

Metinsel Serilerin İzleri: Susuz Yaz'ın Diyalojik Düzleminde Dışavurum ve Alımlamalar

Geliş Tarihi/Received: 21.12.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 13.08.2021
DOI: 10.46372/arts.955162

Dr. Öğr. Üyesi Olgun ATAMER
Batman Üniversitesi
GSF, Sinema ve Televizyon Bölümü
olgunatamer@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3328-8162

ÖZ

Tüm bir kültür tarihi için anahtar bir olgu olarak varlığını zamansal doğrunun başlangıcına yerleştirebilecek bir kavram olan uyarlama, anlamın tekil bir merkezden kaynak bulması ya da diğer bir deyişle anlamın tekil bir gösterene bağlanması anlayışından tözü itibariyle kaçmakta, kategorize edilerek sınıflandırılmaya ve adlandırılmaya direnç göstermektedir. Batı metafiziğinin karşıtlıklara dayalı anlamlandırma pratiklerine dayanan bir perspektifte uyarlama, gerçekliğe ve anlama ilişkin "tekil" merkezi kaydirdığı için orijinalin karşısına yerleştirilerek pejoratif değerlerle kuşatılmaktadır. Ancak Yapısalcılık sonrası anlam incelemelerinde geline metinlerarası bağlam ile birlikte uyarlama çalışmalarına ilişkin yönelim, orijinal eser ile kurulan "sadakat" ilişkisini dönüştürmekte ve uyarlama metinleri kaynak eserin vesayetinden kurtarmaktadır. Hiçbir metnin diğeri üzerinde ayrıcalık taşımadığı Metinlerarasılık ekseninde uyarlamalara yaklaşan bu çalışma, uyarlama metinlerin doğasından gelen çoğulluğu yadsımamakta, aksine bu metinsel çoğulluğun yarattığı/dönüştürdüğü anlam katmanlarına dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda çalışmada Necati Cumalı'nın 1960 tarihli uzun hikâyesi olan *Susuz Yaz* ile onun 1963 ve 1973 tarihli aynı isimli film uyarlamaları, içerdikleri diyalojik etkileşimler bağlamında incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: uyarlama, metinlerarasılık, diyaloji, edebiyat, sinema.

Atamer, O. (2021). Metinsel Serilerin İzleri: *Susuz Yaz*'ın Diyalojik Düzleminde Dışavurum ve Alımlamalar *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, Necati Cumalı Özel Sayısı*, ss. 193-225.

The Traces of Textual Series: Reflections and Perceptions in the Dialogic Dimension of *Susuz Yaz (Dry Summer)*

ABSTRACT

Adaptation, a key concept whose existence can be placed at the beginning of the temporal linearity of the history of culture, defies the understanding which searches the source of meaning in a single centre or connects it to a singular signifier due to its essence, resisting any kind of classification through categorization and definition. Adaptation has been surrounded by pejorative values by being placed against the original since it shifts the “singular” centre related to reality and meaning in a perspective that stems from the signifying praxis of Western metaphysics which relies on binary oppositions. Nevertheless, the tendency of adaptation studies changing under the influence of the intertextual context created by poststructuralism has transformed the relationship based on “loyalty” between the original work and the adaptation, saving the adapted texts from the custody of the original work. This study, which approaches adaptations within the axis of intertextuality in which no text has a privilege over the others, does not disregard the plurality caused by the nature of adapted texts, in contrast, it strives to point out the layers of meaning created/transformed by textual plurality. Accordingly, this study aims to analyze Necati Cumalı's long story *Susuz Yaz (Dry Summer)* and its 1963 and 1973 adaptations with the same title in terms of their intrinsic dialogic interactions.

Keywords: adaptation, intertextuality, diology, literature, cinema.

GİRİŞ¹

Necati Cumalı'nın 1960 tarihli uzun hikâyesi olan *Susuz Yaz*'ın aynı isimli ilk uyarlaması, 1963 yılında Metin Erksan tarafından çekilmiş ve senaryosu Metin Erksan, Kemal İnci ve İsmet Soydan tarafından yazılmıştır. 1973 tarihli Yılmaz Duru'nun çektiği ikinci uyarlamasının senaryosu ise Sabah Duru tarafından yazılmıştır. Birden fazla filme uyarlanan eser, 1964'te Necati Cumalı tarafından oyunlaştırılmış ve 1968'de tiyatro için uyarlanmıştır. Böylece farklı araçlar ile dönüştürülerek yeni biçimler kazanan üç *Susuz Yaz* anlatısının da -dışavurum araçları ister edebi ister filmsel olsun- diyalojik anlamda birbirine bağlı metinler olarak düşünülmesi mümkündür. Öte yandan *Susuz Yaz* anlatısına dair üretilmiş metinlerin taşıdığı diyalojik bağ, her metnin kendi içerisinde özgün birer eser olarak değerlendirilmesinin de önüne geçmemektedir.

Bu yönüyle, uzun hikâye olarak oluşturulan *Susuz Yaz* içeriğinin gerçekliği, metinlerarası anlamlandırma pratiklerini ifade eden bir düzlemde farklı araçlar için yeniden uyarlanarak dışavurum ve alımlama düzeyinde çoğullaşmıştır. Her metnin bir "alıntılar mozaiği" şeklinde oluştuğunu söyleyen Kristeva için metinlerarasılık, her metnin kendi içinde başka bir metni "absorbe" etmesini ve "dönüşümünü" ifade etmektedir (1986, s. 37). Bu anlayıştan hareketle *Susuz Yaz* anlatısında ilk eser olarak ifade edilen ve diğer metinsel düzlemlere taşınarak çoğullaştığı belirtilen kaynak da geçmiş metinlerin izlerini taşıyor olması nedeniyle tekil değildir. Nitekim Robert Stam, metinlerarasılığın kendini tek bir araç ile sınırlandırmadığını gerek popüler gerekse de bilge diğer sanatlar ve araçlarla diyalojik ilişkilere izin verdiğini söyler. Stam'e göre, tekil metni "amorf bağlam" yerine "diğer temsil sistemleri ile ilişkilendirmesi", metinlerarasılığı teorik bir kavram olarak değerli kılan temel nosyondur (2014, s. 212-213).

Gerçekliğe ilişkin anlayışın tekil/bütüncül bir merkeze dayandırıldığı modernist paradigmada, yapısalcı anlam incelemeleri metni sadece kendi içsel dinamikleriyle inceleyerek çözümlenmeyi önermektedir. Tüm anlamı içinde barındırdığı düşünülen ve bu yönüyle bir yapıya indirgenen metin, kapalı bir kutu gibi değerlendirilmektedir. Gerçekliğin bir merkez temellendirmesinden azade hale geldiği postmodern paradigmada metin, ancak diğer metinlerle olan ilişkisi doğrultusunda çağrışımsal bir

¹ Bu çalışma 2019 yılında Ege Üniversitesi'nde tamamlanan "Metinlerarasılık Bağlamında Uyarlama Olgusu ve Türk Sineması: Necati Cumalı Uyarlamalarında Anlamın Diyalojik Yönelimi" isimli yayınlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

anlamlandırma düzlemine taşınmaktadır. Anlamın diyalojik bir yönelime sahip olduğu metinlerarasılığın anlamlandırma pratikleri de bu düzleme referans vermektedir. Metni çağdaş veya geçmişteki diğer metinler ile kurduğu etkileşimler aracılığıyla inceleyen postyapısalcı felsefede herhangi bir "merkez" anlayışı bulunmadığı için anlam, herhangi bir noktada sabitlenememekte, ancak metinlerarası evrende süregelen, parçalı, geçici ve kişisel bir düzeyde belirlenebilmektedir.

Anlam incelemelerini tekillikten kurtararak çoklu referans sistemleri ile tartışıldığı bir boyuta taşıyan postmodern düşüncenin temellerinde Mikhail Bakhtin'in diyaloji kuramının izi sürülebilmektedir. Bakhtin'in yaklaşımında da "anlam", tekil bir boyutta ve bütüncül olarak incelenememektedir. Anlamı sözce boyutuna inerek irdeleyen bu perspektifte her sözce kendisinden önceki veya çağdaşı bir başka sözce ile etkileşim içinde anlamlandırılmaktadır. Bakhtin'e göre, zaman ve uzamda "(...) birbirinden ayrılmış olan ve birbiri hakkında hiçbir bilgi barındırmayan iki sözce, anlamsal olarak karşılaştıklarında şayet aralarında herhangi bir anlamsal yakınlaşma varsa, diyalojik bağlantılarını açığa" çıkarmaktadır (2001, s. 361). Bu çalışma, Tarihin belirli dönemlerinde sanatsal dışavurumlar yoluyla üretilen anlamların farklı metinler ve bağlamlarla kurduğu diyalojik etkileşimler sonucunda yeniden kodlanarak nasıl dönüştüğünü uyarılama olgusu üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda uyarılama olgusunun taşıdığı çoğul/çoğullaştırıcı nitelikleri metinlerarası bir anlayış zemininde araştırmaktadır.

Dinler tarihi, destanlar ve mitolojilerde yer alan çeşitli arketipik temaları barındıran *Susuz Yaz* anlatısı bu yönüyle metinlerarası bir bağlamda çalışılabilmektedir. Songül Taş'ın işaret ettiği üzere *Susuz Yaz*, dinler tarihinde ilk cinayet ve kardeş katli olan *Habil* ve *Kabil* kıssası, Sümer Mitolojisi'nden çoban tanrı Dumuzi ve çiftçi tanrı Enkimdu'nun tanrıça İştar için girdikleri yarış anlatan *Dumuzi ile Enkimdu* efsanesi ve *Ferhat ile Şirin* destanı ile diyalojik bağlantılar taşımaktadır. "Osman, Habil'in masumiyeti ile Hasan da Kabil'in kıskançlığı ve kötü niyetiyle öne çıkar. Bahar ise Aklîmâ gibi iki kardeşi karşı karşıya getirecek kadar güzel ve bir o kadar da masum olmasıyla esere konu olur" (Taş, 2016, s. 25). Böylece *Susuz Yaz* anlatısı, hem göstergelerarası bir düzlemde uyarılama filmler ve uyarılama oyun ile hem de ilk eserin metinlerarası bağlarıyla etkileşim içerisinde diyalojik bir düzlemde anlaşılabilir. Söz konusu düzlem, etkileşimli ve çağrışımsal niteliğiyle geleneksel yaklaşımın kaynak

ve uyarlama arasında doğal olarak var olan kronolojiye hiyerarşik boyut yükleyen anlamlandırma pratiğinden ayrılmaktadır. Dolayısıyla bu düzlemde metinler kendi aralarında, geçmiş dışsal kaynaklarla, dönemsel ve çağdaş söylemlerle bir ilişki içerisinde değerlendirilmektedir. *Susuz Yaz*'ın uyarlama filmleri, arzu nesnesi bir kadın ve su mülkiyeti ile iki kardeş arasındaki kıskançlık hikâyesine dayanan tematik iskeleti korumakla birlikte hikâyenin elementlerini değiştirerek çeşitli anlamların oluşumu, pekişerek güçlenmesi ya da çözümlenerek zayıflaması noktasında işlevler taşımaktadır. Söz konusu işlevlere odaklanarak bir inceleme yürüten bu çalışmada erken dönem uyarlama çalışmalarının tek başarı ölçütü olarak öne çıkardığı kaynak/orijinal eser ile kurulması beklenen "sadaikat" ilişkisi gözlemlenmektedir.

Metin Erksan Yapımı *Susuz Yaz* (1963)

1963 yapımı ilk uyarlama, Osman Kocabaş'ın² su konusu üzerinden ifade ettiği "mülkiyet" bilincine ilişkin düşünceleriyle başlamaktadır: "Kendi suyumuzu kendimiz kullanacağız, aşağı salmayacağız". İlk cümlesinden bireysel benlik özelliklerini ortaya koyan Osman, suyu kontrol altına almak istemektedir. Kaynak eserdeki anlatının aksine Hasan, doğrudan kendisine itiraz ederek onu paylaşımcı bir tavra çağırılmaktadır. Bu itiraz karşısında Osman, "Yahu ne biçim adamsın? Yapmak istediğim şeyde senin de menfaatin var" diyerek "bireysel mülkiyet" anlayışını ortaya koymaktadır. Metin Demir, kültürel ekofeminizm bağlamında "doğa" ve "kadınlık" kavramlarının eş şekilde "(...) patriarkal kapitalist sistem içinde sömürü operasyonlarının bir parçası" olarak değerlendirildiğini ifade etmektedir (2013, s. 24). Bu açıdan hemen ardından gelen sahnede kardeşi Hasan'a Bahar için söylediği sözler, Osman'ın "kapitalist mülkiyet anlayışı"nın patriarkal biçimde şekillenmiş ve kadını arzu nesnesi olarak konumlandıran "eşitsiz cinsiyet anlayışı" ile birleştiği bir düzlem yaratılmaktadır. Bahar'ın ayna aracılığıyla Hasan'ın yüzüne ışık yansıttığı bu sahnede Osman, Bahar'ın Hasan'a "kuyruk salladığını", Bahar'ın yanına gitmesi gerektiğini "davran da başkası yemesin onu" şeklinde dile getirmektedir. Tekeline almaya çalıştığı "su" ile "kadın", Osman'ın ürettiği söylemler ile bütünleşmektedir. Öyle ki Bahar'ın Hasan ile ancak tarlaların hasadından sonra evlenmesine müsaade eden annesine Osman'ın tepkisi sert olur: "Hem nişan tak, hem başlık ver, hem de mahsulden sonraya kadar bekle! İşte bu olmaz aslanım! Anası kızın posasını çıkardıktan sonra kızı bize verecek!".

