



MARDİN
ARTUKLU
ÜNİVERSİTESİ

MARDİN
ARTUKLU
UNIVERSITY

arts

Artuklu Sanat ve Beşeri
Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of
Arts and Humanities

e-ISSN 2687-1890

Year/Yıl 2021, Special Issue for Necati Cumalı/Necati Cumalı Özel Sayısı, August/Ağustos

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi

Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2021, Special Issue for Necati Cumalı/Necati Cumalı Özel Sayısı, August/Ağustos

Sahibi | | Owner

Mardin Artuklu Üniversitesi adına On Behalf of Mardin Artuklu University
Rektör Prof. Dr. İbrahim ÖZCOŞAR Rector Prof.

Baş Editör | | Editor in Chief

Doç. Dr. Mehmet IŞIK Assoc. Prof

Baş Editör Yardımcıları | | Vice Editors

Dr. Öğr. Üyesi Emre AŞILIOĞLU Assist. Prof
Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.
Arş. Gör. Kansu ÖZDEN Res. Assist.

Sanat Editörü | | Art Editor

Prof. Dr. Ayla KANBUR, Düzce Üniversitesi Prof.

Beşeri Bilimler Editörü | | Editor of Humanities

Prof. Dr. Sedat CERECİ, Mustafa Kemal Üniversitesi Prof.

Türkçe Dil Editörü | | Editor of Turkish Language

Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA, Bitlis Eren Üniversitesi Assist. Prof.

İngilizce Dil Editörü | | Editor of English Language

Doç. Dr. Emrah ÖZDEMİR, Çankırı Karatekin Üniversitesi Assoc. Prof.

Fransızca Dil Editörü | | Editor of French Language

Arş. Gör. İlker KAFALI, İstanbul Gelişim Üniversitesi Res. Assist.

Almanca Dil Editörü | | Editor of German Language

Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.

Düzeltilmen | | Reader

Arş. Gör. Buğra KİBAROĞLU Res. Assist.

Tasarım ve Mizanpaj | | Design & Layout

Arş. Gör. Kansu ÖZDEN Res. Assist.

Sekreteryaya ve Ağ Sorumlusu | | Secretariat & Webmaster

Arş. Gör. Sezer Ahmet KINA Res. Assist.

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, uluslararası hakemli bir dergidir. Dergi, yılda iki kez, Şubat ve Eylül aylarında elektronik ve gerektiğinde basılı olarak yayınlanır. Editörlerin kararı ile ek ve özel sayılar çıkarılabilir. Dergiye Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca dillerinde yazılmış akademik çalışmalar kabul edilir.

ARTS: Artuklu Journal of Art and Humanities is an international peer-reviewed journal. The journal is published twice a year, in February and September, electronically and, where necessary, in print. Supplement and special issues can be published by the decision of the editors. Academic studies in Turkish, English, German and French are accepted.

Yazışma Adresi || Correspondence Address

T.C. Mardin Artuklu Üniversitesi,
Merkez Yerleşkesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Artuklu/Mardin/Türkiye, 47060

T.R. Mardin Artuklu University,
Central Campus, Faculty of Fine Arts,
Artuklu/Mardin/Turkey, 47060

İletişim || Contact

0090 482 213 40 02 • 0090 482 213 40 04 (f) • arts@artuklu.edu.tr

arts.artuklu.edu.tr

Editör Kurulu | | Editorial Board

Prof. Dr. Celal Oktay YALIN, Maltepe Üniversitesi Prof.

Prof. Dr. Selma KÖKSAL, Düzce Üniversitesi Prof.

Doç. Dr. Çağrı BULUT, Yaşar Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Dr. Mehtap HİSARCIKLILAR, Coventry University Assoc. Prof.

Doç. Dr. Şakir EŞİTTİ, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Şefik ÖZCAN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Yıldız ERSAĞDIÇ, Dokuz Eylül Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Kutlu GÜRELLİ, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Başak KAPTAN, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Assist. Prof.

Dr. Gulshen SAKHATOVA, Göttingen University Dr. Phil.

Danışma Kurulu | | Advisory Board

Prof. Maria Dolores Notari ABAD, Superior Ceramic School of Alcora Prof.

Prof. Dr. Paul GWYNNE, The American University of Rome Prof.

Prof. Dr. Manuela Maria Fernandes PENAFRIA, University of Beira Interior Prof.

Prof. Dr. Serdar YILMAZ, Balıkesir Üniversitesi Prof.

Doç. Dr. Kezban SÖNMEZ, Akdeniz Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Nesrin YEŞİLMEN, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL, Akdeniz Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU, Hacettepe Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Seniha ÜNAY SELÇUK, Düzce Üniversitesi Assoc. Prof.

Doç. Evrim Özlem KAVCAR, Mardin Artuklu Üniversitesi Assoc. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık SARIALIOĞLU, Mardin Artuklu Üniversitesi Assist. Prof.

Dr. Öğr. Üyesi Dilaver BAYINDIR, Dokuz Eylül Üniversitesi Assist. Prof.



ARTS, ULAKBİM tarafından taranan **TR Dizin** dergi listesi ile EBSCO tarafından taranan **Central & Eastern European Academic Source Database** listesinde yer almaktadır.

ARTS is in the **TR Dizin** and **Central & Eastern European Academic Source Database** indexed by ULAKBİM and EBSCO.



ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

ARTS: Artuklu Journal of Arts and Humanities is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

İçindekiler | | Index

B İ L D İ R G E
D E C L A R A T I O N

Doğumunun 100.
Yılında Necati Cumalı
Sempozyumu Sonuç
Bildirgesi

Düzenleme Kurulu

Final Declaration for the
Necati Cumalı Symposium
on the 100th Anniversary of
His Birth

13

D A V E T L İ Y A Z I
I N V I T E D P A P E R

Doğumunun Yüzüncü
Yılına İthafen: Necati
Cumalı'nın Oyun Yazarlığı
ve Tiyatromuzdaki Yeri

Hülya NUTKU

Dedicated to the His
Centennial Birthday: Necati
Cumalı's Playwriting and His
Place in Our Theater

17

A R A Ş T I R M A M A K A L E S İ
R E S E A R C H A R T I C L E**Abdullah ŞENGÜL**

Necati Cumalı'nın
Tiyatrolarında Türk Tarihi

The Turkish History in
Necati Cumalı's Theaters

31

Tuğba ÖZKAN

Necati Cumalı'nın
Oyunlarında Mekân ve
Coğrafyanın Kurgulanışı:
Kent ve Kasaba İmgesi

Fictionalizing Space and
Geography in the Necati
Cumalı's Plays: Images of
City and Small Town

44

Necati Cumalı Şiirlerinde
Modernliğin Eleştirisi

Burak ÇAVUŞ

Criticism of Modernity in
Necati Cumalı Poems

74

Bir Şairin Gözünden
Seksenler: *Tufandan*
Önce Örneği

Dursun ŞAHİN

The Eighties Through the
Eyes of a Poet: Example of
Tufandan Önce

90

Necati Cumalı'nın
Makedonya 1900 Adlı
Eserinde Kültürel Bellek İnşası

Aslı SOYSAL EŞİTTİ

Construction of Cultural
Memory in Necati Cumalı's
Macedonia 1900

109

Necati Cumalı Eserlerinde
Kadın Karakterlerin İletişim
Dili: *Dila Hanım* Örneği

Emine KILIÇASLAN

Communication Language
of Female Characters
in Necati Cumalı Works:
Sample of *Dila Hanım*

136

Nergiz GÜNDEL ve Abdullah Güray BAŞAKCIOĞLU

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

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

149

Ragıp TARANÇ ve Melih TOMAK

*Adı Vasfiye ve Uzun Bir
Gece* Filmlerinde Necati
Cumalı'nın Sinemasal
Yorumları

Cinematographic Comments
of Necati Cumali in the Movies
Adı Vasfiye and Uzun Bir Gece

178

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

Olgun Atamer

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

193

Editörden

Merhaba,

ARTS'ın ilk özel sayısını şiir, tiyatro, hikâye, roman, oyun ve deneme türündeki eserleriyle Türk edebiyatına ve sanatına önemli katkılar sunan Necati Cumalı'ya armağan etmiş olmaktan büyük mutluluk duyuyoruz. Bu yıl doğumunun yüzüncü yılını kutladığımız büyük sanatçının yaşamına ve eserlerine dair çok değerli çalışmaların yer aldığı bu sayının, onun sanat ve kültür hayatımızdaki yerinin daha iyi anlaşılmasına ve kendisine yönelik akademik ilginin artmasına katkıda bulunmasını gönülden diliyoruz.

Necati Cumalı ve eserleri üzerine bir özel sayı yayınlama düşüncesi, *Doğumunun 100. Yılında Necati Cumalı Sempozyumu*'nda sunulan bildirilerden hareketle ve bu sempozyum oturumlarındaki fikri tartışmalar sırasında ortaya çıktı. Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü koordinasyonunda Türk Dil Kurumu, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü ve Urla Kaymakamlığı iş birliğiyle düzenlenen *Doğumunun 100. Yılında Necati Cumalı Sempozyumu*, Necati Cumalı ve eserleri konusunda yapılan ilk bilimsel etkinlik oldu. Sempozyumun sonuç bildirgesinin ilginize sunulduğu bu sayıdaki makalelerin önemli bir kısmı da sempozyumda sunulan bildirilerin derinleştirilmesiyle ortaya çıkan makalelerden oluştu.

Belirtmem gerekiyor ki bu sayı derginin editörü olarak bendeniz Doç. Dr. Mehmet Işık için özel bir önem taşıyor. Bu önem sempozyumun açılış konuşmasındaki şu sözlerimde somutlaşıyor:

“

Necati Cumalı ile çocukluk yıllarımda bir tütün tarlasında başlayan dostluğumuz, yazarın yaşamını yitirdiği 2001 yılına kadar devam etti. Elbette o gün, tütün tarlasında; bir gün bu ünlü yazar için düzenlenecek bir sempozyumun başkanlığını yürüteceğim aklımın ucundan bile geçmezdi. Necati Cumalı denildiğinde aklıma gelen ilk şey içinden hep iyilik yapmak gelen ve hiçbir zaman büyümeyecek olan bir çocuğun masumiyetidir. Yıldız Kenter onun en sevdiği tarafının büyümemiş çocukluğu olduğunu söylerken de, Yaşar Kemal ona yaşlanmaz şair çocuk derken de hep bu yönüne vurgu yapmıştır. O, Florina'da başlayan yaşam yolculuğuna;

toprağına, suyuna ve insanına adeta aşık olduğu Anadolu'da devam etmiş ama bu aşk onun gözünü kör etmemiş, Anadolu insanının gündelik yaşamına gerçekçi bir ayna tutmayı başarmıştır. Yazarın bir diğer önemli başarısı ise Osmanlı'nın son döneminde, Balkanlarda yaşanan acıları ve zorunlu göçün insanlar üzerindeki etkilerini, oldukça objektif bir biçimde eserlerinde işlemesidir.

”

Anlaşıldığı üzere Necati Cumalı'nın en önemli özelliklerinden birisi, mübadeleyi deneyimleyen ve bu deneyimlerini oldukça objektif bir şekilde eserlerine yansıtan bir sanatçı olmasıdır. Lozan Barış Anlaşması'nın imzalanmasından sonra 1924'te Batı Makedonya bölgesinde yer alan Florina'dan ailesiyle birlikte ülkemize göç eden Cumalı, çok küçük yaşta yaşadığı bu göçten oldukça etkilenecek eserlerinde ağırlıklı olarak göç olgusuna ve toplumsal olaylara yer vermiş ve bu eserleriyle kültür ve sanat yaşamımıza büyük katkılar sunmuştur. Başka bir ifadeyle Necati Cumalı bir mübadil yazar olarak, mübadelenin yarattığı etkileri kişisel olarak deneyimlemiş ve eserlerine aktararak bir döneme ışık tutmuştur. *Viran Dağlar* ve *Makedonya 1900* adlı eserlerinde son dönem Osmanlı Balkanlarının gündelik yaşamını, sosyal ve ekonomik yapısını başarılı bir şekilde resmetmiş; dönemin acılarına ayna tutmuştur.

Necati Cumalı şiir, tiyatro, hikâye ve roman gibi sanatın farklı alanlarında eserler vermiş oldukça üretken bir yazardır. Üstelik bu eserlerinden *Boş Beşik*, *Susuz Yaz*, *Tütün Zamanı*, *Dila Hanım*, *Derya Gülü*, *Ay Büyürken Uyuyamam* gibi onlarcası sinemaya uyarlanmış ve birçok ödüle layık görülmüştür. Bunlardan 1963 yılında Metin Erksan tarafından sinemaya aktarılan *Susuz Yaz*, 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülüne layık görülerek Türk sinemasına ilk uluslararası ödülü kazandırmıştır. Tüm bunlardan hareketle özel sayımız yazarın eser verdiği alanlara uygun şekilde sırasıyla tiyatro, edebiyat ve sinema alanlarından gelen metinlerle şekillenmiştir.

Necati Cumalı Özel Sayısı'nda siz değerli okuyucularımızı karşılayacak ilk metin "Doğumunun Yüzüncü Yılına İthafen: Necati Cumalı'nın Oyun Yazarlığı ve Tiyatromuzdaki Yeri" başlığını taşıyor. ARTS'ın ilk davetli yazısı olan bu metin, aynı zamanda yazarın arkadaşı ve Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nün duayen öğretim üyesi Prof. Dr. Hülya Nutku tarafından kaleme alındığı için oldukça kıymetli. Sayın Nutku'ya

davetimizi kırmayıp gönderdiği ve Necati Cumalı gibi kültür ve sanat yaşamımızın değerli yapıtaşlarının anılarak yaşatılmasının genç kuşakları zenginleştireceğini savunduğu duygu yüklü yazısı için sonsuz teşekkürlerimizi yineliyoruz.

Prof. Dr. Abdullah Şengül imzasını taşıyan makale, "Necati Cumalı'nın Tiyatrolarında Türk Tarihi" başlığıyla Necati Cumalı'nın konusunu tarihten alan iki önemli tiyatro eseri *Yürüyen Geceyi Dinle* ile *Vatan Diye Diye* inceleniyor. Şengül, yazarın özellikle 12 Mart sürecini anlattığı *Yürüyen Geceyi Dinle* oyununda o dönem için çok gerekli olan entelektüel bir dil kullandığını ve onun entelektüel birikiminin, içinde yaşadığı çağı, üzerinde yaşadığı toprağı, mirasçısı olduğu tarihi ve kültürel değerleri anlatışı bakımından bir tarafıyla geleneksel diğer tarafıyla da çağdaş bir nitelik taşıdığını savunuyor.

"Necati Cumalı'nın Oyunlarında Mekân ve Coğrafyanın Kurgulanışı: Kent ve Kasaba İmgesi" başlıklı ikinci makale, İstanbul Arel Üniversitesi'nden Arş. Gör. Dr. Tuğba Özkan tarafından kaleme alındı. Çalışmada Necati Cumalı'nın oyunlarında yer alan mekân ve coğrafyaya ait edebî temsillerin daha çok İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentler ile başta Ege kasabaları olmak üzere Anadolu taşrası olduğu, biyografik unsurların yazarın eserlerindeki mekân seçimi ve mekânın temsilinde etkili olduğu, yazarın kendi hayat coğrafyasıyla kesişecek şekilde oyunlarında Ege coğrafyasını sıklıkla edebî mekân olarak kurguladığı tartışılıyor.

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi'nden Dr. Öğr. Üyesi Burak Çavuş tarafından kaleme alınan üçüncü makale, "Necati Cumalı Şiirlerinde Modernliğin Eleştirisi" başlığını taşıyor. Necati Cumalı'nın *Tufandan Önce* kitabındaki şiirleri üzerinden sanatçının modernliğin sonuçlarına dair yaklaşımlarını inceleyen Çavuş, bu şiirlerde "bireyin medya araçlarıyla gözetilip tüketime yönlendirilmesine, insanın teknolojik gelişmeler karşısındaki çaresizliğine ve bu gelişmeler doğrultusunda oluşan risk ve tehlikeye, kapitalizmin insan bedenini dahi metalaştırmasına, kitlelerin müzik, spor gibi çeşitli unsurlarla uyuşturulmasına ve en nihayetinde insani değerlerin bir bir yok olarak insanın yalnızlaşmasına, yabancılaşmasına" odaklanıldığını ortaya koyuyor ve Cumalı'nın modernlik eleştirisinin, birçok Marksist ve postmodernist eleştirmenin eleştirel görüşleriyle paralellik içerdiği tespitini yapıyor.

"Bir Şairin Gözünden Seksenler: *Tufandan Önce* Örneği" başlığını taşıyan dördüncü makale de Necati Cumalı'nın *Tufandan Önce* kitabındaki şiirlerine

odaklanıyor. Giresun Üniversitesi'nden Dr. Öğr. Üyesi Dursun Şahin ve Doç. Dr. Mehmet Alver tarafından ortaklaşa hazırlanan çalışmada, Cumalı şiirlerinde toplumsal gerçekliğin hangi ölçüde yer aldığı ve nasıl bir tutumla ele alındığı toplumsal eleştiri kuramı çerçevesinde analiz ediliyor ve edebiyat - toplum ilişkisi ile sanatçı duyarlılığının önemine dikkat çekiliyor.

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'nden Dr. Öğr. Üyesi Aslı Soysal Eşitti tarafından kaleme alınan "Necatî Cumalı'nın Makedonya 1900 Adlı Eserinde Kültürel Bellek İnşası" başlıklı beşinci çalışmada incelenen hikâyelerde Türklüğün ve İslam'ın iç içe geçtiği bir coğrafya olarak Balkanların kültürel bellek mekânı olarak konumlandırıldığı, bu coğrafyada yaşayan Türklerin vatan bildikleri topraklardan ayrılmasının onlar üzerinde yıkıcı bir etkiye sahip olduğu, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve siyasi olarak zayıflamasının ve tüm dünyayı saran milliyetçilik akımının sonucunda Balkanlardaki topraklarını kaybetme sürecinde yaşananların hikâyelere aktarıldığı, bu yolla Balkanlarda yaşanan bu tarihsel zamanın kültürel bellekte sabitlendiği savunuluyor.

Altıncı makale yine *Makedonya 1900*'de yer alan ve Orhan Aksoy tarafından sinemaya aktarılan *Dila Hanım*'daki kadın karakterlerin iletişim diline odaklanıyor. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi'nden Doç. Dr. Emine Çakmak Kılıçaslan tarafından yazılan "Necatî Cumalı Eserlerinde Kadın Karakterlerin İletişim Dili: *Dila Hanım* Örneği" başlıklı çalışma, eserde birinci ağızdan anlatımın hakim olduğu, Cumalı'nın sade ve etkileyici güçlü üslubunun kendisini gösterdiği, hikâyedeki kadınların kaderine ve törelere boyun eğmeleri açısından birbirleriyle benzer davranış örüntüleri sergilediği temalarını tartışmaya açıyor.

Yedinci makale Necatî Cumalı'nın sinemadan sonra televizyona da uyarlanan eserlerinden *Dila Hanım* üzerine. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi'nden Dr. Öğr. Üyesi Nergiz Gündel ve yüksek lisans öğrencisi Abdullah Giray Başakcioğlu tarafından hazırlanan "Televizyonda Edebiyat Uyarlamaları: Necatî Cumalı'nın *Dila Hanım*'ı Üzerine İnceleme" başlıklı makalede Star TV (2012-2013) ve Show TV (2013-2014) kanallarında iki sezon boyunca (62 bölüm) televizyon dizisi olarak yayınlanan *Dila Hanım* inceleniyor. Yazarlar, Necatî Cumalı'nın öyküdeki sınırlı ama etkili anlatısının, uzun dizi hikâyesi içerisinde kaybolduğunun, kaynak metinde yer almayan çok sayıda yeni karakterin ve yan olayın eklenerek anlatının tahrif edildiğinin

altını çiziyor.

Sinema alanından gelen sekizinci makale Doç. Dr. Ragıp Taranç ile Öğr. Gör. Melih Tomak tarafından ortaklaşa hazırlanan “*Adı Vasfiye ve Uzun Bir Gece* Filmlerinde Necati Cumalı'nın Sinemasal Yorumları” başlığını taşıyor. Yazarlar, Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyumam* adlı öykü kitabından sinemaya uyarlanan *Adı Vasfiye ve Uzun Bir Gece* filmleri üzerinden Necati Cumalı anlatılarının Akdeniz kimliğini ve kültürünü Türk sineması ile buluşturmayı başardığını ve sinemanın olanaklarıyla yerelden evrensele ulaşma imkanlarını genişlettiğini savunuyor.

Sonuncu makale Dr. Öğr. Üyesi Olgun Atamer'in doktora tez çalışmasından ürettiği “Metinsel Serilerin İzleri: *Susuz Yaz*'ın Diyalojik Düzleminde Dışavurum ve Alımlamalar” başlıklı çalışma. Atamer, Necati Cumalı'nın 1960 tarihli uzun hikâyesi *Susuz Yaz* ile onun 1963 ve 1973 tarihli aynı isimli film uyarlamalarını, içerdikleri diyalojik etkileşimler bağlamında inceliyor ve *Susuz Yaz* anlatısının kaynak metninde toplumsal, ahlaki ve psikolojik boyutun öne çıkması karşısında, ilk uyarlamada su mülkiyeti üzerinden kapitalist düzen eleştirisine odaklanıldığını, ilk uyarlamanın taşıdığı bu politik niteliğin ikinci uyarlamada ise Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzına bağlı olarak zayıfladığını ve popülerleştiğini ileri sürüyor.

Bir sonraki sayı, kısa bir zaman sonra, Eylül ayında siz okuyucularımızın ilgisine sunulacak. O vakte kadar sağlık temennilerimi sunuyor, edebiyat ve sanat hayatımıza yapmış olduğu katkılarla ölümsüzleşen ve “Yaşlanmaz Şair Çocuk” olarak anılan Necati Cumalı'yı doğumunun yüzüncü yılında bir kez daha saygıyla anıyorum.

Doç. Dr. Mehmet Işık

Baş Editör

Doğumunun 100. Yılında Necati Cumalı Sempozyumu

Sonuç Bildirgesi

13 Ocak 2021

Doğumunun 100. Yılında Necati Cumalı Sempozyumu on beş farklı üniversiteden toplam on altı akademisyenin katılımı ile 13 Ocak 2021 tarihinde gerçekleştirilmiştir.

Sempozyumun açılış konuşmaları, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Başdramaturgu Prof. Dr. Canan Kırmısoy, Türk Dil Kurumu Bilim Kurulu Üyesi Prof. Dr. İsmet Emre, Çankırı Karatekin Üniversitesi Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Ahmet Özcan, Urla Kaymakamı Murtaza Dayanç ve Mardin Artuklu Üniversitesi Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Ömer Bozkurt tarafından gerçekleştirilmiştir. Konuşmalarda Necati Cumalı'nın dil, kültür, edebiyat ve düşünce hayatımıza yaptığı katkıların önemi vurgulanmış ve etkinliğin farklı dil, din ve kültürlerin bir arada barış içinde yaşadığı Mardin'de yapılmasının önemine dikkat çekilmiştir.

Açılış konuşmalarının ardından *Susuz Yaz* filminin başrol oyuncusu Hülya Koçyiğit ile Cumalı'nın sinemaya uyarlanan eserlerinden *Dila Hanım*, *Mine*, *Tutku* ve *Uzun Bir Gece*'nin müziklerini yapan Cahit Berkay'ın sempozyum için gönderdiği video mesajlar izlenmiştir. Ayrıca Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı desteğiyle 1998 yılında hazırlanan *İz Bırakanlar* belgeseli ile *Yaşlanmaz Şair Çocuk 100 Yaşında* isimli kısa film gösterilmiştir.

Cumalı'nın tiyatro oyunu yazarı kimliğinin masaya yatırıldığı sempozyumun birinci oturumu Prof. Dr. Hülya Nutku'nun başkanlığında gerçekleşmiştir. Prof. Dr. Abdullah Şengül, Cumalı'nın oyunlarında Türk tarihinin nasıl işlendiğini ele alırken; Doç. Dr. Tamer Temel, Cumalı'nın oyunlarında kadın temsillerini, Arş. Gör. Dr. Tuğba Özkan ise coğrafya ve mekânın kurgulanışını incelemiştir. Oturum, Nutku'nun eskiden Türk yazarların tiyatro oyunlarının yabancı dillere çevrilip Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'ne (ITI) gönderildiğini ve bunun yazarlarımızın tanınırlıklarını büyük ölçüde arttırdığını hatırlatarak bu pratiğin yeniden hayata geçirilmesi temennisiyle sona ermiştir.

Başkanlığını Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus'un yaptığı ikinci oturumda Cumalı'nın sinemaya uyarlanan eserleri ele alınmıştır. Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus ve Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı konuşmalarında Cumalı'nın eserlerinin sinemaya uyarlanma süreçlerini ve kendilerinin bu uyarlamalara dair görüşleri üzerinde dururken; Dr. Öğr. Üyesi Funda Masdar Kara, Cumalı'nın Atif Yılmaz ile sanatsal işbirliğine ve sinema tarihimiz açısından bu işbirliğinin önemine vurgu yapmıştır. Diğer iki konuşmacıdan Dr. Öğr. Üyesi Yektanurşin Duyan Yılmaz, Cumalı uyarlamalarını feminist kuram açısından; Dr. Öğr. Üyesi Olgun Atamer ise postmodern bir bakışla değerlendirmiştir.

Cumalı'nın edebiyata katkılarının ele alındığı üçüncü oturumu yöneten Prof. Dr. Songül Taş, Cumalı'nın şair yönünü ele alırken Prof. Dr. Ülkü Eliuz, karakterlerinin iç dünyalarını yansıtmak için Cumalı'nın renklere nasıl yararlandığını anlatmıştır. Mübadil bir yazar olan Necati Cumalı'nın, Balkanlar ile ilişkisi üzerinde duran Doç. Dr. Ahmet Koçak, yazarın *Makedonya 1900* ve *Viran Dağlar* başlıklı eserlerinin Türk tarihi ve edebiyatı açısından bir döneme ışık tuttuğunu ifade etmiştir. Son konuşmacı Dr. Öğr. Üyesi Aslı Soysal Eşitti ise Cumalı'nın Öç adlı öyküsünü toplumsal cinsiyet kuramı açısından değerlendirmiştir.

Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı Doç. Dr. Mehmet Işık moderasyonunda gerçekleştirilen kapanış oturumu her ikisi de yazarın yakın dostu olan iki önemli ismin, edebiyat eleştirisi duayenlerinden Doğan Hızlan ile çekilmiş 395 filmin senaryosunu yazarak Guinness Rekorlar Kitabı'na girmeyi başaran Sefa Önal'ın, katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Doğan Hızlan konuşmasında Necati Cumalı'nın diğer yazarlardan farklı olarak sadece bir alanda değil; değişik alanlarda yeteneğini ispat etmiş bir şair ve yazar olduğunu; şiir, öykü, roman ve oyun yazarlığı alanlarının tümünde çok önemli eserler verdiğini, ancak Necati Cumalı'nın ardından onun için çok bir şey yapılmadığını, en azından Urla'daki Necati Cumalı evinin yazarın kitaplarının satıldığı, tiyatro oyunlarının ve filmlerinin gösterildiği, çeşitli sanatsal etkinliklerin düzenlendiği canlı bir mekan şeklinde düzenlenebileceğini ifade etmiştir.

Sefa Önal ise Necati Cumalı'nın her şeyden önce iyi bir insan olduğunu, eserleriyle Türk sinemasını beslediğini; kendisinin sinemaya uyarladığı *Dila Hanım*'ın Türk sinemasının en çok izlenen filmlerinden birisi olduğunu, yazarın da bu uyarlamadan çok hoşnut ve memnun kaldığını belirtmiş; hatta 1978 yılında basılan

Dila Hanım kitabının kapak fotoğrafının filmin afişi olduğunu hatırlatmıştır.

Kapanış oturumunun ardından Cumalı'nın 2013-2014 sezonunda Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından oynanan *Nalınlar* oyununun çevrimiçi gösterimi gerçekleştirilmiştir. Tüm program Mardin Artuklu Üniversitesi YouTube kanalından canlı olarak yayınlanmış ve çok sayıda akademisyen, öğrenci ve sanatsever tarafından ilgiyle takip edilmiştir.

Sempozyum sonucunda;

1. Necati Cumalı'nın sanat ve kültür hayatımıza büyük katkılar sunan bir yazar olduğu ancak kendisine yönelik akademik ilginin düşük olduğu, dolayısıyla kendisine ve eserlerine yönelik akademik ilginin artırılması için genç akademisyenlerin ve öğrencilerin teşvik edilmesi gerektiği;

2. Tiyatro oyunlarının farklı yabancı dillere çevrilmesinin Türkiye'nin tanıtılmasına ve tiyatro oyunlarımızın yurtdışında daha fazla ilgi görmesine yardımcı olacağı; bunun için Türk yazarların tiyatro oyunlarının yabancı dillere çevrilip Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'ne (ITI) gönderilmesi uygulamasının yeniden hayata geçirilmesinin yararlı olacağı;

3. Yazarın *Makedonya 1900* ve *Viran Dağlar* gibi eserlerinin Osmanlı'nın son döneminde Balkanların gündelik yaşamına ve acılarına ayna tuttuğu, bu nedenle bu eserlerin sinema uyarlanması hem Türk sinemasına hem de Osmanlı hakimiyetinin son yıllarında Balkanların ve zorunlu göçün anlaşılmasına önemli katkılar sağlayabilme potansiyeline sahip olduğu;

4. Yazarın *Urla*'da bulunan evinin; içerisinde video gösterimleri de yapılabilen, kitap satılabilen canlı bir mekân haline getirilmesinin tanınmasına önemli katkılar sağlayacağı;

5. Doğumunun yüzüncü yılı olmasının, Necati Cumalı'nın genç nesillere tanıtılması için bir fırsat olduğu; düzenlenecek bilimsel ve sanatsal etkinliklerle onun daha geniş kitlelerle buluşmasının sağlanabileceği kararları alınmıştır.

Sempozyumun gerçekleştirilmesinde desteklerini esirgemeyen Mardin Artuklu Üniversitesi Rektörü Sayın Prof. Dr. İbrahim Özcoşar'a, Urla Kaymakamı Sayın Murtaza Dayanç'a, Türk Dil Kurumu Başkanı Sayın Prof. Dr. Gürer Gülsevin'e ve Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Sayın Mustafa Kurt'a, tüm katılımcılara, teknik ekibe ve elindeki bilgi ve belgeleri kurulumuzla paylaşan gazeteci Mehmet Emeç'e teşekkür ederiz.

Düzenleme Kurulu

Doğumunun Yüzüncü Yılına İthafen: Necati Cumalı'nın Oyun Yazarlığı ve Tiyatromuzdaki Yeri

Geliş Tarihi/Received: 20.05.2021

Prof. Dr. Hülya NUTKU
Dokuz Eylül Üniversitesi
GSF, Sahne Sanatları Bölümü (E)
nutkuhulya@gmail.com

1921 doğumlu ve 2001'de kaybettiğimiz değerli yazarımız Necati Cumalı yazın dünyasına üniversite öğrenciliği sırasında yayınlamaya başladığı şiirleriyle girmiş ve daha sonra çalışmalarını öykü, tiyatro, deneme, roman dallarında da yapmıştır.

Şiir dalında **Güzel Aydınlık** (Varlık-1951), **Denizin İlk Yükselişi** (Yenilik-1954), **İmbatla Gelen** (Yeditepe-1955), **Güneş Çizgisi** (Varlık-1947), **Kızılçullu Yolu** (1943), **Harbe Gidenin Şarkıları** (1945), **Mayıs Ayı Notları** (1947), **Memleket Özlemi** (L. Hughes'ten-1961), **Yağmurlu Deniz** (Daha sonra 10 şiir kitabının bir arada basımının yer aldığı kitabına) **Aç Güneş** adını vermiştir.

Hikaye dalında **Yalnız Kadın** (Varlık), **Değişik Gözle**, **Susuz Yaz Hikayeleri** (1962), **Ay Büyürken Uyuyamam**, **Makedonya 1900**, **Kente İnen Kaplanlar**, **Yakubun Koyunları**, **Revizyonist**, **Aylı Bıçak...**

Roman dalında **Niçin Aşk**, **Senin İçin Ey Demokrasi** vb. gibi bir çok eseri vardır.

İncelememizi Necati Cumalı'nın en çok ürün verdiği dal olan tiyatro oyunlarına yönelttiğimizde, onun sayısız tiyatro eserine imza attığını görmekteyiz. Sırasıyla yapacağımız değerlendirme Cumalı'nın yazarlığını ve yazar özelliklerini ortaya koyacaktır:

Necati Cumalı, tiyatro oyun yazarlığımızda önemli bir yeri olan 1950 kuşağında yer alan, günümüze değin oyun yazma eylemini önemli bir motivasyonla sürdürü-

gelen bir yazarımız... Yazarın yer aldığı 1950 kuşağı yazarlık ve tiyatro yönelişlerinde zenginlik taşıyan bir kuşak... 1950'nin devamı olarak bu kuşak, 1960'larda birbirini motive eden yazarlardan oluşmaktadır. Bu kuşağın içinde Oktay Rifat, Melih Cevdet, Haldun Taner, Orhan Asena, Çetin Altan, Nazım Kurşunlu, Refik Erduran, Turgut Özakman, Aziz Nesin gibi isimler yer almaktadır.

Oyunlarında bireyden topluma yönelen bir çizgi izleyen Cumalı, hem ciddi, hem de komedi türünde oyunlar yazmıştır. Kimi oyunlarında soyutlamaya yönelirken, kimi oyunlarında da köy sorunlarını irdelemiştir. Köy ve küçük kentli insanın dramını düz ve duygulu bir anlatım içinde toplumsal oyun tarzında ve kendine özgü bir gülmeceyle verdiğini söyleyen araştırmacı Aziz Çalışlar, Cumalı'nın *"kişileri canlandırarak hayatı tiyatroya aktarmak ve bir hikâyeyi kendi oluşumu içinde verme"* görüşünü benimsediğini belirtir.

Cumalı'nın ilk oyunu olan **Boş Beşik**, 1949 yılında İzmir Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Yazar bu oyununu Avni Dilligil'e ithaf etmiştir. Beş tablodan oluşan bu oyunu ilk kez İzmir Halkevi Dil ve Edebiyat Kolu yayınları arasında çıkmış ve İzmir Ticaret Basımevinde yayınlanmıştır. Daha sonraki basımında, yazar, oyunu 2 bölüm 8 tablo olarak 1968 yılında yeniden ele almıştır. Oyun 1949 yılının Güney Anadolu yöreleri arasında, Çiçek dağının eteklerinde geçer. Cumalı oyunu "Bebek" türküsünden esinlenerek yazmıştır. Bu oyun, 1952 yılında sinemaya aktarılmış, İstanbul Üniversitesi Gençlik Tiyatrosu bu oyunla 1955 yılında Erlangen Tiyatro Festivali'ne katılarak derece almıştır. Üsküp Türk Tiyatrosu'nun yanı sıra sayısız amatör topluluğun da bu oyunu oynadıklarını görüyoruz. 1981/82 ve 1987/88 sezonunda ise Devlet Tiyatrosu'nda oynanmıştır.

Necati Cumalı'nın daha sonra yazdığı **Mine** adlı oyununda kadını mal gibi gören, onu istediği gibi alıp satan, kullanan, kırıp atan ve bunu doğal bir şeymiş gibi yapan bir çevrenin eleştirisini ele alır. Varlık yayınları tarafından 1959'da basılan bu eser 3 perdelik bir oyundur. Oyun Gölköy takma adını verdiği küçük bir Batı Anadolu istasyonunda geçer. Kırkkale'nin köylerinden birinde 1949 yılı içinde genç güzel bir kadın olan Mine'nin kayınpederini öldürme gerçeğinden yola çıkan yazar, gazeteci Şinasi Nahit Berker'in Mine ile yaptığı bir röportajdaki Mine'nin savunusunu ve kadının namus ve dedikoduyu aşan suçlamalar sonucundaki cinayetin kökeninde yatan

bireyin psikolojisini ele alarak oyununu bu gerçek üzerine kurmuştur.

1958'de yazdığı bu oyun 1960'da İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmış, bazı yabancı dillere çevrilmiş ve sinemaya da aktarılmıştır. Oyununu kasabaya aktaran yazar, oyunda kasaba aydınlarının da konuya olan kaba çizgili yaklaşımlarını eleştirmiştir. Ceyhun Atıf Kansu'nun Çekhovvari bir ruhsal akrabalık bulunduğu bu oyunda Cumalı da iç konuşmaların, sessizlik ve susuşlarının doğru bir değerlendirme ile oynanmasının gerekliliğine değinmektedir. **Mine** oyunu 1983/84 sezonunda Nurşen Girinkoç'un rejisiyle Devlet Tiyatrosu'nda oynanmıştır.

Yazarın tek perdelik oyunlarından biri olan **Kristof Kolomb'un Yumurtası** 1950 yılında, İzmir'de bur avukatın yazıhanesinde geçer. 4 erkek oyuncu yer alır bu oyunda... Oyun biçimsel bir halk anlayışının yergisidir. Yazar oyunu 1953 yılında kaleme almıştır.

Ayrıca, Necati Cumalı'nın 1955 yılında Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün açtığı radyofonik oyun yarışmasına imzasız olarak katıldığı ve 400 eser arasında 2.lık ödülünü aldığı **İş Karar Vermekte** adlı bir oyunu vardır. Bu oyun bir tren istasyonunun iç kısmında geçmektedir.

Yazarın **Nalınlar** adlı oyununda ise kadının meta gibi satıldığı bir köy ortamında evden kaçan bir köylü kızı üzerinde durulur. 2 perde ve 4 tablodan oluşan bu fars 1962 yılında Kent yayınları arasında basılmış ve ilk kez 26 Mart 1962'de Mahir Canova'nın rejisiyle Kent Oyuncuları tarafından oynanmıştır. Necati Cumalı'nın tek perdelik farsı olan **Kaynana Ciğeri** adeta **Nalınlar** oyununun kaynağı olabilecek bir oyunudur. Bu komedinin konusu düğünlerde söylenen bir oyun havasından alınmıştır.

Yazarın **Nalınlar** adlı oyunu Devlet Tiyatrosu'nun 1973/74 sezonunda ilk kez oynanmış, daha sonra 1986/87 ve 1987/88 sezonunda yeniden sahnelenmiştir. Bu oynanış da Mahir Canova'nın rejisiyle gerçekleşmiştir ve Adana'da oynanmıştır. Adeta ilk rejiden sonra 25. yıl kutlaması gibi yeniden ele alınan bu oyun yine bir Ege köyünde geçer. Başlangıçta Seher'i zorla kaçıran Osman'a gönüllü olarak gitmek istediğini vurgulamak isteyen Seher, Döndü Bacı'nın taktiğini uygular. Buna göre başlangıçta nalınları sağa sola atılmış olan Seher, Döndü Bacı'nın şu önerisini dikkate

alır: “*Nalınları böyle kapının önünde eliyle düzeltip de giden bir daha geri gelmez.*” Yazarın belki de en tanınan eserlerinden biri olan **Nalınlar**, renkli bir anlatım içerir. Danışıklı döğüşle istenilen sonuca ulaşılmış ve ortaya sevimli bir komedi çıkmıştır. 1960 yılında yazarın tamamladığı bu eser bir çok topluluk tarafından oynandığı gibi İtalyanca, İbranice, İngilizce ve Fransızca'ya çevrilmiş. Üsküp ve İsrail'de de sahnelenmiştir.

Yazar Necati Cumalı, 1962 yılında, Reşat Nuri Güntekin'in **Çalikuşu** romanını oyunlaştırmıştır. Bu oyun Şehir Tiyatroları'nda sahnelenmiştir.

1963 yılında, Özdemir Nutku'nun da değindiği gibi, “*törelerin, alışkanlıkların, adaletsizliğin ortaya çıkardığı yaşama hakkı adeta elinden alınmış kadının*” irdelendiği **Derya Gülü** adlı oyununu yazmıştır. Bu oyun yine 1963 yılında Kent Yayınları'nca basılmış ve 24 Mayıs 1963'de Mahir Canova'nın rejisiyle Kent Oyuncuları tarafından oynanmıştır. Üç kişilik bir oyun olan **Derya Gülü**, İzmir körfezinin güney kıyılarında yer alan Kilizman yakınlarında bir balıkçı kulübesi ve onun yer aldığı kumsalda geçer.

Devlet Tiyatrosu'nda ilk kez 1977/78 sezonunda oynanan bu oyun, daha sonra 1984/85 ve 85/86 sezonunda yeniden oynanmış, son olarak da 1990/91 ve 1991/92 sezonlarında Devlet Tiyatroları sahnelerinde yer almıştır. Yazarın avukatlık gözlemlerine dayanan bu oyun, Meryem, Haşim Kaptan ve Sinan'ın arasında geçen üç kişilik bir oyundur. Oyunda trajik ve komik öğeler iç içedir ve hüzünlü bir oyundur. İsteklerine gem vurmada yaşayan ve içlerinden geldiği gibi davranan bu küçük yer insanlarının arasında geçen bu olayda Meryem'in kocası Haşim Kaptan'ı öldürerek sevgilisi Sinan'la birlikte olma isteği, Haşim'in bilmeden sezgisel olarak onlara kendilerinden dahi kuşkuya düşebilecekleri bir ortam yaratması ile renklilik kazanır. Oyunlarında “*yıldızlar gibi parladığı anlarının olduğunu*” söyleyen Necati Cumalı'nın bu oyunu Sırpça, Rusça, Farsça, İtalyanca, İspanyolca, İngilizce ve Almanca'ya çevrilmiştir.

Köy sorunlarını irdeleyen oyunlarından biri olan **Susuz Yaz**'ı daha önce *Susuz Yaz Hikâyeleri* başlığı altında 1962'de kaleme alan yazar. Bu oyunu 1965'de yazmıştır. Ağa ile köylüler arasında su davasını ve bu davayı köylünün lehine bozmaya çalışan genç bir köylünün hapse atılışını işler. Yazar bu oyununu bu olayı aktarması için

kendisini yüreklendiren annesi Fitnat Cumalı'ya ithaf etmiştir. 3 perdelik dram olarak adlandırdığı bu oyunda olay 1947-1950 arası Urla'da geçer.

Devlet Tiyatrosu'nda ilk kez 1974/75 sezonunda sahnelenen bu oyun daha sonra 1992/93 sezonunda Osman Wöber rejisiyle oynanmıştır. Oyunda köy gerçeği ve o insanların iç dünyası irdelenir. Ortak insani yanlar işlenir. Ama tüm bunlara karşın sinemaya da aktarılan bu oyun köy oyunu değildir. Toprak, su sıkıntısı, cinsel bunalım, adalet organları ile olan ilişkiler, kardeşi kardeşe düşüren amansız koşullar, acımasız olaylar yazarı, yazgılarını katı koşulların çizdiği insanların trajik yaşamını yorumlamaya itmiştir. Böylece oyunun başında ve sonunda koroya yer veren yazar yer yer de şiire başvurmuştur. Bu nedenle evrensel bir çizgi yakalamayı başarmıştır. 1967 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oynanan bu oyun, sinemada kazandığı başarısıyla unutulmazlar arasına girmiştir. Ayrıca sağır ve dilsizler tarafından Sumru Yavrucuk rejisiyle sözsüz olarak izlediğimde, ne kadar anlamlı bir tarzının yakalanabildiğini ve evrensel olana ulaşmada yönetmenin başarısı kadar yazarın ustalığını da gözlemlerdim. Oyunun yazımına neden olan öykünün 1950 yazında, yazarın Urla Sulh Ceza Mahkemesi'nde tanık olduğu bir davaya dayandığını biliyoruz. Davayı önce öykü olarak işleyen Cumalı, daha sonra bunu oyuna aktarmıştır. Bu konuda Cumalı şöyle diyor: "**Goethe'nin Yaşadığınız olayları yazmakta acele etmeyin en az 10 yıl bekleyin** sözlerinden yola çıkarak konuyu olgunlaştırdım."

1967 yılında Necati Cumalı **Masalar** adlı 3 perdelik ve 9 tablolu bir komedi yazmıştır. Oyunun konusu Ankara'da geçer. 28 Eylül 1967'de Gürol Gökçe'nin rejisiyle Ulvi Uraz Tiyatrosu'nda oynanan bu oyunda Ulvi Uraz usta Rumeli göçmeni, yaşlı odacı Bekir Ateş rolünü oynamıştır. Oyunda devlet dairelerinin iç yüzünü, memurların günlük yaşayışlarını yakından gözlemlemiş olan Cumalı'nın bu düzeni taşıyan bir yaklaşımını komedinin sevimliliği içinde verdiğini görmekteyiz.

Yazarın bireyin iç dünyasına yöneldiği oyunları arasında **Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette, Aşk Duvarı, Zorla İspanyol**, üçü de önemli bir yer tutar. Her üç oyunu da 1969'da kaleme alan yazar **Yeni Çıkan Şarkılar**'da bir sanatçının iç dünyasını ele alır. Bu oyun bir monodramdır. İlk kez Devlet Tiyatrosu'nda 1967/68 sezonunda oynanan bu oyun, sanatçıların tiyatro aşkını, kıskançlıklarını, tiyatronun iç sorunlarını son derece sevimli bir akıcılık içinde işler.

1957-1959 yılları arasında görevi nedeniyle Paris'te kalan Necati Cumalı'nın buradaki gözlemlerini içeren iki oyunundan biri **Aşk Duvarı**'dır. Bu oyun iki bölümdür. Oyunda olay, Paris'te Odeon meydanına yakın bir otelin çatı katındaki bir odada geçer. Oyun kişileri iki Türk, bir Amerikalı ve bir Fransız'dan oluşan 4 kişilik bir oyundur. Yazarın Paris izlenimlerini yansıtar. Yine aynı yıllarda Paris izlenimlerini yansıtan bir diğer oyunu da **Zorla İspanyol**'dur. Bir perdelik bir komedi olan bu oyun 57 yılının Paris'inde bir kahvehanenin terasında geçer. Bir erkek, bir kadın, bir de görüntüden oluşan üç perdelik bir komedidir.

Yazar, 1969 yılında **Ezik Otlar** adlı oyununu da kaleme almıştır. Yazarın da içinde yer aldığı 1950 kuşağı kan davasına yönelik konuları da işlemiştir. Her ne kadar **Ezik Otlar**'da yazar konusunu kan davasına dayandırmasa da, köy yerindeki çekememezliği, kıskançlığı ve bu duygularla gelişen ve ölüme değin giden bir çatışmayı irdeler. Ayrıca iki düşman ailenin gençlerinin birbirine olan aşklarını da işler. Otlar, ağaçlar gibi yaşadıkları toprağın bir parçası olan insanların katı çevre koşulları karşısında ezilen aşklarının, yaşamlarının dramı işlenir. 3 perde ve 11 tablodan oluşan **Ezik Otlar**'ın konusu Urla'da geçer. Bu oyun Devlet Tiyatrosu'nda 1969/70 sezonunda oynanmıştır.

Cumalı'nın içinde bulunduğu kuşak tarafından tema olarak çatışan değerler de konu edilmiştir. Yazarın yine 1969'da yazdığı **Vur Emri** adlı kısa oyunu, sevgisizlikten tükenerek yasaları çiğnemiş, yine bu yüzden hapisten kaçmış bir köy delikanlısının bir av gibi kovalanışını işlenir. Oyunda oğlunu ezdirmeyen, jandarmaya karşı koruyan, sevgi dolu bir köy anası evrensel bir ana karakteridir. Oyunda Anadolu insanının değeri üzerinde durulur. Bu oyunda da konu Urla'da geçer. İçinde doğduğu yaşam koşullarına başkaldıran Halil bu koşulları değiştirmek isterken hazırlıksız olarak karıştığı kent yaşamı içinde yenilgiye uğramıştır. Bu kısacık tek perdelik oyun, Halil'in hapisten kaçışı, ailesini görmeye gelişi, annesinin onu koruma ve saklama çabaları, babasıyla çatışması ve kardeşi Veli tarafından ihbar edilmesiyle ivme kazanır ve Halil'in "vur emri" sonucunda kaçışıyla sonlanır. Kısacık ama yoğun bir oyundur. Devlet Tiyatrosu tarafından 1969/70 sezonunda oynanmıştır.

