

# Televizyonda Edebiyat Uyarlamaları: Necati Cumalı'nın *Dila Hanım*'ı Üzerine İnceleme

Geliş Tarihi/Received: 15.01.2021  
Kabul Tarihi/Accepted: 05.08.2021  
DOI: 10.46372/arts.952891

Dr. Öğr. Üyesi Nergiz GÜNDEL  
Aydın Adnan Menderes Üniversitesi  
İletişim Fakültesi, RTS Bölümü  
ngundel@adu.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-7771-4146

Abdullah Güray BAŞAKCIOĞLU  
Aydın Adnan Menderes Üniversitesi  
SBE, STV Yüksek Lisans Öğrencisi  
guraybasakcioglu@gmail.com  
ORCID: 0000-0003-3879-956X

## ÖZ

Hikâyeler, insanın hayatı öğrenme, kavrama ve paylaşma kaynaklarının başında gelmektedir. Televizyon drama dizileri de son yıllarda en popüler hikâyeye anlatım araçlarının birisi olmuştur. Televizyon, hikâyeye anlatımlarında orijinal hikâyelerle birlikte, başka kaynaklardan gelen hikâyeleri de kendi anlatısına uyarlayarak kullanmayı sürdürmektedir. Bunların başında edebiyat uyarlamaları gelmektedir. Genel olarak romanlar, nadiren de edebî öyküler, televizyon dizisi formatına dönüştürülerek ekran aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırılmaktadır. Bu çalışmanın amacı da edebî öykünün televizyon dizisine nasıl uyarlandığını ve öykü ile dizi anlatısının benzerliklerini ve farklılıklarını sorgulamaktır. Çalışmaya Necati Cumalı'nın *Dila Hanım* öyküsü ile bu öyküden uyarlanan *Dila Hanım* (2012-2014) dizisi örneklem olarak seçilmiştir. Görülmüştür ki edebiyatın kısa öyküsü, *Dila Hanım* dizisinde çok bölümlü seri anlatıya dönüşürken serbest bir uyarlama yapılmış ve öykünün teması dizinin anlatısında değişikliğe uğramıştır. Öykünün iki ana karakterli sınırlı anlatımına karşın, dizi anlatısına çok sayıda yeni karakter ve olaylar eklenmiştir. Kurulan yan hikâyelerle dizinin olay örgüsü genişletilmiş, bölüm sayıları ve süreleri arttırılmıştır. Hikâyeye günümüze uyarlanmakla birlikte, son dönemde ekranlarda sıklıkla izlenen aile merkezli ve ağalılık-konaklık dizi anlatılarından birine dönüşmüştür. Türkiye'de popüler dizi anlatılarında kullanılan klişe karakterler ve hikâyeler, bu dizinin anlatısında da tekrarlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** edebiyat uyarlamaları, televizyon dizileri, dizi film uyarlamaları, dila hanım, necati cumalı.

Gündel, N. ve Başakcioğlu, A. G. (2021). Televizyonda Edebiyat Uyarlamaları: Necati Cumalı'nın *Dila Hanım*'ı Üzerine İnceleme. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, Necati Cumalı Özel Sayısı*, ss. 149-177.

# Literary Adaptations on Television: A Study on Necati Cumalı's *Dila Hanım*

## ABSTRACT

Stories are at the forefront of learning, comprehension and sharing sources for the humankind. Television drama series have also become one of the most popular means of story telling in recent years. Apart from original storytelling, television continues to make use of other resources by adapting their stories to its own narrative. Literary adaptations are the leading form of adaptive narratives. Primarily novels and short stories on rare occasions, introduced to large audiences via the white screen after being reformatted as television series. The aim of the study is to question how the literary narrative is adapted into a television series and inquire the similarities and differences of the original story and drama series narrative. Necati Cumalı's story *Dila Hanım* and its TV adaptation *Dila Hanım* (2012-2014) were chosen as samples for the study. It is observed that, the main theme of the short story underwent alterations as free adaptation style was followed in the process of transforming the single short story into multi-part serial narrative. In spite of the limited narration of the original story that revolves around two main characters, additional characters and events were introduced to the narrative of the TV series. Through side plots, the narrative of the series was expanded, episode count and duration of episodes were increased. Story, being adapted to the present day, were transformed into a narrative that centers around the settings of feudal estate/ mansion, a form of narrative that oftenly shows presence in TV screens and widely watched recently. Stereotypical characters and plots that are commonly visible in Turkish TV narratives, have also been repeated in this narrative of this series.

**Keywords:** literary adaptations, television series, serial adaptations, dila hanım, necati cumalı.

## GİRİŞ

Sinema gibi televizyon da, hareketli görüntü ve sesiyle izleyicisini büyüleyerek hikâyeye anlatan en cazibeli kitle iletişim araçlarından birisidir. Gerek dünyada gerekse Türkiye'de televizyon yayınlarının başlamasından sonra evlerdeki ekran alıcıları, sayısız miktarda hikâyeye aktarımına aracılık etmişlerdir. Hiç durmadan akan televizyon yayınları içerisinde farklı temalarda, türlerde ve biçimlerde pek çok anlatı, insanlığın ortak deneyimlerini hikâyelendirerek izleyicisine sunmaktadırlar. Bu bağlamda televizyon, bitmek tükenmek bilmeyen hikâyeye anlatımını sürdürebilmek adına değişik kaynaklardan yararlanmaktadır. Weis, televizyonun "açgözlü bir tüketici" olduğunu belirterek şöyle demektedir: Televizyon "her gün o kadar çok saat yayın yapması gerekir ki, çeşitli kaynakları kendi ihtiyaçlarına göre uyarlayarak açgözlü bir şekilde mülk edinir. Bir anlamda televizyon, metinlerin devasa bir yeniden yapıcısıdır" (1998, s. 311). Bu kaynakların başında da kuşkusuz ki edebiyat gelmektedir.

Sinema ve televizyon, gelişim süreçleri içerisinde birçok sanat dalıyla ilişki içerisinde olmuşlardır ve edebiyatla olan etkileşimleri de bunlardan birisidir. Edebiyat, özellikle "uyarlamalar" başlığı altında sinemaya olduğu gibi televizyona da katkı vermeyi sürdürmüştür. Televizyon dramaları bağlamında bakıldığında romanların ve öykülerin karakterleri canlanmışlar ve ekranın yansıtmasıyla evlere konuk olmuşlardır. Türk televizyon yayıncılığı açısından bakıldığında önce Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun (TRT) kamu yayıncılığı hassasiyetiyle ekrana taşıdığı edebiyat uyarlamaları, sonrasında özel televizyon kanallarının da yayına başlamasıyla artarak devam etmiştir. Bu süreçte Türk edebiyatının pek çok seçkin eseri bazen tek bölümlü televizyon filmleri, bazen birkaç bölümlü mini-diziler, bazen de çok bölümlü seriler halinde ekranlarda yerlerini almışlardır. Özellikle çok kanallı yayıncılık ortamında kimi zaman Türk edebiyatının klasik eserleri, kimi zaman da yeni dönemin popüler eserleri ekran için uyarlanmışlardır. Bu sayede Reşat Nuri Güntekin, Orhan Kemal, Peyami Safa, Ayşe Kulin, Ahmet Ümit gibi yazarların eserleri, çok bölümlü televizyon dizilerine kaynaklık etmişler ve basılı halleriyle olduğu gibi görsel-ışitsel formlarıyla bireylerin hayal dünyalarına sızmışlardır. Eserleri ekrana uyarlanan yazarlardan birisi de Necati Cumalı'dır.

Günümüzde televizyonun endüstrisinin edebiyattan yaptığı uyarlama diziler, çok bölümlü hikâyeye anlatımlarını hedefledikleri için, kaynak eser olarak genellikle

romanların seçildiği görülmektedir. Bununla birlikte az sayıda da olsa edebi öykülerin de çok bölümlü dizi yapımları için kaynak olarak belirlendiği olmuştur. Cumalı'nın *Dila Hanım* adlı öyküsü de -ki uzun öykü olarak tanımlanmaktadır- bu yönde bir eser olarak, aynı adla, iki sezon boyunca Star TV (2012-2013) ve Show TV (2013-2014) kanallarında televizyon dizisi olarak yayınlanmıştır.

Bu çalışmanın amacı da, uyarlama teorileri çerçevesinde, edebiyat uyarlamalarının bir örneği olarak Necati Cumalı'nın *Dila Hanım* öyküsünün televizyon dizine nasıl uyarlandığını araştırmaktır. Çalışmada, 19. Yüzyılın sonlarında Balkan coğrafyasında geçen bir öykünün, 21. yüzyılda Çukurova'da geçen bir televizyon dizisi hikâyesine nasıl dönüştürüldüğü, edebi öykü ile dizi anlatısı arasındaki benzerlikleri ve farklılıkların incelenmesi hedeflenmiştir. Bu sayede *Dila Hanım* öyküsünü temel alarak yeniden kurulan dizi anlatısının, güncel yenileştirmelerle değişen söylemleri sorgulanmıştır.

## 1. Uyarlama Kavramı ve Sinema-Televizyonda Edebiyat Uyarlamaları

“Uyarlama” kavramı akademik yazın içerisinde farklı perspektiflerden yararlanarak pek çok kez yeniden tanımlanmış ve değişik sınıflandırmaların odağında olmuştur. Medya çalışmaları açısından uyarlama, temelde, var olan bir metnin bir kez daha işlenerek, farklı bir medyada yeniden sunulmasını ifade etmektedir. Hutcheon (2013, s. 7-10), uyarlama kavramına daha geniş açıdan ve birbiri içine geçmiş gibi görünen, fakat özünde birbirinden farklı üç noktadan yaklaşmaktadır. Birinci yaklaşımında uyarlamayı, uyarlama sonucu ortam değiştirmiş, kabul edilmiş ve resmiyeti yakalayan yeni bir ürün olarak görmektedir. Birinci yaklaşıma göre uyarlamanın ortaya çıkabilmesi için önceden ortaya konmuş ve bilinen ürünlerin ortam değiştirme sürecine tabii tutulması ve ikinci bir ortama taşınması gerekmektedir. Ona göre öykünün uyarlamasında, onun temalar, olaylar, evren, karakterler, motivasyonlar, bakış açıları, sonuçlar, bağlamlar, semboller, imgeler, vb. farklı işaret sistemlerinde “eşdeğerlikler” aranmaktadır. Bu eşdeğerliklerin mevcudiyeti korunarak kaynak eser ortam değiştirdiğinde uyarlama statüsünde olmaktadır. Hutcheon, ikinci yaklaşımında uyarlamanın bir yeniden yorumlama ve inşa süreci olduğuna dikkat çekmekte ve bu süreci de sahiplenme ve kurtarma olarak adlandırmaktadır. Bu süreçte, beklenen popülerliği yakalayamamış ve kıyıda köşede kalmış bir eserin bile

yorumlama ve kurtarma süreci sonrasında popüler olabileceğini de eklemektedir. Hutcheon'un alımlama süreci adını verdiği üçüncü yaklaşımı ise kısaca bir yankılama süreci olarak söylenebilmektedir. Buradaki yankılama, bellekte hâlihazırda var olan eserin uyarılama eser ile beraber alıcıya bir çağrışım getirmesidir.