² 1963 tarihli ilk uyarlamada Kocabaş kardeşlerin isimleri eserin tam tersi olacak şekilde değiştirilmiştir. Filmde ağabey karakterinin adı Osman, kardeşinin adı ise Hasan'dır.

“İktidar” ve “sahip olma” dürtülerinin ana tema olarak işlendiği filmde, evlilik ve “sahip” olma kavramları iç içe geçmektedir. Uyarlamalara, kadınlar ve erkekler arasındaki çatışmalara çözümler sunma potansiyeli açısından yaklaşan Scholz'a göre, “domestik alan, evlilik, aile, bireysel kimlik” gibi konuların işlendiği uyarlamalar, güncel toplumsal cinsiyet konularına alternatif bir bakış açısı sunmak üzere işlevsel olarak değerlendirilmektedir (2013, s. 6). Bu yönüyle, Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz*'ı ile Metin Erksan'ın *Susuz Yaz*'ı toplumsal cinsiyet kodlarına yönelik farklı alımlama potansiyelleri taşımakta ve bu konuya ilişkin gerçeklikleri çoğullaştırıcı bir biçimde alternatif yaklaşımlar sunmaktadır.

Osman, modern hukuk sisteminin kapitalist mülkiyet anlayışını destekleyici niteliğini, doğa ve hayatlarını doğa aracılığıyla idame ettiren köylüler üzerinde kullanmaktadır. Bunu da hem doğa hem de insanlar için yaşamsal bir öneme sahip olan “su” aracılığıyla yapmaktadır. Filmde “Değişimin bir göstergesi olarak” kullanılan su, “yaşam ve ölüm arasındaki döngüyü” betimlemekte (Arıkan, 2014, s. 13), ancak bu döngünün doğal yapısını güç istenciyle bozan Osman'ın bilincindeki doyurulamaz arzu eleştirilmekte, suyun sahiplenilerek mülkiyete çevrilmesi sorunu üzerinden kapitalist sistem eleştirisi yapmaktadır.

Daha çok kolektif/paylaşımçı benlik özelliklerine ve geleneksel anlayışa sahip kardeşinin, bu kapitalist zihniyete rızasını ise “ağabey” olmak, “büyük” olmak gibi geleneksel değerlere referans vererek tesis etmektedir. Psikanalitik anlamda incelenecek olursa Osman, bir anlamda “susuz” olan *alt benliğini/id*'ini doyurmak için *üst benlik/süper ego* kapsamında öne çıkan normları (geleneksel ahlaki kodlar, modern toplumsal kurallar ve dini kurallar) kullanmaktadır. Bu yönüyle Osman'ın film anlatısındaki egosu, *id* ve *süper ego* arasında dengeleyici bir mekanizma olmaktan çok, doyurulması imkânsız *id*'ini tatmin etmek için her türlü kuralı kötüyeye kullanan bir mekanizma olarak belirlemektedir.

Bahar ve Hasan'ın evlendikleri ilk gece odalarının camını kırarak “Sizden gürbüz çocuklar istiyorum, bir tane, beş tane, on tane istiyorum!” diyerek Hasan ve Bahar'ın “üreme”sini kendi çiftliğinde bir sermayeye dönüşecek yatırım gibi görmekte olduğunu imlemektedir. Hasan ağabeyini dışarı çıkarmaya çalışmakta, Osman ise “erkek evlat sözü almadan gitmeyeceğini” söylemektedir. Sonunda Hasan, camın

önüne Osman'ın yine aradan çıktığı çekmeceli dolabı koymaktadır. Önce cam, sonra dolabı "delerek" geçen Osman, özel alanları tanımamaktadır. Tüm alanları kendi iktidarı altında kabul eden Osman için kendisine ait olmayan "özel" alan bulunmamaktadır. Çünkü onun anlayışında kardeşi de Bahar da kendi "malıdır". Bu anlamda edebi eser olan *Susuz Yaz*'da çiftin özel alanına müdahale edilmezken, film uyarlamasında bu sınırların aşılması, her iki metnin de alımlama düzeyinde gerçekliğini etkilemektedir. Stam, "Film uyarlamalarının, süregiden metinlerarası referans ve dönüşümlerin döngüsellğine kapıldığını, tüm metinlerin diğer metinleri kesin bir kaynak noktası olmayan sonsuz bir geri dönüşüm, dönüşüm ve başkalaşım sürecine kattığını" ileri sürmektedir (2000, s. 66).

Osman'ın kapitalist mülkiyet bilincine işaret eden sermayesini büyütme arzusunun yanı sıra salt *idinden* kaynak bulan, bu yönüyle tabu kabul edilen kuralları çiğneyerek Bahar'a yönelttiği cinsel açlığı, tarlada kardeşi Hasan ve gelini Bahar ile birlikte çalıştıkları sahnede söylemsel ve ikonografik düzeylerde incelenebilmektedir. Kardeşine suyun akışını tamamen kesmek için ark'a kapak yapmayı teklif eden Osman, Bahar'ın kişisel alanını tanımayan bir vücut diliyle ona yönelerek saç örgüsünden tutmakta ve eve³ gidip yemek yapmasını söylemektedir. Burada Bahar'ın saç örgüsü ikonografik anlamda tasma metaforuna işaret etmektedir. Bu Hegel'in "efendi-köle diyalektiği"⁴ bir gönderme olarak da okunabilmektedir. Toplumsal cinsiyete yüklenen roller ile belirlenen iş bölümü de patriarkal kültür anlayışı içerisinde belirlenmiştir. Nitekim Bahar'ın bu talebe itaatkâr biçimde uyması, söz konusu değerlere tabi olmasından kaynaklanmaktadır.

Filmde Osman'ın yaptığı haksızlık ile ilgili konuşarak tarlada çalışan köylüler, "nüfusun arttığını" söyleyerek suyu paylaşmanın önemini vurgulamaktadır. Hikâyenin anlatısından farklı olarak eklenen "nüfus artışı"⁵ dönemin kaygılarını da bir

3 Su ve Kadın arasında kurulan eşdeğerlik ilişkisi ekseninde düşünüldüğünde Osman'ın her ikisinin de uzamlarını kısıtladığı görülmektedir.

4 Hegel'e göre, "Yaşam özgürlük kadar zorunlu olduğundan, çatışma ilk anda eşitsizlikle tek taraflı bir reddedilmeyle sonlanır. Çatışma taraflarından biri hayatı tercih eder, kendi bilincini sürdürür ancak tanınabilirliğini teslim ederken, diğer taraf kendi benliğini tasdikler, böylece diğeri tarafından *superior* (üstünü) olarak kabul edilir. Böylece efendi ve köle durumu doğar. (...) Bu durum, ilk olarak, tatminleri doğrultusunda ortak istek ve ortak endişelere işaret etmektedir- efendiliğin sürmesi adına, köle mutlaka hayatta tutulmalıdır. Anda var olan nesnenin kaba biçimde yok edilmesi yerine, ele geçirme, koruma ve biçimlendirme gelir, böylece bağımsızlığın ve bağımsız olmama halinin iki aşırı ucu birbirine bağlanır" (Hegel, 2001, s. 434).

5 Elif Yüksel Oktay, nüfus artışına yönelik endişe ve bunun önüne geçmek için verilen kararları şu sözlerle aktarmaktadır: "1963-1967 yılları arasında uygulamaya konulan I. Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda yeni bir nüfus politikası oluşturulmasının amaçlandığı görülmektedir. Planda, hızlı nüfus artışının kişi başına düşen gayri safi milli hasılanın düşmesine, ekonomik yatırımlar yerine demografik yatırımlara ağırlık verilmesine, istihdam sorunları yarattığına, iç göç yoluyla kentlerin kontrolsüz bir şekilde büyümesine ve tarımda gizli işsizlik probleminin ortaya çıkmasına yol açtığı belirtilmiştir" (2014, s. 41).

anlamda dışı vurmaktadır. Bu yönüyle öykünün yoğunluklu olarak psikolojik çatışma ekseninde kurulmuş olmasına karşın, öykünün ilk film uyarlamasında bu psikolojik eksene sosyolojik boyut eklenmekte, böylece uyarlama, farklı niyetlerin karıştığı, farklı söylemlerin karşılaştığı ve metinlerin kendine has söylemler yarattığı bir anlayış zemini oluşturmaktadır. Bu anlayış zemininde uyarlamamanın, Casetti'nin "metnin yeniden bir bağlama oturtulması fenomeni" (2004, s. 83) olduğu yönündeki tanımlaması açıklayıcı görünmektedir. Bu tanımda bağlam değişikliğini ifade eden "yeniden" kelimesi, uyarlama olgusunun "tekrar" kavramı ile ilişkisine işaret etmektedir. Ne var ki Hutcheon'in de ifade ettiği gibi uyarlama, bir eşi daha olmayan bir tekrardır (2013).

Bu bakımdan ikinci metin olan film uyarlaması, kaynak metinde yer alan unsurlarla diyalojik bir ilişki kurmaktadır. Alımlama ve dışavurum düzeyinde bir etkileşimi içeren bu ilişki, uyarlamaların metinlerarası düzlemine işaret etmektedir. Bu düzlemde uyarlanan metin ve onun taşıdığı anlamlar, uyarlayan metnin içinde bulunduğu bağlam, taşıdığı ideoloji ve kendi araçsal doğasının izin verdiği ölçüde pekiştirilerek güçlenebilmekte ya da zayıflatılarak çürütülebilmektedir. Peter Hitchcock'a göre, "Bir uyarlama, kendi ihtimalini yaratan metinle aynı anda birlikte ve karşısında konumlandırılabilirdiği sürece her zaman hâlihazırda bağlamsal/metinsel'dir" (2004, s. 327). Bu yaklaşımla uyarlamalar, metinlerarası mekanizmalar aracılığıyla farklı söylemlerin dayandığı referans sistemlerini etkileşimli bir söyleşim düzlemine taşımaktadır. *Susuz Yaz* anlatısının uyarlaması olan filmsel metnin kaynak eserin içerdığı söylemlerin "yeniden bir bağlama oturtulması" işlemi de bu söyleşim düzleminde gerçekleşmektedir. Bu nedenle kaynak metin ve uyarlamalarının içerdikleri benzerlik ve farklılıklar da bu düzlemde değerlendirilmektedir. Sadakat ekseni incelemelerden farklı olarak bu anlayışta, filmin hikâyeyi uyarlarken yararlandığı farklı referans sistemleri, bir olumsuzluk nedeni olarak değerlendirilmekten öte anlamın bağlamlararası bir zeminde çoğullaşarak zenginleşmesine olanak tanımaktadır.

Bu bağlamlararası perspektif, uyarlama metinlerin özgünlük kıstası altında değerlendirildiği dikotomik yapıyı tahrif ederek, Casetti'nin ifadesi ile "kendi dışavurum niyetini bir başka dışavurum niyetinin karşısında konumlandırma" (2004, s. 82) zorunluluğundan kurtarmaktadır. Bu açıdan *Susuz Yaz*'in film uyarlamasında kaynak eserden farklı olarak yoğun politik söylemler üzerinden yapılan kapitalist mülkiyet eleştirisi ya da kaynak eserde kadını fetişleştiren söylemlerin sinemanın

araçsal doğasından gelen ikonografik anlatım teknikleri ile güçlendirilmesi, “iletişimsel durumunun yeniden formüle edilmesi” (Casetti, 2004, s. 83) sürecini göstermektedir. Bu çerçevede *Susuz Yaz* anlatısında uyarılama filmin, kaynak metni “yeni formüle” ederken yan yana ya da karşı karşıya getirdiği söylemler, yeni anlamların olduğu bir dışavurum biçimi ve farklı alımlama düzeyleri yaratmaktadır.