Necati Cumalı, 1971 yılında yine evrensel bir özelliğe değindiği **Gömü** adlı oyununu yazmıştır. Köylülerin define arayıcılığını ve çalışarak kazanmak yerine

masallardaki gibi havadan zengin olma temasını işler. Bu oyun 2 bölüm ve 6 tablodan oluşan bir güldürüdür. 1 Şubat 1972'de Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Mahir Canova'nın rejisiyle oynanmıştır. Olay 1950'li yıllarda Urla'da geçer. Oyunda paranın gündün güne tek değer ölçüsü durumuna geldiği toplumumuzda insanı yaşamaktan saptıran maddi hırslara boyun eğmemiş, dünyadaki misafirliklerini hoş geçirmeyi adeta iş edinmiş insanların güldürüsü işlenir. Gösterim hakkı TRT tarafından alınan bu oyun ilginç bir komedidir. Diğer adı **Bir Küp Altın** olan bu oyun, ayrıca 1982/83 sezonunda İzmir Devlet Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Önder Alkım'ın İzmir'li yazarlar projesi kapsamındaki önerisiyle gündeme gelmiştir.

Yazarın yergiye dayalı bir güldürü dediği **Bakan Bekliyoruz** adlı bir komedisi vardır. Bu oyun, 2 bölüm ve 11 tablodan oluşmaktadır. Bu oyunun da konusu yine Urla'da ve 1950'lerdeki bir sağlık merkezinde geçer. Bir teftiş olayının merkeze alındığı oyunda bürokratların içi başka, dışı başka yaşayışları işlenir.

Cumalı, 1971 yılında geçen bir başka oyunu olan **Yürüyen Geceyi Dinle**'yi yazmıştır. 12 Mart döneminden bir kesiti yansıtır bu oyun. İki bölümdür. 1971 ilkbaharında İstanbul'da geçen bu oyun, Kadın, Erkek, Komşu ve Delikanlı'dan oluşan 4 kişilik bir oyundur. Yazar bu oyunu için şöyle der: *"Bizde uzun yıllar baskı altında tutulan düşünce akımlarının 1961 Anayasasının sağladığı özgürlük ortamı içinde ilk adımda bazı sendelemeler geçirmesi beklenen bir durumdu. Nitekim bazı çevreler yasal yolları bir yana iterek emekçi sınıfların dışında bilinmeyen güçlerle işbirliğine giriştiler ya da itildiler. Görüşleri geniş kitlelerce benimsenmeden sosyalist bir düzen kurma umuduna kapıldılar. Sonradan bir iki yıl içinde ortalığın yatışmasıyla yeniden örgütlenen soldaki bölünmeler bu türlü eylemlere girişmenin yetersizliğini bir kez daha açıkladı, ama ne yazık ki o dönemde şiddet şiddeti doğurdu. Genç değerler yarılgılarını anlamalarına sıra kalmadan acımasızca ezildi, yok edildi."* Bu oyun o dönemde geçen ve yasal yollardan ayrılmamış solcu bir yazarın tutuklanacağı gece evine sığınan eylemci gençlerden biriyle tartışarak kendi kişiliğinin hesaplaşmasını konu alan bir oyundur. Böylece yazar, karakteri, tutuklanmadan önce kendi kendisini yargılama olanağı bulmaktadır. Oyunun yazılış tarihi 1974'tür.

Toplumsal sorunlara yumuşak bir şekilde yaklaşan Cumalı, 1976 yılında, **Ahmetlerim** adlı oyununu yazdı. Bu oyunda dolaylı yoldan Türk toplumunun genel

yorumunu getirir. Oyunun baş oyun kişisi olan Türkan, bu toplumun yetiştirdiği olumlu kadın tipini yansılamaktadır. Anadır, bacıdır, eştir, ninedir ve daima erkeğinin yanında yer alır. İlk kez 1976/77 sezonunda Devlet Tiyatrosu sahnesinde oynanan bu oyun 1990/91 sezonunda da yeniden oynanmıştır. Bir kadının yaşamındaki üç dönemi ele alan bu oyun ilkin Türkan'ın genç kızlığını, hayran olduğu ağabeyinin şehit oluşunu, ikinci bölüm olgun yaşta evli ve iki çocuklu sevecen Türkan'ı, üçüncü ve son bölüm ise yaşlanmış, nine olmuş Türkan'ın ağabeyi Ahmet, kocası Ahmet ve sonra torunu Ahmet'e aynı sevecenlikle yaklaşmasını ele almaktadır.

Yazar, 1980 yılında yazdığı **Yaralı Geyik** adlı oyununda tutkulu kişilerle rahat bir yaşamı seçenler arasındaki çatışmayı masal havası içinde getiren yöresel motiflerle bunu destekleyen bir şekilde vermiştir. Cumalı, bu oyunu için “*pastoral oyun*” diyor. Oyun 2 bölüm ve 16 tablodur. 9 Mayıs 1980'de İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda Raik Alnıaçık'ın rejisiyle oynanmıştır.

Yazarın 1981'de yazdığı bir diğer oyunu da **Şafak Karakolu**'dur. Üretken bir yazar olan Necati Cumalı ayrıca, ilginç bir oyun daha yazmıştır; bu da **Tehlikeli Güvercin**'dir. 2 bölüm ve 12 tablodan oluşan oyun “*Karalar Ülkesi*” adı verilen ama haritada yeri bile olmayan bir ülkenin küçük bir ilçesinde yaşananları ele alır.

Yazarın yine somut bir gerçeğe değindiği oyunu **Kuyu**'dur. İki perdelik bu oyunda Necati Cumalı Almanya'da çalışan, izinle köyüne geldiğinde annesini yitiren ve dönmeyerek onun anısına bir hayrat yaptırmak isteyen Ceyhan'ın kuyu açma çabasını ele alır. Ceyhan'ın hem iffiraya uğraması, ama bu engelin Zühre Nine tarafından açılması düğümü ile hem de sevdiği kız Sevdican'a kavuşamamanın getirdiği düğüm oyuna gerilim katarken, neredeyse Ceyhan Almanya'ya dönmeyi düşünür hale gelmişken kuyuya suyun gelişle oyun mutlu sona ulaşır.

Yazar 1981 yılında, kendisine Kültür Bakanlığı Tiyatro Ödülü'nü kazandıran **Dün Neredeydiniz** adlı oyununu yazmıştır. Oyun 1981/82 ve 1982/83 sezonunda Devlet Tiyatrosu'nca sahnelenmiştir.

1985 yılında yazdığı **Bir Sabah Gülerek Uyan** adlı oyunu yine aynı yıl 1985/86 sezonunda Devlet Tiyatrosu'nda oynanmıştır. İlk temsil 1 Ekim 1985'den başlayarak

Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Mahir Canova'nın rejisiyle gerçekleştirilmiştir. 3 bölümlük bir oyun olan **Bir Sabah Gülerek Uyan**'ın kişileri, Necati Cumalı'nın deyişiyle "Bizim tiyatro edebiyatımızın pek az ilgilendiği kimseler Suna Say'ın hizmetçisi Nazife Işık'ın dışında, tümü aydın takımı. Suna Say evlenerek üniversiteyi yarıda bırakmış, sınıf arkadaşları Gönül Eren ile Feriha Tokbay tamamlamışlar. Biri İngilizce öğretmeni, diğeri ise turist rehberi. Oyundaki erkeklerin her biri mesleklerinde başarıya ulaşmışlar. Sadri Fincancıbaşı büyük bir işadamı, Bülent Tunalı büyükelçi, Halim Soyköse profesör, Faruk Karlıdağ tanınmış bir avukat, Ergun Uran genç yaşta üne ulaşmış sevilen bir şair. Giderek Nazife Işık da sıradan bir hizmetçi değil. Okur yazar, kendi işinde yetişmiş, belli bir görgü çizgisine ulaşmış.

Oyundaki kişilerin göze çarpan ortak yanları bu. İkinci ortak yanları ise oyunun temel sorunu bütün bu kişiler mutlu değiller. Aydın olmaları, başarılı olmalarına yetmiyor. Tümü mutsuzluklarının ardında oyun boyunca mutluluklarını arıyorlar. İçlerinde mutlu denilebilecek tek kişi varsa o da Nazife Işık. O içinden geldiği gibi yaşıyor, istekleri ile kişiliği arasında denge kurabiliyor.

Kırkına yaklaşan Suna Say'ın yaşamında mutluluk iki kez kapısını çalıyor. Biri üniversite yıllarında... Bu ilişki açıklanmamış bir öğrenci aşkı olarak kalıyor, külleniyor. İkincisi, eşinin ölümünden iki yıl sonra Ergun'u tanıyınca ilk sevdiği erkek henüz evlenmeyi, ev açmayı düşünemeyecek parasız bir öğrencidir. Ergun da neredeyse öyle! Arada Suna'nın uyurgezer gibi yaşadığı yirmi yıla yakın bir süre var. Duyguları kar altında kalmış gibi geçirdiği bir yirmi yıl. Suna bu yirmi yılın sonunda ilk kez severek sevilerken yaşadığı bir sabah gülerek uyandığı bir aşkı sürdürebilir mi? Çevresinin değer yargılarına sağır kalarak yaşam koşullarını değiştirebilir mi? En önemlisi kendisinden on yaş küçük bir erkeğin yeminlerine, vaatlerine bağlanabilir, kendisini sevdiği sürece sevilleceğine inanabilir mi?

Denilebilir ki yaşamın sorunları bir satranç oyunundaki gibi çıkıyor oyun kişilerinin karşısına. Satrançta yanlış sürülen bir taş nasıl geri alınmazsa oyunu yenilgiye doğru yönlendirirse, **Bir Sabah Gülerek Uyan**'da kişiler yaşamlarında attıkları yanlış adımlarla açmaza düşüyorlar. Feriha evli bir erkeği sevmenin, Halim Soyköse yanlış bir evliliğin diyetini ödüyorlar. Bülent Tunalı ile Sadri Fincancıbaşı'nın ilk evlilikleri adeta kendi kişiliklerinden soyutlanmış, kendileri ile evlendikleri kadınlar arasında kalan bir

evlenme. Suna da evlenirken kurtulamıyor bu yanılgıya düşmekten vb...”

“Günümüzde roman okuyucusu olsun, tiyatro seyircisi olsun gerçekte yüzyüze gelmekten hoşlanmıyor, aldanmayı, oyalanmayı seviyor” diyen Necati Cumalı, bu nedenlerden ötürü Suna Say karakterinin mutluluğunu sürdürmemesinin kendisini korkutan bir durum olduğuna değiniyor ve “Biliyorum ki kimi seyirci yalan da olsa Suna Say’ı mutluluğa kavuşturmamı bekleyecek benden. Ne yazık ki yaşam gözlemlerim bu sonuca ulaştırmıyor beni” diye vurguladıktan sonra Suna’nın mutsuzluğunu kaleme alırken şu hatırlatmayı yapıyor: “Bakın çevrenize henüz okul sıralarında iken güzellikleriyle göz alan bu yüzden parlak diye nitelenen evlenme önerileriyle okuldan koparılan yüzlerce kadın göreceksiniz. Suna gibi.” Ardından da gözlemci bir tutumla ekliyor Cumalı ve diyor ki “Oyunumuzun konusunu seçerken olsun, yazarken olsun yaşadığım hüznü onlarla paylaşacağımı umuyorum.”

1986 yılına gelindiğinde yazar **Devetabanı** adlı oyununu kaleme alır. Oyun 1986/87 sezonunda İzmir Devlet Tiyatrosu’nca oynanır. 2 bölümlük bu komedinin ilk oynanış tarihi 29 Ekim 1986’dır. Oyunun yönetmeni Ekmel Hürol’dur. Necati Cumalı bu oyunu için tıbbın dışında kalan bir hastalığı aldığını söylemektedir. Bu hastalık yayılma hastalığıdır. Yazar bu konuda şöyle diyor: “(...) Yayılma hastalarıyla her gün bir arada yaşadığımızı biliyoruz” yazar bunu kanıtlamak için de birçok örnek veriyor. Örneğin: “Komşunun merdiven sahanlığına ayakkabı dolabı yerleştirmesi ya da merdivenin her basamağına saksılar dizmesi, oğlunun bisikletini giriş katı merdivenlerine dayayarak girişi kapatması, apartman deposunu kırık dökük eşyalarla doldurması ya da apartman bahçesinin kendi dairesine isabet eden bölümünde domates yetiştirmesi gibi...” Ya da “Otobüste vapurda ellerinde zembilleri ve biletsiz çocukları ile binen insanların üç dört kişilik yer kaplaması gibi...”

Yazar daha sonra daha da yakın çevremize yönelerek örneğini derinleştiriyor ve diyor ki: “Sonra çocuklarımız bir gün özel eşyaları, arkadaşları ile sizi çok görmeye başlar, bu içgüdüsel bir itidir ve sonra yaşam tahammül edilmez olur. Tıpkı öbür bitkilerin yanında ayırık otları ya da sarmaşıkların çevreyi sarması gibi...”

İşte **Devetabanı** oyununda bunu doğa ile toplumda yan yana yansıtmaya çalıştığını söyleyen yazar örnek olarak, simge olarak kendisini yetiştirenlerin alanını

geliştikçe, serpildikçe daraltan devetabanını ele almış. Devetabanı doğada varolan bu köklü eğilimin simgesi olarak sahnedeki yerini alıyor.

Oyun kitapları, plakları arasında okuyarak, yazarak, müzik dinleyerek, gürültüsüz patırtısız bir yaşam süreceği bir eve kavuşmak için yıllarca didinen İltan Tezcan'ın bu düşü gerçekleşince yayılma hastası yakınları arasında başına gelenleri işliyor. Yayılma hastalığı insanın eğitim düzeyi, yaşama görgüsü ilerledikçe yenilebilecek bir hastalık! Necati Cumalı bu oyununa ilişkin yorumunu şöyle bir soruyla nokt alıyor: *“Sahne bu tür kusurlarımız, hastalıklarımızla gülerken eğlenmek bu yolda uygulanacak en olumlu iyileştirme yollarından biri değil mi?”*

Necati Cumalı, 1988 yılında, Namık Kemal'le ilgili bir gençlik oyunu yazdı. Oyunun adı **Vatan Diye Diye...** Bu gençlik oyunu Devlet Tiyatrosu'nda 1988/89 sezonunda ve 1990/91 sezonunda uzunca bir süre oynanmıştır. Oyun 1862 ve 1888 yılları arasında geçer. Genç şair Namık Kemal'in Şinasi'nin bir yazısından etkilenerek onunla tanışması, gazeteciliğe başlaması, haksızlıklara karşı savaşıması, Genç Osmanlılar hareketini başlatması sonucunda kara listeye alınışı sürgünden kurtulan Namık Kemal'in düşüncelerini rahatça söyleyebilme umudu ile Paris'e gidişi, çevresine olan kırgınlıkları, ülkesine dönüşü *Vatan Yahut Silistre*'nin oynanışından sonra Magosa sürgünü, dönüşünde Abdülhamit'in emriyle onu pasifize edecek görevlerin verilmesi, tutuklanıp serbest bırakıldıktan sonra da mücadele dolu yaşamının Sakız adasında son bulması işlenir.

Necati Cumalı'nın diğer bir oyunu iki perdelik **Yalnız Ölü**'dür. Oyun İstanbul'da Yeniköy'de bir villada geçer. Altmış yaşlarında hiç evlenmemiş ve yalnız yaşayan Kerem Balkan karakterinin çevresinde dönen olaylar ele alınır. Oyun, yardımcı kadın Gülizar'ın sabah eve gelip bu adamın ölümünü haber aldıktan sonraki olayları kapsar. Kerem Balkan kendisinden sonra geride kalanların bencilliklerini ve ihtiraslarını bilmektedir ve vasiyetnamesini hazırlayarak onların düşünce ve entrikalarının boşa çıkmasını sağlamıştır. Tüm bunlara karşın yazar, bu oyununda sevgi ve gerçek dostluğun az da olsa önemini koruduğunu, zaman zaman da olsa insanlığın galip geleceğini vurgulamaktadır.

Kısaca söz etmeye çalıştığımız yazar Necati Cumalı'nın birçok oyunu

belirttiğimiz gibi İstanbul Şehir Tiyatroları, Kent Oyuncuları, Devlet Tiyatroları sahnelerinde, değişik özel tiyatrolar ve amatör topluluklarda oynanmış, çoğu yapıtları sinemaya ve televizyona aktarılmış, radyoya uygulanmıştır.

Bugüne değin bir çok ödül alan yazarın ödüllerinden bazıları şunlardır: 1968 yılında *Yağmurlu Deniz* ile Türk Dil Kurumu Şiir Ödülü, 1957 ve 1977 yıllarında *Değişik Gözle* ve *Makedonya 1900* adlı kitaplarıyla iki kez Sait Faik öykü ödülü, 1979 yılında açılan Muhsin Ertuğrul oyun yarışmasında **Yaralı Geyik** adlı oyunu ile birincilik ödülünü paylaşmıştır. Bugüne değin aldığı çağrılarla Sovyetler, A.B.D., Bulgaristan, İran, Yugoslavya, Çekoslovakya ve diğer bazı ülkeleri gezen yazar, 1963-1966 yılları arasında eşinin ataşe olması nedeniyle Tel Aviv ve Paris'te bulunmuştur.

Necati Cumalı yazarlığı için şunları söylüyor: *"Tiyatro yazarı olarak amaçladığım şey yaşama yaklaşımdır oyunlarımda. Tiyatro, yaşamın birbirine ters olduğu kadar birbirini tamamlayan renklerini, çelişki ile uyumunu bir araya getirdiği, bir uyum içinde yansıttığı ölçüde amacına ulaşır, organik bir yapı kazanır kanısındayım. Tiyatroda genellikle yaşamın acı tatlı yanlarının birbirinden ayrılarak komedi, duygusal komedi, dram ve benzeri çeşitlemeler içinde yansıtılmaya alışılmıştır. Oysa yaşamda komik ile trajik olan daima iç içedir. Örneğin cenaze törenlerini hatırlayalım. Ölünün yakınları, cenazeye gelenler, din adamları, taksî şoförleri, çiçek taşıyanlar, mezarlıklar ayrı ayrı tellerden çalarlar. Sonunda kimiler için büyük acılara yol açan o gün, kimileri için şenliğe döner."*

Değerli yazarımız Necati Cumalı'nın yazar özelliklerini kısaca şöyle özetleyebiliriz:

1- Necati Cumalı üretken bir yazar bir çok eser verdiği gibi bir çok dalda bu eylemini sürdürmüştür: şiir, öykü, hikaye, deneme, roman ve tiyatro oyunu...

2- Yaşamının son otuz yılını yaşamını yazarlıktan kazanmıştır. Bir şiirini besteleyen ve söyleyen Sezen Aksu'nun telif ödendiğindeki şaşkınlığını anımsıyorum.

3- İzmirli ve Uralı olan yazarın ilk eseri **Boş Beşik** ilk izmir'de oynanmış ve bu ilk eseri İzmir'de basılmıştır.

4- Yazarın oyunlarının çoğu İzmir'de özellikle de Urla'da geçer. Mekan olarak Ege köylerini, Kilizman'ı, Çiçek Dağı'nı, tren istasyonlarını, avukat yazıhanelerini seçmiştir. Yalnızca **Yürüyen Geceyi Dinle** İstanbul'da, **Masalar** Ankara'da geçer. **Tehlikeli Güvercin** gibi soyut Karalar Ülkesinde geçen oyunları olduğu gibi, Paris gözlemlerine dayanan ve orada geçen **Aşk Duvarı** ve **Zorla İspanyol** gibi oyunları vardır.

5- Oyunlarında avukatlık gözlemleri önemli bir yer tutmuştur. Örneğin **Susuz Yaz**, **Derya Gülü**, **Mine**, **Nalınlar** gibi... Dava konuları onun için önem taşıyan oyun malzemeleri olmuştur.

6- Halk kültürü kimi oyunlarına kaynaklık oluşturur. **Boş Beşik**, "Bebek" türküsünden, **Kaynana Ciğeri** "düğün havası"ndan esinlenmiştir.

7- Oyunlarında toprağın, suyun, doğa koşullarının önemi kadar törelerin, alışkanlıkların, yazgının, hoşgörüsüzlüğün ele alındığı yer yer evrensel boyutlarıyla insanın iç dünyasının yansıtıldığına tanık oluruz. **Susuz Yaz** ve **Kuyu**, suyun, toprağın önemi, **Vur Emri**, küçük toprağın insanları nasıl acımasız kıldığına tipik örnekleridir.

8- Oyunlarında kimi soyutlamalar, şiirsel yerler, motif ve simgeler yer alsada da çoğunlukla günlük gözlemleri ve günlük olayları irdelediğini görürüz.

9- Köy gerçeği, kasaba insanları konusunu oluştururken son oyunlarına doğru **Devetabanı** ve **Bir Sabah Gülerek Uyan**, **Yürüyen Geceyi Dinle**, **Yalnız Ölü** gibi oyunlarında kentsoyluların da sorunlarını konu edinmiştir.

10- Onun edebiyatçı ve romancı kişiliğinden gelen Reşat Nuri'nin **Çalikuşu**'nu oyunlaştırmak gibi, **Vatan Diye Diye**'de gençlik oyunu olarak Namık Kemal'i gençlere tanıtmak gibi çabaları da kayda değer ürünleri olmuştur.

11- Oyunlarında kadın karakterlerine özel bir yer ayırır ve bilir ki bu toplumda kadın haksız yere ezilen, baskı altında olan, zaman zaman da sömürülen ve haksız bur mutsuzluğa sürüklenen hoyratça ve hoşgörüsüzce yaklaşılan mağdur bireydir. Öyleyse onun sorunları irdelenmeye değerdir Cumalı için. Onun oyunlarında yaşlı

nineler, bacılar yol göstericidir. Analar her zaman anaç ve sevecendir.

12- Aşk temasına önem veren yazar, insanların dedikodu yoluyla saygı duyulacak beraberlikleri nasıl zedelediğine de değinmiştir. Oyunlarında küçük yerde yaşayan insanların hayatına giren sevgiyi nasıl yaşatabildikleri ya da yaşatamadıkları işlenirken mutluluğun kolay yakalanamayacak bir gerçek olduğu da vurgulanmaktadır. (Mine, İlhan-Suna, Ergun, Ceyhan-Sevdican, Meryem-Sinan, Seher-Osman, Bahar-Osman bu mutlu mutsuz beraberliklere birkaç örnektir.)

13- Onun şair kişiliği oyunlarına zaman zaman yansır. **Vur Emri'**nde Ana'nın konuşmalarında olduğu gibi kısmen ya da **Susuz Yaz'**da gerek koronun konuşmaları, gerek şiirsel söyleşiler de yer aldığı gibi oyunun bütününe egemen olmuştur.

14- Kısacası 50 kuşağı içinde yer alan ve Necati Cumalı, üretken, gözlemci, gerçekçi, malzemesini yaşadıklarından, yaşadıklarımızdan alan yalın anlatımlı, iç dünyaları yakalayabilmiş insanı anlayarak yaklaşan oyunları gündemde kalmayı başarabilmiş bir yazarımızdır.

Sonuç olarak Necati Cumalı yeri doldurulması güç bir boşluk 13 Ocak 1921 doğumlu yazarımızı, 10 Ocak 2001 de kaybettik. Bugün onun çocukluğunun geçirdiği ev "*Anı ve Kültür Evi*" olarak Urla'da ziyaretlere açık olup, her yıl 10 Ocak'da yerel yönetimin düzenlediği etkinliklerle anılmaktadır.

Necati Cumalı'yı anma günlerinin 5.sine katılmadan 2006 yılında aramızdan ayrılan eşi Berin Cumalı ve yine hayatta olmayan onun değerli kardeşi sinema eleştirmeni 2012 yılında kaybettiğimiz Rekin Teksoy'u da bu yazı nedeniyle anmak isterim. Kültür ve sanat yaşamımızın değerli yapıtaşları olan bu insanlarımız, onları yaşattıkça, andıkça genç kuşaklarımız zenginleşecektir.

Necati Cumalı'nın Tiyatrolarında Türk Tarihi

Geliş Tarihi/Received: 29.12.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 07.07.2021
DOI: 10.46372/arts.944896

Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL
Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
asengul@nevsehir.edu.tr
ORCID: 0000-0002-6699-1308

ÖZ

Modern tiyatronun ilk örneklerinden itibaren karşılaştığımız tarihi malzemeyi sahnede anlatma düşüncesi Çağdaş Türk tiyatrosunun da ilgi alanında kalmaya devam etmektedir. Türk tiyatrosuna birçok oyun kazandıran Necati Cumalı, iki oyununda Türk tarihinin yakın dönemini ele alır. Bunlardan birincisi siyasi tarihte 12 Mart Muhtırası olarak bilinen ve toplumu huzursuz eden ve daha çok gençler üzerinden sürdürülen sağ-sol kavgalarıdır. İkincisi ise Modern edebiyatın inşasında önemli rol oynayan ve düşünce tarihimiz açısından da önemli bir isim olan Namık Kemal'in adeta belgesel nitelikte anlatıldığı maceralarla dolu olan hayatıdır. Özellikle Yürüyen Geceyi Dinle ismiyle sahneye taşıdığı ve 12 Mart dönemini anlattığı eser, kullandığı dil itibarıyla bir kesim tarafından hoş karşılanmamış ve Necati Cumalı'nın bu oyunda kullandığı dilin gerçekleştirilmek istenen devrime zarar verdiği ileri sürülmüştür. Oysa oyunun toplumun genel kabulleri üzerinden ve hayatında hiç hukukun dışına çıkmamış solcu bir aydın tarafından verilen mesajı, dönem açısından çok gerekli olan bir dili barındırmaktadır. Namık Kemal'in kısa ama dolu dolu yaşadığı hayat mücadelesi sadece kendi devriyle değil; çok daha sonra Anadolu'da tutuşan bağımsızlık ve hürriyet ateşinin ilk ve en önemli kıvılcımları olarak ele alınır. Onun sahip olduğu heyecan eserleri vasıtasıyla sonraki dönem taşınır ve Cumhuriyet düşüncesinin çıkış noktasını oluşturur. Necati Cumalı, bütün oyunlarında kullandığı özgün dili gelenekten kopmadan başarır. Bütün bu özellikleriyle Necati Cumalı edebiyatımızın orijinal isimlerinden biridir.

Anahtar Kelimeler: tarihi tiyatro, 12 mart, namık kemal, necati cumalı.

Şengül, A. (2021). Necati Cumalı'nın Tiyatrolarında Türk Tarihi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, Necati Cumalı Özel Sayısı*, ss. 31-43.

The Turkish History in Necati Cumalı's Theaters

ABSTRACT

The idea of depicting historical material on the stage from the first examples we encountered in modern theater continues to remain in the area of interest of contemporary theater. Necati Cumalı, who brought many plays to Turkish theater, deals with the recent period of Turkish history in two of his plays. The first of these is the right-left conflicts that known as the 12th March Memorandum in political history which disturbs the society and is mostly carried out over the youth. The second is the life of Namık Kemal who played an important role in the construction of modern literature and is an important name in terms of our history of thought, which is full of adventures in which it is told in a documentary quality. In particular the piece which he carried on the stage with the name *Yürüyen Geceyi Dinle* and tells about the period of 12th March was not welcomed by some people due to language he used and it was claimed that the language used by Necati Cumalı in this play harmed the revolution. However, the message of the game given by a leftist intellectual who has never gone out of law in his life and through the general acceptance of the society contains a language that is very necessary for the period. Namık Kemal's short but full life struggle is not just his own time; it is handled as the first and most important sparks of the fire of independence and freedom that ignited in Anatolia much later. Trough his exciting works, the next period is carried over and constitutes the starting point of the idea of the Republic. Necati Cumalı achieves the original language he uses in all his plays without breaking the tradition. With all these features, Necati Cumalı is one of the original names of our literature.

Keywords: historical theater, 12th march, namık kemal, necati cumalı.

GİRİŞ

Türk edebiyatına şiir, roman, hikâye ve tiyatro vadisinde birçok eser kazandıran Necati Cumalı'yı bu eserlerinden hangisiyle öne plana çıkarıp anlatsak diğerlerine haksızlık etmiş oluruz diye düşünüyorum. Ancak hemen belirtelim ki onun tiyatro yazarlığı yönü, bazı tiyatro eserlerinin birçok yabancı dile ve sinemaya aktarılmasından sonra daha geniş kitlelere ulaşmış olmakla daha fazla etki alanına sahiptir. Elbette her şeyden önce sahnede oynanmak üzere kurgulanan bu eserlerin filme aktarılmasının onun tiyatroları üzerinde nasıl bir tesir yaptığı da araştırılmaya muhtaçtır.

Söz konusu dönemde birçok roman ve tiyatro eserinin filme aktarılması film senaryosu bulmakta zorlanan sinema için bir çıkış yolu olarak görülmüştür. Ancak böyle bir yaklaşımın anlatıcının eserini kaleme almasındaki amaçla doğru orantılı olmadığı açıktır. Necati Cumalı özelinden baktığımızda filme aktarılan *Boş Beşik*, *Susuz Yaz*, *Mine* gibi oyunların isim olarak ön plana çıkması diğerler oyunlarının arka plana itilmesine sebep olmuştur diye düşünüyorum. Ancak bu filmlerin sinema tarihimiz açısından önemli olduğunu da belirtmek gerekir. Bu çalışmanın sınırlarının dışında olduğu için böyle bir tartışmaya girmeyeceğiz. Çünkü bu durum sadece bize has bir şey değil. Başka edebiyatlarda da örnekleri var. Necati Cumalı *Çalılıkusu*'nu sahneye uyarladığına göre bir edebî türde kaleme alınan eserin başka bir türe uyarlanmasını demek ki kendisi de normal kabul ediyor. Elbette eserin yapısına, mesajına ve anlatıcının sezdirmek istediği düşünceye zarar vermemek kaydıyla yapılan uyarlamalar kabul edilebilir. Günümüzdeki kötü örnekler ister istemez bu konuda daha temkinli konuşmayı gerekli kılıyor.

Onun oyunlarında, özellikle 1960 sonrasında kaleme aldığı oyunlarında kadının sömürülmesi, feodal baskı, su-toprak sorunu, kan davası gibi konular üzerinde durulur (Temel, 2007, s. 23). Aynı zamanda, bu oyunların, üzerinde yaşanan coğrafyayı birçok yönden ele aldığı da bir gerçektir. Türk insanının bu coğrafya ile ilişkisi hatta kavgası bu oyunlar marifetiyle sahneye taşınır.

Songül Taş, Necati Cumalı ve oyunları üzerine yaptığı çalışmada 1949 ile 1992 arasında kaleme aldığı oyunlarını iki devrede inceliyor. İlk beş oyununu

hazırlık dönemine (1949-1960) diğer oyunlarını da iki devrede incelediği olgunluk dönemine (1960-1992) dâhil ediyor. Ayrıca yine Songül Taş'ın tespitlerine göre bu oyunların on üçü dram, onu ise komedi tarzında yazılmıştır (2001, s. VIII-IX). Biz bu oyunlardan konusunu tarihten alması itibariyle iki oyun üzerinde duracağız. Ayrıca yine konusunu tarihten aldığı ve onun tek senaryo örneği olan eserini de çok kısa tanıtmaya çalışacağız.

Necati Cumalı'nın Tiyatrolarında Tarih

Bilindiği gibi tarih, tarihî olaylar, tarihî kişiler tiyatro tarihi boyunca oyun yazarlarının temel malzeme kaynaklarından biri olmuştur. Çünkü tiyatro yazarları için tarihî malzeme, dünü ve bugünü sorgulamak için çok elverişlidir. Tarihi kurgulayan anlatıcılar, "tarihte bugünün ve bugünde tarihin yansımasını yakalayıp bir gelecek bilinci kazanmak" (Çelenk, 1997, s. 152) istemelerinin yanında, kendi politik kimliğini ve dünya görüşünü ortaya koymak için veya millî kimlik arayışının bir sonucu olarak tarihe yönelirler.

Cumhuriyet tiyatrosunun özellikle yeni kurulan devletin "ulus devlet" olmasından dolayı daha çok bu son amaca hizmet ettiğini belirtmeliyiz. Bu dönemde kaleme alınan oyunlardan bir kısmı genç demokrasimizin uğradığı kesintilere farklı cephelerden bakmaya çalışır. Buna demokrasiden uzaklaşma süreciyle hesaplaşma da diyebiliriz. Özellikle 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül müdahalelerini anlatan oyunlar bu açıdan değerlendirilmelidir. Bu müdahalelerden başka, rejimi içine sindiremeyenlerin Cumhuriyete ve onun savunucularına karşı takındıkları düşmanca tavırlar da yine bu dönem tiyatrolarının konuları arasındadır. Bu oyunların bir kısmı o günkü siyasi yelpazenin sağından bir kısmı da solundan bakarak 12 Mart sürecini değerlendirir. Yetik Kalem'in *Son Söz* (1976), Reşat Gürel'in *Çelikten Damlayan Sular* (1978), Uğur Mumcu'nun *Sakıncalı Piyade* (1997) isimli eserleri gibi Necati Cumalı da bu sürece 1983'de kaleme aldığı *Yürüyen Geceyi Dinle* isimli iki perdeden oluşan oyunla katılır (Şengül, 2019, s. 248-250).

Yürüyen Geceyi Dinle oyunu, yelpazenin solundaki bir aydın tarafından kaleme alınmasına rağmen birtakım sol çevreleri rahatsız eder. Necati Cumalı'nın

bu oyunu, dönemin siyasi kargaşası içinde devrimin silahla elde edileceğine inanan ve bu yolu tercih eden çevrelerce pek hoş karşılanmaz. Yazar, silahlı mücadele yerine sabır, sebat ve akıl yolunu tercih ettiği için ihanetle suçlanır. Necati Cumalı, 1990'da yayımladığı *Yeşil Bir At Sirtında* isimli anılarında kendine yöneltilen ihanet suçlamalarına açıklık getirir. İlericiliğin ne mahalle kabadayılığı ne kışkırtıcıların oltasında yem olma safdilliği ne de öfke ile hareket etmek olduğunu belirtir. Ülkenin yaşadığı bu zor yıllardan çıkış yolunun sabır, sebat ve akıl yoluyla mümkün olabileceğini söyler ve böyle bir yaklaşımın ihanet neresinde diye sorar (1990, s. 146).

Oyun, ismini, Charles Baudelaire'in "Yürüyen geceyi dinle/ Kimine huzur getiriyor keder kimine" dizelerinden alır. Eserin başında orijinal şekliyle yer alan bu dizeler, oyunun temasıyla ilişkilidir. 12 Mart döneminin sıkıntılı günlerini yansıtan oyun, 8 Temmuz 1974'de tamamlanır. İlk defa Kent Oyuncuları Tiyatrosu 18 Ocak 1978'de oyunu sahneler. 12 Mart döneminin kendi içinde siyasi hesaplaşması diyebileceğimiz eser, hayatında hukuk yolundan ayrılmamış solcu bir yazarın tutuklanacağı gece evine sığınan eylemci bir genç ile konuşması üzerine geliştirilir. Olaylar, 1971 yazında, İstanbul'da, orta hâlli solcu bir aydın evinin salonunda geçer. Şahıs kadrosu dört kişiden oluşmaktadır: Erkek (45 yaşında), Delikanlı (20 yaşında bir üniversite öğrencisi), Komşu (60 yaşında), ve Kadın (33 yaşında).

Baştan sona Erkek ile Delikanlı arasındaki fikir çatışması ve Erkek'in iç hesaplaşması üzerine kurulu olan oyunun ana düğümü, yukarıda ifade edilen çatışmayla atılır. Çözüm de bu çatışma üzerine gelişen konuşmalarla gerçekleştirilir.

Birinci perdenin ilk sahnelerinde bu ana düğümü ortaya çıkaran çatışmanın altyapısı oluşturulur. Oyun kahramanlarından Erkek, okuduğu gazeteden başını kaldırarak daha hayatının baharında gençlerin durup düşünecek, yaptıklarının doğruluğunu, yanlışlığını ölçüp biçecek kadar bir yaşam tecrübesine sahip olmadıklarını, bir çalkantının içinde kaldıklarını ve çıkış kapısı bulamadıklarını eşine söyler. Gözü pek ve korkusuz oluşları bir hiç için canlarını tehlikeye atmalarına sebep olmaktadır. Oysa inançların kısırlaştığı, yozlaştığı bir dönemde, bu çocukların yeteneklerini iyi değerlendirmek ve toplum için faydalı birey olmalarını sağlamak gerekir. Kadın da eşinin bu endişelerine katılır (2004a, s. 228).

Oyun kahramanlarından 60 yaşındaki Komşu'nun konuşmaları Erkek ve Kadın'ın taşıdığı endişeleri daha da derinleştirir. Kaldı ki anlatma zamanı Türkiye'sinde halkın önemli bir çoğunluğu siyasi konularda komşu kadın gibi düşünmektedir. Her ne kadar kendi oğlu adına birtakım endişeler duysa da siyasi kavgalara dışardan bakan Komşu'nun endişeleri o döneme ait önemli bir tespittir. Çünkü halkın gündeminde sağ-sol değil; iş-güç kaygısı vardır. Gazetelerden her gün okuduğu, radyo haberlerinde dinlediği kötü olayların birçok anne-baba gibi kendi çocuklarının da başına geleceği endişesini taşır. Halkın ekseriyeti gibi Komşu'nun endişeleri de ülkenin geleceğinden ziyade o günle ilgilidir. Bu yüzden her gün duyup şahit olduğu olayları anlamakta zorlanmaktadır:

Belki anlamam sizin kadar sağ nedir, sol nedir, ama bu çocuklar çocuk değil mi? Üstelik bizim çocuklarımız değil mi Allah aşkına? Ne olur doğru ya da yanlış düşünürlerse? Bugün yanlış düşünen yarın doğru, bugün doğru düşünen yarın yanlış düşünebilir. Hep başımıza gelmiyor mu bu durumlar? (2004a, s. 239).

Evine sığınan Delikanlı ile konuşan Erkek, anarşi ortamının aileleri ve toplumu derinden etkilediğini, bir fikri savunmak için silahlı çatışmaya giren insanların huzuru bozmaktan başka bir şey yapamadıklarını söyleyerek, kalem ile verilmesi gereken mücadelenin yolunu gösterir.

Oyunda ideallerin fikir yerine silahla, kanla anlatılmasının toplumu rahatsız ettiği, ailelerde huzursuzluk ve çözümleri artırdığı fikri işlenir. Bu, o dönemde eksikliği çok hissedilen bir aydın dilidir. Hem sağda hem solda gerektiği kadar bu dil bulunamadığı için oyunun başında "1 Nolu Sıkıyönetim Komutanlığı"nın bildirisi radyolarda okunmaktadır. Bu yüzden solcu bir aydının sol eylemci bir gence bu tip mücadelelerde esas belirleyici olanın akıl yolu olması gerektiğini söylemesi anlatma zamanı açısından oldukça önemlidir. Oyunda aklın en etkili güç olduğunu vurgulayan Erkek, düşünceleri itibarıyla yazarın bir yansıması olarak düşünülebilir.

Yukarıda da ifade edildiği gibi, oyun, akıl ile kaba kuvvetin çatışması şeklinde gelişir ve aklın galibiyetiyle sonuçlanır. "Silah zorun aracıdır. Yenenerin, egemenlerin aracıdır. Onların bir süre daha güçlerini sürdürmelerini sağlar" (2004a, s. 270) diyen Erkek, bir fikrin zorla kimseye kabul ettirilemeyeceğini tekrar tekrar vurgular. Oyunun sonuna doğru, aslında bu yolun doğru olduğuna inanıldığı için değil; var olan düzene ayak uydurduğu için gençlerin böyle bir tercihte bulunduğu dile getirilir.

Erkek ve Delikanlı arasındaki konuşma din, burjuva, işçi sınıfı, ezen, ezilen, sosyalizm gibi konularda devam eder. Zaman zaman Kadın ve Komşu'nun da katıldığı konuşmalarda çatışma gittikçe yumuşar. Otuz yıldır kalemiyle mücadele eden Erkek, düşünceyi güçle değiştireceğini sananların ruh hâlini çok güzel tahlil eder:

Gençlik! Sizin yaşınızda çözüm yolları kesinlikle belirgin görünür sorunların. Örneğin sırasında cesaretin her savaşı kazanmaya yeterli olduğunu sanırsınız. Edindiğiniz ilk bilgilerle dünyaya düzen vereceğinize inanırsınız. Kavrduğunuz ilk sonuç-neden ilintilerini ilk kez kendiniz bulduğunuz, size gelinceye kadar kimsenin akıl etmediği kanısına kapılırsınız. Her şey kolunuzu kaldırmak kadar kolay görünür size. Eskiye, geçmişe küçümsersiniz. Düşünmezsiniz ki insan binlerce yıldır insandı. Mutluluğunun ardındaydı. Acıları, umutları, yetenekleriyle sizin eşiniz, kardeşinizdi. Geçmişin dudak büktüğünüz inançlarını, çözüm yollarını öne sürenler en az sizin kadar yürekli, zeki kişilerdi. Onları bir yana bırakır, son yılların bir iki kitabını, gerçekten değerli ya da değeri ne olduğu bilinmeyen günün bir iki şairini birbirine karıştırarak okumakla bilinçlendiğinizi sanırsınız. Başucunuzda Che Guevara'nın bir fotoğrafı, elinizde anıları, neredesiniz? Küba dağlarında mı? Yoksa doğup büyüdüğünüz ülkenin köşeleri tutulmuş sokaklarında mı? İran'da mı? Yunanistan'da mı? Şili'de mi? Üzerinde durmuyorsunuz... (2004a, s. 281)

Delikanlı evden çıkarken girdiğinden farklı düşünceler taşımaktadır. Başlangıçta çatıştığı erkeğe teşekkür eder ve onu hiç unutmayacağını söyler. Açıkça söylemese bile akıl ve sağduyunun önderliğinde gelişmeyen hiçbir mücadelenin başarılı olamayacağını anlamıştır artık. Bir anlamda yürüyen geceyi dinlemiş ve topluma keder getiren yolu terk ederek huzur getirecek olanı tercih etmiştir. Öte yandan bir kanun kaçağının evinde kalmasına müsaade etmeyen Erkek, bu sayede kanun kaçağına yardım ettiği için tutuklanma ihtimalinden de kurtulmuş olur. Metin And, Necati Cumalı'nın evine sığınan gençle hesaplaşan solcu yazar aracılığıyla aslında kendini yargıladığı fikrindedir (And, 1983, s. 596).

Bu çalışmada üzerinde durulacak ikinci eser, 1990 yılında yazar tarafından kaleme alınan *Vatan Diye Diye* isimli oyundur. Eserin başkişisi, genç kuşaklara tanıtılmak istenen Namık Kemal'dir.

Namık Kemal'in bir oyun kahramanı olarak anlatılmasının hikâyesi eskilere dayanır. Meşrutiyet döneminde Mithat Cemal'in kaleme aldığı ve Sultan Abdülhamit ve dönemini tenkit eden Kemal isimli oyunda Modern edebiyatımızın önde gelen ismi olan Namık Kemal, bir hürriyet kahramanı olarak tanıtılır. Cumhuriyet dönemi yazarları da Namık Kemal'i genelde onun vatan sevgisi, hürriyet ve bağımsızlığa

olan düşkünlüğü noktasından ele alıp değerlendirmişlerdir. Bu oyunlar yazılış sırasına göre, Necati Cumalı'nın *Vatan Diye Diye*, Ergun Sav'ın *Vatan yahut Namık Kemal* ve Şükran Kurdakul'un *Zindandaki Şair* isimli oyunlarıdır.

Namık Kemal üzerine bir inceleme yapan Necip Fazıl, senaryo-roman adını verdiği *Vatan Şairi Namık Kemal* isimli kalem tecrübesinde Namık Kemal'in bütün topluma örnek teşkil edecek mücadelesini anlatır. Ülkü Ayvaz'ın kaleme aldığı *Nihavent Longa* isimli oyunda doğrudan olmasa da dolaylı olarak Namık Kemal'den bahis vardır. Bir genç gazetecinin polisten kaçarken girdiği bir evde karşılaştığı Ali Süavi, genç gazeteciye her gün iki nüsha çıkardığı *Muhbir*'den, Namık Kemal ve Ziya Paşa ile olan ilişkilerinden bahseder ve onların uğruna mücadele ettiği düşüncelerini kişilikleriyle birleştirerek anlatır. Abay Dağlı'nın Mustafa Kemal'in öğrencilik yılları ve bu yıllarda memleket meselelerine duyduğu ilginin anlatıldığı *Atamızın Gençliği* (Savaşlar- Çankaya) isimli manzum oyunda, Mustafa Kemal'in daha öğrencilik yıllarında Namık Kemal'i okuyarak geleceğe hazırlandığı anlatılır. Yine Abay Dağlı'nın *Mustafa Kemal ve Millî Mücadele* konusunu belgesel nitelikte anlattığı *Malazgirt'ten Sakarya'ya* isimli oyunun teması, provası yapılan Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* isimli tiyatrosundan hareketle verilir.

Bu hatırlatmalardan sonra Necati Cumalı'nın *Vatan Diye Diye* üst başlığında Namık Kemal'in Yaşamından Sahneler isimli üç bölüm (perde)den oluşan oyununa bakabiliriz. Oyunda anlatılan olaylar 1862-1888 yılları arasında İstanbul, Magosa ve Sakız'da geçer. Geniş bir şahıs kadrosunun bulunduğu eserde, Yeni Osmanlı Cemiyeti'nin mensuplarından Namık Kemal'in eserlerinin basıldığı matbaa çalışanlarına kadar birçok isim yer alır. Oyunda dikkat çeken isimler vardır. Mesela Ziya Paşa'nın ünlü *Zafername* ve *Şerhi ile Rüya* risalesinin de kahramanlarından olan Sadrazam Ali Paşa bunlardan biridir. Ayrıca Ziya Paşa, Ebuzziya Tevfik Bey, Teodor Kasap Efendi, Güllü Agop, Ahmet Mithat Efendi, Ali Ekrem gibi hem yaşadıkları dönem hem de sonraki dönem için önemli isimler yer almaktadır. Eserin iç kapağında sonra şairin "Hürriyet Kasidesi"ndeki;

Anılsın mesleğimde çektiğim cevr ü meşakkatler

Ki ednâ zevki a'lâdır vezâretten, sadaretten

dizeleri yer alır. Oyunda Namık Kemal'in şiirlerinden başka Şinasi, Gelibolulu Mustafa Ali ve Nefi'den de şiirlere yer verilmiştir. Necati Cumalı, kitabının başına aldığı *Niçin Namık Kemal?* başlıklı uzun yazısında, konularını tarihten alan tiyatro yazarlarının genellikle kendilerini özgür sayarak yaratıcılıklarına ağırlık verdiklerini; tarihin ana çizgisine, temel olaylarına bağlı kalarak diledikleri sözleri oyun kişilerine söylediklerini belirtir. Kendisi, Namık Kemal'in yaşamını yansıtırken bu türlü davranmadığını söyler. Çünkü Namık Kemal'in gerçek yaşamı, bir tiyatro oyununu yüceltecek kadar hareketli, soylu bir yaşamdır. (2004b, s. 616)

Aynı yazıda bu konuyu önce senaryo olarak kaleme aldığını, filme aktarılmasındaki zorluktan dolayı taliplisinin olmadığını söyler. Daha sonra Namık Kemal'den Fikret'e Fikret'ten Sivas Kongresi'nin yalnız adamı Mustafa Kemal'e uzanan bir roman yazmayı düşündüğünü ama bunun için de çok zamana ihtiyacı olduğunu anlayınca bu eserini 1984 yılında tiyatro olarak tamamladığını belirtir. Necati Cumalı, oyunundaki bütün yerleri belgelere dayanarak seçtiği gibi, bütün konuşmaları da özellikle Namık Kemal'in mektuplarına ağırlık vererek düzenlediğini anlatır. 1990'da ise istemeyerek de olsa bazı ayrıntıları, uygulanması güç sahneleri ayıklayarak oyunu bir kere daha yeniden oluşturduğunu söyler (2004b, s. 615).

Necati Cumalı, Namık Kemal'in yaşadığı dönemi tüm özellikleriyle yansıtmayı amaçladığını söyler. Eserini, şairin yaşadığı dönemde etrafındaki en renkli kişileri seçerek kurguladığını belirtir. Kişi açısından olsun, yer açısından olsun elinden geldiği ölçüde tutumlu olmaya çaba gösterdiği halde, rol bölümünün o dönemi tam yansıtacak kadar kalabalıklaşmasından çekinmediğini; Namık Kemal'in yaşamının nehir akışı göstermesinin bu tutumunda kendisini yüreklendirdiğini belirtir (2004b, s. 615).