Uyarılama teorileri kapsamında öne çıkan kavramların başında "sadakat" kavramı gelmektedir. Uyarılama çalışmaları kaynak esere bağlılık açısından farklı kategorilere ayrılarak incelenmektedir. Michael Klein ve Gillian Parker uyarılamlarda sadakat kavramını anlatının özüne bağlı kalan, anlatıyı yeniden yorumlayan ve anlatı kaynağını yalnızca bir hammadde olarak alan yapımlar temelinde üç bölümde sınıflandırmıştır. Gianetti bu sınıflandırmayı Klein ve Parker'a benzer ve daha öz bir şekilde serbest, aslına sadık ve bire bir uyarılama şeklinde yapmıştır. Kavrama daha farklı bir şekilde yaklaşan Morris Beja ise orijinal eserin bütünlüğünün korunması yani uyarlamayı ortaya koyan kişinin zihninde değiştirilmemesi veya orijinal eserin kendi bütünlüğünde özgürleştirilmesi gerektiği şeklinde sınıflandırmıştır (Erus, 2005, s. 17-20). Kale'ye göre ise kaynak olarak kullanılan metnin değiştirilme dozunda aşırıya kaçılmaması, önermenin değişime uğratılmaması ve üretilen yeni eserin özüne sadık kalınması, fakat değişim dozunun yine de uyarlayana ait olması gerekmektedir (Kale, 2019, s. 128).

Sinemanın hikâye anlatma isteği, onu kendinden önce hikâye anlatan edebiyattan ödünç konular ve temalar almaya yöneltmiştir. Başlangıçta sinema, zaman ile mekânı devinimli bir şekilde film yüzeyine aktarıyor oluşuyla yeni bir anlatım biçimi olmuştur. Ancak bu yenilik ilk zamanlarda hareketli nesnelere beyazperdede gösterilmesinin ötesine geçememiştir (Kılıç, 2012, s. 209). Sinema, bu hareketli nesnelere toplumsal bir izlenimle ortaya konuluşunun ötesinde bir gösteriye, George Melies ile ulaşmıştır. Melies, sinemanın hikâye anlatım gücünü fark etmiş ve edebiyattan yararlanarak Jules Verne'in aynı adlı eserinin kısa bir uyarlaması sayılabilecek *Aya Yolculuk'u* (*La Voyage Dans la Lune*, 1902) çekerek ilk uyarılama filmi gerçekleştirmiştir. *Aya Yolculuk*, sinemanın hikâye anlatmaya yatkınlığını eylemsel olarak açıklamış ve onu devinimli bir taklit olmanın ötesine taşımıştır. Bu ilk uyarlamadan sonra da pek çok edebi eser filme taşınmış ve geniş kitlelerce ekranlardan okunmuştur. Örneğin; Jane Austen'in eserleri, başta *Aşk ve Gurur* olmak üzere, defalarca önce sinemaya ve sonrasında televizyona uyarlanmıştır. *Yüzüklerin*

*Efendisi* (J. R. R. Tolkien), *Baba* (Mario Puzo), *Drakula* (Bram Stoker) gibi farklı türlerde popüler romanlar da sinema aracılığıyla ekranlarda olmuşlardır.

Uyarlamanın gücü Türk sinemasında da erken dönemde etkisini göstermiş ve hikâye anlatan filmlerde edebi eserlerden yararlanılmıştır. Türk sinemasında uyarlamanın yolculuğu Mehmet Rauf'un *Pençe* oyununun 1917'de Sedat Simavi tarafından beyazperdeye aktarılmasıyla başlamış olsa da, ilk roman uyarlaması dönemin tiyatro yönetmenlerinden Ahmet Fehim Efendi'nin 1919'da beyazperdeye koyduğu *Mürebbiye*'dir. Bu dönemde en çok ses getiren uyarlamalardan biri de savaş zamanında Muhsin Ertuğrul tarafından uyarlanan *Ateşten Gömlek* olmuştur (Özön, 2013, s. 61-62). Özellikle toplumcu gerçekçi sinema döneminde, edebi eserlerden yetkin senaryolar uyarlanmış ve Türk sinemasına kazandırılmıştır. İlk zamanlarında sinema için hissedilen özgürlükçü hava bu akımın yükselmesine neden olarak toplumu ve düzeni irdeleyen edebi eserlerin görüntüye yansımaya önayak olmuştur. Bu dönemde Metin Erksan, Türk edebiyatının en nitelikli toplumcu gerçekçi yazarlarından olan Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz*'ını (1963) Türk sinemasına kazandırarak 14. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülüne layık görülmüştür (Coşkun, 2009, s. 44). Uyarlamalar, yalnızca bu akım ile sınırlı kalmayarak Yeşilçam dönemi boyunca ve sonrasındaki yeni sinema akımları içerisinde de varlığını sürdürmüştür. Türk edebiyatının önemli eserlerinden *Çalılıkusu* (Reşat Nuri Güntekin) ve *Hanımın Çiftliği* (Orhan Kemal) gibi romanlar, hem sinemada hem de televizyonda gösterilerek ekranların ses getiren yapımlarından olmuşlardır.

### 1.1. Televizyonda Dizi Hikâye Anlatımı

Sinema gibi televizyonun da en yoğun ilişkiler içinde bulunduğu sanat dallarından birisi edebiyattır. Film yapımcıları ve yönetmenleri gibi televizyon programı yapımcıları da edebiyata "eklektik bir kaynak yelpazesi" gözüyle bakmışlar ve "ucuz kurgulardan hayalet öykülerine" kadar izlenirlik potansiyeli gördükleri her eseri ekrana uyarlamaya çalışmışlardır. Bunun en büyük nedenlerinden biri uyarlamaların çeşitliliğinin izleyiciye çekici gelmesidir. Bu bağlamda televizyon yayıncılığının ilk dönemlerinde de popülerliğinin artırılması için uyarlamaların kullanılması en akıllıca yollardan biri olarak görülmüştür (Cardwell, 2007, s. 181). Post-modern dünyada kendine bir yer edinmeye çalışan televizyon, anlatımını

geliştirmek için özellikle dönemin popüler edebi uyarlamalarından yararlanmışır. Ana unsurun dramalar bazında hikâye anlatmak olduğu 1950'li yıllarda televizyon, sinemanın önüne geçmiştir (Williams, 2003, s. 47). Sinemanın eğlence sektöründeki yeri, televizyonun alıcısı tarafından daha ulaşılabilir bir kaynağa dönüşmesiyle bu alana doğru şekillenmiş ve hikâye üretiminin ağırlıklı olarak televizyona kaymasına neden olmuştur (Jameson, 2008, s. 121).

Mutlu'nun aktardığına göre (2008, s. 71-75), televizyon ekranındaki ilk drama yayını 11 Eylül 1928'de hareketsiz üç kamera ve yakın çekimlerle gerçekleştirilen *The Queens Messenger* isimli bir melodramdır. Bu girişimin ardından BBC de Pirandello'nun *Ağzında Bir Çiçek Olan Adam* (1930) isimli tiyatro oyununu televizyona uyarlamıştır. Mutlu'nun "Televizyonun Altın Çağı'na damga vuran ürünler" olarak nitelendirdiği tek bölümlük canlı televizyon oyunları formatının yükselişi 1940'lara tekabül etmektedir. Bu format, televizyonun metinler arası özelliğinden yararlanması sonucu, tiyatroya yaklaşmasının bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Televizyon oyunları, henüz kendi tarzını yakalayamayan televizyonun, tiyatronun birikiminden yararlanarak anlatımını geliştirmeye çalışması olarak da görülebilir. Televizyon teknolojisinin sınırlı olduğu bu dönemde gerçekleştirilen televizyon drama anlatıları gelişimini sürdürmüş ve dizi hikâye aktaran radyo formatlarının da televizyon anlatısına aktarımıyla çeşitlenmiştir. Özellikle dizi ve seriyal kavramlarıyla tanımlanan ve televizyonda drama yoğunluğunu elinde bulunduran bu yayın formları televizyonun en ayırt edici biçimleri olarak gelişmiştir.

Mutlu (2008, s. 155), mevcut zamanda dizi ve seriyal ayrımının çok net olmadığını, fakat bazı temel farklarının da olduğunu belirtmektedir. Ona göre, diziler aynı karakterler ve aynı ortak mekân paydaları üzerinden kurulan ama birbirinden ayrılan olay dizilerinden oluşan dramatik anlatılar bütünüdür. Bu durumda dizilerdeki bölümlerin her biri kısa birer televizyon oyunu veya filmi olarak görülebilir; bölüm sonlarında çatışmalar çözülür, bir sonraki bölüme sarkmaz, aksine sonraki bölümlerde yeni başlangıçlar yapılır. Seriyaller ise sonsuz olarak tanımlanır ve aylarca veya yıllarca sürebilir. Dizi ve seriyalin ayrıştığı nokta ise seriyali oluşturan her bir bölümün öncesindeki devamı niteliğinde olmasıdır. Kesintisiz bir hikâye anlatımı bulunan seriyallerde bölüm bitiminde duygu boşalmasına yer verilmez ve bölüm en heyecanlı yerinde kesilerek bir sonraki bölüme sarkıtılır. Bu bağlamda seriyallerin ana

olay dizisinin yanında birçok yan unsuru da bünyesinde barındırdığı ve izleyicisine aktardığı söylenebilmektedir.

Televizyon filmleri başta olmak üzere birçok yayın formunda da çoğunlukla kaynak olarak edebiyat kullanılmıştır. Edebiyattan sinemaya taşınmış dramaların televizyondaki en yaygın yüzü olarak ortaya çıkan yapımlar uyarlama seriyallerdir. Türkiye'de edebiyat uyarlamalarının televizyonda gösterilmesi çoğunlukla seriyal formda olsa da literatürde seriyal kavramından ziyade dizi kavramına yer verilmekte, bu iki form da ortak olarak dizi başlığı altında incelenmektedir.

