olgusuna dair geliştirilen sistemli yaklaşımlarından biri olarak kabul edilmektedir (Lüleci, 2017:23) Kronotop sayesinde zaman dokunulur ve görünür hâle gelir. Böylece zaman-uzam, anlatıdaki olayların somutlaşmasına, cisimleşmesine ve yaşam kazanmasına katkıda bulunur. Romanın tüm soyut öğeleri, felsefî ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri zaman-uzam aracılığıyla hayat bulur (Gezeroğlu, 2015:54.)

3.4.1 Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanında Zaman-Mekân

3.4.1.1. Kapalı Mekânlar

Servet-i Fünûn romanlarında mekân daha daraltılmıştır. Olaylar daha çok iç mekânlarda geçmektedir. Moran Uşaklıgil'in mekân sınırlamasına yönelik olarak; yazarın sayıları az olan kişiler arasındaki ilişki yoğunluğunu sağlamayabilmek için karakterleri dar ve kapalı bir çevrede topladığını, yaşanan olayların kendi aralarında gerçekleşeceğini ve dış dünyadan müdahalelerin işi sulandırarak etkiyi azaltacağını ifade eder (Moran, 1995: 72)

Romanda olayların cereyan ettiği, karakterlerin psikolojilerinin anlatıldığı, çatışmaların yaşandığı yer Adnan Bey'in yalıdır. Varsılığın somutlaşmış ifadesi olarak kabul görmüş olan yalı, yaşam alanını ifade eden bir mülkten ziyade daha çok zengin ve soylu bireylerin sosyal statü derecelerini göstermektedir Bakhtin'in şato kronotopu tarihsel bir geçmiş ve lordların yaşadığı yerdir. Uşaklıgil'in romanında yalı Adnan Bey'in varlıklı bir aile olduğunun simgesidir.

“Lakin Adnan Bey’le izdivaç demek Boğaziçi’nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle maun sandalı fark olunan yalı demektir. Sonra Bihter’in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasıyla yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılgıncasına sevilip de alınamayacak mütehassir kalınmış [özlem çekilmiş] şeylerden mürekkep [oluşan] bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu.” (s: 44-45)

Adnan Bey'in zenginliğini ifade eden yalı aynı zamanda Bihter'in Adnan Bey'le evlenme nedenini de açıklamaya yardımcı olmaktadır. Adnan Bey'le izdivaç meselesi Bihter'in yaşadığı Melih Bey yalısını, yirmi iki senelik yaşantısının anlamı olan bu yeri bir anda yok saymasına neden olmuştur.

“Bu köşecikte, şu fakir evceğizde, her zaman bir gidişle gelen gidene benzeyen saatleri sürükleyerek geçen günleri, yirmi iki senelik hayatını bir an içinde gördü. Bütün eğlenceler, seyranlar, hatta o zamana kadar seville seville

yapılıp giyilmiş elbiseler, yirmi iki senelik hayatının en güzel hatıraları bile birden nazarında adi ve hakir [zavallı] hiçler derecesine indi.”

Yalı, sınıfsal tabakalaşmanın bir basamağı olmasının yanı sıra bireysel düzeyde, yalnızlığı bulmaya yardımcı olan gizemli bir mekândır. (Tuğluk, 2012: 33) Boğaziçi İstanbul’un kalabalık, boğucu semtlerine göre kişiye huzur veren bir yerdir. Oysa özellikle Nihal için Bihter’in yalıya gelmesiyle birlikte yalı tüm huzurunu, dinginliğini kaybetmiştir.

“Henüz çocuktuk. Babasının kasr-ı başarını [miyopluğunu] bir türlü anlamayarak ve gözlük istimalinin [kullanımının] lüzumu mahiyetine bir türlü akıl erdiremeyerek bir gün yine o, yatakta gecikirken: «Saban oldu, bakınız güneşe... Yoksa görmüyor musunuz? Gözlüğünüzü getireyim mi?» demiş idi. O gün bunu ciddiyetle söylemişti. Sonra bu hemen her gün tekerrür eden bir latife [tekrarlanan bir şaka] olmuş idi. Nihal ikide birde gözlüğü alır, babasının gözüne tutar, «Bakınız, şimdi güneşi görüyor musunuz?» der, Adnan Bey bu latifeden asla usanmayan bir kahkaha ile yatağından atlardı. O zaman Nihal için ufak tefek hizmetler başlardı: Babasının havlusunu tutar, diş macununun kapağını açar, leylak suyu şişesinin topuzunu sıkarak Adnan Bey’in beyazlıkları kumrallıkları içinde kaybolan saçlarına muattar [güzel kokulu] bir yağmur serperdi. Bütün bu bitmez tükenmez latifeler, kahkahalar içinde yapıldı. Başlıca oyunlarından biriydi: Nihal’in bu sabah hizmetlerine mahsus bir halayık ismi vardı: Pervin!.. O zaman Nihal dudaklarını büzer, gülmemeye çalışır, başını biraz ciddice tutar, küçük bir Pervin olur, Pervin sıfatıyla koşar, Pervin sıfatıyla hizmet eder; sonra birden, bir kahkahanın tarrakasıyla [gümbürtüsüyle] Pervin’in içinden Nihal’in neşve [sevinç] saçan siması çıkar, ince kollarıyla boynuna sarılır, güya büsbütün Pervin kalıvermekten korkarak bir buse ile kendisini bulmakta acele ederdi.” (s: 138)

“Oh! Artık beni sevmiyor, hep onu seviyor, o kadını... Bilir misiniz? Şimdi ben de onu sevmiyorum. Onu bugüne kadar ne için sevmişim, sanki? Artık buradan ben de kaçmak istiyorum. Mesela Şakire Hanım’la beraber gitmek... Onlar Eyüp’e gidiyorlarmış. Orası neresi? Uzak, pek uzak bir yer değil mi? Ben de öyle uzak bir yer istiyorum ki...” (s: 235)

Yalı aynı zamanda çatışmaların yaşandığı mekân olarak görülmektedir. Firdevs Hanım ve kızlarının yaşadığı yalı Bihter'in annesiyle mücadelesine tanıklık etmektedir.

“-Anne, dedi, niçin Adnan Bey meselesine ehemmiyet vermediniz?

-Sebebini zannederim ki senin yanında söylemiştim.

-Evet, fakat, onlar, sizin itiraf ettiğiniz sebepler o kadar hafif şeyler ki bu izdivaca muvafakat etmemeniz [evliliğe razı olmamanız] için, bilmem, kifayet eder [yeter] mi?

- Seni bu izdivaca pek hevesli görüyorum, Bihter...

-Evet, çünkü daha iyi bir fırsat zuhur edebileceğine (ortaya çıkabileceğine) artık ümit kalmadı. Öteki kızınızın nihayet bir Nihat Bey'i zorla bulabildiğini pekiyi tahattur edersiniz (hatırlarsınız). Şimdiye kadar benim hakkımda da size bir müracaat vukuuna vakıf değilim...

-Beni mütehayyir ediyorsun (şaşırtıyorsun), Bihter, mutlaka gelin olmak için bu kadar acele ettiğini bana haber vermiş olsaydın...

“-Oh! Taaccüp edecek (şaşıracak) bir şey yok, anne, yirmi iki yaşında bir kız, birinci defa olarak, kabul edilecek bir izdivaç talebi karşısında bulunur da nihayet rey beyan etmeye (fikir açıklamaya) lüzum görürse acele etmiş olmaz zannederim. İtiraf ediniz ki Adnan Bey'i reddetmek için gösterdiğiniz sebepler belki başka bir kız için düşünülebilir. Fakat, kabahat kendisinin olmadığı halde, kimbilir nasıl sebeplerle koca bulmaktan ümidini kesen bir kız...

Ne vakitten beri kızlar annelerine karşı izdivaç hakkında serbest serbest lakırdı söylemeye başladılar?

-Anneler anlaşılamayacak sebeplerle kızlarının izdivaçlarına mümanaat etmeye (engellemeye) başlayalıdan beri...

-Bihter!... Annene karşı idare edilecek lisanı tayin edemiyorsun. Sana daha ziyade terbiye verdim, zannediordum.

-Bunu terbiye noksanından ziyade kızlarınıza muhabbet (sevgi), hürmet ihsas edememiş (hissettirememiş) olmanıza hamletmek (yormak) doğru olur. Teessüf ederim ki size birinci defa olarak ihtimal bir daha unutulamayacak

şeyleri söylemeye mecbur oluyorum; fakat kabahat sizin... Kızınızı muahezeden (eleştirmeden) evvel bir kere, sizi davet ederim, kendinizi düşününüz. Adnan Bey'i niçin reddettiğinizi tamamen biliyor musunuz? Yaşıyla çocukları için, diyeceksiniz. Nihat Bey'in de yaşı elli miydi? Onun da çocukları mı vardı. Hâlbuki bugün bana yapmak istediğiniz şeyi o zaman Peyker'e yapmış idiniz. Nihayet mağlup oldunuz (yenildiniz), bu defa yine mağlup olacaksınız, fakat bu mağlubiyet size daha acı geliyor, çünkü...

Çünkü?.. İştirmek istiyorsunuz, öyle mi? Çünkü, ben bu evde birisini bilirim ki eğer Adnan Bey onu istemiş olsaydı..." (Firdevs Hanım Bihter'e tokat atar, Bihter devam eder) Evet, onu istemiş olsaydı; koşacaktı, sevincinden çıldırarak koşacaktı..."(s: 54-58)

Yalının odaları kendi içinde ayrı kapalı mekânlardır. Odalar eve ait olsa bile kişiler için mahremiyet alanıdır. Şener (2013); mahremiyeti başkalarından sakındığımız, görülmesini istemediğimiz, kendimize sakladığımız özel konular, kişiler, mekânlar olarak tanımlamaktadır. Oda aynı zamanda kişinin korkularına, tedirginliklerine, hüznüne, yalnızlığına, pişmanlıklarına, iç hesaplaşmalarına şahit olan mekândır. Odalar kişiler hakkında sırlarla doludur ve onlarla ilgili bilgiler verir.

Oysaki Bihter ilk başta yalıya gelirken büyük hayaller ve umutlar beslemiştir. Adnan Bey'le birlikte kuracağı yuvası onun için önemlidir. Yalıdaki odası döşenirken huzur ve arzu doludur.

"Nihal etrafına bakındı. Evvela pencereleri gördü. Gayet açık, beyaz bir bulut altında saklanmış zannolunacak kadar donuk mavi atlastan yer yer boğularak kaldırılmış yarım perdelerin arasından beyaz tüller dökülüyor, Kula'nın Garp [Batı] zevkinin tesiriyle son zamanlarda vücuda getirdiği solgun halılardan birinin üzerinde küçük küçük kümeler yapıyordu. Tamamıyla açılmış pancurlardan dalgalanarak giren ziya ile bu perdeler mavi bir kayalıktan dökülen, döküldükçe köpüren beyaz bir şelaleye benziyordu. Yine öyle açık mavi ile boyanmış duvarlar, o renkte atlasla gerilerek etrafına ince sarı mabetlere mahsus fanuslara takliden [benzeterek] mülevven [renkli] muhtelif camlarla yapılmış bir büyük kandil; köşede, tam vaktiyle Nihal'in piyanosunun yerinde yatak, tavanda azim [iri] bir sarı halkadan dolaşarak

dökülen atlas ve tül karışık bir cibinlik; karşıda, iki pencerenin arasında, tuvalet takımı; yanda kapısı unutulmuş açık bırakılmış aynalı dolap, uzun bir sedir, yine açık mavi kalpakla bir uzun yer lambası, ufak bir geridon, mini mini bir şamdanla birkaç kitap, ta aynalı dolabın karşısında babasının kara kalemle yapılmış tabii cesamette [büyüklükte] bir resim...” (s: 132)

Göksu gezintisi Bihter’in hayatının şekillenmesinin zeminini oluşturmaktadır. Açık mekânda başlayan çatışması iç mekânda devam etmektedir. Aynı oda onun için artık pişmanlıklar ifade etmektedir.

“Yalnız kalmaya ihtiyacı vardı. Bu akşam kendisi de bir şey hissediyordu ki yapıyınız, odasının bütün samimi mahremiyeti içinde, benliğiyle başbaşa kalmak, dinlenmek için ona bir ihtiyaç veriyordu.” (s: 197)

“Demek, bu izdivaç, o kadar arzu edilen, tahakkukuna o kadar çalışılan bu izdivaç, işte şu karanlık şeyden ibaretti. Şimdi bu izdivacın meziyetlerini teşkil eden şeyler, o genç kızlık yatağının üzerinde bir kavs-i kuzah [gökkuşağı] açan mücevherler, kumaşlar, ziynetler hep bir avuç hülya külleri şeklinde odanın karanlıklarına serpiliyor, dağılıyordu.” (s: 206)

“Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız bu eksikti; fakat hayatta her şey bundan ibaretti: Sevmek, evet bütün saadet yalnız bununla istihsal edebilirdi [elde edilebilirdi]. Küçük, sefil, üryan bir oda, demir bir yatak, beyaz perdeler, iki hasır iskemle, işte yalnız bu kadarcık fakir bir muaşaka [sevişme] hücresi; fakat sevmek, yarabbi! Sevmek istiyordu, hummalar içinde mecnunca [delice] bir aşk ile sevecek bir mesut olacaktı. İşte şimdi bu mutantan odanın servetleri içinde siyah mermerlerle örülmüş bir mezarda diri diri medfun [gömüşmüş] gibiydi. Nefes alamıyor, boğuluyordu: bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu.” (s: 211-212)

Nihal için de Bihter’in yalıya gelmesiyle pek çok şey değişmiştir artık. Oda Nihal için yalnızlığın terk edilmişliğin ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bülent’in odasının değiştirilmesiyle Bihter’e olan nefret duyguları da ortaya çıkmıştır.

“O gece, artık odasında yalnız, yatağının içinde uyuyamayarak, bunları düşünürken kendisini dünyada yapıyınız kalıvermiş kıyas ediyor, bu yalnızlığın bütün acılığını duyuyordu, lakin Bülent’i ona bırakamazlar mıydı?

Bu mektep meselesi de ne için icat edilmiş idi? Çocukları böyle evlerinden, onları kucaklamakla mesut olan kollardan ayırıp mekteplere mi atmak lazımdı?” (s: 222)

“Bunlar hiçbir şey için yapılmıyor, yalnız beni, anlıyor musunuz? Bu evin içinde artık fazla gelen kızı kahretmek için yapılıyor. İtiraf ediniz a, niçin saklıyorsunuz, sanki? Siz beni herkesten uzaklaştırmak, yapayalnız bırakmak istiyorsunuz, işte geldiğinizden beri buna çalışıyorsunuz.” (s: 315)

“Ben sizi hiçbir vakit sevmedim, sevemedim, sizden nefret ediyorum, işitiyor musunuz? Sadece nefret!

Behlül’ün odası ise arzuların, çapkınlığın, yasakların ve pişmanlıkların ifadesidir. Behlül’ün odası aynı zamanda Bihter için de anlam içermektedir. Bu birliktelikten aynı zamanda pişman olmaktadır.

“Gitmeyiniz, hayır gitmeyiniz, diyordu. Sizin yanınızda o kadar mesut oluyorum ki, fakat böyle, yanınızda yalnız ben, anlıyor musunuz, yalnız ben varken... Sizinle bir arada nasıl bahtiyar olurduk.” (s: 243)

“Bu bir rüya gibi olmuş idi. Odasında yalnız kalınca inanamadı, sahih, bir iki dakika evvel burada bir kadın vardı, bu kadın Bihter’di, öyle mi? Kibrit kutusunu bulmak için elini geridona sürüyordu, parmaklarına bir şey ilişiyordu. İlk önce anlayamadı. Sonra “«Ah! Şekerler!...» dedi. Karanlıkta, kendi kendine tebessüm ediyordu. İşte bu, Bihter’le rüyasından bir bakiye değil miydi? Kutuyu açtı, parmaklarını uzatarak fondanlardan bir tane aldı. Şeker dilinin üstünde erir erimez pek taze bir hatıra ile ruhunun aşinası olan bir rayiha [koku] duydu. Bu parça menekşeliydi: Bihter’in rayihası, Bihter’in nefesi, Bihter’in ruhu.. Bir his vehmi içinde Bihter’i henüz orada, kollarının arasında zannetti. Şimdi bu rayiha onu mest ediyor, bütün hüviyeti ağzında ezilen şekerle beraber gaşyedici [bayıltıcı] bir menekşe zülalinin [suyunun] içinde uyuşarak eriyordu.” (s: 246)

“Rica ederim, beni bırakınız; bırakınız... Nedir bilmiyorum, fakat bu beni öldürecek. Sizin ne iyi bir dostunuz idim, şimdi size düşman oluyorum, sizden nefret ediyorum, sizinle beraber kendimden nefret ediyorum.” (s: 268)

Adnan Bey için çalışma odası kendisiyle baş başa kaldığı, en büyük hobisi olan tahta oymacılığını yaptığı ve iç hesaplaşmalarının gerçekleştiği mekândır.

“Adan Bey kızıyla bu refakat hayatının tafsilatını görürken etrafına, odasına; hatıralarının, kızıyla beraber geçen saatlerin sakit [sessiz] şahitlerine bakıyordu. İşte ta odanın karış duvarını boydan boya kaplayan yüksek, geniş, oyma cevizden, yekpare [tek parça] camlı kapaklarıyla kütüphane, bütün vakur, iri kitaplarla memlu [dolu]; ötede, kapıya karşı, yan tarafta bir vakitler merak edilerek toplanmış güzel yazılardan mürekkep zengin bir levhalar mecmuası ki karmakarışık, fakat perişanlığından gözleri okşayan latif [güzel] bir zevk ile tertip edilerek [düzenlenerek] duvarı kaplamış; sonra, diğer duvarda, son merakının yadigârları: Oyulmuş tahtadan mini mini hücreler, resim çerçeveleri, mendil kutuları, aralarından kurdeleler geçirilerek tutturulmuş yelpazeler, ta ortada büyük bir parça kök üstüne kabartma çıkarılmış bir ihtiyar başı... Bugün, bu şeyler ona tuhaf bir nazarla bakıyor gibiydi.” (s: 69)

“Duvarda oymaları uzun uzun temaşa ediyordu [seyrediyordu]. Bu ufak tefek bütün Nihal’in yanında, işte şurada yeşil kalpaklı lambanın altında geçirilen muhabbet ve rikkatle [merhamet] dolu saatlerin mahsulleriydi [ürünleriydi]

“Biraz işle meşgul olmak için odasına çıktı. Kaç günden beri bir güzel ceviz köküne Bihter’in çehresini oymak için çalışıyordu.”

“Sonra, elinde Bihter’in başlanmış o çehresiyle, duramayarak, süzgün, kendi ihtiyarından [isteğinden] ziyade kalbinin müphem [gizli] bir ihtiyacına tebaiyet eden [uyan] iradesiz gözlerle odasının ta karanlık bir köşesinde, ne tamamıyla kaldırılmaya ne de tamamıyla nazarlara maruz bırakılmaya cesaret edilemeyerek bir yığın ufak tefek arasında boğulmuş bir resme, ilk zevcesinin eskilikten silinmişe benzeyen bir resmine baktı ve zannetti ki bu resim, birdenbire, ne vakitten beri kendisini ihmal eden bu gözlerin ruhundan bu defa canlanarak, bir cisim kesp ederek, o karanlık köşede titreye titreye kabarıyor, ona yaklaşıyor; kinden, hırstan ateş saçan gözlerle gözlerine sokularak, ciğerleri sökülün bir ana acısıyla ona haykırıyordu:

-Kızımı öldürüyor musun?” (s: 363)

Adnan Bey için yatak odası ise Bihter’le izdivacının sorgulandığı mekândır. O da Bihter gibi bu evlilikten pişmandır. Mutlu olmak ümidiyle yaptığı bu izdivaç artık onu bedbaht etmiş ve kendisine bu kadar soğuk davranan kadına karşı içinde şüphe uyanmasına neden olmaktadır.

“Odasında, şüphe işkenceleri içinde, saatlerce uyuyamazdı. Bihter’in izdivacından evvel birisini sevmiş olabilmesine ihtimal vererek bu mevhum [var sayılan] aşkın mevhum hatırasını kıskanırdı. Belki bu aşk hala onun kalbinden silinmemiştir; belki o kadını tamamıyla kendisinin olmaktan meneden onun hala yaşayan hatırasıydı. Kaç kereler bir emare [ipucu] bulabilmek, genç kadının geçmiş hayatında şüphe verecek bir nokta keşfetmek için onun mahir istintaklar [ustaca sorgular] içinde söyletmiş idi.” (s: 366)

Firdevs Hanım’ın Adnan Bey’in yalısına taşındıktan sonra kaldığı oda yine Bihter’le çatışma mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Nihal ve Behlül’ün evliliğine zemin hazırlayan Firdevs Hanım kendisini Bihter’le karşı karşıya bulur.

“Bihter: Nihal’i Ada’ya siz gönderttiniz, değil mi? Elbette Behlül’ü de göndereceksiniz.

Firdevs Hanım: Evet, zannederim ki cumartesi akşamı o da Ada’ya gidecek.

Bihter: Demek bu izdivaç ciddiyet kesp ediyor [kazanıyor]?

Firdevs Hanım: Galiba! Adnan Bey karar vermiş görünüyor; dedi. Lakin taaccüp ediyorum [şaşıyorum] ki Adnan Bey’in kararlarını benden ziyade senin vakıf olmaklığın lazım gelirken bu meselede benden izahat istiyorsun.

Bihter: Bunun sebebini anlamaklığınız icap ederdi. Bu izdivaç tasavvurunu Adnan Bey’in zihnine siz soktunuz, yine sizin çıkarmaklığınız lazım geliyor; size onun için müracaat ediyorum.

Firdevs Hanım: Adnan Bey’in zihnine bu tasavvuru koymak için pek çok sebepler buldum, fakat onu çıkarmak için bir sebep görmüyorum.

Bihter: Pekâlâ bilirsiniz ki bu izdivaç mümkün değil, dedi.

Firdevs Hanım: A, ben de aksine bu derece mümkün bir izdivaç tasavvur edemiyordum; hatta yanılmıyorum zannederim, yine sen, evet, sen, burada bundan ilk bahsedişimizde, Nihal'le Behlül arasında bir izdivacı pek tabii buluyordun.

Bihter: Anne, dedi; açık konuşalım, olmaz mı? Siz pek iyi bilirsiniz ki karar verdiğim şeylerde hiçbir kuvvetle galebe alınamayacak inatlarım vardır. Bu izdivaç olmayacak, bunun için şimdiden her şeye karar verdim.

Firdevs Hanım: Neye?

Bihter: Bakınız ne yapmaya karar verdim. Bugün, bu saatte sizden beklenen şeye muvafakat etmeyecek olursanız hiç ses çıkarmamak, onun, bilirsiniz ya kimin, damadınızın, avdetini beklemek ve gidip ona demek ki: Siz kızınızı Behlül'e veriyorsunuz; pek güzel, fakat o işte hemen bir seneden beri karınızın aşığıdır!..

Firdevs Hanım: Utanmaz!.. dedi.

Bihter: Kocamın yüzüne atılmasına mani olarak diyeceğim ki: “Yok, ne için hiddet ediyorsunuz? Karınızın, Firdevs Hanım'ın kızı olduğuna vakıftınız, teessüf olunur ki onun yanında bir de Behlül bulundu. Bu kadına teşekkür ediniz ki bugün size gelip, kızınızı bu adama vermeyiniz ve bu kadını, annesiyle, hususuyla annesiyle beraber evinizden kovunuz, diyor.”

Firdevs Hanım: Terbiyesiz!..

Bihter: Yok, aksine!.. Sizden alınan terbiyeyi inkâr etmiyorum zannederim. Hususuyla size yeni bir şey öğretmiş olmuyorum. Ne Firdevs Hanım'ın kızı olduğumu, ne de Behlül'le aramızda bir münasebet bulunduğunu bilmez değilsiniz. İtiraf ediniz ki bu izdivacı bir parça da, hatta tamamıyla, o münasebeti bildiğiniz için icat ettiniz. İster misiniz, artık müsalaha (barış) akit edelim? Mademki benden sonra Adnan Bey sizi almayacak...

Firdevs Hanım: Bihter!..

Bihter: Hizmetçilere duyurmak hiç hoş bir şey değil. İsterseniz sizinle anne kız meseleyi halledelim. Bakınız size ne şartlar teklif ediyorum: Behlül

buradan gidecek, evet, buradan gidecek, bir daha avdet etmemek üzere, siz bunu iki kelime ile yaparsınız. İzdivaç! Aslında bir oyuncaktı, tahta parçalarından yapılmış bir şey; parmağınızın ucuyla dokunsanız...

Firdevs Hanım: Lakin yanıyorsun, dedi, onlar birbirlerini seviyorlar, bu izdivacı bozmak hiç kolay değil...

Bihter: Kolay olmasa bile, mademki birbirini seviyorlar, hususıyla bunun için bu izdivacı bozmak lazım geliyor... Lakin yarabbi! Anlasanız ölüyorum. Onların gözümün önünde seviştiklerinden, gözümün önünde... Bu işkenceler içinde kıvrılırken, onların saadetlerinden ölüyorum..." (s: 482-486)

Oda, kaçma arzusuna mekân yönünden kaynaklık eden özel bir alandır. (Tuğluk, 2017: 170). Evin içerisinde kişiler için ayrı bir yere sahip olan oda; yaşanan olumsuzluklardan, stresten, korku ve endişelerden, olası bireysel çatışmalardan kurtulmak için bir kaçış, sığınma yeridir. Aşk-ı Memnu romanında ana karakterlerin ruh durumları kendi bireysel alanları olan odalarda kendini göstermektedir.