Necati Cumalı, Namık Kemal'in yaşadığı dönemin tam bir çöküş, yıkılış, bozgun dönemi olmasına rağmen onun yazdıkları ve eylemleriyle verdiği düşünce savaşının vatan kavramı üzerinde yoğunlaştığını söyler. Vatan düşüncesinin onun gece gündüz aklından çıkmayan bir tutku olduğunu; yaşamı boyunca vatanın tüm sorunlarına sahip çıkarak, kendi kuşağının olduğu kadar kendisinden sonra gelen kuşakların da yüreklerinde vatan tutkusunun yer etmesine öncülük ettiğini belirtir. Yazısında adeta niçin böyle bir konuya yöneldiğini izah eder. Necati Cumalı'ya

göre Namık Kemal'in aşıladığı vatan kavramı, çağdaş ulus anlayışımızın, cumhuriyet anlayışımızın oluşmasında çıkış noktasıdır (2004b, s. 613).

Oyunda Namık Kemal'in, Şinasi ile tanışması sonucu onun fikrî dünyasında meydana gelen değişimler anlatılır. Sadece sanata değil, hayata da bakışı Şinasi ile birlikte değişen Namık Kemal'in mücadelesinin anlatıldığı oyun biyografik özellikler arz etmektedir. Oyun kişilerinin büyük bir kısmı tarihî şahsiyetlerdir. Eserde düşünce çizgisinden taviz vermeyen Namık Kemal'in her şeye rağmen eksilmeyen vatan sevgisi anlatılır (Şengül, 2008, s. 141). Ölümünden sonra arkasından konuşulanlar özetle; "Vatan diye diye yaşadı... Vatan diye diye öldü" şeklindedir.

Oyundaki aksiyon, sahaftan Şinasi'nin Münacat'ını satın alan Namık Kemal'in bu şiirden çok etkilendiğini gösteren bir sahne ile başlar. Şinasi ile tanışmasının anlatıldığı sahnelerden sonra Namık Kemal'in onun düşüncelerinden çok etkilendiği hatta Şinasi'nin çıkardığı gazetelerde yazılar yazmaya başladığı anlatılır. Osmanlı Devleti'nin geleceğine yönelik çok ciddi endişeler taşıyan yazar, bundan dolayı sarayla çatışır. Hatta Osmanlı Devleti'nin geleceğine bir çare olarak düşündüğü Yeni Osmanlılar Cemiyetine katılır. Cemiyetin gizli faaliyetlerinden dolayı ülkeyi terk etmek zorunda kalır. İstanbul'a dönüşünde yazılarına kaldığı yerden devam eden Namık Kemal bu sefer de yazılarından dolayı sürgüne gönderilir. Sahnelenen Vatan yahut Silistre isimli oyunu halk arasında büyük ilgi görür. Bu oyunun seyircide uyandırdığı vatan, adalet, hürriyet gibi çağrışımlar sarayı rahatsız eder ve bu sefer de Magosa'ya sürgüne gönderilir.

Sultan Abdülaziz'in tahtan indirilmesiyle İstanbul'a dönen yazar V. Murad'ın padişahlığını sevinçle karşılar. V. Murad, akli dengesini kaybettiği gerekçesiyle tahttan indirilir. "Kanuni Esasi"yi tanımayı vadederek tahta çıkan Sultan II. Abdülhamit başlangıçta Namık Kemal'e güvenip önemli görevler verse de kısa bir süre sonra kendisine karşı olduğu gerekçesiyle tutuklatır. Suçsuz olduğu anlaşılrsa da sürgünden sürgüne gönderilmekten kurtulamaz. Son günlerini Sakız Adasındaki evinde geçirir. Yaşadığı sürece İstanbul'dan uzaklaştırılan şairin eserlerinin yayını da çeşitli sebeplerle durdurulur. Tüm bunlardan sonra büyük bir umutla beklediği Osmanlı Tarihi adlı eserinin de yayınlanmayacağını öğrenince sarsılır ve 1888 tarihinde ölür.

Eser, Namık Kemal'in mücadelesini dış gerçekliğe uygun bir şekilde anlatması itibariyle aynı zamanda belgesel nitelikli bir oyundur. Ondaki vatan sevgisi, bir sürgün dönüşü babasıyla yaptığı bir sohbette şöyle dile getirilir:

Kemal - Vatan hasreti hasretlerin beteri baba! Çekilir hastalık değil! Hele bir yazar, bir şair için ... Kendim oralarda, aklım, yüreğim, ruhum buralarda! Hep böyle iki parça yaşadım! Bir şair, dilinin konuşulduğu yerden uzakta yaşayamaz! Ah nasıl bir acıdır o! Nasıl dinmek bilmez bir ağrıdır! Durmadan sızlatır insanın etlerini! Uykuda bile rahat vermez . . . (2004b, s. 670)

Anlatıcı, Namık Kemal, evine ve eşine karşı görevlerini tam olarak yerine getirememesini ise; "Bütün yaşamımda vatan tutkusu benim için aile bağlarından önde geldi!" (s. 733) şeklinde yine şairin ağzından açıklar. Bu durumu idealist olmanın bir gereği gibi anlatır. Eser, Namık Kemal'in mezar taşında da yer alan bir rubaisinin ölüm döşeğinde söylediği son iki dizesiyle sona erer:

"Ölürsem görmeden millette ümmid ettiğim feyzi

Yazılsın seng-i kabrimde vatan mahzun ben mahzun!"¹ (2004b, s.735)

Çalışmanın son bölümünde konusunu Türk tarihinden aldığı, tiyatro türünde yazılmamasına rağmen göstermeyi esas alan senaryo şeklinde yazıldığı için, *Bağımsızlık Ya da Ölüm* isimli çalışmasına çok kısa bir şekilde bakılacaktır. Bu eser, Necati Cumalı'nın bu türde kaleme aldığı bu tek örnektir.

Birinci Dünya Savaşı'nın ağır faturasının Osmanlıya ödettirilmesine karşı çıkan ve Millî Mücadele'yi başlatan irade ve olayları anlatan Necati Cumalı'nın *Bağımsızlık Ya da Ölüm* başlıklı eserinde, manda ve himaye fikrini reddeden Mustafa Kemal'in Anadolu'da yaktığı istiklal ateşi anlatılır (Şengül, 2019, s. 62).

Samsun'dan sonra, Amasya, Tokat, Erzurum, Erzincan ve Sivas ziyaretleri halkta gerekli heyecanı uyandırır ve "Ya bağımsızlık ya ölüm" şeklinde ifade edilen bir irade tecelli eder. Anadolu'daki çeşitli temaslardan sonra toplanan Sivas Kongresi'nde

¹ Rubai şu şekildedir:

"Sen oldun cevrine ey dil-şiken mahzûn ben mahzûn

Felek gülsün sevin sin şimdi sen mahzûn ben mahzûn

Ölürsem görmeden millette ümmid ettiğim feyzi

Yazılsın seng-i kabrimde vatan mahzûn ben mahzûn" (Göçgün, 1999, s. 426)

gördükleri, Mustafa Kemal'i gelecek için umutlandırır. Eserin sonunda, ismi Millî Mücadele ile özdeşleştirilen Mustafa Kemal'in ağzından ana tema şöyle verilir:

“Sönmez Hüsrev Bey, bu sevinci İstanbul'da, İzmir'de yaşayacağımız günleri de göreceğiz. Bu seli kimse durduramaz” (Cumalı, 1998, s. 165). Söz konusu senaryo, İzmir'in işgalinden, Sivas Kongresi'nin yapılmasına kadar yaşanan olayları anlatır. Bu bir bakıma, millet olmaya karar vermenin de hikâyesidir.

SONUÇ

Nefice itibarıyla yukarıda kısaca tanıtılmaya çalışılan eserler için şunları söyleyebiliriz. Necati Cumalı'nın Türk tarihini oyunlarına konu olarak seçtiği eserleri, onun tiyatrolarının farklı bir yüzünü oluşturur. Onun tarihe bakışı, Cumhuriyet'in temel felsefesiyle çatışmayacak nitelikte ve duyarlılıktadır. Ancak buna rağmen tarihte yaşanan olaylara getirdiği yorum özgündür.

Özellikle 12 Mart sürecini anlattığı oyununda o dönem için çok gerekli olan entelektüel bir dil kullanması önemlidir. Entelektüel birikimi, içinde yaşadığı çağı, üzerinde yaşadığı toprağı, mirasçısı olduğu tarihi ve kültürel değerleri anlatışı bakımından bir tarafıyla geleneksel ama diğer tarafıyla çağdaştır. O, bu iki düşünceyi aynı potada eriterek okuyucusuna sunar. Bu haliyle orijinal bir yazar olarak Türk edebiyatındaki yerini muhafaza etmektedir. Necati Cumalı, bütün bu özellikleriyle edebiyatımızın uzun soluklu yazarlarından biri olacaktır diye düşünüyoruz. Eserlerinin ilerleyen süreçte insanımızın gündemine daha fazla geleceği şüphesizdir.

KAYNAKÇA

And, M. (1983). *Cumhuriyet Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Cumalı N. (1998). *Bağımsızlık ya da Ölüm*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Cumalı, N. (1990). *Yeşil Bir At Sirtında*. İstanbul: Can.

Cumalı, N. (2004a). “Yürüyen Geceyi Dinle”, *Bütün Oyunları 2*. İstanbul: Cumhuriyet, 219-292.

Cumalı, N. (2004b). "Vatan Diye Diye", *Bütün Oyunları 2*. İstanbul: Cumhuriyet, 603-735.

Çelenk, S. (1997). *1970'den 1980'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Göçgün, Ö. (1999). *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Şengül, A. (2008). *Cumhuriyet Döneminde Tarihî Tiyatro*. Ankara: Alp.

Şengül, A. (2019). *Ulusun Sahnedeki Öyküsü – Türk Tiyatrosunda Milli Mücadele ve Cumhuriyet*. İstanbul: Kesit.

Taş, S. (2001). *Necati Cumalı ve Oyunları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Temel, T. (2007). *Necati Cumalı'nın Oyunlarındaki Kadın Karakterlerin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Necati Cumalı'nın Oyunlarında Mekân ve Coğrafyanın Kurgulanışı: Kent ve Kasaba İmgesi

Geliş Tarihi/Received: 15.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 26.07.2021
DOI: 10.46372/arts.952771

Arş. Gör. Dr. Tuğba ÖZKAN
İstanbul Arel Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
tugbaozkan@arel.edu.tr
ORCID: 0000-0001-8460-1580

Öz

Necati Cumalı'nın oyunlarına odaklanan bu çalışmada, yazarın eserlerindeki mekân ve coğrafyanın kurgulanması üzerinde durulmaktadır. Çalışmanın teorik çerçevesinde mekân kavramı hakkındaki düşünsel arka plana ve kavramsal yapıya değinilmekte ve edebiyat bilimi içindeki mekân araştırmalarının seyrine yer verilmektedir. Bunun yanı sıra jeosantrik edebiyat araştırmalarının amacı, yöntemi ve gelişimi üzerinde genel hatlarıyla durulmaktadır. Yazarın eserlerindeki mekân ve coğrafya seçimleri sorgulanarak kent ve taşraya dair görünümeler saptanmakta ve değerlendirilmektedir. Oyunlarda yer alan mekân ve coğrafyaya ait edebî temsillerin daha çok İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentler ile başta Ege kasabaları olmak üzere Anadolu taşrası olduğu dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın bölümlendirilmesi de Cumalı oyunlarında köy ve kasaba imgesi etrafında taşranın temsili ile kent ve küçük insanın gündelik derterli şeklinde yapılmaktadır. Ayrıca kasaba ve köy temsillerinin dram ve komedi türleri içinde farklı şekillendirilmesi ve meselelere farklı tonda veya farklı cephelerden yaklaşılması nedeniyle bu türler de kendi içinde gruplandırılmaktadır. Biyografik unsurların yazarın eserlerindeki mekân seçimi ve mekânın temsilinde etkili olduğu görülmektedir. Yazarın hayat coğrafyasıyla kesişecek şekilde Ege coğrafyası oyunlarda sıklıkla edebî mekân olarak kurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: edebiyat coğrafyası, jeokritik, edebiyatta mekân çalışmaları, cumhuriyet dönemi tiyatrosu, edebiyatta ege bölgesi, edebiyat ve kent.

Özkan, T. (2021). Necati Cumalı'nın Oyunlarında Mekân ve Coğrafyanın Kurgulanışı: Kent ve Kasaba İmgesi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, Necati Cumalı Özel Sayısı*, ss. 44-73.

Fictionalizing Space and Geography in the Necati Cumalı's Plays: Images of City and Small Town

ABSTRACT

This study, which focuses on Necati Cumalı's plays, deals with the fictionalization of space and geography in the author's works. Theoretical framework of the study includes the intellectual background and conceptual structure of the concept of space, and the course of space studies in literature. In addition, it discusses the aim, method and development of geocentric literature studies in general terms. The study determines and evaluates the views of the urban and the rural by questioning the choices of place and geography in the author's works. It has been noticed that the literary representations of the space and geography in the plays are mostly the bigger cities such as Istanbul, Ankara, Izmir and the Anatolian provinces, especially the Aegean small towns. Accordingly, the study has been divided into sections based on the representation of the provinces around the image of the village and small town, and the city and everyday problems of the ordinary people in Cumalı's plays. In addition, as the representations of towns and villages are shaped differently in drama and comedy genres, and the issues are approached in different tones or from different aspects, the sections are also subgrouped based on these genres. The study indicates that biographical elements are effective in the processes of choosing places and their representation in the works of the author. Aegean geography is often fictionalized as a literary space in the author's plays, intersecting with his own life geography.

Keywords: literary geography, geocriticism, spatial literary studies, republican theatre, necati cumalı, aegean region in literature, literature and city.

GİRİŞ

Anlatının en önemli unsurlarından olan mekânın ve edebî eserlerde konu edilen coğrafyanın araştırılması, bu mekân ve coğrafyanın kurgulanışında öne çıkan yönlerin saptanması, yazarının mekân ve coğrafya tercihlerinin sorgulanması, coğrafyanın ve mekânın temsil değerinin ortaya konulması, edebî eserlerle ilgili önemli bir anlam alanı açmaktadır. Necati Cumalı'nın eserlerindeki coğrafya seçiminde birtakım tercihlerin öne çıktığı görülmekte ve yazarın hayat coğrafyası ile eserlerinin coğrafyası ve mekânları arasında birtakım kesişimler saptanmaktadır. Roman ve hikâyelerinde Ege coğrafyasını öne çıkaran veya Balkan kültür ve coğrafyasına has unsurları eserlerine yansıtan Cumalı, kendisini ait hissettiği ve yetiştiği kültür ve coğrafyalarla eseri vasıtasıyla temasta bulunmaktadır. Bu noktada yazarın içinden çıktığı veya yetiştiği coğrafyaya eserleri vasıtasıyla sunduğu hizmeti ve faydayı sorgulamak da mümkün olmaktadır. Bunları göz önünde bulundurarak edebî eserler bağlamında gerçekleştirilen mekân ve coğrafya araştırmalarının farklı cephelerine bakmak gerekmektedir.

Coğrafya merkezli edebiyat araştırmalarının başlangıcı, yirmi birinci yüzyılın ilk yarısına tarihlenirken mekân ve coğrafya hakkındaki düşünsel birikim çok daha eski tarihlere dayanmaktadır. Farklı disiplinlerin bünyesinde mekân üzerinden üretilen yeni teorilerin ve felsefi yaklaşımların edebiyat araştırmalarını etkileyip zenginleştirdiği bir gerçektir. Özellikle 1960'lardan itibaren *spatial turn* isimli fikir hareketi kapsamında geliştirilen mekânla ilgili görüşler tüm sosyal bilimler sahasında belirginlik kazandığı gibi edebiyat araştırmalarında da hatırı sayılır bir yer edinmiştir (Tally, 2017, s. 11-12). Aristo'nun *topos* ve Platon'un *khora* kavramına getirdiği açılımlardan itibaren mekân kavramı hakkında ortaya sunulan görüşler ve kavramlar edebî eserin anlamlandırılması sürecine kaynaklık etmiştir. Mekân ve yer kavramları ile ilgili düşünsel birikime ve alanın terminolojisine yapılan katkılar arasında David Harvey'in *urban space* (kentsel mekân); Michel Foucault'nun *heterotopia*; Henri Lefebvre'nin *lived space* (yaşanan mekân), *social space* (toplumsal mekân) ve *conceived space* (tasarlanmış mekân); Marc Augé'nin *non-places* (yer-olmayanlar); Edward W. Soja'nın *thirdplaces*; Yi-Fu Tuan'ın *topophilia* (Çam, 2016, s. 11) örneklerinde görülen kavramlar öne çıkmaktadır.

Bollnow'un derinleştirdiği deneyimlenmiş mekân ve fizikî mekân karşıtlığı fikrinden hareket eden ve deneyimlenmiş mekânın özel bir biçimi olarak ortaya çıkan *hodolojik mekân* kavramı hodos (patika) ve logos kelimelerinin birleşmesinden oluşmaktadır. Hodolojik mekân, yollar ve izlekleme örümü; yolların ve izlenimlerin iç içe geçtiği bir yapı arz eder. Gilles Deleuze, *Kritik ve Klinik* adlı eserinde Freud'dan mülhem öznenin mekânla ilgili izlenimlerine dayanan görüşlerini geliştirmiştir (Çam, 2018, s. 47-48). Bunun yanında *deteritorialization* (yersizyurtsuzlaştırma) ve göç olgusu üzerine görüşlerini sunan Deleuze, bu kavramlar etrafında mekân felsefesine getirdiği açılımlarla alana mühim katkılar sunmuştur. Dylan Trigg de *topophobia* kavramını anksiyetenin fenomenolojisi hakkındaki araştırmasında ortaya koymuştur. Edebiyat eleştirmeni ve araştırmacı Robert T. Tally Jr., *Topophrenia: Place, Narrative and the Spatial Imagination* (2018) eserinde kişinin yerle ilgili deneyimlerine ve öznel bağına gönderme yapan *topophrenia* kavramını geliştirir. Bakhtin, edebiyat eleştirisi sahasında yaygınlaşmış bir kavram olarak anlatıda zaman ve mekânı birlikte değerlendiren *chronotope* kavramını "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" (1937-38) yazısında ortaya koymuştur. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası* (1957) eserinde, edebî metin içindeki evin ve insanın varlığının karışmasıyla ilgili imgelere temas ederek mekân konusuna farklı bir açılım getirmiştir (Uğurcan, 2012, s. 246).

Toplumların mekân aracılığıyla incelenmesini sağlayan (Kefeli, 2006, s. 7) coğrafya bilimi, özellikle beşerî coğrafya alanı, insan hayatını çeşitli cepheleriyle anlamak için mühim bir vasıta. Coğrafya, "insanların duygu ve düşüncelerinin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. İnsanlar yetiştikleri coğrafyanın yüzey şekilleri, bitki örtüsü iklim koşullarına bağlı olarak bazı fizikî ve ruhî özellikler kazanırlar. İnsan hayatının yeniden kurgulandığı edebî eser de kendisini yaratan coğrafyadan izler taşır. Bu nedenle dünyadaki en az gelişmiş bir edebiyat örneğinde dahi içinde doğup büyüdüğü coğrafyanın damgası vardır." (Kefeli, 2006, s. 7). Coğrafyanın insanların yaşam koşullarını, fizyolojik ve psikolojik özelliklerini şekillendirdiğini belirten Kefeli, coğrafya biliminin edebî eserin anlamlandırılması ve yorumlanması sürecinde önemli bir disiplin olduğuna vurgu yapmaktadır. Mehmet Kaplan da edebiyat coğrafyasından bahsederken Halide Edip'in *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (1940) eserinde öne sürdüğü görüşlerini bu bağlamda vurgulamaktadır. Halide Edip, iklim ve tabiatın milletleri şekillendirdiğini belirterek büyük veya küçük dünya edebiyatının tümünde

doğup geliştiği yerin damgası bulunduğunu belirtmiştir (Kaplan, 2014, s. 148).

Edebiyat sosyolojisinin kurucusu sayılabilecek Madame de Staël, coğrafya ve geniş manasıyla iklimin edebiyat üzerinde etkili olduğuna vurgu yapan isimlerden biridir. *Almanya Üzerine* (1813) ve *Edebiyata Dair* (1799) isimleriyle Türkçeye tercüme edilen eserlerinde iklimin edebiyatlar üzerinde etkili olduğuna vurgu yaparak kuzey ve güney edebiyatlarının farkını buna bağlamaktadır. Hippolyte Taine, “ırk-zaman- yer” veya “ırk-an-muhit” olarak tercüme edilen edebî nazariyesinde bu üç unsurun edebî eseri şekillendirdiğini ve eserlerde belli coğrafyaların karakteristik özellikleriyle yer aldıklarını; bu üç unsura göre edebiyatların değişiklik gösterdiğini belirtmekte, ırk ve yer konusuna temasıyla edebiyatı coğrafyayla ilişkilendirmektedir (Kefeli, 2006, s. 15). Montesquieu de *İran Mektupları* (1721) ve *Kanunların Ruhu Üzerine* (1748) eserlerinde iklim ve coğrafyanın toplumlara anlamak için önemli olduğunu, kültür ve medeniyet üzerindeki etkisini vurgulamaktadır (Aslan Cobutoğlu, 2014, s. 73).

Edebiyat-coğrafya ilişkisi, edebiyat coğrafyası (Kefeli, 2006, s. 14), coğrafya merkezli okuma (Kefeli, 2009, s. 423) başlıkları altında değerlendirilen edebî eserin coğrafyası üzerine odaklanan araştırmalar, ülkemizde son dönemlere tarihlenmektedir. Buna karşılık edebî eserin mekânı üzerine yapılan araştırmalar, daha erken örneklerdir. Edebiyat coğrafyası üzerine ülkemizde ilk adı anılan eser, André Ferré'nin *La Géographie Littéraire* (1946) kitabıdır. Mehmet Kaplan “Edebiyat Coğrafyası” başlıklı makalesinde Ferré'nin bu eserini anarak edebiyat coğrafyasının müstakil bir ilim mevzuu olduğu konusuna temas eder (Kaplan, 2014, s. 149). Yine Kefeli, Ferré'nin géo-littéraire yaklaşımın başlı başına bir araştırma alanı olarak belirmesine olan katkısına işaret eder. Ferré'ye göre, metnin dokusundaki gerçek veya kurgu mekânlara ait tasvirler, metnin coğrafi içeriği, yazarın hayat coğrafyası ve coğrafi deneyimleri edebî metnin anlamlandırılması sürecinde araştırmacılara yeni bakış açıları sunmaktadır (Kefeli, 2006, s. 16). Ferré'den sonra Salter ve Lloyd, Westphal, Tally Jr., Pocock, Pioto, Brosseau başta olmak üzere birçok isim, coğrafya merkezli edebiyat araştırmalarını yürüterek alanın müstakil bir disiplin olarak gelişmesine katkı sağlamış ve *geocriticism*'in kavramsal yapısını şekillendirmişlerdir. Pocock, 1981 tarihli “Place and the Novelist” başlıklı makalesinde edebî metinler, coğrafyacıya kaynak olabilir mi sorusuna yanıt niteliğindeki görüşlerini sunar. Coğrafya araştırmacısının temel çalışma alanı olan insan-çevre ilişkisini açıklamak noktasında edebiyatın

yaratıcı özellikleriyle çok önemli bir kaynak olduğunu belirtmektedir (Pocock, 1981, s. 345).

Brosseau, (2019, s. 215) coğrafyanın edebiyata olan yaklaşımının 1960'larda bölgesel, 1970'lerde humanistik, 1980'lerde radikal ve materyalist, 1990 ve 2000'lerdeyse yeni kültürel coğrafya cephesinden gerçekleştiğini belirterek genel bir çerçeve çizer. 60'lar 70'ler, 80'ler boyunca on dokuzuncu yüzyılın realist ve bölgesel edebiyatına ait türlere odaklanan jeosantrik yaklaşım, 90'larda modernist, çağdaş, bilim kurgu, suç ve kara anlatı türlerine eğilir. 2000'lerde ise kolonyal ve postkolonyal veya Batılı olmayan edebiyat ürünlerine, çocuk edebiyatı ve fantezi edebiyat türlerine hâkim edebî türler olarak yaklaşır. 1970'lere gelene dek coğrafyacılara edebiyat ile sürekli bir etkileşim hâlinde bulunmasa da, bu tarihe kadar yazılan bir dizi eser veya makale coğrafya disiplininin edebiyata olan ilgisini çeşitli cepheleriyle ortaya koymaktadır. Buna rağmen coğrafyacıların edebiyata karşı ilgileri 1970'lere kadar marjinal kalmıştır (Brosseau, 1994, s. 334). 1970'lerden itibaren bu kapsamda romancının, iyi bir coğrafyacı olup olmadığı; bölgesel monografilere veya coğrafya alanında yazılmış eserlere bağlı kalıp kalmadıkları sorgulanır. Bölgesel coğrafyacıların bu edebî sorgulamalarındaki amaç, edebiyatın belgesel değerini, özellikle bölgesel farklılıkları yetkin bir şekilde sunan on dokuzuncu yüzyılın realist romanları çerçevesinde (Brosseau, 2019, s. 212) belirtmektir.

Coğrafya merkezli edebiyat incelemelerinde metinler üzerindeki bazı hususlardan hareket edilmektedir. Bunların başta geleni metinde yer alan kurgu veya gerçek mekânların tasviridir (Kefeli, 2009, s. 430). Bununla ilgili olarak edebî eserlerdeki coğrafi görünüşlerin, manzara tasvirlerinin üzerine eğilen birçok isim vardır. Bunlar arasında Salter&Llyod, 1977 tarihli *Landscapes in Literature* eseriyle öne çıkmaktadır. Metnin iklim, bitki örtüsü, topoğrafik yapı gibi coğrafi içeriğinin incelenmesi, seçilen veya yaşanan coğrafyanın eser bağlamında değerlendirilmesi, yazarın hayat coğrafyası ve coğrafi deneyimleri de (Kefeli, 2009, s. 431) coğrafya merkezli edebiyat incelemelerinin üzerinde durduğu konulardır. Korat da doğa ve coğrafyanın edebiyatla yazı nesnesini koşullamak noktasından ilişkili olduğunu belirterek yazarların doğayı ele alış biçimleri bakımından üç farklı eğilim gösterdiğini belirtir: "Birincisi doğayı ve edebiyatı iç içe geçirerek anlatanlar, ikincisi doğayı bir fon olarak kullananlar, üçüncüsü doğayı değil de doğanın bir parçasını, mekânı

edebiyata indirgeyenlerdir." (Korat, 2005, s. 52).

Bazı edebî türler, pastoral şiir, seyahat ve gezi anlatıları, ütopyalar, kent romanları veya yer isimleriyle adlandırılan çeşitli edebî eserler, mekân ve coğrafyaya dair özelliklerin öne çıkarılmasıyla bu hususta karakteristik bir yapıya sahiptirler. Bunun dışında "regional novel" olarak adlandırılmış edebî tür de bölgesel olana odaklanan yapıyla edebiyat coğrafyası araştırmalarının önemli bir alanını teşkil etmektedir. Ayrıca edebiyat araştırmalarında Ege, Akdeniz, Karadeniz vd. örneklerle edebî esere yansıyan mikro coğrafyaların da konu edildiği ve bu sahada çalışmaların yürütüldüğü görülmektedir. Edebî eserdeki bölgeye odaklanan bu çalışmalar da edebiyat coğrafyasının içinde özel bir yere sahiptir. Ege coğrafyasına odaklanan eserleriyle Halikarnas Balıkcısı, Necati Cumalı yanında Güney Anadolu'yu Çukurova özelinde eserlerine taşıyan Orhan Kemal ve Yaşar Kemal başta olmak üzere birçok ismin bölgesel edebiyata katkı sağladıkları görülmektedir. Korat'ın belirttiği gibi belli şehirleri veya coğrafi bölgeleri merkeze koyan, kahramanlarını bu doğrultuda hareket ettiren yazarlar, o coğrafyanın yazarı olarak anılabilirler. Coğrafya yazarın duygu, düşünme ve algılama eşiğini oluşturduğu için yazarın eserinin coğrafya, yerel dil, insan tipleri gibi birçok yerel unsurdan bağımsız olması düşünülemez (Korat, 2005, s. 55). Jeosantrik edebiyat araştırmalarından öne çıkan meselelerden biri de mekânın gerçek veya kurgusal olması ekseninde gelişir. Gerçek yerlerin kurgulanması yanında birçok yazar eserinde, kurmaca mekânlar üretmekle kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkiye mekânsal planda bir açılım getirmektedir.

Edebiyat ve coğrafya ilişkisinin bir başka boyutu, kenti veya köyü konu edinen eserlerde ortaya çıkmaktadır. Köy romanı gibi bir roman türünün gelişmiş olması yanında kenti çeşitli cephelerle ele alan ve kent kavramını öne çıkaran romanlar, edebiyat tarihlerinde yer bulmaktadır. Dublin-Joyce, Prag-Kafka, Londra-Dickens örneklerinde beliren bir yazarın bir kentle özdeşleştirilmesi de edebiyat ve kent araştırmalarında öne çıkan bir konudur. Edebî eserdeki kent temsilleri, özellikle yazarın o kenti hangi bağlamlarda değerlendirdiğini, kent hakkındaki algılarını ve kente dair zihnindeki imgeleri yansıtması açısından araştırma konusu olmaktadır. Kentin edebî eser vasıtasıyla haritasının çıkarılması hakkında yürütülen çalışmalar, bu kapsamda jeokritik ile birlikte gelişen kartografik edebiyat çalışmalarının da gelişmesine imkân yaratmıştır. Bunun dışında edebî haritalarla belirtilmesi mümkün

olan, edebî eserlere yansıyan semtler ve mahalleler de edebiyat coğrafyasının ilgi alanı olmaktadır. Özellikle İstanbul semtlerinin Türk edebiyatında temsili hakkında semtler özelinde yapılacak çalışmalar şiir, roman ve öykü sahasında yapılmış tek bir yazara ait monografik İstanbul temsilleri hakkındaki araştırmalara ek olarak bu sahada daha geniş katkılar sunacaktır.

Edebî eserin mekânı hakkında yapılan araştırmalar daha çok eserin geçtiği yeri iç ve dış, kamusal veya özel alan bağlamında değerlendirilirken daha ziyade ev içine veya diğer özel alanlara odaklanan eserlerde mekân, karakterin psikolojisiyle bağdaştırılmaktadır. Buna karşılık kamusal alana veya daha geniş planda coğrafyaya veya idari birer birim olan şehir, köy ve kasabaya odaklanan eserin daha genel bir atmosfer sunduğu görülmektedir. Bu yüzden eserlerdeki kent ve kasaba imgesine bakacak olursak daha dar planda sunulan mekânın aksine daha genel yargılar ve kültürel kodlar sunabileceğini ve temsil gücünün öne çıkarılacağını görebiliriz. Kent ve taşra karşıtlığı, kasabanın yazgısı olarak sunulan taşranın kenarda kalmışlığı veya kent hayatı içinde sunulan karmaşık yaşam örüntüleri kent ve kasaba imgesi bağlamında sunulan belli başlı görüntüler arasındadır.

Köy ve kentin çeşitli boyutlarıyla edebî eserde temsil edilmesi yaygınlık kazanmışken kasaba temsillerinin çok daha geri planda kaldığı görülmektedir. Kasaba, kent ve köy arasında konumlandırılan; hem şehre benzemeye çalışan hem de kırsal özelliklerini devam ettiren; gelenek ve yenilik arasında salınan; üretim ve tüketim biçimleri dâhil hemen her konuda gelenek ve yenilik sentezini bir arada barındıran bir yapıya sahiptir (Kavaz, 2018, s. 147). Bu anlamda Türk edebiyatındaki kasaba temsillerinin değerlendirilmesi önem kazanmaktadır. Kent ve kasabanın temsil ettiği değerlerin ve kültür kodlarının farklılığı da coğrafyaya atfedilen bir durum olarak görünmektedir. Coğrafya ve mekân farklı bileşenleriyle kent veya kasaba insanına ve onun hayat görüşüne, yaşam tarzına etki etmekte ve bu etki de edebî eserlerdeki temsili bağlamında sorgulanabilmektedir.

Kentli insanın veya taşrada, kasabada yaşayan insanın içinde bulunduğu maddi koşullar, iktisadi eylemleri, değer yargıları, arzuları ve eylemlerini yöneten diğer etkenler fiziki çevreye ve coğrafyaya atfedilen değerler olarak görülebilmektedir. Bu anlamda bir eserin coğrafyasına odaklanırken çok daha geniş bir cepheden

yaklaşmak mümkün olacak ve bu cepheler de temelde fizikî coğrafya veya beşerî coğrafya olarak sınıflandırılacak unsurlarla şekillenecektir. Yazarın edebî tercihlerine göre fiziki coğrafyaya has unsurların fazlaca yer bulacağı bir eser yanında daha çok beşerî coğrafya unsurlarının öne çıkması da mümkündür. Özellikle kent ve kasaba bağlamında bakılacak olursa beşerî coğrafyaya ait alanlar olan nüfus hareketleri ve göç, yerleşim birimleri, etnik coğrafya ve kültür coğrafyası gibi alanlara ait unsurların edebî eser içinde çok geniş bir alan bulduğu görülecektir. Fiziki coğrafyaya has iklim ve doğa koşulları gibi ögeler, belki de esere konu olan insanın hayatı çerçevesinde yer bulacaktır.

Edebî metnin coğrafyası ve mekânları üzerine düşünürken yazarın hayat coğrafyasına bakmak, eserdeki mekân seçimleri üzerine düşünmek edebiyat coğrafyasının başlıca konularındandır. Yazarın hayat coğrafyası, esasında coğrafya merkezli bir biyografik çalışmadır. Bu çerçevede yazarın doğup büyüdüğü ve hayatının çeşitli devrelerinin geçtiği coğrafyalar esas alınır. Yazarın hayat coğrafyası, edebiyat coğrafyası araştırmaları yanında karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarında tesir meselesi ve beslenme kaynaklarının tespit edilmesine de kaynaklık eder (Kefeli, 2006, s. 16). Edebî eserin mekânı ve coğrafyası hakkında üzerinde durulacak başlıca nokta şu olabilir ki her yazar en iyi bildiği, içinde yaşadığı mekânı ve coğrafyayı büyük bir rahatlıkla anlatır, tasvir eder, orada yaşanan hayatı hikâyeleştirir. Necati Cumalı'nın edebiyatında da bunu görebiliriz; özellikle kendi hayat coğrafyasında önemli bir yer tutan Urla ve dolayları özelinde Batı Anadolu bölgesindeki hayatı eserlerinde konu etmektedir.

Necati Cumalı'nın eserlerinin coğrafyası ve mekânları ile hayatındaki önemli mekân ve coğrafyaların kesişim hâlinde olduğu görülecektir. Yazarın biyografisinde Balkan ve Ege coğrafyaları öne çıkmaktadır. *Makedonya 1900* (1976) kitabındaki öyküler, Balkan coğrafyasından ve Balkan halklarının yaşamından izler taşımasıyla yazarın Balkanlara dayanan aile kökleriyle ilişkilendirilmektedir. Yazar, "Kaylar Rehberim" adlı öyküsünde annesinin kasabasından bahsettiğini belirtir. Lozan Antlaşması sonrasında gerçekleşen mübadelede memleketleri Florina'dan ayrılmak zorunda kalan Cumalı ailesi, İzmir'in Urla ilçesine yerleşerek burada yaşamaya devam eder. Eserine yansıyan Balkan coğrafyası gibi Cumalı'nın roman, öykü, piyes gibi birçok türdeki eserinde özellikle Urla özelinde Ege coğrafyası geniş yer bulur.

Ortaokul ve lise eğitimini İzmir şehir merkezinde tamamlayan Cumalı, 1938'de hukuk eğitimi görmek için İstanbul'a gelir. Ancak bir bunalım devresi nedeniyle 1939'da Ankara'ya geçerek hukuk eğitimini orada tamamlar. 1949 yılında İzmir bölgesi milli eğitim başmüfettişliği görevine atanana kadar Ankara'daki memuriyet hayatını sürdürür. 1950-57 arasında İzmir ve Urla'da avukatlık yapar. Sonrasında çeşitli sebeplerle sırasıyla Paris, İstanbul, Tel-Aviv ve tekrar Paris'te yaşayan Cumalı'nın bu mekânsal deneyimleri eserlerinde yer bulacaktır. 1966'da İstanbul'a dönerek bundan sonra dünyanın farklı şehirlerine seyahatlerde bulunur (Taş, 2001, s. 3-9).

Balkan ve Ege coğrafyasının eserinde yer bulması yanında bir süre kaldığı Paris şehrini oyunlarına mekân seçmesi, İsrail'de yaşaması dolayısıyla kültürel planda eserlerinde *Eski Ahit*'te yer alan hikâyelere göndermeler yapması Cumalı'nın mekânla ilgili deneyimlerinin eserlerini etkilediğini gösteren örnekler arasında görülebilecektir. Yine yazarın hayatından yola çıkarak eserlerine bakılırsa görülür ki adli vakalar dolayısıyla avukatlık büroları, avukat karakterlerin bulunduğu çeşitli ortamlar da gözden kaçmayacak şekilde yoğunlukla işlenmektedir. Biyografik okuma yaparak yazarın eserlerine yaklaştığımızda hem eserlerindeki mekân ve coğrafya seçiminde hem de karakter yaratma yönteminde hayatından izler bulunduğunu görmek mümkündür.

Necati Cumalı'nın oyunlarına coğrafyayı veya mekânı merkeze alarak bakacak olursak dikkati çeken unsur, köy ve kasabayla taşranın, taşra hayatının temsil edilmesi yanında kent yaşamından sahnelerin, kentli insana dair meselelerin piyes formunda sunulmasıdır. Bu yüzden yazarın oyunlarını değerlendirirken eserleri taşrayı yani köy ve kasabayı anlatan eserler ile kent hayatını anlatan eserler olarak ikiye ayırıp değerlendirmek yerinde olacaktır. Bunun dışında *Zorla İspanyol* ve *Aşk Duvarı* oyunlarının mekânı Paris şehridir, *Vatan Diye Diye* oyunu Namık Kemal'in hayatı etrafında kurgulanmıştır ve Osmanlı İstanbul'u başta olmak üzere Osmanlı ülkesinin farklı coğrafyalarında geçmektedir. Ayrıca yazarın, "Karalar Ülkesi" adlı, haritada yeri olmayan bir ülkenin küçük bir ilçesinde geçtiği belirtilen *Tehlikeli Güvercin* oyununun muhayyel bir coğrafyayı mekân edindiği görülmektedir.

KÖY VE KASABA İMGESİ: NECATİ CUMALI OYUNLARINDA TAŞRANIN TEMSİLİ

Türk edebiyatında taşra, çeşitli cepheleriyle temsil edilmiş ve özellikle köy edebiyatının belli bir gelişme kaydettiği görülmüştür. Kasaba birimi üzerinden taşrayı konu eden eserler geri planda kalsa da edebiyat tarihimizde birçok eser taşranın meselelerine eğilmiş ve taşraya ait olanı ekonomik, sosyal, siyasi, boyutlarıyla konu etmiştir. Edebiyat tarihimizdeki örneklerinde gözlemleneceği gibi farklı kadrajlardan taşraya bakan yazar, içerden veya dışardan bir gözle taşraya bakarak taşra problemlerini ve taşra algılarını sergilemiştir (Narlı, 2013, s. 313). Necati Cumalı da, roman ve hikâyelerinde olduğu gibi oyunlarında da köy ve özellikle kasabayı işlemiş ve kendi perspektifinden taşrayı eserlerinde yansıtmıştır.

Cumalı'nın ilk piyesi *Boş Beşik*'ten (1949) başlayarak sırasıyla *Kristof Kolomb'un Yumurtası*, *Kaynana Ciğeri*, *Mine*, *Nalınlar*, *Derya Gülü*, *Susuz Yaz*, *Vur Emri*, *Ezik Otlar*, *Gömü* ve *Bakanı Bekliyoruz* isimli oyunlarında köy ve kasaba hayatından manzaralar sunduğunu görmekteyiz. Doğan Hızlan tarafından *Gösteri* dergisi için yapılmış 1981 tarihli söyleşide Necati Cumalı, kasabanın neden değerli olduğunu şu sözleriyle belirtmektedir: "Kasaba, yani ne kent ne köy, ikisi karışımı bir yerleşim merkezi. Türkiye'yi en iyi yansıtan yerleşme örneğidir bence kasaba. Kasaba kültürü bütün yaşamımızı etkiler. Kasaba görgüsü egemendir bütün değer ölçülerimize. Politika, eğitim, sanat, hoşgörü ortamını kasaba saptar bize." (Hızlan'dan aktaran Taş, 2001, s. 14). Yazarın ortaya koyduğu kasaba imgesiyle bir arada kalmışlığı simgelediğini söylemek mümkündür. Cumalı'nın folklorik bir çerçeveden köy imajı çizdiğini söyleyecek olursak onun eserine yansıyan kasabanın çok daha gerçekçi olduğunu görmek mümkündür. Bu durumu, yazarın kendi hayatında kasabaya ait gözlemlerinin çok daha fazla olduğuna ve bunu eseri vasıtasıyla dile getirmek istediğine bağlamak mümkündür.

Taşranın Yazgısı: Dram Türü İçinde Köy ve Kasaba Hayatının Akisleri

Mine (1959), kasaba gerçeğini yansıtan en mühim Necati Cumalı oyunu olarak öne çıkmaktadır. Batı Anadolu'da Gölköy takma adlı kasabanın istasyon binası etrafında kurgulanan piyeste, yazarın kasaba gerçeğini ustalıkla yansıttığını söylemek mümkündür. Kasabanın haritada bulunan gerçek bir kasaba ismiyle adlandırılmaması, yazarın kendisinin belirlediği bir takma adı kasabaya vermesi

dikkat çekici bir unsurdur. Böylece yazar, genel bir Anadolu kasabası atmosferini yansıtmış olacaktır. Bu sebeple bazı unsurları ve ifadeleri eserden çıkarırsak söz gelimi olayların küçük bir Batı Anadolu kasabasında geçtiği, gelen trenin Bandırma-İzmir ekspresi olduğu eserde belirtilmese ya da oyun içindeki bazı sahnelerde köylüler Ege şivesiyle konuşturulmasa herhangi bir Anadolu kasabasının söz konusu olduğunu söylemek mümkün görüncektir.

Cumalı, hayali mekân kullanımını, sonradan siyasi bir yergi tonu taşıyan Tehlikeli Güvercin (1967) oyununda daha belirgin şekilde yapacaktır. Yazar, bu muhayyel kentte yaşananları anlatırken kendisine çok daha rahat bir şekilde yaşanan olayları tenkit etme imkânı yaratır. Dile getirilmesi zor olan, cesaret isteyen meselelerin reel düzlemde değil, hayali mekânlarda geçen olaylarla anlatılması tarih boyunca yazarların kullandığı yöntemlerden biri olmuştur. Benzer şekilde Mine'de yazar, olayların Gököy ismiyle kurgulanan bir kasabada geçtiğinin notunu düşmüştür. Muhayyel mekân adı kullanarak kendisine toplumu yerme imkânı yaratmıştır. Yazar, eserinde gerçek bir mekâna atıf yaptığında yöre halkından gelecek tepkinin önüne geçmek adına bu şekilde bir sahte ismi kullanma yoluna gider. Taşranın yozlaşmış ahlâkı eleştirileceği vakit, gerçek kasaba isimlerinin kullanılmamasının son dönem anlatılarında görülen belirgin bir örneği de Şahsiyet (Saylak, 2018) dizisidir.

Mine'de dekor olarak seçilen kasaba mekânı olan istasyon binası ve hemen yanındaki istasyon parkı aynı zamanda eserde simgesel bir değer kazanmıştır. İstasyon şehre yani dışarıya açılan bir kapıyı veya kasabaya geri dönüşü imlemektedir. Bunu gösteren en ilgi çekici sahneleri Cumalı, kente miras davalarını takip etmek için giden köylüleri istasyon parkında tren beklerken konuşturarak gösterir. Bu sahnelerde köylüler diyalekt ile konuşturularak tipik bir Batı Ege kasabası atmosferi yaratılmaktadır. Tren istasyonu kasabanın en canlı kısmıdır. Kasabanın ve istasyonun en hareketli saatleri ise trenlerin geliş zamanlarıdır. Aynı zamanda gelen trenleri izlemeyi eğlence addeden kasabalı erkekler, aslında istasyona gelerek istasyonun üst katında bulunan lojmanda oturan istasyon şefinin karısı Mine'yi seyretmeyi arzu ederler.

Oyunun ekseninde yer alan Mine karakteri, güzelliğiyle kasabanın bütün erkeklerinin diline düşmüş, hepsinin hayalinde ulaşmayı arzu ettikleri ve bu yüzden

çeşitli vesilelerle ona musallat oldukları; evliliğinde mutluluğu ve gerçek aşkı bulamamış bir kadın portresi çizmektedir. Kasabanın yerlisi erkekler de kasabaya memur olarak dışarıdan gelen erkekler de Mine'ye tutkundur. Kasabanın arzu nesnesi olan Mine, gerçek aşkı kasabaya dışarıdan gelen aydın ve yazar kimliğiyle belirginleşen İlhan'da bulacaktır.

Mine için kasaba erkeklerinin taciz, baskı ve yıldırımlarından kurtulmak için kapandığı evi adeta bir hapisaneyi simgelemektedir. Hapis hayatından farksız olan kasabadan kurtuluş İlhan'la İstanbul'a gitmektir. Necati Cumalı, oyunlarında kadın karakterlerini içinde buldukları durumu değiştirmek arzusunda betimlerken bunu yaşadıkları mekânı değiştirmek isteğiyle gösterecektir. Yaşanılan yerden gitme veya kaçma arzusu, başka bir yerde farklı bir hayat yaşama arzusu, kadının bulunduğu hâlden memnuniyetsizliğine bulunabilecek tek çare olarak görünür. Cumalı'nın *İş Karar Vermekte*, *Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette*, *Derya Gülü* ve *Mine* oyunları örneğinde görüleceği gibi hem kentte hem taşrada temsil edilen kadınlarda bu durum görülmektedir.

Necati Cumalı, dört yaşından itibaren Urla'da büyümüş ve Ege kasabalarını yakından tanıyarak yetişmiştir. Bunun için onun eserlerinde sunulan Ege kasabası hayatından kesitler, gerçeklikleri dolayısıyla video kaydı kadar değerlidir. Batı Anadolu taşra hayatı, oyunlarda mekânın Urla ve dolayları olarak işaret edilmesiyle işlenmektedir. Tüm eserlerinde kasaba anlatılırken bir noktada kastedilen Urla'dır. Bu da Cumalı'nın çocukluğunun Urla'sıdır. "Coğrafyası, doğal yapısı, insanların özünde var olduğuna inandığı insancıl cevher" (Taş, 2001, s. 14) dolayısıyla Urla'nın değerini teslim eden Cumalı, bu yüzden hemen hemen birçok oyununun mekânını Urla ve dolayları olarak belirtmektedir.

1940'ların sonu Türkiye'sinde, Urla dolaylarında geçen olaylarda köyün yazgısı olarak sunulan susuzluk dolayısıyla kuraklık ve ekilecek toprağın olmaması *Susuz Yaz* (1964) eserinde hikâye edilir. Bu hikâye, Cumalı'nın aynı adlı öyküsünde de işlenir ve oyun hâline de getirilir. Yine Türk sinemasının şöhretli filmlerinden biri olan *Susuz Yaz'a* (Erksan, 1963) uyarlanmıştır.

Eserin girişindeki prolog kısmında oyun karakterleri tarafından topluca okunan

şiiirde, oyunda işlenen meseleler adeta özetlenmektedir: “Boydan boya yüz adım atınca/ Tükenirdi bütün toprağımız [...] Meşeleri bodur, ardıçları sıska, ahlatları cılız [...] Nasibimiz kismetimiz bir karış toprak [...] Kim bizi bu yabanın bayırında unuttu?” (Cumalı, 2004a, s. 551-552). Topraklarının azlığından, verimsizliğinden yakınan halk, dağlara taşlara baktığında gördükleri verimli tabiat manzaraları karşısında dertlerinin susuzluk olduğunu anlar. Bunu prolog bölümündeki şu şiirle ifade ederler: “Ayan oldu bize dilsiz yabanda saklı sır/ Anladık meşeler neden bodur ahlatlar neden kısır/ Anladık dağ taş boğuşur, nedeni su!/ Ardıcı ağlatan su, çamı güldüren su!” (Cumalı, 2004a, s. 552).