Wells-Lassagne (2017, s. 32), televizyon uyarlamalarının sinemadan ayrılarak kendine özgü karakterini yakalayabilmesinin nedenini, seri halinde biçimlendirilmelerine bağlamaktadır. Ona göre 19. yüzyılın gerçekçi romanının epizodik hikâye anlatım süreci ile televizyon dizileri arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Sinema ile televizyon uyarlamaları arasındaki belirgin farklardan biri bu noktada ortaya çıkmaktadır. Charles Dickens'in 1836'daki *Pickwick Kağıtları'nın* (*Pickwick Papers*) başarısıyla popüler hale gelen periyodik bölümler yayınlanarak serileştirilmiş yayın biçimi, Viktorya Dönemi yazarları ve editörleri için kârlı kazancın yolunu açmıştır. Bu yayın biçimi aynı zamanda okur açısından daha geniş bir takipçi kitlesi yaratma sonucunu doğurmuştur. Wells-Lassagne göre, aylık ve hatta haftalık yayının alışılan periyodik doğası, halkın bu roman karakterleriyle güçlü özdeşlikler kurabileceği tanıdık figürler yaratmıştır. Bölümler veya bölümler arasında oluşan boşluk, yeni içerik olmadan geçen süre, karakterlerle yaratıcı ve toplumsal etkileşim kurmak için zaman yaratmıştır. Çünkü okuyucular bir sonraki hafta veya ayki yayından önce eserdeki durumları ve karakterleri tartışabilmişler ve olası sonuçları merak etmişlerdir. Bu bağlamda merak unsurunu sinemaya aktarılan metinlerin üzerine taşıyabilen televizyon uyarlamalarının, halk tarafından daha çok ilgi gördüğü ve sinemadan daha karlı ve risksiz olduğu söylenebilmektedir.

Uyarlamalara başvurulmasının sanatsal ve ticari kaygılar başta olmak üzere, hikâyenin bilinirliği ve halkça tutulmanın garantilenmesi gibi birçok nedeni bulunsa da, bu nedenler arasından sıyrılan yargı, görüntünün sınırlı kitleye ulaşan edebiyattan daha geniş bir kitleye ulaşabilir olmasıdır. Mevcut zamanda hanelerin neredeyse hepsinde bulunan televizyon, edebi eserlere ilgi duymayan izleyicinin evine de bu



eserleri görüntülü olarak taşıyabilmektedir. Uyarlamaya başvurulmasındaki bir diğer önemli neden, uyarlamaların hali hazırda ön izleyici garantisi vermesidir. Daha önce halkça tutulmayı sağlamış edebi eserler görüntüye taşınarak, rekabetin sıkı olduğu yayıncılık sektöründe riski azaltmanın yolu olarak görülmektedirler.

## 1.2. Türkiye’de Televizyon Yayınları ve Edebiyat Uyarlamaları

Dünya televizyon yayıncılık sektöründe olduğu gibi Türkiye’de de edebiyat uyarlamaları dramatik anlatıların en önemli kaynaklardan biri olmuştur. 1968 yılında Türk televizyon tarihinin ilk draması, İbrahim Şinâsi’nin eserinden uyarlanan *Şair Evlenmesi*’dir. Oyun, televizyonda canlı yayınlanmış, günün koşullarının yetersizliği nedeniyle kayda alınamamıştır. Televizyon oyunu olarak nitelendirilen bu yapımlar, sonrasında da devam ederek televizyondaki ilk edebiyat uyarlamalarının örneklerini oluşturmuşlardır (Kale, 2019).

Aslında Türkiye’de televizyon yayıncılığının ilk dönemlerindeki içeriklere bakıldığında, dış kaynakların çeşitliliği bakımından zengin yıllar olarak nitelendirilmektedir. Bu yıllarda eğitici işlevi bulunan belgesel ve kültür programlarının yanında televizyonun eğlendirme işlevine yönelik programlar da ön plana çıkmıştır. Daha çok yabancı kaynaklardan alınan bu programlar başarılı dramatik yapılarıyla dönem izleyicisinin beğenisini kazanmışlardır. Özellikle BBC’nin İngiliz klasiklerinden uyarladığı programların başarısı, dönemin TRT yönetiminin de ilgisini çekerek yayın politikasında ulusal ve öz kaynaklardan yararlanılmasını ve özellikle Türk edebiyatına yönelmesini sağlamıştır (Kale, 2019, s. 130). Bu bağlamda TRT’nin 1975 sonrasında içerik planlamalarında değişime gidilmiş, hikâyelerin ulusal kaynaklardan yararlanılarak anlatılmak istenmesi nedeniyle yeni yayıncılık politikaları geliştirilmiş ve Türk edebiyatından yetkin yazarlarının eserlerini televizyon ekranına taşınmanın yolları aranmıştır. Bu nedenle uyarlamaların yoğun olduğu Yeşilçam’a yönelerek, ulusal sinema düşüncesi üzerine yoğunlaşan Halit Refiğ, Ömer Lütfi Akad ve Metin Erksan gibi yönetmenler, TRT için uyarlamalar yapmaya davet edilmişlerdir. Türk televizyon tarihinin ikinci uyarlaması olarak kabul edilen altı bölümlük dizi-film *Aşk-ı Memnu*’nun (1975), uyarlamada kendini kanıtlamış ulusal bir sinemacı olan Halit Refiğ tarafından televizyona uyarlanması şaşırtıcı değildir (Kale, 2019, s. 130). Cankaya’nın aktardığına göre, Halit Refiğ, *Aşk-ı Memnu*’nun başarılı olma sebebini dizinin bir aile

hikâyesi olmasına ve Türk Televizyon izleyicisinin de ailelerden oluşmasına bağlarken, Cankaya, başarıdaki diğer bir etkinin de yapımın ticari kaygı gütmekten ortaya konulmasında olduğunu söylemektedir (2003, s. 137). Sonrasında TRT, iç yapımları olarak da edebiyat uyarlamalarını ekrana taşımaya sürdürmüştü (Kale, 2019) ve gerek tek bölümlü televizyon filmleri gerekse dizi formatıyla edebi eserlerin ve yazarların ekranlar aracılığıyla bilinirliklerini sağlamıştır.

1990 yılı başlarında Türkiye'de özel kanalların faaliyete geçmesiyle birlikte televizyon sektöründe bir rekabet ortamının meydana gelmesi kaçınılmaz olmuştur. Özellikle halk nazarında tutulan programları yayın politikalarına almaları sebebiyle özel kanallara olan ilgi artmıştır. Tecimsel televizyonlar olarak da adlandırılabilir bu işletmelerin artışa geçmesiyle, onların ana gelir kaynağı olan reklamlar ve reklamcılık piyasasında da bir patlama meydana gelerek, aktif ve rekabetçi bir televizyon endüstrisi oluşmasına neden olmuştur (Mutlu, 1999, s. 70-88). Endüstrinin temeli sermayeye ve kâr payına dayandığından, programların izlenme oranları önem kazanmış, bu noktada özel kanalların yayın içeriklerinde televizyon dizileri önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Bu durumunun diğer bir getirisi olarak ise dizi senaryosu üretme açısından arayışta olan özel kanallar da edebiyatın kaynaklarına başvurmuşlardır. Bu kapsamda özel kanallar da bir yandan daha önce TRT tarafından ekranlara uyarlanmış ve başarılı görülmüş edebiyat eserlerini yeniden üretirken, bir yandan da daha önce işlenmemiş edebi eserleri ilk kez ekranlarda görünür kılmışlardır. Örneğin; TRT yapımlarından yeniden çevrilen *Yaprak Dökümü* (Reşat Nuri Güntekin, 2006-2010, 174 Bölüm) ve *Aşk-ı Memnu* (Halid Ziya Uşaklıgil, 2008-2020, 79 Bölüm) gibi popülerliği yakalamış diziler bu yaklaşımla yıllarca özel televizyonlarda yeniden gösterimde kalmışlardır. Bununla beraber pek çok yeni eser de ekranlara ilk kez uyarlanmışlardır.

Edebiyat uyarlamalarının ekrandaki bu uzun süreli serüvenleri özellikle esere sadakat kavramı açısından farklı tartışmaların yapılmasına da yol açmıştır. İzleyici tarafından beğenilerek yüksek izlenme oranlarını yakalamış dizi projelerinin ticari kaygılarla mümkün olduğunca sürdürülmesi, eleştiri almalarına da neden olmuştur. Bu tartışmalar özellikle edebi eserlerden ekrana taşınan dizi dramaların, uyarlandıkları yapıtın temasından sapmaları ve hikâyelerini kendi kapsamlarından çıkaracak şekilde değiştirerek uzatılmaları noktasında ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Wells-

Lassagne de (2017, s. 9-10) televizyon uyarlamalarının organik biçimler olduğunu söylemektedir. Dizi devam ettikçe kaynak metindeki oyuncuların popülaritesi, çekim alanlarının uygunluğu ya da izleyicilerin belirli hikâyelere ya da karakterlere verdikleri tepkiler ve bu tepkilerin yaratıcı ekipteki etkisi gibi gerekçelerle, dizi içerikleri bir haftadan diğer haftaya değiştirilebilmektedir. Ticari kaygılarla yapılan bu gibi değişimler, filmlere nazaran, dizi hikâyelerinin ana metinden uzaklaşmalarına neden olabilmektedir.

## 2. AMAÇ VE YÖNTEM

Edebiyat, sinema ve televizyon üç farklı iletişim ortamıdır ve yine içeriklerini farklı biçimlerde şekillendiren ve yayan araçlardır. Her bir ortamın anlam iletmek üzere kendi dilleri vardır. Edebiyat, anlamı iletmek için sözcükleri kullanırken, sinema ve televizyon görsel ve işitsel imgeleri kullanır. Bununla birlikte sinema ve televizyon aynı dili kullanıyor gibi görünseler de araçsal özellikleri dolayısıyla birbirlerinden farklı oldukları noktalar da bulunmaktadır. Bu bağlamda edebiyattan filme ya da televizyon dizisine yapılan aktarımlar birbirlerinden farklılıklar göstermektedir. Stam'a göre (2000, s. 54-76)de başka bir ortama aktarım, hatta aynı ortam içinde hareket etmek, her zaman değişim veya yeni medyanın dilinde yeniden biçimlendirme gerektirir ve her zaman hem kazançlar hem de kayıplar olacaktır. Hutcheon (2013, s. 7) da "adaptasyon tekrarlama değildir, ancak replikasyon/kopyalama olmadan tekrarlama değildir" demektedir. Dolayısıyla, herhangi bir uyarlama, orijinal metinden farklıdır ve orijinal metinle bazı yönlerden benzerlikler taşısa da farklılıklar da bulunabilmektedir. Bu yönleriyle uyarlamalar, kendi özgünlüklerini sağlamış metinlerdir.

Bu bağlamda yapılan araştırmanın temel amacı, edebiyattan televizyona aktarılan hikâyenin, aktarıldığı ortamlara nasıl uyarlandığını karşılaştırmalı olarak sorgulamaktır. Uyarlama teorileri kapsamında nitel yöntemle yürütülen bu çalışma, Necati Cumalı'nın *Makedonya 1900* adlı kitabında yer alan *Dila Hanım* öyküsünün televizyon drama dizisi haline nasıl aktarıldığını ve kaynak metne sadakat açısından nasıl işlendiğini sorgulamak üzere gerçekleştirilmiştir. Çalışmada, kaynak metin olarak alınan edebi öykü anlatısının, televizyon dizi anlatısında nasıl değiştirildiği sorgulanmaktadır.