Bakhtin'in (2001: 275) Karnaval'dan Romana adlı eserinde krizler ve dönüm noktalarının ortaya çıktığı yerler eşik, kapı aralıkları, giriş yerleri, merdivenler, koridorlardır. Gezeroğlu'nun (2015: 134) "Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop" başlıklı yüksek lisans tezinde mutfak devam eden döngüsel zaman, günlük işler ve sıradan olayların birçok öykünün arka fonunu oluşturduğundan söz edilmektedir. Aşk-ı Memnu'da mutfak hem yalının kültürünü hem de çalışanların kişiliklerini yansıtmaktadır. Yalının mutfağı huzur ve mutluluğun bir ifadesi olarak tasvir edilmektedir. Çalışanlardan başka arkadaşı olmayan Nihal için mutfak hem mutluluk hem hüzn demektir.

"Burası yalının ikinci katında bahçeye nazır, müşemmes [güneşli], pencerelerini sarmaşıklar kaplamış, beyaz mermer mefruş [döşenmiş], daima son derece temiz, bir nezafet [temizlik] havasıyla insana iştihâ [iştah] veren bir yerdi. Bazar Allemand'dan alınmış tencereler, sahanlar, bütün o bir salon eşyası zannolunacak kadar zarif ve narin şeyler, sarmaşıkların yeşilliklerinden süzülerek giren güneş ziyaları altında nezafetlerinin şaşıaalarını serperlerdi. Artık burada, bu sevimli mutfağın içinde, kendisine merbutiyetlerini [bağlılıklarını] bütün ruhuyla hissettiği bu mahlûkların arasında latifelerle,

sahte kavgalarla, itişip kakışmalarla, kahkahalarla geçen saatleri, Nihal bütün kalbini ısıtan bir saadet duyarak geçirirdi.” (s: 102-103)

Evin emektarları Süleyman Efendi belediye çavuşluğu işine kabul edilmiş eşi Şakire Hanım ve kızları Cemile ile yalıdan taşınma kararı almışlardır. Nihal için mutluluğun anlamı olan bu mutfak artık hazan yeri olmuştur.

“Onlar, artık kalmak mümkün olmadığını izah ettikten sonra Nihal sustu, dalgın bir nazarla Şakire Hanım’a, Cemile’ye, bütün toplanan eşyaya baktı ve birden ayağa kalkarak:

-Oh!.. Siz beni sevmiyorsunuz, dedi, sevseniz böyle gitmek istemezsiniz...

Başka bir kelime ilave etmeyerek, artık hiçbirinin yüzüne bakmayarak çıktı. Şimdi hepsine birden küsmüştü. Onu böyle bırakıp gitmek isteyişlerini affetmiyordu. Odadan çıktıktan sonra Bülent için yapılacak tatlı aklına geldi. Artık bu mutfak eğlenceleri de bitmiş olacaktı. Oraya Şakire Hanım’ın mutfağı denilmeyecekti; ihtimal orasının anahtarı alınacak ve diğer anahtarların yanına, o Bihter’in belinde sallanan zincire takılacaktı”. (s. 231)

Kökeni Farsça’dan gelmekte olan dehliz üstü kapalı, dar ve uzun geçit, koridor anlamındadır. Eşik ile koridor birbiri ile yakından ilişkilidir. Bakhtin’e (2001: 322) göre;

“Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama genellikle de örtük bir biçimde hep eğretilmeli ve simgeseldir. Örneğin, Dostoyevski’de eşik ve ilgili kronotoplar -merdiven, ön hol ve koridor kronotopları kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan kronotopları da- ana eylem mahalleridir; kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir. Bu kronotopta zaman temelde ansaldır; sanki hiç süresi (duration) yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir.”

Romanda koridor gerginliğin, heyecanın, tehlikenin ifadesi olarak kullanılmıştır. Hem Bihter’i yasak olan aşkına götüren mekândır, hem de Matmazel tarafından yasak aşkın ortaya çıktığı yerdir. Koridor romanda Bihter’i tehlikeye götüren yoldur.

“İhtimal şu sırada, her türlü tehlike içinde, birbirinin kollarına düşeceklerdi. Birden bir gıcırtı, bir kapı gıcırtısı işittiler; titreyerek birbirini ittiler. Bihter dehlize atıldı, önünden geçerken, Mlle de Courton’un kapısı sallanıyor göründü. Şüphesiz hiçbir şey değildi, ihtiyar mürebbiye odasına girmiş olacaktı...” (s: 285-286)

“Odasının anahtarını beraber almış idi, kapıyı dışarıdan kilitledi; işitilmediğinden emin idi. Dehlizi geçtikten sonra artık hiçbir korkuya mahal yoktu; sofada, merdivenlerde, aşağı katta görülmek, ne işitmek mümkündü. Dehlizde bir tesadüf ihtimaline karşı bir cevap hazırlamıştı. Uykusunun kaçtığından, kocasının kütüphanesinden bir kitap almak için indiğinden bahsedecekti. Merdivenlerden, sofadan geçerken kendisini düşünmekten menediyordu.” (s: 286)

Kapının ayırt bir işlevi vardır. Hem dışa hem içe yöneliktir. İçeriyle dışarıyı, odaları birbirinden ayırır. Kapanabilmesi nedeniyle endişelerden, korkulardan korunmayı sağlar. Aynı zamanda açılabilmesi özelliği kaçma, rahatlama, yeni başlangıçlar yapmaya yardımcı olur.

“Yatak odaları yalnız en üst katında, bahçeye nazır olan cenahta idi [bakan taraftaydı]. Büyük sofadan buraya genişçe bir dehlizden [koridordan] gidilirdi. Birinci odada Adnan Bey, üçüncüde Mlle de Courton, ikisinin arasındakinde onlar yatarlardı. Burada hem yalnız idiler, hem bir taraftan babalarıyla diğer taraftan ihtiyar kızla beraberlerdi. Odalarının arasında birer aralık kapı vardı ki geceleri yalnız perdelerin kapanmasıyla set olunurdu [kapatılırdı]” (s: 96)

Kapı kronotopu aynı hem mahremiyet alanı oluşmasına hem de kişilerin iç dünyalarını yansıtmaya olanak sağlamaktadır. Bihter için kapı Adnan Bey’den kaçışı, Behlül’e ise kavuşmasını ifade etmektedir.

“Bu gece, işte aralık kapının anahtarını çevirdikten sonra, karanlıkta, hareket etmeden, bu aşk odasını dolduran zulmetlere [karanlıklara] bakarak, güya bu siyahlıklarla bütün hüviyeti dolarak, düşünmeksizin bu hakikati her vakitten ziyade vuzuh [açıklık] ile söyletti. Bu dakikaya kadar o hakikat, ne söyleyeceği anlaşılan, fakat söylenmesine müsaade olunmayan bir ses

hükmünde idi; bu gece, şu dakikada artık müsaade olundu: Evet, hep, hep böyle olacaktı. İşte bu karanlık muaşaka hücresi...” (s: 205)

“Behlül’ün yazı odasından bir kapı ile geçilir küçük bir yatak odası vardı ki Bihter burasını yalnız eşiğinden bakmış olmakla tanırdı, bu oda onun için Behlül’ün bir esrar mahfazası [sırlar kutusu] idi. Evet, burada bir gece geçirecek ve bu suretle Behlül’ün bütün ruhuna tasarruf etmiş [sahip olmuş] olacaktır.” (s: 274)

Romadaki bir diğer kapalı mekân ise mezarlıktır. Tuğluk (2012: 88) mezar/mezarlık tanımıyla ilgili olarak; mekânın anlamının karmaşık bir yapısı olduğundan bahsetmektedir. Gerçek anlamının dışında, benzetme yoluyla kişilerin içine düştüğü açmazları ifade etmekte birlikte kendisini mezardaymış gibi hissetmesi mezara düşsel bir özellik de kazandırmaktadır. Romanda Nihal annesini küçük yaşta kaybetmiş bir çocuktur. Adnan Bey’in Bihter’le evlenmesini kabul edememiş, her geçen gün kendisini koskoca yalıda yalnız ve yabancılaşmış hissetmektedir. Odasında yalnız kaldığı vakitlerde ölümü düşünmektedir.

“Madem ki bu hayatta sarı saçlarını onlarla ıslatacak bir kerem kalbi yoktu, bu gözyaşlarını mezarında bulacaktı; sema, kızına ağlayan bir anne matemiyle ağır ağır, yavaş yavaş, gözyaşlarını serperken mezarında, ruhuyla bunları içecekti, bu ölmüş genç kızın renksiz dudakları mesut bir tebessümle taravet [tazelik] bulacaktı; sonra, kim bilir, belki mezarların karanlık yollarından, o toprakların altında muhtefi (gizlenen) siyah dehlizlerden bir ölü, annesi, beyaz kefenleriyle sürüklene sürüklene, tırnaklarıyla toprakları deşe deşe, yol açacak, geceleri kızını yalnız bırakmamak için onun yanına geçek, dudaklarıyla saçlarının arasında kulağını arayacak ve başkalarına, hayattakilere işittirmemek için yavaş bir sele “Nihal’im! Benim minin mini Nihal’im” diyecek; “İşte ben, yalnız ben sana hak veriyorum.” Evet, mini mini Nihal’e yalnız o hak verecekti.” (s.321)

Bahçe eve ait olan evin dış kısmıdır. Ara mekân özelliği taşımaktadır. Gezeroğlu’nun (2015: 147) ifadesiyle içinde barındırdığı çeşitli bitkiler ve hayvanlarla aynı zamanda yaşayan bir zamanın da uzamı olan bahçe, zamanın geçişine tanıklık eder. Bu

mekânlar da tıpkı salon ve misafir odası kronotopları gibi ailenin bir araya geldiği yerlerdir. Kişilerin psikolojik durumlarına tanıklık etmektedir.

“Birden yatağından atlayarak penceresine koştu, tam o sırada, bir top daha, bu defa çerçevenin kenarına gelerek dağıldı. Nihal bahçeye baktı. Hep orada idiler. Adnan Bey, Behlül’le Bülent, kürklü geniş yakasını kaldırmış Bihter, henüz erimemiş karlardan toplamak için çömelen Beşir...” (s: 333)

Tüm aileyi bahçede gören Nihal büyük bir umutla bahçeye inmiştir. Havanın karlı olmasına rağmen hissettiği huzur duygusu içini ısıtmaktadır. Bülent’le birlikte kartopu oynayıp keyifli zaman geçiren Nihal için huzur ifade eden bahçe Adnan Bey’in ona söyledikleriyle birlikte bir anda karanlığı bürünmüştür. Adnan Bey Nihal’e Mlle de Courton’un artık memleketine geri döneceği haberini vermiştir.

“Beş dakika sonra bahçede idi. Havada latif bir hararet [yumuşak bir sıcaklık] vardı, güneş bu sabah vaktinden evvel uyanmış bir bahar getiriyordu. Nihal bu havayı teneffüs eder etmez [solar solumaz] hüviyetinin derinliklerine kadar ısındığını hissetti.” (s: 333)

“Nihal tekrar üşüyordu. Demin kendisini ısıtan bu güneşin hararetini artık hissetmiyor, yalnız bahçeye henüz indiği vakit boynuna damlayan kar damlasını duyuyordu: bu katre orada büyüyor, bütün vücudunu titreten bir buzlu su oluyordu.” (s: 337/22)

Muharrem Kaya “Tatminsizlikten Yasak Aşk: Aşk-ı Memnu” yazısında romanın çatışmalar üzerine kurulu olduğunu, bu çatışmaların hem kişiler arasında hem de kendi iç dünyalarında meydana geldiğini söylemektedir. Zaman-mekân da şahısları tanıtmaya yollarından biri olarak dramatik bir iş üstlenmektedir. Olay örgüsünün temel ögesi oluşturur ve kişilerin çevresini algılayış şekillerini, bulunduğu çevredeki ruh durumlarını ve hatta karakterini etkilemektedir (Narlı, 2002: 98). Halit Ziya Uşaklıgil Aşk-ı Memnu romanında yaratmış olduğu karakterleri zaman-mekân içerisinde ele alarak psikolojik tahlillerini ortaya koymuştur. Kullanılan her bir mekân kronolojik bir işleyişle okuyucuya sunulmuştur.

3.4.1.2. Açık Mekânlar

Aşk-ı Memnu romanında mekân kullanımı sınırlıdır. Olaylar asıl olarak Adnan Bey'in yalısında gerçekleşmektedir. Açık mekân olarak daha ziyade eğlence ve dönemin alışveriş merkezi olarak bilinen yerlerinden bahsedilmektedir. Eğlence mekânları Kalender, Göksu, Kağıthane, Bendler, Büyükdere, Konkordiya, Çırçır Suyu, Direklerarası, Odeon olup alışveriş yerleri olarak dönemin önemli mağazaları olan Pygmalyon, Lion, Au Lion D'or, Löbon, Bon Marché ve Bazar Allemand'dır, Batılılaşmanın yoz tarafının Firdevs Hanım ve kızları ile Behlül üzerinden anlatıldığı romanda Firdevs Hanım ve kızlarının gezmeye ve alışverişe olan düşkünlüğü herkes tarafından bilinmektedir. Onlar sayfiye yerlerinin aranılan simalarıdır. Aynı şekilde hovardılığıyla ün salmış Behlül eğlence yerlerinin müdavimlerindendir.

“Maun sandalla müsademeyi [çarpışmayı] andıran bu tesadüflere artık o kadar alışmış idiler ki bugün Kalender'den dönerken gene onun adeta çarparcasına yakından sıyrıp geçişini fark etmemiş göründüler.” (s: 17/2)

“Eğlenmekte bu aile efradının, hele bugün en ziyade tanınan Firdevs Hanım'la kızlarının ne dereceye kadar ilerlediklerini herkes tamamıyla tayin edemezdi. Onları İstanbul'un zevk hayatında tefevvuk mertebesine çıkaran hususi bir şöhret vardı ki sebepleri pek araştırılmaksızın herkesçe kabul olunmuş idi. Bütün Göksu, Kağıthane, Kalender; Bendler müdavimleri onları tanırlar; Boğaziçi'nin mehtap âlemlerinde en ziyade onların sandalı takip olunur; en ziyade onların yalısının önünde tevakkuf olunarak pencerelerin saklı şeyler ifşa etmesine intizar edilir; bir piyano sesine, perdelerin arsından fark edilen bir iki zarif gölgeye dikkat olunur; Büyükdere çayırında onların arabası halkın nazarlarını arkasına takıp sürükler; nerede görülse onlar hemen fark edilir”. (s: 30)

Beyoğlu Tanzimat döneminin karakterlerine uygun olarak batılı şehircilik anlayışının ilk örneğidir. Burası bölgenin tarihi, coğrafyası, etnik ve kültürel özelliği ile batılılaşma için başlangıç noktası sayılmaktadır. Limanıyla, rıhtımıyla, Haliç'iyle ticaret merkezi olarak dünyaya açılan pencere konumundadır. Tüm yabancı elçilikleri bünyesine çekmeyi başarmıştır. Yöre halkı zengin ve batıya açıktır. Uzun'un (2007, V) ifade ettiği şekliyle Beyoğlu; Avrupalı gibi olmak heyecanı duyan, iyi eğitim almış kişilerin gittikleri,

sıklıkla vakit geçirmeye başladıkları yerdir. Orada Türk kültürüne uymayan değişik eğlence şekilleri, hayat tarzları ile tanışırlar. İstiklal caddesi Beyoğlu'nda bulunan ve tünelle Taksim'e bağlanan ünlü bir cadde olma özelliğini günümüzde de korumaktadır. Romanda Behlül'ün sıklıkla gittiği mekânlar burada bulunmaktadır.

“Geceyi Tepebaşı'nda bir opereti dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköy bağlarında bir siyah çarşafının peşinde dolaşırken görülürdü; bir Pazar günü Konkordiya muganniyelerinden birini araba ile Maslak'a kadar götürür, bir Cuma günü Çırçır Suyu'nda saz dinlerdi. İstanbul'un hiçbir eğlence yeri yoktu ki Behlül oradan bir zevk hissesi almasın. Ramazan'da akşamları Direklerarası seyranına devam eder, kışın Odeon'un balolarında ortalığı neşvesinin velvelesine boğardı”. (s: 112)

Mekân aynı zamanda roman tahlillerinde kişilerin karakterlerine ilişkin bilgi vermeyi sağlamaktadır. Behlül'ün romanda aynı zamanda dışa dönük sosyal bir insan olma özelliği göstermektedir.

“O kadar çok adam tanır, muhabbetini o kadar muhtelif çehrelerle taksim ederdi [bölerdi] ki bunlardan bir tanesi biraz fazla bir merbutiyet [bağlılık] hissesi ayırmaya vakit bulamamıştır. Onun için lazım olan şey Beyoğlu'ndan yalnız geçmemek, Lüksemburg'a giderse kendisini dinleyecek bir muhatap bulmak, Kâğıthane'ye gidecek olursa arabada bir kişi kalmamaktı. İnsanlara bu yolda hizmetler, bu tarzda lüzumlar için yaratılmış nazarıyla bakardı; hiçbir zaman refakat edebilecek birisine tesadüf edememek vuku bulmamış idi [olmamıştı]”. (s: 112-113)

Narlı (2002: 105); bazı istisna hikâyeleri saymazsak hemen hemen hiçbir roman tek bir mekâna bağlı kalmaz diye ifade etmektedir. Yapılan yer değişiklikleri olayların genişlemesini ve şahısların hareketlerinin izleksel tahliline yardımcı olur. Uşaklıgil'in romanında da yer değişikliği Nihal'in Ada'ya halasına ziyareti ve Firdevs Hanım'ın akrabasının düğünü olarak belirtilmektedir. Nihal için halasının yanına yani Ada'ya gitmesi bir kaçış olarak görülmektedir. Ne zaman yalnız kalmak ve bulunduğu kaotik ortamlardan kurtulmak istese soluğu Ada'da almaktadır.

“Bülent doğduktan sonra hastada o kadar inhitat [çökme] eseri görünmeye başlamıştı ki herkesle beraber Mlle de Courton da çocukların

annesiz kalmaya mahkûm olduklarını almaştı. Hasta iki sene, bir camekânın içinde yavaş yavaş kuruyan nazik bir nebat [bitki] gibi güya katre katre [damla damla] can vererek, sürüklendi; nihayet Nihal bir gün mürebbiyesiyle Büyükada'ya, Adnan Bey'in ihtiyar halasına gönderildi. Çocuk, orada geçirdikleri on beş gün zarfında hiçbir kere ne annesini sormuş, ne evi aramış idi.” (s: 90-91)

“... Birçok iş var, bu gürültünün içinde kalacağımıza... Bu sene de Ada'ya hiç gitmemiştik, değil mi Nihal? Halana gitsek bir iki hafta misafir kalsak... Mlle de Courton bu fikri icat etmişti, ikide birde onu öne sürüyor, Nihal'i annesinin vefatından kaçırdığı gibi bu yeni annesinin gelmesinden de kaçırmak istiyordu”. (s: 121)

Düğün evi Nihal için büyük şaşkınlık, endişe ve sosyal sınıf farklılığının ortaya çıktığı yer olarak anlatılmaktadır.

“Nihal için bu düğün o vakte kadar sarahatle anlaşılamamış, yalnız hissedilerek müphem kalmış birçok hakikatlerin birden inkişafı hükmünde olmuş idi. Hep gördükleri, tanıdıkları hayatın uzaktan görülmüş mahdut köşeleriydi. İnsanları, hususuyla kadınları, kendi âleminin kadınlarını bu derece yakından görmemişti”. (s: 294)

“Düğünde hiç eğlenmemişti, daha ziyade, o zamana kadar uzaktan görülerek tamamıyla temyiz [ayırt] edilemeyen birçok hakikatlerin anif bir sadmesi [sert bir darbesi] ile ona çarpmasından yaralanmış gibiydi”. (s: 294)

Dış mekân olarak; doğanın insanın arzularının ve hislerinin ifadesi olmakla birlikte özellikle “aşk”ın oluşumu veya gelişimi için uygun zemin oluşturduğu yaygın bir görüştür (Akdeniz, 2012: 13) Doğa insanın ruhen rahatladığı, kederinden, sıkıntısından kurtulduğu, huzur ve mutluluk bulduğu, olumsuzluklardan kısmen de olsa arındığı, yeni başlangıçların yapıldığı bir mekândır.

“Bu denizin uyuşturan sükûtundan öyle nüfuz eder bir hazin mana, o kadar ruha yakın bir melal [sıkıntı] vardı ki Nihal'le Behlül kalplerinde bir bellisiz keder, birer küçük kelime teatisinden bile meneden sükût ihtiyacı hissediyorlardı.” (s: 442)

Lakin işte ben asıl onu atmak istemiyorum, anlıyor musun? Evet mini, mini Nihal, evet Japonya resimlerine benzeyen kız, madem ki öyle söylüyorsun öyle olsun. Sen bir oyuncaksın, hayatımda artık yapılan, eğlenilen şeylerden bezildikten sonra tesadüf olunmuş bir oyuncak; fakat kırılıp atılacak bir şey değil, pek kıymetli, hayata tek irtibat bağı olarak alıkonacak, her zaman için, işitiyor musun, en yumuşak, en nazik çiçekler arasında saklanacak bir oyuncak. Bilsen Nihal, sana böyle söylerken kendime ne kadar şaşıyorum! Hep değişmiş, başkalaşmış bir Behlül! Çünkü sen beni değiştirdin; evet, evet, büsbütün... Senin çocukluğundan, safvetinden [saflığından] bana bir şey sirayet etmiş [bulaşmış] oldu; sanki hayatımın birkaç senesi, bütün o boş emellerle dolmuş sayfeleri birden yırtılıverdi. Senin karşına çocuklaşmış, hatta ne için itiraf etmeyeyim, temizlenmiş olarak çıktım. Bana o mini mini elini uzatıverirsen ben kurtulmuş bir adam olacağım. Mesut, artık başka emeller arkasından koşmaya lüzum görmeyecek, kendisine mukadder saadete vasıl olduktan [ulaştıktan] sonra orada, bahtiyarlığının içinde yaşayacak bir adam... İtiraf et ki, Nihal, senin de böyle bir ele, böyle bir sıyanet [koruma] ve refakat eline ihtiyacın var... Evet, ihtiyacın var. Nihal. Ben senin bütün o acılarını, o gizli gizli ağlayan yeislerini [üzüntülerini] hissetmiyor muyum? Sen şimdi kendini herkesten, bütün kalplerden uzak buluyorsun; bütün sevdiklerinin arasında yapıyınız... sen ki sevlilmeye o kadar muhtaçsın... Ağlıyor musun, Nihal! Evet, evet, işte ağlıyorsun. Lakin ne için? Mademki bu yalnızlığın içinde sevin seven, seni her zaman sevecek bir kalp var. Sen de bir parça, evet bir parça seviyorsan... Seviyorsun, değil mi Nihal? Ancak bir parça, bak şimdi gülüyorsun işte... Seninle muhabbetimizin içine girer, etrafımızdakilere dikkat etmeyerek, hiçbir şeye ehemmiyet vermeyerek, onun içine girer, onun içinde, yalnız birbirimizle meşgul saklanırdık. Muvafakat ediyorsun, değil mi Nihal? Söyle bakayım, yalnız bir kelime, bir küçük kelime, ondan sonra buradan kalkar gideriz, arabamıza biner uçarız, ihtiyar halaya: İşte size bir çift bahtiyar getirdik, deriz. Evet, değil mi Nihal?" (s.452-453-454)

Nihal ve Adnan Bey olayların ortaya çıkmasıyla birlikte artık başbaşa kalmışlardır. Yalıdan uzaklaşmak için Ada'ya gelmişlerdir. Seyran gezisi sonrası Nihal olanları unutmak ve yeni başlangıçlar yapmak istemektedir.

“Evet, hep böyle ve bununla mesut olacağına yemin ediyordu. Gözlerini kapayarak o saadet hatırasını muazzez bir mevta [ölü] hatırası hükmünde, ta kalbinin derinliklerine defnedecek ve babasının konula asılarak, başını omuzuna koyarak mesut olmak için çalışacaktı.” (s: 513/33)

Bir diğer dış mekân ise Adnan Bey ve Bihter’in evlilik yıldönümlerini kutlamak için gidilen Göksu gezintisidir. Ailecek yapılan piknik Moran’ın ifadesiyle; Bihter’in düşüşü, yaşamında bir dönüm noktasıdır (Moran, 1995: 74).

3.5. Halit Refiğ Uyarlamasında Zaman-Mekân

1975 yılında Halit Refiğ tarafından senaryolaştırılan Aşk-ı Memnu bir dönem dizisi olarak çekilmiş ve ilk kez TRT ekranlarında gösterilmiştir. Halit Refiğ Abdi İpekçi ile yaptığı ve Milliyet gazetesinde yayınlanan söyleşisinde dizide çekimlerin yapıldığı mekânlara ilişkin; “Filme başlamadan önce üç ay araştırma ve hazırlık dönemi geçirdik. Boğaziçi yalıları, Büyükdada’daki eski konaklar, Beyoğlu’nun eski hali, Göksu gibi, Halit Ziya’nın romanının geçtiği mekânları araştırdık ve inceledik. Bu filmin en büyük şanslarından biri Yeniköy’de Cemil Mahiç Bey’in yalısının, Halit Ziya Beyin anlattığı yalının aşağı-yukarı eşi olmasıydı. Abut Efendi’nin Kandilli’deki yalısında da çalıştık”. (Refiğ, H. Milliyet Gazetesi, 1975, s: 9)

4.5.1.1. Kapalı Mekânlar

Romanda Melih Bey yalısı olarak ifade edilen Firdevs Hanım ve kızlarının yaşadığı yalı Nihat Bey’in balkonda onların gelişini beklediği sırada dış görüntü olarak verilmektedir. Firdevs Hanım’ın yalısı çatışmanın mekânıdır.

Bihter: Yanınıza geliyorum anne.

Bihter: Anne niçin Adnan Bey meselesine ehemmiyet vermediniz?

Firdevs Hanım: Sebebini zannederim senin yanında söylemiştim.

Bihter: Fakat bu sebepler o kadar basit şeyler ki bu izdivacı kabul etmemeniz için bilmem yeter mi?

Firdevs Hanım: Seni bu izdivaca pek hevesli görüyorum Bihter.