Su sorunu etrafında gelişen ve işlenen diğer mühim meselelerle katmanlaşan oyunun olay örgüsü, aynı damda, eserde “Kocabaşların damı” olarak adlandırılan evde yan yana iki göz odada yaşayan iki erkek kardeş ve bir gelin etrafında şekillenir. Bu odaların yan yana olmasının oyun kurgusunda mühim bir rolü vardır. Çünkü evli kardeşinin karısıyla olan yakınlığına onlara kulak kabartarak şahit olan Hasan, böylece hırsına ve arzusuna yenik düşerek oyundaki olayları kendi istekleri ve zaafı doğultusunda yönetecektir.

Evin bahçesinde kurulan oyun dekorunun ehemmiyetiye su sorunu üzerinden ortaya konur. Bahçeye yeni yapılan havuz, Hasan'ın hırsıyla gerçekleştirmek istediği planlar uğruna diğer köy halkını sudan mahrum bırakması ve bütün suyu kendisi için toplamasını göstermek içindir. Amacı “Kocabaşların damını” “Kocabaşların çiftliği” hâline getirmektir. Bu hırsını da şu sözleriyle açığa vurur: “Şeftaliler, kayısılar, zeytin aşlarımız hele bir yetişsin, gün aşırı, İzmir'e, hana bir araba kayısı yıkalım bir gör. [...] Benim bahçe satılık, yabancıya gitmesin, sen almaz mısın diyenleri, yalvaranları..” (Cumalı, 2004a, s. 555). Burada görüleceği üzere Hasan'ın hırsı olayların gidişatını ve eserdeki trajediyi yaratan unsur olacaktır. Ancak oyun sonunda yaptıklarının kefaretinin ödeyerek canından olan Hasan, adeta başkalarına zarar veren hırsının kurbanı olacak ve böylece eserde adalet tesis edilecektir.

Yine İzmir dolaylarında bir köyde geçen *Vur Emri* (1966) adlı oyunda işlendiği üzere kente tutunma çabalarında başarısız olan, uyuşturucu işine bulaştığı için mahkûm edilen Halil, hapiste iken ailesinin onu yalnız bırakması nedeniyle köyüne geri dönerek ailesinden hesap sorar. Oyun, olayların bu noktasında, İzmir yakınlarında bir

köy evinin avlusunda geçmektedir. Bir bekçinin silahını alıp kaçması nedeniyle Halil hakkında “vur emri” çıkarılmıştır ki eser adını bu hadiseden almaktadır.

Halil on beş yaşında iken yaşadığı köyün gerçeklerine vakıf olmuş ve kendince çıkar yolu büyük kente giderek çalışmakta bulmuştur. Cumalı'nın birçok eserinde görebileceğimiz gibi burada da köydeki topraksızlık ve geçim derdi, Halil'i harekete geçiren unsur olmuştur. Şu sözlerinden onun karar verme sürecinde ailesini ve kardeşlerini düşünen sağlam karakterli biri olduğunu görmek mümkündür: “Sonu yoktu! Neyimiz var dedim? Sonumuz ne dedim? On dönüm tarla. Aklım kestiği zaman gördüm, ne eksek, ne yetiştirsek borcumuza, faizine yetmezdi. Giderim, şehirde iş tutarım, tarlanın üstünden bir boğaz eksilir dedim. Toprakta gözüm yoktu, kardeşlerimi doyursun dedim.” (Cumalı, 2004a, s. 723).

Çözümü şehre giderek çalışmakta bulan Halil, bu kararında kendisini çağıran bir “sesin” etkili olduğunu söyler. O sesin İzmir'den kendisini çağıran; gaipten gelen bir ses olduğunu belirtir: “İnsan içinde o sesi bir kere duymasın. Evden çıkardım, ayaklarım köyün bayırına doğru giderdi. Bayıra varırdım, o ses, bu sefer aşağıda şosadan gelirdi. Şosanın kıyısına inerdim. O ses daha da uzaktan gel derdi. Şosanın, İzmir'e doğru, palamutluklar arasında kaybolan inişine çağırırdı beni.. Şosadan geçen kamyonlar, otobüsler rüyama girerdi. Aklımda ne toprak, ne tarla vardı. [...] Bir gün o sesin çağırmasına dayanamadım, karşı duramadım, koşa koşa gittim...” (Cumalı, 2004a, s. 723-724). Böyle bir vesileyle kente gidip çalışan Halil'in hayatı özelinde oyun, 60'lar Türkiye'sinde köyden kente göç etmiş bir gencin başından geçen dramatik hadiseleri karakterlerin diyaloglarıyla yansıtmaktadır.

Yine 1969 yılında yazılmış olan *Ezik Otlar*, 60'lı yılların Urla'sında otlak kavgasıyla ayyuka çıkan; kendilerini yörenin yerlisi olarak gören kişilerle Urla'ya Karadeniz'den taşınan bir aile arasındaki çatışmaları konu etmektedir. Eserde, otlak kavgasında iki taraf da zarar görür, bir taraf yakını kaybederken diğer tarafın yakını hapse düşer. Bu klasik hikâye üzerine kurulu oyunda meselenin derinleşmesine neden olan dışarılık olarak görülen Karadenizli ailenin oğluyla kasabanın yerlisi bir ailenin kızının aşkından halkın memnun olmamasıdır.

Toprak kıtlığını bu oyununda da işleyen Cumalı, yöreye dışarıdan gelen

aileyi olayların merkezine yerleştirerek bölgecilik fikrinin de zararlarını sergilemiş olur. Esasında bu bölgecilik de kendiliğinden değil bir toprak meselesi dolayısıyla öne çıkmaktadır. Kan davası nedeniyle Karadeniz'i terk edip Ege'ye göç eden ailenin satın aldığı otlak, çatışmanın merkezinde yer alır. Yerli aileler, hayvanlarını bakacak otlakları ellerinden alındığından rahatsızlık duyar: "Otlak onların eline geçti geçeli konu komşunun düzeni bozuldu! Kimsenin sağmalını bineğini yayacak yeri kalmadı." (Cumalı, 2004a, s. 831).

Düzeni bozduğu düşünülen, halkın kendisine ait olduğunu düşündüğü topraktan onu mahrum eden ve menfaatlerini zedeleyen Laz aileye karşı halk, öfke duyar ve yaşadıkları yöreyi sahiplenen bir söylem geliştirir: "Biz bu yerlerin köklüsüyüz! Lazlar on yıl olmadı Karadeniz'den geleli, buraların otlığına, bağına sahip çıktılar! Ağabeyin bu ovanın erkeği! Kendine yaraşan yeri, yabancı elinde görmeyi nefesine yedirir mi?" (Cumalı, 2004a, s. 831). İşte satın alınarak sahiplenilen bu çayır, daha önceden köy sandığına kirada olduğundan bütün halk otlak sıkıntısı çekmeden bu çayırdan yararlanabilmektedir. Asıl sorun Karadenizli ailenin bu çayırın mülkiyet hakkını alması ve diğer halkın istifadesine kapatmasıyla gerçekleşir. Aradaki çatışma, klasik bir hikâyeye olan bir tarafın hayvanlarının otlarken karşı tarafın arazisini ihlal etmeleriyle çıkmıştır. Toprak sorununa dayandırılan bu eserde de karakterlerin bir kurtuluş yolu olarak kente gitme arzuları öne çıkarılmaktadır.

Cumalı, taşranın farklı bir cephesini bir deniz kasabasında geçen *Derya Gülü* oyununda sergiler. *Derya Gülü*'nün deniz kenarında geçen sahnesini Van Gogh'un bir tablosundan esinlenerek zihninde kurmuştur. Yazar, ressamın tablosuyla zihnindeki Urla ve İzmir kıyılarına dair anıları birleştirmiş ve eserine zemin oluşturmuştur (Taş, 2001, s. 83-84). Eserini "sevdiğim Urla, genel olarak Ege kıyılarına, o bölgenin gönlü zengin insanlarına selamımdır" diyerek Ege halkına ithaf eden Cumalı, oyunda da yaşamı denizle iç içe olan, deniz sayesinde hayatlarını devam ettiren insanların durumunu gözler önüne sermektedir. Oyunda Meryem, Bodrum'da yaşarken Haşim Kaptan ile evlenip İzmir Körfezi'nin güney kıyılarına Kilizman adı verilen Güzelbahçe civarındaki balıkçı kulübesine yerleşmiştir.

Taşranın ve denizin birlikte görüldüğü oyunda, kıyıda sahiller köşklarinin yanında bulunan balıkçı kulübesinde görünen sefalet sergilenmektedir. Burada yine

yaşadığı hayattan kurtulmaya çalışan kadın, gündelik temizliğe gittiği kıyı boyunca uzanan her gün gördüğü köşklere bakarak kurtuluşu umut etmektedir. Bu atmosferde sergilenen oyunda, üç oyun kişisi arasında geçen konuşmalarla eserdeki gerilim sağlanmaktadır.

Ege coğrafyasından kadrajını biraz daha doğuya kaydırıp Güney Anadolu insanının hayatına dair gerçekleri eserine konu eden Cumalı, bu kez diğer eserlerinden farklı olarak insanların hayatına folklorik malzemenin ve halk kültürüne ait efsaneler, halk türküleri gibi ürünlerin çerçevesinden bakacaktır. Özellikle *Boş Beşik* ve *Yaralı Geyik* piyesleri bu formda üretilmiştir. Ege coğrafyasına ait sahneleri ustalıklı ve çıplak gerçeklikleriyle eserinde sergileyen Cumalı, Güney Anadolu coğrafyasında geçen piyeslerinde böylece diğer eserlerinden daha farklı bir ton tutturmuştur. Kasabadan farklı olarak köyü konu edinen oyunlarında öne çıkan nokta, folklor malzemesine yaslanarak kurulan efsanevî bir köy imajının sergilenmesidir. Folklorik değeri yadsınamayacak kadar güçlü olan *Boş Beşik* oyunu, Güney Anadolu'daki bir Yörük obasında yaşananlara odaklanır. Çiçek dağı eteklerinde geçen olaylarda oba ve ova karşıtlığını, ovadan gelen ve oba beyiyle evlenen kadının, obalılarla olan ilişkilerinden ve obalıların ona karşı tutumundan gözlemlenmek mümkündür.

Boş Beşik'te dramatik unsuru yaratan ölümler, eser boyunca Çiçek Dağı'na verilen kurban olarak sembolleştirilir. Bebeğin kuzgunlar tarafından parçalanması, annesinin aklını yitirip akkuş olduğuna inandığı bebeği ardından atladığı çayda boğulması doğayla insan arasındaki mücadeleyi somutlaştırmakta ve insanın doğa şartları karşısındaki acizliğini ortaya koymaktadır. Sıkça dile getirildiği üzere Çiçek dağı, her yıl bir kurban istemektedir. Bununla ilgili olarak Yörük halkı içinde bir inanış hâkimdir ve bu inanış şu şekilde dile getirilmektedir: "Çiçek Dağı her yıl bir kurban alır, almayınca da bel vermez." (Cumalı, 2004a, s. 45).

Yörük obasındaki çadır hayatı, töre baskısından kaçan oba beyinin av sahneleri, dere ve su kaynakları kenarında geçen olaylar, olağan mevsimlik göç nedeniyle değiştirilen mekân, dağ etekleri, orman gibi geniş bir coğrafi alana yayılan oyun mekânı, tiyatro sahnesinde temsil edilmesi ve tiyatro dekoruna dönüştürülmesi son derece güç bir ortam sunmaktadır. Bununla beraber yazar, oyun metninde dekoru tasvir ettiği yerlerde, anlattığı yörenin topoğrafyasına uygun şekilde sahneyi

yükseklik ve alçaklığına göre üçe bölmüştür. Dere, Yörük beyinin çadırı, orman, Çiçek Dağı'ndaki geçit sahne içinde bölünerek yansıtılır. Toprak, su, güneş gibi doğaya ait unsurlar da sahnede renkli materyaller ve ışık oyunları ile temsil edilmektedir. Böyle olmakla beraber, yazarın ilk oyunu olması dolayısıyla oyun mekânı konusunda daha cesur davranıp geniş bir mekân tercih ettiği ve bu konuda sonraki eserlerinde daha ustaca davrandığı söylenebilir.

Cumalı, *Boş Beşik*'ten otuz yıl sonra 1980'de yine bir halk baladından "Alageyik" efsanesinden esinlenerek yazdığı *Yaralı Geyik*'i pastoral oyun olarak niteler. Hayattaki başlıca gayesi av olan, hayatın anlamını doğa içinde avlanırken bulan Duran Sarıca, daha oyunun başında yaşadığı kasabadan avlanmak için ayrılan ve kırk gündür dağlarda bulunan bir karakter olarak okura/seyirciye gösterilmektedir. Kendi varlığını doğa içinde tanımlayan Duran Sarıca, bunu "Bu dağlar ikimizin. Koca geyikle benim! Bir gün yalnız benim olacak.." (Cumalı, 2004b, s. 306) sözleriyle ifade eder.

İki bölüm ve toplamda on altı sahne olarak kurgulanan oyunun ikinci bölümü, hayvanların konuşturulması suretiyle fabl türüne yaklaşım alegorik bir tona bürünürken insanın doğadaki diğer canlılarla olan münasebetini sergilemektedir. Pastoral bir oyun olarak *Yaralı Geyik*, özellikle ikinci bölümde dağ yolu ve ormanlık alanda geçen sahneleri, beşinci sahneyi içeren "Ormanda Uyku" bölümüyle öne çıkmaktadır.

Köy anlatılarında yaygın olarak görülen bir motif olan, kendisine âşık olan ayı tarafından kaçırılan ve ayı ininde zapt edilen bir kadın bu oyunda da yer alır. Kasabada bu ayının hakkından gelebilen tek kişi olan Duran Bey, bu yüzden kasabanın en güçlü ve halk tarafından kendilerine liderlik etmesi arzulan kişi hâline gelir. Ancak hiçbir zaman kendisini kasaba hayatı içinde mutlu görmeyen, koca geyiğe sahip olmak uğruna kendini dağlara ve doğanın kucağına bırakmak isteyen daha doğrusu doğaya hükmetmek isteyen Duran Sarıca, bu uğurda kasabalıların kendisine sunduğu imkânları, kasabanın başkanı olma teklifini, sevdiği kadına kavuşma imkânını geri teper. Hatta bu sevdası uğruna canından olacaktır.

Kasaba hayatını sergileyen oyunlardan biri olan *Yaralı Geyik*'te, oyunun

zaman kurgusu dolayısıyla kasaba hayatındaki dönüşümden de bahsedilmektedir. Eserin ikinci bölümünde yirmi yıl sonrasında başlatılan olaylarla kasaba hayatının dönüşümü oyunda sergilenen nesnelere gösterilir. İlk bölümün başında dekor olarak tasvir edilen saraç dükkânı ikinci bölümün de ilk sahnesine dekor olmaktadır. Dükkânda üretilen malların türleri yirmi yılda değişmiştir: Koşum takımları, at başlıkları yerini deri kemerlere, mavi boncuklu deri kolyelere, askılı çantalar ve yazlık sandallara bırakmıştır. Böylece eserde zaman ve mekânın dönüşümü üretilen eşyaların gösterilmesiyle bir arada verilmiş olur.

Daha önce *Susuz Yaz* eserinde suyun taşra yaşamındaki önemine değinen Cumalı, bu kez *Kuyu* adlı eserinin mekânını Güney Anadolu'ya çevirerek meseleyi Anadolu'nun farklı bir coğrafyası içinde ele alır. Bu kez mekân Hatay'ın ismi yazar tarafından değiştirilen bir köyüdür ve seksenler Türkiye'sidir. Bir yasla açılan oyunun Almanya'dan dönen kahramanı Ceyhan Atik, ölen annesinin hayrına memleketini suya kavuşturmak ister. Yazarı tarafından bililtizam Kuruoba olarak adlandırılan bu köy, kuraklıkla boğuşan ve bereketsiz topraklar olarak addedilebilecek bir coğrafyayı temsil etmektedir. İki katlı bir köy evi ve bahçesinde bulunan kuyu açma alanı oyuna dekor olarak belirlenmiştir. Motorlu araçların, radyonun, köydeki köpeklerin vesairesinin seslerini oyununa ekleyen Cumalı, böylece dekor olan köy evinin etrafında yaşanan köy hayatını canlı bir şekilde seyirciye aktarmaya çalışmaktadır.

Eserin ilerleyen bölümlerinde de göreceğimiz gibi coğrafyanın kaderini başta köy muhtarı olmak üzere idari ve bürokratik yapı şekillendirir. Su bulma, kuyu açma mücadelesinde Ceyhan Atik'in önüne çıkan tüm engeller, siyasi büyüklerine sırtına dayadığını düşünen muhtarın elinden gerçekleşir. Eserde ayrıca üstünde durulmayı hak eden bir husus, kadınların meseledeki rolüdür ki Ceyhan Atik'in köyü suya kavuşturma sürecinde kendisine en çok destek veren ve yardım eden kişiler çevresindeki kadınlar olur. Geçim derdi ve diğer sebepler nedeniyle kuyu açma sürecinde yanından ayrılan erkeklere rağmen Ceyhan Atik'in etrafında, akıllı ve muhtarın hilelerini bozan bir kadın olarak öne çıkan Zühre başta olmak üzere kadınlar bulunmaktadır.

Komedi Türü İçinde Temsil Edilen Taşra

Necati Cumalı'nın oyunlarında komedi türü içinde temsil edilen taşraya baktığımızda hem insanlara hem siyasi çevrelere hem de toplumun ahlâk anlayışı ve geleneklerine eleştirel bir tutumla yaklaşıldığı; hicve yakın bir güldürü anlayışının hâkim olduğunu görmekteyiz.

Menfaat temasının büyük bir ustalıkla işlendiği 1953 yılında yazılmış *Kristof Kolomb'un Yumurtası* adlı oyun, toplumsal yergi ve taşlamanın özgün bir örneğidir. Bir avukatlık bürosunda geçen ve etrafta bu büroyu oluşturacak nesnelere kurulan dekor içinde sergilenen oyun, kasabadan İzmir'e miras davasını görüşmek için gelen Kemalpaşalı bir bakkalın hak arayışını hikâyeye eder. Saf ve temiz taşra insanı bakkal ile kentli kurnaz turizmci ve avukatın konuşturulduğu sahneler, zihniyet farkı ve eğitim düzeyi bakımından iki yerleşim yerinin kasabanın ve kentin hâlini canlı bir şekilde göstermektedir.

Boş Beşik ve *Yaralı Geyik* gibi yazarın folklorik yönüyle öne çıkan oyunlarından bir diğeri de, yazarı tarafından fars türü içinde nitelendirilen, Cumalı'nın erken yazarlık dönemi ürünlerinden olan tek perdelik kısa oyundur. 1954'te yazılmış *Kaynana Ciğeri* adlı bu oyun, düğünlerde oyun havası şeklinde söylenen bir halk türküsünden esinlenilerek yazılmıştır. Cumalı, bu eserine kaynaklık eden düşüncelerini "Oyunlarımızda Folklorun Rolü" başlıklı yazısında açıklarken gittiği düğünlerde dinlediği oyun havalalarını tiyatro şeklinde düşündüğünü belirtir. Esasen bu oyun da bu fikrin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Taş, 2001, s. 71). Necati Cumalı'nın oyun yazarlığı içinde önemli bir yeri olduğunu söyleyemeyeceğimiz oyun, bir köy evi dekorunda sergilenmekle beraber törelerimizde kadının ne kadar değersiz olduğunu göstermektedir.

Kız kaçırma hadisesinin töre komedyası şekliyle işlendiği *Nalınlar* (1960) adlı eser, Cumalı'nın oyun yazarlığında mühim bir yer elde etmiştir. Urla dolaylarında geçen bu oyunda, karakterlerin sayısı ve olayların geçtiği mekân kısıtlıdır. Döndü'nün, Muhtar'ın ve Akkuzuluların evlerinin avlu duvarları ayrı birer paravanla gösterilir. Bunun dışında köy meydanı ve çeşme başı gibi halkın karşılaştığı alanlar oyuna dekor yapılır. Bu dar dekora karşın sahnede kullanılan nesnelere ve bazı nesnelere çıkardığı

sesler oyun içinde büyük bir ehemmiyet kazanır ve sahnede nesnelere dizilimi veya diğer şekillerde kullanılmasıyla kurulan bir sembolik anlatım şekli sergilenir.

Gömü (1971) adlı oyunda ise insanların fal merakı ve para hırsı nedeniyle düştükleri gülünç durumlar sergilenir. *Urla*'da geçen olaylarda, bir mübadilin Atina'dan gelen mektubunda bahsettiği gömü hikâyesi olayların gidişatını belirler. Kasabanın eski sakinlerinden Hristo, kâtipi Yani'nin evinin bahçesindeki gömüden bahseder mektubunda. Oyunda "Ben *Urla*'nın canlı topoğrafyasıyım", "Letafet Abla canlı nüfus kütüğü" (Cumalı, 2004b, s. 70) diyen Arif ve Letafet'in hatırladıklarıyla gömünün hangi evde olduğu belirlenir. Sıdika Beyaz'ın evinde geçen fal bakma sahnesiyle başlayan oyun, bu evin bahçesinde yapılan gömü bulma kazılarıyla sürmektedir. Bu doğrultuda oyunda taşra insanının zaafı ve açgözlülüğü komedi üslubunun konforu içinde eleştirilerek sergilenmiş olur.

Köy ve kasabanın sorunlarını komedi türüyle anlatan Necati Cumalı, bu oyunlarında taşranın kenarda bırakılmış hâlini, merkez ve özellikle hükümet tarafından ötelenmiş olduğunu gözler önüne sermek ister. Bilhassa *Bakanı Bekliyoruz* (1972) adlı oyununda bu öne çıkar. Bu eserde olaylar 50'li yıllarda *Urla Sağlık Merkezinde* geçmektedir. Kasaba hastanesini teftişe gelmesi beklenen bakanı, hastane çalışanları büyük bir kaygıyla beklemektedir. Hastanenin yalnızca bir hastası bulunduğu için kurumlarını hükümete atıl kalmış göstermemek adına sahte hastaları hastaneye yatırır. Hastane çalışanları, kasabanın kaymakamı ve diğer ileri gelenlerinin bu bekleyişine karşın bakan *Urla*'ya uğramadan tüm gününü *Çeşme plajlarında* keyif çatarak geçirir. Tüm bu olaylar bir noktada hükümetin ve devletin ileri gelenlerinin taşraya karşı takındıkları umursamaz ve onları görmezden gelen, kenarda bırakan tavırlarını ortaya koymaktadır.

KENT VE KÜÇÜK İNSANIN GÜNDELİK DERTLERİ: İSTANBUL, ANKARA VE İZMİR

Taşra Anadolu'suna böyle bir perspektiften bakan Necati Cumalı, 1955 yılında yazdığı *İş Karar Vermekte* adlı oyundan itibaren özellikle İstanbul ve Ankara'da geçen çeşitli oyunları aracılığıyla kent içinde yaşamını sürdüren insanların hayatına odaklanmıştır. *İş Karar Vermekte*'yle birlikte *Masalar* (1966), *Yeni Çıkan Şarkılar yahut Juliette* (1966), *Ahmetlerim* (1970), *Yürüyen Geceyi Dinle* (1974), *Şafak Karakolu*

(1979), *Bir Sabah Gülererek Uyan* (1980), *Dün Neredeydiniz?* (1981), *Devetabanı* (1983), *Gel Evlenelim, Yürü Boşanalım* (1984), *Yalnız Ölü* (1990) kentli insanın yaşamını anlatan eserlerdir.

Cumalı, taşrayı konu eden eserlerinde ve kente göç, hayatını kazanmak için büyükşehrin yolunu tutma meselelerini işlediği oyunlarda İzmir şehrinin adını anarak oyun çerçevesi içinde bir İzmir kenti imgesi kurmaktadır. Daha önce de değindiğimiz üzere *Vur Emri* oyununun hükümlü ve sonradan kaçak kahramanı yaşadığı kasabayı imkânsızlık nedeniyle terk ederek İzmir'e gider. Yine Ege taşrasında yaşayan oyun karakterleri hukuki işlemleri veya devlet dairesindeki işleri nedeniyle İzmir kentinin yolunu tutar. İzmir, sağladığı kolaylıklar ve imkânlar nedeniyle taşra insanının zihninde hayallerini süsleyen ve umut vadeden bir mekân olarak büyük kent imajını kazanmaktadır.

Bununla beraber yazarın Ankara ve İstanbul arasında geçen ve kentte yaşanan hayata odaklanan ilk eseri 1955 yılında yazılan *İş Karar Vermekte* adlı oyundur. Bu oyunda kentli insanın buhranları ve farklı hayat yaşama arzuları, buldukları kenti terk etmek şeklinde tezahür etmektedir. İlk bölümde Ankara'yı terk ederek aşkı nedeniyle kendisine yeni bir hayat kurmak için İstanbul'a giden kadının yolculuğu işlenirken; oyunun ikinci bölümünde yaşadığı pişmanlık sergilenmektedir. Bu pişmanlık Ankara'ya duyulan özlemin ifade edilmesiyle yansıtılmaktadır.

Oyunda İstanbul tüm semtleriyle önce hayali, sonra da hayal kırıklığını temsil etmekte; Ankara ise güzel anılarla ve özlemlerle birlikte anılmaktadır. İstanbul'a gitmeye kararlı bir şekilde Ankara garında bekleyen Oya, İstanbul'un mekânlarına Balıkpazarı, Çamlıca, Adalar ve hatta Loti'nin Azade'sinin mezarına gitmek arzusunu belirterek bu kente dair romantik düşlerini ifade etmektedir. Bunu yaparken de Pierre Loti'nin romantik İstanbul imajıyla hayallerini şekillendirmektedir. Ankara'dan ayrılma isteğini körükleyen sevgilisinin ardından gitmek ve onunla beraber anılar biriktirdiği Ankara semtlerinden uzaklaşmak arzusudur. Bunu da "Keşke Kavaklıdere, Çiftlik, Dikmen seninle nerelere gitmişsek hiçbiri olmasaydı dedim..." (Cumalı, 2004a, s. 121) sözleriyle belirtir.

Buna karşın İstanbul'da Doğan'la arzu ettiği hayatı kuramadığı noktada

Ankara düşleri belirecektir. Çünkü hayalleri alabildiğine İstanbul'un güzellikleriyle dolu olan Oya, geçim derdi ve parasızlık nedeniyle sevgilisi Doğan'ın arkadaşının bir göz odalı evine sığıntı gibi hapis olmuştur: "Ankara şimdi ne güzeldir... [...] Bayılırim Ankara'nın sonbaharına. Sıhhiye'ye giderken otobüs garajının parmaklıklarından sarkan o yabancı sarmaşıklar var ya? Şimdi hafif bakıra çalmıştır. Bayılırim onların rengine..." (Cumalı, 2004a, s. 132).

Yazarın İstanbul ve Ankara'da geçen oyunlarına baktığımızda dikkat çeken öğelerden birisi devlet dairelerinin nasıl temsil edildiğidir. Özellikle *Masalar*, *Şafak Karakolu* ve *Gel Evlenelim, Yürü Boşanalım* isimli oyunlarında komedi türü içinde devlet dairelerine ve devlet kurumlarına ironik ve eleştirel bir tonda yaklaşıldığı görülmektedir.

Masalar (1966), politik eleştiri tonu ağır basan bir komedidir. Liyakatin değersizleştirilmesinin, adam kayırmanın ve nepotizmin eleştirildiği oyunda, olaylar devlet dairesi dekoru içinde sunulur. Adı anılmayan bir bakanlığın yayın müdürlüğünde yan yana iki ofiste geçer oyun. Burada esere adını veren ofis içindeki masalar ve bu masaların sürekli yer değiştirmesi, devlet dairesindeki idare ve çalışma düzenindeki değişiklikleri simgelemektedir. Gözden düşen bir memurun masası ivedilikle odanın en çirkin yerine atılır ve kendisine hiçbir şekilde itibar gösterilmez. Buna karşın yüksek yerlerde tanıdıkları olan, "Ankara'da dayısı veya amcası bulunan" memurlar itibar görür ve masası en iyi yere konur. Bu nedenle devlet dairesinde yaşananlar ve sürekli yeri değişen masalar, ülkenin geneline yayılmış politik düzene ve memuriyet anlayışına işaret etmektedir.

Yazarın bir başka devlet kurumu olan mahalle karakollarını oyununa mekân olarak seçtiği eser, *Şafak Karakolu*'dur (1979). Bu oyun, aynı zamanda mahalle imgesi etrafında şekillendirilmesi itibarıyla özel bir örnektir. Burada İstanbul'un uç semtlerinden birinde yeni kurulmuş olan bir mahalleden bahsedilir. Bu mahalle, tenhaliği ve devlet denetiminden uzak olması; mahallede hiçbir resmî kurumun bulunmaması sebebiyle dikkat çekmektedir. Bu sebeple oyundaki karakterler, devletten habersiz Şafak Mahallesi'ne bir karakol kurmaya karar verir. Beyoğlu'nda Tepebaşı'na çıkan ara sokaklardan birinde köhne bir lokantada başlayan oyun, İstanbul'un yeni kurulan bir mahallesinde devletten habersiz açılan bir polis

karakolunda devam edecektir. Lokantanın işletmecisi olan kadının ve etrafındaki "aynasız takımının" yeni karakolun komiseri ve memuru yapılmasıyla, eserdeki ironik tonun yakalanması hedeflenmektedir.

Merkezden uzak, hemen hiçbir devlet dairesinin bulunmadığı bu mahallede açılan Şafak Karakolu, memur ve idarecilerinin kendine has adalet anlayışıyla mahallenin huzur ve güvenliğini tesis eder. Kent içindeki kaçakçılığın ve karaborsanın merkezi, anarşinin kaynağı olarak görülen mahallede dünyanın ilk halk karakolunu açmayı düşünen aynasız takımı; yakaladığı suçluların silahlarına el koymakta ve bu silahları mahalle güvenliğini sağlamak için imzayla ve yoklamaya getirmeleri şartıyla dürüst insanlara dağıtmaktadır. Devletten habersiz ve illegal olarak kurulan bu karakolun işleyişinin mahalle halkını memnun etmesi ve mahallelinin talebiyle karakol çalışanlarına takdirname ve ikramiye maaş verilmesi de yine ironiyi kurma maksadıyla kurmacaya yerleştirilmiş detaylardır.

Gel Evlenelim, Yürü Boşanalım (1984) adlı oyunu da nikâh dairesi ve boşanma davasının görüldüğü mahkeme salonunda geçmesi itibariyle devlet dairelerinde geçen diğer oyunlarla beraber değerlendirilebiliriz. Yalnızca bu oyunda, eserin "evlenme konusu üstüne fantezi oyun" olarak nitelendirilmesi nedeniyle mekânların fantastiğe uygun şekilde oluşturulduğu ve tasvir edildiği görülmektedir. Oyun mekânı, olağanüstü öğeler ile belirginleştirilmektedir. Nikâh dairesinin bu yönüne dikkat çeken oyun kahramanının da belirttiği gibi nikâh dairesi, evlilik kurumu hakkındaki zihniyet ve fikirlere göre mimarı tarafından hususi olarak tasarlanmıştır.

Mimarın odaya bu biçimi vermesinin bir anlamı olduğunu düşünmek hiç aklınıza gelmiyor mu? [...] Mimarın, bu odaya bu biçimi vermeden önce, değişik medeni kanunların aile hukuku ile ilgili bütün hükümlerini, evliliğin tarih boyunca değişik toplumlarda geçirdiği ekonomik, toplumsal, ruhsal, cinsel [...] siyasal! Tüm evrelerini titizlikle incelediği, güvenilir uzmanların onayından geçerek kesinleşmiş bir değerlendirmedir. Bu oda, dış görünümüyle evliliğin yapısal kuruluşunu simgeler. Evlenecekleri nikâh memurunun önüne çıkmadan önce, son bir kez nasıl bir yükümlülük altına gireceklerini düşünmeye çağırır! (Cumalı, 2004b, 745-746).

Yazarın oyununda böyle bir fikri ortaya atması, mekânın felsefi boyutuyla ele alınması açısından dikkat çeken bir örnektir ve eseri bu noktadan değerli kılmaktadır. Oyunun son bölümünde boşanma sahnesinin sergilendiği mahkeme salonu da tıpkı

ilk bölümdeki nikâh salonu gibi kendine has özellikleriyle fantezi oyun kurgusuna uygun bir surette şekillendirilmiş ve tasvir edilmiştir.

Kent yaşamında kamusal alana odaklanan eserlerinden sonra yazarın ev içine, özel alana odaklanan eserlerine baktığımızda, mekânı ev içiyle sınırlamanın karakterler arasındaki ilişkileri daha derin yansıtmak için kullanılan bir yöntem olduğu görülebilmektedir. Aynı zamanda ev içiyle sınırlandırılan oyun, dekora dönüştürülmesi sürecinde de daha büyük rahatlık sağlamaktadır.

Adını Baudelaire'in dizelerinden alan *Yürüyen Geceyi Dinle* (1974) adlı oyunda, sıkıyönetim altında, eve kapanan insanların hayatı yansıtılmaktadır. Sokağa çıkma yasağı nedeniyle eve kapatılmış insanların ev içindeki sıkışmışlıkları işlenmektedir. 1974 yılında tamamlanan eser, 12 Mart dönemini anlatmaktadır. Eserde temsil değeri kazandırmak adına karakterlere isim verilmemiş ve karakterler "Kadın/Erkek/Komşu/Delikanlı" olarak belirtilmişlerdir.

1971 yılının ilkyazında İstanbul'da orta halli bir aydının evinin salonunda geçtiği belirtilen oyun, silahlı mücadeleye inanan delikanlı ile kalemiyle mücadele etmeyi savunan bir aydının fikir çatışmalarını sergilemektedir. Cumalı, burada "erkek" olarak isimlendirdiği kahramanına söyledikleri ile ele alınan meselelere dair kendi bakış açısını sergilemektedir. Bu anlamda klasik ifade ile aydın yazar kahramanın Cumalı'nın eserindeki sözcüsü olduğunu söylemek mümkündür.

Eserde aynı zamanda aydın kahramanın belirttiği kasaba gerçeği de yazarın fikir dünyasına uygun bir biçimde dillendirilmiştir. Doğup büyüdüğü Anadolu kasabasından bahseden Erkek, bu kasabanın Türkiye'nin küçük bir görüntüsü olduğunu yani her haliyle kasabanın, içinde bulunduğu ülkeyi temsil ettiğini belirtmektedir: "Küçük bir kasabada yaşadık. İnsan sayısı on bini biraz aşardı. Küçük bir kasaba ama, memleketin tümünün özetiydi. Toplumumuzun her kesitinden derlenmiş toparlanmış örneklerdi sanki halkı. Particiler, daha büyük kentlerde yaşayan daha ünlü particilerin kopyasıydı. Tüccarlar daha büyük tüccarların burnundan düşmüştü." (Cumalı, 2004b, s. 246).

Yürüyen Geceyi Dinle oyununda yansıtılan ev içi atmosferini, kadın

karakterler için yazılmış tek kişilik oyunlarda da farklı cephesiyle görmekteyiz. Özellikle geçmişini anımsayarak veya hayatının mevcut halini ve geleceğini düşünerek bir muhasebe yapan karakterler işleneceği vakit, evin salonu oyunda mekân olarak kullanılmaktadır. *Yeni Çıkan Şarkılar yahut Juliette* (1966) ve *Ahmetlerim* (1970) isimli oyunlar bu atmosferde geçmektedir.

Yeni Çıkan Şarkılar yahut Juliette oyununda isimsiz olarak kurgulanan genç kız, yaşadığı evi ve içinde bulunduğu odayı bir sığınak olarak görmektedir. Oyunun başlarında dışarıya, şehirde akıp giden hayata özlem duyuyor gibi görünse de evde olmak onun için önemlidir. Bu anlamda genç kızın ruh hâline kimi zaman dışı açılma arzusu kimi zaman da içine kapandığı evdeki konfordan duyulan memnuniyet hâkimdir: “Ben evimi seviyorum doğrusu! Bu odayı seviyorum! Düzgün, her şey yerli yerinde olursa daha çok seviyorum! (..) Oturur, beklerim! Bir gün ne istediğim, ne aradığımı bulsam bulsam bu odada bulurum... Sokakların caddelerin kalabalığında hep unutuporum ne aradığımı...” (Cumalı, 2004a, s. 740).

Bu oyunda kapalı mekân içinde duyumsanan dış dünyanın izleri, kente ait seslerin yansıması şeklinde görünmektedir. Genç kız pencereden gözlemlediği manzaralar ve dışarıdan duyduğu sesler ile zihninde kente ait imajlar kurmaktadır. Bu doğrultuda zihninden geçirdikleri monolog halinde eserde sergilenmektedir.

Ev içi hayatı merkeze alan oyunlarda yazarın odaklandığı meselelerden biri de insanların kendi özel alanlarında kendilerine tasallut eden insanlar dolayısıyla yaşanan sıkıntılardır. *Bir Sabah Gülererek Uyan* (1980), oyununda Ankara Çankaya'da bulunan Suna'nın evi, hem sevgili olmak maksadıyla onu ziyaret eden erkekler hem de onların gönderdikleri çiçekler ile istila edilmektedir. Eserde, kadının isteksizce karşıladığı misafirleri yüzünden özel alanının zapt edilmesi ve böylece kadının hayatının istila edilmesi söz konusudur. Sonunda kadın, kendi hayatını kendi istediği doğrultuda yaşamak adına kendisiyle evlenmek umuduyla yaklaşan bütün erkekleri yalnız yaşadığı evinden uzaklaştıracaktır.

Devetabanı (1983), adlı oyun da benzer bir şekilde insanların kendileri için yarattıkları özel alana tasallut eden kimselerin yaklaşımını eleştirmek adına yazılmıştır. Başkalarının hayatında gereğinden fazla yer kaplayan insanlar için eserde

“yayıma hastalığı” gösterdikleri söylenmektedir. Bu yayıma hastalığı “ortak yaşamı dayanılmaz hâle getiren”, “karşısındakinin yaşam alanını daraltan” bir durum olarak gösterilmektedir.

Bu durumun simgesi olarak oyunda taşınma hediyesi olarak getirilen devetabanı bitkisi kullanılmaktadır. Devetabanı, tıpkı insanın özel yaşam alanında varlığından hoşnut olmadığı kimseler gibi sürekli ve hızlıca büyüyerek daha fazla alan işgal edecek ve zamanla evin en güzel yeri sayılacak kısımlarını istila edecektir. Bu metafora benzer şekilde oyunda İlter isimli kahramanın uzun emekler sonucunda elde ettiği Etiler’deki müstakil ve bahçeli bir evde kurduğu konforlu hayatı da yaptığı evlilik dolayısıyla istila edilecektir. Tüm bunları göz önünde bulundurarak bu eserde yazarın, evi simgesel bir değer ile sunduğu ve evin, insanın özgür ve serbest hayatını simgelediğini söylemek mümkündür.

Yazarın 1990 yılında yazdığı son oyunu *Yalnız Ölü’dür* (1990) ve burada da *Devetabanı* oyununda olduğu gibi eve, simgesel bir değer atfedildiğini söylemek mümkündür. *Kuyu* oyunundaki gibi bir ölüm ile açılan oyun, ölen ev sahibinin vasiyeti etrafında şekillenmektedir. Hayatı boyunca çalışıp emek vererek kendine müreffeh bir hayat tesis etmiş olan Kerem Balkan, ölümünden sonra arkadaşlarının ve ev çalışanlarının evdeki mevcut yaşam şeklini devam ettirmelerini vasiyet eder. İçinde yaşanılan hayatın sürdürülmesi ve böylece kendi anısının canlı tutulması arzusuyla, kendisinin varlığının sürmesi ile ev hayatının devamlılığı arasında bağlantı kuracaktır.

SONUÇ

Necati Cumalı’nın edebiyatımız için önemi, Batı Anadolu kasabalarını roman, öykü, tiyatro, şiir ve deneme gibi birçok edebî türde ustalıkla okuruna ve seyircisine sunmasıdır. Cumalı, oyunlarında köy ve kasabanın farklı yerlerini, hem hastane, istasyon gibi kamusal mekânlarını hem de ev içi özel alanını, köy evlerini, bahçelerini, halkının geçimini sağladıkları toprakları bizlere gösterir. 1940’lardan 1990’lara değin uzanan bir zaman aralığında memleket ahvalini ve Türkiye gerçeğini eserleriyle okuruna gösterir. Onun eserleri yoluyla o dönem toplum hayatına, Anadolu taşrasının hâline şahitlik edilmiş, taşra insanının derdi ve meseleleri görülmüş olur.

Necati Cumalı, köyü ve taşrayı oyunlarına mekân olarak seçtiği eserlerinde, toprak sorununa ve köylünün kuraklık meselesine değinir; köy halkını kahramanlaştırmadan bütün zaafı ve içgüdüleriyle sergilemektedir. Bu da eserlerindeki gerçekçilik dolayısıyla hem edebiyatımıza hem de diğer sosyal bilim alanlarındaki tetkiklere mühim katkılar sağlamaktadır. Tıpkı köy gibi kasabayı da aynı gerçekçi üslup ve anlayışla sergileyen Cumalı, kasaba hayatı hakkındaki görüşleri ve fikirleri; eserlerindeki kasaba temsilleri ile adeta bir "kasaba edebiyatçısı" olarak nitelendirilebilmektedir.

Oyun yazarlığının ilk zamanlarında daha çok köy ve kasabayı anlatan Necati Cumalı, sonraki yıllarda özellikle 1970 ve 80'li yıllarda kent hayatına ve kent insanının sorunlarına eğilmiştir. Ankara ve İstanbul kentlerinde yaşanan hayata odaklanan bu oyunlarda, hem eserin yazıldığı döneme ait olaylar -bazen çeşitli anlatım teknikleriyle üstü kapalı olarak bazen de açık bir şekilde- anlatılır; hem de evrensel duygu ve meseleler hikâye edilerek işlenir. Kent hayatına odaklanan oyunlarının büyük kısmının ev içi hayatından sahneler sunduğu görülmekle beraber yazar, devlet daireleri ve devlet kurumlarına ait mekânlarda geçen oyunlarında güldürü türünü kullanıp ironik ve yergisel bir üslup benimsemiştir. Bu eserlerde güldürü tonuna uygun düşecek şekilde mekânın da karikatürleştirildiğini söylemek mümkündür. Yazarın oyunlarına kent imgesi etrafında bakılırsa İstanbul, Ankara ve İzmir şehirlerinden en çok İzmir'in temsil değeri taşıyarak bir büyük kent imajına büründüğü düşünülebilir. Çünkü İzmir, oyunlarda sergilenen taşra insanının umudunu besler, hayalini süsler, önüne bütün imkânları sunacak bir anahtar olarak görünmektedir.

KAYNAKÇA

Aslan Cobutoğlu, S. (2014). *Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında Edebiyat Coğrafyası: Karadeniz ve Çevresi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Brosseau, M. (1994). Geography's Literature. *Progress in Human Geography*, 18(3), 333-353.

Brosseau, M. (2009). Literature. *International Encyclopedia of Human Geography*. (Cilt 6, s. 212-218). Oxford: Elsevier.

- Cumalı, N. (1949). *Boş Beşik*. İzmir: Halkevi.
- Cumalı, N. (1959). *Mine*. İstanbul: Varlık.
- Cumalı, N. (1963). *Derya Gülü*. İstanbul: Kent.
- Cumalı, N. (1969a). *Boş Beşik, Ezik Otlar, Vur Emri*. İstanbul: İmbat.
- Cumalı, N. (1969b). *Susuz Yaz, Tehlikeli Güvercin, Yeni Çıkan Şarkılar*. İstanbul: İmbat.
- Cumalı, N. (1969c). *Nalınlar, Masalar, Kaynana Ciğeri*. İstanbul: İmbat.
- Cumalı, N. (1973). *Gömü, Bakanı Bekliyoruz, Kristof Kolomb'un Yumurtası*. İstanbul: İmbat.
- Cumalı, N. (1977). *Mine, Yürüyen Geceyi Dinle, İş Karar Vermekte*. İstanbul: İmbat.
- Cumalı, N. (1980). *Yaralı Geyik*. İstanbul: Devlet Tiyatrosu.
- Cumalı, N. (2004a). *Bütün Oyunları: I*. İstanbul: Cumhuriyet.
- Cumalı, N. (2004b). *Bütün Oyunları: II*. İstanbul: Cumhuriyet.
- Çam, A. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi. *sinecine*, 7(2), 7-37.
- Çam, A. (2018). Sinemasal Hodolojik Mekânlar-Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Hodolojik Mekân Bağlamında Çözümlemesi. *Yeni Düşünceler*, 9, 45-56.
- Erksan, M. (1963). *Susuz Yaz*. [Film]. Türkiye: Hitit.
- Günday, H. (Senarist) & Saylak, O. (Yönetmen). (2018). Tüm Bölümler [Televizyon Dizisi Bölümü]. K., Çatay, P. D., Yaşaroğlu (Yapımcı), *Şahsiyet*. Türkiye: Ay.
- Kaplan, M. (2014). *Nesillerin Ruhu* (12. Baskı). İstanbul: Dergâh.
- Kavaz, İ. (2018, Aralık). Tarık Buğra ve Kasaba Edebiyatı. *Türk Dili*, 68(804), 147-158.
- Kefeli, E. (2006). *Edebiyat Coğrafyasında Akdeniz*. İstanbul: 3F.
- Kefeli, E. (2009). *Coğrafya Merkezli Okuma*. *Electronic Turkish Studies*, 4, 421-433.
- Korat, G. (2005, Nisan). Yazar ve Coğrafya. *Kitap-lık*, 82, 52-55.

Narlı, M. (2013). Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Deneme. *Bilig*, 64, 285-316.

Pocock, D. C. D. (1981). Place and the Novelist. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 6(3), 337-347.

Tally Jr., R. T. (2017). *Spatiality*. Londra&New York: Routledge.

Taş, S. (2001). *Necati Cumalı ve Oyunları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Uğurcan, S. (2012). *Edebiyatımız II-Yazarlar, Meseleler*. İstanbul: Dergâh.

Necati Cumalı Şiirlerinde Modernliğin Eleştirisi

Geliş Tarihi/Received: 19.12.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 02.06.2021
DOI: 10.46372/arts.921691

Dr. Öğr. Üyesi Burak ÇAVUŞ
Gazi Osman Paşa Üniversitesi
Erbaa Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
burak.cavus@gop.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5050-6523

ÖZ

Bu çalışmada, Necati Cumalı'nın *Tufandan Önce* (1983) adlı şiir kitabındaki şiirleri üzerinden sanatçının modernliğin sonuçlarına yaklaşımı incelenmiştir. Cumalı'nın modernliğe bakışı ve modernliğin sonucunda ortaya çıkan yeni koşulları özellikle de *Tufandan Önce* ve *Sonumuz Bu Muydu* şiirlerinde yoğunlaştığı için bu iki şiir örneklem olarak alınmıştır. Bu şiirlerde Cumalı, modern endüstriyel yaşamın belirleyicileri çerçevesinde ortaya çıkan yeni oluşumlar karşısında insanlığın geldiği noktayı sorgulamış ve eleştirmiştir. İncelemenin odak noktası da bu sorgulama ve eleştiriler olmuştur; modernliğin sonuçları bağlamında üretilen çeşitli teorilerle Cumalı'nın şiirlerinde görülen ilişki üzerinde durulmuştur. Ayrıca şairin, George Orwell'in *1984* (2019) ve Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya* (2020) gibi distopik romanlarla kurduğu metinlerarası ilişki de dikkate alınmış gerek teorik gerek kurgusal olarak modern dünyayı anlamlandırmaya yönelik çalışmalar doğrultusunda Cumalı'nın dikkat çektiği modernlik koşulları ve pratikleri tespit edilmiştir. Bu noktada gözetim toplumu, tüketim toplumu gibi teorilerle birlikte yine modernlikle ilişkili olarak gündeme gelen gündelik hayat, medya, panoptikon, güvenlik, risk, metalaşma, cinsellik, yalnızlık ve yabancılaşma gibi kavramlar çerçevesinde şiirler irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: necati cumalı, şiir, modernliğin eleştirisi, modernliğin sonuçları.