Uyarlama ve anlatı kuramları çerçevesinde yapılan çalışmada Hand'in (2010, s. 17), "Beş Yaratıcı Uyarlama Stratejisi" olarak tanımladığı ve uyarlama yapımlarında kullanılmasını önerdiği yöntemden yararlanılmış, metinler arasındaki aktarımda farklılıkları açığa çıkaran beş unsur sorgulanmıştır. Bunun için kaynak metinde yer almayan hangi anlatıların, temaların, olayların, kültürel unsurların yeni metne eklendiğine, hangilerinin eksiltildiğine, hangilerine daha fazla önem verilerek genişletildiğine, hangilerinin değiştirilerek kullanıldığına ve hangilerinin azaltılarak önemsizleştirildiğine bakılmıştır.

### 3. BULGULAR ve YORUMLAR

Selanik doğumlu bir yazar olan Necati Cumalı (1921-2001), mübadele sonrasında ailesiyle birlikte İzmir'in Urla bölgesine yerleşmiş ve gerek aldığı hukuk eğitimi gerekse yazarlık serüveni gereğince Ankara ve İstanbul gibi çeşitli illerde yaşamını sürdürmüştür. Ancak doğduğu yöreden erken ayrılrsa da ailesinin hatıraları ve ilerleyen yaşlarında yaptığı gezileriyle, Balkanların bu coğrafyasını unutmamış ve edebi anlatılarının içerisinde yaşatmıştır.

*Dila Hanım* öyküsü, Cumalı'nın ilk kez 1976 yılında basımı yapılan ve on bir öykü barındıran *Makedonya 1900* adlı eserinin içerisinde yer almıştır (Cumalı, 2000). Öykü, daha sonra *Dila Hanım* başlığıyla yayınlanan kitabın da ismi olmuştur. *Dila Hanım*, Safa Önal tarafından yazılan senaryosuyla, Orhan Aksoy tarafından 1977 yılında sinemaya uyarlanmış, Yeşilçam anlatıları içerisinde iz bırakan yapımlardan birisi olmuş ve klasikleşmiştir.

Necati Cumalı'nın eserlerinin sinemaya aktarımlarına bakıldığında şu filmler öne çıkmaktadır: *Boş Beşik* (1952 ve 1969), *Tütün Zamanı* (1959), *Susuz Yaz* (1963 ve 1973), *Derya Gülü* (1973 ve 1979), *Dilâ Hanım* (1977), *Mine* (1982), *Tutku* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Uzun Bir Gece* (1986) ve *Ay Büyürken Uyuyamam* (2011) isimli sinema filmleri yapılmıştır (Oylum, 2016). Bu filmler içerisinde özellikle *Susuz Yaz*, Türk sinema tarihi içerisinde derin bir etki bırakmıştır. Metin Erksan yönetmenliğinde ilk olarak beyaz perdeye yansıyan eser, ülke sinemasının yurt dışında temsiliyeti açısından da önemli bir kaynak olmuştur.

Buna karşın Cumalı'nın eserlerinin, televizyon filmi ve dizi dramaları bağlamında ekranlara aktarımının aynı sıklıkla olmadığı görülmektedir. Ancak özel televizyonların Türkiye'de yayına başlaması ve hızla kanal sayılarının artması sonrasında drama üretiminin ekonomik bir alan olarak görülmesi gerekçesiyle hızlı bir dizi drama yapımı gündeme gelmiş ve pek çok edebiyat eseri ekranlara yansımıştır. Cumalı'nın *Dila Hanım*'la evlere konuk olması 2012 yılına denk gelmiştir. Burada filmlerden televizyona aktarımların başlamasının da rolünün olduğunu söylemek olasıdır. Çünkü Yeşilçam sinemasının nitelikli filmleri dizi formlarıyla bu dönemde televizyon ekranlarına yansımaya başlamıştır. *Dila Hanım* dizisi de, filminin de unutulmaz oluşuyla, ilk olarak Star TV'de (2012-2013) yayına başlamış ve burada otuz beş bölüm gösterimde olmuştur. Sonrasında dizi Show TV (2013-2014) kanalında da yirmi yedi bölüm yayınlanmış ve iki sezon sonrasında toplam altmış iki bölümde sonlanmıştır.

### 3.1. Necati Cumalı'nın Yazımıyla *Dila Hanım* Öyküsü

Bir öykünün anlatısını belirleyen tema, karakterler, zaman, mekân ve olay örgüsü gibi temel unsurlardır. *Dila Hanım* öyküsünün mekânı Balkan coğrafyasında, bugünkü Yunanistan, Makedonya, Arnavutluk ve kısmen Kosova gibi dört ayrı ülkeye paylaştırılmış bir bölgenin toplumsal yaşamından kesitler sunmaktadır (Balcı, 2016, s. 495). Öykünün içerisinde Florina, Goriçka, Ekşisu, Gölünç, Bogradiç, Nogovan, Sargöl, Kastarya, Zeleniç, Ohri, Kozana, Manastır gibi yöredeki yerel mekânların adları sıklıkla geçmektedir. Öykünün zamansal düzlemi ise 19. Yüzyılın sonlarıdır. Hikâye, 1897 yılının kışında, aralık ayının ortalarında başlar ve yaklaşık iki yıl gibi bir zaman diliminde geçen olayları, otuz beş kitap sayfasında anlatır (Cumalı, 2000, s. 35-69). Cumalı'nın öyküsü Balkanların yerelliğinde dönem anlatısı olmakla birlikte, intikam ve aşk gibi iki evrensel temanın üzerine kurulmuş bir olay öyküsüdür.

Öyküdeki bilgilendirmelere göre, Bogradiçli Arnavut Bey, kendi bölgesindeki sert iklim koşulları dolayısıyla sürüleri için Manastırlı bir beyden Sargöl'de otlaklar kiralamıştır. Eğlenceye düşkünlüğüyle bilinen, savruk yaşamına para yetiştiremeyen mirasyedi Manastırlı Bey, otlaklarının büyük bölümünü kiraya verir, bir iki tarla satar ve gezgin hayatına geri dönerdi. Manastırlı Bey'in yaptığı satışları unuttuğu ya da

aynı otlakları defalarca yeniden kiraladığı da olurdu. Zaten dönemin gereği tapu ya da senet işlemleri olmadan gerçekleştirilirdi bu satışlar ve kiralamalar. Arnavut Bey de böyle kiralamıştı otlaklarını. Ancak anlaşmazlık çıkmış, Makedonyalı Rıza Bey'in benim dediği toprakları, Arnavut Bey kiraladım diye direktmiş ve çıkan çatışmada belirsiz bir kurşunla Arnavut Bey ölmüştür. Bu açıklamalar hem dönemin koşullarını bildirmekte hem de hikâyedeki olaylar dizisinin başlangıcına zemin hazırlamaktadır.

Öykü, aralık ortalarında bir kış günü Arnavut Bey'in naaşının konağa getirilmesiyle başlar. Dila Hanım, kocasının kim tarafından vurulduğunun açıkça bilinmediğini öğrenir. Ancak beylerini vuranın bey olduğuna dair yakıştırmaya inanarak, Rıza Bey'in öldürdüğü düşüncesini kabullenir. Beylik onuruna yaraşacağı gibi kocasının öcünü almak tek amacı haline gelen ve intikam ateşiyle donanan Dila Hanım, Rıza Bey'in sağ olarak yakalanmasını ister. Çünkü kocasının intikamını kendisi alacak ve Rıza Bey'i öldürecektir. Rıza Bey'in ise Dila Hanım'ın intikam isteğinden haberi olmamış, dostluğa ve sohbeğe düşkün yaşamını aynı rahatlıkla sürdürmüştür. Aradan iki yıl gibi bir süre geçmiş ve sürüler yine aynı otlaklara götürülmüşse de, Rıza Bey'i yakalama girişimleri başarısızla sonuçlanmıştır. Bu zaman diliminde Dila Hanım işleri devralmış ve toplum içinde rahat çalışabilmek için erkek kılığında giyinmeye başlamıştır.

Dila Hanım bir gün kim olduğunu bilmeden Rıza Bey ile karşılaşır. Rıza Bey, gözlerinin içine bakar, Dila Hanım neden olduğunu anlayamadığı bir coşkuya kapılır. O günden sonra aklında hep o yabancı vardır. İntikam için Rıza Bey'in konağına gittiğinde ise anlayacaktır ki unutamadığı adam Rıza Bey'dir. Yürek çarpıntıları, gerçekte istediğinin Rıza Bey'i öldürmek değil, yanında olmasını arzuladığını söylemektedir. Rıza Bey'de Dila Hanım'ı tanır ve kocanı benim vurduğuma inanıyorsan öcünü al söylemiyle yüzleşir. Rıza Bey de Dila Hanım'ı tanımış ve ilk görüşte âşık olmuştur. Rıza Bey'in evlenme isteğini Dila Hanım, "aramızda ölen kocamın kanı var" diyerek reddeder. Konağına dönen Dila Hanım, uzun zamandır ilk kez kendisini kadın gibi hissetse ve Rıza Bey'in suçsuzluğuna inansa da, birlikteliklerini mümkün görmediği için kalbinin üzerine kurşunu sıkacaktır.

### 3.2. Dila Hanım Öyküsünün Televizyon Dizisine Uyarlanması

Akbayır'a göre (2014, s. 19-20) "televizyonlara uyarlanacak öykünün, romanların seçimi sinemadan farklıdır". Akbayır bu farklılıkları açıklarken bir yandan iki aracın teknik unsurlarından oluşan koşullarını gerekçe gösterirken bir yan da iki aracın seyircisine ilişkin farklılıklara değinmiştir. Akbayır, televizyon yapımlarının "ortalama bir kültür ve zevk düzeyini" esas aldığını ve "halkın algılamakta zorlanacağı, nitelikli, seçkin kitleye seslenecek eserlerin televizyonlarca tercih edilmez" olduğunu ifade etmektedir. Akbayır, film seyircisini daha nitelikli bulmakta ve film seçebilme yetkinliğine sahip görmektedir. Bu öngörünün tartışılır olduğunu söylenilebilir. Çünkü Akbayır'ın aksine Gülsoy (2018, s. 331) ise "özellikle Amerikan izleyicisinin sinemaya gitme yaşı 12-18 aralığına çekildiğinden beri belirli konulara ve basit anlatımlar içine sıkıştı sinema endüstrisi" sözleriyle, ana akım filmlerde umduğunu bulamayan yetişkin izleyicilerin evlerindeki geniş ekranların karşısında çeşitli platformlara girerek dizi izlemeye başladıklarını belirtmektedir. Bununla birlikte bugün artık geleneksel medya olarak gördüğümüz ve evlerimize ödemesiz yayın yapan televizyon kanallarında izlenen dizilerle, dijital platformlarda yayınlanan dizilerin içerikleri bağlamında da farklılıklar görülmektedir. Toplumun geneline ulaşma kaygısıyla yayın yapan geleneksel kanalların, dizi hikâye kurulumlarında daha önce kullanılan motifleri yineleme ve anlatılarında klişeleşmiş temalara kayma yönünde tekrarlamalara gittiklerinden söz edilmektedir.