Bihter: Evet. Çünkü daha iyi bir fırsat çıkacağına artık ümidim kalmadı. Öteki kızınızın nihayet bir Nihat Bey'i zorla bulabildiğini pekiyi hatırlarsınız. Şimdiye kadar benim hakkımda da size başvuran olduğunu sanmıyorum.

Firdevs Hanım: Beni şaşırtıyorsun Bihter. Mutlaka gelin olmak için bu kadar acele ettiğini bana haber verseydin.

Bihter: Şaşacak bir şey yok anne. 22 yaşında bir kız ilk defa olarak kabul edilecek bir evlenme teklifi karşısında fikrini söylemek lüzumunu hissederse acele etmiş sayılmaz. Adnan Bey'i reddetmek için gösterdiğiniz sebepler belki başka bir kız için düşünülebilir. Ama kabahat kendisinin olmadığı halde kim bilir nasıl sebeplerle koca bulmaktan ümidini kesen bir kız. Firdevs Hanım: Ne vakitten beri kızlar annelerine karşı izdivaç hakkında serbest serbest lakırdı söylemeye başladılar.

Bihter: Anneler anlaşılamayacak sebeplerle kızlarının evlenmesini engellemeye başlayalı beri.

Firdevs Hanım: Annenle nasıl konuşmak gerektiğini unutuyorsun. Seni daha terbiyeli yetiştirdiğimi sanıyordum.

Bihter: Bunu terbiye eksikliğiyle değil kızlarınıza sevgi ve anlayış göstermemiş olmanızla açıklamak daha doğru olur. Üzülüyorum ama size ilk olarak belki de hiç unutamayacağınız bazı şeyler söylemek zorundayım. Bana çıkışmadan önce kendinizi düşününüz. Adnan Bey'i niçin reddettiğinizi biliyor musunuz? Yaşıyla, çocukları için diyeceksiniz. Nihat Bey'in de yaşı 50 miydi? Onun da çocukları mı vardı? O zamanda Peyker'e aynı şeyi yapmak istediniz. Ama mağlup oldunuz. Bu defada mağlup olacaksınız. Fakat bu mağlubiyet size daha acı geliyor. Çünkü?

Bihter: Çünkü! İştirmek mi istiyorsunuz. Çünkü! Eğer Adnan Bey sizi istemiş olsaydı, evet sizi istemiş olsaydı koşacaktınız. Sevincinizden çıldırarak koşacaktınız. (1. uyarlama repliği)

Adnan Bey'in Kalender dönüşü yalı görüntüsüyle birleştirilmiştir. Boğaz kenarında bulunan dört katlı oldukça gösterişli bir yalıdır. Dizi boyunca sürekli olarak dış görüntüsü

ekranda yer almaktadır. Uyarlamada Adnan Bey'in varlıklı oluşu Peyker'in ağzından bildirilmektedir.

Peyker: O vakit o koskoca yalı yalnız Bihter'e kalacak. (1. uyarlama repliği)

Oda çekimleri romandaki gibi her bir karakter için ayrı ayrı çekilmiş, çekimler kimi zaman sadece görüntü olarak kimi zamansa repliklerle anlam kazanmıştır.

Bihter Adnan Bey'in izdivaç meselesini öğrendikten sonra odasında heyecanını gizleyememektedir. Nihat Bey ve Peyker'in yanında umursamaz görüntüsü odasında ayna karşısında gösterilmiştir. Bihter iki eliyle suratını tutmaktadır. Bu duruma kendisi bile şaşkındır.

Adnan, Adnan Bey. (1. uyarlama repliği)

Bihter'in Adnan Bey'in yalısındaki odasında kısa görüntüler yer almaktadır. Bu görüntüler genel olarak aynaya yansıyan akis şeklindedir. Behlül'le aralarında başlayan aşk sonrasında odasında yaşadığı pişmanlık iç sesle belirtilmiştir.

Ben sefil bir mahlûkum. Firdevs Hanım'ın kızıyım. Kendimden her şeyden iğreniyorum. (1. uyarlama repliği)

Nihal'in oda görüntülerinde genellikle üzüntüleri yer almaktadır. Yaşadığı her sıkıntılı olay sonrasında odasına kapanmaktadır. Şakire Hanımların evden gideceklerini öğrendiğinde babasıyla konuşmaya çalışmış ancak olumlu yanıt alamamıştır. Üzüntüsünden odasında bayılmıştır. Ayıldığında mürebbiyesi yanındadır. Ona artık yalıdan gitmek istediğini söyler.

Bu kadın evin düzenini alt üst etti. Bunca yıllık emektarımız Şakire Hanım kızı Cemile'yi alıp bizi bırakıyor. Biliyor musunuz artık buradan bende kaçmak istiyorum. Mesela Şakire Hanımla beraber gitmek. Onlar Eyüp'e gidiyorlarmış. Orası neresidir? Herhalde pek uzak bir yer olsa. Bende öyle uzak bir yer istiyorum ki sizinle beraber gidelim, gidelim olmaz mı? Siz ve ben. Sofaya çıkalım Matmazel. Pencereden vapurlara bakalım. Bülent neredeyse gelir. (1. uyarlama repliği)

Uyarlamada da oda Nihal'in Bihter'e olan nefretinin bir belirtisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bülent'le odalarının ayrılması onu artık çığırından çıkartmıştır.

Nihal: Siz ne karışyorsunuz rica ederim. Şüphesiz Bülent'i aldatmış olacaksınız. O sizin yalan tebessümlerinizi biliyorum. Yine gülüyorsunuz. Fakat ben bu tebessümlerinizi biliyorum. Onlarda zehirleyen bir şey var. İşte etrafınızdakiler hep sizden zehirleniyorlar. Bülent sizin için yatılı mektebe gönderildi. Şu kadcarkık çocuk sizin için oraya atıldı. Şimdi ablasının da odasından atılıyor. Onu nereye atıyorsunuz. Selamlığa mı gönderiliyor.

Bihter: Haksızlık ediyorsun Nihal. Düşünsene Bülent büyüyor. Artık senin odanda yatamaz. Bu pek uygun bir şey sayılmaz bundan sonra.

Nihal: Hayır yalan söylüyorsunuz. Bunlar beni kahretmek için yapıyor. Çünkü ben size fazla geliyorum. Siz beni herkesten uzaklaştırmak, yapayalnız bırakmak istiyorsunuz. Geldiğinizden beri hep buna çalışıyorsunuz.

Bihter: Sözlerine dikkat et Nihal. Bir dakika sonra pişman olacağın şeyler söylememeye çalış.

Nihal: Ben asıl bunları şimdiye kadar söylememiş olduğum için pişmanım. Ben sizi hiçbir vakit sevmedim, sevemedim. Sizden nefret ediyorum işitiyor musunuz, sadece nefret...(1. uyarlama repliği)

Uyarlamada Adnan Bey genellikle çalışma odasında görülmektedir. Bu odada tahta oymacılığıyla uğraşmakta, ailedeki önemli konularla ilgili konuşmaları ve kendi iç hesaplaşmalarını yapmaktadır.

Adnan Bey Matmazele Bihter'le evleneceğini söylemiş ve konuyu Nihal'e onun açmasını istemiştir.

Matmazel: Şaka yapıyorsunuz herhalde.

Adnan Bey: İşin şakası kalmadı Matmazel. Bihter Hanım'ı resmen istedim. (1. uyarlama repliği)

Adnan Bey çalışma odasında Nihal'in yarım bıraktığı resme bakmaktadır. Eski eşinin hayali görülür)

Kızımı öldürüyor musun? (1. uyarlama repliği)

Behlül'ün yaşam alanı olan odası ise romandaki gibi yine yasakların ve heyecanın mekânıdır.

Behlül Bihter'in yanına oturur ve ellerine dokunur. Bihter birden yerinden kalkar

Behlül: Yenge nereye gidiyorsunuz? Bihter nereye gidiyorsun biraz daha kal ne olur. (1. uyarlama repliği)

Bihter: Çıldırдың mı? Neden böyle karanlıkta oturalım.

Behlül: Hayır gitme. Burada kalmanızı istiyorum.

(Behlül Bihter'i öper)

Bihter: Behlül Bey siz çılgınsınız. Bırakınız rica ederim. Peyker'den sonra ben mi?

Behlül: Hayır, hayır. Peyker'den sonra değil. Her şeyden evvel sizdi. Hayatımda yalnız siz olacaksınız. Düşünün bir kere niçin birbirimizi sevmeyelim. Evet niçin? (1. uyarlama repliği)

Koridor sahnesi Bihter'le Behlül'ün ilişkisinin Matmazel tarafından anlaşıldığı sahnedir. Düğün evine gidileceği sırada Bihter çantasını odada unutmuştur. Behlül çantayı almak üzere yukarı çıkmış hemen ardından Bihter'de Behlül'ün yanına gitmiştir. Odanın kapısı yarı açıktır öpüşme sahnesi ekrandadır. Bu sırada bir karartı görürler. Bihter eşikten dışarı fırlamış ve matmazeli görmüştür.

Bihter: Çantayı veriniz rica ederim. Herkes indi. Yalnız kalışımıza bir mana verebilirler.

Behlül: Sizinle beraber olmak için yanıp tutuşuyorum.

Bihter: Bırakın ne olur.

Behlül: Ama yarın gece.

Bihter: Bırakınız ne olur.

Behlül: Geleceksiniz

Bihter: Geleceğim. (1. uyarlama repliği)

Bihter ve Adnan Bey'in odasını romandaki gibi bir kapı bölmektedir. Bu kapı Bihter'in kendisiyle başbaşa kalmasını ve Adnan Bey'den bir kaçışması sağlamaktadır.

Bihter: Bırakın ne olur, bu gece yalnız kalmak istiyorum.

(Adnan Bey onu zorlamaya devam eder)

Bihter: Beni kırdınız. Bilseniz ne kadar yorgun ne kadar istirahate muhtacım. Artık gidiniz, rica ederim gidiniz.

Adnan Bey: Affet beni Bihter. Bilsen seni ne kadar çok seviyorum. Sende beni seviyor olsan, bundan emin olmak mümkün olsa.

Bihter: Koca bebek hadi bakalım artık dışarıya. Pek ala biliyor ki karısını çıldırtıyor sonra yeni şüpheler icat ediyor. Hadi şimdi uyku, uyku.

Adnan Bey: Pencereleler açık. Onu kendi elimle kapatayım. İhmal edersen hasta olman muhakkak.

Bihter: Bu gece kapı kapanıyor. (1. uyarlama repliği)

Uyarlamada mutfak çalışanların sadece çalışma yeri olarak gösterilmemektedir. Mutfak aynı zamanda hizmetçilerin sürekli dedikodu yaptıkları yerdir. Romanda uzun uzun anlatılan Firdevs Hanım'ın karakteriyle ilgili bilgiler uyarlamada hizmetçilerin dedikodularıyla izleyiciye sunulmuştur.

Nesrin: Adnan Bey bugün nereye gitmiş biliyor musunuz?

Şakire Bacı: Nereye gitmiş?

Nesrin: Melih Bey'in yalısına.

Şakire: Melih Bey'in yalısına mı? Olmaz. Gitmez Adnan Beyimiz oraya.

Nesrin: Şart olsun gitmiş. Bak ekmek burada. Yalanım varsa çarpsın. Beşir anlattı. Kayıkçı Dursun Ağa'dan öğrenmiş.

Şakire Bacı: Hayırdır inşallah. Ne işi varmış Adnan Beyimizin orada.

Şayeste: İnşallah aklımıza gelen değildir.

Şakire Bacı: Söyle kız. Akla gelen başa da gelir.

Şayeste: İster misin Adnan Bey Firdevs Hanımı başımıza gelin getirsin.

Şakire Bacı: Aaa sus kız. Ağzından yel alsın. Allah yazdıysa bozsun. Bunca hovardanın artığı o Firdevs karısından gelin mi olurmuş?

Şayeste: Bu devir başka devir Şakire Bacı. Şimdilerde rağbet Melih Bey takımına. Yani koca Reşit Paşa yetiştirmelerine.

Şakire Bacı: Hişşt yavaş ol. Adnan Beyimizin babası Arif Paşa da onun yetiştirmelerinden.

Şayeste: Allah başımızdan Adnan Bey'i eksik etmesin. Allah ona uzun ömür versin. Benimki rahmetli dedemden duyduğum. Koca Reşit Paşa gâvura gâvur denmeyecek fermanını çıkaralı beri İstanbul kutsal yasası ayağa düştü derdi.

Şakire Bacı: Düştü ki hemi de nasıl. Peki Adnan Bey bu kadının ilk kocası tahtalı köye nasıl gitmiş bilmiyor mu?

Nesrin: Nasıl olmuş ben de bilmiyorum. Anlatsana Şakire Bacı.

Şakire Bacı: Kariya yazılmış bir sandık dolusu hovarda mektubu bulmuş adamcağız. Her biri ayrı bir hikâye. Okudukça adamcağızın yüreğine inip oracıkta yığıldı kaldı. Firdevs karısı herifi gömdüğünün ayı dolmadan soluğu mesire yerlerinde aldı da dünya âlem bu hayâsızlığa şaştı da kaldı. (1. uyarlama repliği)

Uyarlamada Nihal'in gittikçe yalnızlaşan hali yine mezar görüntüsüyle ekran gelmiştir. Romandaki gibi kendi içsen düşünceleri şeklinde ifade edilmemiş, odasında ağlayarak uyuduğu esnada rüyasıyla aktarılmaya çalışılmıştır. Nihal rüyasında annesinin mezarlığı başındadır. Tabutun içinde annesine aşırmakta, annesi onun saçlarını okşamaktadır.

Nihal: Kimse beni anlamıyor, kahroluyorum anneciğim.

Anne: Nihal'im benim, mini mini Nihal'im. Evet yalnız ben sana hak veriyorum. (1. uyarlama repliği)

Yalının bahçesi yine bir ara mekân olarak uyarlama kullanılmıştır. Adnan Bey Matmazel de Courton'un memleketine gideceğini Nihal'e bahçede bildirmiştir. Bahçede

Bihter ve Behlül yan yana durmaktadır. Nihal Bihter'e olan öfkelerini burada da dile getirmiştir.

Nihal: Matmazel de Counton ne zaman gidecek. Bu akşam dönmeyecek mi?

Adnan Bey: Bu akşam gelecek kızım. Sen ne vakit izin verirsen o zaman gidecek. Senin için başka bir mürebbiye aratayım mı Nihal?

Nihal: Behlül haberin var mı? Matmazel de Courton'u kovuyoruz. (1. uyarlama repliği)

Halit Ziya Uşaklıgil'in eserinden ilk kez bir televizyon uyarlaması olarak ekranlara gelen Aşk-ı Memnu Halit Refiğ tarafından romanın neredeyse birebir aktarımı şeklindedir. Otuz dakikalık altı bölümden oluşan mini dizi toplam süresi bakımından neredeyse bir sinema filmine eşdeğerdir. Sürenin kısıtlı olması nedeniyle romanda uzun uzun anlatılan tasvirler ve diyaloglar dizide eksiltmeye gidilmesine neden olmuştur.

3.5.1.2. Açık Mekânlar

Dizinin başlangıcı tıpkı romandaki gibi Firdevs Hanım ve kızlarının Adnan Bey'le sandal gezintisi sırasında karşılaşmasıyla başlar. Bir dış mekân olarak Kalender gezisinden bahsedilmektedir.

Firdevs Hanım: Adnan Bey'de artık adet oldu. Mutlaka her çıkışta tesadüf edeceğiz. Bugün Kalenderde yoktu değil mi Bihter? (1. uyarlama repliği)

Romanda kişilerin psikolojik durumlarını anlatmaya yarayan mekânsal anlatım dizide de kendisini göstermektedir. Diğer bir dış mekân olarak Ada görüntüsü yer almaktadır. Adnan Bey Bihter'le evlenmeye karar vermiş ve evde hummalı bir çalışma başlamıştır. Nihal'in durumuna üzülen Matmazel ona Ada'ya gitmeyi teklif eder.

Matmazel: Evet çok iş var. Bu senede Ada'ya hiç gitmemiştik değil mi Nihal? Bu gürültünün arasında kalacağımıza halana gitsek, bir iki hafta misafir kalsak.

Nihal: Ah! gidelim ya. Bülent'le Beşir'de bizimle birlikte gelir. Onlarda burada ne yaparlarsa yapsınlar.

Nihal: Hadi bakalım hazırlanın Ada'ya gidiyoruz.

Matmazel: İzin verirsiniz çocuklar Ada'ya büyük halalarının yanına gitmek istiyorlar.

Adnan Bey: Haklılar. Evin halini görüyorsunuz. Bir müddet halanın yanında kalmaları doğru olur. (1. uyarlama repliği)

Nihal ve Bihter artık iyi arkadaşlırlar. Bihter'in Nihal'e büyüdüğünü ve dışarı çıkarken çarşaf giymesi gerektiğine söylemesi üzerine birlikte alışverişe gittikleri sahne gösterilmektedir. Bir dış mekân sahnesi olarak vapurla Nihal'in Bihter'le olan yakın ilişkisi gösterilmektedir.

Nihal: Sizi bugün her vakitten daha çok seviyorum. (1. uyarlama repliği)

Bihter ve Adnan Bey'in evlilik yıldönümlerini kutlamak üzere dizide de Göksu gezintisine gidilecektir. Dış mekân Nihal için Bihter'e öfkesinin, Bihter için ise arzularının ortaya çıktığı yer olarak gösterilmektedir.

Nihal: Onda öyle bir şey var ki beni aldatıyordu. Onunla beraber mesut olacağım, ikimiz bu evin içinde evvelkinden daha çok eğleneceğiz sanıyordum. Ama şimdi anlıyorum ki onunla beraber yaşamak mümkün değil. İnanır mısınız Matmazel öyle zamanlar oluyor ki anneme düşman oluyorum. Niçin öldü sanki? O ölmeseydi bu gelmeyecekti değil mi? Bana hep bir genç kız oldun şimdi diyorsunuz. Bunları anlamalıyım evet anlamalıyım ki ölenler ölmüştür. Artık onlardan hiçbir şey beklenemez. Ah bu da ne acı bilseniz. Demek şimdi hep böyle annesiz kalacağım öyle mi? Hep böyle hep o kadınla beraber. Fakat o yalnız annemin yerini değil babamın sevgisini de hatta Bülent'i de alıyor. Yarın Beşir'de onun olacak. İhtimal evin kedisine bile sahip çıkacak.” (1. uyarlama repliği)

Behlül gezinti sırasında sürekli olarak Peyker'e kur yapmaktadır. Bir ağacın altında Peyker'i boynundan öper. Bu sırada ağacın arkasından çıkan Bihter Behlül'e manalı bir şekilde bakar Behlül ise umursamaz bir tavır sergilemektedir.

Firdevs Hanım'ın akrabasının düğününe hep birlikte gidilmiştir. Nihal ilk defa böyle kalabalık bir ortama girmiştir. Romandaki gibi düğün mekânı sosyal sınıf ayrılığının

belirtildiği bir yer olarak algılanmasa bile Nihal'in yüzündeki ifade, şaşkınlıkla etrafını incelemesi daha önce kendi sınıfında bu tarz eğlenceleri görmemiş olmasını anlatmaktadır.

Nihal: Of patladım sıkıntıdan. Yarın sabah erkenden gitsek.

(Yalıya döndüklerinde Matmazele düğünle ilgili bilgiler vermektedir)

Nihal: Aman yarabbi! O ne curcunaydı.

Matmazel: Senin düğününe o kadar kalabalık çağırmayız.

Konuşma metni kitapta yer almamakta.

Nihal: Düğün mü? Gelin olmak mı, asla. (1. uyarlama repliği)

Refiğ'in uyarlamasında bir diğer açık mekân sokaktır. Ayşe Demir'in (2011: 350) "Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı" adlı çalışmasındaki ifadesiyle;

"Meydanlar, caddeler ve sokaklar çok farklı ve kalabalık insan topluluklarını bir sahne içerisinde barındırabilme imkânları bakımından önemli mekânlardır. Buralar kahramanların şahsi tarihleri kadar, ait oldukları toplumun ve milletin kaderlerinde önemli değişikliklerin meydana gelmesine de uygun mekânlardır. Nitekim hikâyelerde de meydan kronotopunun bu yöndeki işleyişiyle ilgili kullanımlar mevcuttur. Büyük toplantıların, gösterilerin ya da protestoların bu sahne içerisinde gerçekleşmesi bu tür mekânların hem unutulmazlığını hem de tarihselliğini sağlamaktır. Bir mekânın tarihe mal olması, zamanın o mekân içerisinde donması, kalıplaşması demektir.

Sokak, uyarlamada gösteri veya protesto amaçlı halkın bir araya geldiği bir mekân değildir. Ancak Demir'in ifadesinde yer alan toplumların ve milletlerin kaderlerindeki değişikliklerin meydana geldiği yer tanımlaması kapsamında değerlendirilebilir. Uşaklıgil'in eserinde dönemin yasakları nedeniyle Osmanlı Devleti'ni siyasi durumuna ilişkin bilgi yer almamaktadır. Refiğ, Halit Ziya'nın eserini TRT ekranları için bir dönem uyarlaması olarak çekmiştir ve bu nedenle o dönemki ülke sorunlarına ilişkin anıştırma yapmıştır.

Görüntüde Bülent ve arkadaşları sokakta Girit meselesiyle ilgili kendi aralarında canlandırma yapmaktadır. Arkasından Adnan Bey ve Behlül'ün yoldaki konuşmaları gösterilir.

Bülent: Ben Ethem Paşa. Dömeke'de Yunanlılar'ı yere seren, Atina kapısına dayanan Osmanlı Ordusu kumandanı. Bütün dünya zaferimizi kutlasın. Cümle âlem bilsin ki Girit Türk'tür ve Türk kalacaktır.

Behlül: Yunanlıların karşımızda tutunamayacağı bu harp neticesinde meydana çıktı. Girit meselesi de böylece kapanacak herhalde.

Adnan Bey: Bilmem. Bakalım kolay kapanacak mı? Rusların İstanbul'a girmesine mani olan İngilizlerle Fransızları bu sefer karşımıza aldık. Bakalım şimdi kime dayanacağız?

Behlül: Almanya'ya amcacığım. (1.uyarlama repliği)

Doğa mekânı uyarlama da yine aşkların ve yeni başlangıçların anlatıldığı yerdir.

Behlül: Ben seni kırılınca atacak bir oyuncak olarak görmüyorum Nihal. Sen benim için tek hayat bağı olarak kalacaksın. Sana bunları söylerken kendime ne kadar şaşıyorum. Ne kadar değiştim. Beni sen değiştirdin. Senin çocukluğundan, saflığından bana bir şey geçti. Bana ellerini uzatıverirsen ben kurtulmuş bir adam olacağım. İtiraf et ki Nihal senin de böyle bir ele, böyle bir koruyucu ve arkadaş eline ihtiyacın var, evet ihtiyacın var. Ben sanki senin bütün o acılarını hissetmiyor muyum? Sen şimdi kendini herkesten, bütün kalplerden uzak buluyorsun. Bütün sevdiklerinin arasında yapayalnızsın. Sen ki sevmeye o kadar muhtaçsın. Ağlıyor musun Nihal? Niçin? Mademki bu yalnızlığın içinde seni seven, seni her zaman sevecek bir insan var sen de bir parça evet bir parça seviyorsan kendimize sevgiden bir sığınak yaparak onun içinde yalnız birbirimizle meşgul saklanırdık. Kabul ediyorsun değil mi Nihal? Söyle bakayım. Yalnız bir kelime küçük bir kelime. Ondan sonra buradan kalkar gideriz. Arabamıza biner uçarız. Evet değil mi Nihal?! (1. uyarlama repliği).

Behlül'le konuşma yaptıkları ormanlık alanda durmuşlardır. Aynı yerde baba kız yürürlerken görünür. Nihal babasının omzuna başını yaslar. Behlül hayalinde canlanır.

Nihal: Beni bırakma baba.

Adnan Bey: Kızım, yavrum.

Nihal: Bundan sonra hiç ayrılmayalım. Hep beraber olalım. Yaşarken ve ölürken. (1. uyarlama repliği)

3.6. Hilal Saral Uyarlamasında Zaman-Mekân

Aşk-ı Memnu dizisi 2008 yılında bir kez daha uyarlama olarak Türk halkıyla televizyon ekranlarında buluşmuştur. Bu defa yönetmenliği Hilal Saral tarafından gerçekleştirilmiştir. Aşk-ı Memnu’yu aradan geçen 33 yıl sonra yeniden uyarlayan Saral yapımla ilgili olarak; “Elveda Derken”i çekerken yapım şirketinin teklifiyle bu dizinin yönetmenliğini yapmaya başladım. Bu küçüklüğümden de bildiğim bir diziydi. Yani bu konuda bir fikrim vardı. Kitabı da okumuştum. Halid Ziya Uşaklıgil’in çok değerli bir romanı. Çok heyecanlandım. Bu diziyi gerçekten ben çekmeliydim. “Aşk-ı Memnu” dizisinin benim için çok ayrı bir anlamı daha var. Bana teklif geldiği gün babamı kaybetmiştim. İnsanın hayatında kötü bir şey olduğunda aynı zamanda iyi bir şey de olurmuş ya... Babamın bu günleri görmesini çok isterdim...(Milliyet Gazetesi, 2009). Saral’ın uyarlaması artık bir dönem uyarlaması olarak değil günümüz koşullarına adapte edilmiş bir dizi olarak sunulmuştur. Zaman-mekân ruhu değişmiş, 2000’li yılların yansıması olarak Aşk-ı Memnu izler kitleyle buluşmuştur.

3.6.1.1. Kapalı Mekânlar

Roman ve Refiğ’in uyarlamasında kullanılan yalı ifadesi Saral’ın uyarlamasında köşk olarak karşımıza çıkmaktadır. Adnan Bey ve ailesinin yaşam alanı olan bu köşk deniz kenarındadır ancak denizle köşk arasında bir cadde yer almaktadır. Büyük bir bahçesi ve kendisine ait bir koruluğu vardır.