Çavuş, B. (2021). Necati Cumalı Şiirlerinde Modernliğin Eleştirisi. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, Necati Cumalı Özel Sayısı*, ss. 74-89.

Criticism of Modernity in Necati Cumalı Poems

ABSTRACT

In this study, the approach of the artist to the consequences of modernity was examined through the poems of Necati Cumalı in his poetry book, *Before the Flood* (1983). These two poems were taken as samples, since Cumalı's view of modernity and the new conditions that emerged as a result of modernity are especially concentrated in his poems *Tufandan Önce* and *Sonumuz Bu Mu*. The focus of study was these questions and criticisms; With the various theories produced in the context of the consequences of modernity, the relationship seen in Cumalı's poems was emphasized. In addition, intertextual relationship that poet established with dystopic novels such as *1984* and *Brave New World* was also taken into consideration, and modernity conditions and practices emphasized by Cumalı were determined in line with the studies aimed making sense of modern world both theoretically and fictionally. At this point, together with theories such as the surveillance society and consumer society, poems were examined within the framework of concepts such as daily life, media, panopticon, security, risk, commodification, sexuality, loneliness and alienation that came to the fore in relation to modernity.

Keywords: necati cumalı, poem, criticism of modernity, consequences of modernity.

GİRİŞ

Necati Cumalı, yazın hayatı boyunca şiir, hikâye, roman, tiyatro gibi farklı türlerde birçok eser yazmıştır. Her ne kadar farklı türlerde eserler yazmış olsa da gerek şair olarak gerek romancı gerekse oyun yazarı olarak gördüğümüz Cumalı, gerçeğin peşinde bir sanatçı kimliğiyle karşımıza çıkar. Onun eserlerinde öncelikli olarak çevresinin, toplumun, zamanın gerçekliği ön plandadır. Cumalı, eserlerinde her zaman anlamı önemsemiş, anlamın üstünü örtecek veya anlamın anlaşılabilirliğini zorlayacak biçimsel denemelerden uzak durmuştur. Nitekim yazmaktaki amacının gerçeği yansıtmak, çeşitli sorunları dile getirmek olan bir sanatçının içerikten ziyade biçime önem vermesi de çok fazla rastlanılan bir tercih değildir. Bu hususta Cumalı, sanatta toplumsal fayda işlevini savunan yazarlardandır. Bundan dolayıdır ki Cumalı, neredeyse bütün eserlerinde insanı, toplumu öne çıkarmış, gerektiğinde eleştirmiş gerektiğinde çeşitli sorunları gündeme taşımıştır. Her gruptan ve sınıftan insanın yaşamına yer veren yazar, özellikle de köy, kasaba insanının yaşamına eğilmiş, yine bu insanların kentteki durumlarına, karşılaştıkları zorluklara ayna tutmuştur. Genel bir ifadeyle Cumalı, zamanının ve çevresinin sanatçısı olmuştur. Zamanına ve çevresine bakarak, anlayarak eserler vermiş, bu noktada da eserlerinin eleştirel yönü öne çıkmıştır. Cumalı, siyasetten ekonomiye, kültürden edebiyata yaşamın içerisinde gördüğü aksaklıkları, bozulmaları, yanlışlıkları eleştirmiş, olması gerekenin altını çizmiştir.

Yazın hayatına şiirle başlayan ve şiirden hiçbir zaman vazgeçmeyen Cumalı, ilk dönemlerinde Garip Akımı çizgisinde şiirler yazmıştır. Zamanla bu akımdan uzaklaşan Cumalı, kendi şiir anlayışı çerçevesinde üslubunu bulmuş, neredeyse hiçbir akımın ve şairin etkisinde kalmamıştır. Şiirlerinde yer yer toplumcu gerçekçiliğin ve eleştirel gerçekçiliğin izleri görülse de tam olarak bu akımların ve anlayışların da içine dahil edilebilecek bir şair değildir. Onun gerçekçiliği, kendi ifadesiyle "insancıl gerçeklik"tir. "Ben insancıl bir değer aradım yazdıklarımda. İnsancıl gerçek önemli. Ya bir garibanın savunması ya bir zalimin teşhiri. Benim için bunlar önemli" (Akçaoğlu, 2003, s. 37). Dolayısıyla Cumalı, gerçeği herhangi bir ideoloji çerçevesinde yorumlamamış, gerçeği tarafsız, insancıl bir yaklaşımla ele almıştır. Zamanına ve çevresine bu nazarla yaklaşan Cumalı, *Tufandan Önce* (1983) başlığı altında topladığı şiirlerinde de gerçekliğin üstünde durmuş, modernliğin ortaya

çıkardığı gerçekliği teşhir etmiştir.

1983 yılında yayımlanan bu şiirlerinde Cumalı, modernlik sonrası gelişen kent yaşamı, teknoloji, tüketim kültürü, endüstri toplumu gibi gelişmelerin insanın günlük yaşamındaki etkilerine odaklanmıştır. Gördüğü gerçeklikleri eleştirel bir tutumla değerlendiren şair, zamanın getirilerinin insan yaşamı, insan doğası ve insanın iç dünyasındaki etkilerini irdelemiştir. Bir başka ifadeyle modernliğin sonuçlarını eleştiren Cumalı, yine herhangi bir ideolojinin ya da kolektif hareketin doğrudan etkisinde kalmadan eleştirmiş, durumun insan hayatındaki olumsuzluklarını ortaya çıkarmak istemiştir. Bu amaç ve yönelim sonucunda ortaya çıkan şiirlerde, modernliğin sonuçlarına yaklaşım, *gündelik hayat*, *tüketim toplumu*, *gözetim toplumu*, gibi modernlikle birlikte ortaya çıkan yeni koşulları anlamlandırmak için öne sürülen teorilerle benzerlikler gösterir. Ayrıca Orwell'in *1984* (2019) ve Huxley'in *Cesur Yeni Dünya* (2020) adlı distopik romanlarıyla söylem düzeyinde metinlerarası bir çağrışım da dikkatleri çekmektedir. Bu benzerlik ve çağrışımlar özellikle de *Tufandan Önce* ve *Sonumuz Bu Mu* şiirlerinde yoğunlaştığı için Cumalı'nın modernliğe karşı yaklaşımı bu şiirler üzerinden incelenecek, modernliğin sonuçları bağlamında, özgürlük, güven, tüketim, gözetim, teknoloji, medya gibi kavramların modern insanın yaşamındaki etkileri irdelenecektir.

Modernliğin Sonuçları Karşısında Necati Cumalı

Modernliğin sonuçları, siyasetten ekonomiye, sanattan teknolojiye, dinden mimariye, gündelik hayattan iletişim, ulaşım kadar uzanan geniş bir zemine yayılmıştır. Ortaya çıkan sonuçlar içerisinde olumlu, yapıcı olanlar kadar olumsuz, yıkıcı olanlar da vardır. Nitekim sanayileşme, kentleşme, teknolojik ilerleme, kapitalizm gibi modernleşmeyle birlikte bireylerin ve toplumların yaşamında yer edinen olguların sonuçları öngörülemez felaketlere sebep olmuştur. Özellikle de Birinci ve İkinci Dünya savaşları, modern yapılanmaların yıkıcı yönlerini ön plana çıkarmış, modernliğin sorgulanmasına zemin hazırlamıştır. Savaşlar modern teknolojinin ölümcül yanını ortaya çıkarırken, sanayileşme makineleşmeyi, kentleşme yalnızlık ve yabancılığı, kapitalizm ise metalaşmayı hızlandırmıştır. Dolayısıyla da modernlik artık insanlık geleceği için büyük umutlar vadeden bir olgu olmaktan çıkmış, sorgulanan, eleştirilen, bir sorunsala dönüşmüştür. Başka bir ifadeyle aydınlanma düşüncesinin yerini, korku, endişe, tehlike, risk, gözetim, tahakküm gibi olgular almıştır. Nihayetinde

modernlik düşüncesiyle öngörülenler olmamış, bir zamanlar savunulan modernlik savunanların dahi eleştirdiği bir noktaya gelmiştir.

19. yüzyılın ortalarında gelecek hülyalarına kapılan entelektüeller, 20. yüzyıl ortalarında da o derece felaket, anlamsızlık ve tarihsel edimcilerin yok oluşu duygusunun etkisinde kalmıştır. Fikirlerin dünyayı yönettiğine inanmışlardı; sonuç olarak barbarlığın, mutlak iktidarın ya da tekelci devlet kapitalizminin önlenemez yükselişini mahkûm eder hâle geldiler (Touraine, 2018, s. 172).

Bu noktada *katı olan her şeyin buharlaşması, kutsal olan her şeyin dünyevileşmesi, dünyanın büyüünün bozulması* gibi tespitlerle modernlik eleştirilmiştir. Modernliğin sonuçları doğrultusunda ortaya çıkan en temel olgu değişim olmuştur. Antony Giddens (2012), modernliğin sonuçlarını tartışırken bu değişimle birlikte güven, risk, tehlike gibi kavramlara dikkat çeker ve ortaya çıkan yeni durumlar karşısında birey ve toplumların karşı karşıya kaldığı yeni koşulları irdeler. Genel itibariyle yeni yaşam tarzlarına odaklanan Giddens'in ilk tespiti, modernliğin süreksizliğinden kaynaklı tarihsel kopuştur.

Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde söküp çıkarmıştır. Modernliğin getirdiği dönüşümler hem yaygınlıkları hem yoğunlukları açısından önceki dönemlere özgü değişim biçimlerinin çoğundan daha etkilidirler. Yaygınlık düzleminden bakıldığında bu dönüşümler küresel düzeyde toplumsal bağlantı biçimleri kurulmasında etkili olmuşlardır; yoğunluk açısından ise günlük yaşamımızın en özel ve kişisel özelliklerini değiştirme aşamasına gelmişlerdir (Giddens, 2012, s. 12).

Cumalı'nın şiiri de tam olarak bu noktaya değinir ve modernliğin sonuçları doğrultusunda ortaya çıkan yeni bireyi, toplumu ve gündelik yaşamı sorgular. Özellikle de *Tufandan Önce* başlıklı şiirinde, teknoloji, medya, kapitalizm gibi somut ve soyut olguların birey üzerindeki etkisini ön plana çıkarır. Şair, şiirin birinci bölümünde medya araçları ile bireyin ve toplumun gözetim altına alınarak nasıl yönlendirildiğine değinir.

TUFANDAN ÖNCE

Sabah gazeteleriyle çalıyorlar kapımızı

Üstümüze üstümüze geliyor

Radyo ile TV ile giriyorlar odalarımıza

Buluyor bizi yerleşiyorlar

Sokağa çıksak rahat bir merhaba

Beyinlerimizin içi pazaryerleri

Dediğimiz yok birbirimize

Baş yastıklarımızın altı hanları otelleri

Eve girsek karı koca çoluk çocuk
Karşılıklı ne dediğimizi duyamıyoruz
Önümüzde ardımızda karaltılar gölgeler
Kulaklarımızda sesleri gürültüleri
Hanidir ses hızını aştılar
Dünyanın dört bir ucundan çıkıyor yola

Not defterlerimizin yapraklarına uzanmışlar
Sayfayı çevirsek kalkıp doğruluyorlar
Telefonu açtık mı alıcıda sesleri
İşaret parmakları gözlerimizin içinde
Nedense kaşları her zaman çatık
Söyledikleri her söz azar

(Cumalı, 1983, s.9).

Buradaki gözetim, ilk olarak akla Orwel'in 1984 (2019) distopyasını akla getirir. Şiirin 1983 yılında yazıldığı da dikkate alındığında Cumalı'nın radyo, gazete, televizyon gibi medya araçlarını Orwel'in, her şeyi gören, herkesin hayatına yön veren Büyük Birader'ine akla getirir. Cumalı da diğer birçok yazarın hissettiği gibi, modern dünyanın yeni şartlarını kuşatılmışlık olarak yorumlar. Burada şair, modernliğin sonucu olarak ortaya çıkan *gözetim toplumu* olgusuna dikkat çeker.

Bu bağlamda, sistematik gözetim pratiklerinin ilk olarak modernizm ile ortaya çıktığını ve gözetime yönelik eleştirilerin temellerinin de modernizm ile birlikte atıldığını söylemek mümkündür. İlk olarak modernizmin temsilcilerinden ve önde gelen düşünürlerinden Karl Marx, daha sonra Max Weber, Frederick W. Taylor ve Anthony Giddens, gözetim pratiklerini modernizm ekseninde ele alıp tartışmışlardır. Sonrasında ise, ünlü romancı George Orwell'in 1948 yılında yazın alanına kazandırdığı bir 'koru ütopyası' (distopya) olan '1984' isimli kült eserinde edebî bir kavramsallaşmaya ulaşan gözetim olgusu, 20. yüzyılın en önemli postmodern düşünürlerinden biri olarak değerlendirilen Michel Foucault tarafından ayrıntılı şekilde irdelenerek olgunluk kazanmıştır. Modernizm ve postmodernizmde farklı açılardan yorumlansa da temel olarak gözetimi, egemen ideolojinin arzu ettiği denetimi ve disiplini sağlayarak hegemonyanın devam etmesine yönelik sistematik bir süreç olarak tanımlamak mümkündür (Okmeydan, 2017, s. 55).

Şiirin devamında da gözetimle birlikte gelen bu disipline etme ve denetimi sağlama çabasına vurgu yapılır.

İndir yakalarını
Şapkanı çıkar!
You!
İş bulma kurumu önünde
Sol baştan birinci
Serseri kerata
Yürü
Saçlarını kestireceğiz!

Aranan biri için
Karakolda
Tanıklık edeceksin!
Yazgımız üstüne fiş düzenliyor
Pey sürüyor zar atıyorlar
Bakınma öde,
Bağıra çağıra dinletiyorlar
Duymak işitmek istemediklerimizi

You:	- Aldınız mı hayvan oğlu hayvanlar
Süpermarket kasası kuyruğunda	Alın almadınızsa!
Dikilen bayan	Daha da kafaları kızarsa
Ne duruyorsun	Çıkarıp gösteriyorlar göstereceklerini!
Duymadın mı	(Cumalı, 1983, s. 10).
Yürü düş önüme	

Bu dizelerde yine 1984 romanında gördüğümüz, bireylerin iktidar tarafından sürekli gözetilmesi, bireylere nerede ne yapması gerektiğini söyleyerek toplumu belli bir düzen içerisinde otomatlaştıran yapıya benzer bir oluşumu görürüz. Şiirde “you” ifadesiyle emir veren otorite, 1984 (2019) romanındaki “Big Brother is Watching You” (Orwell, 2019) diyen otoriteye benzer. Hem 1984'teki otorite hem de Cumalı'nın şiirindeki otorite aynı amacı taşımaktadır. Bu amaç, toplumu gözetim altına tutarak disipline etmek, yönlendirmektir. Cumalı da “you” ifadesiyle medya ve diğer organlarca kapitalizmin tüketime yönlendirdiği bireyi vurgular.

Cumalı'nın şiirle ifade ettiği bu gözetim ve disipline etme olayını, bazı araştırmacılar *panoptikon* kavramıyla açıklamışlardır.

Günümüzde iktidarların işleyiş mekanizmasını kavramak için Bentham tarafından ortaya atılan ve Foucault'nun söyleminde derinlik kazanan panoptikon metaforu, bilgi iletişim teknolojileri ile kuşatılmış bugünün dünyasını yorumlamada pratik bir kavrayış sunmaktadır. Bentham'ın metni, kapitalizm ile birlikte toplumsal iktidarın geçirdiği yapısal dönüşüme gönderme yapmaktadır. Bu gönderme, egemen güç olan iktidarın hegemonyasını yaygınlaştırmak için, toplumdaki her bireye sınırları yine iktidarın otoritesi tarafından belirlenmiş 'özgürlük sansı' içerisinde hareket etmesine olanak veren bir ortamı ifade etmekte ve yerel bir gözetim işlevini yerine getirmektedir (Okmeydan, 2017, s. 58).

Dolayısıyla burada panoptikon işleviyle yer alan unsur teknolojik iletişim ve medya araçlarıdır. Tıpkı Orwel'in 1984 (2019) adlı romanında panoptikon işlevi gören “tele-ekran” gibi, Cumalı'nın şiirinde de radyo, televizyon gibi araçlar bireylerin en özel anlarına dahi şahit olmakta, bununla da yetinmeyip bireyleri belli bir günlük yaşama zorlamaktadır. Orwell komünist rejim tarafından gözetlenen bireyin kuşatılmışlığını anlatırken Cumalı, kapitalizm tarafından gözlenen, belli bir yaşam biçimine yönlendirilen bireyi ve toplumu anlatır.

Cumalı modernliğin sonuçlarını eleştirirken gözetim toplumu teorisiyle birlikte, Lefebvre'nin *Gündelik Hayat* (2007) teorisine de yaklaşır. Cumalı, yukarıdaki dizelerde de çağrıştırdığı gibi gündelik hayatın çeşitli otoritelerin ve kurumların elinde yönetilebilen bir düzen olduğunu söyler. Lefebvre ise gündelik hayat olgusunu şöyle açıklamıştır:

Gündelik hayat, artık itinayla incelenen bir nesne olmuştur: örgütlenmenin alanı, iradi ve planlı bir öz-düzenlemenin uzay-zamanı haline gelmiştir. Örgütlenen gündelik hayat, kapalı bir devre (üretim-tüketim-üretim) haline gelmiştir. Önceden biçimlendirilen gereksinimlerin ne olacaklarını tahmin etmek artık işten değildir; arzuların ise izi sürülür. Rekabetçi dönemdeki kendiliğinden ve körü körüne öz-düzenleme süreçlerinin yerini bu olgu alır. Böylece gündeliklik kısa sürede, sistematikleştiren düşüncenin ve yapılandırıcı eylemin hedeflediği diğer sistemlerin altında gizlenen biricik sistem, kusursuz sistem haline gelecektir. Bu sıfatla gündeliklik, örgütlenmiş ya da tüketime yönlendirilmiş diye tanımlanan toplumun ve onun dekorunun, yani modernliğin temel ürünü olacaktır (Lefebvre, 2007, s. 86).

Kapitalist yapılanma içerisinde gerek gözetimin gerekse gündelik hayatın özellikle de kontrol edebilme ve tüketime yönlendirme işleviyle yeni boyutlar kazandığı görülür. Bir yandan günlük hayat düzenlenip belli bir sisteme ulaştırılırken bir yandan da bireyler birtakım ihtiyaçlara, arzulara, hobilere yönlendirilir. Cumalı da şiirin olanakları içerisinde şu dizelerinde bu yönlendirmeye ve düzenlemeye değinir:

Yüzde on ön ödeme	Sizin gazeteniz!
Gerisi on üç ay taksitle	Reklam dizi film
Atın değiştirin düşünmeyin!	Reklam dizi film
Sevdiğimiz saydığımız	Haberler
Bütün sahne sanatçıları	Merakla dinlersin
Kapılarında çağırırken	Boşuna!
Sizin bankanız	(Cumalı, 1983, s. 11)
Sizin buzdolabınız	

Modern bir bireyin günlük yaşamına değinilen bu dizelerde gerek bireyin gerekse yaşamının düzenlenmiş bir nesne haline geldiği görülür. Şairin öne çıkardığı gibi birçok araştırmacı da bu noktada iletişim ve medya araçlarını öne çıkarmıştır. Bu hususta Douglas Kellner (2013) medyanın bireyler üzerindeki etkisine yöneldiği çalışmasında, medya araçlarının insanları tüketime yönlendirdiğini savunur.

Kellner'a göre "Televizyon, seyircisiyle ilk defa tanıştığı 1940'lı yıllardan beri arabalar, moda, mobilyalar ve diğer ürünlerle birlikte tüketicilere yaşam tarzları ve değerler benimseterek tüketim gösterisinin kurucusu ve destekleyicisi olmuştur" (Kellner, 2013, s. 30). Dolayısıyla burada bireyin özgürlüğünden bahsetmek, yeni yaşam biçimi içerisinde bireyin özne olarak rol aldığını savunabilmek zorlaşır. Nitekim modern kapitalist toplumda bir "homo economicus" yaratılırken, seçimler ve düzenler de bireylere dayatılan bir pratik haline gelir. *Tüketim Toplumunu* (2008) savunucularından Jean Baudrillard bu durumu şöyle izah eder:

Tüm bir özgürlük uygarlığının doruk noktasına ulaştığı bu tatmin ve bireysel seçim aldatmacası bizzat sanayi sisteminin ideolojisidir, sanayi sisteminin keyfiligi ve toplumsal zararlarının tamamı bu ideolojiyle aklanır. Soysuzluk, kirlilik, kültürsüzleşme; aslında tüketici kendisine seçme özgürlüğünün dayatıldığı balta girmemiş iğrençlik ormanında egemendir (Baudrillard, 2008, s. 83).

Bu sebeple modern özgürlüğün, seçimin bir aldatmacadan ibaret olduğunu, bireylerin çeşitli araçlar ve kurumlarla belirli bir yaşama yönlendirildiği söylenebilir. Varoluşsal sorunları da beraberinde getiren bu durum, bireyin hatta toplumun yitimini hızlandırmıştır. Nitekim edebiyat ve sanat eserlerinde de sorgulanan modernliğin bu sonucu, genellikle güvensiz, riskli, tehlikeli ve endişe verici olarak anlatılara yansımıştır. Sadece *1984 (2019) ya da Cesur Yeni Dünya (2020)* gibi distopik eserlerde değil, Cumalı'nın şiirinde olduğu gibi, zamanına ayna tutan, içinde bulunduğu toplumun yaşamına odaklanan sanatçılar da bu durumu görmekte ve endişelerini belirtmektedir. Modern eserlerin birçoğunda modernlik sonucu ortaya çıkan yalnızlığa, yabancılaşmaya, tahakküme karşı bir direnç, isyan söz konusudur. "Modernitenin dayatmaları tarafından ele geçirilmeyi kabullenemeyen şair, kendisini başkalaştırmaya/yalnızlaştırmaya çalışan her şeye karşı bir reddediş içindedir. Bu reddediş, statik değil dinamiktir. Zira zamanın hızına ve modernizmin değişkenliğine yetişemeyen birey, dar bir çerçevenin içinden sıyrılmak için başkaldırı içeren bir tepki gösterir" (Kanter, 2011, s. 34). Cumalı'da bu şiirinde önce bir durumu tespit etmiş daha sonra da ortaya çıkan sonuçları bir bir sıralayarak tepkisini belirtmiştir.

Teknoloji, kapitalizm, tüketim gibi olgular etrafında yeni oluşan kültürü, yaşamı eleştirmek isteyen Cumalı, şiirinin şu dizelerinde modern bireyin nasıl kuşatıldığına, nasıl nesneleşip nasıl kendi ürettiklerinin altında ezildiğine dikkat çeker.

Rock rock rock every body	Bağır üstüne çektığın
Roll/ roll/ roll/ every body	Kapattığın yapay göklerine
Oooooo my baby!	Loş diskoteklerin
Bağır karanlıklarına gecelerin	Ya da beton demir kafeslerinde
Kalabalıkların burgacında boğul	Yüz binlik tribünlerin
Yumurta kadar yüreğinde	Gool, goool, goool!
Yanardağ gibi kabaran öfke	Sen yarattın bütün devlerini
Can sıkıntına bunalımına ezilmişliğine	Sen tutsak düştün ellerine!
Mariuana LSD	(Cumalı, 1983, s.13).

Şiirin tamamında olduğu gibi bu bölümünde de neden-sonuç ilişkisi söz konusudur. Ortaya çıkan yeni şartlar, durumlar ve üretimlerin sonucunda bireyin kısıtlanmış, parçalanmış, hatta yozlaşmış bir düzen içerisindeki kayboluşu hikâye edilir. Bu noktada rock müziğe, diskoteklere, futbola değinen şair, modernliğin sonucunda ortaya çıkan küreselleşme ile kültürün, insanın yozlaşmasına da gönderme yapar. Bellidir ki şair bu değişimden rahatsızdır ve endişe duymaktadır. Burada modernliğin bütün alanlarda görülen sonuçlarına karşı bir duruş da söz konusudur. Nitekim şair de bu zamanı yaşamakta, modernliğin endişe verici havasını solumaktadır.

Ayrıca bu bölümdeki “Yumurta kadar” ve “Can sıkıntına bunalımına ezilmişliğine/ Mariuana Lsd” ifadeleri metinlerarası düzlemde Huxley’in *Cesur Yeni Dünya* (2020) distopyasını çağırır. *Cesur Yeni Dünya*’da insanlar tıbbi laboratuvarlarda oluşturulan yumurtalardan çıkmaktadır. Yetişkinliklerinde ise mutluluk ilacı olarak “soma” adında haplar kullanırlar. Tamamen yapay bir dünyada köleliklerini sevmeye şartlandırılan insanlar, Kuluçka ve Şartlandırma Merkezi’nde kendileri için uygun görülen rollerini benimserler. Burada Cumalı’da diskoteklerde, beton kafeslerdeki insanların yapay bir zeminde yaşadıklarına ve kendilerini mariuana ile mutlu hissetmeye çalıştıklarına değinir. Dolayısıyla burada yine endişe verici bir bilinçsizlik, yapay bir mutluluk söz konusudur. Devam eden dizelerde bu endişeye ek olarak modern teknolojilerin kullanılmasıyla ortaya çıkan güvensizlik de eklenir.

Onun esini şimdi

Senin kendine ettiğini

Atomu kullanmak
Öldürücü silahlarda
Nötron bombası
Toptan yok etmek hepimizi!
Kim etmiştir

Binlerce yıldır ölürsün
Sağ kalır cellatların ardında!
Ey bu kuşuklu çağın
Güvensiz günlerin
Garip insanı
(Cumalı, 1983, s.14).

Şairin bu korkusu ve endişesi, İkinci Dünya Savaşı gibi bir felaketi yaşamış, nükleer silahların ne derece etkili olabileceğini bilen herkesin paylaşabileceği bir endişe ve korkudur. "Bugün içinde yaşadığımız dünya çok gergin ve tehlikelidir. Böylesi bir durum, modernliğin ortaya çıkışının daha mutlu ve güvenli bir düzenin oluşumuna yol açacağına ilişkin varsayıma inanmak yolunda hevesimizi kırmak ya da zorlamaktan da fazlasını yapmış bulunmaktadır" (Giddens, 2012, s. 16). Dolayısıyla şairin dediği gibi insan, kendi akıyla ürettikleri karşısında endişe ve korku içerisindedir. Sadece silahlar değil, sanayileşme, kentleşme, dijitalleşme, robotlaşma gibi endüstriyel bir yaşamın olumlu sonuçları kadar olumsuz, yıkıcı sonuçları da olmuştur. "Nükleer savaş olasılığı, ekolojik yıkım, engellenemeyen nüfus patlaması, küresel ekonomik mübadelenin çöküşü ve diğer gizil küresel felaketler herkes için cesaret kırıcı bir tehlike ufku oluşturmaktadır" (Giddens, 2012, s. 110). Cumalı da bu tehlikeyi görmüştür ve yukarıdaki dizelerde nükleer silahlara, felaketlere değinirken şairin devamında endüstri toplumu içerisinde yitip giden insana değinir.

Yeryüzünde çoğaldıkça
Ters bir oranla
Azalan bir sen varsın
Milyonla sayılırdın
Eski çağlarda
Milyonda 'birdin
Artık sen de
Bu yaşlı dünyanın
O, ben ben dediğin nesne
Bunca saydığın öğündüğün
Uğrunda kılıç çektiğin kişiliğin
Nikelajlı kağıtlara sarılıyor

Endüstri çağı başında
Milyarda bir
On milyarda bir
Günümüzde
Yani bir çeşit kumu
Bir tür karıncasın
Ambalajlanıyor
Sunuluyor sana
Her geçen gün biraz daha
Beyin yıkama yollarıyla
Endüstriyel haplara benziyorsun!
(Cumalı, 1983, s.15).

Şaire göre nicelik olarak çoğalan insan, nitelik olarak azalır. Çünkü insan kendi ontolojik bağlamından uzaklaştırılmış, metalaşmış ve bir nesne haline getirilmiştir. Endüstriyel yaşamın üretim-tüketim döngüsü içerisinde insan da tükenmeye başlamıştır. Tüketim toplumu ve kültürü içerisinde bir *homo economicus* olarak düzenlenen insan ögesi, metalaşmıştır. Yine burada *Cesur Yeni Dünya* (2020) romanıyla bir dirsek teması hissedilir. Yukarıda da değinildiği gibi, bu romanda insanlar endüstriyel ortamlarda üretilir ve şairin de dediği gibi, “endüstriyel haplar” gibi, son derece yapay ve mekaniktirler. Duygusal olarak içleri boşaltılmış insanlardır ve din, tarih, edebiyat, doğa, aşk gibi unsurlardan da soyutlanmışlardır. Cumalı'nın modern insanı da endüstri dünyasının bir ürünü olarak maddeleşmiş, manevi ve ruhani olarak azalmıştır. İnsandan geriye sadece madde kalmış, madde ile var olma çabaları neticesinde de elinde ancak cinselliği kalmıştır. Başka bir ifadeyle modern insan cinselliğe yönlendirilerek avutulmuştur.

Mutluluk diye	Geziye çağırıyor turizm acentaları
Bir cinselliğin kaldı elinde	Denizcilik işletmeleri
...	Uçak ortaklıklar
Hamburg'ta genel evler mallarını	Daha çok çiftleşerek
Vitrinlerde sergiliyor	Daha çok unutarak
Kopenhag'ta canı sıkılanlar	Mutlu olabilirsiniz
Bırakıp deniz 'kıyıları parkları	Boşverin sevgiyi mevgiyi!
Cinsellik fuarında tur atıyorlar	(Cumalı, 1983, s. 17).
Çıplak güzellerin fotoğraflarıyla	

Cinselliğin, kadın bedeninin tüketilmesini de düzenlenmiş bir yaşam pratiği içerisinde bir nevi uyuşturucu gibi değerlendiren Cumalı, bir yandan yine tüketime vurgu yaparken bir yandan da maddileşmiş dünyada mananın, soyut değerlerin nasıl geri planda kaldığına değinir. Cinselliğin çeşitli araçlarla görünür kılınması, öne çıkarılması da çeşitli araştırmalara göre sistematik bir yönlendirmedir. “Erotizm, çoğunlukla Batı kültüründe gösterilerin içine işlemiştir ve Hollywood sinemasında göze çarptığı kadar reklamlarda, kulüplerde ve pornografide de karşımıza çıkmaktadır. Uzun zamandır reklamcılığın önemli parçası olan erotikleştirilmiş cinsellik, uygun olan

her ürünün satılması için kullanılmaktadır" (Kellner, 2013, s. 35). Bu noktada özellikle kadın bedeninin teşhiri ve tüketim amaçlı kullanılarak sömürülmesi, Lefebvre'ye göre de kadının nesneleştirilmesini sağlamıştır.

Kadınlar gündeliklik içinde hem öznedirler hem de gündelik hayatın kurbanlarıdır, dolayısıyla nesnedirler, ikamedirler (güzellik, dişilik, moda, vs.); üstelik, ikamelerin çoğalmaları kadınların aleyhinedir. Kadın aynı zamanda hem alıcı hem de tüketicidir hem metadır hem de metanın simgesidir (reklamlardaki çıplak beden ve gülümsemedir) (Lefebvre, 2007, s. 87).

Cumalı'ya göre de dayatılan bu cinsellik, endüstriyel yaşamın küçülttüğü, yok ettiği insana bıraktığı tek mutluluk kaynağıdır. Foucault'nun da dediği gibi "bir kaygı ve analiz nesnesi haline gelen cinsellik, herkesin kendi bedeni için kendi bedeninde ve kendi bedeni üzerinde duyduğu arzuların yoğunlaşmasına yol açmıştır" (Foucault, 2015, s. 40). Dolayısıyla en sonunda insan da maddeleşir ve sadece bedeniyle var olabilen bir varlığa dönüşür. Hem kadın hem erkek bedeni cinsel amaçlı sergilenerek tüketilen bir objeye dönüşür. Şiirin isminde de vurgulandığı gibi tüm bunlar bir tufana işarettir. Şair, tufandan önceki son durumun karamsar tablosunu resmeder.

Tufandan Önce şiirinde modernliğin tablosunu çizen Cumalı, bu gelişmelerin insanlığın doğasındaki sonuçlarını ise *Sonumuz Bu Muydu* şiirinde dile getirir. İlk dizelerde modernlik sonrasında varılan noktanın bir hayal kırıklığı olduğunu görürüz.

SONUMUZ BU MU

Çayırlar korular ekili yerler

Büyük küçüklü kentler geçtik

Yolun neresindeyiz şimdi

Bir çöl görüntüsü pencerelerde

Nereye gidiyoruz nereye gidecektik (Cumalı, 1983, s. 37).

Bu hayal kırıklığı modernliğin sonuçları doğrultusunda birçok sanatçı ve aydınının ortak duygusudur. Yukarıda da değinildiği gibi, modernite dünyayı daha mutlu, daha huzurlu bir yer yapmamıştır. Aksine, teknoloji, kapitalizm, kentleşme gibi olgular doğrultusunda birçok değer içi boşalmıştır.

Gençlikte ne varsa inandığımız

Acımanın kapıları kapalı

İyi doğru güzel bellediğimiz

Kaba kahkahalar sardı kenti

Kırdı döküldü hoyrat ellerde
Ayaklar altında çiğnendi şiir
Geçerli tek uyak paranın sesi
Ayaklar altında kutsal ne varsa
Dostluklar yeminler pörsümüş
Aşklar kabuğu sıkılmış posa
Kalpler sevgilere sağlar

Açıklarda bırakıp tekneleri
Karalara dönen kuşlar gibi
Işık günlerin altın yüzleri
Niye sustunuz bir bir uçup gittiniz
Sonumuz acımasız dalgaların elinde
Artan yalnızlıklara sürüklenmek mi
(Cumalı, 1983, s. 37).

Cumalı'nın modernliğin sonucunda gördükleri olarak okunabilecek bu şiirde, "katı olan her şeyin buharlaştığını", "dünyanın büyüünün bozulduğunu" ve "kutsal olan her şeyin dünyevileştğini" açıkça görebiliriz. Nitekim iyi ve güzel olanın bir önemi kalmamış, değerler, inançlar, kutsallar teknoloji, para gibi unsurlar karşısında değersizleşmiştir. Bu durum büyük bir değişim sonucunda bozulmayı, tükenmeyi, yitip gitmeyi işaret eder. Nitekim şairin son dizede vurguladığı modern bireyin yalnızlığı da bu durumla ilişkilidir. Son derece maddileşmiş, nesneleşmiş, metalaşmış modern bireyin içine düştüğü yabancılaşma ve yalnızlık, yine insanın insan tarafından tahakküm altına alınmasıyla ortaya çıkmıştır. "Böyle bir tahakküm altındaki insan, dev makinelerin gıdası durumuna indirildiği gibi ruhsal özünü yitirerek mekanikleşmiş ve modern yaşam örüntüleri arasında figürleşmiştir. Modernizmin değişkenliğinin baskısı altında ezilen birey, yalnızlığını giderememenin ve üstesinden gelemediği ruhsal çöküntülerinin sancısıyla çırpınır. Çünkü üretimi kolaylaştıran modern yaşam, aynı zamanda bir tehdittir" (Kanter, 2011, s. 33). Cumalı da insanın modernizm karşısında yitirdiği ruhsal özü aramakta; aşk, sevgi, merhamet, vicdan, kutsal değerler gibi insanın mana iklimini bertaraf eden modernliği eleştirmektedir.

SONUÇ

Cumalı, modernliğin sonucunda ortaya çıkan yeni durumu *Tufandan Önce* adlı şiirinde tespit ederken *Sonumuz Bu Muydu* şiirinde ise bu yeni durumun insan öznesinden neleri alıp götürdüğüne değinmiştir. Cumalı, tespitle birlikte yoğun bir eleştiriyi barındıran bu şiirlerinde, bireyin medya araçlarıyla gözetilip tüketime yönlendirilmesine, insanın teknolojik gelişmeler karşısındaki çaresizliğine ve bu gelişmeler doğrultusunda oluşan risk ve tehlikeye, kapitalizmin insan bedenini dahi metalaştırmasına, kitlelerin müzik, spor gibi çeşitli unsurlarla uyandırılmasına

ve en nihayetinde insani değerlerin bir bir yok olarak insanın yalnızlaşmasına, yabancılaşmasına odaklanmıştır. Cumalı'nın bu eleştirisi modernliğe karşı muhafazakâr bir eleştiriden ziyade, Marksist ve kısmen de postmodernist bir yaklaşımı içerir. Nitekim şair gözetilme, kontrol edilme ve tahakküm altına alınma eleştirileri ile Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu* (2019), *İktidarın Gözü* (2015) gibi bireyi kontrol altına alan modernliği eleştirdiği çalışmalarına yaklaşırken; gündelik hayatın çeşitli unsurlarla düzenlenmesine ve bu alanın üretim-tüketim-üretim döngüsü içerisinde örgütlenmesini eleştirirken Lefebvre'nin *Gündelik Hayatın Eleştirisi*'nde (2012) öne sürdüğü Marksist eleştiriye yaklaşır.

Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yeni koşulları tufan öncesi son durumlara benzeten Cumalı, modernliğin radikal değişimleri karşısında korkulu ve endişelidir. *Sonumuz Bu Mıydu* şiirinde de açıkça belirttiği gibi, değişimler sonucunda şairin gördüğü büyük bir yokluktur. Bu yokluk maddi dünyada zenginleşen insanın mana ve ruh dünyasındaki yoksulluğundan kaynaklıdır. İnsan, makinenin, teknolojinin, medyanın, beton duvarların, nükleer silahların dünyasında bir pazar nesnesi haline gelmiş, özünü kaybetmiştir. Modernlik dünyayı bir hapishaneye dönüştürürken insanı da bu hapishanenin mahkûmu yapmıştır. Dolayısıyla insan, sürekli gözlenebilen, yönlendirilen ve yeri geldiğinde alınıp satılabilen bir meta olmuştur. Bu noktadan yaklaşıldığında Cumalı şiirlerindeki modernlik eleştirisinin, birçok Marksist ve postmodernist eleştirmenin yukarıda andığımız çalışmalarındaki eleştirel görüşlerle paralellik içerdiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Akçaoğlu, S. (2003). *Necati Cumalı'nın Hikâye ve Romancılığı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu* (3. Baskı) (Çev. H. Deliçaylı ve F. Keskin). İstanbul: Ayrıntı.

Cumalı, N. (1983). *Bütün Şiirleri 1*. İstanbul: Yazko.

Foucault, M. (2015). *İktidarın Gözü* (4. Baskı) (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu* (4. Baskı) (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge.

Giddens, A. (2012). *Modernliğin Sonuçları* (5. Baskı) (Çev. E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı.

Huxley, A. (2020). *Cesur Yeni Dünya* (10. Baskı) (Çev. Ü. Tosun). İstanbul: İthaki.

Kanter, B. (2011). Turgut Uyar'ın Şiirlerinde Modern İnsanın Yalnızlığı ve Sonsuzluk Özlemi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21 (2), 26-38.

Kellner, D. (2013). *Medya Gösterisi* (2. Baskı) (Çev. Z. S. Doğruer). İstanbul: Açılım.

Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (2. Baskı). (Çev. I. Gürbüz). İstanbul: Metis.

Lefebvre, H. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi 1* (1. Baskı) (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel.

Okmeydan, S. (2017). Postmodern Kültürde Gözetim Toplumunun Dönüşümü: 'Panopticon'dan' 'Sinopticon ve Omniptikon'a'. *AJIT-e: Online Academic Journal of Information Technology*, 8(30), 45-69.

Orwell, G. (2019). *1984* (71.Baskı) (Çev. C. Üster). İstanbul: Can.

Touraine, A. (2018). *Modernliğin Eleştirisi* (11. Baskı) (Çev. H. Tufan). İstanbul: Yapı Kredi.

Bir Şairin Gözünden Seksenler: Tufandan Önce Örneği

Geliş Tarihi/Received: 15.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 03.08.2021
DOI: 10.46372/arts.952908

Dr. Öğr. Üyesi Dursun ŞAHİN
Giresun Üniversitesi
Eğitim Fakültesi, Türkçe ve
Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü
dursunsahin@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6932-9486

Doç. Dr. Mehmet ALVER
Giresun Üniversitesi
Eğitim Fakültesi, Türkçe ve
Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü
mehmetalver2806@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4832-7363

ÖZ

Necati Cumalı, şiir, hikâye, roman, deneme, tiyatro, hatıra, senaryo, inceleme gibi pek çok türde eserler vermiş bir sanatçıdır. Cumalı üzerine yapılan çalışmalarda daha çok roman, hikâye ve tiyatroları üzerine yoğunlaşıldığı görülmektedir. Bu çalışmada sanatçının şiirleri üzerine bir inceleme yapılmaya çalışılacaktır. Cumalı, şiirlerinde bireysel konulara, gündelik hayata, toplum ve dünya gerçekliğine yer vermiş bir sanatçıdır. Sanatçının *Tufandan Önce* adlı şiir kitabı da ciddi bir travmanın yaşandığı 12 Eylül 1980 Darbesi sonrasında sosyal hayata şair gözünü bakmaktadır. Kitapta yer alan şiirlerde darbe, gençlik, teknolojik gelişmeler, cinsellik, Anadolu kadını, İzmir, ölüm, dostluk, üretim gibi temalar ön plana çıkmaktadır. Çalışma, Cumalı'nın *Tufandan Önce*'de yer alan şiirlerinde toplumsal gerçekliğin hangi ölçüde yer aldığını ve nasıl bir tutumla ele alındığını toplumsal eleştiri kuramı çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda devir, şahsiyet, eser sırası takip edilecektir. Önce durum tespitiyle devrin analizi yapılacak, ardından sanatçının edebi kişiliği üzerinde durulacaktır. Son olarak da sanatçının şiirlerinden seçilen örnekler içerik yönünden tahlil edilerek Cumalı'nın dönemine tanıklığı ve meselelere bakışı irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: necati cumalı, seksenler, tufandan önce, şiir.

Şahin, D., Alver, M. (2021). Bir Şairin Gözünden Seksenler: Tufandan Önce Örneği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, Necati Cumalı Özel Sayısı*, ss. 90-108.

The Eighties Through the Eyes of a Poet: Example of *Tufandan Önce*

ABSTRACT

Necati Cumalı is an artist who has produced works in many genres such as poetry, stories, novels, essays, theater, memoirs, screenplays and studies. It is seen that the studies on Cumalı mostly focus on novels, stories and plays. In this study, an examination will be made on the poems of the artist. Cumalı is an artist who has included individual issues, daily life, society and world reality in his poems. The artist's poetry book, *Tufandan Önce*, also looks at social life as a poet after the September 12, 1980 coup, when a serious trauma was experienced. In the poems in the book, themes such as coup, youth, technological developments, sexuality, Anatolian women, İzmir, death, friendship and production come to the fore. The study aims to evaluate the extent to which social reality takes place in Cumalı's poems in *Tufandan Önce* and what kind of attitude it is handled within the framework of social criticism theory. In this direction, the order of transfer, personality and work will be followed. First, the analysis of the period will be made with due diligence, and then the literary personality of the artist will be emphasized. Finally, the samples selected from the artist's poems will be analyzed in terms of content, and Cumalı's testimony to his period and his view of the issues will be examined.

Keywords: necati cumalı, eighties, tufandan önce, poem.

GİRİŞ

Sözlü ve yazılı verimler yoluyla bir toplumun kültürel birikimini şekillendiren, duygu ve hayal dünyasını şekillendiren edebiyat, toplum hayatını derinden etkileyen her şeyi konu edinmektedir. Toplum hayatında ortaya çıkan savaş, siyasal gelişme, göç, din, medeniyet değişimi vb. ögeler, edebî ürünlerde yoğun bir biçimde yer almaktadır. Bu durum edebiyat toplum ilişkisinin boyutlarını gösterir niteliktedir.

Edebiyatın gözden kaçırılmaması gereken yanlarından biri de toplumsal duyarlılık kazandırmadaki gücüdür. Acıma, sevinme, üzüme, başkalarının acılarına ortak olma, güzellikler karşısında etkilenme gibi duygusal durumlar ancak duyarlıkların bilincine varmış kişilerde görülebilir. Bu bilincin oluşmasında edebiyat ürünlerinin de payı vardır. Bu durumu Bülbül, Türkoğlu ve Küzeci (2015, s. 2) şu şekilde özetlenmiştir;

Edebiyatın toplumsal işlevinin büyük sorumluluklar üstlendiği bilinmektedir. İnsanı çevresiyle birlikte değiştirip bilinçlendirmede en etkili öğelerden biri de edebiyatın mucizevî gücüdür. Edebiyatın yöneldiği ortam, insan ve onun doğası olduğuna göre, işlevini gerçekleştireceği ortam da burası olacaktır. İnsana yönelik bir sunudur edebiyat. Bu davete yönelmediği zaman insan, yazının verimliliği ortadan kalkabilir ve belleğini yitirebilir. Her dönemde yaratıcı ve yönlendirici gücüne tanık olduğumuz edebiyat/yazın, gücünü yenilemesi için, yitirdiği belleğe geri dönmelidir. Bu zorlu burgacı, ancak okurla buluşacağı yaratı noktasında aşabilecektir.

Sanatın sanat için mi yoksa toplum için mi olacağı tartışmalarının geçmişte kaldığını ifade eden Orhan Okay, bir sanat eserinin ne kadar bireysel olsa da o eserde mutlaka bir sosyal yan olduğunu; aynı zamanda bir eser her ne kadar belli bir ideolojinin propagandasını yapar nitelikte olsa da o eserde yine bireysel bir içerik olduğunu dile getirir (Okay, 1990). Okay ayrıca gerçek büyük eserlerde sadece o eseri oluşturan sanatçının değil, aynı zamanda hem bütün insanlığın hem de sanatçının içinden çıktığı ulusun katkısı olduğunu vurgular (Okay, 1990). Okay'ın bu tespiti bir edebi ürünün hem bireysel hem ulusal hem de evrensel olduğunu göstermektedir. Bu da edebi eserin her ne olursa olsun sosyal gerçeklikten bağımsız olamayacağını göstermektedir.

Edebî eserle sosyal yapı arasındaki ilişkiyi daha da ileri götüren Çelik (2013), edebi eserin mutlaka bir toplumsal yapıyı veya kabuller zincirini yansıtacağını vurgular. Çelik (2013), metinlerde sözü edilen sosyal olayları algılama basitliği dışında, şiirde

veya anlatı türündeki eserlerde yer alan karakterlerin ve buna bağlı olarak şair ve yazarların hayata bakış açılarının ve sahip oldukları değerlerin, eserin sosyal zeminini oluşturduğunu, her roman, hikâye kahramanı veya şiire konu edilen kişi veya kişilerin, birer bireysel ve toplumsal değerler dizisini yansıttığını, bu yüzden onların, tüm iyi ve kötü yönleriyle, edebiyat sanatçısının belleğindeki toplumsal birikimlerin izlerini taşıdıklarını söyler.

Edebiyat toplum ilişkisi bağlamında vurgulanan bir diğer durum da sanatçının, döneme tanıklığıdır. Alver (2006, s. 110) de edebiyat ile hayat arasında bağlantı/irtibat kurmaya çalışan girişimlerin çoğunlukla edebiyatın “tanık” olma yönünü öne çıkardığına dikkat çeker. Alver (2006, s. 111) ayrıca edebiyatın sadece hayatı (toplumsalı) yansıtmadığını, onu anlatmadığını, yaşam tarzlarını biçimlendirip hayatı şekillendirdiğini de ekler.

Seksenli Yıllar

Cumalı'nın 1983 yılında yayımladığı *Tufandan Önce* adlı şiir kitabı, seksenlerin ilk yıllarında yaşanan travmaları gözler önüne sermektedir. Dünyadaki kültürel gelişimin ve Türkiye'de yaşanan 12 Eylül 1980 darbesinin etkisiyle seksenli yıllar Türkiye'si değişik iktidar projelerine, söz siyasetine ve kültür stratejilerine sahne olmuştur. Bu dönem, bir yandan baskılar ve yasakların dönemi, diğer yandan da yasakların yerine dönüşümü hedefleyen, ortadan kaldırmak yerine yaşatmayı vaat eden siyasal hareketlerden oluşmaktadır. Sever (2019)'e göre seksenlerin belirgin özelliklerinden biri de geçmişe duyulan ilginin artmasıdır. Sever (2019) ayrıca böyle bir kültür atmosferi içinde 68 kuşağının tarihi ağırlığının içinin boşaltıldığını, içeriksiz bir ruha, seçkin bir kuşak ideolojisine dönüşebildiğini vurgulamaktadır.