Gülsoy (2018, s. 332), sinema filmi edebiyatta öyküye, televizyon dizisi ise romana karşılık gelir söyleminin belirli açılardan haklı olduğunu söylemektedir. Gülsoy'a göre, sinema filmi sınırlı süresine bağlı olarak izleme süresinin de kısalığını sağladığından, film izleme eylemi öykü okuma sürecine benzetilebilir. Televizyon dizisi izleme eylemi ise roman okuma sürecine benzetilebilir ve aralıklarla sürdürülebilir bir eyleme dönüşür. Ancak Gülsoy, bu analoginin yalnız izleme-okuma süreleriyle ilintili olmadığını, eserlerin içerikleriyle de ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Romandaki gibi televizyon dizisinde de okur-izleyici "karakterlerin gelişimini ve diğer karakterlerle etkileşimini çok sayıda olay ve durumla izleme fırsatı yakalar. Birden fazla karakterin yaşamı derinlemesine ele alınabilir". Öykü-film anlatısındaki kısalık ve yoğunluk ise okur-seyirci tarafından kısa sürede hissedilir.

Bununla birlikte edebi öyküler, anlatılarındaki kısalık dolayısıyla, film anlatısı olarak uyarlansalar da televizyon dizisi olarak uyarlanmaları daha nadirdir. Çünkü edebi öykülerin anlatıları tek bir duygu, ruh hali ya da fikri bildirme gibi aktarımları amaç edinirler ve bu bağlamda kapsam olarak sınırlı olma eğilimindedirler. Oysaki televizyon dramalarının, hele ki Türkiye'de olduğu gibi bölüm süreleri ve sayıları göz önünde bulundurulduğunda, öykünün bağlamından koparılması oldukça muhtemeldir. Bu nedenlidir ki kaynağı öykü olan dizilerde "... öyküsünden uyarlanmıştır" yerine "... öyküsünden esinlenilmiştir" notunu görmek olasıdır. Bununla birlikte *Dila Hanım* dizisinin jeneriğinde eser adı ve yazar bilgisinin verildiği, fakat uyarlama ya da esinlenme sözcüklerinin yer almadığı görülmektedir.

Tayfun Atay (2013), ekranlarda yayınlanan diziler aracılığıyla popüler kültür evrenimizde sıklıkla tekrarlanan motiflerin oluştuğuna dikkat çekmekte ve "nasıl folkloristler efsanelerde diyardan diyara paylaşılan ve her yeni çağda geri dönüşümlerle karşımıza gelen anlatı unsurlarını 'motif' sayıp bir 'motif indeksi' oluşturmuşlarsa, popüler kültür hikâyelerinde de böylesi bir motif indeksi oluşturulmasının zamanı çoktan geldi" demektedir. Atay, örneğin; 'zengin kız fakir oğlan' ve 'sevenin sevdiği için aşkından feragati' böylesi motiflerdir demektedir.

Cumalı'nın *Dila Hanım* öyküsünün iki temel izleğinin olduğunu söylemek mümkündür. Birinci izlek *Dila Hanım*'ın da sıklıkla tekrarladığı adaleti sağlama isteğidir. *Dila Hanım*, dönemin adalet anlayışına uygun olmak üzere, öldürülen eşinin intikamını almak ve kana kanla cevap vermek, bu yolla kendi adaletini sağlama amacıyla ısrarcı eylemlerde bulunur. İkinci izlek ise intikam almak üzere yola çıktığı erkeğe karşı kim olduğunu bilmeden hissettiği gönül bağı ve imkânsız aşkıdır. Kendisi inanmasa da yöre insanının ölümden sorumlu tuttuğu kişiyle aşkını yaşayamama yönündeki kabulü ve gururu, *Dila Hanım*'ın çaresizce kendi hayatını sonlandırmasına kadar varacaktır. Bu bağlamda öykünün televizyon dizisine uyarlanmasını, bu iki izlek çerçevesinde değerlendirmek gerekmektedir. Ancak öncelikle öykünün ve dizinin, hikâye anlatımının temel unsurları açısından karşılaştırmalı analizini yapmak yerinde olacaktır.

Anushiravani ve Alinezhadi'ye göre (2016, s. 76), uyarlama yapan bazı çalışmacıların mevcut hikâyenin çoğu unsurunu olduğu gibi koruyarak, uyarlamalarında



orijinal çalışmaya saygı gösterirler. Diğer bazı çalışmacılar ise orijinal eseri alt üst etmek ve kendi sosyal, kültürel ve politik bağlamlarında istenen konularına göre farklı bir eser yaratmak isteyebilirler. Cardwell'e göre (2007: 193) de televizyon uyarlamalarında sadakat kavramı önemlidir, ancak bugün bu kavrama yaklaşım değişmiştir. İlk uyarlamalarda eserin kelimelerine sadakat beklenirken, bugün kaynak metnin ruhunu iletme daha önemli hale gelmiştir. Bu kapsamda bir kısa öykünün çok bölümlü televizyon dramasına uyarlanması, çok sayıda ikincil tercihin yapılması ve hikâyeye yeni unsurların eklenmesi sonucunu doğurmaktadır.

*Dila Hanım* öyküsü de, sınırlı anlatısıyla özünde iki kişi arasında geçen bir hikâyeyi sunmaktadır okuyucularına. Dila Hanım'ın kocasının öldürülmesinden dolayı Rıza Bey'le arasında oluşan husumet, adalet ve intikam arzusundan kaynaklanan gerilim ve düşmanına beslediği yasaklı aşktır, Cumalı'nın öyküsüne konu olan. Dizide ise çok daha geniş bir anlatı atmosferi kurulmuş ve Barazoğlu ile Selamoğlu adlandırmalarıyla iki ailenin çatışmaları, gerilimlerle ve entrikalarla dolu yaşamları konu edinilmiştir. Dizi anlatısı artık aynı topraklar üzerinde birbirleriyle yakınlıkları ama aynı zamanda husumetleri olan ve ağalık düzeninde köylüsünü yöneten iki geniş ailenin anlatılarını işlemektedir. Dolayısıyla öyküdeki karakter yalınlığının aksine, dizi anlatısına eklenen çok sayıda karakter bulunmaktadır. Bunların bir kısmı ana karakterler, bir kısmı da yan karakterler olarak tanımlanabilir.

### 3.2.1. Dizi Anlatısının Değişen ve Yeni Eklemlenen Karakterleri

Seğer (2015, s. 6), *Senaryoda Unutulmaz Karakterler Yaratmak* başlıklı kitabında, karakterler boşlukta var olmazlar, çevrelerinin ürünüdürler demektedir. Karakterlerin yaratımını en çok etkileyen bağlamları ise yer/mekân, dönem, kültür ve meslekler olarak sıralamaktadır. Cumalı'nın öyküsündeki Dila Hanım karakteri de hikâyenin kendi çevresi içerisinde belirgin özelliklerle yaratılmıştır. 1800'lü yılların sonlarında Makedonya'da geçen öyküde Dila Hanım karakteri on dört yaşında gelin olmuş, yedi yıllık evli ancak çocuğu olmamış bir kadındır. Hikâyenin içerisinde geçen tanımlamalarla Dila Hanım, ışıltılı gür sarı örgülü saçlarını başörtüsünün altında toplayan, pembe yanakları acısıyla solmuş olsa da gençliği ve tazeliği belli olan bir Balkan kadınının temsilidir. İyi ata biner ve iyi tabanca kullanır. Kocasının ölümünden sonra işlerin başına geçmek ve devraldığı zorlu çiftlik işlerine sahip çıkmak ona düştüğü

için evin dışında erkek kılığıyla dolaşmaya başlamıştır. Pembe beyaz tenli Arnavut kadını, erkeksi meziyetlerini ilerletmiştir ve 18-19 yaşlarında bir Arnavut delikanlısı gibi görünüyordu. Ancak yedi yıl süren evliliği boyunca bir gün olsun hissetmediği duyguları, kanlısı olduğunu bilmeden Rıza Bey'le beslemiştir. Dizi karakteri Dila Hanım ise 2000'li yılların Türkiye'sinde yetişmiş, eğitim görmüş ve avukat olmuştur. Öyküdeki Dila'nın fiziksel özelliklerinin aksine esmer, kendine güvenli ve güzel bir şehirli kadındır. İstanbul'daki yaşamından sonra ilk kez Çukurova'daki kırsal yaşamın içerisine girmiş ve Barazoğulları Beyinin oğlu İhsan'la evlenmek üzere Adana'ya gelmiştir. Burada yaşama gibi bir gayesi yoktur, İstanbul'a dönüp mesleğini yapmak amacındadır. Ancak eşinin ölümünden sonra hem intikam almak hem de başta olumsuzladığı, sonradan babası gördüğü Seyit Ağa'nın işlerine yardımcı olmak üzere orada kalmıştır.

Kısa öyküdeki Rıza Bey şu özelliklerle tanımlanmıştır. Kırk beş yaşlarında, gür ve hafif dalgalı saçlı, şakaklarına kır düşmüş, kumral, yeşile yakın ela gözlü, yüz çizgileri düzgün, orta yaşlı, av düşkün, konuksever, güçlü kuvvetli, iyi nişancı bir erkektir. Karısı öleli üç yıl olmuştur, çocukları vardır ama yalnız yaşamaktadır. Eğlenceye ve gezmeye düşkün, sohbeti ve konukları seven biridir. Dizideki Rıza Bey ise günün iş insanlarından birisi olarak Selamoğlu Holding'in başındadır. Babasının yokluğunda işleri ele almıştır. Annesi ile zaman zaman ayrı düşse de toprak işlerini yürüten, bunun yanında fabrikalar kurarak yöre insanına iş sağlamak isteyen ve hatta Çinlilerle iş yapan bir patrondur. Annesi ısrarla istese de henüz evlenmemiştir. En yakını ve arkadaşı gibi dertleştiği kişi konağın kâhyası Haydar'dır.