Nihal bu köşkte oldukça mutludur. Babası, Bülent, Behlül ve evin çalışanlarıyla birlikte huzurlu bir şekilde yaşamaktadır. Nihal mutfakta evin çalışanlarıyla vakit geçirmeyi sevmekte hatta arada onlara yardım etmektedir. Mutfak sadece yemeklerin yapıldığı bir alan değildir. Aynı zamanda çalışanların sürekli bir arada oldukları ve etrafla ilgili dedikodu yaptıkları yerdir.

Firdevs Hanım’ın büyük kızı Peyker’in evleneceği gün Nihal için de kara günlerin başlangıcı olmuştur. Mutfakta yapılan konuşmalar Nihal’in canını oldukça sıkıştır.

Nesrin: Peyker'in gelinliği nasıl acaba?

Cemile: Danteli Fransa'da özel dokunmuş öyle diyorlar.

Şayeste: Nerede dokunursa dokunsun. Utanmadan düğün yapıyorlar birde. Ay! Melih Bey'in kırkı bile çıkmadı daha.

Nesrin: Ya! Gerçekten.

Süleyman Efendi: Ne muhterem bir adamdı, muhterem.

Şayeste: Ama dayanamadı karısına. Hırsına, şerrine, şeytan kadın. Adamcağızı toparladı yolladı.

Nihal: Çok ayıp.

Şayeste: Ee! Öyle. Herkes biliyor. Daha neler söylüyorlar bilmiyor musun?

Nihal: Bilmiyorum. Ne diyorlar?

Şayeste: Bana bak Nihal. Şimdi söylesen de babanda gitmese düğüne ha!

Nihal: Neden?

Şayeste: Günahı boynuna ama bence Firdevs Hanım şimdi de Adnan Bey'e taktı kancayı. (2.uyarlama repliği)

Mutfak yine ilk uyarlamada olduğu gibi hizmetçilerin Firdevs Hanım'ın kişiliği hakkında bilgi vermesi amacıyla kullanılmıştır. Ayrıacı mutfak sosyal sınıf ayrımının ortaya konulduğu bir mekân olarak da karşımıza çıkmaktadır. Mutfak çalışanlarının sürekli evin içinde olanlarla ilgili dedikodu yapması sonucu Bihter mutfağa inerek çalışanları sert bir şekilde uyarır. Bu sırada Deniz Hanım Cemile'yi teselli etmektedir. Bihter konuşmasını bitirdikten sonra Deniz Hanım'a biz yukarı çıkalım der. Merdivenlerde arkasından gelen Deniz Hanım'a:

Bihter: Siz de mesafelerinizi ayarlayın artık Deniz Hanım. Yukarıya mı daha yakınsınız, aşağıya mı lütfen bir karar verin artık. (2.uyarlama repliği)

Firdevs Hanım'ın yalısı gerginliğin mekânıdır. Melih Bey'in ölümünden sonra maddi sıkıntılar yaşamaya başlamış olan Firdevs Hanım kurtuluş yolu olarak zengin Adnan

Bey'le evlenmeyi düşünmektedir. Ancak Adnan Bey'in Bihter'le evlenmek istediğini öğrenince büyük bir tartışma yaşanmıştır.

Firdevs Hanım: Seni sinsi, ne zaman planladın bunu, ne zaman girdin adamın aklına.

Bihter: İlk adımı o attı. Teklif ondan geldi.

Firdevs Hanım: İnat olsun diye yaptın. Yoksa Adnan Bey umurunda bile değil. Bihter: Yeni bir olay değil. Çok önce başlamıştı.

Firdevs Hanım: Peki daha önce niye söylemedin?

Bihter: Hayallerini yıkmak istemedim.

Firdevs Hanım: Terbiyesiz!

Bihter: Kendini öyle bir kaptırmıştın ki bu fikirle bir süre idare etmeni istedim.

Firdevs Hanım: Kim kimin canını yakacak gereceğiz. Adnan Bey'le evlenemeyeceksin.

Bihter: Kim engel olacakmış, sen mi?

Firdevs Hanım: Evet, ben.

Bihter: Adnan adet yerini bulsun diye konuştu seninle. 25 yaşındayım. İstedigimi yaparım.

Firdevs Hanım: 25 yaşındasın. Etrafında o kadar genç varken niye o, niye?

Bihter: Çünkü etrafımdakilerin hepsi beni Firdevs Hanım'ın kızı olarak tanıyor, anne. Yüzüme gülüp arkamızdan neler konuşuyorlar. Melih Bey takımı. Nihat'ın annesiyle babası senin dilden dile dolaşan hikâyelerin yüzünden istemediler.

Firdevs Hanım: Kes sesini.

Bihter: Herkes seni konuşuyor. Biz utanıyoruz.

Firdevs Hanım: Kes sesini.

Bihter: Adnan bütün bunlara kulak tıkadı. Çünkü beni seviyor, seviyor. Hem zengin hem saygıdeğer. Her bakımdan kurtuluşum olacak. Adnan Bey'in karısı olunca Firdevs Hanım'ın kızı olmaktan kurtulacağım.

Firdevs Hanım: Sen de bir süre bu fikirle idare et. Daha fazlası için heveslenme. Bu evliliğe kesinlikle izin vermeyeceğim.

Bihter: Niye? Adnan seni istemedi diye mi? O beni seçti, beni. Seni isteseydi koş a koş a gidecektin. Sevinçten çıldırarak gidecektin ama o beni seçti.

Firdevs Hanım: Küstah.

Bihter: Bana engel olamayacaksın. Gücün yetmeyecek buna. (2.uyarlama repliği)

Bihter Adnan Bey'i her bakımdan kurtuluş olarak görmüş ve sonunda Adnan Beyle evlenmiştir. İlk başlarda mutlu bir evlilik sürmektedir. Adnan Beyle birlikte paylaştığı yatak odası onun köşkteki en huzurlu yeridir.

Bihter: “Seninle hiç ardıma bakmayacağım. Anılara ihtiyacım olmayacak, hiç. (2.uyarlama repliği)

Bihter: Beni çok sev istiyorum Adnan. Benim sana güvendiğim kadar sen de bana güven istiyorum. Bir aile olmak istiyorum. Yalnızlığımı yanındaki yastığa bırakmak istiyorum. (2.uyarlama repliği)

Firdevs Hanım'ın yalıya taşınmasıyla birlikte evde gerginlikler iyice artmaya başlamıştır. Sürekli olarak annesinin dolduruluşuna gelen Bihter Adnan Bey'le tartışmalar yaşamaktadır. Yatak odası artık Adnan'la kavgaların ve küslüklerin mekânı olmuştur. Bihter annesiyle ilgili dedikodu yaptığı için Cemile'yi evden kovmuştur. Bunu duyan Adnan Bey Bihter'e tepki göstermiştir. Ertesi gün Bihter çocuğu aldırıştır.

Adnan: İyi misin? Solgun görünüyorsun Bihter

Bihter: Doktora gittim. Konuştuğumuz gibi bebeği aldırırım.

Adnan: Ben böyle bir karar aldığımızı hatırlamıyorum.

Bihter: Ben kararımı bildirdiğimi çok iyi hatırlıyorum.

Adnan: Bu senin tek başına verebileceğin bir karar değil. Düşünelim demiştim.

Bihter: Şu aşamada en doğru olanı yaptım.

Adnan: Böyle bir konuda neyin doğru, neyin yanlış olduğuna sadece sen karar veremezsin. Fikrimi almadığın gibi haber bile vermedin. Ne demek oluyor bu lütfen söyler misin? Ne demek?

Bihter: Yine sesini yükseltiyorsun.

Adnan: Yükseltiyorum çünkü öfkeliyim, şaşkınım, kırgınım. Çok incindim.

Bihter: Sen dün gece aşağıdakiler için beni kışkırttığında ben de aynı böyleydim.

Adnan: Sen böyle bir şeyle misilleme mi yaptın? İntikam alır gibi, ceza verir gibi. Bu çok ağır, inanılmaz, çok düşündürücü Bihter. (2.uyarlama repliği)

Nihal için Bihter'in köşke gelmesi huzursuzlukların baş göstermesine sebep olmuştur. Babasının sevgisini ve ilgisi paylaşmayı istememekte bu yüzden sürekli olarak Bihter'le çatışmalar yaşamaktadır. Artık köşkte bir şeylerin değiştiğini hissetmektedir. Nihal ve Bülent okuldan dönmüşlerdi. Bihter ve Adnan Bey onları odalarının kapısında karşılar. Nihal ve Bülent'in odaları ayrılmıştır.

Bülent: Ya! İnanmıyorum. Nihal: Bülent'i benden ayırdınız mı?

Bihter: Evet

Bülent: Hey!

Bihter: İkinizin de birer odası var artık.

Bülent: Teşekkür ederim, anne, çok teşekkür ederim.

Nihal: Bana sormadan benim odama nasıl müdahale edersiniz?

Adnan Bey: Nihalcığım!

Nihal: Bana sormadan nasıl değişiklik yapılabilir baba? Ben yatağımı burada istiyor muyum bakalım? Eşyalarımın yeri değişmiş. Sonra nerede şey, kadife minderim?

Bihter: Kumaşı eskimiştir.

Nihal: Bebeğim, bebeğim de yok işte.

Bihter: Genç kız odasında belki bebek istemezsin diye...

Nihal: O bebek bana annemin hediyesiydi Bihter Hanım. Onun benim için anlamı çok farklı, çok büyük. Siz anlayamazsınız.

Bihter: Özür dilerim. Hiçbir şeyi atmadım. Hepsi bahçedeki depoda. Hemen odayı eski haline getiririm istersen.

Nihal: Peki Bülent ne olacak?

Bülent: Ben halimden memnunum. Odamdan vazgeçmem.

Nihal: Güle güle otur o zaman. Lütfen beni yalnız bırakır mısınız, lütfen?

Adnan Bey Nihal'in odasındadır

Nihal: Böyle bir şeyi ben sizin odanıza yapsam hiç hoş olur mu? Hiç hoşlanmadım işte. Hiç güzel olmamış.

Adnan Bey: Beğenmediysen istediğin gibi değiştirirsin.

Nihal: Ama neden baba, ne hakla hayatımıza karışıyor?

Adnan Bey: Nihalcığım! Bihter tüm iyi niyetiyle sizin için bir şeyler yapmak istedi.

Nihal: Ondan kim böyle bir şey istedi. Özellikle yapıyor.

Adnan Bey: Çocuk gibi davranıyorsun.

Nihal: Önce seni aldı eline. Sonra Matmazeli uzaklaştırmak istedi. Şimdi de Bülent'i alıyor. Sen hiçbir şey değişmeyecek demiştin. Bak ilk günden her şey değiştirdi işte, her şey. (2.uyarlama repliğı)

Behlül için odası sürekli olarak Bihter'i düşündüğü bir mekândır. Adnan Bey'in Bihter'le evlenmek istediğini söylediği andan itibaren Behlül sürekli olarak odasında Bihter'e ait resimlere bakmakta, Bihter'in yalıya gelmesiyle birlikte ise flashback aracılığıyla onun olduğu sahneleri gözünde canlandırmaktadır. Yasak aşkları başladığında küçük kaçamakların yaşandığı daha sonraları ise Bihter'le kırılma noktalarının anlatıldığı bir mekâna dönüşmüştür. Bihter Behlül'le her defasında kaçmak istemektedir. Behlül buna cesaret edemez. Bihter konuşmak için odasına gider. Herkes evdedir ve Behlül'ün stresli hali yüzüne yansımıştır. Ter içerisinde. Bihter'le odada yakalanmaktan korkmaktadır.

Bihter: Gelmedin.

Behlül: Herkes evde.

Bihter: Hiçbiri umurumda değil. Her şeyi göze aldım. Sen de hemen ver kararını Behlül. Ben böyle sürdüremeyeceğimi söylüyorum. Sen ne diyorsun? Benimle devam etmeye var mısın yok musun?

Behlül: Yapma ne olursun yapma. Beni, beni böyle sıkıştırma.

Bihter: Senden beklediğim tek kelimelik bir cevap.

Behlül: Bak hep böyle yapıyorsun en zor anlarda.

Bihter: Kolay olmayacağını en başta biliyorduk ikimizde.

Behlül: Anlayışlı ol biraz. Beni zor durumda bırakma yine.

Bihter: Yine!

Behlül: Dün de öyle yaptın. Eğer beni bekleseydin, çiftliğe gitmeye kalkmasaydın bütün bunlar olmayacaktı.

Bihter: Benden ne zaman iste ne sabretmemi. Dayanamıyorum diyorum, sana yapamıyorum böyle diyorum. Ne istediğini söyle. Benimle her şeyi göze alacak mısın? Yoksa bu ilişkiyi amcanın güvencesi altında mı sürdürmek istiyorsun?

Behlül: Ne diyeyim ben sana şu an Bihter? Ne olursun zorlama.

Bihter: Anlaşıldı. Hem benden vazgeçmeyeceksin hem amcanın sağladığı imkânlardan. Yok öyle yağma.

Behlül: Ne diyorsun sen? Nasıl konuşuyorsun benimle?

Bihter: Bittin artık anladın mı? Bittin benim için. (2.uyarlama repliği)

Odalar Bihter ve Behlül için arzuların harekete geçtiği alanlardır. Farklı zamanlarda Bihter Behlül'ün odasına Behlül Bihter odasına gider. Her ikisi de konsüllerin üzerinde duran parfümleri koklarlar. Derin derin içlerine çekerler kokuları. İkisi de yakalanma korkusuyla kaçarcasına odaları terk ederler.

Koridor Bihter ve Behlül için yasak aşlarının korkularıdır. Bihter Behlül'ün yatak odasının olduğu koridorda Behlül'le konuşmaktadır. Aynı koridorda Bülent ve Nihal'in odaları yer almaktadır. Birbirlerine o kadar yakınlardır ki bu sırada Deniz Hanım Nihal'in odasından çıkar. Bir anda ikisi de panikler. Ya Deniz Hanım onları fark ettiyse?

Bihter: Niye yapıyorsun bana bunu? Konuşmaya çok ihtiyacım var söyledim. Niye gelmedin eve?

Behlül: Kendimden korktum. Hem amcam yokken bu evde olmak istemiyorum. O gece gelmedin.

Bihter: Gelemedim.

Behlül: Amcamı yolladın. Benimle oynuyorsun Bihter. Ama iyi ki öyle oldu. Aklım başıma geldi.

Behlül arkasını dönmüş gidecekken Bihter durdurmak ister. Bihter kolundan tutup duvara iter. Birbirlerine çok yakındırlar.

Behlül: Olmaz, olmaz Bihter. Ne olursun çağırma beni.

Bu sırada Nihal'in kapısı açılır. Matmazel Deniz Hanım Nihal'in odasından çıkar. Behlül ve Bihter şaşkındır. Ne yapacaklarını bilemezler. Yakalandıklarını hissetmişlerdir.

Bihter: Duydu

Behlül: Bilmiyorum. Yok zannetmiyorum. Bak bu durum giderek daha da tehlikeli olmaya başladı. (2.uyarlama repliği)

Bakhtin'in kronotopuna göre salonlar ve misafir odaları hane halkını ve dışarıdan gelen konukları bir araya getiren yerlerdir. Entrikaların döndüğü, düşüncelerin açığa çıktığı

diyaloglar burada gerçekleşir (Bakhtin 2001, s: 320). Saral'ın uyarlamasında ev halkı sabah kahvaltısı ve akşam yemeğini hep birlikte köşkün ikinci katında bulunan salonda yapmaktadır. Yemek masası ve oturma grubu aynı alandadır. Günlük işler ve aileyi ilgilendiren önemli gündemler yemek masasında konuşulmaktadır. Çoğu zaman sohbetler gergin geçmektedir. Yemek sonrası sohbetler ve dışarıdan gelen konuklar bu salonda ağırlanmaktadır. Entrikalar bu salonda çevrilmektedir.

Hilmi Önal'a bilgi aktaran kişinin Firdevs Hanım'ın arkadaşı Sevil olduğunu anlayan Adnan Bey Hilmi Bey'den intikamını almak ister. Bir akşam Sevil'i yemeğe çağırırlar. Masada yeni bir ihaleye gireceklerine ilişkin konuşmalar yapılır.

Adnan Bey: Yeni bir ihaleye giriyoruz.

Arsen Hanım: En yakın rakibimiz kim tahmin edin bakalım

Sevil: Hilmi demeyin sakın

Adnan Bey: Hilmi Önal, evet. Yine çekişeceğiz ama fiyatı çok yüksek tuttuk. Bizi geçmesi imkânsız. Şimdiye kadar verdiğimiz bütün rakamların üstüne çıkıyoruz. Tam dokuz yüz seksen beş milyon.

Arsen Hanım: İyi de Adnancığım bu bilgiler gizlidir. Şirketten dışarı çıkmaz.

Adnan: Aile içinde konuşuyoruz.

Arsen Hanım: Bizim için söylemiyorum ama çok dikkatli olmak lazım. Yerin kulağı var. Hilmi Bey de boş durmuyordu. Mutlaka fiyatı öğrenmek için uğraşıyordu. (2.uyarlama repliği)

Bu bilgileri alan Sevil doğru Hilmi Önal'a yetiştirir. O gittikten sonra Adnan Bey, Arsen Hanım, Bihter ve Firdevs Hanım salonda az önce gerçekleşen entrikayla ilgili konuşmaktadırlar.

Firdevs Hanım: Ay çok yaşayın siz Adnan Bey. Ben şaşkın bakıyorum öyle. Hayır, bir şey döndüğünü anladım ama ne olduğunu çözemedim bir türlü.

Bihter: Ben anladın sandım.

Firdevs Hanım: Yok. Adnan Bey böyle bir şey yapacağına hiç ihtimal vermediğim için herhalde ondan.

Adnan Bey: Hilmi Bey’de sizin gibi düşüneceği için daha kolay tuzağa düşecektir. (2uyarlama repliği)

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre yapılarda yer altı deposu olarak tanımlanan mahzen toprağa gömülmüş deliliktir, çevresine duvar örülmüş dramlardır. (Bachelards, 2008: 57) Korku ve gerilimin arttığı, soğuk ve karanlık mekânlardır. Ziyagil ailesi salonda Firdevs Hanım’ın Çetin Özder’den almış olduğu evlilik teklifini kutlamaktadır. Behlül şarap almak üzere mahzene inmiştir. Bihter’de onun arkasından gider. Kapı aralıktır. Bihter’in topuk sesini duyan Behlül onu Nihal sanır.

Behlül: Nihal yerler nemli, düşersin. Şimdi öbür kolunu da...

Bihter: Nihal’i bu kadar düşünmen gözlerimi yaşartıyor.

Behlül: Niye geldin?

Bihter: Çünkü konuşmamız yarım kaldı.

Behlül: Sana söyleyeceğim her şeyi mailde söyledim.

Bihter: Bana dönme dediğin için döndüm bende zaten. O maili defalarca okudum karar verdim.

Behlül: Benden intikam almak için amcanı kullanıyorsun. Onu kandırmaya devam ediyorsun hâlâ.

Bihter: Sen de aynı şeyi Nihal’e yapıyorsun. Benden intikam almak için onun duygularıyla oynuyorsun.

Behlül: Ben Nihal’i seviyorum.

Bihter: Kes saçmalamay! Ne kadar uğraşsan da kendini buna inandıramayacaksın. Beni hayatından çıkarmaya çalışırken Nihal’e zarar veriyorsun.

Behlül: Hayır.

Bihter: Korkaklığından sığınuyorsun Nihal’e. Bencilliğinin cezasını o kız çekiyor.

Behlül: Niye söylüyorsun bunları ha! Niye? Bitti diyorum, Bihter. Hala benden umudun olduğuna inanamıyorum.

Bihter: Aşâğılık. (2.uyarlama repliğı)

Bihter Behlül'e tokat atmak üzereyken Behlül bileğinden yakalar. Bu sırada merdivenlerden aşâğı inen Nihal'in sesi duyulur. Behlül Bihter'i kolundan tutarak mahzenin köşesine iter. Kapı yarı açıktır. Behlül mahzenin ışığını kapatır. Kapının açık tarafında, ışığın altında Nihal durmaktadır. Behlül Bihter'i artık karanlığa gömmüştür.

Roman ve Refiğ uyarlamasında yer alan mezarlık Saral'ın uyarlamasında da yer almaktadır. Biri çok sevdiği babasını diğeri biricik eşini kaybetmiş olan iki insanın hayatlarının kesiştiğı yerdir mezarlık. Doğum ve ölüm birbirine zıt iki kavramdır. Adnan Bey'in kaybettiğı eşi İnci Hanım'ı mezarlıkta ziyareti sırasında Bihter'le karşılaşması ve ona âşık olması bunun bir göstergesidir. Adnan Bey için Bihter ölümün ardından yeniden doğmaktır.

Peyker'in düğününün ertesi günü Bihter babasının mezarı başındadır. Bu sırada Adnan Bey'e mezarlığa gelmiştir. Bu sefer vefat eden eşi İnci Hanım için değil Bihter için oradadır.

Bihter: Geleceğınızı biliyordum.

Adnan Bey: Ben de.

Bihter: Bugün sadece sizi görmeye geldim.

Adnan Bey: Ben de.

Bihter: Dün konuşmamız yarım kaldı.

Adnan Bey: Evet.

Bihter: Dün gece ilk defa rahat uyudum biliyor musun? Seninle konuştuktan sonra kendimi çok rahatlamış hissettim.

Adnan Bey: Uzun zamandır benim için de öyle. Yani düşünüyorum, seni düşünüyorum. Çok tuhaf. Kışın ortasında baharı yaşıyor gibiyim. Bahara uyanıyorum düşündükçe, seni düşündükçe. Uzun zamandır sadece seni

düşünüyorum. Densizlik benimki. Tam anlamıyla aşka geldim. Belki de hadsizlik. Bana gülüyorsun değil mi?

Bihter: Sadece mutlu gülümsüyorum.

Adnan Bey: Bihter ben duygularımdan eminim. Yaşadığımı bile unutmuştum. Şimdi biliyorum. Bundan sonra birlikte devam edelim istiyorum. Böyle istiyorum kendi kendime. Benimle evlenir misin?

Bihter: Evet. (2.uyarlama repliği)

Gezeroğlu (2015: 147); bahçe kronotopuyla ilgili olarak; uzam, zamanla beraber düşünülmekte ve geçmiş güzel günler anımsanarak mekâna duygu değeri katıldığını ifade etmektedir. Bahçe aynı zamanda yaşayan bir mekândır. Hem fiziki olarak hem de psikolojik anlara şahitlik etmektedir. Bihter ve Behlül için bahçe yasak aşkın başladığı yerdir. Aralarında başlayan aşk evin içerisinde önce küçük kaçamaklar şeklindedir. Daha sonra birlikte olabilmek için Behlül bir otel ayarlamıştır ancak Bihter otele gittiğinde pişmanlık duyarak oradan ayrılmıştır. Sürekli olarak odalarda devam eden küçük kaçamaklar en sonunda bahçede bulunan serada son bulmuştur. Bihter artık Behlül'ün olmuştur. Sera koruluğa yakın bir yerdedir. Karanlık ve camdan yapılmıştır. Uyarlamadaki mekân seçimi hem gizli bir olaya tanıklık etmesi hem de bu aşkın Beşir tarafından öğrenilmesine olanak tanımaktadır. Romanda Beşir'in Bihter ve Behlül'ün yasak aşkını ne şekilde öğrendiğine ilişkin bir bilgi yer almamaktadır. Refiğ uyarlamasında ise Behlül'ün odası yalının giriş katındadır. Beşir'in onları odanın camından gözlediği kameraya yansıtılmıştır. Saral'ın uyarlamasında yasak aşk her ne kadar evin içinde başlamış gibi görünse de asıl mekân olarak sera seçilmiştir. Kutsal mekân sayılan ev cinsellik için kullanılmamıştır. Ara mekân olarak bahçe hem evin içine hem de dışına aittir.

Bahçe ayrıca Nihal ve Adnan Bey için yeni bir başlangıcı ifade etmektedir. Yasak aşkın ortaya çıkmasından sonra Bihter intihar etmiş, Beşir ise hastalığına yenik düşmüştür. Bunca kötü olayın yaşandığı bu evde artık kalmayacaklardır. Adnan Bey ve Nihal bahçede bankta oturmaktadır. Adnan Bey ve Bihter'in boşaltılmış yatak odası ekranda görülmektedir. Son panjurlar Deniz Hanım tarafından kapatılmıştır. Son karede bahçede hüznün göstergesi olarak sonbahar yaprakları uçuşmaktadır.

Nihal: Kendimi şu ağaç kadar yaşlı hissediyorum.

Adnan Bey: Kendimi şu ağaç kadar şanslı hissediyorum.

Nihal: Neden?

Adnan Bey: Canlıyım bir kere. Her geçen gün yeni bir nedenle yeşeriyorum. Bir küçük tebessümle filizleniyorum. Zehirli sarmaşıklarımın arındım. Bu akşam dolunay var. Yeni evin terasından izlemeye bayılacaksın.

Nihal: Ne zaman iyileşeceğiz, baba?

Adnan Bey: Birbirimizde şifa bulacağız taklım. Yine kahkahalarınla çınlatacağsın evimizi, yeni bahçemizi.

Nihal: Beni hiç yalnız bırakma baba, hep beraber olalım. Yaşarken de ölürken de. Adnan Bey: Ölümü düşünmek için daha çok zamanımız var. (2.uyarlama repliği)

3.6.1.2. Açık Mekânlar

Saral'ın uyarlamasında dış mekân kullanımı oldukça fazladır. Teknolojinin gelişmesi ve maddi olanaklar sayesinde dış mekân çekimlerine geniş yer verilmiştir. Ziyagil ailesinin en önemli dış mekânları Ahsen Hanım'ın çiftliği ve Riva'daki taş evdir. Ailenin dinlenmek amacıyla toplandığı mekândır. Köşkte olduğu gibi Arsen Hanım'ın evinde de gerginlik dolu anlar yaşanmaktadır. Nihal'in bunaldığında sıklıkla kaçtığı yer çiftliktir. Adnan Bey'in Bihter'le yapacağı düğün öncesi hazırlıklarında köşkte kalmaya dayanamamış ve halasının yanına kaçmıştır.