Örneğin filmde Bahar'ın tandırda ekmek yaptığı sahnede Osman'ın Bahar'a yönelik tacize varan davranışları, yemek yeme edimi üzerinden gösterilmektedir. Ekmeği koparıp yerken derin derin koklayan Osman'ın çıkardığı sesler, yemek ihtiyacı ya da isteğini çağrıştırmak yerine cinsel bir iştahı çağrıştıracak şekilde gerçekleşir. Görüntüde Osman ve Bahar arasında konumlandırılmış tandırın alevleri, Osman'ın “susuzluğuna” atıfta bulunmaktadır. Bu yemek sahnesinin içerdiği görsel ve sözel unsurlar, Osman'ın Bahar'a yönelik cinsel açıklığına işaret etmektedir. Nitekim takip eden sahnede Hasan ve Bahar'ın sevişmesinin gösterilmesi ve Osman'ın tahta duvardaki aralıktan onları gizlice izlemesi, Bahar'ın Osman'ın “gözündeki” fetişistik konumunu doğrulamaktadır. Ayrıca öznel kamera açısı ile izleyici de buna ortak edilmektedir. Böylece Bahar, Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* isimli çalışmasında işaret ettiği üzere, görüntüyü alımlayan ve dışavuran “bakışlar arasında yer değiştiren bir gerilimle” ve görüntüde anlatılan “öykü içindeki karakterler ve izleyiciler için erotik nesne olarak” iki boyutta işlev kazanmaktadır (1997, s. 43).

Hikâye anlatısının “duyma” duyusundan, film anlatısının “görme” duyusuna geçilmesi, anlatıların metinlerarası bağlamda aynı dürtüye ancak dışavurum biçimi bağlamında farklı araçlarla başvurduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, uyarlamaların “görsel haz ve kültürel deneyim”in birleşmesinden doğan ürünler olarak “orijinal ve uyarılama eserin aynı anda var olabildiği bir uzam” yaratmasıyla “bir anlamlar silsilesi” oluşturabilme potansiyeli ortaya çıkmaktadır (Zhen, 2004, s. 146). *Susuz Yaz* uyarlaması örneğinde bu anlamlar silsilesi, fenomenolojik duyu ve duyguların geçişleri ile sağlanmaktadır. Örneğin, Hasan ile Bahar'ı gözetledikten sonra Osman, dikenli tellerin ardında sigara içerken gösterilmektedir. Bu sahne, dikenli tellerin ardında psikanalitik anlamda “arzularının tutkunu” haline gelmiş Osman'ın fallik bir imge olan sigarasını içerek erişilemeyen arzusunun acılarını bastırmaya çalışması olarak okunabilir.

Film anlatısında Osman kural ve kanunlara bağlı bir karakter olarak betimlenmektedir. Nitekim bu sebeple köylüler suyun “hapsolduğu” kapağı açarken herhangi bir itiraz göstermemiş, avukata gitmeyi tercih etmiştir. Osman'ın kurallara karşı gösterdiği hassasiyet, kültürü doğanın üzerinde konumlandırması ve hiyerarşik düzeni doğrudan kabulü olarak okunabilir. “Düzenin adamı” olarak tanımlanabilecek Osman'ın varlığını güçlendirecek en temel unsur olan mülkiyet, kurallar aracılığıyla korunmakta ve Osman'ın hak olarak gördüğü mülkiyetinin meşruiyetini sağlamaktadır. Formel nitelikteki yazılı kurallar ile meşru kıldığı mülkiyet hakkı anlayışını, birincil ilişkilere dayalı ve informel nitelikteki sözlü kurallar ile kardeşi Hasan ve onun karısı Bahar'a da baskılamaktadır. Böylece Pierre-Joseph Proudhon'un “bir istismarlar toplamı” (2010, s. 12) olarak adlandırdığı “mülkiyet”i elde edebilmektedir. Öyle ki avukata gittikten sonraki sahnede suyu (mülkiyeti) geri alabileceğini anlayan Osman, canlı bir tavuğun kafasını kesmektedir. Bu sahnede tavuk öne yerleştirilirken, Bahar hemen arkasında gösterilmektedir. Metaforik olarak Bahar'ın da ölümünü çağrıştıran bu sahnede Osman, başsız tavuğu Bahar'ın üzerine atmaktadır. Sahnede sol tarafta aşağı doğru bakan Bahar ve sağ tarafta Osman'ın bıçak tutan eli görülmektedir. Yine bir fallik imge ile Bahar'ın yalnız olarak tasvir edildiği bu sahnede, Osman, durumla eğlenmektedir: “Kadın kısmını ara sıra korkutmak iyidir, bugün benim keyifli günüm!” Apatik şekilde bir canlıyı katlettikten ve başka bir bireyin üzerine attıktan sonra gülerek su zaferini kazanacağını söyleyen Osman için kendi arzularının “doyurulmasından” daha önemli bir şey yok gibi görünmektedir.

Su, Osman'ın toprağından çıktığı gerekçesiyle mahkeme kararı Osman'ın lehine olur. Bu durumda bireysel mülkiyet, devlet tarafından korunur. Sahnenin sinematografik düzenlemesi Osman'ın eril iktidarını destekleyecek biçimdedir. Nitekim Osman, Hasan ve kanunları temsil eden görevliler suyun başında yukarıda konumlanırken köylüler aşağıda yer almaktadır. “Toprağın kani” olarak addedilen sudan yoksun kaldığı için görüntüye gelen çatlaklı topraklar, kuruduğu için yakılan çalılar ile sınıfsal eşitsizliğe gönderme yapacak biçimde vurgulanan köylülerin mağduriyeti anlatıya ekoeleştirilerek ve sosyo-politik boyutlar eklemektedir. Uyarlandığı kaynak eserden özellikle bu sosyo-politik boyut anlamında ayrılan film, öykünün çağrışımsal düzlemini farklı referans çerçeveleri ile genişletmektedir. Palmer, uyarılma çalışmalarını “değerli ve ilginç” bir metnin çalışıldığı “eleştirel bir protokol” olmaktan öte, “sosyolojik” olarak sinemaya nasıl katkı sağladığıyla ilişkili

olarak değerlendirilmektedir (2004, s. 259). *Susuz Yaz* uyarlaması örneğinde bu yön, anlatının geneline yayılmış hâkim bir unsur olarak yer almaktadır. Mülkiyet anlayışının yarattığı toplumsal adaletsizlik sorgulanmakta, buna ilişkin politik bir dışavurum gerçekleştirilmektedir.

Bahar'ın önerisi üzerine Hasan, havuzun önündeki seti kaldırarak suyu köylülerin de yararlanması için açar. Ancak Osman'ın anlayışında "Fazla yumuşaklık iyi değildir" ve suyu tekrar alıkoyarak Bahar ve Hasan'ı pasivize eder. Böylece Osman ailesi ve mülkiyeti altına aldığı su üzerindeki kontrolü ile iktidarını sağlamlaştırmaktadır. Osman'ın yumuşaklığın iyi olmadığına yönelik anlayışı, köylülerden birinin köpeğini vurması ile kendisine dönmektedir. Bu sahne üzerinden filmin gerçeklik ile kurduğu mimetik ilişki sorgulanabilir. Çünkü köpek filmde gerçekten vurulmuş, çığlıkları dahi kayıt altına alınmıştır. Filmde gerçekçi bir tutum sergilemek ve izleyici alımlaması nezdinde güçlü etki yaratmak için bir canlı katledilmiştir. Böylece doğa-kültür çatışması, anlatının kurmaca dünyasının dışına çıkarak gerçekliğe sirayet etmiştir.

Köpeğin ölümü, Osman'ı iktidarını kesintiye uğratmakta ve mülkiyetini korunmasız hale getirmektedir. Mülkiyet sorunu üzerinden temellenen çatışma köylüler ile Kocabaş'lar arasında bir savaş başlatmaktadır. Köpek olmadığı için Osman ve Hasan sırayla nöbet tutmaya başlar. Nöbet değişimini takip eden sahnede Hasan, Bahar'ın bacaklarını öperken gösterilmekte, hikâyede örtük bir erotizm ile tasvir edilen yakınlaşmalar, filmin anlatısında açık göstergelerle dışa vurulmaktadır. Mulvey'e göre, "Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın ana motifidir" (1997, s. 42). Bu bağlamda, Osman'ın iktidarı sorgulanmaya başladıktan hemen sonra -özel kamera açısı olmaksızın- erotik bir sahnenin gösterilmesinin Osman'ın iktidar kaybını destekleyici bir nitelik taşıdığı düşünülebilir.

Osman nöbet tuttuğu sırada, yaşanan kovalamaca ve çatışma sonucunda, karakterlerden biri vurulmuştur. Osman'ı sorgulamak üzere gönderilen jandarmalar, öfkeli kalabalığı ateş ederek zorla durdurur. Edebi eserin anlatısında yer almayan köylü ve kolluk kuvvetleri arasındaki bu gerilim, *Susuz Yaz* anlatısının metinlerarası

ağını sosyo-politik çağrışımlarla genişletmektedir. İki kardeş birbirlerine kelepçeli şekilde götürülürken Bahar tam ortalarında görünmektedir. Film genelinde Osman; Bahar ve Hasan için ayırıcı bir unsur olarak ortalarında konumlanırken, bu kez Bahar'ın ortada konumlandırılması, Bahar'ın anlatının geri kalanında yerleştirildiği belirsiz konumuna bir gönderme olarak düşünülmektedir.

Nezarethane sahnesinde Osman, Hasan'a yaşının küçük olduğu gerekçesiyle daha az ceza alacağını söyleyerek suçu üzerine bırakmaya çalışmaktadır. Bu sahnenin görsel düzenlemesi, anlamı destekleyecek biçimde kurulmuştur. Ranzanın üzerinde bulunan Osman, Hasan'ı ikna etmeye çalışırken aşağı doğru sarkık pozisyonundadır. Filmin genelinde yukarıda ve dik biçimde görülen Osman, bir iktidar yitimini ifade edecek biçimde ters dönük olarak görüntüye gelmektedir. Osman'ın değiştirdiği konumlar, Merleau-Ponty'nin "(...) varlığın, konumlandırma ile eş anlamlı olduğu" iddiası ile açıklanabilmektedir (2012, s. 263). Hasan'ı ikna ettiğinde yatay pozisyona geçen Osman, mahkeme öncesi Bahar ile görüştükleri sahnede ilk defa Hasan ile Bahar'a göre alçakta ancak film genelinde olduğu gibi yine aralarında konumlanmaktadır. Bahar'ı mahkemede bir şey söylememesi yönünde uyararak suçu üzerine alacağını belli eden Hasan konuşurken görüntü sola çevrinerek Hasan'ı çerçevede dışarıda bırakmakta, böylece Osman ve Bahar baş başa kalmaktadır. Sahnenin bu şekilde düzenlenmesi, Bahar'ın anlatıda su ile eşdeğer ikinci arzu nesnesi olarak öne çıkışını betimlemektedir.

Duruşma sonrası serbest kalan Osman için hedef artık Bahar'dır. Nitekim takip eden sahnede Osman, giderek derinleşen havuzunun içinde görüntüye gelmekte ve Bahar'ın sadece bacakları görülmektedir. Bahar'ın kürekle verdiği topraklarla havuzun yarıklarını kapatan Osman'ın havuzun sızdırmaması için gösterdiği bu çaba, arzularındaki boşluğu doldurma çabasının bir metaforu gibidir. Osman'ın Bahar'a yönelik "susuzluğu", yemek sahnesinde de görülmektedir. Yemek yerken sürekli Bahar'ı gözetleyen Osman'ın bir an için yedikleri boğazında kalır. Bahar'ın hazırladığı yemeklerin Osman'ın boğazında kalması önemli bir göstergedir. Mary Douglas'a göre, "cinsellik ve gastronomik tüketim, analogik olarak her ikisinin de kısıtlanması açısından birbirleriyle eş anlamlı" olarak kabul edilmektedir (2013, s. 262).

Her iki anlatı da özünde bir cinsel arzuya işaret etmesine karşın, edebi eserde

anlatının bütününe dağılan gerilim, filmde “eril bakışın nesnesi olarak kadın” a duyulan arzu çeşitli nesnelere ile aktarılmaktadır. Örneğin, Bahar, bir kandili yakıp ayna karşısına geçtiği sırada Osman da ayna karşısında saçlarını taramaktadır. Bu sahnenin ikonografisi anlama hizmet eder. Bahar’ın aynadan yansıyan imgesi, Osman’ın ise kendisi gösterilir. Hemen sonra Osman, Bahar’ı gözetlediği duvardaki küçük deliğe yönelmektedir. Burada Bahar’ın yansımalarının izleyicilere gösterilmesi, Osman’ın kafasında yarattığı imgenin dışı vurumu olarak düşünülmektedir. Bu bağlamda, “imgeler artık gerçekliğin aynası değildir, gerçekliğin bağrını kuşatmış ve onu hipergerçekliğe dönüştürmüşlerdir” (Foster, 2009, s. 61) ve Osman ile Bahar’ın imgeleri, anlatının *kronotopunu* dönüştürecek şekilde aynalar aracılığı ile izleyicilerin cinsel gerilime tanıklık ettiği bir “hipergerçekliği” yansıtmaktadır. Dahası eyleyen özne konumundaki Osman’ın gözetleme eylemi, obje konumuna itilen Bahar’ı iki kere uzama sıkıştırmaktadır. İlk aynadaki yansıması, sonra delikten görüntüsü Bahar’ın fetişistik bir unsur olarak imgesini hapsedmektedir.