Seksenlerde Türkiye'de o döneme kadar “mahrem” kabul edilen birçok konunun ilk kez kamuoyunun gündemine geldiği görülür. Gürbilek (2001, s. 22), cinselliğin ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze döküldüğünü, cinsel eğilimlerin sınıflandırıldığını, kuşakların ayrıştırıldığını belirtir.

Tarımda makineleşmenin, sanayileşmenin artmasıyla köyden kente göç hareketiyle birlikte şehirlerde yaşayanların oranı 1980'lerde %50'dir. Bu göç

hareketinde şehirlerin çekiciliğinin yanı sıra şehirlerde iş gücüne duyulan ihtiyacın artması önemli bir etkidir. Köylerden şehirlere göçün artması, kenar mahallelerde gecekondulaşmayı artırmıştır. Zaman içinde göçler köylerden şehirlere göçle sınırlı kalmaz. Küçük şehirlerden büyük şehirlere göçler de hızlanır. Şehirlerin yapısında ekonomik, siyasal ve kültürel uyumsuzluklar, çatışmalar görülmeye başlanır. Uyuşturucu ticareti, fuhuş gibi yasal olmayan işlere dair haberler, seksenli yıllar gazetelerinde önemli bir yer tutar.

12 Eylül 1980 darbesinden üç yıl sonra 6 Kasım 1983'te yapılan seçimlerde Anavatan Partisi iktidara gelir. Darbe sürecinin yarattığı gergin ve yasaklı günlerden demokrasiye geçişi vaat eden bu dönemde yaşanan hızlı değişimi Sever (2019, s. 5-6) şöyle özetler:

(...) kamu bankaları denetim-dışı bırakılarak soyulmalarının kolaylaştırılması; servet beyanının kaldırılması; mevduat sertifikası, sırdaş hesap gibi isimsiz hesapların açılması, böylece kara para aklama işinin kolaylaştırılması olanaklı hale getirilir; paranın kaynağının sorgulanması kaldırılır. Burada borsacılık faaliyetlerini, bankerleri, bankerzedeleri anmak gerekir. Daha sonra filmlere, romanlara konu olmuş bir faize yönelme, çalışmadan, üretmeden para kazanma amacıyla her yolu mübah görme, toplumsal yapıda derin yaraların açılmasına, intiharların, cinayetlerin vukuu bulmasına neden olur. Terör örgütü PKK'nın uyuşturucu ticaretine girdiği bu dönemde, uyuşturucu ticareti toplumun diğer kesimlerini de etkisi altına alırken uyuşturucuda örgütlü kaçakçılık suçlarından idâm cezası kaldırılır. İhracatı artırmak için yapılan vergi iadesi yaftası altındaki malî teşvikler, hayalî ihracatı özendirirken ve birçok kişi, şirket kaçakçılıkla suçlanırken, suç dosyaları rafa kaldırılır ve zaman aşımına uğraması sağlanır. ABD'nin "Yeşil Kuşak" olarak adlandırdığı projesine paralel uygulamalara gidilir. Tarikatların yaygınlaşmasının ve serbest faaliyet göstermelerinin önü açılır, Kur'an kurslarının, imam hatip okullarının sayısı artırılır. Diğer okullarda da din dersi zorunlu hâle getirilirken felsefe dersi zorunlu olmaktan çıkarılır.

Kolay yoldan lüks bir yaşama ulaşma, zengin olma, toplumda farklı, yani statü yönünden üstte olma düşüncesiyle ve amacıyla insanlar her yolu ve yöntemi "geçerli" sayarak hareket ederler. Pahalı ve markalı ürünler almak, başta yönetenlerin tavrı olur; ki halkta da bu yönde adeta bir yarış başlar ve "köşeyi dönme", "iş bitirmek, iş bitirici olmak" tabirleri, bu dönemde makbul olan genel geçer tavrın adı olur. Kendi sorunlarından, ihtiyaçlarından ülkenin içinde bulunduğu şartlardan habersiz, apolitik bir insan tipi gelişir. Zahmetsiz her şeye sahip olma düşüncesinde, emeğe saygısız, üretmeyen, adeta düşünmekten kaçınan, topluma katkı sağlamayan bireylerin çoğunluğu oluşturduğu bir toplum yapısına ulaşılır.

Çünkü küreselleşmenin öngördüğü serbest piyasa ekonomisinde "[b] ireycilik, kültürsüz bencillik ve para hırsı" (Kazgan, 2006: 124) bunu gerektirir ve toplumsal yaşamda tüketen, tükettikçe statüsünün yükseldiğini zanneden bir insan tipi yaygınlaştırılır. Bilgiye ulaşmaya çalışan ve bilgilenmeyi bir erdem olarak benimseyen insanın (homo sapiens'in) yerini imaja, görüntüye

önem veren insan (homo videns) almaya (Sartori, 2004: 11) başlar. Henüz, geleneksel değerleriyle düşünen ve kanaat ederek geçinen, şükreden, bilinçaltında “Yerli malı, yurdun malı” anlayışını koruyan Türk insanını tüketime, bu tüketimi çılgınlık düzeyinde gerçekleştirmeye, farklı olmaya, markaya ve lüks düşkünlüğüne yönlendirmek yönünde medya, medyadaki haber ve reklamlar, yoğun şekilde kullanılır. Kredi kartları, taksitli satışlar, çeşitli kampanyalar tüketimin artmasını sağlayıcı araçlardır. 12 Eylül 1980 öncesi sokağa çıkamamaktan, tüp, yağ, akaryakıt, vd. kuyruklarından, yoğun polifize oluştan bunalan insanlar, bu dönemde her şeyde bolluğa erişir, kıt-kanaat yetinme, şükretme yerine tüketerek, lüks yaşayarak, eğlenerek yaşamaya başlar.

Seksenli yıllardaki hızlı değişim ve yenilikler, tüketim çılgınlığı olarak adlandırılan bağımlılık türünün halk arasında yaygınlaşmasına, buna bağlı olarak da kısa sürede ailevi değerlerin yozlaşmasına ve toplumsal çöküşe neden olmuştur. Cumalı'nın *Tufandan Önce*'si de toplumsal çöküşe sitem ve öfke niteliği taşımaktadır.

Necati Cumalı'nın Şiir Dünyası

1940'lı yıllar, şiirde hem şekil hem de içerik olarak arayışların ön plana çıktığı yıllardır. Cumalı da o yıllarda yeni bir şiir arayan şairler arasında yer almakta, kendi şiirinin temellerini kurmaktadır. Doğan Hızlan'ın kendisiyle yaptığı röportajda çevresinde, yaşamında şiiri aradığını belirten Cumalı, çocukluk anılarından öğrencilik yıllarına kadar her şeyi kendi yaşamından şiirleştirdiğini, kimseyi taklit etmediğini, daha sonra İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerini yansıtmaya çalıştığını, devamında ağırlaşan yaşam koşulları içinde barışa dönüş duyarlığı ile yazdığını, her kitabında kendinden uzaklaşmadan kendini yenilediğini anlatır (Hızlan, 1981).

Cumalı'nın *Karakolda* adlı şiirini inceleyen Kaplan, onun basit şiive taklitlerine gitmediği şiirini sade ve çıplak olarak nitelendirirken, onun şiirinin yapısında dram ve mizansen tekniğinin rolü olduğunu belirtir (Kaplan, 1992)

Sazyek (2006), Cumalı'nın başta Garipçiler olmak üzere Sabahattin Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cahit Sıtkı Tarancı, Erol Güneş gibi isimlerle 1946 seçimlerinin ardından muhafazakâr siyaset anlayışının yeniden ön plana çıktığı bir süreçte ülkenin sosyal ve siyasal gidişi üzerine düşüncelerini ortaya koymak amacıyla *Yaprak* dergisi etrafında bir araya geldiklerini belirtir. Bu tespit, Cumalı'nın eserlerinde sosyal gerçekliğin boyutunu da ortaya koymaktadır.

Korkmaz ve Özcan (2006) da Marksist ifade biçimini çoğu zaman estetik bir kalkan olarak alan ama uygulamada çok daha serbest duyuları olan Necati Cumalı şiirinin en önemli özelliğini hayatın içinde yer alan küçük ayrıntıların diyalektik bir mantıkla görünür hale dönüştürülmesi olarak görürken onun şiirlerindeki betimleme alışkanlığının öykücü kimliğinden beslendiğini, şiirlerinde yer alan kadın figürünün Marksist ideolojinin biçimlendirdiği kadın figürü olmadığını, daha çok anlatım nesnesi olduğunu ifade etmektedirler.

Cumalı, toplumsal duyarlılığıyla ön plana çıkan sanatçılardan biridir. Bu durumla ilgili olarak Oktay (1993, s.523-524), sanatçının toplumsal sorumluluğu düşüncesinin Cumalı'nın ödün vermediği bir konu olduğuna dikkat çekerek onun şiirlerinde bireysel sorunlara, yaşadığı dönemin kendi dünyasının şekillenmesindeki etkilerine değindiğini, ilk şiirlerinde, yaşadığı taşra ortamından, taşra hassasiyetinden manzaralar sunarken her olguyu şiire konu yaparak güncel olanı bırakmadan, özellikle söylevci bir konum ile güncel meselelere değindiğinde hiciv ve ironiden yararlanmayı tercih ettiğini vurgulamaktadır.

Şair, I. Yeni şairlerinin gündemde olduğu bir dönemde şiirler kaleme almış olmasına rağmen yer yer şiirde imgelerden yararlanma ve şiiri düz yazıdan uzak tutma açısından onlardan farklı bir çizgide ilerlemiştir. Ona göre kendisinden iki üç yıl önce şiir yayınlamaya başlayan Garipçilerin şiirleri de düzyazıya çok yakındır ve onlar da değişlerini olgunlaştırma çabası içindedirler (Hızlan, 1981, s. 7). Aynı zamanda biçim ve içerik açısından etkilenmiş olsa da İkinci Yeni şiirinin kapalılığı ön plana çıkaran aşırı imgeci şiir anlayışına da mesafeli olmuştur. Cumalı, bu durumu Hızlan'ın (1981, s. 7) kendisiyle yaptığı röportajda "yeni bir şiirin özünü, içeriğini, bu içeriğe uygun biçimini hep birlikte arama süreci" olarak tarif eder.

YÖNTEM

Çalışmada, edebiyatın tek başına var olmadığını, toplum içinde doğduğunu dolayısıyla toplumun ifadesi olduğunu savunan sosyolojik eleştiri kuramından hareket edilmiştir. Bu doğrultuda edebi eser, kuramdan hareketle, sosyal koşullar göz önünde bulundurularak incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın yöntemi, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesidir. Doküman incelemesi, araştırılan olgu, olay veya durumla ilgili bilgi içeren yazılı veya görsel materyallerin analizidir (Yıldırım ve Şimşek, 2006). Ayrıca bazı şiirler de tahlili metinde yer alan her şeyin anlamlandırılması ve bütün bunların şair veya yazarın davranış tarzına bağlanması, bütün ile parçalar arasındaki münasebetin meydana çıkarılması esasına dayandıran, eseri devir-şahsiyet-eser üçlemesinde değerlendirmek gerektiğini söyleyen (Kaplan, 1988, s. 7-9) Kaplan'ın şiir tahlil metoduyla tahlil edilmiştir.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Cumalı'nın 1984 Yeditepe Şiir Armağanı'nı kazanan *Tufandan Önce* adlı şiir kitabı, 1983 yılında, 12 Eylül 1980 askeri darbesinden üç yıl sonra Anavatan Partisi'nin iktidara geldiği yıl yayımlanır.

Cumalı'nın *Tufandan Önce* adlı eserinde 11 adet şiir yer almaktadır. Bunlar:

1. *Tufandan Önce*
2. *Halı*
3. *İzmir*
4. *Ben*
5. *Odaya Düşen Uçak*
6. *Ölü*
7. *Rüzgâr*
8. *Sonumuz Bu mu?*
9. *Pir Sultan Abdal*
10. *Dost*
11. *Taşı Delen Buğday*

Şengül (2016, s. 318), dönemi etkileyen en önemli olay olarak gördüğü 1980 askeri darbesi nedeniyle 1980 Kuşağı şiirini tahlil edebilmek için o günün sosyolojik yapısını ele almak gerektiğine dikkat çeker. Cumalı'nın serbest yazılmış bu şiirlerine genel olarak bakıldığında da dönemin ruhunu yansıttıkları, sosyal hayatın travmalarına yer verdikleri görülür.

Moran (1988, s. 73), sosyolojik eleştiriyi betimleyici, bazen değer yargıları verse de eser hakkında bir değer yargısı taşımadan durumu tespit etmekle yetinen bir eleştiri olarak görür. Demir (2015, s. 150) de darbenin yarattığı kaotik atmosferin, şiirin poetik anlamda farklı yönsemeler içerisine girmesine gerek içerik gerek üslup bakımından yeni yorumların ortaya çıkmasına zemin hazırladığını belirtir. Cumalı'nın şiirlerinde bir durum tespiti yapılacak olursa darbe, tüketim çılgınlığı, toplumsal yozlaşma, medyanın kitleler üzerindeki etkisi, çarpık kentleşme, gençliği olumsuz etkileyen uyuşturucu bağımlılığı, futbol merakı, evden kaçan kızlar, işsizlik, farklı cinsel eğilimler gibi seksenli yıllara dek şiirde pek rastlanmayan konuların varlığı dikkat çeker. Bununla birlikte Cumalı, şiirlerinde her türlü olumsuz atmosfere rağmen örneklerde de görüldüğü üzere umutsuz bir tavır sergilemez.

Cumalı'nın ele aldığı konularda sosyal gerçekliğin yerinin daha iyi anlaşılabilmesi için, Moran'ın ifade ettiği durum tespitine, örnekleme ihtiyacı vardır. Bu nedenle Cumalı'nın şiirlerinden elde edilen bulgular aşağıda örneklendirilmiş, gerekli durumlarda Kaplan'ın şiir tahlil yöntemi çerçevesinde tahlil edilmiştir. Şairin içinde İngilizce bölümlerin de yer aldığı Tufandan Önce başlıklı şiiri darbe öncesinin tedirginliği, korkusuyla başlar (Cumalı, 1983, s. 9):

Sabah gazeteleriyle çalıyorlar kapımızı
Radyo ile TV ile giriyorlar odalarımıza
Sokağa çıksak rahat bir merhaba
dediğimiz yok birbirimize
Eve girsek karı koca çoluk çocuk
Karşılıklı ne dediğimizi duyamıyoruz
Önümüzde ardımızda karaltılar gölgeler
Kulaklarımızda sesleri gürültüleri
...
Not defterlerimizin yapraklarına uzanmışlar
Sayfayı çevirsek kalkıp doğruluyorlar
Telefonu açtık mı alıcıda sesleri
işaret parmakları gözlerimizin içinde
Nedense kaşları her zaman çatık
Söyledikleri her söz azar
Bağırıyorlar:
You!
İndir yakalarını

Şapkanı çıkar!

...

Şiirde işsizliğe, baskılara yer verilirken, "serseri kerata", "hayvan oğlu hayvanlar" gibi hakaret ifadeleri, emir cümleleri ve arananların varlığı da darbe günlerinin havasını yansıtır niteliktedir (Cumalı, 1983, s. 10):

...

You!

İş bulma kurumu önünde

Sol baştan birinci

Duymadın mı

Serseri kerata

Yürü

Saçlarını kestireceğiz!

You:

Süpermarket kasası kuyruğunda

Dikilen bayan

Ne duruyorsun

Bakınma öde,

Yürü

Düş önüme

Aranan biri için

Karakolda

Tanıklık edeceksin!

...

Toplumun tüm kesimlerine bir biçimde etki eden 12 Eylül sonrası dönemde apolitik, tüketimi önceleyen, toplumsal bağları çözülmüş, bireyci bir insan tipi, muteber vatandaş olarak topluma dayatılır (Demir, 2015, s. 146). Seksenli yılların tüketim çılgınlığı ve toplumsal yozlaşmanın ayak izleri de medyanın kitleler üzerindeki tahakkümü de ihmal edilmemiştir (Cumalı, 1983, s. 11):

...

Yüzde on ön ödeme

Gerisi on üç ay taksitle

Atın değiştirin düşünmeyin!

...

Sizin bankanız

Sizin buz dolabınız

Sizin gazeteniz!

Reklam I dizi film

Reklam I dizi film

...

Cumalı, şair gözüyle, gördüğü manzaralardan memnun değildir. Bir yandan da çarpık yapılaşmanın hız kazandığı bir dönem olarak seksenli yıllar insanına kendince uyarılarda bulunmayı da görev bilir (Cumalı, 1983, s. 12):

...

Saraylar kurdun
Otoyollar döşedin
Gökdelenler yükselttin
Ses hızında uçaklarla
Hava limanlarını
Bağladın birbirine oma
Cevizin fındığın
Kabuğu gibi olsun
Başını dinleyecek
Sırasında
Canını kurtaracak
Küçük sağlam özgür
Kutu kadar bir sığınak
Kuramadın henüz kendine

...

Seksenli yıllar, yozlaşan gençliğin uyuşturucu batağına saplandığı, şaire göre futbol gibi boş işlerle meşgul olduğu yıllardır. Uyuşturucu ticareti, fuhuş, vd. gayr-ı meşru işler adeta işkolu durumuna gelir. Bu, bireyin yaşadığı topluma, hatta kendisine yabancılaşması, normal olandan sapmasıdır (Sever, 2019, s. 6). Cumalı, gençleri bu durum karşısında uarmaya çalışır (Cumalı, 1983, s. 13, 14):

...

Rock rock rock every body
Rol/ rol/ rol/ every body
Oooooo my baby!
Bağır karanlıklarına gecelerin
Kalabalıkların burgacında boğul
Yumurta kadar yüreğinde
Yanardağ gibi kabaran öfke
Can sıkıntına bunalımına ezilmişliğine
Mariuana LSD
Bağır üstüne çektığın
Kapattığın yapay göklerine
Loş diskoteklerin
Ya da beton demir kafeslerinde

Yüz binlik tribünlerin
Gool, gool, goool!

...

Kim etmiştir
Senin kendine ettiğini
Binlerce yıldır ölürsün
Sağ kalır cellatların
Ardında!

...

Cumalı'da yer yer Toplumsal Gerçekçi şiir anlayışının izleri de görülür. Hem dünyada hem Türkiye'de o yıllarda makineleşmenin, sanayileşmenin sonucu olarak işini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalan insanların çaresizliği de gözler önüne serilir (Cumalı, 1983, s. 14):

...

Ey bu kuşkulu çağın
Güvensiz günlerin
Garip insanı
Bak yarattığın robotlar
İşini alıyor elinden fabrikalarda
Sıkıştırdın mı son vidasını
Taktın mı pilini
Parmak uzatıyor
Kapıyı gösteriyor sana!

...

Gürbilek (2001)'in cinselliğin ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze döküldüğü, cinsel eğilimlerin sınıflandırıldığı dönem olarak belirttiği seksenlerin bu yönü Cumalı şiirinde de yerini bulmaktadır (Cumalı, 1983, s. 16):

...

Mutluluk diye
Bir cinselliğin kaldı elinde
Oyna oyalan
Doğum kontrol hapları
Eşcinselliğin incelikleri
Temeli yarattığın
Sanatın edebiyatın
Seri malı videolu kaset
Sinemada büyüyen perde

...

Şair her şeye rağmen umudunu yitirmek istememektedir. Kendine göre

seksenlerin tüm olumsuzluklarını sıraladıktan sonra son bir çağrıda bulunur. Zaman geçmeden bu olumsuzluklardan kurtulmak mümkündür (Cumalı, 1983, s. 17):

You!
İt o burnunun ucuna uzanan eli
Uykuların kaçtıkça
Gece tek başına yatağında
Sor kendi kendine
Binlerce yıllık tarihsel gelişimle
Geleceğin yer bu muydu?
Bir çıkmazda mısın
Bir bunalım
Bir karabasan mı
Görüp geçirdiğin,
Bir yol ayrımı mı?
Sor:
İnanacak mısın yine kendine,
Ruhunu kurtaracak mısın?

Tarihin her aşamasında gerek motiflerinin zenginliği gerek maharet isteyen incecik dokuma yöntemleriyle dikkat çeken, geleneksel kültürde ayrı bir yere sahip olan halılar da şairin Halı adlı şiirinde, farklı bir amacın malzemesi olur. Seksenlerin dramatik durumlarından biri olan Anadolu'nun farklı noktalarından büyük şehre kaçan genç kızların gerçekliğini anlatmada bir araç olarak da yer alır. Tufandan Önce şiirinde olduğu gibi Halı şiirinin sonunda da pişmanlık ve sitemle birlikte bir uyarı kendini gösterir (Cumalı, 1983, s. 22):

...
Çakır gözlü bir kız
Gözleri birer avuç çağla
Kalçaları göğüsleri giysilerini geren
Kaçmış baba evinden
Derlemiş toplamış gibi bir tablaya
Kalçaları göğüsleri gözlerini
Satmaya gidiyordu İstanbul'a ..
...
Nereden aklıma geldi
Neden anlattım bu hikâyeyi

Belki de gözlerim halıda
Dallara çiçeklere takıldı
Bir ağaçtı o kız da
Ak pembe çiçekler açar
Yeşil çağlalar verirdi..

...

Söyle neyi kanıtlayacaksın
Anıların 'küllerini karıştırmakla
Kal dediği yerde sevdiğin sesin
Kalman gerekirdi
Yürüdün gittin
Koskoca bir dünyaydı kollarını açtığın
Ne geçti eline kavuşturduğunda?
Tüm özlemlerin dokuduğun halıda..

Çocukluk anılarından öğrencilik yıllarına kadar her şeyi kendi yaşamından şiirleştirdiğini söyleyen İzmir adlı şiiri de bu anlayışla kaleme aldığı şiirlerdendir. Ben şiiri de yine darbe öncesi yılların tedirginliğini tüm çıplaklığıyla ortaya koymaktadır (Cumalı, 1983, s. 30):

...

Aklımdan gecen her eylem suç
Dilimin ucuna gelen her söz küfür
Yasak tümü yasak düşündüklerimin
Uyuşturucular ateşli silahlar gibi yasak
Aklımdan geçenleri kalksam söylesem
En hafifi zinadan altı ay yerim
Kimsin sen nesen necisin
Düşler ardında bir şair
Alt yanı sakarın hırçının biri
Ne görsen dert edersin kendine
Madem yerini ezilenler arasında seçtin
Ezilenlerle 'birlikte sen de ezileceksin

...

Cumalı, şiirlerinde yer yer ironik söylemlere de yer vermektedir. Ülkenin içinde bulunduğu çarpıklıktan çıkış yolunu da ironik bir üslupla gösterir (Cumalı, 1983, s. 31):

...

Yasaklar örgüsü tüm yasalar
Suç işlemek bir hüner bir incelik
Camilerde açılış törenlerinde görün
Bağışta bulun hayır kurumlarına

Gülümse suçlarına kendinden güçlülerin
Dilediğin suçu işle sana kim ne der

...

Odaya Düşen Uçak'ta teknoloji, hasret, ölüm, çaresizlik vurgusu yapan Cumalı, *Ölü*'de yaşamının hızla tükendiğini, *Rüzgar*'da kışın gelişini birkaç dizeyle anlatır. Şairin düzensiz uyaklarla bezediği Sonumuz Bu mu şiiri de çağa sitem niteliğindedir (Cumalı, 1983, s. 37):

...

Gençlikte ne varsa inandığımız
İyi doğru güzel bellediğimiz
Kırıldı döküldü hoyrat ellerde
Ayaklar altında çiğnendi şiir
Geçerli tek uyak paranın sesi

Ayaklar altında kutsal ne varsa
Dostluklar yeminler pörsümüş
Aşklar kabuğu sıkılmış posa
Kalpler sevgilere sağır
Acımanın kapıları kapalı
Kaba kahkahalar sardı kenti

...

Pir Sultan Abdal şiirinde Pir Sultan Abdal'ın idamını canlandırırken onun ölmediğini bir deniz feneri gibi yol gösterdiğini, ışığının yarınları aydınlattığını dile getirir (Cumalı, 1983, s. 37):

...

Sorun ölmek midir ki
Sönmeştir Dede Sultan
Uzat elini bize
Karanlıklardan geçir

Dost'ta paylaşmayı, başkalarını da düşünmeyi öğütleyen Cumalı, son şiiri Taşı Delen Buğday'da çizdiği tüm olumsuz manzaralara rağmen hala umudunu yitirmediğini göstermektedir. Bu durum şairin sadece şiirlerin kendi içinde değil, şiir kitabında yer alan şiirlerin sıralanmasında da bilinçli bir tavır sergilediğini göstermektedir. Şair tam yaşamdan umudunu kesmişken bir buğday tanesi yeniden umut olur (Cumalı, 1983, s. 7):

...

Fısıltısını duydum yanibaşımda
Ayağımın dibinde gördüm
Uzamış tek başına taşı delmiş
Ufacık tane buğday
Tay duran bebekler gibi
Uzatmış küçücük ellerini
Gülüyor güneşe rüzgara bana
Yıkıntılar arasında kararlı
Büyüyecek talihini deneyecek
Diyordu ki yaşamak
Karanlık yer altında
Çürüyen tohumdan çıkararak
Başak olmak savrulmak
Işıkli göklere sonsuzluğa
Güzel bir yolculuk değil mi

Güldüm söz verdim ilkyaza
Harmanına gidecek
Sağlığına içeceğim

SONUÇ

Necati Cumalı'nın 1983 yılında yayımladığı *Tufandan Önce* adlı şiir kitabını sosyolojik eleştiri kuramı çerçevesinde, Mehmet Kaplan'ın şiir tahlil metodundan da yararlanarak doküman incelemesi yoluyla irdelemeyi amaçlayan bu çalışmada öncelikle edebiyat toplum ilişkisine yer verilmiştir. Devir-şahsiyet-eser üçlemesinden hareket edilerek öncelikle çalışmada ele alınan eseri şekillendiren dönem, şiirlerde ele alınan konular da dikkate alınarak gözler önüne serilmiştir. Daha sonra Cumalı'nın edebi kişiliği, içinde bulunduğu dönemle ilişkilendirilerek ve şiirleri üzerine bir çalışma olduğu için şair kimliği ön plana çıkarılarak ele alınmıştır. Son olarak da Moran'ın (1988, s. 73) sosyolojik eleştiride durum tespiti olarak nitelendirdiği eser örneklemelerine ve değerlendirmelere yer verilmiştir.

Çalışmada elde edilen bulguların farklı çalışmalarda ortaya konan sonuçlarla da ortaklıklar taşıdığı görülmüştür. Örneğin 1980 sonrası şiiri üzerine tasnif çalışması yapanlardan şair, eleştirmen K. Celal Gözütok'un on gruba ayırdığı¹ 1980 sonrası

¹ İlgili çalışmada Gözütok'un belirlediği on grup:

1. Herkesin rahatını kaçıran kopuşun şiiri, şimdiki zamanın ve geleceğin vaat ettiği kırtasiyeci toplum modellerini

şairinin ilk grubu, Cumalı'nın bu çalışmada incelenmeye çalışılan şiir anlayışının yer aldığı grup olarak değerlendirilebilir.

Gözütok bu grubu, herkesin rahatını kaçıran kopuşun şiiri, şimdiki zamanın ve geleceğin vaat ettiği kırtasiyeci toplum modellerini reddeden, yan etkileri çok ağır olan yeni hayatın içinde bir daha dönebileceği baba ocağı olmayan, atılmış gerçek bireyin tehlikeye girişini sorgulayan şiir olarak nitelendirir. Ona göre bu şiir, canhıraş bir söylemin ve sosyal nefretin şiiridir (Gözütok'tan aktaran Demir, 2015, s. 153). Cumalı'nın incelenen eserdeki tavrı da 1980 sonrası oluşan sosyal hayatı sorgulayan bir tavidir.

Cumalı, Garipçiler, İkinci Yeni Hareketi ve Toplumsal Gerçekçilerle birlikte aynı dönemlerde eserler vermesine rağmen kendi özgün tarzını kurduğunu ifade etmektedir. Bu çalışmada ele alınan *Tufandan Önce* örneği şairin bu beyanını doğrulayan bulgular ortaya koymaktadır. Örneklerde de görüldüğü gibi Cumalı, yer yer bahsettiği şiir hareketlerinden etkilenmiş olsa da, kendi özgün şiirini kurmayı başarmıştır. Cumalı, dörtlüler ya da beşlilerden oluşan, uyakları dize arasına sıkıştırılmış, içerik olarak da biçim olarak da ne yerli ne yabancı kendisinden önce gelmiş hiçbir şairi okura hatırlatmayan şiirlerini, başka şairlere benzetme yapılabilecekse şiirlerde önceliğin kendinde oluşunu özgün şiirinin örnekleri olarak göstermektedir (Hızlan, 1981, s. 7).

Cumalı'yı Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet'in ardından gelen kuşağın en iyi, en usta ozanlarından biri kabul eden Salihoğlu'nun Cumalı'nın şiirine dair tespiti de çalışmada elde edilen verilerle örtüşmektedir (Salihoğlu, 1968, s. 503):

-
- reddeden, yan etkileri çok ağır olan yeni hayatın içinde bir daha dönebileceği baba ocağı olmayan, atılmış gerçek bireyin tehlikeye girişini sorgulayan şiir. Canhıraş bir söylemin ve sosyal nefretin şiiri.
 - Hermetikler, imajinistler. (Tecrübe ve teknikle de bu işin olabileceğini göstermek istediler.)
 - Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Asaf Halet, Necatigil, Turgut Uyar, Edip Cansever, takipçileri.
 - Hafız, Yahya Kemal, Necip Fazıl, Sezai Karakoç, İsmet Özel takipçileri. (Şiire de sirayet eden Türk-İslam Sentezi'nin mesajlarını verdiler. 3 nolu eylemle iyi anlaşılıyor. Düzyazılarında T.D.K. jargonu kullanacak kadar iyi niyetliydi.)
 - Kakafoniciler. (Duvar kültürünü şiire soktular. Tekermemeyi ve meddahlığı şiirle karıştırdılar. Şiirde aliterasyonu yeni bir şey sandılar. Bu şiirin arka fonunda kuvvetli bir toplumsal eleştiri olduğundan yararı da zararı da olmadı.)
 - Yeni Bütünler.
 - Edebiyat Dostları. (Marksist terminolojiyle şiiri açıklamaya kalkıştılar.)
 - Narkotik İmgeciler. (Bunlar halüsinasyonlarını yazdılar. Sahte düşlerin peşinden gittiler. Bireye karşı suç işlediler. İşlenmiş ayıplarını ve günahlarını şiirle bastırdılar.)
 - Nevzat Çelik, Emirhan Oğuz. (Bu bir olgu şiiriydi. Ezik sola moral verdiler. 1980'lerden, 1985'e kadar yürekli şiirleri yazanları hesaba katmadılar. Bu şiir Ahmet Erhan'ın dediği gibi 1975'te başladıysa... 1978'de hapishane yıkıp 1981'de şiirden yargılanan şairin toplumculuğu ne olacak.)
 - Gizli şairler. (Gizli Lonca'nın kurbanı olan bu şairler hep bir sonraki kuşağa kalırlar.

1. Konuşma diline çok yakın düşen ama düzyazı edası taşımayan bir deyiş;
2. Beylik halk deyimlerini açıktan açığa kullanmaksızın, halk dili pınarından fıskıran bir yerlilik;
3. Duygusalığa düşmeyen bir içtenlik, bir duygululuk; bir çeşit Yeni-romantiklik;
4. Söyleyişinde ilk bakışta kolaylık gibi görünen, gerçekte ise derinliğine bir ustalığın belirtisi olan bir yerleşiklik, bir pürüzsüzlük.

Alver (2006, s. 110), edebiyat toplum ilişkisi bağlamında sanatçının döneme tanıklığının çalışmalarda öne çıkarıldığına dikkat çeker. Cumalı'nın 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında yayımlanan bu eseri de seksenlerin travmatik durumlarına tanıklık etmekle kalmamış, kimi zaman öfke kimi zaman sitem dolu ifadelerle şiir okurunun zihninde soru işaretleri oluşturmayı da amaçlamıştır. Bu durum Alver tarafından da Cumalı'nın yalın, gösterişsiz, sade bir dil kullandığı, toplumsal sorunları işlediği şiirlerinde ise üslubunu sertleştirdiği şeklinde tespit edilmiştir (Alver, 2010, s. 29). Çalışma, edebiyat toplum ilişkisinin, sanatçı duyarlılığının göz ardı edilmemesi gereken bir durum olduğunu, benzer çalışmaların farklı dönemlere ışık tutmak, ilgili dönemlerde sanatçıların bakışını ve tavrını ortaya çıkarmak adına da gerçekleştirilebileceğini de göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Alver, K. (2006). Edebiyat Sosyolojisi ve Hayat. *Sosyoloji Dergisi*, 15, 105-118.
- Alver, M. (2010). Necati Cumalı'nın "Bozkırda Bir Atlı" Şiir Kitabının Dil ve Üslubu Üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 56 (2008/1), 7-30
- Bülbül, M, Türkoğlu S, ve Küzeci, D. (2015). Edebiyat ve Toplumsal İşlevi. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29, 1-11.
- Cumalı, N. (1983). *Bütün Şiirleri 1*. İstanbul: Yazko.
- Çelik, E. (2013). Edebiyat Eseri Toplumun Aynasıdır: Edebiyat ve Sosyoloji İlişkisi Üzerine. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, CIV (738), 59-64.
- Demir, F. (2015). 1980 Sonrası Türk Şiirinin Başlıca Tartışma Alanları. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 3, 144-163.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi* (3. Baskı).

İstanbul: Metis.

Hızlan, D. (1981). Necati Cumalı, Çevremde, Yaşamımda Aradım Şiiri. *Hürriyet Gösteri*, 4, 6-8.

Kaplan, M. (1988). *Şiir Tahlilleri I* (10. Baskı). İstanbul: Dergâh.

Korkmaz, R. ve Özcan, T. (2006). "Cumhuriyet Dönemi: Şiir, 1950 Sonrası", *Türk Edebiyatı Tarihi 4. Cilt* (Editörler: Talat Sait Halman vd.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (6. Baskı). İstanbul: Cem.

Okay, O. (1990). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh.

Oktay, A. (1993). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Salihoğlu, M. (1968). Yeni Şiirimiz ve Necati Cumalı. *Türk Dili*, 203, 503- 508.

Sazyek, H. (2006). "Cumhuriyet Dönemi: Şiir, 1920-1950", *Türk Edebiyatı Tarihi 4. Cilt*. (Editörler: Talat Sait Halman vd.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Sever, M. (2019). 1980 Sonrası Türkiye'de Kültürel ve Toplumsal Değişme. *Uluslararası Halkbilim Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 2-10.

Şengül, S. (2016). 1980 Kuşağı Türk Şiirine Eleştiriler. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 52, 317-324.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin.

Necati Cumalı'nın Makedonya 1900 Adlı Eserinde Kültürel Bellek İnşası

Geliş Tarihi/Received: 02.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 12.07.2021
DOI: 10.46372/arts.946322

Dr. Öğr. Üyesi Aslı SOYSAL EŞİTTİ
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
İletişim Fakültesi, İletişim Bilimleri Bölümü
soysal_asli@hotmail.com
ORCID:0000-0002-6762-6839

ÖZ

Necati Cumalı'nın yazın dünyasında Balkanlar önemli bir yere sahiptir. 1921 Florina doğumlu olan yazar, geçmişi ve ait olduğu kökleri bu coğrafya aracılığıyla tanımlar. Yazarın biyografik yaşam öyküsü ile iç içe geçen *Makedonya 1900*'de yer alan öykülerde, Balkanlardaki farklı milletlerin uluslaşma süreçleri sonucu yaşanan çatışmalar ve ayrışmalar anlatılır. Yüzyıllar boyunca hâkim olduğu Balkanlarda Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünün sona ermesiyle birlikte Balkanları vatan bilen Türklerin farklı milletler tarafından gördüğü baskıya ve uğradığı zulme hikâyelerde yer verilmiştir. Balkanlarda yaşanan toprak kayıplarının neticesinde bu coğrafyada yaşayan Türkler dünyaya geldikleri ve vatanları bildikleri Balkanlara veda etmek zorunda kalmışlardır. Kültürel bellek, tarihe şahitlik edenler tarafından tarihin yazılmasıdır. Yüzlerce yıl Balkan topraklarını vatanı bilen Türklerin kültürel belleğinde Balkanlar kurucu bir öneme sahiptir. Çalışmada *Makedonya 1900* adlı eserde yer alan hikâyeler incelenerek, kültürel bellek inşasının yansımaları ortaya konulmuştur. Çalışmada, kültürel bellek inşasının, Balkanların kültürel bellek mekânı olarak insanların hafızalarında tuttuğu yer ve Balkanlarda farklı milletlerin kendilerine ait devletler kurma sürecinde yaşanan çatışmaların ve köy basma, tecavüz, öldürme, göç gibi olayların kültürel belleğe yansımaları ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: necati cumalı, makedonya 1900, kültürel bellek, türk hikâyeciliği.

Soysal Eşitti, A. (2021). Necati Cumalı'nın Makedonya 1900 Adlı Eserinde Kültürel Bellek İnşası. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, Necati Cumalı Özel Sayısı*, ss. 109-135.

Construction of Cultural Memory in Necati Cumalı's *Macedonia 1900*

ABSTRACT

The Balkans have an important place in the literary world of Necati Cumalı. The author, born in 1921 in Florina, defines the past and his roots through this geography. In *Macedonia 1900* which intertwined with the biographical life story of the author, the conflicts and separations experienced as a result of the nation building processes of different nation in the Balkans are told. With the end of the power of the Ottoman Empire in the Balkans, which had dominated there for centuries, the oppression and persecution of the Turks, who knew the Balkans as their homeland, were included in the stories. As a result of the territorial losses in the Balkans, Turks living in this geography had to bid farewell to the Balkans, where they were born and where they knew their homeland. Cultural memory is the writing of history by those who witnessed it. The Balkans have a founding importance in the cultural memory of the Turks who have known the Balkan lands as their homeland for hundreds of years. In the study, the stories in *Macedonia 1900* were examined and the reflections of the construction of cultural memory were revealed. In this study, reflections of cultural memory construction, the place of the Balkans that keep in memories of people as a place of cultural memory, the conflicts experienced in the process of establishing states of different nations and the incidents such as village invasion, rape, murder, and migration on the cultural memory are discussed.

Keywords: necati cumalı, macedonia 1900, cultural memory, turkish storytelling.

GİRİŞ

Necati Cumalı *Makedonya 1900* kitapta yer alan hikâyelerde, Makedonya topraklarında yaşanan günlük hayatı ve toplumsal çatışmaları bu olaylara tanık olan hikâyeye kişileri aracılığıyla anlatır. Balkanlardaki hayat, oradan göç etmek zorunda kalmış insanların hafızası aracılığıyla kültürel belleğe aktarılır. Halbwachs (2007, s. 73) “dönüşüm geçiren bir toplum(un) eskiden sahip olduklarının yıkıntılarını içinde barındırmaya devam ettiği sürece, bu toplumu eski haliyle tanıyıp bilenler(in)”, ilgilerini bu geçmiş zamana çevirdiklerini söyler. İçinde kısa da olsa belirli bir süre yaşanan toplumların hepsi, daha sonra içinde yaşanan toplumlarda bir şekilde kendini göstermeye devam eder. Bu durum eski toplumun kendine özgü sürekliliğinin devamlılığını ve kalıcılığını, aynı zamanda kişilerin bu eski toplumun içine yeniden dalma olanağını göstermesi bakımından önem taşır. *Makedonya 1900*'de yer alan öykülerde geçmiş hatırlayışta Cumalı'nın ailesinin hatıralarına başvurduğu ve Balkanlarla aidiyet bağı bu yolla kurduğu görülür. “Öykülerimde doğrudan doğruya yaşamadığım, karışmadığım bir *Makedonya 1900*'deki öyküler var. Onları da belleğimin uyandığı çağdan başlayarak babamdan, yakınlarından sayısız kez dinledim. Yaşamış kadar oldum.” (Ertop'tan akt. Kocabıyık, 2006, s. 137). “Hatırlama figürleri belli bir mekânda cisimleştirilmek ve belli bir zamanda güncelleştirilmek isterler, yani coğrafi ya da tarihi anlamda olmasa da her zaman somut bir mekâna ve zamana dayanırlar.” (Assmann 2018: s. 46). *Makedonya 1900*'de yer alan öykülerde, bireysel bir hatırlamadan ziyade kültürel bir hatırlama söz konusudur. İlhan (2018, s. 60), kültürün insanın geçmişi ve şimdinin bileşiminden oluştuğunu, bu bileşimin geçmişten şimdiye bir süreklilik oluşturduğunu, insanın kültürel varlığının hem şimdi hem geçmiş bakımından ele alınması gerektiğini söyler. “Kültürün tarihselliği (geçmiş zaman) ile varoluşsallığı (şimdiki zaman) arasındaki bağı da insanın hatırlama eylemidir. İnsan, kültürel varlığının geçmişini hatırlayarak şimdiye taşır ve şimdiki hatırlama içeriği ile yeniden yorumlar” (İlhan, 2018, s. 60). Anlatı zamanı 1900 ila 1920 yılları arasında geçen söz konusu hikâyelerde geçmiş zaman ve mekân birleşerek kültürel hafızayı oluşturur. Kültürel hafıza tarihin belirli dönemlerine odaklanarak, bu dönemde yaşananları geleceğe aktarmak üzere bir işleyişe sahiptir. Hikâyelerin tarihsel zamanı, Balkanlarda milliyetçilik akımlarının etkisini gösterdiği, bu coğrafyada yaşayan farklı toplulukların milliyetlerine göre Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayrılarak devletler kurmak istedikleri bir döneme karşılık gelir. Bu durum coğrafya üzerinde de etkili olur, kaybedilen ya da el değiştiren topraklar, yaşanan savaşlar,

ölümler ve göçler, Balkanları vatan edinmiş insanlar üzerinde yıkıcı bir psikolojik etkiye sebep olmuştur. Hikâyelerde, Osmanlı kimliğinin ilk yıllarda Müslüman kimliğinin birleştiriciliğinin çatısı altında Balkanlarda önemli bir ayırt edici kimlik özelliği olarak yer aldığı, daha sonraki yıllarda ise Türk kimliğinin ön plana çıktığı ifade edilebilir. "Kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak da bu tür mekânları yaratmak ve garanti altına almak ister. Belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eğilimi içindedir" (Assmann, 2018, s. 47). *Makedonya 1900*'de yer alan hikâyeler aracılığıyla, Balkanlara hem tarihsel hem de mekânsal olarak damga vuran Osmanlı kültürünün izleri, toplumsal hafızaya aktarılır. Bu yolla Müslümanlık ve Türklük, mekân aracılığıyla Balkanlarda sabitlenir ve kültürel belleğe yazı aracılığıyla aktarılır. Bellek, insanın var olma sürecine karşılık gelir. Toplumsal inşa kişinin benliğini çevreleyerek, kimliğin kurucu unsurlarından bir haline gelir. İnsan hatırladıkları aracılığıyla toplumsal hayatta kendine bir yer edinir. Assmann (2018, s. 38), hatırlama kültürünün sosyal sorumluluğun devamlılığını amaçladığını ve bir gruba dayandığını söyler. Connerton (2019, ss. 12-13) ise, hatırlamanın bireysel değil kültürel bir etkinlik olarak ele alınmasının, onun kültürel geleneğin hatırlanması olarak görülmesini beraberinde getireceğini, bu geleneğin de yazılı malzemedeki oluşacağının düşünülmesi gerektiğini söyler. Cumalı, Balkanlarda yaşayan Türklerin, belirli bir tarihsel dönemde bu coğrafyada yaşadıklarını yazı aracılığıyla kültürel belleğe aktararak, bu dönemin unutulmasını engeller. "Kültürel bellek, büyük ölçüde grup içinde anlamlı olarak kabul edilen şeylerle özdeşir" (Assmann 2018: s. 29). Hikâyelerde kültürel belleğe aktarılan temel meseleler, Balkanların Türklerin hafızasında vatan olarak tuttuğu yer ve milliyetçilik akımlarının neticesinde Balkanlarda ortaya çıkan yıkıcı faaliyetlerdir. Hikâyelerde Balkanlarda Türklere karşı gerçekleşen, düşmanlık, ölüm tehdidi, öldürme, psikolojik baskı, tecavüz, zorunlu göç vb. insan hayatı üzerinde yıkıcı etkiye sahip pek çok eylem ve davranışa yer verilir. Nora (2006)'nın "hafıza mekânı" kavramsallaştırması, Necatî Cumalı'nın Balkanlara verdiği önemi anlamada anahtar bir kavramdır. "Bir hafıza mekânının esas varlık sebebi, zamanı durdurmak, unutmaya işini engellemek, nesnelerin durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmek, somut olmayana (...) somutlaştırmaktan ibaret olduğu doğruysa, (...) hafıza mekânları, anlamlarının sürekli depreşmesi ve dallarının önceden kestirilemez biçimde uzamasıyla sürekli dönüşüme açık olarak yaşarlar." (Nora 2006: s. 32). *Makedonya 1900* adlı kitapta yer alan

hikâyeler, bu tarihsel zaman için Balkanlarda yaşanan olayları merkeze alarak kültürel belleğe aktarmış, bu yolla hem kişilerin mekânsal aidiyet hissini kaybolmasını engellemiş hem de tarihsel zaman içinde Türk kimliğinin gelişimi ile ilgili farkındalık duygusunun yaratılmasına hizmet etmiştir. Assmann (2018, s. 43), insanın hatırlamasının, duygusal bir ilişki olduğunu, “kültürel biçimlendirme ve kopmayı aşarak geçmişle kurulan bilinçli bir ilişki” olduğunu, aynı unsurların kültürel belleği de belirlediğini söyler. Necati Cumalı'nın ailesinin hatıralarından hareketle kurguladığı *Makedonya 1900*'de yer alan hikâyeler aracılığıyla geçmişle ilişki kurduğu ve kurduğu bu ilişkiyi yazı aracılığıyla kültürel hafızaya aktardığı ifade edilebilir. Yazı ve dil aracılığıyla geçmiş, kültürel belleğe taşınarak, gelecek nesillere aktarılır. Assmann (2018, s. 62), kültürel belleğin her daim belirli taşıyıcıları olduğunu söyleyerek, rahipler, öğretmenler, filozoflar ve yazarların kültürün taşıyıcıları olduğunu ifade eder. Cumalı'nın da Balkanların tarihine odaklandığı hikâyeler aracılığıyla kültürel belleğin taşıyıcısı olduğu ifade edilmelidir. Halbwachs (2019, s. 146), bir bireyin grubun belleğinden yardım alırken grubun üyelerinin o anda orada bulunması gerektiğini vurgular. Toplumun üyesinin o anda orada olmasa bile topluluğun etkisini hissetmeye devam ettiğini, kendini o grubun üyelerinin bakış açısı ile sınıflandırmanın, kişilerin grubun mekânı ve zamanına ait hissetmesine olanak verdiğini söyler. Necati Cumalı da *Makedonya 1900* adlı eseriyle, kendini ait hissettiği bir grubun hafızasını kültürel yapıya aktararak ölümsüzleştirir. Şilar (2021, s. 26) sanat eserlerinin anıların bir formu olarak karşımıza çıktığına ve kişilerin kendi tarihlerinden parçaları emanet ettikleri mekânların, aynı zamanda interaktif bir hafızaya dönüştüklerine dikkat çeker. Coğrafi bir mekân olan Balkanlar, Türkler için taşıdığı anlam ve değer aracılığıyla sadece fiziksel bir mekân olmaktan çıkar ve kişilerin hafızasını bütünleyen bir aidiyet mekânı olarak kültürel belleğe aktarılır. “Bir grubun belleğinin ön planında, üyelerinin büyük çoğunluğunu ilgilendiren; ya kendi hayatından veya ona en yakın, en sık temas kurduğu gruplarla olan ilişkilerinden ileri gelen olaylar ve tecrübelerin hatıraları belirir” (Halbwachs, 2019, ss. 53-54). *Makedonya 1900* adlı eser aracılığıyla Balkanlarda yaşananlar kültürel hafızaya aktarılırken, bu coğrafyada yaşananlara tanıklık eden kişilerin hafızasına başvurulmuştur. “Biz olarak adlandırdığımız toplumsal yapının devamlılığı da ortak geçmişe ve ortak belleğe sahip olmakla mümkündür. İşte bu nedenle, insanı ve toplumu odağa alan edebiyat, geçmişe ve belleğe bağımlıdır” (Üretmen, 2021, s. 60). Geçmişin ve belleğin izlerinin kaybolmasının engellemesi ise tüm yaşananların toplumun hafızasına yazı aracılığıyla aktarılması ile

mümkündür.