Nihal: Son günlerde işlerin yoğun. Bize zaman ayıramıyorsun. Birkaç gün çiftliğe gidelim diyorum, halamın yanına.

Bülent: Hey! Ne zaman?

Nihal: Hemen, bugün. Rahat rahat halledersin işlerini. Biz de ayakaltında dolaşmamış oluruz. Gidelim mi bugün?

Adnan Bey: Kim, kim gideceksiniz?

Nihal: Bülent'le ben. Daha söylemedim ama Matmazel de gelir herhalde. Beşir'i de alırız. (2.uyarlama repliği)

Behlül Bihter’le gözlerden uzak bir şekilde buluşabilmek için Riva’da bir taş ev kiralamıştır. Burada gizlice buluşup gözlerden uzak aşklarını yaşamak istemektedirler. Önceleri aşk yuvası olan bu taş ev Behlül için pişmanlık Bihter içinse hayal kırıklığı olmuştur.

Nihal yüzünden tartışılar. Bihter’in gözü artık hiçbir şeyi görmemektedir. Bu yüzden insanları incitmekten geri durmamaktadır.

Behlül: Bu ilişki giderek esaret halini almaya başladı. Ne demek istediğimi anladın şimdi öyle bakma.

Bihter: Anladım. Dün gece bu işkenceden kurtulmak isteğini söyledin. Şimdi de esaret diyorsun. Ben bunları duymak için mi evliliğim tehlikeye attım. Bunun için mi açtım kendimi bu kadar?

Behlül: Zarar verdiğimiz insanları düşünmüyorsun.

Bihter: Bunun adı aşktı hani. Bensiz olmayı göze alamıyordun. Senin Behlül olduğunu unutmuşum. (2.uyarlama repliği)

3.7. YAŞAM TARZI

Yaşam tarzı, hayatımızı nasıl sürdüreceğimize yönelik maddi ve manevi unsurlar çerçevesinde yapmış olduğumuz seçimlerdir. İnsanların sosyal çevrelerine uyumunda yaşam tarzı önemli bir belirleyicidir. Doğup büyüdüğümüz ortamda genellikle birbirine benzer aile yapısı, düşünce tarzı ve yaşam biçimini benimsemiş topluluklarla bir araya geliriz. Yaşanılan yer, alınan eğitim, giyim-kuşam, eğlence anlayışı, sağlık, iletişim, ulaşım, ilişkiler, yeme-içme alışkanlıkları, dünya görüşü yaşam tarzının öğeleridir.

Günümüzde yaşam tarzını sosyal çevremiz dışında belirleyen en önemli faktör ise kitle iletişim araçlarıdır. Son yıllarda sosyal medya kullanımının yaygınlaşmasına rağmen kitle iletişim araçları içerisinde en etken olan birinci sırada yine televizyondur. Türkiye’de özellikle akşam kuşağında yayınlanmakta olan diziler izler kitleye tüketim yoluyla yeni yaşam tarzı sunmaktadır. Yayınlandığı dönemle önemli bir okuyucu kitlesine sahip olan Aşk-ı Memnu romanı batılılaşmanın etkisindeki zenginlerin yaşam tarzını anlatmaktadır.

Batılılaşma etkisinin yoğun hissedildiği bir dönemde yazılan romanda Melih Bey takımı ve Adnan Bey ailesine ilişkin yaşam tarzları Uşaklıgil tarafından detaylı olarak

tasvir edilmiştir. Roman kişileri giyim-kuşam ve eğlence hayatına düşkün kişiler olarak okuyucuya tanıtılmışlardır.

Giyim kuşam, insanoğlunun kültürel gelişim ve yaşam sürecinde beslenme ve üreme gereksinimiyle beraber başlayan, kökeninde korunma ağırlıklı olmasına karşın, gelişim sürecinde geniş kültürel fonksiyonlar yüklenmiş bir olgudur (Gahramanlı, 2012: 235). Giyim kuşam, bireylerin tarzına, adetlerine, yaptığı işe, ekonomik durumuna ve sosyal statüsünü ilişkin bilgiler verebilmektedir.

3.7.1. Romanda Yaşam Tarzı

Uşaklıgil'in eserinde giyim kuşam kodları aynı zamanda Firdevs Hanım'ın karakteriyle ilgili de bilgi vermektedir. Romanda ne iş yaptığı belli olmayan Firdevs Hanım ve kızlarının üst tabakaya mahsus yaşam tarzı sunulmaktadır.

“Bütün mizacının hoppalığıyla ve dünyada güzel giyinmekten ve mümkün olduğu kadar eğlenmekten başka bir şeye ehemmiyet (önem) vermeyen dimağının muhakemesiyle (kararlaştırmasıyla) her ne olursa olsun bir koca-elbiseleriyle arabalarının masarifini temin edecek (harcamalarını karşılayacak) bir kese- bulmaya karar vermiş idi.” (s.24)

Farklı kültürlerde değişik biçimde gerçekleşen ahlaki unsurlar, süs- süslenme ve faydacılıkla mükemmel bir şekilde bir araya gelir ve çeşitli malzemeler, beden süsleri ile bütün halinde giyim kuşamı oluştururlar. Süslenme, cazibe arttıran ve fiziksel farkındalığı ortaya koyan bir unsur olarak belirir (Şahin, 2017: 4). Romanda Firdevs Hanım ve kızlarının sadece fiziki olarak değil giyim kuşam zevkleri olarak da farklı oldukları, herkes tarafından özenilen bir zevke sahip olduklarından bahsedilmektedir.

“Giyinmek... Eğlenmekten sonra Melih Bey takımının başlıca hassası [özelligi] giyinmekte bütün zevk erbabına her vakit mukallet olan [örnek olan] fakat hiçbir zaman tamamıyla taklidine-anlaşılamaz bir sebeple-muvaffakiyet hasıl olamayan [taklitte başarılı olunamayan] zarafetleriydi. (s.29)

Lale devriyle birlikte batılılaşma sürecinin hız kazanması giyim kuşam alanında da değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Necdet Aysal'ın (2011:8) ifade ettiği gibi:

“Osmanlı Devleti'nde bu dönem içerisinde Avrupa modasını ilk takip edenler saraya ve üst sınıfa mensup Müslüman kadınlar olmuştur. Dolayısıyla

kıyafetteki değişim, ilk önce sarayda başlamış, sonra mali durumu iyi olan ailelere ve halka yansımıştır. Bu değişim önce aksesuarlarda (eldiven, çorap vs.) kendini göstermiş ve zamanla dış giyimi de etkisi altına almıştır. II. Abdülhamit (1876-1909) döneminde feracenin yerini peçe ve çarşaf almaya başlamıştır.”

“Bu aile efradına miras olarak intikal etmiş [geçmiş] bir hassa idi ki onları daima İstanbul’un en iyi giyinen kadınları mertebesinde tutmuş idi. En harim [kutsal tutulan] giyecek şeylerden yüzlerinin peçesine, eldivenlerinin rengine, mendillerinin işlemesine varıncaya kadar öyle nefis ve müstesna zevk hükmederdi ki sadelikleriyle beraber en özenilmiş, en ihtimam görmüş [özenilmiş] ziynetleri bayağılığa indirirdi. Onlar görülünce bu güzellik fark edilmemek mümkün olmazdı, yalnız bu neticesinin husul [ortaya çıkma] esbabı [sebepleri] dikkatten kaçardı. İşte Pygmalyon’dan alınmış siyah işlemelerle açık kül rengi eldivenler, işte Au Lion D’or’dan çıkma keçi derisinden potinler, işte siyah saten de Lion’dan herkesinkine benzer çarşafklar... Onlardan taklit edilemeyen şey giydikleri değil giyinişleriydi. Peçelerini bir ilıstirişleri vardı ki onu herkesin peçesinden başka bir şey yapardı. Mesela onlardan biri bir gün eldivenlerinden birini iliklemeyi unutmuş olurdu: Eldivenin tersine devrilen kapağının arasından türlü türlü ince gümüş tellerle, yahut altın zincirler arasında sıra ile inci ve mini mini yakut parçaları sıralanmış zarif bileziklerle dolu beyaz bir bilek öyle latif [hoş] bir ihmal ile açık kalırdı ki bir saniye görülebilen bu bilek artık unutulamazdı. Çarşafklarının kıvrımları, omuzları, kalçalarını sıkarak dökülüşü onları görenlere, tanıyanlara hemen kim olduklarını ifşa ederdi [açığa çıkarırdı] (s.31,32).

II. Abdülhamit döneminde erkeklerin giyim tarzında da değişiklikler olmuştur. Pantolon, ceket, yelek ve boyunbağından oluşan Batı’nın alafranga erkek giyim tarzı ile Doğunun fesi bütünleşmiş ve yeni Osmanlı erkek imajı halk tarafından benimsenmiştir (Koca, 2012: 7). Giysilerde aksesuar olarak beyaz güderi eldiven, kravat ve mendiller kullanılmıştır (Öngen, 2015: 4). Romanda Behlül ve Adnan Bey’in yaşam tarzları da tasvir edilmiştir.

“Başlıca merakı herkes tarafından taklit edilmektir. Bir sınıf gençlerin giyiniş ibresi hükmünde idi, ufak tefekler hakkında onun reyine bir nefis zevk

düsturu (kuralı) hükmünde müracaat olunurdu. Kokular, kravatlar, bastonlar, eldivenler, bütün o lüzumsuz fakat o nispette mühim şeyler için Behlül’de taklit olunacak mutlak bir yenilik vardı.” (s.113)

“Bu isim gözlerinin önüne şık, zarif, en güzide bir âleme mensup, birçok ikbal ihtimallerine namzet [aday], uzaktan kır mı kumral mı fark olunamayan sakalları çenesinde hafif bir hatla ayrılarak iki tarafına taranmış, daima güzel giyinen, daima güzel yaşayan, ince eldivenlere mahpus parmakları altın telli gözlüğünü seri bir hareketle beyaz zarif keten bir mendilin ucuyla sildikten sonra her tesadüfte kendisine bir rica nazarıyla bakan, güzel, o kadar maharetle saklanan elli yaşına rağmen hala güzel bir koca koyuyordu.” (s.43)

Batılılaşmanın etkisiyle Tanzimat döneminde kadınlar kamusal alanlarda kendilerine yer bulmaya başlamışlardır. Günaydın’ın (2007: 39) ifade ettiği gibi; modernleşme, birincil olarak romanlarda özellikle de gündelik yaşamda ve buna bağlı olarak gelişen tüketim alışkanlıklarında, dolayısıyla da kamusal alanlarda ve serbest zaman etkinliklerinde kendini göstermektedir. Halit Refiğ’in “kadınların sağlam bir biçimde edebiyatımıza girdiği ilk eser” olarak tanımladığı Aşk-ı Memnu romanı Firdevs Hanım ve kızlarının sosyal hayattaki varlıklarının bir kanıtıdır.

“Eğlenmek bu ailen efradının [fertlerinin], hele bugün en ziyade tanınan Firdevs Hanım’la kızlarının ne dereceye kadar ilerlediklerini herkes tamamıyla tayin edemezdi [belirleyemezdi]. Onları İstanbul’un zevk hayatında tefevvuk [üstün olma] mertebesini çıkaran hususi bir şöhret vardı ki sebepleri pek araştırılmaksızın herkesçe kabul olunmuş idi. Bütün Göksu, Kağıthane, Kalender, Bendler müdavimleri onları tanırırlar; Boğaziçi’nin mehtap âlemlerinde en ziyade onların sandalı takip olunur; en ziyade onların yalısının önünde tevakkuf olunarak [duraklayarak] pencerelerin saklı şeyler ifşa etmesine intizar edilir [ortaya çıkarması beklenir]; bir piyano sesine, perdelerin arkasından fark edilen iki zarif gölgeye dikkat olunur; Büyükdere çayırında onların arabası halkın nazarlarını arkasına takıp sürükler; nerede görülse onlar hemen fark edilir.” (s.30)

Romanda eğlence mekânları aynı zamanda batılılığın ve alafranga yaşantının sergilendiği yerlerdir. Ailesi şehir dışında olduğu için amcasının yanında kalan ve

sürekli olarak Nihal'den borç para alan Behlül gündelik hayatın eğlence kültüründen de geri kalmamaktadır.

“Eğlenmek... Bu kelimenin manası da Behlül de tebeddüle [değişime] uğramış idi. O hakikatte hiçbir şeyden eğlenmezdi. Bütün eğlence yerlerine koşardı, bütün gülünecek şeyleri arardı, ihtimal herkesten ziyade gülerdi; fakat eğlenir miydi? Eğleniyor görünürdü, onun için eğlenmek, eğleniyor görünmek demekti. Bütün gülüşlerin, eğlenişlerin altında saklı bir can sıkıntısı vardı ki onu daima bir zevkten diğerine sevk ederdi. Geceyi Tepebaşı'nda bir opereti dinleyerek geçirdikten sonra ertesi gün Erenköy bağlarında bir siyah çarşafın peşinde dolaşırken görülürdü; bir Pazar günü Konkordiya muganniyelerinden [kadın şarkıcılarından] birini araba ile Maslak'a kadar götürür, bir Cuma günü Çırçır Suyu'nda saz dinlerdi. İstanbul'un hiçbir eğlence yeri yoktu ki Behlül oradan bir zevk hissesi almasın. Ramazan'da akşamları Direklerarası seyranına devam eder, kışın Odeon'un balolarında ortalığı neşvesinin velvelesine boğardı.(s.111-112)

Tanzimat dönemiyle birlikte özel eğitim ve özel derslere ilgi giderek artmıştır. Zengin hatta orta halli aileler, çocuklarının tahsil ve terbiyesine konak dâhilinde önem verirler. Konakta kalan ve ailenin bir mensubu haline gelen özel hocalar, çoğunlukla Fransız olan mürebbiyelerdir (Ceran 2002: 216). Mlle de Courton Nihal'e yabancı dili eğitimi dışında, müzik ve el sanatları alanında da eğitim vermektedirler.

“Bütün Cerni'nin temrin [alıştırma] silsileleri böyle can sıkacak bir oyun kabilinden geçmiş idi, şimdi Clementi'nin Mlle de Courton'u bile titreten Gradus ad Parnassum'una hazırlanıyordu. İtalyan musikisinin Cimarosa'larından, Donizetti'lerinden, Merkadante'lerinden, Rossini'lerinden, Adnan Bey'in takım takım getirdiği operaları güya evvelden görmüş, işitmiş, hissetmiş denecek bir his ve ihsas kolaylığı ile Mlle de Courton'un inanmak istemeyen mütehayyir gözlerinin önünde, gelişi güzel okuyuverirdi.” (s.99)

Nihal ayrıca babasından Türkçe dersleri almaktadır.

“Nihal'in Türkçesine hemen tamamıyla Adnan Bey çalışmış idi. Bu sene ona eski yeni, manzum, mensur müntehap (şiir, düzyazı seçilmiş) parçalar yazdırılacak, seçme yazılardan bir defter vücuda getirilecek, bunlar

okutturulacak, izah olunacak, bir yandan da Nihal'in mümkün değil ıslah olunamayan (düzeltilemeyen) imlasına bir çare bulacaktı.” (s.143)

Kadınların genellikleri evlerinde oturduğu, sosyal hayatla sınırlı oranda katıldığı dönemde Bihter'in özel mürebbiyesi yoktur. Ancak dönemin şartlarına göre kültür seviyesi iyi sayılmaktadır.

“Bihter’de, hemen her şeyden bir parça bilirdi: Mecmuaları karıştırarak, hikâyeler okuyacak derecede Türkçe, Beyoğlu dükkânlarında sarf olunacak kadar Fransızca, hatta her vakit Tarabya’dan tedarik olunan [bulunan] hizmetçi kızlardan öğrenilmiş Rumca bilir; piyanoda valsler, kadriller, romanslar çalar; icap ederse gayet vakar [ağırbaşlılık] ile his ile okuduğu şarkılara hemen kendi kendine öğrenilmiş uduyla pek güzel refakat ederdi. (s.47)

İnsanlık için yemek içmek sadece fizyolojik bir ihtiyaç değildir. Beşerli’ye göre: yeme içme pratikleri toplumsal farklılıkları göstermede önemli bir rol oynayabilir. Bu yüzden bir takım yiyecekler yüksek sınıflarla, yüksek statülerle veya toplumsal olarak üstün olan bir takım zevklerle ilişkilendirilmektedir. (Beşerli, 2011: 141). Romanda yeme içme alışkanlığına yönelik olarak çok fazla bir bilgi verilmemekte ancak Göksu’ya gidilen piknikte zenginlerin sıklıkla yediği sardalya ve havyardan bahsedilmektedir.

“İki tane sardayla, biraz havyar... Havyarı sade mi seversiniz? Dün bu havrayı bulabilmek için tam bir saat kaybettim, tavsiye ederim.” (s. 185)

3.7.2. Halit Refiğ Uyarlamasında Yaşam Tarzı

1975 yılında TRT ekranlarında yayınlanan Aşk-ı Memnu dizisiyle ilgili olarak Halit Refiğ dizi çekimlerine başlamadan önce üç ay ön çalışma yaptıklarını belirtmiştir; “Biz olanaklarımız ölçüsünde, yalıdaki hasarları onararak, yalıyı Halit Ziya’nın romanını esas alarak, o eşya stilinde antikacılardan kiraladığımız eşyalarla süsledik, filmin bütçe olarak en büyük masraflarından biri de, yalıya hiçbir para verilmediği halde kiralanan eşyalara verilen paradır.” (Refiğ, H. Milliyet Gazetesi, 1975, s: 9). Refiğ romanda geçen mekânı ve tasvirleri en ince detayına kadar yansıtmaya çalışmış, sadece çekimlerin gerçekleştiği mekânlar değil aynı zamanda oyuncuların kostümlerine kadar dönemi yaşatılmaya çalışmıştır. Röportajında yüzden fazla kostüm hazırlandığı belirtilmiş, hazırlanan kostümler roman karakterlerini yansıtacak şekilde özenle seçilmiştir.

Dizide en çok Bihter'in kıyafetleri ön plana çıkmaktadır. Nihal ve Matmazel'in kıyafetlerinin bir kısmı farklı bölümlerde de kullanılmıştır (Matmazel'in birinci bölümde Ada'ya giderken üzerinde olan kareli elbise ikinci bölümde de üzerindedir). Nihal genellikle belinde kuşak olan elbiseler giymekte, çarşaf kullanmaya başlamadan önce dışarı çıkarken şapka takmaktadır. Aksesuar konusunda çok fazla abartıya gidilmemiş, Adnan Bey'in düğün hediyesi olarak Bihter'e aldığı zümrüt kolyeden bahsedilmektedir.

Şakire Bacı: Kıymetli taşlar ya. Artık zümrüt mü yakut mu onu erbabı anlar. Yoksa sen görmedin mi babanın boynuna taktıklarını analığına. (1. uyarlama repliği)

Bu kolye akraba düğününe gidilirken bir kez takılmıştır. Nihal'in ise küçük inci takımı dışında değerli sayılabilecek aksesuar kullanımı olmamıştır. Adnan Bey, Behlül ve Nihat Bey takım elbise giymekte, fular takmaktadır. Dışarı çıktıklarında kadınların vazgeçilmez aksesuarı şemsiyeleri, erkeklerin ise bastonlarıdır. Sınıfsal farkın yansıtılması adına evde çalışan hizmetçiler Anadolu kadınına özgü şekilde evde başlarına yazma takmaktadır. Üzerlerine pazen kumaştan şalvar niteliğinde kıyafetler giymektedirler. Nihal hemen hemen her bölümde piyano çalmaktadır. Matmazelle Fransızca, Adnan Bey'le Türkçe çalışmaktadır. Mürebbiyesiyle okumalar yaptığı sahneler görünmektedir. Behlül'ün kitapta Galatasaray'da yatılı okuduğu yazılmaktadır. Dizide hangi okula gittiğine ilişkin bilgi verilmemekte ancak yüksek eğitim aldığı belirtilmektedir. Yine aynı şekilde Bülent yatılı okulda okumaktadır. Düğünde Peyker'in piyano Bihter'in ise ud çalması dışında kültür farklarına ilişkin detay yer almamaktadır. Yeme içme davranışlarıyla ilgili romandaki gibi Göksu gezintisine gittiklerinde Behlül'ün pazardan aldığı havyardan bahsedilir.

Ben ne güne duruyorum. Arzu edenin emrindeyim. Bu havyarı seveceğinizi ümit ederim. Dün bunu bulabilmek için pazarı tam bir saat dolaştım. (1. uyarlama repliği)

Refiğ'in uyarlamasında görsellik ön planda değildir. Devlet televizyonu olan TRT'de yayınlanan dizinin ticari bir kaygısı bulunmamaktadır. Bu nedenle uyarlama gösteriştense tüketimden uzak, romanı yansıtmak çabasıdır. 14 Haziran 2004 yılında İsmail Sencak'ın (2010) Halit Refiğ'le yaptığı röportajında;

“Tabi burada benim açımdan şöyle bir özellik vardı; o tarihe kadar yani ilk filmimi yapmaya başladığım 1960 yılından Aşk-ı Memnu teklifini aldığım 1974 yılına kadar, yaptığım bütün filmler ticari sinema piyasası kuralları içinde yapılmış filmlerdi. Bu filmlerde hiç kuşkusuz belli piyasa, pazar kurallarına uymak şartı vardı. Burada meslek hayatımda ilk defa bir imkânla karşılaşmaktaydım. Hiçbir ticari endişe taşımadan film yapabilmek! Mesela şöyle ifade edeyim; ben eğer “Aşk-ı Memnu’yu ticari sinema piyasası içinde yapmış olsaydım, mutlaka bu filmi peşinen satışını garantileyecek ünlü yıldızların oynaması gerekirdi. Hâlbuki televizyon için, o tarihteki tek kanal TRT için yapmak söz konusu olduğunda, böyle bir pazarlama endişesi olmadığı için, başrollere isim, ismi film satacak oyuncu değil, kendisi rollere en uygun düşecek, romancının anlattığı karakterlere uygun oyuncular aramak imkânı ortaya çıktı.”

3.7.3. Hilal Saral Uyarlamasında Yaşam Tarzı

Özalizm olarak anılan 80’ler sonrası kapitalist sistemin etkisi Türkiye’de de kendini ciddi anlamda göstermiştir. Kapitalist toplumlarda her şey gibi bireyin de metaya dönüştüğünü, gündelik yaşamın da kurgulanan, empoze edilen, satılan bir nesne haline geldiği saptanmaktadır. (Yiğit, 2012: 126)

İnsanların üretim zamanları dışında kendilerine zaman ayırmak için bıraktıkları boş vakitler kapitalist sistemin etkisi altında kalmıştır. Günümüzde televizyon boş zamanımızı değerlendirdiğimiz en etkili eğlence aracıdır. Popüler kültür ürünü olan diziler de Türkiye’de en çok izlenme oranına sahip programlardır. 2008 yılında Kanal D televizyonu tarafından ekranlarda yayınlanan Aşk-ı Memnu dizisi günümüz dönemi itibariyle kitap ve ilk uyarlamaya onanla gösterişçi tüketimin hâkimiyetinde kalmıştır.

Televizyon kanallarının artık ticari bir mecraya dönüştüğü günümüz şartlarında çekilen Saral’ın uyarlamasında hem teknolojinin hem de maddi imkânların sağladığı avantajlar bakımından açık mekân kullanımı çoğalmıştır. Kullanılan tüm mekânlar aslında tüketimin ve varsıl sınıfı diye adlandırılan toplumun belli bir kesiminin yaşam standardını tanımlamaktadır.

Mübeccel Kıray (2005: 106) Tüketim Normları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma adlı çalışmasında üst tabaka tüketim normlarını şu şekilde ifade etmektedir;

“Bu tabakada gösterişçi tüketime en fazla belirlediği yer giyim, özellikle de kadın giyimidir. Kadınlar, elbise ve ayakkabılarının sayısını bilmezler. Çok giymiş olduklarına kadar verdikleri elbiseleri, hizmetçilere vererek ortadan kaldırırılar. Çünkü bu giysileri evde giymek diye bir şey söz konusu değildir. Ev elbiseleri ayrıca dikilir. Giyim eşyaları son derece farklılaşmıştır. Sabah, öğleden sonra, ev, sokak, ziyafet ve spor kıyafetleri ayrı ayrıdır. Elbiseler, çantalar, şapkalar yurtdışından gelmedikçe bir anlam ifade etmez. Kürkleri önemli bir yer tutar. Giyim eşyaları bu tabakada yalnızca modern değil aynı zamanda "model"dir.”

Söz konusu dizide Ziyagil ve Yöreğöğlü kadınları düzenli spora gitmekte, sabah, öğlen, akşam her daim evin içinde bile şık giyinmekte, sıklıkla kilo muhabbetleri yapmakta, yediklerine dikkat etmekte, moda evlerinde özel defilelere katılmakta, gösterişli balo ve sosyal amaçlı organizasyonlar ile yurt dışı tatil programları yapmaktadırlar.

Evdeki kadınlar üretime katlı sağlamadan sadece tüketmektedirler. Bihter Amerika’da okumuştur ancak sosyal yardım kuruluşları dışında hiçbir yerde çalışmamaktadır. Babasının ölümünden sonra bile Yöreğöğlü şirketinin başına geçip işleri yoluna koyma çabasına girmemiştir. Peyker’in bir sanat galerisi vardır. Ancak burası iş yapmaktan ziyade hobi olarak açılan bir galeri gibi görölmektedir. Nihal ise henüz liseyi bitirmiş, üniversite sınavında heyecandan bayılınca üniversite hayali yarım kalmış bir kızdır. Matmazel Deniz Hanım’dan piyano dersleri almaktadır ve iyi derecede Fransızca konuşmaktadır. Behlöl Galatasaray Üniversitesi’nde okumaktadır aynı zamanda o da Nihal gibi piyano çalabilmektedir. Bülent ortaokul öğrencisidir. Nihal’le birlikte aynı koleje gitmektedir Ziyagil ailesinde aktif iş hayatında bulunan tek kadın Adnan Bey’in ablası Ahsen Hanımdır. İstanbul’un dışında çiftlikte yaşamasına rağmen işleri uzaktan da olsa takip etmekte, yönetim toplantılarına katılmaktadır.