Barazoğulları konağının büyüğü ve söz sahibi kişisi Seyit Bey, Sarıgöl olarak adlandırılan toprakların sahibidir ve himayesinde çok sayıda insan bulunmaktadır. Oğulları İhsan (Dila'nın eşi) ve Azer'dir. İhsan, konağın iyi oğludur, okumuş ve babasının yerine aday gösterdiği evladıdır. Azer ise babası tarafından güvenilir bulunmayan, şiddete düşkün, maço luk tavırlarıyla donanmış evin kötü oğludur ve istemediği halde Sultan'la evlendirilmiştir. Seyit Bey, oğlu İhsan'ın ölümünden sonra gelini Dila'yı evin hanımı olarak gösterecek, topraklarının ve işlerinin idaresini ona bırakacaktır. Azer ise babasından beklediği saygıyı görememesi ve onun yerine geçerek mirasını idaresini alma isteğine karşılık alamaması nedeniyle evin kötü çocuğudur. Azer, Barazoğulları ile Selamoğulları'nın arasını açan kişidir. Eren Hanım, Dila'nın annesidir ve kızını tek başına yetiştirmesi dolayısıyla üzerine titremektedir. Konağın işlerini çeviren kâhya

Canip ve karısı Hanife ise alt sınıfın temsilcileri olarak üçkâğıtçı, paraya tamah eden, kurnazlık ve kötülükle zenginlik edinmeye odaklanmış kişiliklerdir.

Sarıgöl'den bir dere ile ayrıldığı ifade edilen Ekşisu ise Selamoğulları'nın alanıdır. Babası ölen Rıza Bey'in idaresindeki Selamoğulları konağında da kadın karakterlerin ağırlığı bulunmaktadır. Menekşe Hanım, Rıza'nın annesidir ve çocukları için yapamayacağı şey yoktur. Bu nedenle anlatıda Barazoğlu konağındaki kötülüklerin karar alıcısı ve uygulayıcısı konumundadır. Rıza Bey'in kız kardeşi Fatma ise iç mimarlık eğitimi almış, genç ve güzel bir kadındır. Ayrıca babasının pavyondan getirdiği üvey annesi Gurbet ve onun genç oğlu Metin konağın diğer sakinleridir. Kâhya Haydar, hem Melike Hanım'ın hem de Rıza Bey'in sırdaşıdır ve her türlü işte yakınlarındadır.

### 3.2.2. Dizi Anlatısında Değişen Tema ve Olay Örgüsü

Bir romana dayanan film senaryosu yazmak sadeleştirme işlemi gerektirirken, öyküye dayanan dizi film senaryosu yazmak, genişletme işlemi yapmayı gerektirmektedir. Cumalı'nın temelde iki kişi arasındaki çatışma düzeyinde geçen kısa öyküsü, dizi hikâyesine dönüşünce, artan karakterlerle birlikte olay örgüsü oldukça genişlemiş ve farklılaşmıştır. Öykünün temel çatışması yani "kendi adaletini sağlama" ve "düşmanına âşık olma" teması korunsa da çok sayıda yeni ana ve yan olay örgüleri eklenmiştir. Bu sayede dizinin bölümleri yaklaşık 100-120 dakikalık sürelerle yayınlanmıştır. Toplam 62 bölüm yapan dizi, her bölümüyle bir film süresi eşliğinde içerik üretmiştir. Dolayısıyla otuz beş sayfalık bir öykünün bu kadar sürelerle yayında kalabilmesi, ana hikâyeye çok sayıda yeni karakterin eklenmesi ve olay örgüsünün genişletilerek yeni hikâyelerin yazılmasını gerektirmiştir. Öykünün son sayfalarında gerçekleşen Dila Hanım ve Rıza Bey'in yüzleşmesi ve sonuçları da Cumalı'nın yazımından oldukça farklılaştırılacaktır.

Cumalı'nın öyküsü Arnavut Bey'in ölüsünün konağa getirilmesi ile başlar. O nedenle ölüm olayının nasıl geliştiği öykünün ilerisinde anlatılır. Ancak dizi anlatısında olay seyirciye ilk bölümde gösterilir. Rıza Bey, bir fabrika kurmak üzere Seyit Bey'den arsa satın almak üzere anlaşmıştır. Dila ile evlendiği günün hemen ertesinde İhsan,

resmi işlemleri yapmak üzere Rıza Bey'le arsada buluşurlar. Anlaşmayı onaylamayan Azer, buluşma yerine gelir ve çıkan tartışmada Rıza Bey'e silah çeker. Rıza Bey de silahına davranır, ancak kendini korumak isterken araya giren İhsan, Rıza Bey'in silahından çıkan kurşunla hayatını kaybeder. Söylentilere göre kimileri için İhsan'ı, Rıza Bey vurmuştur, kimileri içinse Azer'in işidir.

Bu olayın üstünü örtmek için Melike Hanım, yanlarında çalışan bir gencin olayı üstlenmesini sağlar. Babasının uyarısına karşın olaya karışan Azer ve annesinin uyarılarıyla hapse girip Selamoğulları'nı başsız bırakmayı istemeyen Rıza Bey, bu sessizliği kabullenirler. Ancak Dila Hanım ısrarla Rıza Bey'i suçlamaktadır ve onun suçunu kanıtlayıp adalete teslim etmek istemektedir. Bu esnada atıyla dolaşan Dila, düşer ve tesadüfen Rıza Bey tarafından kurtarılır. Rıza Bey, Dila Hanım'ı sessizlik içindeki küçük kulübesine getirir ve kendisini de marangoz Yavuz olarak tanıtır. Bu andan sonra ikilinin arasındaki ilişki gelişecek ve duyguları kısa sürede aşka dönüşecektir. Fakir ama duyarlı erkek Yusuf'a gönlünü kaptıran Dila, onun mesleki durumunu önemsemeden İstanbul'a giderek birlikte olmayı düşünecektir. Bu noktadan sonra gelişen olaylar sonrasında Rıza Bey gerçekte kim olduğunun itiraf edecek ve Dila'ya uzattığı tabanca ile vurulacaktır. Bu yüzleşme dizinin ancak dokuzuncu bölümünün sonunda gerçekleşecek, kalan elli üç bölüm de melodram geleneğinin unsurları ve pembe dizi anlatılarının klişeleriyle sürdürülecektir. Elbette, ana karakter Rıza Bey yaralansa da iyileşecek ve aşkını Dila'ya kabul ettirmek için çabalayacaktır. Rıza Bey'in bu arzusu ikilinin bir araya gelmesini istemeyen aile bireyleri, başta annesi Melike Hanım'ın itirazları, araya koyduğu engeller, entrikalarla bir sonraki bölümlere aktarılacak ve ancak dizinin son bölümünde gerçekleşebilecektir. Bu süreçte hikâyeye dışarıdan dâhil edilen Suat ve Doğan gibi düşman ya da Dila'nın arkadaşı Savcı Canan gibi bu birlikteliği destekleyen ve yardım eden karakterlerle dizi anlatısı ilerletilecektir.

Dizi, iki aile arasındaki güç, iktidar ve adalet mücadelesini işlemekle birlikte, eril ve dişil arasındaki karakteristik gerilimi işlemek için de melodramın unsurlarını kullanmaktadır. Seger'in (2015, s. 60) deyimiyle her roman ve senaryo özgül bir ön hikâyeye (front history) odaklanır. Bununla birlikte hikâyenin kurgusunu etkileyen ve geçmişten gelen bilgi kümeleri barındıran fondaki hikâyeleri (backstory) de içine alırlar. Dizi anlatısında da Barazoğulları ile Selamoğulları'nın arasında geçmişte

yaşanan ve ilişkilerin sorunlu olmasına neden olan bir fon öyküsü yazılmıştır. Buna göre Azer, Sultan'la evlenmeden evvel gönlünün olduğu Rıza Bey'in kız kardeşi Fatma'yı kaçırap konağa getirmiştir. Fatma'nın gönlü ve rızası olmadan yaptığı bu eylem sonrasında Rıza Bey, Barazoğlu konağına gelmiş ve kardeşini almıştır. Bu sırada Rıza Bey, Azer'e babasının önünde tokat atmış ve Azer de o andan sonra Rıza Bey'i düşmanı bellemiştir. Bu nedenledir ki dizi anlatısı, artık Dila ve Rıza'nın hikâyesi olduğu kadar Fatma ve Azer'in arasındaki hastalıklı olarak tanımlanabilen ilişkinin de hikâyesi olmuştur. Dolayısıyla iki aile arasındaki sürtüşmeler Dila Hanım ve Rıza Bey'in aşklarına sahip çıkarak bir araya gelme amacına dönüştüğü kadar, Azer'in ne pahasına olursa olsun Fatma'yı elde etme hikâyesine doğru genişletilmiştir. Bu yolda melodram anlatılarının klişelerine dayandırılmış bir dizi alt-anlatıyla yeni hikâye öbekleri kurulmuştur. Dizinin olay örgüsü, orijinal öykünün olay örgüsünün tamamlanmasından sonra, benzerleri diğer televizyon dizilerinde sıklıkla yer bulan popüler kültür hikâyelerinin motiflerini bolca yinelemektedir. Geçmişten gelen sırlarla ortaya çıkan düşmanlar, eski sevgilinin bir çocukla çıkagelmesi, alt sınıf çalışanların kurnazlıklarıyla efendilerini sömürme çabaları, pavyondan kurtarılan ve kuma yapılan kadının kendisini kabul ettirme mücadelesi, saplantılı karşılıksız aşklar gibi Türk sinemasında da benzerleri sıklıkla yinelenen bu klişeler yığını alt hikâyelerden, *Dila Hanım* dizisinin genişletilmesinde de sıklıkla yararlanılmıştır.

### 3.2.3. Dizi Uyarlamasında Değişen Bağlamlarla Kurulan Yeni Söylemler

*Dila Hanım* dizisi, Cumalı'nın öyküsündeki sadeliğe nazaran, farklı temaları işlemiş ve dolayısıyla farklı söylemlerin de üretilmesine aracılık etmiştir. Bu temaların öne çıkanlarının aile ve kadın perspektifinden işlendiği görülmektedir. Bununla birlikte adalet temasının da öyküye nazaran farklılıklarla dizide yer aldığını söylemek mümkündür.