İlk baskısı Altın Kitaplar Yayınevi tarafından yayımlanan *Makedonya 1900* adlı eserde “Evimiz”, “Babam”, “Dayım”, “Dilâ Hanım”, “Zole Kaptan'ın Ölümü”, “Kurt Kanı”, “Arif Kaptan ile Oğlu”, “Mavi Tencere”, “Uçak”, “Korku”, “Bazen Bir Savcı” adlı öyküler yer almaktadır. Cumalı bu eseriyle, 1977 yılında Sait Faik Hikâye Armağanını alır. *Makedonya 1900*'de yer alan hikâyelerden “Evimiz”, “Babam”, “Dayım”, “Uçak”, “Mavi Tencere”, “Bazen Bir Savcı” Mustafa adlı anlatıcı tarafından anlatılan ve aynı hikâye kişilerinin anlatıldığı, birbirinin devamı olma özelliği gösteren hikâyelerdir. *Makedonya*'nın hikâye mekânı olarak yer aldığı eserdeki öykülerde “Kıt kanaat geçinseler bile Türkler, topraklarını düşmanlara bırakmamak için Florina'dan ayrılmak istemezler. Ancak Lozan Antlaşması'yla Batı Trakya Türkleri ile Batı Anadolu Rumlarının mübadeleleri söz konusu olduğunda zorunlu olarak yaşadıkları yerleri terk ed(erler)” (Kocabıyık, 2006, s. 222). Yaşanan bu zorunlu göçün eserdeki öykülerin yazılmasını sağladığı, *Makedonya 1900* adlı eserde yer alan Necati Cumalı (2016)'nın “Özlemleri, duygulu anlatışlarıyla bana bu öyküleri esinleyen Annem Babam Annem Fitnat ile Mustafa Cumalı'nın anılarına” sözleri aracılığıyla okurlara aktarılır. Necati Cumalı'nın *Makedonya 1900*'de yer alan öykülerinde kültürel belleğin incelendiği çalışma aracılığıyla, Balkanların kültürel bellek mekânı olarak sahip olduğu konum ve milliyetçilik akımlarının Balkanlarda sebep olduğu çatışma ve ayrışmaların kültürel bellekteki yansımalarının ortaya konulması amaçlanmıştır.

Kültürel Bellek Mekânı Olarak Balkanlar

Makedonya 1900'de yer alan öykülerde mekân önemli bir işleve sahiptir. Fiziksel mekân olarak Balkanlarda geçen öykülerde, mekânın içselleştirildiği, vatan olarak kişilerin varoluşlarında kurucu bir değere sahip olduğu görülür. Coğrafya ile insan arasında karşılıklı bir ilişki vardır. “İnsan-yer geleneği” olarak adlandırılan bu gelenekte, insan ve çevre arasındaki ilişkide, kültürün dinamik bir role sahip olduğu fikri üzerinde durulur ve daha sonra bu gelenek “kültür-çevre geleneği” olarak adlandırılır (Pattison'dan akt. Tümertekin, 2012, s. 7). Osmanlı İmparatorluğu Balkanları fethettikten sonra, bu coğrafyada farklı inanç, etnik köken ve kültürel geleneklere sahip olan insanlar, yüzyıllarca birlikte barış içinde yaşamışlardır. Lefebvre (2014, s. 67), “bir toplumun mekânsal pratiğinin kendi mekânını yarattığını”

ve “mekâna hâkim olarak ve ona sahip çıkarak yavaşça ve kesin olarak mekânı ürettiğini” ifade eder. Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel geleneği bu topraklar üzerinde etkili olmuş, mekânın yeni bir anlam kazanmasını ve yeni mekânsal pratiklerin oluşmasını beraberinde getirmiştir. Harvey (2012, s. 251), “mekânsal pratiklerin toplumsal yaşamdaki etkililiklerinin, içinde yer aldıkları toplumsal ilişkilerin yapısından kaynaklandığına” dikkat çeker. “Mekânsal pratikler anlamlarını sınıf, cinsiyet, cemaat, etnik grup, ırk temelindeki toplumsal ilişkilerden alırlar ve toplumsal eylemlilik içinde ya ‘tüketilirler’ ya da ‘değişikliğe uğratılırlar’” (Harvey, 2012, s. 251). Burada mekân ile insan arasındaki karşılıklı ilişkiye vurgu yapıldığı söylenebilir. Yıllar içinde Osmanlı İmparatorluğu'nun güç kaybetmesi ve tüm dünyayı etkisi altına alan milliyetçilik akımları Balkanlarda da etkili olmuş, bu coğrafya çetecilik faaliyetlerinin, savaşların ve ölümün kol gezdiği bir mekâna dönüşmüştür. Yaşanan tüm bu olumsuzluklar sonucunda Osmanlı İmparatorluğu Balkanları kaybeder. Bu kaybın neticesinde gerçekleştirilen mübadeleler ile Balkanlar vatan olmaktan çıkarak, bu toprakları vatan belleyen kişilerin hafızaları aracılığıyla gelecek nesillere aktarılan bir hatıraya dönüşür. “Herhangi bir hatıralar kategorisinin yeniden canlanması için, dikkatimizi çevirmemiz gereken şey mekândır, -içinde bulunduğumuz, sık sık geçtiğimiz, daima erişimimizin olduğu ve hayal gücümüz ya da düşüncemizin her an yeniden oluşturabildiği- bizim mekânımızdır; düşüncemiz onda sabitlenmelidir” (Halbwachs, 2019, s. 174).

Balkan coğrafyası, Cumalı'nın dünyaya geldiği ve yıllarca burada geçen hikâyeleri dinleyerek büyüdüğü, kimliğinin önemli bir parçası olan mekânsal hafızaya karşılık gelir. Balkanlarda kültür, tarih ve coğrafya, kimliğin ayrılmaz parçaları olarak Cumalı'nın *Makedonya 1900*'de yer alan hikâyelerinde öne çıkar. Yazarın ailesinden dinlediği anıları hikâyeleştirdiği *Makedonya 1900* adlı eserde, yitirilen Balkan topraklarına ve Türklerin Balkanlardan ayrılmak zorunda kalışının yıkıcı etkilerine yer verir. Balkanlar, hikâyelerde vatan toprağı olarak önemli bir yere sahiptir ve Balkanlardan ayrılmak zorunda kalmak, dinmek bilmeyen bir gurbet duygusunu beraberinde getirmiştir. Birbirinin devamı niteliğindeki hikâyeler aracılığıyla Balkanlardaki yaşam tüm canlılığıyla anlatılır. “Yine mekân veya ortam kuvvetli bir belirleyici unsur -fizikî veya sosyal bakımdan belirleyici bir sebep olarak görülen çevre, kişinin değiştirmeye gücünün yetmediği bir şey- olabilir (Wellek ve Warren, 2011, s. 259). Balkanlarda yaşanan çatışmaların neticesinde Osmanlı

İmparatorluğu'nun bu topraklardan çekilmesi ile Türkler kendi vatanlarında yabancı durumuna düşmüşlerdir. Sonrasında yapılan mübadeleler ve göçler onları vatan belledikleri Balkanlardan fiziksel olarak uzaklaştırmış ancak belleklerinde ve hatıralarında Balkanları yaşatmaya devam etmişlerdir.

Hatıralar aynı şekilde yaşanan bir mekâna dayanırlar. Aile için ev, kırsal kesimde yaşayanlar için köy ve vadi, kentsoylular için kentler ve bir coğrafyada yaşayanlar için o coğrafi bölge mekânsal hatırlama çerçevesini oluşturur. Bu bağ, özellikle uzakta iken 'vatan' duygusunu veren çerçevedir. Mekâna, ben'in çevresindeki, ona ait olan şeyler dünyası, onun 'maddi çevresi', benliğinin taşıyıcısı ve destekleyicisi olarak ona ait olan şeyler de dahildir (Assmann, 2018, s. 47).

Balkanlar, burada yaşayan Türklerin vatan olarak benimsedikleri ve kendilerini coğrafya ile özdeş tuttukları bir kültürel bellek mekânıdır. Korkmaz (2008, s. 87), kültürel belleğin, nesnelere ve iletişim belleğindeki bireysel değerleri, toplumsal anlamlara çevirdiğini, bireyselliğin deneyimlerini taşıyan parçalar hâlindeki anı mekânlarını birleştirerek vatanlaştırmaya başladığını söyler. Balkanların bir aidiyet mekânı olarak benimsenmesi, kişilerin kimliklerini Balkanlar aracılığıyla ortaya koymasını ve bu coğrafyayı vatan olarak benimsemesini de beraberinde getirmiştir.

"Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağla(yarak)", "(k)armaşık bir süreç oluşturur" (Lefebvre, 2014, s. 25). Mekân ile ilgili Balkanlarda yaşanan karmaşık süreç, Türklerin bu topraklarda hâkim millet olma konumlarını kaybetmelerleriyle birlikte yaşadıkları karışık duygular aracılığıyla görünür kılınır. "Babam" adlı hikâyede İbrahim Efendi, küçük bir çocuk olan oğlu Mustafa'yı alıp harman yerine gider ve geceyi orada geçirirler. Hikâyede anlatılan tarihsel zamanda Bulgar komitacıları çok etkindir. Türkleri Balkanlarda istemezler ancak İbrahim Efendi, oğlunu da yanına alarak geceleri harman yerinde kalır. Mustafa, "Çok değil, bir kurşun atımı, üç yüz dört yüz adım ötede, komitacılar, çapraz fişeklikli, saçlı sakallı adamlar, yaktıkları ateşin yöresinde dolanırlar, fişekliklerinin silahlarının, koşum takımlarının madensel parçaları alevlerin yalazları vurdukça parıldar, gölgeler düştükçe kararır. Geç saatlere kadar şarap içer Bulgarca türküler söylerlerdi." (Cumalı, 2016, s. 28) der. Yedi yaşındaki Mustafa, hemen her gece Müslümanların öldürüldüğü dağlara neden babasının kendisini de götürdüğünü anlayamaz. İbrahim Efendi, Müslümanlara düşmanlık güden kişilere bu denli yakın

durarak, kendi vatanında kimseden korkmadığını göstermek ister. Sonraki yıllarda dağlardaki kavgalar artar. Babası da Mustafa'yı harman yerine götürmez. Mustafa, "Bana öyle geliyor ki, çocukluğumda kendini sahibi efendisi bildiği topraklar üzerinde, başkalarından korkmayı yediremediği için, Bulgar komitacılarından falan korkmadığını göstermek için, beni yanında sürüklüyordu dağ başlarındaki o ıssız harman yerlerine!" (Cumalı, 2016, s. 29) sözleriyle babasının davranışın sebebini yıllar sonra anladığını ifade eder. Harvey (2012, s. 255) "mekân üzerindeki hakimiyetin günlük hayat içinde ve üzerinde toplumsal iktidar kurmanın temel ve kapsayıcı bir kaynağı olduğu fikrini, Henri Lefebvre sebatkâr sesine borçluyuz" der. Lefebvre (2014, s. 48) ise herhangi bir toplumun üyesi olan "özneler" in hem kendi mekânlarına hem de bu mekânda etkin olan, onu içeren 'özne' niteliklerine kavuştuklarına dikkat çeker. "Babam" adlı hikâyede de bir mekânı sahiplenme söz konusudur. Mekân üzerindeki hakimiyetin zedelenmesinin, kişilerin dünya üzerindeki konumlarını sorgulamasını da beraberinde getirdiği görülür. Bulgar komitacıların orada olduğunu bilerek harman yerine gitmek hatta küçük çocuğunu da yanında götürmek, Balkanların hâkim milletine mensup olduğunu gösterme ve bu yolla benlik bütünlüğünü koruma amacı taşır.

"Uçak" adlı öyküde ise okumak için İstanbul'a giden Mustafa'ya Florina'daki yaşlı Türklerin kızması anlatılır. Gençlerin Florina'dan ayrılması, yaşlılar için eleştirilecek bir durumdur. Mustafa, "Çünkü açıkça söylemeseler de, yaşamlarının amacı kasabada kalmak, kasabaya demir atmak, kasabayı beklemektir onların" (Cumalı, 2016, s. 172) sözleriyle, Florina'nın bir aidiyet mekânı olarak korunması ve gelecek nesillerin de Florina'dan ayrılmadan orada hayatlarını kurmaları gerektiğine olan inancı yansıtır. Gençlerin İstanbul'a okumaya gitmesi kasabadaki yaşlılar tarafından kınanır.

Bizim de çocuklarımız var. Onlara kötü örnek olacaksınız birer ikişer bu gidişle. Yarın öbür gün onlar da tutturacaklar İstanbul'a gitmek isteriz diye. Evlerde rahat huzur kalmayacak! Böyle, sen git, o gitsin, beriki gitsin, kime bırakacağız bu memleketi? Ne istersiniz böyle kaçıp gitmekle? Rumlara, Bulgarlara mı kalsın bağıımız, bahçemiz? Onlar mı gelsin yerleşsin aptessiz kıçlarıyla evlerimize? Hiç mi yüreğiniz sızlamaz sizin be? Ha? Hiç mi aklınız işlemez (Cumalı, 2016, s. 173).

Gençlerin İstanbul'a okumaya gitmeleri, yaşlıların memleketin diğer milletlerin eline geçeceğine dair kaygı duymasına sebep olur. Henüz Balkan Savaşları olmadan

önce söylenen bu sözler, Balkanların başka milletlerin eline geçeceğine dair bir ön sezi gibidir. “Aradan üç ay geçti. Balkan Savaşı çıktı. Kasım ayında iki Yunan uçağı görüldü Florina'nın üstünde. Demiryolunu bombalayıp uzaklaştılar. Patlamalar kasabadan duyuldu” (Cumalı, 2016, s. 176) sözleri ile ifade edilen tarihsel sürecin sonunda Osmanlı İmparatorluğu bu toprakları kaybeder. İzmir'in işgalinden sonra 3 yıl daha Florina'da kalan Türkler, mübadele ile Türkiye'ye göç ederler.

Balkanlarda çatışmalar ve savaşların anlatıldığı ve bu bağlam içerisinde kişilerin Makedonya topraklarını vatan olarak benimsemelerinin önemine “Babam” adlı hikâyede yer verilir. “Babam” adlı öyküde, hikâye kişisi doksan yaşındaki İbrahim Efendi'nin, doğduğu ve neredeyse tüm hayatını geçirdiği topraklarda yaşanan çatışmaları ve savaşları tevekkül ile izlediği ve umudunu kaybetmediği görülür:

Kurtuluş Savaşı'nın haberlerini hep Kuran okuyarak, dua ederek izledi. Savaşın kazanılmasından neler beklediğini hiçbir zaman açık açık söylemedi. Fakat Florina'nın, Selanik'in, bütün o camili, bağdadi evli, Müslüman Makedonya topraklarının Osmanlılardan kopması, çok değil daha on yıllık hikâyeydi. Balkan Savaşı, İkinci Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı birbirlerini izleyen savaşlardı onun gözünde. İkinde, ikincisinde yenilmiştik ama savaş daha bitmemişti, sürüyordu. Sonunda kazanmıştık işte. İçinden, içinden ordularımızın ilk iki savaşta yitirilen yerleri geri alacağı umudunda olmalıydı. Yunanlıların eline geçmiş bile olsa Florina'yı Osmanlı kasabası olarak görüyordu hâlâ. Tam, kendi bildiğinden başka doğru tanımayan, dik kafalı Rumelililerdendi o. Yenilgiyi hiçbir zaman kabullenmemişti (Cumalı, 2016, s. 29).

Florina, İbrahim Efendi'nin evidir. Dünyaya geldiği ve yaşamını geçirdiği Florina, aidiyet hissiyle bağlı olduğu bir mekân ve kimliğinin önemli bir parçasıdır. Kendini oraya ait hisseder, dünya üzerindeki varlığını Florina aracılığıyla anlamlandırır. Tümtaş (2012, ss. 11-12), “mekân kimliği”nin insanların kendilerini bir “mekân” aracılığıyla “nasıl tanımladıklarını”, mekânla “nasıl duygusal bağlar oluşturduklarını” ve ona karşı nasıl aidiyet ve bağlılık oluşturduklarını ifade ettiğini söyler. İbrahim Efendi için Florina demek, hayat demektir. Tüm yaşamını orada geçirmiş, varlığını orada anlamlandırmış, kendini Florina ile eş tutmuştur. “Kendini bir mekân ile tanımlama bu mekânın farklılığının yanı sıra bu mekâna özgü toplumsal bağlardan kaynaklanır” (Tümtaş, 2012, s. 12). İbrahim Efendi'nin bir daha hiç dönemeyecek olduğunu bildiği evinden ayrılması, onu dünyadaki köşesinden koparır. Bu hüznü yaşlı adamın felç geçirmesine sebep olur. Lozan Antlaşması'nın imzalanmasıyla Batı Trakya'daki Türkler ile Batı Anadolu'daki Rumlar'ın yer değiştirmesi gündeme gelir. İbrahim Efendi, “

'Olmaz öyle şey!' diyordu. Haber kesinlik kazanınca, 'Ben Florina'dan ayrılmam,' diye tutturdu. 'Bre baba, bre İbrahim Efendi, yapma, etme, geçti o günler, unuttun mu üç yıldır çektiklerimizi, Yunanlılar Anadolu'dayken? Ordumuz nerede, hükümetimiz nerede, biz de orada. Bize orası yakışır' " (Cumalı, 2016, s. 30) sözlerine aldırış etmez. Herkes İbrahim Efendi'yi ikna etmeye çalışır ancak o doğup büyüdüğü, tüm hayatını geçirdiği topraklardan kopmak istemez. Florina'daki evi Bursa'dan göçen bir Rum aileye teslim ederler, onlar da Florina'dan Selanik'e doğru gemiye binmek üzere yola çıkarlar. İbrahim Efendi yol boyunca hiç konuşmaz, trenin penceresinden son kez gördüğü Makedonya'nın topraklarını, dağlarını, taşlarını seyreder.

Vapura geçeceğimiz sırada birden, gerisinde, iki eliyle kavradı ritim merdivenlerinin parmaklıklarını. Doksan üç yaşındaydı. Hâlâ gücü kuvveti yerindeydi. Ben, Fehim Çavuş, Salih Bey, ellerini çözemedik bir türlü parmaklıklardan. 'Benim yerim Florina,' diyordu. 'Ölülerimi kimsesiz bırakmam! Toprağımı bırakmam! Siz gidin, bindirin beni trene, Florina'ya geri döneyim. Florina'da öleyim' (Cumalı, 2016, s. 30).

Rumeli kaybedilse bile, İbrahim efendinin zihninde yurt olmaya devam eder. "Elbette ki istisnai olaylar da bu mekânsal çerçevede kendilerine bir yer bulur çünkü o olaylar gerçekleştiğinde, grup, uzun zamandan beri ve o ana kadar sahip olduğu halinin bilincine daha yoğun bir şekilde varır ve onu mekânla ilişkilendiren bağlar, kopacakları anda onu gözüne daha net olarak görünür" (Halbwachs, 2019, s. 162). Tüm hayatı orada geçmiştir ve Rumeli onun vatanıdır. Orada yaşamıştır, orada ölmek ister.

Vapur kalktı kalkacak söz anlamıyordu. Zorlukla, sonunda üç kişi koltuğu ile yerden havalandırdık, ayırdık ellerini parmaklıklardan. Ayırdık ama ayaklarına felç inmişti. Vapura, koltuğunda, elden ayaktan kesilmiş olarak bindi. Akli yerindeydi, eskisi gibi rahat konuşuyordu. Göçmen olarak Urla'ya yerleştik. Urla'da üç yıl yatağında silasını yaşadı. Baktığı yerden gözlerini ayırmadan sık sık dalar giderdi. Arada kendini tutamadığı sıralarda, 'Ah, Florina'yı bırakmayacaktım, Florina'da ölecektim!' dedikçe, artık gölgelenmeye başlayan bakışlarında, cins atlar gibi, geniş sağrı dik omuzlu dağlarının izdüşümleriyle Makedonya göklerinin ışığı yansır, yüzü bulutlardan sıyrılmış gibi aydınlanırdı (Cumalı, 2016, s. 31).

"(M)ekân, kültür ve kimlik iç içedir ve birbirleriyle karşılıklı etkileşim içerisinde şekillenmektedir. Dolayısıyla bu kurgu mekânı sembolleştirmektedir. Ve mekân içinde yaşayanların yaşam tarzlarının, taşıdıkları kimliklerin, sınıfların, inançların, statülerin yansımasıdır" (Tümtaş, 2012, s. 12). "Babam" adlı hikâyede Florina'nın vatan olmaktan çıkışı, İbrahim Efendi'nin sadece ruh halini etkilememiştir. Gemiye

bindirilirken felç geçiren yaşlı adamın durumu, mekânsal kopuşla birlikte artık eski İbrahim Efendi olmayacağıının simgesidir. Mekân, insanların kimliklerini ortaya koymasından önemli bir ayırt edicidir. Bu ayırt edici özellik, Urla'ya göç ettikten sonra üç yıl daha hayatta kalan İbrahim Efendi için sadece bir hatıra olarak yaşamaya devam eder.

Balkanlarda Farklı Uluslar Arasında Yaşanan Çatışmaların Kültürel Bellekteki İzleri

Makedonya 1900'de yer alan hikâyelerde Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanlardaki topraklarında yaşanan çözümlerin toplumsal hafızadaki yansımalarına yer verilmiştir. Osmanlı, farklı ulusların ve farklı inançtaki insanların birlikte, barış ve huzur içinde yaşadığı bir imparatorluktur. "Osmanlı devletinin temelinde, zengin bir dinî gruplar mozayişini, aşiret birliklerini, etnik unsurları ve müreffeh (yarı müreffeh) şehirleri yekpâre bir çatı altında teşkilatlandırmaya muvaffak olan bir merkez bulunmaktadır" (Mardin, 2015, s. 109). Batı'nın ekonomik olarak ilerleyiş Osmanlı İmparatorluğu'nun gerilemesine sebep olmuş, Osmanlı bu durumu telafi edebilmek için bir dizi Batılı yenilik yapmaya başlamıştır. Bu yeniliklerin ilki Tanzimat Fermanı'dır (1839), Gülhan Hatt-ı Hümayunu olarak da adlandırılan ferman, padişahın da katıldığı, yabancı elçilerin bulunduğu bir törende sadrazam Mustafa Reşit Paşa tarafından padişahın halka verdiği hakların okunması ile yürürlüğe girer. İmparatorluğun çözümlenmesini önlemek için Tanzimat Fermanı ile yapılan düzenlemeler, Avrupalı devletlerin Osmanlı'daki azınlıkların haklarını bahane ederek yetersiz gördüğünde bu devletlerin baskısıyla Islahat Fermanı (1856) ilan edilir.

Islahat Fermanı (1856), Tanzimat'ın uygulanmasının önemli bir kademesini oluşturmuştu. Bu kademede gayri Müslüm tebaaya o zamana kadar özel statüleri dolayısıyla bağışlanan imtiyazlar, onlara Osmanlı tebaasının tümünün sahip oldukları statü tanınmak şartıyla, ortadan kaldırılıyordu. Hıristiyan unsurlar, 19. yüzyılın başından beri birer 'ulus haline gelme yoluna girme'ye başlamışlardı. Böylece azınlıklar Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayrılmak için çaba sarfeden gruplar oldukları oranda kendilerinin Osmanlı İmparatorluğu'nu parçalayan, onu 'arkadan vuracak' unsurlar olarak çalıştıkları korkusu yayılmıştı. Azınlıkları çağdaş olmaya çalışan bir devlette bu yeni hakların yarattığı tepkinin ikinci bir boyutu, cemaat liderlerinin kendilerine verilmiş önderlik imtiyazlarını kaybetmeleriydi. Buna benzer bir tepki de, Müslümanların doğal gördükleri 'Millet-i Hâkime' statüsünün ortadan kalkmasıydı (Mardin, 2015, ss. 86-87).

Makedonya 1900'deki hikâyelerde milli farkındalığın oluşum sürecinin, Osmanlı'nın Balkanlarda yaşadığı büyük toprak kayıplarının bir sonucu olduğuna ve bu sürecin sonunda Balkanlarda yaşayan Türklerin, ev sahibi konumlarını kaybederek misafir konumuna geçtiklerine, bu toprakların hâkimi olma statülerini kaybettiklerine yer verilir. Bu durum Balkanları vatanı olarak benimsemiş Türkler üzerinde oldukça yıpratıcı olmuştur. Hikâyelerde kimlik ile ilgili farkındalığın oluşumunda Balkanlarda yaşanan tarihsel sürecin günlük hayattaki yansımalarına yer verilerek, ait olunanın yitirilmesinin kişiler üzerindeki etkisi anlatılır. Hikâyelerde öteki -Bulgar-Sırp-Arnavut-Yunan- karşısında kendi kimliğini fark ediş süreçlerine tanıklık edilir. Mardin (2015, s. 94), II. Abdülhamid devrinin, yasaklara rağmen milliyetçilik akımının şekillenmeye başladığı devir olduğuna dikkat çeker. "Batı Avrupa'da 19. yüzyılın başından itibaren gelişmeye başlayan Batı milliyetçiliğinin kuramcıları, her 'milletin' kendine 'devlet'ine sahip olması gerektiği fikriyle taraftar toplamaya çalışmışlardı" (Mardin, 2015, s. 94). Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı dillerin, dinlerin ve etnik grupların bir arada yaşadığı bir düzene sahip olması, milliyetçilik idealinden uzak durmasını gerektirir. Milliyetçilik ideali karşısında Osmanlı tebaasını bir arada tutmak üzere "Osmanlılık ideali" ortaya atılır (Mardin, 2015, s. 94). Ancak 1877-1878 Osmanlı Rus Savaşı'ndan sonra Osmanlı'nın Rumeli'de yaşadığı toprak kayıpları Osmanlılık idealinin halkı bir arada tutmak için yeterli olmayacağına anlaşılmasını beraberinde getirir. Bu durum Balkanlarda yaşanan çatışmalar ve Balkan Savaşları sonrasında yaşananlar ile daha açık bir hâl kazanır. *Makedonya 1900'de* Cumalı çeşitli hikâyeler aracılığıyla, Balkanlarda milliyetçilik akımlarının sonucu olarak ortaya çıkan toplumsal çatışmalara yer vererek, bu topraklarda hâkim olmak isteyen milletlerin sebep oldukları yıkımları anlatır. Yazarın, ailesinin ve yakın çevresinin hafızalarındaki olaylardan hareketle hikâyeleştirerek kültürel belleğe aktardığı olaylar, bu yolla Balkanlarda yaşananların gelecek nesillerin hafızasında yer edinmesine imkân sağlar.

"Evimiz" adlı öyküde Florina'da Müslüman vatanseverlerin İttihat ve Terakki çatısı altında bir araya gelmeleri ve öteki milletler karşısında bir birlik oluşturmaları anlatılır. Hikâyenin anlatıcısı Mustafa, Florina'da Müslüman mahallesinde yaşayan on bir yaşında bir çocuktur. Florina'da Manastır'daki alaya bağlı bir nişancı taburu vardır ve tabur subayları ile Mustafa'nın babası İbrahim Efendi arkadaşdır. İbrahim Efendi, ilk zamanlar subay arkadaşları ile ayak üstü sokakta sohbet eder, daha sonra evinin selamlığındaki kiracıları çıkarır ve subay arkadaşlarını evinin selamlığına davet

eder, oğlu Mustafa'nın ortalıkta dolanmasına kızar. Tabur ve taburun subaylarının toplumsal yaşamda saygın bir yeri vardır. Çarşı içinde küçük bir manifaturacı dükkânı olan "namazında niyazında, elinden kuran düşmeyen bir adam" (Cumalı, 2016, s. 13) olarak betimlediği babasının subaylarla alakası Mustafa'yı meraklandırır. Babasının evde olmadığı bir gün selamığa girerek babasına ait bir defteri okur. Defterde

Kurşunlu Camisi mahallesinden Rifat Efendi, bugün gözleri bağlı olarak cemiyetimize celp edildi. Amali mukaddesatımız bir kere daha kendisine hulasa edildikten sonra, Kuran'a ve tabanca ile kılıca el bastırılarak, cemiyetimiz amaline sadık kalacağına, vatan ve milletimiz uğruna canını fedaya hazır olduğuna, ihaneti halinde tabanca ve kılıç ile cezasını bulacağına yemini bilicra cemiyetimize âzâ kaydedildi (Cumalı, 2016, s. 15).

Yazmaktadır. Mustafa'nın babasının defterinden okudukları, Rumeli'de yaşanan toprak kayıpları ve farklı milletlere mensup kişilerin çetecilik ve komitacılık faaliyetleri karşısında, vatan ve millet müdafaasına dair bilincin oluşmaya başladığını gösterir. Bir başka gün de Mustafa eve gelen subayların sözlerini gizlice dinler. "Birbirinden kopuk, İttihat ve Terakki, vatan, millet, namus, Allah, canımız feda... gibi sözler duydum" (Cumalı, 2016, s. 17) diyen Mustafa, babasının İttihat ve Terakkici olduğunu öğrenir. Hikâyenin tarihsel zamanının hürriyetin ilanından beş yıl önce olduğuna yer verilir. Bulgar komitacıların bu dönemdeki yıkıcı faaliyetleri toplumsal hafızada derin bir etkiye sahiptir. Mustafa, "Bulgar komitacılarının hikâyelerini masal gibi dinleye dinleye büyüyorduk. Onların tabancalı, kılıçlı yeminlerini duyardık. Babam ve subay arkadaşları onlar gibi komitacı mıydılar? Dağa çıkmaya mı hazırlanıyorlardı? Çocuk aklımla aylarca çözemedim bu soruyu. Ama öğrendiğim giz, babama duyduğum korkuyu hem arttırdı, hem de saygıya, hayranlığa döndürdü" (Cumalı, 2016, s. 17) diyerek, babasının vatan için çalışan bir adam olmasından gurur duyduğunu söyler. Mustafa'nın çocukluğa dair hatıralarında Balkanlardaki farklı milletlerin yaşamları, özellikle de Bulgar komitacılarının yıkıcı faaliyetleri önemli bir yere sahiptir. Bulgar komitacıları günlük yaşamın düzeni içinde kendi milleti dışındaki insanlar için önemli bir tehdit unsuru oluşturur.

"Evim" adlı hikâyede Balkanlardaki diğer milletlere adlarıyla -Rum ya da Bulgar- yer verilirken, Balkanlardaki Türklerin bu devirde (hikâye zamanı 1903-1908 yılları arası) kendilerini Müslüman millet olarak adlandırdıkları görülmektedir. "Evim" adlı hikâyenin devamı niteliğinde olan "Dayım" adlı hikâyede, Balkanlarda artık günlük hayatın bir parçası haline gelen vuruşmalar, çatışmalar ve ölümler anlatılır.

“Arnavutların, Bulgar komitacıların saldırıları, ortak kavgaları, pusular, vurulan adamlarla uzardı anlattıkları (...) Sesi hiç titremeden anlatırdı o silahlı, ölümlü, ürkütücü hikâyeleri. Anam ile babam da, tıpkı onun anlattığı gibi, göz kırpmadan, korkusuz, kararlı dinlerlerdi anlattıklarını. Gerilemek yoktu onların kitabında” (Cumalı, 2016, s. 38). Balkanlar, ölümün ve ayrılığın kol gezdiği bir coğrafyaya dönüşmüştür. “Babam” adlı hikâyede babası ve Mustafa'nın mısır harmanları kaldırılırken gecede tarlada yatmalarına yer verilir. Mustafa korkar çünkü hemen yakınlarında Bulgar komitacıları vardır. Hikâyede hürriyetin ilanına daha yedi sekiz yıl olduğu ifade edilir.

Nerede olursak olalım, hangi saatte olursa olsun bir mavzer sesi, bir silah ses yarar geçirdi geceyi. Hep öldürülenlerin, vurulanların hikâyeleri anlatılırdı evlerde. O, gözlerini ayırmadan bakardı derenin öbür yanındaki ateşlere. ‘Azdılar...’ diye mırıldandığını duyardım (...) Çocuk aklımla karanlıklar, silah sesleri, yanan ateşler, ölüm hikâyeleri arasında ürkütücü ilişkiler kurardım (Cumalı, 2016, s. 28).

Hikâyelerde II. Meşrutiyet'in ilanı çift yönlü bir bakış açısıyla ele alınmış, kültürel hafızada bir taraftan hürriyetin ilanına insanlar arasında barış ve kardeşliği tesis edeceği için sevinildiğine yer verilirken diğer taraftan hürriyetin ilanı ile çıkarılan af Bulgar komitacıları da kapsamış, şehirlerde ve kasabalarda silahlarıyla dolanmaya başlayan Bulgar komitacılar, zarar verdikleri insanların her gün gözlerinin önünde gösteriş yapmış, bu durum Bulgar komitacıların zarar verdikleri Türklerin ve Rumların kin ve nefretlerinin ayakta tutulmasına sebep olmuş, çatışmayı beraberinde getirmiştir. “Zole Kaptan'ın Ölümü” adlı hikâyede hürriyetin ilan edilmesinin şenliklerle kutlandığı ancak bu durumun çok uzun sürmediği “Ağustos girenken Balkan kentlerini, yine eski öfkelerin, kökleşmiş kavgaların, kinlerin, tedirginlikleri kuşku sarmaya başladı” (Cumalı, 2016, s. 81) sözleriyle ifade edilir. Balkanlar, bu yıllarda farklı milletlerin birbirlerine nefret duyarak yaşadığı bir coğrafya haline gelmiştir. Hürriyetin ilanı ile birlikte çıkan genel affa yıllardır dağlarda dolaşan Bulgar komitacıları silahları alınmadan affedilmiş, İttihat ve Terakki'nin önde gelenleriyle komitacıların ve voyvodaların gazetelerde birlikte fotoğrafları basılmıştır. Hürriyetin ilanı ile birlikte, Bulgar komitacıların o zamana kadar işledikleri suçlar affedilmiş, komitacılar dağlardaki kılık kıyafetleri ve silahlarıyla şehre inerek, insanlar için bir tehdit unsuru olarak kalmaya devam etmişlerdir. Bu durum, Bulgar komitacıların kasabalarda yıllardır yaptıkları kötülüklerin insanlar tarafından sürekli olarak hatırlanmasını beraberinde getirmiştir.

Kaşlarına yıkık başlıkları, bol kollu siyah ipek gömlekleri, göğüsleri üzerinde sallanan boyun zincirlerinin ucuna asılı istavrozları, bacaklarına yapışık şayak külot pantolonları, uzun beyaz yün çorapları, tay derisi çarıkleriyle, tepeden tırnağa silahlı, yıllardır evlerini ambarlarını yaktıkları, yakınlarını kurşunlayıp öldürdükleri insanların gözü önünde çalımlı çalımlı dolanıp duruyorlardı (Cumalı, 2016, ss. 81-82).

Florina'da kurulan pazara hürriyetin ilanından sonraki ilk çarşamba, Banitsalı ünlü komitacı Zole Kaptan, arkasında dokuz tayfası ile beraber atları üstünde gelir. Florina sokaklarında dolaşarak adeta gövde gösterisi yaparlar. Üç yıldır Florina'da Karakol Komutanı olan Aziz Bey de Zole Kaptan ve adamlarının Florina'ya girişini komutanlıktaki odasından seyreder. "Ardına düştüğü komitacıların en namlısı, en çok can yakanı, bir türlü kıstıramadığı Zole Kaptan, omzunda çapraz martiniyle, en çok da yüz elli adım yakınındaydı işte! Cadde üstündeki dükkânlarının önüne çıkan sütçü, börekçi, üç beş Bulgar'ın alkışlarına atı üstünde selamla karşılık veriyordu" (Cumalı, 2016, ss. 82-83). Bu durum Aziz Bey'e çok dokunur ancak hürriyetin ilanıyla çıkan af elini kolunu bağlar. Karakol komutanı Aziz Bey, yıllardır peşinde olduğu Zole Kaptan'ın şehirde gövde gösterisi yapması karşısında öfke duyar.

Üç yıldır Rumlar ya da Türkler, sık sık, Zole Kaptan'ı gördükleri yeri karakola haber verirlerdi. Bulgar köylerinde kaptana yataklık eden köy papazlarını, öğretmenlerini, öteki Bulgarları sıkıştırmak boşunaydı (...) Bazen, kaptanı yakalamak için yaklaştıkları bir Rum ya da Türk köyünü karşıdan alevler içinde görürlerdi. Köye girdikleri zaman, yıkıntıların arasından dumanlar tüten, damları, kapıları, pancurları içindeki yatak yorgan daha başka eşyaları yanmış evler, ahırlarla, öldürülenlerin sağda solda kalmış ölülerini bulurlardı. Sağ kalanlar ağlamalar bağırıp çağrışmalar, acı yakarışlarla karşılardı gelişlerini, Zole ile atlıları ise daha onlar gelmeden çoktan gitmiş olurlardı (Cumalı, 2016, s. 83).

Zole Kaptan'ın yaşamı kendi milletinden olmayanlara zarar vermek üzere kurulmuştur. Köy yakmak ve insan öldürmek onun yaptığı sıradan işler haline gelmiştir. Zole Kaptan, Türkleri ve Rumları korkutan ve bezdiren bir insandır ancak hürriyet sayesinde affedilmiş, kötülük yaptığı insanların önünde çalım satar bir konuma geçmiştir. Aziz Bey, Zole Kaptan'ın yaptığı onca kötülüğü rağmen serbestçe dolaşması karşısında çok kızgındır.

Balkanlarda milliyetçilik hareketlerinin yansımalarını "Zole Kaptan" adlı öyküde görmek mümkündür. Bulgar komitacılar Balkanlarda ayrışan halk arasında taraftara sahiptir ve bazı siyasetçiler tarafından hoşgörü ile karşılanır. Bu kişilerin

dışındaki halk, hem Müslüman mahallesinde hem Rum mahallesinde Zole Kaptan ve tayfasından çekinir ve rahatsız olur. “Zole ile atlıları geçerken bir iki politikacının ‘Yaşasın hürriyet! Yaşasın müsavat!’ diye bağırdıkları duyulmuştu. Tek tük bir iki alkış onların bağırmalarına karışmış, sönmüştü” (Cumalı 2016: 85). Balkanlarda yaşayan halklar çok acı çekmiştir. Toplumsal hafıza bunların hepsini saklamaktadır. Assmann (2018, s. 54), toplumsal bellek kavramının bellek ile grubun birbirine bağlanmasına dayandığını söyler. Bu sebeple İstanbul tarafından ilan edilen hürriyet, toplumun iç dinamiklerine yabancıdır. Halk yaşadıklarını unutmamıştır. Toplumsal hafıza, Balkanlarda yaşanan tüm olayları saklar ve bu olaylar yazı aracılığıyla kültürel belleğe aktarır.

Ölümlerle sarmaş dolaş yaman bir dönemdi o dönem. Kaç gündür şenlikler törenler sürüp gidiyordu ama o dönem sona erdi mi ermedi mi kimse kestiremiyordu henüz. (...) Bellekleri yangın, ölüm, ırza geçme hikâyeleriyle doluydu. Yangınlar çıkarılır, buğday ambarları, samanlıklar, ahırlar, köy evleri yanar, yalazların ışığında, evsiz kalan günahsız insanlar, yangından kurtarabildikleri küçük çocukları, yaşlıları, kırık dökük eşyalarıyla oradan oraya atarlardı kendilerini. Damlarından uğrayan atlar, inekler, keçiler alevler arasından çıkış yolu bulabilmek için sağa sola atılırlardı. Sabah evinden sapasağlam çıkan erkeklerin gece yarısından sonra ölüsü kapısına bırakılır ya da yol kıyısında ölü bulunduğu haberi gelirdi. Genç kızlar, kadınlar zevk için, istenildikleri için, salt kirletilmiş olmak için kirletilirdi. Ölüler gözyaşlarıyla gömülür, ırzına geçilen kadınlar arasında delirenler, kendini öldürülenler olur, yangınların ardından felaketlere uğrayanlar, bir beygire ya da bir yük arabasına yükledikleri kurtarabildikleri eşyalarıyla, kaç kuşaktır yaşadıkları köylerinden, tam olarak nereye yerleşeceklerini, ne iş tutacaklarını bilmeden göç ederlerdi. Umutları, yeryüzünde kimsenin kendilerini düşman göremeyeceği bir köşe bulabilmektir yalnız. Gazetelerde çok az yer alırdı bu olaylar. Fakat ağızdan ağıza köyleri kasabaları dolanıyordu. Böyle aylar yıllar geçer, hükümetin bulup çıkaramadığı suçluları zaman ortaya çıkarır, olanlar, günüyle, yeriyle, gerçek suçluların ayrıntılarıyla yerleşirdi belleklere. Bir kez gerçek suçlu halk arasında saptandıktan sonra, çokluğundan suçluların sayısını şaşırıp hükümet arkasını bırakmış olsa bile ölenlerin, ırzına geçilenlerin, evler yakılanların yakınlarının kini diri kalır, suçlulardan öç alacağı günü gözlerdi (Cumalı, 2016, s. 87).

Toplumsal hafızaya kazınan insanların yaşam haklarına engel olmak üzerine gerçekleştirilen bu olaylar, yazı aracılığıyla kültürel belleğe aktarılır ve ölümsüzleştirilir. “Zole Kaptan’ın Ölümü” adlı hikâyede yer verilen, Zole Kaptan’ın Sadettin’in babasının döve döve öldürtmesi, belleklerde yer eden önemli olaylardan biridir. Sadettin’in babası Sarıgöl ile Ekşisu arasındaki Nevaska köyündendir. “Üç yüz haneli köyün yarısı Bulgar, seksen hanesi Türk, altmış hanesi Rum, on hanesi de Ulah”tır (...) “Bulgar komitacıları, Türkleri, Rumları köyden kaçırmak için sık sık baskınlar verirlerdi. Bir akşam Zole çetesinin köye verdiği böyle bir baskında, telgraf telleri kesildi. Türk,

Rum evleri, samanlıkları yakıldı. Silahla karşı koyanlar öldürüldü." (Cumalı, 2016, s. 87). Bulgar çetesinin Türklere ve Rumlara zulmettiği bu olay karşısında Sadettin'in babası sessiz kalmaz ve Osmanlı birliğine bunu yapanın Zole Kaptan olduğunu, köy kilisesinin papazının da kaptana yataklık ettiğini söyler. Silahları saklayan Papaz tutuklanır. Zole Kaptan'ın izi sürülür ve beş tayfası öldürülür. Bu olaydan bir ay sonra Zole Kaptan, Sadettin'in babasını pusuya düşürür ve Sadettin'in babası köyün orta yerinde tayfaların tekmeleriyle ve dipçikleriyle öldürülür. "Sadettin, babasının ağzı burnu dağılmış, bütün kemikleri kırılmış, kanlar içindeki ölüsünü, anasıyla birlikte köy alanından al(ır)." (Cumalı, 2016, s. 89). Babasının canice katledilmesi, Sadettin'in hafızasında derin bir iz bırakır. Annesi ölen, kızkardeşi evlenerek Florina'ya yerleşen Sadettin, Nevaska'da yalnız kalır. "Bulgar komitacılarının köyde tek Türk yaşatmamaya kararlı olduklarını anladı. Damını, tek tarlasını ilk bulduğu alıcısına sattı. Yatağını yorganını bir denk yapıp babadan kalma çiftesini omzuna vurdu, Florina'ya yerleşti" (Cumalı, 2016, s. 89). Bulgar komitacıları, Balkanlarda Türklere kendi köylerinde dahi yaşam hakkı tanımaz. Onları köylerinden göç etmek zorunda bırakır. Yıllar sonra yirmili yaşlarında bir genç olduğunda Sadettin, Zole Kaptan ve tayfası ile pazar yerinde karşılaşır. Sadettin'in adamları gözünü ayırmadan izlediğini gören bir pazarıcı, ona aldirmamasını söyler. "(Ş)imdi devir böyle. Bir gün içinde dost düşman karıştı" (Cumalı, 2016, s. 86)... Sadettin, babasının katili Zole Kaptan'ın babasının ölümünden beş yıl sonra atı üstünde gururla dolaşmasını kaldıramaz, bu durum karşısında ezilir ve insanların gözünün kendi üstünde olduğunu, bu durumun onurunu ayaklar altına aldığı düşünür, Avcı olan Sadettin, Zole Kaptan'ı öldürmeye karar verir. "Zole Kaptan için, onun gibi geçmişte vurup öldürdüklerinin gölgesini, yaşadıkça önlerinde görenler, geceleri baş yastığının altına tabancasını yerleştirmeden yatmayan, hep tetikte uyuyanlar için, durum değişti. Barışın başladığı yerde anlamını yitiriyordu varlıkları." (Cumalı, 2016, s. 91). Zole Kaptan ve tayfasının şehirde güç gösterisi yapması onları destekleyenler dışındaki insanları rahatsız eder. Bir sonraki çarşamba günü de Zole Kaptan ve tayfası Florina'ya gelerek gösteriş yapar. Çete Ağustos ve Eylül ayı boyunca Çarşamba günleri Florina'ya gelişlerini aksatmaz. Bu durum en çok Müslüman Türkleri rahatsız eder. "Florina'nın anacaddesinde nal takırdattılar, Pazar yerinin kalabalığını yarıdılar, kışladaki subaylara, Kurşunlu Camisi'nin önünde aptes alan Müslümanlara, karakol görevlilerine silahlarıyla göründüler" (Cumalı, 2016, s. 93). Bulgar komitacıları özellikle Türklere karşı olduklarını gösterecek hareket ve davranışlarda bulunur. "Hükümetin

eski komitacılar gösterdiği bu geniş hoşgörüyü, kasaba Türkleri önceleri uyuşukluk, hoşnutsuzlukları arttıkça körlük olarak karşılamaya başladılar” (Cumalı, 2016, s. 94). Hikâyede özellikle Bulgarların Türklere karşı onları Balkanlarda istemediklerini gösteren davranışlarda buldukları vurgulanır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yıllarca hüküm sürdüğü bu topraklarda hâkim millet olan Türklerin bu coğrafyadan uzaklaştırılmaya çalışıldığı görülür. “Gerçi henüz Osmanlı ülkesiydi ama, Yunanlılar, Sırlar, Bulgarlar, yakın gelecekte, Makedonya'yı bölge bölge kendilerinin gözüyle görüyorlardı şimdiden” (Cumalı, 2016, s. 94) sözleri aracılığıyla Balkan topraklarının farklı milletlerin kendi bağımsız devletlerini kurmak istedikleri topraklar olarak üzerinde çatışmaların yaşandığı bir coğrafyaya dönüştüğü vurgulanmaktadır. Hikâyede Zole Kaptan da Makedonya'da bağımsız bir Bulgar devleti kurmak için savaşmaktadır. Bulgar komitacıların verdiği zarar hikâyede ayrıntılarıyla anlatılır. 1903 yılında kanlı İlya gününde Makedonya'nın yüzlerce köyünde aynı anda kasaba ve köylerde yangınlar çıkarılmış, erkekler öldürülmüş, kadınlara ise tecavüz edilmiştir. Ancak bunu yapanlardan hesap sorulmamıştır. Türkler, Bulgar komitacıların kasabalarda rahatça gezmesi karşısında o günlerde yaşananları ve bu olayları gerçekleştirenlerden hesap sorulmadığını hatırlayarak öfkelenir.