Dizi artık 2000’lerin uyarlamasıdır. Romanda bahsedilen merkepler, kıkler, sandallar yerini arabalara, teknelere, uçaklara bırakmıştır. Ulaşım aracı olarak lüks araçlar kullanılmaktadır. Dizi süresince sürekli arabalar değişmekte yerlerine daha lüks arabalar alınmaktadır. Adnan Bey’in kendi makam aracı bulunmaktadır.

Güner (2011:20), lüksün, ihtiyaç dışı tüketimin, bireyin kendisini gösterişçi/kıskandırıcı tatmin isteğinin bir gösteriş yolu olarak öne çıkardığını ifade etmektedir.

Behlül'ün Nihal Behlül'e düğün hediyesi olarak milyon dolarlık bir tekne satın almıştır.

Behlül: Nihal! İnanamıyorum, bu muhteşem bir şey.

Nihal: Hem doğum günü hem düğün hediyem.

Behlül: Ya! Bir dakika. Ben bunun altından nasıl kalkarım Nihal?

Nihal: Ben almadım ki zaten babam aldı. (2.uyarlama repliği)

Saral'ın uyarlaması Aşk-ı Memnu'da üst tabakanın tüketim normlarına ilişkin bilgi vermekte ve izleyicisi en çok genç ve orta yaş grubunu oluşturan kadınlara rol-model oluşturmaktadır. Dizide kadın karakterler Bihter ve Firdevs Hanım erkek karakterler Behlül ve Adnan Bey'in kıyafetleri ve aksesuarları ön plana çıkmaktadır. Her bölüm ve neredeyse her sahnede farklı giyim-kuşam söz konusudur. Kullanılan makyaj malzemesinden giyilen elbise ve ayakkabılara, takılan takılara, yatak odalarında kullanılan nevresim takımından, perdelere kadar kullanılan ürünler dizinin devam ettiği iki yıl boyunca izler kitlenin yakın takibine takılmış ve sosyete pazarı olarak anılan pazarlarda bile "Bihter kolyesi, Bihter yüzüğü, Bihter çizmesi" ifadeleriyle satışa sunulmuştur.

Türkiye'de televizyonun büyük oranda yabancı yapımlara dayalı olduğu bir dönemden yerli yapımların ağırlıklı olduğu bir dönme doğru evrildiği söylenebilir. Kimi zaman uyarlama kimi zaman özgün senaryolara dayalı bu metinler, reklam gelirleri ve izlenme oranları arasındaki ilişki nedeniyle yoğun bir rekabet alanında var kalmaya çalışmaktadırlar. Bu dizilerin çekiciliğini arttıran "sahte, külkedisi beyaz atlı prens, aşk üçgeni, kötülük çiçeği, şer ittifakı, zorba âşık, şiddet, cezaevi, epik, amansız hastalık, hastane, mezarlık," kimi motifler "farklı dizilerde benzer şekilde tekrarlanan yapılar olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır (Benli, 2018). Benli'ye göre (2018: 184) "genel beğeniye uyan ve piyasa için üretilen televizyon dizilerinde, izleyici tarafından "satın alınırılığı garanti" motiflerin kullanılması, reyting ölçümlerinde belli bir oranı yakalamayı da garantiye almaktadır. Saral'ın Aşk-ı Memnu uyarlamasının reyting ve reklam geliri uğruna

oldukça uzatılmasına rağmen seyirciyi son bölüme kadar tutabilmesinin ardında ise teknik ve teknolojik olanaklara yaslanan kurgu ve çekim tekniklerinin yattığı söylenebilir.



BÖLÜM 4. GENEL DEĞERLENDİRME

Mutlu'ya (2005: 107) göre; televizyon endüstrisi hedef kitlesini programların izlenirlik hesaplarında belli kümeler içinde toplanan özdeş birimler olarak tanımlar. İzleyiciler televizyon mesajlarının nesnesi haline dönüşürler ve gönderilen mesajları algılama kapasitesine sahip birey şeyleştirmeye dönüştürür. Kültür endüstrileri izleyicilerin elde edebilecekleri kaydedilmiş veya canlı mesajların üretimini, sergilenmesini, şanslarını ve tanıtımını düzenleyen kuruluşlardır. Kültür endüstrisi tüketiciyi kral olarak değil, nesne olarak görmektedir (Mutlu, 2010: 241). Adorno (2012: 68) kültür endüstrisinin tüketiciler üzerindeki etkileme gücünü eğlence aracılığıyla uyguladığını vurgular ve gücü tüketicide yaratmış olduğu gereksinimle bir olmasına dayanır. Kültür endüstrisi üreticinin tüketiciye dönüştüğü boş zaman sürecini tüketimle doldurulmaktadır. Kitle iletişim araçları tarafından sunulan tüketim kültürü tüketim endüstrisini destekler niteliktedir.

Tüketim endüstrisi medya aracılığıyla göstergelerin tüketilmesine olanak sağlamaktadır. Tüketime sunulan ürünlerin gerçek işlevlerinden çok sosyal bir işlev taşıyor gibi gözükmesi, bir simülasyon içinde gösterilmesine yol açmaktadır. Artık, ürünler farklı bir zaman ve mekân boyutunu simgelemektedir. Ürünlerin seçimi, bir yaşam tarzı haline getirilmekte ve seçkin bir yaşam tarzı sürekli vurgulanmaktadır (Dağtaş ve Dağtaş, 2009: 60)

Kitle iletişim araçları içerisinde en yaygın olarak kullanılmakta olan televizyon günümüzde sadece izlenen bir araç olmanın ötesinde, yeniden üretime katkı sağlayıcı bir aracı konumundadır. İzlenirliği bakımında en yüksek orana sahip olan televizyon dizileri izler kitlenin günlük yaşamına sızmakta, kişiler karakterler üzerinden özdeşim kurmaya başlamaktadırlar. İşte bu noktada tüketim kişileri metalaştırmaya başlamaktadır.

Televizyon dizileri aracılığıyla sunulan yaşam tarzları kişilerin sahip olmayı hayal ettikleri bir yaşam alanı yaratmaktadır. Sucu (2011: 137) izleyicilerin televizyon dizilerinin sunduğu hayatlara ve dizi karakterlerinin yaşam tarzlarına kendilerini kaptırarak onları kendilerine örnek almaya çalıştıklarını ifade etmektedir. Özellikle zengin ailelerin yaşamlarını aktaran diziler, konuları ve oyuncularını ile izler kitleyi etkileyen yapımlardır (Gürer ve Gürer, 2017: 1161). Yaşam tarzı kişilerin bulundukları çevre içerisinde tüketim alışkanlıklarıyla ilişkilendirilmektedir. Bireyler tükettikleri mallar aracılığıyla kişiliklerini

ortaya koymaya çalışmakta, kapitalist sistem içerisinde tükettiği kadar var olduğunu hissetmektedir. Tüketmenin bir sınırı yoktur. Smith'in ifadesiyle;

“Giyecek, barınak, ev eşyası, takım taklavat denilen şeyler, bu gereksinmelerle heveslerin çoğunun yöneldiği belli başlı hedeflerdir. Zengin adam fakir komşusundan fazla yiyecek tüketemez. Yediği nitelik bakımından pek başka olabilir; o yemeği seçip hazırlamak, daha çok emek ve sanat isteyebilir. Ama miktarca, hemen-hemen birdir. Gelgelelim; birinin koskoca konağı, büyük elbise dolabı ile ötekinin ahıra benzeyen evini, birkaç pırtısını kıyaslayınız. Bunların giyeceği, barınağı, ev döşemeleri arasındaki miktar bakımından farkın da, nitelik farkı kadar büyük olduğu göze çarpar. Yiyeceğe karşı olan istek, herkeste insan midesinin dar hacmi ile sınırlanmıştır. Fakat yapı, giyim, kuşam, takım taklavat, ev döşemelerindeki rahatlıklarla süsler için olan isteğin ucu bucağı, sınırı yok gibidir”. (Dağtaş ve Dağtaş, 2009: 107)

Diziler aracılığıyla inşa edilen sınırsız tüketim isteği reklamlar aracılığıyla izleyiciye aşılanmaktadır. Horkheimer ve Adorno; kültür endüstrisinin bireylerde (tüketicilerde) aşırı derecede doyum ve duyumsamazlık oluşturması gerektiğini bunu da yapacak tek şeyin reklam olduğunu ifade etmektedir (akt. Kızılcılık, 2008: 359). Stevenson'a (2008: 164) göre reklam, daha savunmasız tüketicileri belirli bir ürünün değerine ikna etmede bazı açılardan güçlü bir araç olduğu görüşündedir. Maigret (2011: 79) ise reklamın tüketici etkisine ilişkin olarak “Reklam etkili olmasaydı, kimse reklam yapmak için para harcamazdı” ifadesini kullanmaktadır.

Okay'ın ifadesiyle pazarlama açısından ele alındığında reklam; fikirlerin, kurumların, malların ve hizmetlerin kişisel olmayan yöntemlerle, reklam ortamına ödenen belirli bir ücret karşılığında hedef kitleye sunulmasıdır (akt. Özcan, 2014:37). Reklam hedef aldığı tüketici kitlesi üzerinde belirli bir etki yaratarak bu kitlenin düşünme ve alışkanlıklarını etkilemek suretiyle satın almaya, tüketmeye, harcamaya ikna etmek çabasında iken işletme açısından da kârlılığı arttırmayı hedeflemektedir (Kocabaş ve Elden, 1997: 18). Schiller reklamcılık endüstrisinin başarısını bireylerin reklamlarda sunulan ürünlerin ötesinde, tüketime yönlendirilmelerini büyük bir ustalıkla gerçekleştirdiğini ifade eder;

“İş âlemi tarafından desteklenen ve reklamlarla bezenmiş bulunan yayımlar, kitle iletişim araçları vasıtasıyla yayılmakta, yurt dışında faaliyet gösteren Amerikan firmalarının fiziksel varlıklarının korunmasını, iş âleminin olmazsa olmaz desteklerinden olan özel sektör yanlısı davranışların ve tüketim tutkusunun var olmasını mümkün kılan değer yargılarının ve tutumların güçlenmesini temin yoluyla amacına hizmet etmektedir. Amerikan iş âleminin dalga dalga genişleyen nüfuz alanına girmemiş pek az yer kalmıştır. Amerikan ticaret kültürü, yoluna çıkan her nesneyi sarıp sarmalamakta, bir yandan bireysel içgüdülere hitap ederken öte yandan da ağzına çaldığı bir parmak bal ile, önüne serdiği hayal âlemi ile insanları tüketim çılgını haline getirmektedir”. (akt. Tellan, 2009: 41)

Türkiye’de kitle iletişim araçlarıyla reklam yapılması ilk olarak 1949 yılında radyo yayıncılığı ile gerçekleşmiştir (Tellan, 2009: 212). 1972 yılında TRT’nin ticari yayın hayatına başlaması ve ardından renkli yayına geçişle birlikte reklamcılıkta önemli gelişmeler sağlanmış, reklamcılık 1980 sonrasında ise hizmet endüstrisi için önemli bir rol üstlenmeye başlamıştır (Avşar ve Elden, 2005: 28).

Televizyonun hem görsel hem işitsel olarak bireylere hitap etmedeki başarısı pek çok sektörde olduğu gibi reklamcılarının da rağbet ettiği bir alan olmuştur. Reklamverenler tarafından, ürünlerin pazarlanmasında stratejik bir öneme sahip olan reklam; televizyon arenasında diziler aracılığıyla kendisine önemli bir yer edinmiştir.

Televizyonun büyüdü dünyası izleyicisini dizilerdeki karakterlerden etkilenerek onlarda gördükleri ürünlere sahip olma çabasına sokmaktadır. Dağtaş ve Dağtaş’ın (2009: 171) ifade ettiği biçimiyle pembe diziler ve filmler insanları tüketime teşvik etmekte, onların zengin yaşam tarzlarına sahip olmayı, gittikleri yerlere gitmeyi, onlar gibi giyinmeyi, onlar gibi zevk içinde yaşamayı özendirilmektedir. Televizyon dizileri günümüzde reklam kuşakları gibi işlev görmektedir, giyim, kozmetik, aksesuar, mobilya, beyaz eşya, mefruşat gibi nesneleri pazarlama yönelik çalışmalar yapmaktadır. Küresel ekonomi karşısında gittikçe metalaşmaya başlayan tüketici egemen ideolojinin hegemonyasına girmiş ve üretime tüketim yoluyla hizmet etmeye başlamıştır.

Sönmez (2010: 83) televizyon kanallarının gelirlerinin büyük bir kısmının reklam gelirlerinden elde edildiğini belirtmektedir. Kanallar için reklam maliyetlerinin yüksek

olması firmalar ise daha geniş bir tüketici kitlesine ulaşmak amacıyla sponsorluk faaliyetlerine yönlendirmiştir. Sponsorluk Sandler ve Shani'nin ifadesiyle;

“Sponsorluk aktivite ya da olaya direkt olarak kurum tarafından kaynakların tahsisi (para, insan, ekipman) ve bu şekilde olay ya da aktivitelerle kurumun direkt ilişkilendirilmesi olarak tanımlanabilir. Kurum daha sonra bu direkt ilgiyi ya kurumsal ve pazarlama amaçları ya da medya amaçlarını kazanmak için kullanır” (akt. Elden ve Diğerleri, 2011: 459)

Sönmez (2010: 86) sinema filmleriyle ilgili olarak; “sadece sinema salonlarında gösterilmek için planlanmıyor, sinemanın ardından TV kanallarında gösterilme ihtimali ve onun geliri düşünülerek bütçeleniyor, çoğu filme önce sponsor bulunuyor” ifadesinde bulunmaktadır. Televizyon kanalları da günümüzde ekrana getirdikleri programlarda büyük ölçüde sponsor kullanmaya başlamıştır. Özellikle televizyon dizileri ve filmlerde sponsor firmalar jenerikte yerlerini almıştır.

Çeki'ye göre sponsorluk hem sponsor olanın hem de sponsor olunanın yararına iş görmekte, iki taraf için de yarar sağlamaktadır (akt. Taşdemir, 2001: 98). Sponsorluk aynı zamanda marka imajını da katkı sağlamaktadır. Elden'e (2015: 93) göre: bir televizyon programına, diziye ya da sinema filmine sponsor olmak marka ismini, logosunu hatta ürünlerini bu programlar veya film içinde görüntülemek ürün ve hizmetin reklamının yapılmasına olanak sağlamakta ayrıca ürün yerleştirmeye de bir tür sponsorluk faaliyeti ortaya çıkmaktadır.

2008 yılında yeniden uyarlanan Aşk-ı Memnu dizisi izler kitle tarafından büyük bir beğeniyle izlenmiş ve bitiş yılı olan 2010 yılından bu yana defalarca tekrar bölümleri ekranlarda gösterilmiştir. En son 10 Haziran 2019 tarihinde Kanal D ekranında yeniden izleyicisiyle buluşan dizi üzerinden geçen dokuz yıla rağmen adından söz ettirmeye devam etmektedir. Söz konusu dizi Dağtaş ve Dağtaş'ın ifade ettiği şekilde izler kitleyi tüketim odağında etkisi altına almayı da başarmıştır. Dizi karakterlerinin gösterişli kıyafetleri, kullandıkları aksesuarlar, makyaj malzemeleri özellikle kadın izleyicilerin satın alma davranışlarını etkilemiştir. Dizinin sponsorlarıyla ilgi olarak medyafaresi.com internet adresinde çıkan haberlere göre;

“Aşk-ı Memnu dizisinin çanta ve giyim sağlayıcıları arasında Türkiye'de Eren Holding tarafından temsil edilen Lacoste ve Burberry markaları bulunuyor.

Dizide Lacoste Selçuk Yöntem'in canlandırdığı Adnan karakterini giydirirken, Burberry ise Bihter'in çantalarını sağlıyor. Lacoste'un televizyon reklamı spotu olmadığını dile getiren Eren Perakende Grubu Reklam ve Halkla İlişkiler Müdürü Nilgün Bodur, "Televizyonda çok daha etkili olan, zaplanmayan, prime time'da yayınlanan en iyi dizilerde boy göstererek çalışıyoruz" dedi. Aşk-1 Memnu dizisinde Adnan dışında, Beren Saat'in canlandırdığı Bihter ve Kıvanç Tatlıtuğ'un oynadığı Behlül karakterlerini de giydirmeyi istediklerini ifade eden Bodur, Lacoste'un bu işten en çok yarar sağlayan markalardan biri olduğunu söyledi. "İmaj anlamında çok faydası var. Mağazalarımızdan gelen tepkilere göre dizi, oyuncu ve karakter seviliyorsa bu birebir satışa dönüşüyor" diyen Bodur, dizi karakterlerini giydirerek bir yandan da Türkiye'deki yerli idolleri bulmaya çalıştıklarını kaydetti. Türkiye'de markalarıyla bütünleşecek yerli kahramanlar aradıklarını ve bunun için de dizilerde yer aldıklarını belirten Bodur, Aşk-1 Memnu dizisinde bir hafta için 15-20 Lacoste marka ürün ve 5-6 adette Burberry marka çanta sunduklarını kaydetti."

Yine aynı şekilde Bihter ve Peyker karakterinin ayakkabılarının sponsoru olan Sertaç Delibaş, Aşk-1 Memnu dizisinin marka dizisi ve trend yaratma gücü nedeniyle diziye sponsor olduklarını ve dizinin satışlarını yüzde 25 artırdığını ifade etmiştir. Yine dizinin makyaj sponsoru olan M.A.C kozmetiğin Türkiye temsilcisi olan ELCA Kozmetik Türkiye Ofisi Pazarlama Müdürü Zehra Gözükkara ise dizinin satışları olumlu etkilediğini, dizide kullanılan özellikle allık fırçası, pudra ve renkli makyaj malzemelerine ilginin arttığını dile getirmiştir. Dizide Bihter, Firdevs Hanım ve Peyker'in kullandığı takılar Bee Goddess markasına aittir. Firmanın Genel Müdürü İclal Tiryaki müşterilerden güzel tepkiler geldiğini ve özellikle Bihter karakterinin kullandığı ürünlerin rağbet gördüğünü belirtmiştir. Dizinin bir başka sponsoru olan Arzu Kaprol hem Bihter'in kıyafetlerini tasarlamış hem de Linens mağazasında satışa sunulan Arzu Kaprol Home serisiyle Behlül'ün yatak odasında kullanılan yatak örtülerini tasarlamıştır. Kaprol, diziyle birlikte markasının ürün algısının çok fazla yaygınlaştığını ifade etmiştir.

Dizinin stil danışmanı Deniz Marşan, Bihter karakterini canlandıran Beren Saat'in "o dönemde ne giyse olay" olduğunu söylemektedir. "Mesela bir kere tek omuzlu beyaz bir elbise giymişti... Dizi yayınlandıktan sonra Özgür Masur o kıyafetten o kadar çok sattı ki tek bir kıyafetten kazandığı parayla kendi *showroom*unu açtı".

Aşk-ı Memnu dizisi reklam konusunda sadece sponsor firmalarla anlaşmalar yapmamış aynı zamanda ürün yerleştirme yöntemine başvurmuştur.

Çakır ve Kınıt (2014: 21) ürün yerleştirme uygulamasını; bir bedel karşılığında bir eğlence medyası içeriğine bir markanın/kurumun gösterenlerinin fark edilecek biçimde, bedeli karşılığı görsel, işitsel ya da hem görsel hem işitsel ticari iletişim türüdür şeklinde tanımlamaktadır.

Karrh kullanımda olan ürün yerleştirme terimi yerine marka yerleştirme teriminin kullanılmasının daha uygun olacağını belirtmektedir. Önerisinin dayanağı olarak da, filmlere, dizilere ya da oyunlara dâhil edilerek bilinirliğin artırılması ve hatırlatılması amacı güdülenlerin ürünler değil, markalar olduğunu öne sürmektedir (akt. Aydınalp ve Tuna, 2018: 968). Marka ise hedef kitlesiyle karşılıklı ilişkiye dair bir söz ve kalite garantisidir. Dolayısıyla güçlü bir marka; ayırt etme, tercih oluşturma, bir prestij markasına hakim olma özelliklerine sahiptir (Elden, 2015: 97)

Tıgılı (2004: 31) marka yerleştirmenin en çok görüldüğü iletişim araçları arasında sinema ve televizyon filmleri, diziler, radyo programları, tiyatro eserleri, şarkı ve video klipler olduğunu söylemektedir.

Türkiye’de Radyo Televizyon Üst Kurulu (RTÜK) tarafından 2011 yılında “6112 sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun”u ile ürün yerleştirme yasal zemine oturmuştur. Kanundaki tanıma göre ürün yerleştirme: “Bir ürün, hizmet veya ticarî markanın, ücret veya benzeri bir karşılıkla program içine dâhil edilerek veya bunlara atıf yapılarak, program içinde gösterildiği her tür ticarî iletişimdir şeklinde ifade edilmektedir.

Boyraz (2014: 34) 1989-2002 yılları arasında yayınlanan Bizimkiler dizisinde hem dizinin olay örgüsü içinde hem de reklam kuşağında marka yerleştirmenin bulunduğu işaret etmektedir. 2011 yılına kadar yasal dayanağı olmadığı halde özellikle televizyon dizilerinde ürün yerleştirmeye sıklıkla başvurulmuştur. Aşk-ı Memnu dizisinde ürün yerleştirmeye başvurulduğu görülmektedir. Dizinin ana sponsoru olan Taç firması hem jenerikte hem de içerikte yer almaktadır. Firmanın ürettiği yatak örtüleri ve perdeler dizide ürün yerleştirme yöntemiyle kullanılmaktadır. Firdevs Hanım’ın arabayla yolda seyir halinde iken “Eti” firmasının reklamını görünmektedir. Yine aynı şekilde oyuncular tarafından kullanılan Mercedes, Mercury, Jaguar XF, Mini Cooper, Alfa Romeo, Lancia,

BMW gibi araçlar sponsor olmadığı halde ürün yerleştirme yoluyla izleyiciye sunulmaktadır. Lüks tüketim markası olan Burberry markası dizide ürün yerleştirme yoluyla reklamını yapmıştır. Bihter'in kullandığı çanta, Behlül'ün Bihter'e aldığı Givenchy Markasının “Absolutely Irresistible” parfümü yine Bihter'in Behlül'ün odasına gizlice girip kokladığı Cade Parfümü senaryoya eklenmiş ürün yerleştirmeye birer örnek teşkil etmektedir.

Tanımlar doğrultusunda araştırmanın konusunu oluşturan Aşk-ı Memnu metinselaşkınlık düzleminde ana-metinsellik ilişkisi kurduğu romanla (alt metin) Saral uyarlaması (ana metin) tüketim kültürüne ve tüketime dayalı yaşam tarzlarını inşa ettiğini ortaya çıkarmaktadır.

Genette'nin beş kavramından biri olan yanmetinsellik (paratextuality)'tir. Buna göre kavram edebi bir bütün içinde, gerçek metin ve yanmetin arasındaki ilişkiye yani metni çevreler hale gelen yardımcı mesajlar ve yorumlar, önsözler, ithaflar, illüstrasyonlar ve hatta kitabın kapak tasarımına işaret eder (Stam, 2014: 217).

Yanmetinsellik doğrultusunda değerlendirildiğinde kaynak metin olarak alt metne dönüşen romanın kapağı, Refiğ ve Saral uyarlamalarının jenerikleri yanmetin unsurlarını oluşturmaktadır. Kitabın ön kapağında Uşaklıgil'in resmi ile yazar adı, eser adı ve yayın evinin ismi bulunmakta, arka kapakta ise yazar Selim İleri'nin Kırık Deniz Kabukları romanından Uşaklıgil'in Bihter karakteriyle ilgili bir alıntısı yer almaktadır. Refiğ uyarlamasında jenerik TRT'nin logosu ve ardından Halit Ziya Uşaklıgil'in eserinden yazısı çıkmaktadır. Ardından Müjde Ar (Bihter), Salih Güney (Behlül) ve Şükran Güngör'ün (Adnan Bey) çerçeve içerisinde görüntüleri ekrana gelir. Bihter ve Behlül yan yana Adnan Bey'in görüntüsü ise alttadır. Bir süre sonra Bihter ve Behlül'ün bulunduğu çerçeveler iç içe geçer ve ikisi bir çerçevenin içinde birleşir. Bu sırada diğer çerçevede Adnan Bey'in yüzünü eliyle kapattığı resim belirir. Görüntülerin ardından Aşk-ı Memnu yazısı çıkmaktadır. Refiğ uyarlamasında her bir epizot bölüm numarası ve bölüm başlıkları ile belirtilmektedir. (1. Bölüm “Melih Bey Takımından Oluyoruz”, 2. Bölüm “Hilal Hanım'ın Çarşafı”, 3. Bölüm “Çılgınlık Bu Yaptığımız”, 4. Bölüm “Gelin Olmak Mı? Asla!”, 5. Bölüm “Behlül'den Sakın”, 6. Bölüm “Firdevs Hanım'ın Kızı”). Dizinin jeneriğindeki son kısmında ise hangi bölümün sonu ise “...bölüm sonu” ifadesi yer almakta hemen arkasından tekrar başlangıçtaki çerçeve görüntüleriyle son bulmaktadır. Saral'ın uyarlamasındaki jenerik “Kanal D ve Ay Yapım Gururla Sunar” yazısından sonra “Halit

Ziya Uşaklıgil'in "Ölümsüz Eserinden" ifadesi görülür. Hemen ardından bir avucun içinde duran kırmızı elma ve üzerinde Aşk-ı Memnu yazısı görülür. Daha sonra oyuncuların tek tek tanıtıldığı resimler yer alır. Dizinin her hafta yayınlanan bölümünde epizotlar bölüm numaralarıyla ekrana gelmektedir.