Bahar’ın fiziksel gerçekliği ve imgesel gerçekliği birbirine karışmakta, filmin *kronotopu* çoğullaşırken, bir sonraki çekimde duvardaki delikten Osman’ın yalnızca gözleri görülmektedir. Suyu kendi kullanımı için ve Hasan’ı kendi özgürlüğü için hapsettikten sonra bir arzu nesnesi olarak konumlandığı Bahar’ı da hapsetmiştir. Bu noktada kendi arzularının mahkûmu olan Osman’ın da hapiste olduğu düşünülebilir. Gözleri dar bir delikten yakın planda perdeye yansıması, izleyiciyi de doğrudan Osman’ın gözlerinin içine bakmak durumunda bırakmakta, “bakışları” aracılığıyla izleyicinin dahi özel alanını işgal ettiği söylenebilir.

Hasan’ın hapiste olmasından sorumlu olan kişinin Osman olduğunun bilincinde olan köylüler, anlatının genelinde susuzluk nedeniyle kurumuş toprakların üstünde ya da kurumuş bir ağacın altında görüntüye girmektedir. Temel sorun olan susuzluk, bu tip görsel düzenlemeler ile desteklenmekte ve çatışmayı besleyici işlevler görmektedir. Köylüler, kendi aralarında “Zalime boyun eğen adam da zalimdir” gibi sözler sarf etmekte, bu anlamda klasik anlatılarda trajedilerin önemli bir unsuru olan *chorus* (*koro*) görevini üstlenerek, sahne aralarında duruma ilişkin halkın yorum ve seslerini iletir şekilde olayları yorumlamaktadır. Bu yönüyle *Susuz Yaz*’ın film anlatısı, trajedi türüyle metinlerarası ilişkiler kurmakta, böylece kaynak eser ve içinde üretildiği bağlamın dışında, geçmiş metinler ve onların içerdiği unsurlarla da çağrışımsal bir

ilişki içine girmektedir.

Köylülerin Osman'a saldırmak için üzerine doğru koştukları sahnede Osman, insan figürü şeklinde bir bostan korkuluğunun yanında gösterilmektedir. Metinlerarası bağlamda düşünüldüğünde bu sembol ilginçtir çünkü edebiyattan sinemaya çokça uyarlanan *Oz Büyücüsü* anlatısında da bostan korkuluğu samandan yapılmış bir insan formundadır ve büyücünün kendisine bir "beyin" vermesini istemektedir. Beynin burada mantıksal bir zemin olarak yorumlanabileceği düşünüldüğünde, Osman'ın bostan korkuluğunun yanındaki eli silahlı görüntüsü, mantık zemininden gittikçe uzaklaşması ve mantığının yerini tamamen duygularının aldığı göstermektedir.

Hikâye anlatısından farklı olarak film uyarlamasına eklenen bir sahnede, Bahar önden, Osman arkadan yürüyerek gösterilmektedir. Ancak sahne ilk olarak ayakları çamurlu suda yürürlerken açılmaktadır. Osman sürekli Bahar'ın bacaklarını izlemektedir. Bahar ise bu sırada Hasan'ı ihmal ettiğini söyleyerek Osman'a yüklenmektedir. Hemen arkasından Bahar'ı suyun içinde bir yılan sokar. Osman yılanı öldürdükten sonra Bahar'a kımıldamaması gerektiğini söylemekte ve Bahar'ın bacağından yılanın zehrini emmeye başlamaktadır. Yılan imgesinin metinlerarası çağrışımları burada önemlidir. Tek tanrılı anlatıların Havva ve yılan arasında kurduğu sorunsal ilişki aslında Pagan geleneklerine göre doğal ve hatta kutsaldır. Pagan geleneklerine göre Pagan rahibeler, ayinleri sırasında sembolü yılan olan tanrıçalarına ibadet etmekte ve onun aracılığıyla "bilgiye" erişmektedir (Langer, 2001, s. 58) Tek tanrılı dinlerin bu anlatının gerçekliğini ideolojik olarak değiştirerek bir "günaha" dönüştürmesi sonucu kadına dair bilge ve kadim olan değerler ters yüz edilmiştir (Langer, 2001, s. 65). Bu bağlamda Bahar'ı ısiran yılanın zehrini Osman'ın emerek dışarıya atması, Osman'ın Bahar'ı bilerek "karanlıkta" bırakmasına işaret etmektedir. Nitekim hemen sonraki sahnede Osman Hasan'ın mektubunu okur ve yırtıp atar. Bahar'ı tamamen kontrolü altına almak için onu bilgiden ve özgür iradeden mahrum bırakmaya çalışmaktadır.

Osman, *idinden* kaynak bulan hayvani arzularını tatmin edebilmek için kapitalist modern topluma ait araçları kullanmaktadır. Bu doğrultuda para ve bilgi gibi iki önemli aracı da kontrol altına alarak, Bahar ve Hasan'ı kendisine bağımlı kılmaktadır. Osman, Hasan'ı özgürlüğünden alıkoymasının yanı sıra ona para ve

haber göndermemektedir. Ayrıca Bahar'ı elde etmek istediği için onun Hasan ile arasında tek iletişim kaynağı olan mektupları da yok etmekte, bilgiyi kendi çıkarları doğrultusunda çarpıtarak Bahar'ı kandırmaktadır. Osman, gazete haberinde soyadı dahi geçmeyen ve Niğde hapishanesinde şişlenerek ölen Hasan isminde bir mahkûma ilişkin bilgiyi, Bahar'ın Hasan'a dair umudunu yitirerek kendisine teslim olması için çarpıtmaktadır. Osman, ancak bu yolla materyal dünyaya ait sonsuz mülkiyet arzusunu, bir insana -Bahar'a- yöneltebilmektedir. Böylece Osman, Bahar'ı elde etmek için önünde engel olarak duran toplumsal/kültürel değerlerin yarattığı sebepleri ve buradan doğan sorumlulukları ortadan kaldırmaktadır.

Bahar ölüm haberini aldıktan sonra koşarak kendini tarlaya atar ve korkuluğa sarılarak bayılır. Korkuluğun cansız bedeni bir kez daha aklın ve mantığın sınırlarının yitirildiği bir anda yönelim noktasının odağı haline gelmiştir. Bahar daha sonra bir at arabasının üzerinde gösterilir ve yine korkuluğun insana benzeyen imgesi ile karşılaşmaktadır. Korkuluğun insana benzemesi ancak cansız olması, Freudyen terminoloji ile ifade edilecek olursa, bir *unheimlich* durumu yaratmaktadır. *Uncanny* olarak da bilinen *unheimlich*, güvenilir ve alışıldık olanın uzağında, dışında, korkutucu olanı anlatmak için kullanılan bir terimdir (Freud, 1999, s. 217-220). Bahar'ın Hasan'ı kaybettikten sonra yaşadığı travmayı ilk olarak korkuluğa koşarak yansıtmayı, daha sonra gördüğünde ise çığlık atarak elinde bulunan aynayı kırması⁶, anlatıda pasif bir özne olarak varlığını bir erkeğin varlığı üzerine temellendiren Bahar'ın varlığının ve bu anlamda imgesinin anlamını yitirmesi ile ilişkili düşünülebilir. Bu anlamda Bahar, artık kendi imgesini göremeyecek kadar travmaya uğramıştır ve korkunç gerçeklik ile baş edemeyecek durumdadır. Sahnenin görüntüsel düzenlemesi, bu anlamı pekiştirecek biçimde gerçekleştirilmiştir. Parçalanmış aynanın üzerine basarak⁷ at arabasına koşan Osman, annesiyle birlikte evi terk etmeye çalışan Bahar'ı geri dönmesi için zorlamaktadır. Sonraki sahnede korkuluk yeniden kameranın tam önünde konumlandırılmıştır. Osman arkadan gelerek korkuluğa yaklaşmakta ve korkuluğa bir eşarp takmaktadır. Yine cansız bir nesneyi Bahar yerine koyarak onunla konuşmaya başlayan Osman, şunları söylemektedir:

⁶ Bu sahnede aynanın işi, korkuluğun cansız surefine yansımaktadır. Bu yansıma, Bahar'ın filmin başında Hasan'ın dikkatini aynı yolla çekmesini hatırlatır. Ancak bu sefer yansıma ölü bir suret üzerinde bulunmakta ve Hasan'ın öldüğü gerçeğini güçlendirmektedir. Bahar'ın tekrar aynaya baktıktan sonra onu fırlatıp atması, bu durumla ilişkili olarak düşünülmelidir.

⁷ Osman, Bahar'ın bedenini somut olarak elde etmeye yaklaşmış, artık imgesini gözetlemeye ihtiyacı kalmamıştır. Bu bakımdan aynanın üzerine basarak direkt Bahar'a koşması bu anlamda yorumlanabilmektedir.

Kolay değil lügat kesmek ama bir çaresini bulacağım elbet. Bahar, güzel Bahar, acı bana, senin için yandığımı görmüyor musun? Bu böyle gitmez kınalı keklik (...) Suyum, evim barkım tarlalarım hep senin olsun yeter ki sen he de... He diyorsun değil mi? Yumuşacık ellerini sıcak sudan soğuk suya sokturmam. Kumrular gibi bakarım sana, kuş sütüyle beslerim seni. He diyorsun değil mi?

Korkuluğun nesnel gerçekliğini fantezi olarak yeniden üreten Osman aracılığı ile filmin anlatısında çatallanan bir *kronotop* oluşmaktadır. Bir yandan izleyicilerin gördükleri, diğer yandan Osman'ın gerçekliği çelişmektedir. Sahne daha sonra Hasan'a geçmektedir. Bir hapishane klasiği olarak kadın fotoğraflarının olduğu dergiyi okuyan Hasan, kardeşi ile paralel olarak kadın imgelerine bakmaktadır. İki kardeşin arasındaki fark ise Osman'ın üç boyutlu olarak bir nesneye yaklaşması, Hasan'ın ise iki boyutlu resimler aracılığı ile fantezi dünyasını tatmin etmesidir. Ancak her iki durumda da kadın bedeni bir arzu nesnesi olmaktan öteye geçememektedir.

Hasan'dan sonra bu kez sahne Osman'a geçmekte ve izleyiciler Osman'ı aynadaki yansımasından izlemektedir. Aynanın arkasından Bahar yatağı hazırlamaktadır. Osman onu tutar ve kendine çeker. Bahar ise ağlayarak teslim olur. Önceden korkuluğu ikna etmek için vaatlerde bulunan Osman, Bahar'ı kendisine çekerken vaatler ve güzel sözlerden vazgeçmiş, "lügat kesmek" olarak addettiği "insani" yaklaşımı tamamen terk ederek doğrudan Bahar'ı ele geçirmek üzere hareket etmiştir. Hikâye anlatısından farklı olarak film anlatısında Bahar ölüm sessizliğinde değildir, hıçkırıkları duyulmaktadır. Hikâye anlatısında travmatik ve hareket edemeyecek bir kayıtsızlığın yerini, film anlatısında mecbur kalınmış bir çaresizlikle teslimiyet almıştır. Bu sahneden hemen sonra gösterilen bukalemun, Osman'ın kendini sürekli duruma göre değiştirmesine bir işaret olarak yorumlanmalıdır. Nitekim öfkeli ve saldırgan bir bireyken ceza alma ihtimali doğduğunda yumuşayan ve tavır değiştiren; kardeşinin üzerine bir cinayet suçu attıktan sonra mağduru oynayan; Bahar'ı elde etmek için türlü yollara başvuran; kendi gerçekliği doğrultusunda çevresini kontrol altında tutmaya çalışan ve manipüle eden Osman, bukalemun misali kendini her durumda hayatta tutacak şekilde biçim değiştirerek var olmaktadır. Yine araya giren köylüler, yazın oldukça kurak geçtiğini söylemekte, Osman'ın suyuyla dahi artık geçinemeyeceklerini, yine de Osman'ın karşısında pasif kaldıklarını dile getirmektedir. Çare bulamayışlarını "cahiliz okumamışız" diyerek anlamlandıran köylüler, suyu Osman'dan "parayla satın almaya" karar verir. Osman'ın "para için

babasını bile satacağını" söyleyen köylülerden sonra görüntüye yine bir bukalemun girmektedir. Ancak köylülerden biri bukalemunu bu kez şapkasıyla yakalar. Bu sahne, Osman'ın gerçekten de para için bu anlaşmaya razı olacağını, köylülerin onu alt etme yolu olarak seçtikleri satın alma durumuyla Osman'ın tavır değiştireceği ve suyu alabileceklerinin bir işareti olarak yorumlanabilmektedir.