Sevilay Çelenk (2005, s. 304-307), Türkiye'de televizyon içerik yapılaşmasının tarihsel gelişimini konu edinirken, yerli televizyon dramalarının ekranlarda yer alma serüvenine ve televizyon dramasının tematik alt-türlerinin görünürlüklerine de değinmektedir. Çelenk, 2000'li yıllarla birlikte Anadolu'yu mekân seçen, geleneksel toplumsal ilişkiler etrafında örülü yerli dramatik yapımların ekrensaltanatını devraldığını ve ticari televizyon yayıncılığının *Zerda* (2002-2004, Gaziantep), *Gülbeyaz* (2002-

2003, Karadeniz), *Berivan* (2002, Mardin), *Asmalı Konak* (2002-2003, Kapadokya), *Sıla* (2006-2008, Mardin) gibi seriyaller aracılığıyla ilk kez anlatı merkezlerini taşraya kurduklarını belirtmektedir. Çelenk'e göre bu seriyaller ağa, bey gibi feodal toplum düzeninin üst sınıfını temsil eden ana karakterleri konu edinmekle birlikte, kamera alt ve alt-orta tabakayı da görüntülemektedir. Çelenk bu ağalı-konaklı seriyallerin yaygınlaşmasını -televizyon yayıncılığında diğer alt-türlerle birlikte genişlediği için- bir *trend* olarak yorumlamakta ve belirli bir aile temel alınarak, aile üyeleri, akrabalar ve onların sosyal çevrelerinde yaşanan ilişkileri ve çatışmaları eksene almaları dolayısıyla *aile dizileri* olarak tanımlamaktadır.

**Düşman Aileler:** *Dila Hanım* dizisi de bu trendin devamında ekranlara gelmiş ve Adana'da yerleşik, feodal yapının temsiliyeti olan iki ailenin hikâyesini konu edinmiştir. Dizinin ana eksenindeki bu iki aile, zengin Çukurova'nın üst sınıfını temsil etmekle birlikte geleneksel kültürün kıskacında olan, ama modernlikle de teması bulunan yapılarıdır. Aile merkezli dizi hikâyesinin çatışmaları üç düzlemde ilerletilmiştir. Birinci düzlemde Barazoğulları ve Selamoğulları ailelerinin arasındaki anlaşmazlıklar, ikinci düzlemde aile üyelerinin kendi içlerindeki anlaşmazlıklar, üçüncü olarak da dış çevreden gelen ve aile üyelerine yönelen düşmanlıklarla kurulan çatışmalar ele alınmıştır. Bu çatışmaların merkezinde romantik duygular, aile kurumunun devamlılığının sağlanması ve mal-para edinme hırsları bulunmaktadır. Birbiriyle sorunlu ve hatta düşman iki aile anlatısı, popüler kültür anlatılarında sıklıkla yinelen ve belki de durmaksızın yinelenmeye devam edecek olan tematik motiftir. Ayrıca geçmişten gelen ve toprağa bağlı husumetlerle hikâyeye dışarıdan dâhil edilen milletvekili karakteri gibi yan hikâyeler de dizi anlatısı genişletilmiştir.

**Aile Kutsaldır:** Ataerkil düzende aile kutsaldır ve her iki ailenin de önceliği soyun sürdürülmesidir. Barazoğlu ailesindeki Seyit Bey karakterinde konumlanan erkek iktidarına karşın, Selamoğlu ailesinde Rıza Bey'in yönetiminde bir iktidar yürütmekle birlikte, annesi Melike Hanım'ın öznesinde bir kadın iktidarının varlığı da görülmektedir. Ancak bunun doğrudan kadın iktidarı olduğunu söylemek mümkün değildir. Melike Hanım da öğrenilmiş ataerkil düzenin devamından yana tavır almaktadır. Kendisinin iktidarı da ataerkil düzenin kabulleri doğrultusunda yara almıştır ve kocası kendisine kuma getirdiğinde kabullenmek zorunda kalmıştır. Kumasını istemese, onu ve oğlunu konaktan göndermek için türlü oyunlar yapsa da, erkek egemen düzenin kurallarını

kabullenmiştir. Bir başka yinelenen söylem, aile soyunu devam ettirecek bir toruna sahip olmanın önemidir.

**Kadınlık Halleri:** *Dila Hanım* öyküsü, Balkan coğrafyasından Arnavut Bey'inin eşinin hikâyesi olması dolayısıyla bir kadın hikâyesidir. Bununla birlikte ev yaşamı içinde konu edinmez kadını, aksine ev dışı mücadelesini verir. Kocasının ölümünden sonra sürülerini nasıl idare ettiğini, çiftliğini nasıl yönettiğini, bunları yaparken nasıl erkekleştiğini ve kanlısı Rıza Bey'le karşılaşmasını konu edinir. Aynı zamanda dönemin Balkan kültüründe konaklarda-hanlarda haremlik ve selamlık gibi ev içi yaşam düzeni hakkında da bilgi verir yazar. *Dila Hanım* dizisinde Dila Hanım'ın dışında Eren, Sultan, Hayriye, Fatma, Melike ve Gurbet gibi çok sayıda birincil ve ikincil yeni kadın karakterler yaratılmıştır. Dizi hikâyesinin ana çatışmaları bu kadın karakterlerin feodal düzende kendilerini konumlandırmaya çabaları üzerine kurulmaktadır.

İmançer (2006, s. 76) de melodram ve soap opera karışımı yerli dizilerde, kadının geleneksel değerlerle "çelişmiş gibi" yaparak, aslında var olan düzenin olumlanmasını sağlandığını belirtmektedir. *Dila Hanım*'ın kendisi de kırsalın var olan değerleriyle çatışarak değil ona uyum sağlayarak Hanım Ağa olmuştur. Başlangıçta kayınpederinin elinde gördüğü silaha verdiği olumsuz tepkiye karşın, sonrasında o silah kendisinin de kullanacağı bir araç haline dönüşmüştür. *Dila Hanım*, hacet dileme günlerinde köylülerine adalet dağıttığı için Seyit Bey'i eleştirse de yine onun yönlendirmesiyle ailenin işlerini devraldığı yazılı hukukun dışında adalet dağıtmayı sürdürecektir. Güvenilmez oğlu Azer yerine tüm mirasını *Dila Hanım*'a bırakılmasını doğru bulan Seyit Bey'in usulünce yönetecektir aile işlerini. Modern bir şehirli kadın olarak bir süre avukatlık bürosu açtığı görülse de kırsalın yönetimi birinci uğraşı olacaktır.

Öyküde *Dila Hanım*, kocasının ölümünden yaklaşık on sekiz ay sonra Rıza Bey ile ilk kez bir handa tesadüfen karşılaşır ve ilk duygusal yakınlık burada kurulur. Karşılaşmalarından altı ay sonrada Rıza Bey'in evlilik isteğine ve ısrarına karşı duramayacak ve canına kıyacaktır. Düşmanına gönlünü kaptırmasının içsel sıkıntısı ve kanlı bilinen iki âşığın toplum tarafından onaylanmama sezgisi, bu kararı almasını sağlayacaktır. Dizideki *Dila Hanım*, kocasının ölümünün hemen ardından Rıza Bey ile tanışır ve marangoz Yusuf olarak bildiği Rıza Bey'i öldürme girişiminde bulursa da

aşkı kısa sürede kabullenir. Kocasından hamile kaldığını anladığında çoktan Rıza Bey'e âşık olmuştur. Bu ilişki feodal sistemin kurallarını aşan bir aşk olarak ilan edilse de, hızlı üretim aşkların bir örneğidir ve Cumalı'nın öyküsünün aksine toplumca da kabul edilecektir.

**Anneler Ne Yaparsa Mübahdır:** *Dila Hanım* dizisi, Cumalı'nın öyküsünden yola çıkarak genişletilirken hikâyede yeri olmayan şeytan-kadın tiplerini de bolca eklemiştir anlatıya. Orhan Tekelioğlu (2017, s. 120), Türk dizilerinin iyilik/kötülük kategorilerinden sorguladığında “hemen her dizide kötücül kadınlardan mebzul miktarda olduğunu” söylemektedir. Tekelioğlu'na göre kadınlara yazılan rollerde “kötülük” kültürel bir refleks olarak, doğalarından kaynaklanan bitmez tükenmez davranışlar silsilesinde ortaya çıkmaktadır. Erkeklerin kötülüğünün ise toplumsallaşma süreciyle ya da doğrudan delilikle ilişkilendirildiğini belirtmektedir. *Dila Hanım* dizisinin de bolca kötüsü vardır. Melike Hanım, en büyük kötülüklerin müsebbibidir. Kötülüklerinin gerekçesini anne olması ile açıklar, oğlu ve kızını korumaktır tüm amacı ve o nedenle mazur görülmelidir tüm kötülükleri. Başka birinin çocuğunu öldürmeye yöneldiğinde ki bu *Dila Hanım* ya da bir başkası olabilir, hiç üzülmez ve ceza da almaz. Yapılan kötülükler aile içerisinde hukukun terazisinden kaçırılır. Sultan karakteri ise annelikten bağımsız bir kötüdür, evliliği dolayısıyla kazandığı statüyü kaybetmek istemez, ancak en sonunda cezalandırılacaktır.

**Taciz ve Tecavüzün Kabullenilmesi:** Esra Gedik (2016), dizilerde tacizin ve ısrarın romantikleştirildiğini ve normalleştirildiğini, erkek olmanın bir unsuru haline getirildiğini söylemektedir. *Dila Hanım*'da da Azer'in dizinin daha ilk bölümlerinde “mecbursun, seveceksin beni” dediği Fatma da bu tacizin öznesi olmuştur. Dizide erkeğin “sevdim” dediği kadını kendine âşık etmeye zorlaması, korkutan ısrarcılıkları, ukala ve saldırgan tavırları, itici saplantıları “romantizm” başlığı altında normalleştirilmektedir. Sevdiği kadını kazanmak için yapılan her ölçüsüz eylem mazur görülerek erkekliğine verilmekte, cinsiyetçi eril söylemin tekrarlanması sağlanmaktadır. Fatma gibi bir ağa kızı olsan da, yükseköğretim kurumlarında eğitim alsan da, tacizin ve ısrarın malzemesi olmaktan kaçamazsın denilmektedir. Öyle bir kadın tiplmesi çizilmektedir ki bütün bu ısrarlar ve tacizlerden kurtulamama durumu yine kadının kendisinde, içten içe kurtulmak istememesinde gösterilmektedir.



Erkeğin takibi sonrasında bir araya gelmeleri ya da buluşup dertleşmeleri bölümler içerisinde tekrarlanmaktadır. Ancak erkeğin bu normalleştirilen ısrarları, tehdit düzeyindeki söylemleri, hastalıklı kıskançlıkları, şiddete dönüşen eylemleri basit bir taciz olmaktan çıkmış ve tecavüze kadar varılmıştır. Sözlü şiddetin yerini kadın bedenine yönelik cinsel şiddet almıştır. Ama bir kadın için kabullenilemez olan bu acılı şiddet dahi dizi anlatısı içerisinde normalleştirilmektedir. İlerleyen bölümlerde eğitilmiş, zengin, güçlü ailesi olan ama tecavüzcüsüyle evlenen ve aslında "ben onu hep sevdim" diyen bir kadın anlatısı kurulmuştur, *Dila Hanım*'da. Böylesi bir eylem ceza mekanizmaları çalıştırılmıyormuş gibi gösterilse de affedilebilir bulunmakta ve karakterin değişimi ile açıklanmaktadır. Üretilen söyleme göre kadın, başına ne gelirse gelsin toplumun ve özellikle ailenin kutsallığını bozacak davranışlarda bulunmamalı, başına gelenleri kabullenmelidir. Çünkü toplumsal birliğin sağlıklı ve düzenli ilerleyebilmesi için gereken aile kurumunun devamlılığıdır.