Günümüzde dizilerin ömrünün reyting değerlendirmelerine göre devam ya da tamam kararı verilmesi nedeniyle çekilecek bölüm sayıları bilinmemektedir. Eğer dizi izler kitle tarafından tutulmayacak olursa kanal yönetimi tarafından final yapmasına olanak sağlanmaktadır. Dizinin son jenerik kısmında ise sponsorların isimleri ve logoları yer almaktadır. Dizinin ana sponsoru "Taç Ev Tekstili" markasıdır. Aynı şekilde mobilya, beyaz eşya, aksesuar, giyim markaları da sponsorlar tarafından sağlanmaktadır. Jenerikte yer alan diğer sponsorlar Upholstery Dekorasyon, Park Antik Bahçe Mobilyaları, Garden Life, Kenzel, Has Tasarım, Ritim, Park Antik, Arçelik, Linens, Has Tasarım Avize, Has Halı, So Chic, Vizyon Klasik Mobilya, Fatih Mobilya, Albayrak Tente Jaluzi, Acıbadem Maslak, Güntay, Ev İst duvar kağıdı, Güral Porselen, Kervan Çiçek Peyzaj, Gerday Boya, Detay Art (resim&çerçeve), Fatih ferforje, Albayrak, Epengle Kadife, Doğan Plastik Aydınlatma, Cerci, Altınyazı Gömlek, Stagecolor, Herry, Neyir Triko, Atalar, Palent Abiye, Sevinç Ürkmez, WHİP design, Foey Battal-Beden, River Island, Paragon, Cicikom, Kırgözler, Tebi, Nuri Gömlek, De Vib Shoes&Bag, DÜK, Anıl Çantı, Öztaş Çorap, Elf&B, Prosis Temizlik Hizmetleri, Biev, Enginev, Özverler resim/çerçeve, Sinpaş, Sabri Özel, Beymen Business, Bi Store, Arzu Kaprol, Sertaç Delibaş, Elaidi, Gamze Saraçoğlu, Cem Lokmanhekim, Elif Cıgızoğlu, Chool, Özlem Ahiakın, Home Store, Essy, Fredperry, Jean's Paul Gaultier, DYNY markalarıdır.

Söz konusu Saral uyarlamasında yanmetinsellik göstergelerini sponsor firmalar kapsamaktadır. Dizinin hedef kitleye ulaşmasıyla birlikte neredeyse her bölüm sponsor sayısı gittikçe artmaya başlamıştır. Saral uyarlaması Aşk-ı Memnu kültür endüstrisinin bir örneğini oluşturmaktadır.

Hareketli bir mecra olarak televizyon da tıpkı sinema gibi ortak araçları kullanarak izleyiciyle buluşur. Okumuş (2017); sinemanın 1980'li yıllardan itibaren çok zamanlılık, geçmişe özlem, metinlerarasılık, açık ya da gizil alıntı/ aşırma, öykünme (pastiş), yansılama (parodi), gülünç dönüştürüm (ironi), parçalı kurgu, eklektik yapı, pornografiye yaklaşan cinsellik gibi postmodern öğelerle donatılmış olduğunu söylemektedir. Bu amaçla

çalışmanın konusunu oluşturan Aşk-ı Memnu romanı ile 1975 ve 2008 yıllarında uyarlanan televizyon dizileri Bakhtin ve Genette'in metinlerarasılık ilişkisi bağlamında incelenmiştir.

Metinlerarasılık yaklaşımıyla ilgili olarak Aşk-ı Memnu'da ondokuzuncu yüzyılın roman geleneğine yaslanarak üretilmiş bir metin olan Halit Ziya Uşaklıgil'in romanı hareketli görüntülü bir metin türü olan televizyon dizisi ile ana-metinsellik ekseninde bağ kurmuştur. Bu nedenle Genette'in kuramı çerçevesinden değerlendirildiğinde roman alt metin, uyarlama ise ana metin haline gelmiştir.

Genette, "palempsest" kavramı aracılığıyla ileri metin (hypertext) ve alt metin (hypotext) arasındaki metinlerarası ilişkiyi yorumlar. Rifat'ın belirttiği gibi Genette'e göre ileri metin, iki olası dönüşüm sonucu oluşabilir. Birincisi, biçimin aynı kalıp konunun değiştiği "dolaylı dönüşüm"dür ki ikincisi ise biçimin farklı temanın benzer olduğu "yalın dönüşüm"dür (akt. Özay, 2007:168). Bu noktada Saral'ın uyarlamasının bir hipertext olarak Refiğ'in uyarlamasına alt metin olarak yaslandığı söylenebilir. Öte yandan romandaki biçime, temaya ve bağlama sadık kalan Refiğ'in uyaralmasına karşılık Saral'ın uyarlaması "yalın dönüştürüm" olarak temaya sadık gibi görünse de biçimi ve bağlamı farklılaştırmaktadır.

Metinlerarasılık yöntemleri arasında bulunan alıntı ve göndergeler bir metnin başka bir metindeki en somut halidir. Özellikle Refiğ uyarlamasında replikler romanın konuşma metinlerinden alıntılar yapmaktadır. Buna karşılık Saral'ın uyarlamasında hem Uşaklıgil'in metni hemde Refiğ'in uyarlamasından diyaloglara rastlanmaktadır. Refiğ'in uyarlamasını 1970'lerin, Saral'ın uyarlamasını 2000'lerin uyarlaması yapan şey, salt birincinin metne sadık kalmaya çalışması diğerinin zamanı mekânı farklılaştırarak olay örgüsü ve karakterlere bağlı kalma çabasında görülebilir. Ancak bu üç metnin zaman mekânı katı bir biçimde yazıldıkları dönemin dil ve üslubu ile toplumsal kültürel bağlamını yansıtmaktadır. Diğer bir deyişle, Refiğ'in romana sadık kalarak yapmış olduğu uyarlama, dil ve üslup bakımından romana çok benzerlik gösterse de 1970'li yılların ruhunu yansıtacak bir biçimde sadeleştirilmiştir. Saral'ın uyarlaması zaman mekânı aşarak günümüze bir uyarlama çabası olduğu için, dil ve üsluba yönelik böyle bir sadeleştirmeye ihtiyaç duymaz. Ancak kişi adları ve olay örgüsüne bağlı kalmasının Aşk-ı Memnu romanı uyarlaması olduğunu garanti etme çabasının bir ürünü olduğu söylenebilir. Günümüz de romandaki kimi özel isimlerin artık yaygınlığını yitirmesi -Behlül, Beşiri- ve kimi roman

karakterlerinin -Deniz de Courton- adlarına ilişkin hikâyeleştirmeler bu çabanın başka bir göstergesidir.

Anıştırmada açık şekilde ifade edilmeden kişi ya da nesne üzerinden düşüncüyü uyarma biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bir metinde siyasete, dine müzik parçasına, bir resme yazınsal alanda yer almayan her şeye anıştırma yapılabilmektedir. (Aktulum, 2000:110). Tanım çerçevesinde Refiğ uyarlamasında siyasete yapılan bir anıştırma söz konusudur. Saral uyarlamasında Bihter Behlül'ün odasının kapısındadır. Kapalı duran kapının bir tarafında Bihter bir tarafında Behlül durmaktadır. Bihter cesaret edemez odaya girmeye. Bu sırada Ajda Pekkan'ın Bir Günah Gibi isimli parçası fonda çalmaya başlar. Müzik aracılığıyla imkânsız yasak aşka anıştırma yapılmaktadır.

Uyarlamalar anametinsel dönüşüm düzleminde kipsel dönüşüme uğramışlardır. Kipsel dönüşüm kurgusal bir yapının gösterim biçimine “anlatısal veya dramatik” ve kipte yapılan değişikliklerdir (Aktulum, 2000: 146). Ana metin romanın biri yetmiş beş diğeri yüz sekiz yıl sonra farkı bir alan olan televizyona uyarlaması ile tarihsel, biçimsel, uzamsal, söylemsel değişime uğramıştır.

Aktulum'un (2010: 152) ifadesiyle klişe, Benli'nin ifadesiyle “cazibe motifleri” bu üç metne özgül bir hava katmaktadır. Ana metindeki kavuşamayan âşıklar, yakışıklı, zengin delikanlı, iyilerin karşısında kötü kalpliler, aşkına karşılık bulamayan kör âşık klişeleri metinlerin ömrünün uzamasına aracılık etmişlerdir. Bu yüzden Behlül Refiğ uyarlamasında gerçeklerin ortaya çıkmasıyla kaçışı Alaska'da bulmakta, Saral uyarlamasında ise Bihter imkânsız yasak aşkına kavuşamayıp intihar etmektedir. Behlül ise harap olmuş bir biçimde mezarlıkta Bihter'e pişmanlıklarını dile getirmek düşmektedir.

Anlatı içinde anlatı ise metnin karmaşıklığı ve uzunluğu sadeleştirilir. Özet haline getirilerek yazının anlaşılır hale gelmesini kolaylaştırır. Refiğ uyarlamasında olaylar yüzeysel bir şekilde aktarılmıştır. Anlatı içinde anlatı Nihal'in babasına duyduğu özlemi ifade etmek için flashback aracılığıyla çocukluğuna dönmesi, Beşir'in ise Behlül ve Bihter'in yasak aşkını panjur arasından gözlediği sahnede yer almaktadır. Oysa Saral uyarlamasında sıklıkla flashback aracılığıyla geçmişe dönülmektedir. Bihter'in Firdevs Hanım'ın babasını aldatışı ve ölüm anı, Adnan Bey'in Bihter ve Behlül arasındaki yakınlaşmayı kafasında netleştirme anları, Beşir'in Bihter ve Behlül'ü bahçede gördüğü, sonrasında ise taş evde kameraya kaydettiğine ilişkin bilgiler geridönüşler aracılığıyla

izleyiciye aktarılmakta böylelikle olay örgüsünde net ifade edilmeyen bilgiler anlatı içinde anlatı şeklinde sunulmaktadır. Ancak bu eklemeler metne yeni anlamlar ya da değerler katmaktan çok dizi süresini uzatmaya yönelik bir manevraya dönüştürülmektedir.



SONUÇ

“Edebiyat ve Televizyon Arakesitinde Uyarlama: Aşk-ı-Memnu ve Yaşam Tarzının Dönüşümü” isimli bu tez çalışması sinemanın varoluşundan televizyonun icadıyla birlikte izler kitlenin ilgisine ve beğenisine yönelik olarak üretmeye çalıştığı filmlerde kullanılan edebi eserlerin uyarlama sorununa değinmeye çalışmıştır. Köklü bir geleneğe sahip olan edebiyat kendisinden sonra ortaya çıkan diğer sanat dallarını etkilemiştir. Sinema benzer özellikleri nedeniyle romanı malzeme olarak kullanmıştır.

Türk sinema ve televizyonlarında tarihi boyunca sayısı azımsanamayacak ölçüde uyarlama filmler çekilmiştir. Her biri birbirinden değerli usta yazarların klasikleşen eserleri dönemler boyunca izleyiciyle buluşmuştur. Her iki sanat dalının da hikâyeler anlatma özelliği nedeniyle birbirleriyle etkileşimleri bundan sonrada devam edecektir.

Sinemanın kan kaybetmeye başladığı yıllarda televizyonun beyazperdenin yerini almasıyla birlikte ortaya çıkan dizi furyası izler kitleyi ekran başına çekebilmek için sürekli bir üretim içerisine girmiştir. İzleyiciyi aktif olarak kendisine çekebilmek ve ilgisini arttırabilmek amacıyla ortaya çıkan dizilere konu bulma sıkıntıları nedeniyle romanlar uzun soluklu soap opera türüne bürünmüştür.

Türkiye’de ilk tiyatro eserlerinin sinemaya uyarlanmasıyla başlayan uyarlama geleneği özellikle Servet-i Fünûn yazarlarından etkilenmiştir. Dönemin baskıcı yapılanması sanatçıları etkisi altına almış, bu dönemde toplumsal gerçeklerden uzaklaşan bir edebiyat dönemine girilmiştir. Dergide sıklıkla sağlık, fenni işler, batıdaki buluşlar ve magazin konuları gibi güncel konulardan bahsedilmekte, boş zaman geçirmek isteyenlere yönelik bilgiler sunmaktadır. Tefrikalar o dönemin popüler kültür ürünü olarak bilinmektedir. Çalışma, Servet-i Fünûn (Edebiyat-ı Cedide) edebiyatının en önemli yazarı Halit Ziya Uşaklıgil’in Aşk-ı Memnu romanın aynı isimle televizyona uyarlanmasını irdelemektedir. Aşk-ı Memnu 1899-1990 yılları arasında Servet-i Fünûn dergisinde tefrika halinde yayınlanmıştır. Bölüm bölüm yayınlanan yazı dizisi anlamına gelen tefrika eserler halkın büyük beğenisini toplamış, 1990 yılında ise kitap haline getirilmiştir. Eser 1975 yılında TRT ilk olarak Halit Refiğ tarafından televizyon dizisi olarak uyarlanmış, 2008 yılında Hilal Saral tarafından ikinci bir uyarlaması yapılmıştır. Konusu bakımından her devrin romanı olma özelliğini taşıyan roman televizyonun ilgisini çekmeyi de başarmıştır. İlk uyarlama altı bölüm halinde yayınlanmış ve romanın konusu, olay örgüsü, diyaloglar,

zaman-mekân ve karakterler birebir kitaptan alınarak çevrilmiştir. İkinci uyarlama ise 79 bölümden oluşmakta ve tarihi bir döneme göre değil değişen dönüşen günümüz şartlarına göre uyarlanmıştır. Diğer bir deyişle, Uşaklıgil'in metninin ilk olarak tefrika roman olarak basıldığı düşünüldüğünde yaklaşık yüzyıl önce keşfedilmiş bir anlatı stratejisinin de hem metinlerarası hem de türlerarası düzlemde uyarlandığını söylemek olanaklıdır. İnsanların anlatının en heyecanlı yerinde kesilmiş bir metin parçasını- ister yazı ister görüntü- kendi zihinlerindeki anlatı ve yazarın anlatısı ile tamamlama arzusu tefrika romandan diziye kullanılan bir yol olarak karşımızda durmaktadır. Refiğ'in uyarlaması ile Saral'ın uyarlaması arasındaki süre farkının toplamda 180 dakikadan 7110 dakikaya yükselmiş olması reytinge dayalı reklam gelirleriyle açıklanabilir.

Aşk-ı Memnu yanlış Batılılaşmayı örnek alan bir ailenin hayatını anlatmaktadır. Siyasi yasakların olduğu dönemde yazılan eser açık bir şekilde ifade etmese bile anlattığı yaşam tarzıyla II. Abdülhamit döneminin batılılaşma çabalarına dokunmaktadır. Halit Refiğ uyarlaması tarihi bir uyarlama olarak romanda üstü kapalı olarak anlatılmaya çalışılan Osmanlı döneminin siyasi konularına yer vermiş, kostüm, dekor, yaşam tarzı gibi anlatıların hiçbirinde değişiklik yapmamış, zaman ve mekân açısından izleyiciye dönemin ruhunu yansıtmaya çalışmıştır. 2008 yılında Hilal Saral tarafından yapılan uyarlama ise günümüz popüler kültürüne göre şekillenmiştir. Kullanılan mekânlar, giyim tarzı, dil, kostüm ve dekorlar modern çağın yansıması şeklinde ekranlara gelmiştir. Saral'ın günümüz koşullarına uyarladığı anametnin kendine alt metin olarak Refiğ'in uyarlamasını almaktadır.

Dolayısıyla her üç metin incelendiğinde ilk uyarlama romanı kendisine referans noktası almış ve tarihi bir roman olarak Aşk-ı Memnu'yu neredeyse birebir uyarlamaya gitmiştir. Konuşma metinlerinde yapılan değişiklik dışında dönemin ruhu aynen yansıtılmaya çalışılmıştır. Roman ve ilk uyarlama açısından bakıldığında olay örgüsü, zaman-mekân ve karakterlerde herhangi bir değişiklik söz konusu değildir. İkinci uyarlamaya bakılacak olursa romanla konu olarak aynı ama içerik olarak farklılıklar göstermektedir. Romanda ve ilk uyarlamada yer almayan yan olaylar ve karakterler eklenerek dizi süresi uzatılmıştır. Olay örgüsü, zaman-mekân, karakterler, dil artık değişmiştir. Dizi bir dönem dizisi değil günümüz pratiklerinin sunumu haline gelmiş yeni bir görüntü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk sineması ve dizi sektörü uyarlama yaparken edebi eserleri senaryo için hammadde olarak görmüştür. Sinemanın ilk yıllarında telif hakları ve senarist sıkıntıları gibi nedenlerle yönetmenler romanları diledikleri şekilde uyarlamışlardır. Aynı zamanda ticari bir mantığın önem kazanmasıyla birlikte eserler kâr amacı olarak görülmeye başlamıştır. Bu nedenle çoğu zaman uyarlama romanın sadece prestijli ismini kullanarak farklı içeriklere yönelme eğilimi göstermektedir

Senaryo da tıpkı edebi metinler gibi yazılı eser olarak değerlendirilmektedir. Hem roman hem de film/dizi senaryolarında olay örgüsü, karakterler, zaman-mekân, dil ve üslup unsurları bulunmaktadır. Her ikisi de insanı anlatan insana özgü duyguları yansıtan yapıtlardır.

Metinlerarasılık bir metnin başka bir metne bağlı olarak onun izleğini yineleme, yeni bir metin üretimini gerçekleştirerek ona yeni bir anlam kazandırmaktadır. Metinlerarası göndergelerin yorumu tekrarlandıkları dönemin tarihsel ve toplumsal koşulları değerlendirilerek gerçekleşmektedir. Mikail Bakhtin “söyleşimcilik” kuramında kronotop kavramı romanda zaman ve mekân ilişkisinde önemli bir yer tutmaktadır. Bir anlatı formu olarak ele alabileceğimiz diziler toplumun tarihsel ve kültürel değişim, dönüşüm sürecini yansıtmaktadır. Bu anlamda hareketli imgeler kendi kültürel kronotoplarını yaratmaktadır.

İster sinema ister dizi filmler olsun gerçek veya kurgusal anlatılarda bile toplumsal bir zaman ve mekân tasarımı mevcuttur. Öykünün kahramanları ve karakterlin yeri, zamanı ve toplumsal olayların yansımalarının olması gerekmektedir. Gérard Genette metinlerarasılık kuramı metinsel-aşkınlık bir metni açık veya kapalı olarak başka bir metinle ilişki içine girmesi olarak ifade etmektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil Aşk-ı Memnu romanını kaleme alırken yazdığı döneme ait sosyal bir mesele olan batılılaşma ekseninde bir ailenin dramını anlatma çabasındadır. Refiğ uyarlaması ise milli duygularla hareket edilerek bir aile dizisi olarak ortaya konulmuştur. Saral’ın uyarlaması ise ideolojik anlamlar yüklenen tüketim olgusuna indirgenmiştir.

Romandaki olay örgüsü dikkate alındığında, dönemin koşulları, kültürel ortamı ve ekonomi-politik yapısıyla birlikte düşünmek gerektiğini söylemek mümkündür. Metnin yazıldığı dönemin yaşam tarzının, tüketim ve üretim pratikleri bağlamındaki etkilerinin,

ahlaki değerlerinin romana yansıdığı görölmektedir. Kadın, ahlak, gündelik yaşam, aile gibi kavramların değer yargıları ekseninde olay örgüsü anlam kazanmaktadır. Metnin yan-metinsellik unsurları da bu bağlamda dönemin yaşam tarzına ve değer yargılarına kaynaklık etmektedir.

Ana-metinsellik ekseninde roman ve ilk dizi uyarlaması birlikte değerlendirildiğinde, senaryo bakımından hikâyenin olay örgüsünün neredeyse hiç değiştirilmediğini söylemek mümkündür. Ancak öykü, hareketli imgeyle yeniden inşa edildiğinden, üst-metinsel ulam değişmiş ve kipsel olarak metin dönüştürme uğramıştır. Dolayısıyla anlatı biçimi farklılaşmıştır. Ancak olay örgüsünde herhangi bir değişikliğe gidilmediğinden, değersel anlamda anlatıyı değiştirme kaygısı bulunmadığı düşünöldüğünden, dönüştürümün ancak kipsel düzeyde kaldığını söylemek mümkündür.

Yaşam tarzı ve değerler bakımından ele alındığında, bu defa dizinin çekildiğı dönemin teknolojik, kültürel ve toplumsal unsurlarının, romanın unsurlarının üzerine eklemlendiğı söylenebilir. Bakhtin'in ifade ettiğı gibi, her metin kendi biricik kronotopunu taşıdığından, hem roman hem de film kendi özgün zaman-uzamını üretmektedir. Ancak Genette'nin içerik düzeyinde değişim olarak ifade ettiğı, örgeler ve değerler değişimi Refiğ'nin dizisinde kendine yer bulamamıştır. Ancak zamanın değişimi dolayısıyla, diegetik düzlemde zorunlu olarak edimsel dönüşüm gerçekleştirmişir denebilir.

Son uyarlamada ise dönüşüm yalnızca kipsel düzeyde gerçekleşmemiş, biçim ve içerik unsurları dönüşmüş, yan-metinsel unsurlar genişletilmiş, örgesel bağlamda anlamsal dönüştürümler gerçekleştirilmiştir. Neredeyse belli başlı isimler ve olaylar haricinde, olay örgüsü tanınmaz hale gelmiştir. Bu mesele bir bakıma, yaratıcılıkla ilişkilendirilebilir ancak yaşam tarzı unsurların dönemin ekeonomi-politik yapısıyla birlikte değerlendirilmesiyle, metne eklenen unsurların bir amacı işaret ettiğini söyleyebilmek mümkün hale gelmiştir. Popüler ve bildik bir hikâyenin tercih edilmesi, onun adının kullanılması dizi sektörü ile birlikte değerlendirildiğinde şüphesiz ticari bir amaç taşımaktadır, ancak dizi içinde sunulan yaşam tarzının, dönemin tüketim alışkanlıklarını da etkilediğı bilgisiyle düşünöldüğünde, anlam kazanmaktadır. İlginç olan ise, olay örgüsü ile ilgili çok fazla değişiklik yapılmasına rağmen, hikâyenin sonu aynı tutulmuştur. Hikâyenin işlenme biçimi, olay örgüsünün aktarılması ele alındığında, aralarında bir asırdan fazla olan iki metnin değersel bakımdan, ahlaki yargılar bakımından pek de değişim taşımadığı söylenebilir.

Metinlerarasılık yaklaşımıyla ilgili olarak Aşk-ı Memnu'da ondokuzuncu yüzyılın roman geleneğine yaslanarak üretilmiş bir metin olan Halit Ziya Uşaklıgil'in romanı hareketli görüntülü bir metin türü olan televizyon dizisi ile ana-metinsellik ekseninde bağ kurmuştur. Bu nedenle Genette'in kuramı çerçevesinden değerlendirildiğinde roman alt metin, uyarlama ise ana metin haline gelmiştir.

2000'li yıllarda roman uyarlamalarının yeniden gündeme gelmesiyle birlikte Saral tarafından ikinci kez uyarlanan Aşk-ı Memnu, tüketime yönelik tavrı ve değerler bakımından aslında romanla benzeşmektedir. Bu metinlerarasılık düzleminde Tanzimat Dönemi'ndeki toplumsal yapı ile günümüz neo-liberal politikaları ile değişen dönüşen toplumsal yapı arasında kimi koşutluklar kurmak mümkündür. Küresel kapitalist sistemin yerleştiği bir dönemde Tanzimat'a benzer artan ivmeli bir değişme değerlerde de dönüşüm yaşanmasına sebep olmuştur. Tüketim kültürü halkın üzerinde etkisini arttırmış; medya da buna bağlı ortaya çıkan değerlerin yansıtıldığı bir alan haline gelmiştir. Saral'ın uyarlaması artık günümüzün yansıtıldığı bir uyarlamadır. Tarihsellik, zaman, mekân değişmiştir. Dolayısıyla bugünün Türkiye'siyle geçmişte yazılmış bir romanın olay örgüsü yeniden güncellenmektedir. Olay örgüsü her ne kadar aynı görünse de metinlerarasılık bağlamında romandan biçim olarak farklılaşmıştır. Yüksek reyting getirisi bakımından dizi yetmiş dokuz bölüme kadar uzatılmıştır. Dizideki genişletmeler genel anlamda karakterler ve mekânlar üzerinden yapılmıştır. Eklenen yeni oyuncular, kullanılan dış mekânlarla sunumun zenginleşmesine katkıda bulunmuştur.

Sonuç olarak, söz konusu uyarlamaların çokkatmanlı yapıları, onları farklı zeminlerde tartışma konusu haline getirmiştir ve getirmeye devam edecektir. Ancak uyarlama yapılan romanın hangi nedenle olursa olsun farklı bir format ya da türe geçirilmesinde ister istemez gerçekleşecek değişikliklerde her zaman üretildikleri çağın ruhu çakılı kalacaktır. Edebiyat ve sinema ekseninde bu üç metin metinlerarasılık düzleminde değerlendirildiğinde, metinlerin içevreninde oluşan yeni biçim, içerik ve anlamlarda tarihin izi sürülebilecektir.