Olayları yönlendirme noktasında bukalemun gibi tavır değiştiren Osman, istediğini elde ettikten sonra kendi "kötü özüne" dönmektedir. Korkuluk ile konuşurken elini sıcak sudan soğuk suya sokmayacağını söyleyen Osman, Bahar'ı elde ettikten sonra, yani arzu nesnesine ulaşarak tensel hazza kavuştuktan sonra ona ayaklarını yıkatmaktadır. Bu eşitsiz durumu ve kendi egemenliğini bu kez dinsel bir referans ile meşrulaştırmaktadır. "Cenab-ı Mevla'm kadını erkeğin küçücük bir kemiğinden yaratmış" diyerek cinsiyet eşitsizliğini normalleştirmektedir. Ancak hemen sonraki sahnede kendisinden su isteyen köylülerin üzerine ayaklarının yıkandığı suyu fırlatarak hemcinsleri arasındaki üstünlüğünü de göstermektedir.

Köylüler suyu para ile satın almak istediklerini söylediğinde Osman hemen razı olmaktadır. Önceleri ortak kullanımda olan suyu, kendi mülkiyetine alan, bunu da kanunlara dayanarak yapan Osman, bu şekilde köylüleri hegemonyası altına almış, Bahar gibi onların da eşitsiz konumlarını kabullenmesini sağlamıştır. *Susuz Yaz* uyarlamasının hikâyeden farklı olarak çatışmanın temeline yerleştirdiği mülkiyet sorunsalı, bu noktadan sonra doruk noktaya ulaşmaktadır. Sonrasında köy meydanında radyodan yayınlanan af haberi ile Hasan'ın serbest kalacağı ve anlatıda çözüme doğru gelindiği anlaşılmaktadır. Radyoda "Yüce ret hukuk tekniğine göre kanunların lafı ve ruhu aynı değeri taşır. Demokrasi mücerret hukuk tekniğinin vatandaşın ferdi hukuku ile beraber yürütülmesi demektir" sözleri duyulmaktadır.

Bireyciliğe yapılan vurgu, cemaat toplumundan cemiyet toplumuna değişimin gerçekleştiğinin bir işareti olarak düşünülebilmektedir. Ancak Osman'ın hukuk devleti aracılığı ile tesis ettiği otoritesinin, takip eden sahnede Demokrat Parti üzerinden eleştirisi yapılmaktadır. 1950'de Demokrat Parti ile birlikte devletçilik zayıflamış, serbest piyasa ekonomisi güçlenmiş ve Türkiye kapitalist düzenin yaralarına açık hale gelmiştir. Uyarlama metnin taşıdığı bu eleştiri, giderek daha kapitalist bir hal alan Osman üzerinden yapılmakta, takip eden sahnede Hasan'ın hapisanedeki akıl

hocasını temsil eden Kemal karakterinin sözleri⁸ ile pekiştirilmektedir. Kapitalizmden kaynak bulan mülkiyet sorununa ilişkin Kemal'in öne sürdüğü çözüm, bireysel çıkarılara dayalı benmerkezci anlayışa karşı, toplumsal çıkarılara dayalı kolektif anlayış ile hareket etmeyi içermektedir. Bu bakımdan filmin mülkiyet sorununa ilişkin içerdiği yaklaşım, Proudhon'un "insanın egemenliği, koşulların eşitsizliği, mülkiyet gibi üç peşin hükmün aslında aynı şey olduğunu" ve "mülkiyetin hırsızlığa eşit olduğunu" ileri süren anlayışı ile paralellikler taşımaktadır (2010, s. 32). Osman karakterinin ailesi ve köydeki çevresi ile ilişkilerini mülkiyet üzerinden sorunsallaştıran film anlatısı, daha geniş bir perspektifte düzen eleştirisi yapmaktadır. Bu noktada Proudhon'un mülkiyet konusunda öne sürdükleri, filmin kurmaca dünyasında ifade edilenlerin kuramsal dışavurumu gibidir:

(...) mülkiyet ister istemez despotluğu, keyfi yönetimi, şehvet düşkünü bir iradenin hâkimiyetini getirir: [...]. Şayet hükümet ekonominin ta kendisiyse, yani konusu üretim, tüketim, ürünlerin ve emeğin dağılımı ise, mülkiyet var oldukça hükümet nasıl mümkün olabilir? Eğer mal varlığı birilerinin mülkü ise, mülk sahipleri nasıl krallar, hem de –mülklerinin büyüklüğü ölçüsünde– despotik krallar olmasınlar? Ve eğer her mülk sahibi, kendi mülkiyet sahası içinde mutlak egemense, mülkün sınırları içerisinde dediği dedik bir krala, mülk sahiplerinin hükümeti nasıl düzensizlik ve kargaşadan başka bir şey olabilir? (2010, s. 207)

Aftan yararlanarak özgürlüğüne kavuşan Hasan'ın köye dönmesi ile anlatının -kaynak eserden farklı olarak- mülkiyet sorunu etrafında temellenen çatışması, çözüme doğru ilerlemektedir. Hasan, hikâyede olduğu gibi filmde de ilk olarak Bahar ile karşılaşmaktadır. Bahar, Osman'ı görür görmez ağlamaya ve yakınmaya başlar. Hasan'ın bacaklarına sarılarak kabahati olmadığını, kandırıldığını söyleyerek sürekli ondan af dilemektedir. Ağabeyi ile yüzleşmek için Osman'ın yanına giden Hasan'ı durdurmaya çalışan Bahar, Osman'ın silahlı olduğunu söyler. Hasan, dinlemeyerek Osman ile yüzleşmektedir. Hasan'ı korumak adına Osman'ın üzerine balta ile koşan Bahar, Osman tarafından vurularak yaralanmıştır.

Anlatının gelişiminde herhangi bir etkisi olmamasına, Hasan'ın hapse düşmesinde bir sorumluluğu bulunmamasına rağmen Bahar'ın vurulması, bir anlamda ataerkil anlayış içerisinde ödediği kefareti ile "saflaştırılan", "masumiyetine

⁸ Köye döndüğünde Osman'ı öldürmemesi gerektiği, bunun bir çözüm olmayacağı yönünde Hasan'a tavsiyeler veren Kemal, kapitalist anlayışı eleştirerek şunları söyler: "Mesele suyu onun elinden almak olmalı, üstelik suyu yalnız onun elinden almak da yetmez, bütün o gibilerin elinden bütün suları almalı, seni mahpus damlarına Osman'ın adam vurup suçu senin üzerine yüklemesi düşürmedi. Esas sebep, akan suya sahip çıkmanız. Yoksa Sarı Veli ile bal gibi geçinip giderdiniz".

geri döndürülen" bir konuma taşınmaktadır. Hikâye anlatısından farklı olarak filmin anlatısında Bahar, baştan sona bir arzu nesnesi olarak yer almış, eyleyen/aktif bir özne konumuna erişememiştir. Osman'ı öldürmek için "haklı" bir sebebi daha oluşan Hasan, Osman'ı "kendi mülkiyeti" içerisinde boğarak öldürür ve suyu tekrar genel kullanım için açarak anlatıda bireysel mülkiyet bilincinden doğan sorunu çözüme kavuşturmaktadır.

Edebi anlatıda yer almayan mülkiyet bilincinin çözüme kavuşturulması durumu, uyarlamaların üretildiği tarihsel dönemle metinlerarası bir düzlemde nasıl etkileşim içine girdiğini göstermektedir. Hutcheon'e göre, "Yaratım ve alımlamaya ilişkin bağlamlar, materyal, kamusal ve ekonomik olduğu kadar kültürel, kişisel ve estetik olarak da ele alınabilmektedir. Bu durum, (...) bir hikâyenin bağlamının büyük değişikliklere uğramasının -örneğin ulusal bir uzam ve zamanda üretilen anlatının- neden hikâyenin ideolojik ve edebi olarak yorumlanmasını radikal şekilde dönüştürdüğünü açıklamaktadır" (2013, s. 28).

Susuz Yaz anlatısı çerçevesinde edebi eser ve film uyarlamasının farklı dönemlerde, farklı özneler tarafından "kişisel", "kültürel" ve "estetik" olarak farklı dışavurum biçimleri ile üretilmiş olması, her iki metnin de gerçekliklerini çoğullaştırmaktadır. Bununla birlikte, diyalojik olarak birbirleri ile etkileşim halinde olan her iki metin, üretildikleri tarihsel dönemlerin "materyal", "kamusal" ve "ekonomik" çağrışımlarını da bünyelerine içkin şekilde bulundurduğunu göstermektedir. Böylece, sadakat nosyonu aranmaksızın üretilen uyarlama film, kaynak eserin de alımlama düzeyinde anlamsal pratiklerini dönüştürmekte, metinlerarası zeminde *Susuz Yaz* anlatısının içeriği, Derrida'nın ifadesinde olduğu gibi, "sonsuz bir göstergeler sirkülasyonu"na (1997, s. 300) dönüşmektedir.

Yılmaz Duru Yapımı *Susuz Yaz* (1973)

1973 tarihinde Yılmaz Duru'nun çektiği *Susuz Yaz*, ikinci uyarlama olarak alımlama ve dışavurum düzleminde kendisinden önce gelen iki anlatının da izlerini taşımaktadır. Film bu yönüyle anlatının çağrışımsal düzleminin taşıdığı metinlerarası ilişkiler ağını genişletmektedir. *Susuz Yaz*'ın ikinci film uyarlaması ile anlatı, göstergelerarası düzlemde de çoğullaşmakta, böylece dışavurum düzleminde farklı araçlara aktarılmakta ve alımlama potansiyeli anlamında çoğul anlamlandırma

ihтимallerine olanak sağlamaktadır.

Film, kaynak eser ve ilk uyarılama ile diyalojik bir ilişki kurmakla birlikte sadakat temelli bir uyarılama anlayışı içermemektedir. Ancak ilk iki metnin biliniyor olması ve özellikle Metin Erksan'ın uyarladığı ilk *Susuz Yaz* filminin 1964 Berlin Film Festivali'nde en iyi film dalında Altın Ayı ödülünü kazanması, ikinci uyarılama için bir pazarlama stratejisi niteliği de taşımaktadır. Alternatif bir anlatı stratejisi taşımaktan uzak, bu yönüyle bir sanat sineması türü içerisinde değerlendirilme iddiası taşımayan filmin, 1970'li yılların seks filmleri furyası (Özgüç, 1988, s. 116-117) ile ilişkili biçimde cinselliği öne çıkaran bir anlatıma sahip olduğu düşünülmektedir. Söz konusu cinsellik öğelerinin yoğunluğu filmin fragmanında da görülmekte, Osman⁹ ve Bahar'ın sevişme sahneleri sıklıkla görüntüye gelmektedir.

Filmin açılış jeneriği, filmde çeşitli görüntüler taşımaktadır. Film ilk iki metinden bilinen çeşitli olayların bu filmde nasıl görselleştirildiğine ilişkin bir kolaj ile başlamaktadır. Leitch'e göre, yeniden uyarlanan filmler "metinlerarasılığın üçgen bir nosyon" olarak değerlendirildiği bir zemine dayanmaktadır (2012, s. 95). Bu yaklaşıma göre yeniden uyarlanan filmler, "ortak edebi eserin yeniden uyarlamaları olarak kaynak metinden uyarlanan daha önceki filmlere olan borçlarını maskeleyerek" girişiminde bulunmakta, böylece diyalojik olarak bağlantılı olduğu kaynak metin ve diğer uyarlamalara eş bir konumda kendi özgün dışavurum biçimini ortaya koymaya çalışmaktadır (Leitch, 2012, s. 95). Bunun yanı sıra, Leitch, Linda Hutcheon'ı da referans göstererek, yeniden üretilen filmlerin, "yeniden" sıfatına ihtiyaç duyulmaksızın sadece "uyarılama" terimi ile karşılanabileceğini belirtmektedir (2012, s. 95). Bu durumda kaynak metin, ilk uyarılama ve ikinci uyarılama olarak ayrılacak üç ayrı *Susuz Yaz* anlatısının, birbirlerine referans verecek, alımlama dinamiklerini etkileyecek ve dönüştürecek biçimde bir metinlerarası anlamlandırma düzlemi yaratmaktadır.