**Adalet Arayışı:** Aydar (2018), Türkiye'de üretilen yerli ya da çok izlenen yabancı dizilerde son dönemde özellikle bir laytmotifin sıklıkla tekrarlandığından söz etmektedir. Kendi adaletini sağlama. *Behzat Ç.*, *La Casa de Papel* ya da *Şahsiyet* dizileri örneklerinde olduğu gibi eskiden iyi kalpli mafyacılıkla dayatılan bu eğilimin, bugün dizi anlatılarında sıradan karakterlerin de kendi adaletlerini sağlama kararlılıkları sıklıkla işlenmektedir.

Cumalı (2000, s. 39), *Dila Hanım* öyküsünde Balkan coğrafyasındaki adalet anlayışına ilişkin bilgilendirmede bulunur ve şöyle der: "Yine o dönemde, vurulan kocaların, kardeşlerin, öbür yakınların, ardından karakola gitmek kimsenin aklına gelmezdi. Ölenin yakınları silahla sorarlardı ölülerinin hesabını". *Dila Hanım*, bu yazılı olmayan kurala uymak üzere Rıza Bey'in canlı olarak yakalanmasını emreder, cezayı kendisi verecektir. Yazar, kendi adaletini sağlama yönelimini, dönemin koşullarına bağlamaktadır. Dizi hikâyesine dönüşürken, öykünün bu tematik unsuru yerini korumakla birlikte önemli farklılıklar da oluşturmuştur.

Dizide *Dila* karakterine, öyküde olmayan, hukukçu kimliği giydirilmiş ve bir avukat olarak kişileştirilmiştir. Dolayısıyla bu özelliğiyle de adalet arayışını gerçekleştirmek üzere olayı ve suçluyu bulma yolunda ilerlemiştir. Yalnız eşine olan sevgisinden değil, mesleki olarak da *Dila*'nın amacı adaletin yerine getirilmesi,

İhsan'ı öldürdüğünü düşündüğü Rıza Bey'in ceza almasını sağlamaktır. Ancak dizinin ilerleyen bölümlerinde olayın gerçekleşme şekli açığa çıksa da hukukun yolu takip edilmeyecek ve adalet mekanizması gerektiği gibi çalıştırılmayacaktır. Azer karakteri de "Bir sürü kötü şey yaptım, bir sürü pis şey yaptım. Ama bunların hepsinin sebebi sensin. Sırf sen yanımda ol diye, seni kaybetmeyeyim diye. Adam öldürmeye varana kadar" diye serzenişte bulunur Fatma'ya.

Şerrin kaynağı erkek değil kadındır. Bu nedenle hukukun kuralları Azer için çalıştırılmaz. Öldürme emri veren ya da bizzat öldüren zengin sınıf üyelerinin yaptıkları kötülükler unutulmuş ve hesaplaşma, aile üyeleri içerisinde kapatılmıştır. Bununla birlikte ilerleyen bölümlerde kötü amaçlarla ailelerin içine sızan ve kurdukları entrikalarla olay örgüsünü ilerleten, örneğin Rıza Bey'le geçmişin hesaplaşmasını yapmak isteyen milletvekili ve Dila'ya saplantılı âşık savcı gibi, siyasetin ve hukukun temsilcisi karakterler diziyeye dahil edilmiştir. Bu karakterlerin kendi adaletlerini sağlamaya yönelik kanunsuz eylemleriyle günümüz Türkiye'sinde de adaletin sorunlu hallerinin örneklemi sunulmuştur.

## SONUÇ

Bu çalışmada Necati Cumalı'nın *Dila Hanım* öyküsünün günümüzün en popüler hikâye anlatım biçimlerinden birisi olan televizyon dizisi formatına nasıl uyarlandığı araştırılmıştır. *Dila Hanım* öyküsü, kocasının intikamını almak üzere düşmanının peşine düşen bir kadının, kanlısına gönül vermesi ve bu beraberliğin imkânsızlığı üzerine yaşamına son vermesini konu edinmektedir. Uyarlama dizi ise kazayla da olsa eşinin ölümüne sebep olan erkeği seven bir kadının, entrikalarla dolu uzun bir serüvenin sonrasında evliliğe adım atmasını konu edinmiştir. Kaynak metinde yer almayan ve dizi hikâyesine eklenen çok sayıda yeni karakter ve yan olaylarla bu yeni anlatı, sağlıklı denilebilecek ilişkilerle sürdürülen ve ağalılık-konaklık diye bilinen dizi türünün yeniden üretime dönüşmüştür. Öykünün aksine dizi anlatısı "ölümüne seven" erkek karakterleri üzerinden yapılandırılmış, iki ana erkek karakter sevdikleri kadın için her şeyi yapan kişiliklere büründürülmüşlerdir. Ayrıca, Cumalı'nın öyküsünde bireylerin ev yaşamındaki ilişkilerine ait bilgi bulunmaz, *Dila Hanım*'ın dışarıdaki çatışmalarıdır okunan. Ancak dizi hikâyesinde ev-konak ekseninde geçen bir anlatı oluşturulmuştur.

Bir diğer önemli değişim ise Cumalı'nın öyküsündeki sınırlı ama etkili anlatının, uzun dizi hikâyesi içerisinde kaybolmasıdır. Geleneksel televizyon kanallarında yayınlanan dizilerde sıklıkla tekrarlanan klişeler ve entrikalarla kurulu olay örgüleri, *Dila Hanım* dizisinde de yinelenmiştir. Geçmişten gelen sırlarla örülü hesaplaşmalar, romantik ilişkilerdeki kıskançlıklar, adalet arayan ama kendisi de hukukun dışına taşan karakterler gibi eklemelerle Cumalı'nın öyküsündeki tema neredeyse görünmez olmuştur. Dolayısıyla altmış iki bölüm boyunca dizi jeneriğinde yazarın ve öykünün adı geçse de, gerçekte kaynak metnin çok dışında hikâyelerin ekranda olduğunu söylemek olasıdır.

Dikkat çekici bir diğer unsur, dizinin melodram anlatısının bir ögesi olarak mutlu sonla bitirilmesi. Cumalı'nın öyküsünde kadınlık gururu ve toplum baskısı, mutlu sona engel teşkil eder ve bir cana mal olur. Dizi anlatısında bu unsur ticari kaygılar ve izlenme oranları göz önünde bulundurarak değiştirilmiş, dizi boyunca süren fiziksel ve psikolojik şiddet ile adaletsizlikler mutlu sona bağlanmıştır.

## KAYNAKÇA

Akbayır, S. (2014). *Edebiyat ve Disiplinlerarası Etkileşim*. Ankara: Pagem Akademi.

Anushiravani, A. ve Alinezhadi, E. (2016). An Analytical Study of 2013 Cinematic Adaptation of The Great Gatsby. *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, 68,73-85.

Atay, T. (2013, 30 Eylül). Yaygın Bir Anlatı Motifi: P.A.Ş.K. *Radikal Gazetesi*, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/yaygin-bir-anlati-motifi-p-a-s-k-1153166/> Erişim Tarihi: 06 Aralık 2021.

Aydar, F. B. (2018, 26 Nisan). Kendi Adaletini Sağlamak: Dizilerde İcabına Bakma Kültürü. *K24*, <https://t24.com.tr/k24/yazi/kendi-adaletini-saglamak,1727>. Erişim Tarihi: 24 Nisan, 2021.

Balcı, M. (2016). Necati Cumalı'nın *Dila Hanım* Kitabında Dil ve Üslup. *Avrasya Etüdlere: Balkanlar Özel Sayısı*, 50(2), 491-506.

Cankaya, Ö. (2003). *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927-2000*. İstanbul: Yapı Kredi.

Cardwell, S. (2007). Literature on the Small Screen: Television Adaptations. D. Cartmell ve I. Whelehan (Ed.), *The Cambridge to Literature on Screen* (s. 181-195). Cambridge: Cambridge University.

Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. İstanbul: Phoenix.

Cumalı, N. (2000). *Makedonya 1900* (9. Baskı). İstanbul: Cumhuriyet.

Çelenk, S. (2005). *Televizyon, Temsil, Kültür: 90'lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*. Ankara: Ütopya.

Erus, Z. Ç. (2005). *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*. İstanbul: Es.

Gedik, E. (2016, 17 Kasım). Romantikleştirilen Taciz ve Yeni Model Erkekler. *Çatlak Zemin*. <https://catlakzemin.com/romantiklestirilen-taciz-yeni-model-erkekler/> Erişim Tarihi: 21 Mayıs, 2021.

Gülsoy, M. (2018). *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık-Kurmacanın Bilinen Sırları ve İhlal Edilebilir Kuralları* (18. Baskı). İstanbul: Can Sanat.

Hand, R. (2010). It Must All Change Now: Victor Hugo's Lucretia Borgia and Adaptation. D. Cutchins, L. Raw, & J. Welsh (Ed.), *Redefining Adaptation Studies* (s. 17-29). Lanham, Md.: Scarecrow.

Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

İmançer, D. (2006). Türk Medyasında Kadının Temsili. D. İmançer (Ed.), *Medya ve Kadın* (s. 67-79). Ankara: Ebabil.

Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. Ankara: Nirengi.

Kale, F. (2019). TRT Yerli Edebiyat Uyarlamaları 1968-2015. *TRT Akademi*, 4(7), 126-147.

Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost.

Mutlu, E. (1999). *Televizyon ve Toplum*. Ankara: TRT.

Mutlu, E. (2008). *Televizyonu Anlamak*. Ankara: Ayraç.

Oylum, R. (2016). *Türk Sinemasında Necati Cumalı Uyarlamaları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk.

Seger, L. (2015). *Senaryoda Unutulmaz Karakterler Yaratmak* (Çev. O. Akinhay). İstanbul: Agora.

Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogic of Adaptation. J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation* (s. 54-76). New Brunswick NJ: Rutgers University.

Tekelioğlu, O. (2017). *Televizyon Hâlleri: Dizi Dizi Türkiye*. İstanbul: Habitus.

Weis, E. (1998). M\*A\*S\*H Notes, A. Horton ve S. Y. McDougal (Ed.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes* (s. 310-326). Berkeley: University of California.

Wells-Lassagne, S. (2017). *Television and Serial Adaptation*. New York: Taylor & Francis Group.

Williams, R. (2003). *Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim* (3. Baskı) (Çev. A. U. Türkbağ). Ankara: Dost.