KAYNAKÇA

- Adaklı, G. 2006. *Türkiye’de Medya Endüstrisi: Neoliberalizm Çağında Mülkiyet ve Kontrol İlişkileri*. Ankara: Ütopya
- Adorno, T. W. 2012. *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akarcan, S. 2018. Edebiyatın Hafızası Metinlerarasılık: *Ferhunde Kalfa*’dan *Mücella*’ya. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi Humanitas*, 6(11): 169-189
- Akdeniz, S. 2012. İntibâh Romanında Mekân Kullanımı, *Dokuz Eylül Üniversitesi*
- Akıncı, E. 2010. *Toplumsal Değişim Bağlamında Aşk-ı Memnu Romanının ve Dizilerinin Karşılaştırılması*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi İstanbul: Galatasaray Üniversitesi
- Akköprülü, M. T. 1998. *Türkiye Radyo Televizyon Kurumu 30. Yılında Türkiye’de TV Yayıncılığı*. Ankara: TRT Genel Müdürlüğü
- Aktulum, K. (2018) Metinlerarasılık ve Evrim. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Temmuz-Aralık 10:20 s:17-30
- Aktulum. K. 2000. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi
- Allen, G. 2011. *Intertextuality*. USA: Routledge
- Altuntaş, H. 2003. *Radyo Reklamcılığı: Türkiye’de Yerel Radyolar*. Konya: Tablet Kitabevi.
- Ateşalp, S. T. 2016. “Nitelikli Televizyon”: Medya Profesyonellerinin Perspektifinden Türk Televizyon Dizilerinde Nitelik. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 25: 9-37
- Avşar, B. Z., Elden, M. 2005. *Reklam ve Reklam Mevzuatı*. Ankara: Piramit Yayıncılık.
- Aydınalp, Ş.G.I., Tuna, S. 2018. Sinemada Yükselen Değer Marka Yerleştirme: Aile Arasında Filmi’nin Marka Yerleştirme Açısından İncelenmesi. *ICOAEF’18 IV. International Conference on Applied Economics and Finance&EXTENDED WITH SOCIAL SCIENCES*, November, s: 966-989
- Aysal, N. 2011. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri *ÇTTAD*, X/22:3-32

- Aziz, A. 2006. *Radyo Yayıncılığı*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Aziz, A. 2013. *Televizyon ve Radyo Yayıncılığı (Giriş)*. Ankara: Hiperlink Yayınevi.
- Bachelard, G. 2008. *Uzamanın Poetikası*. Tümertekin, A. (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları
- Bakhtin, M. 2001. *Karnavalın Romanı: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Soydemir, C. (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. M. 2004. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Soydemir, C. (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. 1995. *Yazarlar ve Yazanlar*. Kayra, E. (çev.). Bursa: Ekin Yayınları.
- Barthes, R. 2009. *Göstergebilimsel Serüven*. Rifat, M. ve Rifat, S. (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (1967) *What is Cinema? (Volume 1)* Hugh Gray (Transt.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California
- Bazin, A. 2000. *Sinema Nedir?* Şener, İ. (Çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Bektaş, N. 2011. *Dede Korkut Hikâyelerinde Anametiksel Dönüşümler*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi
- Benli, N. 2018. Türk Televizyon Dizilerinde Dramatik Yapının İnşasında Kullanılan Cazibe Merkezi Motifler ve İzlenme Oranları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 77, Eylül 2018, s. 152-186
- Beşerli, H. 2011. Türk Kültüründe Güç, İktidar, İtaat ve Sadakatin Yemek Sembolizmi Esasında Değerlendirilmesi, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 58:139-152
- Bolat, S. 2007. *İletişim ve Edebiyat*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Boratav, K. 2010. *Emperyalizm, Sosyalizm ve Türkiye*. İstanbul: Yordam.
- Bornstein, G., Williams R.G. 1993. (Der.). *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*. USA: University of Michigan Press.

- Boyraz, B. 2014. *Türkiye’de Marka Yerleştirme Stratejilerinin Yeni Görünümü: Yalan Dünya Örneği*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Başkent Üniversitesi
- Bölükmeşe, E., ve Çanakcı, M. 2019. Daniel Defoe’nun “Robinson Crusoe” ve Michel Tournier’nin “Cuma ya da Pasifik Arafı”Eserlerine Metinlerarası Bir Yaklaşım. *folklor/edebiyat*, 25 (97) 133-151
- Brandist, C. 2011. *Bahtin ve Çevresi: Felsefe, Kültü ve Politika*. Soydemir, C. (çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Briggs, A., Burke, P. 2011. *Medyanın Toplumsal Tarihi Gutenberg’den İnternet’e*. Yolsal, Ü.H ve Uzun. E. (çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Bu Dizi Bitiyor Sıra Yenisinde. 1984, 23 Aralık. Milliyet. s. 8.
- Bulut, E. 2016. Dramın Ardındaki Emek: Dizi Sektöründe Reyting Sistemi, Çalışma Koşulları ve Sendikalaşma Faaliyetleri, *İleti-ş-im* 24, Haziran, s: 80-100
- Buttanrı, M. 2010. Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi. Turkish Studies International Periodical For the Languages, *Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 5/2:51-91
- Büker, S. 1997. *Onat Kutlar’a Armağan Sinema Yazıları*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Cankaya, Ö. 1997. *Dünden Bugüne Radyo Televizyon, (Türkiye’de Radyo –Televizyonun Gelişim Süreci)* İstanbul: Beta Yayım.
- Cankaya, Ö. 2003. *Bir Kitle İletişim Kurumu’nun Tarihi: TRT 1927-2000*.
- Cansız, A. B. 2011. *Edebiyat Eserlerinden Romanın Sinema ve Televizyona Uyarlanması ve Değişen Anlatım Dili*. Uzmanlık Tezi. Ankara: T.C. Radyo Televizyon Üst Kurulu.
- Cassirer, E. 2005. *Sembolik Formlar Felsefesi II: Mitik Düşünme*. Ankara: Hece Yayınları,
- Cem, İ. 1976. *TRT’de 500 Gün... Bir Dönem Türkiye’sinin Hikâyesi*. İstanbul: Cem.
- Ceran, Dilek 2002. Mürebbiyelik Ve Türk Romanında Bazı Mürebbiye Tipleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12:216-227

- Çakır, V., Kınıt, E. 2014. Televizyon Dizilerinde Ürün Yerleştirme ve Sponsorluğun Sonuçları. *Global Media Journal*, 5(9):19-47
- Çaplı, B. 2002. *Medya ve Etik*. Ankara: İmge.
- Çaplı, E. 2010. *Televizyon Haberciliğinde Etik*. Ankar: Fersa Matbaacılık
- Çelenk S. 2010. Aşk-ı Memnu'dan Askı Memnu'ya Yerli Dizi Serüvenimiz. *Birikim* 256/257, 18-27.
- Çelenk, S. 1999. *Türkiye'de Televizyon Programcılığının Gelişimi ve Genel Eğilimleri*. Yıllık 1999. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi 305-334
- Çelenk, S. 2005. *Televizyon Temsil Kültür-90'lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*. Ankara: Ütopya Dağıtım.
- Çetin, N. 2013. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Çiçek C. A., Aydın S., ve Yağcı, B. 2015. Modernleşme Sürecinde Kadın: Osmanlı Dönemi Üzerine Bir İnceleme. *Kafkas Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 6(9):271-284.
- Çopur, Y. 2016. *Selim İleri'nin Romanlarında Metinlerarasılık Bağlamında Türk Edebiyatı*. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Dağtaş, B ve Dağtaş, E. 2009. *Medya, Tüketim Kültürü ve Yaşam Tarzları, Türkiye Medyasından Örüntüler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Dağtaş, B. 2008. Türkiye'de Yaygın Televizyonlarda Tektipleşme ve Diziler: Tektipleşmiş Bir Zenginlik Göstergesi Olan Lüks Villaların Düşündürdükleri. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, Cilt, Sayı:8:161-185
- Demir, A. 2011. *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı*. İstanbul: Kesit Yayınları
- Dinçer, S. M. 1996. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Dönmez, İ. H. 2010. "Cumhuriyet "İmkânsız Aşk"a Karşı: Y. K. Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Modern-Geleneksel Karşıtlığının Kadın-Erkek İlişkisi Üzerinden Temsili, *Fe Dergi* 2, 1:6-18.

- Durmaz, F. 2013. **Romandan Sinemaya Uyarlamalar (1960-1986)**. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi. **Edebiyat Fakültesi Dergisi** Cilt: (1) 1:3-21
- Ekiz, T. 2007. Alımlama Estetiği Mi Metinlerarasılık Mı? **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi** 47, 2:119-127
- Elden, M. 2015. **Reklam ve Reklamcılık**. Ankara: Say Yayınları.
- Elden, M., Ulukök, Ö.,ve Yeygel, S. 2011. **Şimdi Reklamlar...** İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elias N. 2000. **Zaman Üzerine**. Atayman, V. (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erdoğan, İ. 1997. **İletişim Egemenlik Mücadeleye Giriş**. Ankara: İmge.
- Erkman Akerson, F. 2012. **Edebiyat ve Kuramlar**. (2. Basım). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Erus, Z. Ç. 1999. **Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması**. Doktora Tezi. İstanbul.
- Erus, Z. Ç. 2005. **Romandan Sinemaya Uyarlamalar: Teori ve Tarihine Kısa Bir Bakış, Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar**. İstanbul: Es Yayınları.
- Gahramanlı, N. 2012. Servet-i Fünûn Romanlarında Devrin Moda Olgusunun Kadın Kıyafetlerine Etkisi, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt:5 23:236-247
- Gariper, K. 2017. Köroğlu ve Deli Yusuf Filmlerinin Göstergelerarasılık ve Metinlerarasılık Bağlamında Değerlendirilmesi, **SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Aralık, s: 42:131-140.
- Gezeroğlu, S. 2015. **Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam)**.Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir:Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
- Gülizar, J. 1983. **Türkiye radyoları, Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi, 10**, Ankara: İletişim Yayınları
- Günay, D., ve Koca, C. (2009) Bir Mutluluk Bin Mutluluk Bir Kavram Bin İzlek, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi **ART-E** s,1-27

- Günaydın, A. U. 2007. *Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi
- Gündoğdu. A. E. 2012. Metinlerarasılık Bağlamında Tahsin Yücel'in 'Yalan' Adlı Romanı. Turkish Studies - International Periodical For The Languages, *Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 7/4: 1893-1903 Fall
- Güner, P. 2011. *Gösterişçi Tüketim Üzerine Teorik ve Uygulamalı Bir Çalışma: Pamukkale Üniversitesi Örneği*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Gürbilek, N. 1992. *Vitrinde yaşamak: 1980'lerin kültürel iklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürer, S. Z.V. ve Gürer, M. 2017. Televizyonda Tasarlanan Hayatlar Ekseninde "Göstergeci Tüketimin" Sunumu: Cesur ve Güzel Dizisi Örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:10 (51):1161-1173
- Gürmen, T. P. 2006. *Türk Sineması'nın Ustalarından Sinema Dersleri*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Hall, S. 2017. *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. Dündar, İ. (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık
- İnal, Ayşe 1999. Televizyonda Tür ve Temsil. Yıllık 1999. *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi*. s. 255-288 İstanbul: YKY.
- İSMMMO (4.10.2008) Basın Bülteni
- Juvan, M. 2008. *History and Poetics of Intertextuality*. (Timothy Pogacar, Trans.). West Lafayette, Indiana. USA: Purdue University Press.
- Kale, Ö. 2010. Edebiyat Sinema İlişkisi, *The Journal of International Social Research* Vol: 3 Issue: 14 267-275
- Kale, Ö. 2013. *Türk Edebiyatında Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu*. Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi

- Kale, Ö. 2014, Sinemacıları Edebiyata Yönelten Muhtemel Sebepler Üzerine Bazı Dikkatler. *Asia Minor Studies-International Journal of Social Sciences*, Cilt:2 Volume:2 S:90-98
- Kantemir, E. 1965. Aşk-ı Memnu, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, *Kenan Akyüz Türkoloji Dergisi* II. Cilt:227-239
- Kaptan, A. 2002. *1927'den Günümüze anılarla radyo-televizyon*, İstanbul: Maltepe Üniversitesi
- Kaya, M. 2002. Tatminsizlikten Yasak Aşka: Aşk-ı Memnu, *Turnalar Uluslararası Türk Dili Edebiyat ve Çeviri Dergisi*, 5 (5) 26-30
- Kaya, R. A. 2009. *İktidar Yumağı*. Ankara: İmge.
- Kaya, Ş. 2017. Türk Televizyon Dizilerinde Yaşanan Roman Uyarlaması Sorunları (Kahperengi Romanı-Merhamet Dizisi Örneği), *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* Cilt:3 (1):19-39
- Kejanlıoğlu, D. B. 2004. *Türkiye'de Medyanın Dönüşümü*. Ankara: İmge.
- Kılınçarslar, S. 2016. Reklam Metinlerindeki Metinlerarasılık İlişkilerinin Axe Deodorant Reklam Filmleri Örneğinde İncelenmesi. *İstanbul Sosyal Bilimler Dergisi*, 14:48-74
- Kıray, M. B. 2005. *Tüketim Normları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma* İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kırel, S. 2004. Uyarlamak Mı? Uyumlanmak Mı?: "Tersyüz-Adaptation". *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, Cilt, Sayı:1:115-134
- Kızılçelik, S. 2008. *Frankfurt Okulu*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Koca, E. 2012 Osmanlıda Yapılan Kılık Kıyafete İlişkin Reformların Erkek Giysilerinin Biçimsel Özelliklerine Etkileri Ankara Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Conference Paper
- Kocabaşoğlu, U. 1983. *Radyo, Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi*,10, Ankara: İletişim Yayınları.
- Koç, H. 2006. Osmanlı'da Tercüme Kavramı ve Tanzimat Dönemindeki Edebi Tercümelere Dair Çalışmalar, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4 (8): 351-381

- Koçak, P. G. 2017. Gösterişçi Tüketim Üzerine Teorik ve Uygulamalı Bir Çalışma: Pamukkale Üniversitesi Örneği *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* XLIII, 2: 79-112
- Kul, E. 2007. *Ece Ayhan'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi
- Künüçen, H. 2001. Sözcük Sanatı Edebiyatından Görüntü Sanatı Sinemaya Sevginin Aktarılışı (Cengiz Aytmatov'un "Al Yazmalım, Selvi Boylum" adlı eserinden sinemaya uyarlanan filmin uyarlama üzerine düşündürdükleri) Ahmet Yesevi Üniversitesi *Bilig Dergisi* Güz, 19:1-17
- Lüleci, M. 2017. *Bir Hakikat Kategorisi Olarak Mekân Ve Romanda Mekânın Fenomenolojisi Üzerine Notlar Kent İnsan Roman: Türk Romanında Kentleşme Olgusu Üzerine İncelemeler (1980-2010)* Ankara: Gece Kitaplığı Yayınevi. s:15-36
- Maigret, É. 2011. *Medya ve İletişim Sosyolojisi*. Yücel, H. (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mirenayat, S. A., ve Soofastaei, E. 2015. Gerard Genette and the Categorization of Textual Transcendence. *Mediterranean Journal of Social Sciences MCSER Publishing, Rome-Italy Vol 6 No 5 September* 533-537
- Mirza, A. 2016. Sinemada Uyarlama Sorunsalı ve Auteur Bir Yönetmen Olarak Aki Kaurismäki, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR)* cilt 1, Sayı 1, s:40-57
- Monaco, J. 2001. *Bir Film Nasıl Okunur*. Yılmaz, E. (Çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Moran, B. 1995. Türk romanına eleştirel bir bakış/I Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a. İstanbul: *İletişim Yayınları*, s:68-86
- Mumcu, U. 1999. *Tarikat Ticaret Siyaset*. Ankara: um:ag
- Mutlu, E. 1999. Televizyonu Düşünmek. *Yıllık 1999*, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, 219-229.
- Mutlu, E. 2005. *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Mutlu, E. 2010. *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Narlı, M. 2002. Romanda Zaman ve Mekân Kavramları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7:92-106
- Odabaşı, İ. A. 2017. *Milli Sinema Osmanlı'dan Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okumuş, F. 2017. La La Land Filminin Metinlerarası Evrende Göğe Yükselişi, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, Cilt 10 (1): 320-334
- Okur, A. 2013. Edebi Eserlerden Uyarlanan Dizilerin Okumaya Etkisi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:6 Sayı:28, Güz
- Onaran, A. Ş. 1986. Sinemaya Giriş. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Onaran, A. Ş. 1994. *Türk Sineması (I. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları, Ankara.
- Önal, M. 2008. Edebî Dil Ve Üslup. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 36:23-47
- Öngen, A. G. 2015 Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Politikasının Erkek Giyim Tarzına Etkisi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt 8, 15:1-11
- Özarslan. M. 2013. Romandan Sinemaya: Selvi Boylum Al Yazmalıım. *Kurgan Edebiyat Kültür Dergisi*, Yıl:4, 24:54-58
- Özay, Y. 2007. Metinlerarası İlişkilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine, *Milli Folklor*, Cilt:19, 75:164-173
- Özcan, A. 2014. *Reklam Yönetimi*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Sektörel Etütler ve Araştırmalar
- Özçağlayan, M. 2000. Türkiye’de televizyon yayıncılığının gelişimi. *Selçuk İletişim*, 1(2): 41-52.
- Özön, N. 1961. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları
- Özön, N. 2000. *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Özsoy, A. 2011. *Televizyon ve İzleyici Türkiye’de Dönüşen Televizyon Kültürü ve İzleyici*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Öztürk, M., Atik, A. 2006. Ulusal Pazardan Küresel Pazarlara Uzanan Süreçte Türk Dizilerinin Gelişimi. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 3 (2): 66-82
- Refiğ, H. 1975. *Aşk-I Memnu; TV ve Sinema Filmciliği*, Milliyet Gazetesi. 07.07.1975 s: 9
- Rızvanoğlu, E. 2007. *Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Rifat, M. (2005a). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları (1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler)*. İstanbul: YKY
- Saktanber, B. 2010. TV Dizileri ve İzleyici “Katılımı” Bloglar Başrolde. *Birikim* 256/257,69-76.
- Saltık, I. A., Coşar, Y., ve Kozak, M. 2010. Televizyon Dizilerinin Destinasyon Pazarlaması Açısından Olası Sonuçları. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 21(1): 41-50, Prof. Dr. Hasan Işın Dener Özel Sayısı
- Sarıkavaz, K. 1997. İhvanı Safa, İbn Sina ve Gazali’de Zaman Anlayışı. *Felsefe Dünyası*, 25 (61). Ankara: Türk Felsefe Derneği Yayını.
- Scognamillo, G. 1973. Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar, 7. *Sanat* (9): 61-73
- Scognamillo, G. 1987. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Serim, Ö. 2007. *Türk Televizyon Tarihi 1952-2006*. İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Sönmez, M. 2010. *Medya Kültür Para ve İstanbul İktidarı*. İstanbul: Yordam.
- Sözen, M. 2008. Bakhtin’in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema, *Akdeniz Üniversitesi Hakemli Dergisi*, Cilt:1 2(1):91-107
- Stam, R. 2014. *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stevenson, N. 2008. *Medya Kültürleri, Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Sucu, İ. Farklı Yaşam Tarzlarında Geleneksel ve Modern Anlayışın Televizyon Dizilerine Yansıması. *Sosyoloji Dergisi*, S: 23-24:125-146
- Şahin, Y. 2017. *Moda Tasarımı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi

- Şengül, M. B. 2010. Romanda Mekân Kavramı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 3, 11:528-538
- Şenyapılı, Ö. 2002. *Bir Yığın İletişim Aracı Olarak Sinema-Sinema ve Tasarım*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Tanrıvermiş, Ş. 2007. *Televizyon Dizilerinde Erkek İmgesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Taşdemir, E. 2001. Hedef Kitleye Ulaşmada Etkili Bir Araç: Sponsorluk. *Selçuk İletişim*, 2 (1): 97-106
- Tek, Z. 2013. Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinin Kronotop Bağlamında İncelenmesi, *Turkish Studies*, Cilt 8/1, 2586.
- Tellan, D. 2009. *Reklamcılık: Bakmak ve Görmek*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Tıgılı, M. 2004. *Bir Aktör Olarak Markalar: Ürün Yerleştirme*. İstanbul: Türkmen
- Tuğluk, A. 2012. *Servet-i Fünûn Romanında Mekân*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi Malatya: İnönü Üniversitesi
- Tuğluk, A. 2017. Bir Mahremiyet Mekânı Olarak Servet-İ Fünûn Romanında 'Oda'. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 10, 54:170-179
- Tunç, A. 2010. Her Türk'ün Kullandığı Tek Yerli Malı: Diziler. *Birikim* 256/257, 38-47.
- TV Yeşilçam Savaşı. (1989, 01 Kasım). Milliyet, s. 17.
- TV'nin En Uzun Yerli Dizisi Tamamlandı. (1984, 18 Eylül). Milliyet. s.4
- Uşaklıgil, H. Z. 2013. *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Üysal, R. 2011. *Medyada yapısal dönüşümler: dönüşümün bir göstergesi olarak Aşk-ı Memnu romanının TRT ile özel/ticari televizyonlarda değişen sunum ve içerikleri*. Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
- Uzun, E. 2007. *Tanzimat Dönemi Türk Romanlarında Beyoğlu*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Ünür, E. 2013. Türk Televizyon Dizilerinde Toplumsal Kimliklerin Temsili, *Erciyes İletişim Dergisi*, 3 (2): 32-42

Worton. M, Still. J. (1991) *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester University Press,- 194 sayfa

Yağcı, S. C. 2011. Yerli Dizi Serüveninde 37. Sezon. Beyaz Camın Yerlileri, der. Kocaeli: *Umuttepe*.

Yılmaz, K. 2008 K. Mehmed Fuad Köprülü'nün Bugünkü Edebiyat Adlı Eserinden Hareketle Edebiyata Dair Görüşleri *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 14:171-192

Yiğit, Z. 2012. “Modernliğin Arka Yüzü” Olarak Gündelik Hayat: Aşk Memnu, *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt:14 2:125-144

İNTERNET KAYNAKLARI

“Adaptasyon (Uyarlama) Nedir? Özellikleri” <https://www.turkedebiyati.org/adaptasyon/> erişim tarihi, 15 Nisan 2019

“Aşk-ı Memnu modası sponsorları nasıl ihya etti? <http://www.medyafaresi.com/haber/ask-i-memnu-modasi-sponsorlari-nasil-ihya-etti/31407> erişim tarihi, 7 Mayıs 2019

“Beyoğlu” <http://beyoglu.bel.tr/belediye-tarihcesi-3.html> erişim tarihi, 25 Mayıs 2019

Boralıoğlu, G. 2011. Türkiye’de dizi şartları edebiyat uyarlamalarına elverişli değil <http://www.cut-online.com/2011/06/05/nilgun-ones-gaye-boralioglu/> erişim tarihi, 17 Mayıs 2019

“Dizilerin stili onlara emanet” <http://www.ekranella.com/haber/dizilerin-stili-onlara-emanet>

“Dünyanın en renkli ekranı Türkiye’de dizi sektörü” Deloitte (Ağustos 2014) <https://www2.deloitte.com/tr/tr/pages/technology-media-and-telecommunications/articles/turkish-tv-series-industry.html> erişim tarihi, 3 Nisan 2019

Gök, S. (2014) Dizilerden ihracata “muhteşem katkı” http://ticaretgazetesi.com.tr/-l-1-sayfa_id-666-id-249988 erişim tarihi, 2 Nisan 2019

“İnci Küpeli Kız” <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/inci-kupeli-kiz-212249> erişim tarihi 12 Mayıs 2019

- Korat, G. 2010 Uyarılama Konusu <http://gurselkorat.blogspot.com.tr/2010/05/boğaziçi-universitesi-yuvarlak-masa.html> erişim tarihi, 25 Nisan 2019
- Menteşe, O.B. 2008 Edebiyat Nedir? http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/22_cilt/mentese_5.pdf erişim tarihi, 4 Mayıs 2019
- Mesutoğlu, N. 2012 “İstanbul Beyefendisi Kimdir?” <http://www.milliyet.com.tr/cadde/istanbul-efendisi-kimdir-1629019> erişim tarihi, 7 Haziran 2019
- “Metinlerarasılık” www.tdk.gov.tr erişim tarihi, 15 Nisan 2019
- Önen, A. 2012 “ Tefrikadan Televizyona” <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/tefrikadan-televizyona> erişim tarihi, 3 Haziran 2019
- “Radyo Televizyon Yayıncılığı Sektör Raporu”, 2014 <https://www.rtuk.gov.tr/rtuk-arastirmalari/3726/1992/radyo-ve-televizyon-yayinciligi-sektor-raporu.html> erişim tarihi, 7 Haziran 2019
- “Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun” <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.6112.pdf> erişim tarihi, 8 Haziran 2019
- “RTÜK 2018 Yılı Faaliyet Raporu” <https://www.rtuk.gov.tr/faaliyet-raporlari/3696/890/yillik-faaliyet-raporlari.htm> erişim tarihi, 4 Mayıs 2019
- Sakça, B. 2014 Halit Ziya Uşaklıgil’in “Aşk-ı Memnu” Romanı <http://www.yenimakale.com/halit-ziya-usakligilin-ask-i-memnu-romani.html> erişim tarihi, 6 Haziran 2019
- Sancak, İ. 2010 Söyleşiler/Halit Refiğ <http://sancakismail.blogspot.com/2010/02/soylesi-halit-refig.html?view=sidebar> erişim tarihi, 9 Haziran 2019
- “Soyadı Kanunu” <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.2525.pdf> erişim tarihi 6 Haziran 2019
- Şener, G. 2013 Yeni Medya Çalışmaları I. Ulusal Kongresi Sosyal Ağlarda Mahremiyet ve yenimahremiyetstratejileri https://www.academia.edu/4029958/Sosyal_a%C4%9Flarda_mahremiyet_ve_yeni_mahremiyet_stratejileri erişim tarihi 7 Haziran 2019

- “T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Radyo televizyon tarihi, 2011 Ankara.
http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Radyo%20Televizyon%20Tarihi.pdf erişim tarihi, 15 Nisan 2019
- “Türkiye Radyo Televizyon Kanunu” www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/660.html erişim tarihi, 20 Nisan 2019
- “TürkSinemasıDönemleri”<http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/turksinemasinindonemleri.pdf>
- “Uyarlama” www.tdk.gov.tr erişim tarihi, 17 Nisan 2019
- “Yazarın Gözünden Edebiyat ve Sinema İlişkisi (1995)”
<https://www.turkedebiyati.org/edebiyat-ve-sinema-iliskisi-2.html> erişim tarihi 17 Mayıs 2019
- Yılmaz, Y. 2010 <http://www.kitaphaber.net/kucuk-aga-tarik-bugra/> erişim tarihi 5 Mayıs 2019