Birinci uyarılamada film, ağabey Kocabaş'ın mülkiyet bilincine ilişkin düşünceleriyle başlarken, bu uyarılamada film, elinde bir zil ile ağacın dibinde oturan Bahar'ın görüntüsü ile başlamaktadır. Osman, yanına gelerek Bahar'ın elindeki zile vurmakta ve "Bahar, ne zaman evleneceğiz? Beni neden oyalayıp duruyorsun kız?" diye sormaktadır. Bu sırada elini öpmekte ve boynunu öpmeye yeltenmektedir.

⁹ Uyarılamada Kocabaş kardeşler'in isimleri, ilk uyarılamadan farklı olarak kaynak eserdekiyle aynı kullanılmıştır. Buna göre ağabey karakterinin ismi Hasan, kardeşin ise Osman'dır.

Yeşilçam'ın popüler anlatım geleneklerine sahip filmde, kendinden önceki iki metinde olan derinlikli karakter tasvirleri/betimlemeleri bulunmamaktadır. Birinci uyarlamada Bahar'ın Hasan'ın dikkatini çekmek için kullandığı ayna, bu filmde zil ile değiştirilmiştir. Ancak ilk uyarlamada aynaya yüklenen metaforik anlamlar ve bu nesnenin anlatıma katkısı, bu uyarlamada kullanılan zil nesnesinde görülmemektedir.

Bu anlamda edebi eserde kullanılan "duyma" duyusunun yerini ilk uyarlamada "görme" almışken, ikinci uyarlamada yeniden "duyma" ön plana çıkartılmaktadır. Casetti'nin ifadesiyle, "Uyarlamalar, yeniden üretimler ve dönüşümler hakkında konuşurken, yalnızca metinlerin yapılarına -içerik ve biçimlerine- odaklanmak yerine, metinler ve bağlamlarıyla kurulan diyaloglarına da bakılmalıdır" (2004, s. 83). Edebi eser ve ilk uyarlamasının izlerini taşımasına rağmen özgün dilini yaratma yolunda farklı araç setlerine başvurması, ikinci uyarlamayı kendi bütünsel zemininde değerlendirilebilecek diyalojik olarak diğer eserlere bağlı ancak anlatımsal olarak yeni gerçeklik yorumlamalarına açık bir konuma yerleştirmektedir.

Filmde Osman'ın ağabeyi Hasan karakterinin, suyu sadece kendileri için kullanarak köylüler ile paylaşmak istemediğine ilişkin bilgi, kardeşi Osman karakteri tarafından hâlihazırda biliniyormuş gibi aktarılmakta, buna ilişkin isteğini önceleyen bir sahne görülmemektedir. Ayrıca filmde Bahar'ın annesinin, Bahar'ı tarlaların hasadı yapılmadan önce Osman ile evlendirmek istemediğine ilişkin bilgi de *Susuz Yaz* anlatısının metinlerarası düzleminde yalnızca birinci uyarlamada bulunmaktadır. Bu yönüyle film, kaynak eser ve eserin ilk uyarlamasıyla etkileşim içerisinde anlatı çatısını oluşturmaktadır. Metinlerarası bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde film, Linda Hutcheon'ın uyarlamaların *palimpsest* nitelikte eserler (2013, s. 6) olduğuna ilişkin anlayışında olduğu gibi, izleyicinin zihninde diğer eserlerin çeşitlemeleri ve tekrarlarıyla şekillenmekte olduğu görülmektedir.

Hasan, ilk uyarlamadan farklı olarak *id*inden kaynaklanan arzuları ile giderek "kötü" bir karaktere dönüşen, aşamalı bir gelişim süreci göstermemekte, bunun yerine "saf kötü" olarak kurulmaktadır. Suyu kendi mülkiyetine alarak zenginleşmek isteğinin de ötesinde Hasan, köylülerin topraklarının susuz kalacağını, bu nedenle ürün alamayacaklarını ve böylelikle topraklarını ona satmak zorunda kalacaklarını hesaplamaktadır. Hasan, bu hayallerle keyiflenmekte ve kendine söz konusu

feodal boyuta dayalı kimlikler yakıştırmaktadır. Kendi kendine “Bademlerin ağası Hasan Kocabaş, yok yok en iyisi Hasan Ağa” diyerek henüz boş olan havuzda dans etmektedir. Bu yönüyle ilk uyarlamadaki suyu köylülere para ile satmak fikri üzerinden temellendirilen kapitalist eleştiriye karşın, bu filmde köylülerin topraklarını ellerinden almak fikriyle feodal boyut öne çıkmaktadır.

Hasan'ın havuz yaptırarak suyu kendi tekeline alması üzerine köylüler, duruma itiraz etmek için havuz başına geldiklerinde Hasan, kendisini sinirlendirmemelerini yoksa suyu tamamen keseceğini söyler. Bunun üzerine köylülerden Veli Sarı “Yezid mi olup çıkacaksın başımıza lan!” diyerek Hasan'ın arkasından bağırılmaktadır. Bununla bağlantılı olarak köylüler arasında bulunan Bahar'ın annesi (Gülsüm) “Biz kendimizi Hüseyin ettirmeyiz” diyerek anlatıyı, İslam tarihinde Hz. Hüseyin'in katledildiği olay olarak bilinen “Kerbela olayı” ile ilişkili kılmaktadır (Çakır, 2012, s. 713). İstedikleri suyu alamadıkları için öfkeli bir biçimde evlerine dönen köylüler kendi aralarında “Yanına koymayız bunu. Toprağımızı Kerbela ettirmeyiz” demektedir. Kerbela olayında Yezid'in ordularının Hz. Hüseyin'in birliğini susuz bırakarak savaşmaya zorlaması gibi bir durum ile Hasan'ın kendilerini susuz bırakması arasında kurulan ilişki, filmin dışsal kaynaklar ile olan metinlerarası bağını ortaya koymaktadır.

Hasan ilk iki anlatıdan farklı olarak çiftlik kurma hayali taşımakta, suyu da topraklarını genişletmek için kullanmaktadır. Onun için havuzdaki su, su değil altındır. Osman, ağabeyine yanlış yaptığını söylediğinde, ağabeyi “Senin aklın bu işlere ermez” diyerek onu Bahar'ı kaçırmayı yönünde ikna etmeye çalışmaktadır. Kaynak metinden farklı olarak ve ilk uyarlamada olduğu gibi amaç başlık parasından kurtulmaktır. Eğer gecikirse Bahar'ı başkasına vereceklerini söyleyen Hasan'a karşı, Osman, Bahar'ın kendisinden başkasına varmayacağını dile getirir. Ancak Hasan, “Kadın kısmı belli olmaz oğlum!” diyerek cinsiyet ayrımcılığı içeren söylemlerini dışavurmaktadır.

Bahar'ın annesi (Gülsüm), Bahar'ı Osman ile buluşmuş olması nedeniyle taşlamakta ve evlenmelerine katıyen izinin olmadığını söylemektedir. İlk uyarlamaya benzer biçimde Hasan ve Osman Kocabaş Kardeşler, Bahar'ı kaçırmaktadır. Ancak bu uyarlamada Bahar'ın annesi, bağırarak köylülerden yardım istemektedir. Yardım isterken söylediği sözler, *Susuz Yaz* anlatısının çatışmasını oluşturan susuzluğa

gönderme yapacak biçimde olmaktadır: "(...) eşkiya kesildiler başımıza, suyumuzu aldılar, şimdi de kızımı kaçırmıyorlar". Takip eden sahnede Bahar, gelinlikler içinde at üstünde, davul, zurna eşliğinde Osman ve Hasan ile köy içinde gezdirilirken tüm köylü kapı ve pencerelerini kapatmakta, düğüne iştirak etmemektedir. Dahası köylüler düğün alayının üzerine tükürerek su konusuyla ilgili tavırlarını belirtmektedir. Bu anlamda birinci uyarlamadaki köylülerin görece duyarsız davranışları, bu uyarlamada görülmemektedir. Leitch'in ifadesiyle "tüm metinler akışkan, çoklu ve tanımlanamaz" kabul edilmekte ve "her metin, kararlılığı ve bütünlüğü ontolojik olmaktan ziyade sosyal ve politik" açılımlara bağlı olan "metinlerarası" bir düzleme yerleşmektedir (2012, s. 88). Bu çerçevede köylülerin düğüne katılmaması, "kollektif katılımcı ve etkin direniş" in bir örneği olarak değerlendirilebilmektedir (Abisel, 1994, s. 96). Neticede bir kişi dışında hiçbir köylü Osman ve Bahar'ın düğününe katılmamakta, bu yönden köy halkı Hasan'ın iktidarına karşı direnç göstermektedir.

Yalnızca zihinsel engelli "Köyün delisi" Asiye düğüne katılmaktadır. Bunun üzerine Hasan, aciz durumdaki kadını taşıyarak kovar. Köyün delisi ise buna karşılık "Atma be! Ne atıyon? Ben senin kadının değil miyim?" diye cevap verir. Bu sözler, Hasan'ın ona tecavüz ettiği sahneden sonra anlam kazanmakta ve bu tecavüz eyleminin birden çok kez yaşandığına dair ipuçları barındırmaktadır. Asiye'nin "deliliği", Foucault'un anlayışıyla "Zihin hastalığı", beraberinde "öteye itilme" ve "mahkûmiyet söylemi"ni de getirmektedir (2006, s. 176). Nitekim Asiye, toplumun ötesine itilmiş ve Hasan'ın iktidarının mahkûmiyetine terk edilmiş şekilde betimlenmektedir. Hasan, Osman ile Bahar'ın ilk sevişmelerini odanın altında bulunan ahırda eşeğe sarılarak dinlemekte ve sonraki birlikteliklerini de yan odalarında bulunan bir delikten gözetlemektedir.

Bu sahnelerin görsel düzenlemeleri, kadını, erkeğin bakışı için bir "meta" olarak konumlandırılan nitelikler taşımaktadır. Kaynak eserde yan odadan dinleme ve ilk uyarlamada gözetleme olarak aktarılan nesneleştirme durumu, ikinci uyarlamada da yinelenmektedir. Ayrıca söz konusu sevişme görüntüleri, Hasan'ın öznel kamera açısının dışında çeşitli açılardan da gösterilmekte, bu yönüyle Laura Mulvey'in, kadının anlatı içerisinde ve izlenme anında metalaştırıldığına ilişkin tespiti (1997, s. 42), ikinci uyarlamada için de geçerlidir. Bu doğrultuda film, dönemin popüler seks filmleri furıyası ile diyalojik bağlantılar taşımaktadır. Böylece film, *Susuz Yaz* anlatısını,

göstergelerarası bir düzlemde yeniden bir bağlama yerleştirirken, dönemin hâkim anlayışına paralel olarak popülerleştirmektedir. Cinsel içerik kullanımı, dönemin popüler anlayışında bir pazarlama stratejisi olduğundan filmin tecimsel kimliğini desteklemekte, ayrıca *Susuz Yaz*'in metinlerarası ağına eklenmekte, anlatıyı dışavurum ve alımlama düzeyinde değiştirmektedir. Bu durum uyarlamaların biçimler arasında gerçekleşen ve basit bir yer değiştirmeyi ifade eden geleneksel anlamını aşmaktadır. Hutcheon'ın (2013) uyarlama kavramsallaştırmasında işaret ettiği gibi, uyarlama eylemi, çeşitli niyetlerin bir karışımı olabilmekte ve bu niyetler yeniden üretim sürecinde baskın bir hal alabilmektedir.

Film, hem eşzümreli bir biçimde içinde bulunduğu bağlam ile hem de artsüzreli bir biçimde geçmiş *Susuz Yaz* metinleri ya da çeşitli dışsal metinler ile diyalojik ilişkiler kurmaktadır. Bu diyalojik anlamlandırma sürecine bağlı olarak anlatı yeniden bağlama oturtulabilmektedir. Yukarıda sözü edilen ve uyarlama eylemi sırasında öne çıkan çeşitli niyetler, kaynak eserin işaret ettiği gerçekliğin nasıl bir bağlama yerleştirildiğini belirlemektedir. İlk uyarlamada su mülkiyeti üzerinden yapılan kapitalist düzen eleştirisi, anlatının psikolojik boyutunu politik bir dışavurum düzleminde birleştirirken, bu uyarlamada anlatı, Yeşilçam'ın yerleşik anlatım mekanizmaları ile popüler bir bağlamda yeniden yorumlanmaktadır. İlk uyarlamada İdinden kaynak bulan arzularını doyurma arayışı içerisindeki ağabey karakteri, bunu yapabilmek için geleneksel ya da modern kuralları kullanarak olayları/insanları kendi gerçekliği doğrultusunda yönlendirmektedir. Bu uyarlamadaki ağabey karakteri ise Yeşilçam'ın temsil göreneklerine paralel şekilde "saf kötü" olarak yansıtılmaktadır.

Topraklarını büyüterek köyün ağası olmak için suyu köylüler ile paylaşmayan Hasan, Bahar'a karşı arzusunu ve köylülere olan öfkelerini, akli dengesi yerinde olmayan "köyün delisi" Asiye'ye tecavüz ederek göstermektedir. Nitekim köylülerin mahkeme kararıyla suyu tekrar paylaşma açtirması nedeniyle öfkelenen Hasan, kendi kendine "keyiflenin, o keyfi boğazınıza tıkamazsam bana da Hasan demesinler" diyerek söylenirken Asiye'yi fark etmektedir ve onu kandırarak tecavüz etmektedir. Su için Hasan'ın havuzu başına gelen köylülere "Tarlınız susuz kaldıysa kesin damarlarınızı akıtın toprağa" diye bağırılmaktadır. İlk uyarlamadaki ağabey karakteri, arzularını doyurmak adına insanların riayet ettiği kurumsal ve geleneksel düzenin yarattığı kurallar dizisinden yararlanmaktadır. Ancak bu uyarlamadaki ağabey karakteri,

idinden kaynaklanan arzularını, yine idinden kaynaklanan öfkesiyle şiddete ve istismara yönelerek çözüme eğilimi göstermektedir.

Kaynak hikâyede olduğu gibi Hasan, mahkeme kararıyla tekrar suyun kontrolünü tekeline aldıktan sonra Asiye, sırtında bir korkulukla köy meydanında “ben can alanım can, su yok gayri hayat yok. Ben Hasan’ım Hasan, hepinizin canını alacağım” diyerek koşmakta, bir çatının üzerinde kuş taklidi yaparak “Ben baykuş Hasan’ım, Baykuş Hasan” diye bağırmaktır. Baykuş, Yunan mitolojisinde ussallığı ve bilgeliği sembolize ederken, Anadolu’da uğursuzluk ve ölüme işaret etmektedir. Suyun yokluğunun ölümün habercisi olduğuna ilişkin anlam, baykuşa yüklenen metinlerarası çağrışımlarla güçlendirilmektedir. Asiye’nin bu görüntüleri sırasında paralel kurgu ile havuz başında tüfek ile nöbet tutan Hasan ve yatakta yarı çıplak yatan Osman ve Bahar görüntüye gelmektedir. Bahar, Osman’a Hasan’ın yaz vakti neden bahçede değil de yan odalarında yattığını sormaktadır. “Aylardır koynundayım, içimden geldiğince sana Osman’ım diyemedim, soluğumu veremedim. Niye ayrı dama çıkmıyoruz?” diye sormaktadır. Böylece sahnede Hasan’ın izleme ve dinleme edimleri, Bahar tarafından sorunsallaştırılmakta, ayrıca bu görme ve duyma yetileriyle bilinen baykuş göstergesi birleştirilmektedir.

Susuz Yaz anlatısının kaynak metninde ve ilk uyarlamasında Kocabaş’ların köpeğini vuran, ekinlerine zarar veren (kaynak metinde), suyun havuzdan akışını önleyen ark kapağını patlatan (ilk uyarlamada) Veli Sarı karakteri, Hasan’ın ilk suyu kestiği zaman hukuki yollara başvurmayı teklif eden köylülere “Bileğimizin gücü ile alalım suyu” diyerek olayları şiddet ile çözmeye meyilli anlayışını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Veli, “mağdur” köylü kimliğinin dışında temsil edilmektedir. Nitekim anlatının bu uyarlamasında Veli, yalnız Hasan ile değil, Osman ile de sorun yaşamaktadır. Suyu Hasan’ın alıkoyduğunu bilmesine rağmen bu konuda Osman’ın üzerine gitmektedir. Osman, elinden gelen bir şey olmadığını, ağabeyinin kanunun kendi tarafında olduğunu dile getirerek “lafı boğazına tıktığını” söylemektedir. Buna karşılık Veli, “Oğlum, sen erkek değil misin?” diye sorarak tartışmayı “eril iktidar” düzlemine çeker. Bu lafa sinirlenen Osman, “Ne yapayım? O benim büyüğüm” diyerek geleneksel kurallar nedeniyle elinden gelen bir şey olmadığını belirtir. Ancak Veli, Osman’ı aynı cinsiyetçi söylemlerle kışkırtmaya devam eder. Veli, Osman’a “Biz de seni erkek belliyorduk. Yoksa Bahar gelin kocasız mı? Ersiz mi?” diye sormaktadır.

Bunun üzerine Osman, Veli'ye saldırarak onu yumruklar.¹⁰ Osman, "Kadın karıştırılmaz bu işlere. Asıl bu erkekliğe sığmaz" diyerek kadının ve erkeğin dünyasını ikiye bölmektedir. Bu karşıtlık üzerinden uyarılama metinde kadının ekonomik, toplumsal, kültürel ve ahlaki pozisyonu belirlenmiş olmaktadır.

Köker'e göre, "Türk filmlerinde, cinsiyetler arasındaki eşitsiz ilişkileri bir problem odağı olarak görmeme eğilimi de, saklı bir biçimde bu eşitsiz ilişkilerin sürdürülmesine destek vermek diye de nitelenebilir. Kadınların çelişki, sorun ve çözüm bulma tarzları, film anlatıları içinde iyimser bir ifadeyle görmezlikten gelinmektedir" (1994, s. 166). Öyle ki takip eden sahnede Osman, köylüyle paylaşmak için suyu açtığında¹¹ ağabeyinin gösterdiği şiddetli tepkiye verdiği karşılık, aynı cinsiyetçi niteliğe sahip olarak tasvir edilmektedir: "Herkesin rızkını, rızık etmem kadınıma, rızık etmem doğacak çocuğuma". Osman'ın patriarkal değerlerde ifadesini bulan sözleri, takip eden sahnede pekişmektedir. Bu sahnede Bahar, bir süredir göremediği köpeklerini merak ettiği için evin önünde köpeğin adını seslenmektedir. Osman, "Ben bakarım Arap'a sen yemeği hazır et" diyerek kadın ve erkeğin iş bölümünü, evin içi ve evin dışı olacak biçimde ikiye ayırarak Bahar'a konumunu hatırlatmaktadır. Ancak Osman'a köpeğin vurularak öldüğünü Asiye haber vermektedir. Bir kadın olarak Asiye'nin filmde sürekli ev dışında açık alanlarda görülmesi, söz konusu patriarkal anlayışın kadını konumlandığı yer ile çelişmektedir. Ancak Asiye'nin akli dengesinin yerinde olmaması, onu bu patriarkal anlayışın yarattığı geleneksel, toplumsal ve kültürel sınırlamalardan muaf tutmaktadır.

Kaynak metinde ve birinci uyarlamada köpeğin öldürülmesini takiben Kocabaş Kardeşler, köylülerin yarattığı tehdide karşı arazileri başında nöbet tutmaya başlamaktadır. Ancak anlatıda Kocabaş'ların arazisine giren iki köylü, kaynak metin ve ilk uyarlamada birbirinden farklı eylemlerde bulunmaktadır. Kaynak metinde aşılıklara saldıran köylüler, ilk uyarlamada havuzun bendini dinamitle patlatarak alıkonulan suyu serbest bırakmaktadır. Bu durum ilk uyarlamanın su mülkiyetini diğer metinlerden farklı olarak çatışmanın merkezine yerleştirmiş olması ile ilişkili

¹⁰ Veli, *Susuz Yaz*'in diğer iki metninden farklı olarak Kocabaş'ların köpeği Arap'ı, Osman ile yaşadığı kavgadan sonra öldürmektedir. Veli, köpeği vurmadan önce köylülerin bir kuyu kazdırarak suya eriştiği görülmektedir. Her iki *Susuz Yaz* metninde köpeğin öldürülme nedeni, suyun paylaşılmamasıyken bu metinde köpeğin ölme nedeni, Veli'nin taşıdığı intikamcı tutumdan kaynaklanmaktadır.

¹¹ Osman, öyküde köydeki çocuklarca taşlanması, alışveriş yaptığı bakkalın su konusunda yanlış yaptıklarına dair uyarısı, komşuları Ethem Ölmez'in annesinin sitemleri sonucu suyu açmaktadır. Öte yandan ilk uyarlamada suyun paylaşılması Bahar'ın kocasını ikna etmesi ile gerçekleşmektedir. Bu ikinci uyarlamada ise Osman, Veli ile yaşadığı soruna müteakiben suyu açmaktadır.

görülmektedir. İkinci uyarlamada ise köylüler, hem aşılıkları budayarak zeytinlere zarar vermekte hem de havuzun bendini dinamitle patlatmaktadır. Bu yönüyle *Susuz Yaz* anlatısının ikinci uyarlaması, ilk iki metin ile kurduğu metinlerarası ilişki doğrultusunda çatışmasını kurmaktadır. Bu doğrultuda anlatının ilk iki metninin oluşturduğu diyalojik düzlemden yararlanarak çatışmasını kuran ikinci uyarlama, bu metinlerin içeriklerini oluşturan çeşitli elementleri, kendi bünyesinde birleştirmekte, aynı zamanda onları yorumlayarak anlatıya dair çeşitli yanıtlar getirmektedir. Bu yanıtlar ile ikinci uyarlamadaki baskın niyetler ortaya çıkmaktadır.

Kaynak metinde Veli Sarı'nın ölmesiyle sonuçlanan gecenin sabahında köylülerde herhangi bir reaksiyon görülmezken, anlatının her iki uyarlamasında da köylüler ayaklanmaktadır. İlk uyarlamada jandarma tarafından durdurulan köylüler, ikinci uyarlamada Hasan'ın kardeşi Osman tarafından durdurulmaya çalışılmaktadır. Gerek kaynak metinde gerek ilk uyarlamada iki kardeşten küçük olanı, şiddete başvurmadan çekinen "yumuşak başlı" (Cumalı, 2013, s. 28), "(...) kimseye fenalık etmeyi düşünmediği için kimseden de fenalık beklemeyen bir yaradılışa" (Cumalı, 2013, s. 32) sahip olarak temsil edilmektedir. Ancak ikinci uyarlamanın bu konuya ilişkin kendinden önceki metinlere getirdiği yanıtlar farklıdır. Osman, kışkırtıldığında şiddete başvurmadan kaçınmamaktadır. Bu durumun Yeşilçam'ın temsil görenekleri ekseninde oluşturulmuş şematik karakter özellikleri ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Yeşilçam anlatılarının genelinde başrol oyuncusu (erkek), sorunları fiziksel şiddete başvurmak suretiyle çözmektedir. "Bireyler arasındaki iletişimsizliği gösteren [...] fiziksel şiddet" (Abisel, 1994, s. 63), ikinci uyarlamada daha yoğun olarak görülmektedir. Bu uyarlamada İrfan Atasoy'un oynadığı Osman karakterinin, önceki *Susuz Yaz* anlatılarından farklı biçimde temsil edilmesi de Yeşilçam'ın cinsiyet rollerine yüklediği kodlar çerçevesinde anlam kazanmaktadır.

Bahar'ın karakter özellikleri, Osman karakterinde olduğu gibi Yeşilçam'ın şematik kadın temsilleri doğrultusunda oluşturulmuştur. Diğer iki metne ilişkin birçok referans taşımamasının yanı sıra Bahar, söz konusu temsillerin taşıdığı kodlar dışında hareket etmemektedir. Her iki metinde de olduğu gibi Hasan ve Osman, Veli Sarı'yı öldürmek suçundan yargılanmak üzere hapse alınmaktadır. Bahar, ilk uyarlamadan farklı olarak kaynak metindeki gibi hamiledir. Annesi yalnız olduğu için kızını yanına çağırırsa da Bahar, "yok anam yok, erimi evimde bekleyeyim" demektedir. Bu

bakımdan Bahar'ın eril kültüre salt itaat ettiği görülmekte, yukarıda da söz edilen konumunun farkında olduğu anlaşılmaktadır. Bahar, mahkemede sınırları eril kültür tarafından belirlenmiş konumunun dışına çıkarak doğruları söylemektedir. Ruhsatsız silahın o gece Hasan'da çiftenin ise Osman'da olduğunu itiraf etmektedir. Ancak hâkim silahları dışarıda değiştirdikleri yönündeki Osman'ın ifadesini hatırlatarak Bahar'a Osman'ın yalan söyleyip söylemediğini sorduğunda Bahar, “yok, yalan demez, öyledir o diyorsa” diyerek “eri”nin sözünü doğrulamaktadır.

Film anlatısının geneline yayılan ahlaki söylem, cinsiyet rollerine yüklenen değerlerde ifadesini bulmaktadır. Bakhtin'in ifadeleriyle, “Düşünce ve (sorumluluğumuz çerçevesinde) eylemlerimiz, teknik değil, ahlakidir ve iki sınırdaki başarıya ulaşabilir: ‘şey’e ve ‘kişiliğe’ karşı olan tepkiler - somutlaştırma ve kişileştirme. Bazı eylemlerimiz (bilişsel ve ahlaki), somutlaştırma sınırına yaklaşmaya çabalar ama hiçbir zaman ulaşamazken, diğer eylemler kişileştirme sınırına doğru ilerlemektedir ancak hiçbir zaman tam olarak ulaşmamaktadır” (1986, s. 108). Bu yaklaşımla Hasan'ın, alımlama düzeyinde materyal dünyayı kişisel gerçekliğine uyacak şekilde somutlaştırırken, doğanın unsurlarını kendi amacına hizmet eden bireyler olarak kişileştirdiğini iddia etmek mümkündür. Ancak, bu somutlaştırma ve kişileştirme durumu, Hasan'ın iktidar üzerinden kurduğu sorunsal bir düzlemde gerçekleştiği için her şekilde yenilgiye uğrayacağı anlaşılmaktadır. Örneğin Hasan, susuz toprağı belleyen köylülerin yanından eşeği sırtında geçerken onlara sözlü olarak saldırmakta ve söz konusu cinsiyetçi söylemi kullanarak onlara hakaret etmektedir. “Bu köyün tüm erkekleri kancık! Aha bu eşekten betersiniz hepiniz” diye bağırarak Hasan'a sinirlenen köylüler, ellerinde sopalarla Hasan'ın üzerine doğru koşmaya başlar. “Gelin, gelin ananızı belleyeceğim, görün hele” der ve elindeki baltayla onlarla kavga etmeye başlar. Kaynak metnin içeriğinde bu tip bir olay bulunmazken, ilk uyarlamada köylüler, su konusunda mağdur oldukları için tuzak kurarak örgütlü biçimde Osman'a (ağabey Kocabaş) saldırmaktadır. Ancak burada Hasan (ağabey Kocabaş), bir neden olmaksızın köylüleri kızdırmaktadır. Bunu da cinsiyetçi pozisyonu ortaya koyacak biçimde kadınlığa/dışılığa yüklediği olumsuz anlamlar ile yapmaktadır. Hasan'ın “saf kötü” temsilinin yanında Osman'ın da kadına bakış açısı problemlidir. İzleyiciden özdeşlik kurmasını beklediği Osman karakteri, hapisanede kendisine yöneltilen “karın neden aramaz sormaz?” sorusuna, “Bahar bir kadın. Ne eder ki? Hem de kucağında bir bebek, yol bilmez, iz bilmez” diye cevap vermektedir. Bu

anlamda film anlatısı, kadını yerleştiği “aciz” konumu iyi karakter üzerinden de meşrulaştırmaktadır.

SONUÇ

Susuz Yaz anlatısının kaynak metninde toplumsal, ahlaki ve özellikle psikolojik boyut öne çıkarken, ilk uyarlamada su mülkiyeti üzerinden kapitalist düzen eleştirisine odaklanılmaktadır. Böylece uzun hikâyeye biçiminde ortaya çıkan *Susuz Yaz*, farklı bir araç (film) için tekrar kodlanarak (uyarlanarak) politik referanslar içeren bir düzeye taşınmaktadır. Böylece *Susuz Yaz* anlatısının göstergelerarası ağı, yeni dışavurum biçimleriyle genişlemektedir. Walker'ın önerdiği üzere, “dünya, göstergelerin farklılaşan sistemleri dışında bilinemez” ve “(...) fikirler, farklılığın kaynağını değil, etki alanını oluşturmaktadır” (2007, s. 146). Anlatının göstergelerarası ağında gerçekleşen bu genişleme, alımlama pratikleri bakımından da çoğul perspektiflere izin veren metinlerarası bir anlamlandırma düzlemi yaratmaktadır.

Anlatının dışavurum ve alımlama düzeylerinde gerçekleşen çoğullaşma ile ortaya çıkan polifonik söyleşim zemininde her uyarlama metin, kendine has söylemler taşımaktadır. Bu söylemlerin kendi aralarında ve içinde üretildikleri bağlam ile girdiği diyaloji, çeşitli gerçekliklere işaret ederek metnin taşıdığı anlamları görünür kılmaktadır. *Susuz Yaz* anlatısının kaynak metni ve uyarlama metinleri arasındaki diyalojik ilişki sonucu ortaya çıkan söylemler, kaynak metnin ürettiği anlamları dönüşüme uğratmaktadır. İlk uyarlamanın taşıdığı politik niteliğin ikinci uyarlamada Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzına bağlı olarak zayıfladığı, söz konusu politik niteliğin popülerleştiği görülmektedir. Öyle ki ilk uyarlamada suçu üzerine alarak ağabeyi yerine hapisaneye giren Hasan'ın hapisanedeki akıl hocası, düşünce suçlus olduğu anlaşılan “Kemal Ağabey” karakteridir. Kemal'in Hasan'a verdiği tavsiyeler kapitalist toplum düzenine bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

Buna karşın ikinci uyarlamada bu entelektüel karakterin yerini, koğuş ağası olduğu anlaşılan “Salih Ağa” karakteri almaktadır. Salih'in sorunsallaştırdığı konular, Kemal'in politik perspektifinden uzak, dahası kapitalist mülkiyet anlayışına yakındır. Nitekim Osman'ın ağabeyi Hasan'ın neden kendisine para göndermediği yönündeki başka bir mahkûmun sorusuna karşılık Salih, “hem de malın yarısı onun” diye eklemeye bulunarak Osman'a yönelik haksızlığa vurgu yapmaktadır. Bu

yönüyle düşünüldüğünde ilk uyarlamamanın kolektif paylaşımına çağırıcı ve bireysel mülkiyeti eleştiren söylemleri, ikinci uyarlamada yeniden yorumlanarak tersine çevrilmiş, ilk filmin ürettiği politik söylem böylece zayıflatılmıştır. Ancak bu zayıflama, uyarlama metnin tekil dışavurum düzleminde gerçekleşmektedir. *Susuz Yaz* anlatısı, tiyatro oyunu da dâhil birden çok dışavurum biçimine sahip olduğundan alımlama pratikleri anlamında çoğulluğunu ve çeşitliliğini korumaktadır.

Uyarlamalar yoluyla çeşitli anlamların pekiştirilmesi ya da köreltilmesi konusu, *Susuz Yaz*'in kaynak metnindeki Bahar karakterinin temsilinin uyarlamalardaki farklı Bahar temsilleriyle nasıl dönüşüme uğratıldığı ve kadına yönelik içerdiği anlamların çeşitlenmesi üzerinden de görülmektedir. Kaynak metinde kötü karakter Hasan'ın kendisinin işlediği suçu üzerine alarak hapiste yatan kardeşi Osman'ı eve döndüğünde öldürmeye çalışırken Bahar'ın Hasan'ı öldürmesiyle çatışma çözüme kavuşturulmaktadır. Bu bakımdan *Susuz Yaz* anlatısının kaynak metninde yer alan kadın, hikâyenin sonu itibarıyla olsa da aktif/eyleyen özne konumunda temsil edilmektedir. Buna karşın hem birinci uyarlamada hem de ikinci uyarlamada Bahar karakteri, "eril kültüre itaatkâr kadın" ve "eril bakışın nesnesi olan kadın" biçiminde konumlandırılmaktadır. Özellikle ikinci uyarlamada Bahar, direnmesine rağmen tecavüze uğramakta ve bu sahne fetişistik görsel kodlarla düzenlenerek eril bakışa sunulmaktadır. Ayrıca kaynak metinden farklı olarak her iki uyarlamada da Bahar, kötü karakteri öldürmek için yeltenmesine rağmen başarısız olmakta, dahası vurularak yaşananların kefareti ödemenekte ve böylece ataeril ahlak dünyası içerisinde konumlandırıldığı "masum" pozisyona geri döndürülmektedir.

Uyarlama çalışmalarının diyalojik bir anlamlandırma zemininde incelenmesi, anlamın sabitlikten ve tekillikten uzak, dinamik ve çok sesli yönünü ortaya çıkarmakta, kronolojinin yarattığı çizgiselliği tahrif etmektedir. Nitekim söz konusu kronolojik düzlemde "ilk" olması nedeniyle tekillik ve değişmezlik atfedilen kaynak metin, metinlerarası anlamlandırma pratiklerinden yararlanan ve zamanın kronolojik yapısını kıran uyarlamalar aracılığıyla çoğullaşmaktadır. Okur/izleyicinin öncelikle uyarlama filmi izlemesi ve sonrasında kaynak metni okuması, onun anlatıya ilişkin alımlamalarını etkileyeceğinden kaynak metnin içerdiği anlamları da çoğullaştırmaktadır. Kaynak metnin alımlama düzeyinde gerçekleşen bu çoğullaşma, uyarlama ve yeniden uyarlamalar aracılığıyla dışavurum düzeyinde de meydana gelmektedir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (1994). Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz?: Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi. Onaran, Oğuz, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker (Ed.) *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (s. 74-132). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Arıkan, S. (2014). Salvation or Catastrophe: Symbolism of Water in Literature. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 9(9), 207-216.

Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays* (Çev. V. McGee). C. Emerson and M. Holquist (Ed.). Austin: U of Texas P.

Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.

Casetti, F. (2004). Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses. D. Cartmell (Ed.), *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, (s. 81-91). London: Blackwell.

Cumalı, N. (2013). *Susuz Yaz*. İstanbul: Cumhuriyet. (Özgün eser 1962 tarihlidir).

Çakır, M. (2012). Kadimi'nin Kербela Mersiyeleri. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(1), 705-725.

Demir, M. (2013). Çevre Olarak Konumlandırılmış Kadını ve Doğayı Birlikte Düşünmek: Ekofeminizm. *Doğu Batı*, 63, 11-44.

Derrida, J. (1999). *Différance* (Çev. Ö. Sözer). *Toplumbilim*, 10, 49-61.

Douglas, M. (2013). Deciphering a Meal. C. Counihan, P. V. Esterik, A. P. Julier (Ed.) *Food and Culture: A Reader*, (s. 249-275). New York: Taylor and Francis.

Foster, H. (2009). *Tasarım ve Suç* (Çev. E. Gen). İstanbul: İletişim.

Foucault, M. (2006). *Deliliğin Tarihi* (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: İmge. (Özgün eser 1961 tarihlidir).

Freud, S. (1999). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works* (Çev. J. Strachey). London: Vintage. (Özgün eser 1900 tarihlidir).

Hegel, G. W. F. (1894). *Philosophy of Mind* (Çev. W. Wallace). Oxford: Clarendon. (<https://www.gutenberg.org/files/39064/39064-pdf.pdf>).

Hitchcock, P. (2004). Running Time: The Chronotope of The Loneliness of the Long. R. Stam, A. Raengo (Ed.), *A Companion to Literature and Film* (s. 326-342). Oxford: Blackwell.

Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation: Second Edition*. London: Routledge.

Kristeva, J. (1986). Word, Dialogue and Novel. T. Moi (Ed.), *The Kristeva Reader* (s. 34-61). New York: Columbia UP.

Köker, L. (1995). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim.

Langer, C. L. (2001). *A Feminist Critique*. New York: ASJA.

Leitch, T. (2012). Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?. D. Cartmell (Ed.), *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, (s. 87-104). London: Blackwell.

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception* (Çev. D. A. Landes). New York: Routledge. (Özgün eser 1945 tarihlidir).

Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Çev. N. Abisel). *25. Kare*, 21, 38-46.

Oktay, E. Y. (2014). Türkiye'de Cumhuriyet'in İlanından Günümüze Uygulanan Nüfus Politikaları. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 7, 31-53.

Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy.

Palmer, R. B. (2004). The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of Film Noir. D. Cartmell (Ed.), *A Companion to Literature, Film and Adaptation* (s. 258-277). London: Blackwell.

Proudhon, P.-J. (2010). *Mülkiyet Nedir?* (Çev. D. Çetinkasap). İstanbul: İş Bankası (Özgün eser 1840 tarihlidir).

Scholz, A. M. (2013). *From Fidelity to History: Film Adaptations as Cultural Events in the Twentieth Century*. New York: Berghahn.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. Ç. Asatekin, S. Salman). İstanbul: Ayrıntı.

Taş, S. (2016). Susuz Yaz Oyunu Üzerine Bir İnceleme. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 41, 21-38.

Walker, E. (2007). Pop Goes the Shakespeare: Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo Juliet. J. M. Welsh, P. Lev (Ed.), *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, (p. 125-148). Plymouth, UK: Scarecrow.

Zhen, Z. (2004). Cosmopolitan Projections: World Literature on Chinese Screens. R. Stam, A. Raengo (Ed.), *A Companion to Literature and Film* (s. 144-163). Oxford: Blackwell.