Yüzbaşı Aziz Bey, Zole Kaptan'ın öldürülmesi için Sadettin'e kurşun verir ve yardım eder. Sadettin bir sonraki çarşamba günü çarşının ortasındaki börekçide Zole Kaptan'ı vurur. “Koca komitacı ağzından boşanan bir kan dalgası ile masanın mermerine yüzükoyun yıkıldı. Kurşun, ağzından girmiş, damağına saplanmıştı” (Cumalı, 2016, s. 103). Zole'yi vuran Sadettin Türkler arasında kahraman olur. Bulgarlar ise ölen kahramanları Zole'yi gözyaşları ile büyük bir cenaze töreni sonrası gömerler.

Ölenlerle öldürenlerin ağlayanları o yıllarda hep değişti. Sadettin'in cesareti, atıcılığı, daha olaydan üç gün geçmeden Türkler arasında efsaneleşirken, Bulgar köylerinde Zole'nin ölümü üstüne yakılan türküler söylenmeye başladı. Bütün halk türkülerini gibi, ölenin eşsiz kahramanlığını, örnek cesaretini öven türkülerdi bunlar. Söyleyenlerin, türküsünü söyledikleri adamı görmek istedikleri gibi gösteren türkülerdi. Yıllarca Makedonya köylerinde o türlü söylendi. Belleklerde o türlü kaldı (Cumalı, 2016, s. 106).

Balkanlarda yaşanan olayların burada yaşayan milletleri farklı biçimlerde etkilediği, olayların, söylenen türküler, anlatılan efsaneler ve hikâyeler aracılığıyla farklı biçimlerde kültürel belleğe aktarıldığı ve kültürel bellekte muhafaza edildiği

görülür. Kültürel belleğin sakladıkları milletlere göre değişiklik gösterir. Zole Kaptan Türklere ait kültürel bellekte zalim bir katil olarak yer alırken; Bulgarların kültürel belleğinde kahraman olarak yer bulur. Aynı durum Sadettin için de geçerlidir. Türkler onu kahraman olarak görürken, Bulgarlar onu katil olarak görür. Sadettin'in Zole Kaptan'ı öldürdükten sonraki yaşamına "Kurt Kanı" adlı hikâyede yer verilir. Namlı komitacı Zole Kaptanı vurduktan sonra Sadettin'in hayatı değişir artık kendisi adam öldürmüş bir kaçıktır. Balkanlarda yaşayan milletlerde diğer millete üstün olma kaygısı olduğu görülür. Bu durumun ortaya çıkmasında milliyetçilik akımları etkili olmuştur. Bir milletin önde gelen kahramanını vurup öldüren biri, diğer milletin kahramanı olarak oldukça önemli bir konuma sahip olur. Zole'yi vuran kişinin Sadettin olduğu kısa zaman içinde kulaktan kulağa yayılır. Balkanlarda yaşayan insanların hayatta kalmak için verdikleri mücadeleler, her an ölüm tehlikesi ile burun buruna yaşamaları, sevdiklerini kaybetmeleri ve yaşadıkları kaybın öcünü almak istemeleri onların belleğinde önemli bir yere sahiptir. Sadettin Zole, Kaptan'ı vurduktan sonra baba dostu Şakir Ağa'nın evine sığınır, Şakir Ağa da onu kardeşlerinin yaşadığı Poteska köyünde saklayabileceğini, köyün coğrafi yapısının saklanmaya uygun olduğunu söyler. Poteska Türkleri, Bulgar komitacılardan çok çekmiştir bu sebeple Sadettin'i ele vermezler. Kısa zamanda bütün Makedonya Sadettin'in Zole'yi öldürdüğünü öğrenir, onun tek başına Bulgar komitacılarla çarpıştığına dair Türkler arasında hikâyeler anlatılır ve Sadettin'in hikâyesi kültürel bellekte ölümsüzleştirilir. "Sadettin'in geleceği bu söylentilerle belli olmuştur artık. Zole'ye düşman olan Türklerle Rumlar, kahraman sayıyorlardı onu. Korumaya hazırdılar. Bulgar komitacılarına karşı koyacak silahşörler gerekliydi onlara. Sadettin tam aradıkları adamdı. O da bundan böyle Zole'nin düşmanlarını kendisine dost seçmek durumundaydı" (Cumalı, 2016, ss. 112-113). Poteska'ya üç dört saat uzaklıktaki köylerden insanlar gelerek Zole'nin ve diğer Bulgar komitacılarının yaptığı kötülükleri, yakınlarını nasıl öldürdüklerini, evlerini yaktıklarını anlatırlar, onunla acılarını paylaşırlar. Türkler Sadettin'den kendilerini korumasını isterler. "Bu isteklere uyararak, kasabadan kasabaya giden pazarcı Türk köylülerine koruyuculuk ettiği, Bulgar komitacılarını yollarını tutup pusuya düşürdüğü için, sık sık yeni olaylara karışıyordu adı. Yasadışı yaşadığı ilk yılın sonunda, Sadettin Kaptan olarak, Makedonya'nın en namlı komitacıları arasında korkuyla anılıyordu" (Cumalı, 2016, s. 113). Bulgar komitacıları, Sadettin'in ele geçirmek için Poteska'ya yaptıkları her baskından elleri boş ve kayıplar vermiş olarak dönerler.

“Kurt Kanı” adlı hikâyede anlatılan bir başka olay ise 1909 yılında Poteskalı iki yoksul oduncu olan Bekir ve Recep’in ormanda başları bedenlerinden ayrılarak öldürülmeleridir. Bu vahşi cinayet üzerine Sadettin, izleri takip ederek katillerin Bulgar köyü Soroviç’ten (Ekşisu) olduklarını anlar. Makedonya’yı saran ulusçuluk akımları Soroviç’te oldukça etkilidir, bu durum farklı milletlerin birbirlerine karşı düşmanlık duygusu beslemelerini de beraberinde getirmiştir. Sadettin, tek başına Bulgar köyünü basar ancak köylüler katilleri ele vermez. Sadettin de Bulgarların öldürdüğü Türk odunculara karşılık sekiz Bulgar genci kurşuna dizer. Sadettin, “Bu sefer sekiz, dedi, bir daha bizden birini vuracak olursanız bütün Soroviç’i yakarım” (Cumalı, 2016, s. 123) der ve köyden ayrılır. Acı ve nefretin hakimiyet kurduğu bir coğrafyaya dönüşen Rumeli’de insanlar, insanlıklarını unutacakları bir duygusal yoksunluk içine düşmüşlerdir. Sadettin, “Babasının doğup büyüdüğü Nevaska’nın ortasında tekmeler ve dipçiklerle dövüle dövüle öldürüldüğü gün dünyaya küsmüş, içi zehir dolu yaşamıştı bütün gençliğini. Kızla karşılaştığı güne kadar nefretten başka duygu tanımamıştı yüreği. Acıma nedir, sevgi nedir bilmemişti” (Cumalı, 2016, s. 129). 1912 yılında Sadettin âşık olur. Aşk, Sadettin’e insan olduğunu hatırlatsa da, âşık olduğu Zehra’nın babası Adem, kızını Sadettin’e vermek istemez. “O bölgede yaşayan herkes gibi onun da belleği, Sadettin’in Zole’den başlayarak sürüp giden abartılmış bir yığın kanlı hikâyeye dolu(dur)” (Cumalı, 2016, s. 133). Adem, evini satıp, eşyalarını toplar ve ailesini de alarak Manastır’a göç etmek için yola koyulur. Bu haberi duyan Sadettin, tedbir almadan onlara yetişmek için yola çıkar ancak durumdan haberdar olan Zole’nin tayfalarının yolda ona kurdukları pusuya düşerek hayatını kaybeder. Balkanlarda Türkleri koruyan bir kahraman olarak Sadettin kültürel bellekte yaşamaya devam eder.

Balkanlarda milliyetçilik akımlarının etkisi ile yaşanan ve Yunanlıların zulmünü anlatan bir olaya da “Arif Kaptan ile Oğlu” hikâyesinde yer verilir. Arif Kaptan Balkan Savaşı’na kadar kendi halinde yaşayan bir köylüdür. Kaylar’a yakın Cuma’da kendi ekip biçtiği tarlası ile geçinen, binek at yetiştiren, ailesiyle yaşayan bir adamdır ancak Balkan Savaşı’nın çıkması tüm hayatını alt üst eder. Hikâye aracılığıyla Balkan Savaşı sırasında Yunanlıların Kaylar ve Kozana’da genç yaşlı, çoluk çocuk ayırt etmeden üç binden fazla insanı öldürerek yaptıkları kıyım kültürel belleğe aktarılır. Arif Kaptan’ın karısı ve on üç yaşındaki kızı evlerine atılan top mermisi ile can verirler. O sırada Arif Kaptan ve oğlu dışarıda oldukları için kurtulmuştur. Ölülerin gömdükten

sonra baba oğul silahlarını kuşanırlar ancak Cuma'dan kaçarken Yunan birliği ile karşılaşılır. "Arif Kaptan'ın, yıkılan evinin ölen karısı ile gelinlik kızının acısı ile dağlanıyordu yüreği. Doğup büyüdüğü köyü yanmış yıkılmıştı. Yıkıntılar arasından inilti gelir, sokaklarda yakınlarının, tanıdıklarının ölüleri yatıyordu" (Cumalı, 2016, ss. 139-140). O sırada birliğin çavuşu onları görür ve çavuş silahını eline alınca Arif Kaptan iki el ateş eder. Çavuşu ve ona yakın olan eri vurur. 1912'de dağa çıkan baba ve oğul, Yunan jandarmalarından kaçıp saklanarak, hayatta kalma mücadelesi verir. Bu sırada Bulgarlarla savaşa tutuşan Sırlar ve Yunanlılar savaşı kazanarak Makedonya'yı bölüşürler. Kısa bir süre barış egemen olsa da 1916'da Yunanistan yine karışır, jandarmalar dağlardaki kaçakların peşine düşer ve halk arasındaki eski kinler yeniden alevlenir. Arif Kaptan ve oğlu 1917 yılında yakalanır. Arif Kaptan mahkemede kendini savunurken "savaş vardı" der. Bu sözünün her şeyi açıklayabileceğini düşünür. "Savaştı olan! Genç-yaşlı, kadın-çocuk demeden üç bin kişiyi öldürenleri, niçin öldürdünüz diye yargılayan yoktu. Kendileri de savaşmışlardı. Yargılanmaları gerekirdi" (Cumalı, 2016, s. 141). Ancak mahkemede onlara asker değildiniz derler. Arif Kaptan ise, "Savaş bize karşıydı, bizimleydi be yargıcım! Başka asker yoktu ortada. Bize ateş etmeseler, adını bilmediğim, yüzünü bile görmediğim askerleri neden öldüreyim? Karım, on üç yaşındaki kızım öldü. Onları gömmüş kaçuyorduk, mavzerlerle karşımıza çıktılar" (Cumalı, 2016, s. 141) diyerek, içinde bulunduğu durumda karşısına çıkan askerleri vurmaya zorunda kaldığını anlatmaya çalışsa da, Çavuş Lukas ile er Stratis'i öldürmek suçundan Selanik Askeri Mahkemesi tarafından baba ve oğul idama mahkûm edilir. İdam edilecekleri yere götürülürken kaçarak idam edilmekten kurtulurlar.

"Mavi Tencere" adlı hikâyede Makedonya'da 1916 yılında yaşanan iç kargaşalar anlatılır. Yunanistan'ın ikiye ayrılmış sayıldığı bu yıllarda, Makedonya dağlarında çetecilik faaliyetleri de artar. Makedonya Müslümanlarının Balkan Savaşları'ndan kalma duygulara Venizelos'a karşı olmaları, Venizelos'un çetelerinin saldırısına uğramalarına sebep olur. "Ağustos girerken, Kaylar, Zeleniç, Karaferye gibi Müslümanların çoğunlukta olduğu kasabalarda, Soroviç, Banitza, Voştoran gibi Bulgarların çoğunlukta olduğu köylerde çok can yaktılar, ev yakıp adam öldürdüler, kadınları kızları kirlettiler. Sıra Florina'daydı" (Cumalı, 2016, s. 162). Yunanlıların Balkanlarda Türklere yaptığı zulmün anlatıldığı hikâyelerde, acı ve çaresizlik hâkimdir.

“Korku” adlı hikâyede ise I. Dünya Savaşı'nın Balkanlardaki yansımalarına yer verilir. Anlatıcı Mustafa yirmi iki yaşına gelmiş, hayatı Makedonya'daki savaşlara tanıklık ederek geçmiştir.

Savaşlar artık yadırganacak bir olay olmaktan çıkmıştı bizim için. Balkan devletleri ister barışınlar ister savaşınlar, Makedonyalı Bulgar, Rum, Arnavut, Türk çeteleri yıllardır vuruşup duruyorlardı aralarında. (...) Öyle bir dönemdi ki o dönem, sabahtan akşama kimin ne olacağı, yarına kimin sağ çıkıp kimin öleceği belli değildi. Üstelik ölen öldüğü ile kalıyordu (Cumalı, 2016, ss. 178-179).

Günlük yaşamda dahi savaşın izleri ve etkisi yoğunluktadır. Bu durum insanların tüm hayatına sirayet etmiş, hayata bakışlarına, benliklerine, hafızalarına ve hatıralarına da yerleşmiştir. Mustafa, savaşın izlerinin insanların belleklerinde nasıl yer ettiğini, “(d)aha iki yıl olmamıştı Balkan Savaşı sona ereli. Az cana kıyılmamış, az kurban verilmemişti bu yerlerde. Bu ayak bastığımız, üstünde at sürdürdüğümüz topraklar kim bilir kaç gencin kanını emmişti. (...) Kasabalarda asker gören yaşlı kadınlar yolunu değiştiriyor, küçük çocuklar korkuyla evlere kaçıyordu” (Cumalı, 2016, s. 193) sözleriyle anlatır. Balkanlardaki çatışma dolu yaşamın tüm yaş gruplarının hafızalarında korku dolu anıların oluşmasına sebep olduğu hikâyeler aracılığıyla kültürel belleğe aktarılır.

“Bazen Bir Savcı” adlı hikâyeye aracılığıyla ise İzmir'in işgali sırasında Yunanistan'da bulunan Türklerin yaşadıkları olaylar kültürel belleğe aktarılır. Balkanlarda Türklerin kendini ev sahibi olarak görmesi yüzyıllardır devam eden bir yaşamın ve kültürel birikimin neticesidir. İzmir'in işgali Yunanların kendilerini Rumeli'de Türklerden üstün görmesini beraberinde getirmiştir. Mustafa, “Venizelosçular, patırtı gürültü, hurralarla kapımızın önünden geçtiler. Ellerinde fenerler, meşalelerle bütün Müslüman mahallelerini dolandılar. Havai fişekleri attılar. Çatpatlar, maytaplar patlattılar” (Cumalı, 2016, s. 201) diyerek İzmir'in işgalinin, Yunanistan'daki Türkler karşısında Yunanların üstünlük duygusu ile davranmalarına sebep olduğunu ifade eder. İzmir'in Yunanlar tarafından işgal edilmesi ile başlayan kutlamaların neticesinde Türklerin kendi vatanlarında yabancı duruma düştükleri görülür. Florinalı Türkler üç yıl boyunca devam eden aşağılamalara ve hakaretlere maruz kalırlar. Anlatıcı tüm Rumların değil özellikle Venizelosçuların Türklere karşı olduğunu vurgular (Cumalı, 2016, ss. 205-206). Mustafa, Makedonya topraklarının Türklerin vatani olduğunu,

vatan toprakları el değiştirmesinin orada yaşayan Türkler üzerindeki etkisini,

Bir yere vatanım diyebilmek için orada doğup büyümenin yetmediğini pahalı öğrenmiş bir kuşağın çocuklarıydık biz. Balkan Savaşı çıktığı yıl on dokuzundaydım. Üstünde doğduğumuz, çocukluğumuzun geçtiği, vatan bildiğimiz topraklar el değiştirmişti. Bizleri de kendiliğinden uyruk değiştirmiş sayıyorlardı. Gerçekte saçma bir durumdu bu. Uyduruk, temelsiz bir işti. Biz yine bizdik. Kaşımız gözümüz, boyumuz posumuz, dinimiz dilimizle eskiden neyse yine oyduk. Ama üstünde yaşadığımız topraklarda alınıp veriliyor, ev sahibi iken yabancı tutuluyorduk (...) Bu saçmalıkları gerçekten utku bilerek hora tepen, çalım satan bazı görmemişlerin çiğliklerine katlanmak kolay değildi bizler için. Balkan yenilgisinden sonra acılar birbirini izlemişti. Art arda gelen yenilgilerin onur kırıcılığı, küçük düşürücülüğü ile yaralıydık. Hele Yunan ordusunda askere alınmak ölüm gibi geliyordu bize. Sağlık, levazım gibi geri hizmetlerde çalıştırılıyor, sedye, karavana taşıyor, ördek temizliyorduk. Nedir ki, giderek susmaya, beklemeye alışmıştık. Dünya savaşı yıllarında suçumun ne olduğunu bilmeden iki yıl yabancıların elinde tutuklu kalmıştım. Savaş sona ereli beri her gün bir acı haber alıyorduk. İstanbul düşman elindeydi (...) Bütün bu olanlardan sonra, daha başımıza neler gelecek diye her gece yatağımızda uykularımız kaçıyor, acaba, acı, yüz kızartıcı daha neler duyacağız diye her sabah başımız öne düşük sokağa çıkıyorduk (Cumalı, 2016, s. 198).

Sözleriyle dile getirir. Halbwachs (2019, s. 167), bu gibi durumlarda grubun bazı üyelerinin üzüldüğünü göstermekle, haksızlığa uğradığı için öfkelenmekle ya da buna karşı çıkmakla yetinmediğini, gelenekten aldığı kuvvetle direndiğini ve içinde bulunduğu yeni koşullar altında eski dengesini aradığını ve kısmen de olsa bulduğunu, eskiden ona ait olan yerde artık ona göre inşa edilmeyen mahalle ya da sokakta tutunmaya çalıştığını söyler. Osmanlı kültürü, Balkan coğrafyası ve kültürüne damgasını vurmuştur. Bu durum Türklerin hafızasında Balkanlardaki toprakların kaybedilmesiyle değişmemiştir. "Ama ben yine de Balkan Savaşı'ndan bu yana arkası arkasına süregelen yenilgileri kabullenemiyordum. Hâlâ Makedonya'nın felek düşkünü eski sahiplerinden biri olarak görüyordum kendimi. Kanıma işlemişti Osmanlılık. Daha doğrusu yaşadığım topraklarda güçlü topluluktan biri olarak dünyaya gelmek" (Cumalı, 2016, s. 199) sözleri ile Mustafa, Makedonya topraklarının Türkler tarafından vatan olarak benimsendiği ve Osmanlı kültürünün bu topraklardaki insanların hafızasını şekillendirdiğini vurgular.

İzmir'in geri alınması Florinalı Türklerin yıllar sonra mutlu olmasını sağlar. Mustafa içinde buldukları ruh halinde yaşanan değişimi, "Üç yıldır öne eğik başlarımız kendiliğinden doğrulmuştu. Gözlerimizin içi gülüyor, yere daha sağlam,

daha dik basarak yürüyorduk. Kasabada Venizelosçuları görünce yolumuzu değiştirmiyorduk artık” (Cumalı, 2016, s. 207) sözleriyle ifade eder. Ancak İzmir'in geri alınması kasabadaki Venizelosçuları öfkelenendirir. “Bu gece Müslüman mahallesini basacaklarmış. Evlerini yakıp ne kadar Müslüman varsa öldüreceklermiş” (Cumalı, 2016, s. 208) sözleri kasabadaki Türklere, Türk dostu Rumlardan tarafından iletilir. Mustafa'nın arkadaşı Arsenios, dikkatli olmalarını söyleyerek, kaçmalarını ya da saklanmalarını tavsiye eder ve arkadaşını uyarır. Mustafa evde babasına danışır ve evde kalarak çarpışmaya karar verirler. Hikâyede ev dört duvardan fazlasıdır, ait olunan tüm değerlerin yaşamın ve ölümün çarpıştığı bir mekân olarak terk edilmez. Mustafa ve ailesi yaşadıkları evde çarpışarak ölmeyi göze alırlar. Mustafa, kardeşi Huriye ile birlikte çarpışacaklarını söyler. “Dış kapıyı kırıp avluya girecek olurlarsa fişeklerimiz bitinceye kadar dayanacağız. Sonra... Gerisini söyleyemedim. Öfkeden titriyordum. Karım hiçbir şey demeden yüzüme bakıyordu. Rengi sararmış, çeneleri kısılmıştı, Huriye de öyle (...) -Bu bizim için. Fişeklerimiz tükenip de kapıya kadar geldiler mi, önce sizi vuracağım birer birer, sonra kendimi. Sağ geçiremeyecekler bizi ele” (Cumalı, 2016, ss. 210-211). Bir zamanlar ev sahibi oldukları topraklarda her an öldürülme tehlikesi ile karşı karşıya olmak, Türkler üzerinde travmatik bir etkiye neden olmuştur. O günlerde yaşanan travmalar, yazı aracılığıyla toplumsal hafızaya aktarılarak yaşanan olayların unutulması engellenmiş ve toplumsal bilinç oluşturulması amaçlanmıştır.

Baba İbrahim Efendi ise, Yunanların zulmü karşısında inancına sığınır. Mustafa, “Babam Kuran'ını almıştı eline. Kuran'ına sığınmıştı. Kuran kalesiydi onun, dinginlikler içindeki limanıydı. Elinde Kuran'ı ile her tehlikeye karşı koyabilirdi! Kuran dokunulmaz bir insan kılıyordu sanki onu. Seçtiği sureleri okudu. Ölmüşlerine Yasinler gönderdi. Hepimize Tövbe suresini okuttu. Kelime-i Şahadet getirtti. İman içinde ölüme hazırladı kendini. Bizi de...” (Cumalı, 2016, s. 212). Balkanlardaki Türkler için milliyet ve inanç iç içe geçmiştir. Balkanlarda Müslümanlık, milli kimlikle bir arada görülür. Müslümanlar evlerinde olacakları beklerken, Hasan Hoca, Kurşunlu Camisinden ikindi ezanı okur. “Türk mahallesinin soluğu gibiydi. Onu dinlerken bildiğim bütün Türk evlerinin içini görür gibi oluyordum. Hepimiz evimizdeydik. Hepimizin silahları avlu kapılarını gören pencerelerinin içinde” (Cumalı, 2016, s. 217)... O gece çıkacak olaylar ve çatışmalar, sözleri barış ve kardeşliği vurgulayan Savcı tarafından engellenir. Halbwachs (2019, s. 128), bir halkın belleğine kazınan, olayın kendisi değil, halkın maruz kaldığı yankılar

olduğuna dikkat çeker ve sadece, olayların halka etki ettiği andan başlayarak halkın belleğine dâhil olduğunu ifade eder. (Halbwachs, 2019, s. 128), Türklerin saldırıya uğramalarının savcı tarafından engellenmesiyle olay gerçeklemedi fakat insanların öldürülme tehlikesi altında hissettikleri gerçektir ve geçmişte yaşanan bu olay hatıraların hikâyelere dönüştürülmesi aracılığıyla kültürel hafızaya aktarılmıştır.

SONUÇ

Necati Cumalı'nın *Makedonya 1900*'de yer alan hikâyelerinde kültürel bellek inşasının incelendiği çalışmada, kültürel belleğin, toplumların geçmişleri ile ilgili farkındalık kazanmasında önemli bir işleve sahip olduğu tespit edilmiştir. Kendisi de Florina doğumlu olan Necati Cumalı, üç yaşındayken mübadele ile İzmir'e göç etmiş bir ailenin oğludur. Yıllarca ailesinden ve kendisi gibi göçmen olan yakın çevresinden Balkanlarda yaşanan çetecilik faaliyetlerini, yangınları, tecavüzleri, köy basmaları, öldürme olaylarını ve göçleri dinleyerek büyümüştür. Balkanlarda yaşanan bu olaylara tanıklık eden, bu olaylarda sevdiklerini kaybeden insanların hatıralarını, yazı aracılığıyla kültürel belleğe aktaran Cumalı, 1900-1920 yılları arasında Balkanlarda yaşananları ölümsüzleştirerek gelecek nesillere aktarır.

Çalışmada ele alınan hikâyelerde Balkanların kültürel bellek mekânı olarak konumlandırıldığı, bu coğrafyada yaşayan Türklerin vatan bildikleri topraklardan ayrılmasının onlar üzerinde yıkıcı bir etkiye sahip olduğu görülür. Balkanlar, Türklük ve Müslümanlıkla iç içe geçmiş bir coğrafya olarak, buradan göç eden insanların hafızasında kültürel bellek mekânı olma özelliğini korur. Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik ve siyasi olarak zayıflamasının ve tüm dünyayı saran milliyetçilik faaliyetlerinin sonucunda Balkanlardaki topraklarını kaybetme sürecinde yaşananların hikâyelere aktarıldığı, bu yolla Balkanlarda yaşanan bu tarihsel zamanın kültürel bellekte sabitlendiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

Assmann, J. (2018). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı.

Connerton, P. (2019). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (Çev. A. Şenel). İstanbul:

Ayrıntı.

Cumalı, N. (2016). *Makedonya 1900*. İstanbul: Cumhuriyet.

Halbwachs, M. (2007). Kolektif Bellek ve Zaman. *Cogito*, 50, 55-76. İstanbul: YKY.

Halbwachs, M. (2019), *Kolektif Bellek* (Çev. Z. Karagöz). İstanbul: Pinhan.

Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis.

İlhan, M. E. (2018). *Kültürel Bellek: Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*. Ankara: Doğu Batı.

Kocabıyık, D. (2006). *Necati Cumalı'nın Romanlarında ve Hikâyelerinde Yapı ve Tema*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

Korkmaz, R. (2008). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileştirme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. Ankara: Grafiker.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel.

Mardin, Ş. (2015). *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim.

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları* (Çev. M. E. Özcan). Ankara: Dost.

Şıllar, O. (2021). Anılar: Varoluşun Parmak İzleri. *Psikeart*, 73, 24-27.

Tümertekin E. (2012). *İstanbul İnsan ve Mekân*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Tümtaş, S. M. (2012). *Kent, Mekân ve Ayrışma: Kentsel Mekânda Ayrışma Dinamikleri*. Ankara: Detay.

Üretmen, P. (2021). Otobiyografik ve Toplumsal Bellek: Kayıp Belleğin İzinde. *Psikeart*, 73, 60-63.

Wellek, R. ve Warren A. (2011). *Edebiyat Teorisi* (Çev. Ö. F. Huyugüzel). İstanbul: Dergâh.

Necati Cumalı Eserlerinde Kadın Karakterlerin İletişim Dili: *Dila Hanım* Örneği

Geliş Tarihi/Received: 02.11.2020
Kabul Tarihi/Accepted: 24.07.2021
DOI: 10.46372/arts.889591

Doç. Dr. Emine KILIÇASLAN
Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Aydın Meslek Yüksekokulu
emine.kilicaslan@adu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4226-9409

ÖZ

Necati Cumalı, tüm hayatını oldukça üretken bir şekilde yazma eylemine adanmış önemli bir Cumhuriyet yazarıdır. Cumalı'nın, öyküleri romanları ve şiirlerinin yanı sıra yazdığı yirmi dokuz oyunu bulunmaktadır. Bu eserlerden bazıları tiyatro olarak sahnelenmiştir. Bazı romanları da Yeşilçam filmlerine konu olmuştur. Necati Cumalı'nın, eserlerinin işleyişine bakıldığında, kırsal kesim ilişkileri ve kasaba hayatında insan ilişkileri dikkat çekmektedir. Bu ilişkiler oldukça sıradan insanların, aile yaşamı, komşuluk ilişkileri olarak vurgulanmaktadır. Bu ilişkilerin iletileri, cinsellik, aldatma, kavga, dedikodu ve toprak kavgası gibi örüntüler içinde kadının yerini genç Cumhuriyetin geleneksel kültürü içinde eleştirel tarzda göstermektedir. Cumalı eserlerinde kadın karakterlerin rollerini ve statülerini geleneksel kültürün içinde işlemiştir. Sıradan kadını anlatırken kadının kültür içinde ezilen ve yok edilen duygularını vermektedir. Bu yok edilişe karşı boyun eğen kadın figürünün yanında duygularına ve arzularına teslim olan kadın figürlerine de eserlerinde yer vermiştir. Bu kadın figürlerinden en farklı olanı, *Dila Hanım* eserinde yer alan kadın modelidir. Çünkü *Dila Hanım*, Cumalı'nın eserlerinde işlediği diğer sıradan kadın figürlerinin dışına çıkmıştır. *Dila Hanım*, ata binen, silah kullanan, kinini güden ve kanını yerde bırakmayan bir kadın figürü olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Fakat, güçlü bir kadın karakter olan *Dila Hanım* bile geleneklere karşı çıkamamıştır. Aşkı yerine intihar etmeyi tercih etmiştir. Bu nedenle bu çalışmada Necati Cumalı öykülerinden *Dila Hanım* incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: necati cumalı, kadın, dila hanım karakteri.

Kılıçaslan, E. (2021). Necati Cumalı Eserlerinde Kadın Karakterlerin İletişim Dili: *Dila Hanım* Örneği. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, Necati Cumalı Özel Sayısı*, ss. 136-148.

Communication Language of Female Characters in Necati Cumalı Works: Sample of *Dila Hanım*

ABSTRACT

Necati Cumalı is an important Republic writer who has devoted his entire life to writing in a very productive way. Cumalı has twenty-nine plays written in addition to his stories, novels and poems. Some of these works have been staged as theater. Some of his novels have been the subject of Yeşilçam movies. When looking at Necati Cumalı's processing of his works, rural relations and human relations in town life draw attention. These relationships are emphasized as family life and neighborhood relationships of quite ordinary people. The messages of these relations critically show the place of women in the traditional culture of the young Republic in patterns such as sexuality, deception, quarrel, gossip and land fight. In his works, Cumalı, has covered the roles and status of female characters in traditional culture. While describing the ordinary woman, he gives the feelings of the woman being oppressed and destroyed in the culture. In addition to the female figure who succumbed to this destruction, he also included female figures surrendering to her feelings and desires. The most interesting of these female figures is the female model in *Dila Hanım*'s work. Dila Hanım has gone beyond ordinary female figures. Dila Hanım appears before the reader as a female figure riding a horse, using a gun, holding her grudge and blood on the ground. Dila Hanım, who is a strong character, could not oppose the tradition. She preferred to commit suicide instead of love. For this reason, *Dila Hanım* from the stories of Cumalı was examined in this study.

Keywords: necati cumalı, female, dila hanım character.

GİRİŞ

Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin aydınlanma ve yükselme döneminin en önemli yazarlarından olan Necati Cumalı, tüm hayatını oldukça üretken bir şekilde yazma eylemine adanmıştır. Necati Cumalı, edebiyatın pek çok alanında, öykü, roman, şiir, oyun, deneme türü eserler vermiştir. Genç ve yükselen Türkiye Cumhuriyeti'nin o yıllardaki geleneksel ilişkileri, Necati Cumalı eserlerinde görülmektedir. Cumalı, eserlerinde, kırsal kesim ilişkileri ve kasaba hayatında insan ilişkilerini eleştirel bir yaklaşımla anlatarak insanların ve özellikle kadınların acılarına, üzüntülerine ve ezilmişliklerine dikkat çekmektedir. Bu ilişkilerin anlatımında oldukça sade bir dil kullanılmaktadır. Bu sade dil aslında eserlerin gücünün göstergesidir. Cumalı, eserlerinde, sıradan insanların, aile yaşamı, komşuluk ilişkileri ve çevresi ile kurduğu iletişimi sade bir Türkçe ile vurgulamaktadır. Bu ilişkilerin iletileri, cinsellik, aldatma, kavga, dedikodu ve toprak kavgası gibi örüntüler içinde kadının yerini de göstermektedir. Bu bağlamda, Cumalı'nın, öykü, roman ve diğer eserlerinde kadını tanımlayan iletilerinde kadının geleneksel kültür içindeki rolü ve statüsü görülmektedir. Necati Cumalı'nın, eserlerinde yer alan sıradan kadın, eş, anne ve çocuk statülerinde, kıskançlık, aşk, cinsellik, gibi insani duygular ile hayattaki rollerini sürdürmektedir.

Cumhuriyet tarihinin en önemli yazarlarından biri olan Cumalı, Türk hikâyeciliğinin gelişme döneminde gerçekçilik çizgisinde anlatımlarla toplumsal aktarımda bulunmuş önemli bir toplumsal dönüşüm yazarıdır. Necati Cumalı, gerek Cumhuriyet öncesinden gelen gerekse sonrasında, hiçbir edebi akımın içine girmemiştir. Cumalı, kendi özgün anlatımı ile serbest hikâyeler, romanlar, şiirler ve tiyatro oyunları yazmıştır. Bu eserlerde Necati Cumalı'nın en önemli odak noktası "insan" olmuştur. İnsanı anlatırken Necati Cumalı toplumsal sorunlara değinmiştir. Bu bağlamda içinde yaşadığı topluma değer veren yazar bireyden hareketle toplumsal sorunlara vurgu yapmıştır. Bu sorunlara dikkat çekerken, aşk, sevgi, dostluk ve savaş, barış gibi kavramları eserlerinde işlemiştir. Bu işleme tarzında oldukça sade bir dil kullanarak geniş halk kitlelerine ulaşma amacı içinde olmuştur. Eserlerinde güçlü bir Türkçe kullanımı görülen Cumalı, bu tarzıyla genç Cumhuriyetin yetişen yeni kuşaklarına gerçekçi eserleriyle ulaşmıştır.

Eserlerinde Türkçeyi oldukça yalın bir biçimde kullanmaya özen gösteren Cumalı, temaları somut düzlemde kurgulamıştır. Yazarın akıcı bir üslubu bulunmaktadır. Bu akıcı üslup eserin konusunun dinamik bir işleyişe sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Necati Cumalı'nın, eserlerinde kullandığı sade ve etkileyici dil onun anlaşılır olmasını sağlamıştır. Bu bağlamda Cumalı, eserlerinde anlaşılır olmaktan ve öz kültür ile Türkçe'nin yalın kullanımından ödün vermeden eserlerini vermiştir. Ayrıca, eserlerinde Anadolu insanının yaşayış biçimini, duygulanışını anlatırken ulusal edebiyatın oluşmasında öncü yazarlardan olmuştur. Buradan hareketle Cumalı, eserlerinde yerel değerlere oldukça önem vermiştir. Edebiyatın tüm alanlarında eserleri bulunan Necati Cumalı, iyi bir gözlemci olmuştur. Bu bağlamda eserleri gerçek hayatın betimlemelerine sahip ve yerel unsurlar taşımaktadır. Yazarın, çoğu eserinde kadın-erkek ilişkileri cinsellik teması ile birlikte ele alınmıştır.

Cumhuriyet tarihinin önemli yazarlarından olan Necati Cumalı, hayatının 60 yılını, şiir, roman, öykü, deneme, oyun gibi Türk Cumhuriyet dönemi edebiyatına adanmıştır. Türk Cumhuriyet tarihinin en önemli yazarlarından biri olarak yazarlık hayatını; biri uyarılma olmak üzere yirmi dört oyun, on dört şiir kitabı, dokuz hikaye kitabı, altı roman, altı deneme, bir senaryo, bir hatıra kitabı, beş çeviri ve iki inceleme olmak üzere toplam altmış sekiz eser ile taçlandırmıştır.

1. NECATİ CUMALI HAYATI VE ESERLERİ

Uzun adı, Ahmet Necati Cumalı, 13 Ocak 1921'de Florino, Batı Makedonya bölgesi, Yunanistan'da doğmuştur. Kendi ağzından Cumalı, "Mustafa-Fitnat Cumalı çiftinin ilk çocuğudur. 13 Ocak 1921'de "Psoderi dağının eteklerinden inen derin bir koyağın ağzında" kurulan Florino'da, "Rum mahallesinin sonunda Müslüman mahallesinin girişinde... Kalın biçilmiş ağaçtan aşı boyalı çift kanatlı kapısı ile... Bitişigindeki çift kanatlı Rum evi yanında, güzel duracak kadar uyumlu, gösterişli, doğmuştur" (Demir, 1995) kendi dilinden anlatmaktadır.

Necati Cumalı'nın hayatında ve eserlerinde babasından daha çok büyükbabası önemli yer tutmuştur. Bu nedenle "Babam" adlı hikâyesinde büyükbabası İbrahim Efendiyi anlatmaktadır. "Babam" hikâyesinde büyükbabasını betimleme iletileri arasında "dindar", "mütevazı", memleketini seven", "mücadeleci"

ve "otoriter" tasvirleri kullanılmıştır. Cumalı büyük babasını anlatırken büyük babasının dindar bir adam oluşunu Kur'an okurken duyduğu mutlulukla birleştirmektedir. Bu durumu büyükbabasının dükkânı, evi, eşi bağı ve tarlası ile Kur'an arasındaki bağlantıyı anlatarak açıklamaktadır. Cumalı, "büyükbabam 1927'de öldü. Ben altı yaşındayken yediyi sürerken... Büyükbabam ilginç adamdı benim. Dindar. Bakın nasıl dindar? Kendisi hattat, el yazması Kur'an'ları var... Buna karşılık gizli İttihat ve Terakki Planlı kurucusu ve başkanı" (Taş, 2001, s. 325) anlatımı ile kendi köklerine ilişkin çok önemli bilgileri aktarmaktadır.

Bu bağlamda Necati Cumalı'nın hayatında dedesi İbrahim Efendi'nin çok önemli bir yeri olduğu anlatımlarında görülmektedir. Cumalı'nın dedesi İbrahim Efendi hayatı zorluklarla geçmiş bir kişidir. Dedesi İbrahim Efendi, erkek kardeşi ile arasının bozulması nedeniyle 30'lu yaşlarda Anadolu'ya göç eder ve Balıkesir, Havran'a yerleşir. Burada ticaret ile uğraşarak hayatını devam ettirir. Fakat memleketi Florina'yı çok sevdiği için tekrar oraya geri döner ve Florina' da ikinci kez evlenir.

1921 yılında, Florina'da doğan, Necati Cumalı, mübadele sonucunda ailesiyle Türkiye'ye göç ederek İzmir'in, Urla ilçesine yerleşmiştir. Eserlerinin çoğunda İzmir ve çevresini anlatmıştır. Fakat *Viran Dağlar* ve *Dila Hanım* (Cumalı, 1995) gibi eserlerinde doğduğu yer olan Florina ve Cuma köyünü anlatmaktadır. Ayrıca, Necati Cumalı, " Kaylar Rehberim" isimli hikâyesinde soyadının nereden geldiğini anlatmıştır. Bu hikayede soyadının köklerinin Makedonya'da, annesinin yaşadığı kasabanın ismi olan Kaylar'ın şimdi ismi Ptolemais' den geldiğinden bahsetmiştir. "Cuma" sözcüğünün ise Ptolemais'in güneyinde kalan kasabanın adı olduğunu vurgular.

Cumalı'nın hayatını en fazla etkileyen olay olan "mübadele" süreci ve bu süreçte ailesinin bu olaydan dolayı yaşadığı üzüntüleri anlatmıştır. Lozan Antlaşmasının imzalanıp Anadolu'da yaşayan Rumlarla, Yunanistan ve Makedonya'da yaşayan Türklerin mübadelesi Necati Cumalı'nın ailesini de derinden etkilemiştir. Dedesi İbrahim Efendi, 93 yaşında tekrar Florina' dan ayrılınca felç geçirmiştir. Aile İzmir'in Urla ilçesine yerleşmiştir. Dedesi İbrahim Efendi üç yıl sonra ölmüştür. 1924'te gerçekleşen bu göç üç yaşındaki Necati Cumalı'yı derinden etkilemiştir. Bu durumu ilerleyen hayatında Cumalı, "bir göç yaşadım, dil değiştirdim" (Cumalı, 1995, s. 50)

olarak ifade etmiştir.

Çocukluk ve ilk gençlik yılları İzmir'in Urla ilçesinde geçen Necati Cumalı, Urla'nın büyüleyici güzelliğinin yanında varlıklı bir aile iken 1929 ekonomik krizi nedeniyle yaşadıkları yoksulluğu da anlatmaktadır. İlkokulu Urla'da, Ortaokulu İzmir'de okumuştur. O yıllarda Necip Fazıl şiirlerinden sonrasında da Nazım Hikmet'ten etkilenmiştir. Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin uluslaşma sürecinde büyüyen Cumalı, "Varlık, Yücel, Gündüz, Çığır" gibi dergileri takip etmeye başlar. Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet'in "Garip" anlayışı içinde yayınladıkları ilk şiirleri de takip etmiştir.

1938 yılında İstanbul Hukuk Fakültesine öğrenci olarak kayıt yaptıran Necati Cumalı buradaki öğrenimini yaşadığı aşkın depresyonu nedeniyle tamamlayamaz. Sonrasında kaydını Ankara Hukuk Fakültesine yaptıran Necati Cumalı, buradan mezun olur.

Necati Cumalı'nın, ilk şiiri, 1940 yılında Varlık dergisinde "Netice" ismi ile yayınlanır. Bu süreçte tanıştığı Orhan Veli, Oktay Rifat, Cahit Sıtkı Tarancı ve Nurullah Ataç' in kendisi yüreklendirmesinden duyduğu memnuniyeti anlatır. Cumalı, Jack London, Maksim Gorki, Balzac ve Dostoyevski gibi klasikleşmiş sanatçıların eserlerini de okuduğunu belirtmiştir.

Ankara Hukuk Fakültesi'nden mezun olduktan sonra önce yine Ankara'da Toprak Mahsulleri Ofisi'nde sonrasında Milli Eğitim Bakanlığı, Güzel Sanatlar Müdürlüğünde memuriyet yapmıştır. Ankara'da memuriyeti sürecinde, "Nurullah Ataç, Sabahattin Eyüpoğlu, Erol Dora Günay, Ahmet Adnan Saygun, Ahmet Hamdi Tanpınar, Pertev Naili Boratav" gibi Cumhuriyet' in önemli sanatçıları ile arkadaşlık etmiştir.

Necati Cumalı'nın hayatına bakıldığında en dikkat çeken şey çok yönlü bir sanatçı olmasıdır. Bu bağlamda Cumalı'nın şiirleri, tiyatro oyunları, roman, hikâye ve denemeleri Cumhuriyet tarihinin en önemli dönemlerine tanıklık etmektedir. Türk edebiyatına önemli katkılarda bulunan Cumalı, 10 Ocak 2001 tarihinde vefat etmiştir.

2. NECATİ CUMALI ESERLERİNDE KADIN TEMASI VE İLETİLERİ

Necati Cumalı, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin gerçekçi bir yazarı olarak eserlerinde kadınları hayatın içinde statü ve rollerini geleneksel kültür içinde anlatmaktadır. Bu bağlamda kadın Cumalı eserlerinde; eş, anne, kardeş, sevgili, âşık vb. rolleri içinde verilirken kültürel örüntü içinde varoluş savaşı ile de anlatılmaktadır. Aşağıda yer alan örnekler Necati Cumalı'nın eserlerinde geçen kadın figürlerinin hangi iletilerle yer aldığını göstermektedir.

Örneğin, Cumalı'nın en önemli eserlerinden olan *Susuz Yaz*' a bakıldığında, su sorunu ve kardeş kavgası üzerine kurulu bir hikaye dikkat çekmektedir. Su kavgasının arkasında kardeşi hapse düşen ağabeyin kardeşinin karısı ile olan ilişkisi eleştirel bir dille anlatılmaktadır. Burada kadına cinsel bir meta bakış açısı dikkat çekmektedir. Ayrıca Anadolu'da sıklıkla yaşanan bu durumun ahlak dışı oluşuna da vurgu yapılmaktadır.

Cumalı'nın *Ezik Otlar* oyununda ise dikkat çeken şey diğer eserlerinde de sık sık vurgulanmaktadır. Anadolu insanının toprak ile ilişkisi ve geleneklere karşı içgüdülerine yenik düşmesi ağırlıklı olarak kadın figürler üzerinden anlatılmıştır. *Ezik Otlar* oyununda Gülsüm'le Kenan arasındaki aşk, aile, çevre ve gelenekler nedeniyle hüsrarla sonuçlanmaktadır. Gülsüm her şeyi göze alıp, geleneklere başkaldırsa da ailesine ve çevresine yenilir. Aynı, *Susuz Yaz* eserinde olduğu gibi *Ezik Otlar* eserinde de Anadolu insanının en temel sorunlarından olan toprak sorunu, kadınlara yapılan baskı etrafında işlenmiştir. Geleneksel kültürden kaynaklanan törelerin katılığı Anadolu insanının namus anlayışı ve kan davası bu hikâyede anlatılmıştır.

Nalınlar hikâyesi ise tematik anlamda *Ezik Otlar* ile benzerlikler gösteren bir oyundur. Birbirini seven iki gencin evlenmelerine karşı çıkılmasının konu edinildiği bir oyun olan *Ezik Otlar*'da Seher, *Nalınlar*'da da Gülsüm vardır. Hem *Nalınlar* hem de *Ezik Otlar* eserlerinde, sevda çeken genç kızın annesi ve ağabeyi ilişkiye karşı çıkar. *Nalınlar*'da sevilen erkek Kenan, başka yerlerden geldiği için çevreyle bağdaşamazken, *Ezik Otlar*'da, Osman aile durumu bakımından yadırganır. Gülsüm ile Seher aynı yazgıyı yaşarlar. Seher geleneklere aykırı davranarak sevdiğine kaçır fakat Gülsüm, belki de ailesine olan bağlılığından bunu yapmak. Seher kaçarak

mutluluğa ermek ister, Gülsüm mutsuzluğun kucacağına düşer. Çevrenin ve ailenin geleneği ve geleneksel baskıları her iki oyunda da iyice belirtilmiştir (Uyguner, 1992, s. 493).

Derya Gülü oyunu ise, Haşim'in kapatması Meryem ile Haşim Kaptan ve Haşim'in yanaşması Sinan arasında gelişen oyunda toprağın yerini deniz alır, ama yine cinsel sorunları ele alan bir tema oyunda yer alır. Cumalı eserlerinde, toprak ve deniz arasında pek fark görmez. *Derya Gülü* oyununda zoraki sürdürülen bir evliliğin yükünü kadın çekmektedir. Bu durum kadının ihaneti ile sonuçlanır (And, 1973, s. 465). *Derya Gülü*, oyununda, kadının cinsel tatminsizliği nedeniyle ihanet eden bir kadının öç alma isteğini göstermektedir. Necati Cumalı'nın Anadolu'daki kadın sorununu cinsellik boyutuyla el aldığı bir diğer oyunu *Mine*'dir. Her iki oyunda da farklı çevresel koşullar altında aynı yazgıya sahip iki kadının trajedisi sunulur.

Necati Cumalı *Mine* isimli eserinde dengi olmayan bir erkek evli olan genç ve güzel bir kadının tutucu kasaba çevresi tarafından evliliğinin yıkılmasını anlatmıştır. Burada kadının güzel olması dikkat çekerken güzel bir kadının kasaba erkekleri tarafından tacize uğraması ve kasabanın bu durumu dedikodu malzemesi yaparak evliliğin bitmesi vurgulanmıştır. *Mine* Toplumun kadın üzerindeki baskısını, kadının toplumda özgürce yaşayamayışını ve çevresinin kadını dişiliğinden dolayı sömürmek istemesini anlatmaktadır. *Mine*, Batı Anadolu dolaylarında küçük bir istasyon kasabasında geçer. Cumalı bu oyunu aracılığıyla *Mine*'nin özelinde toplumsal bir genelleme yapmaktadır.

Necati Cumalı romanlarında, kötü kadın tiplemesi *Anası Kızından Maya* isimli öyküde, öykünün akışına ters bir durumda anlatılır. Bu anlatım öykünün adını açıklamaktadır. Bir kasabada yaşanan olayda anne ile kızının öyküsü Cemal isimli bir gencin aşkıyla anlatılmaktadır. Cemal isimli gencin aşık olduğu kişi ise kadının kızı değil, kızın annesidir. Olay akışının çok farklı işlendiği bir diğer öykü ise *Helvacı Güzeli*'dir. Burada karmaşık aile içi ilişkiler cinsellik ögesi ile farklı şekillerde işlenmiştir. Her iki öyküde Anadolu kasaba hayatında yaşanan çarpık ahlak dışı ilişkilere dikkat çekilmiştir. Aynı çarpık ilişki durumu *Uzun Bir Gece* hikâyesinde de görülmektedir.

Tütün Zamanı romanına bakıldığında ana karakter olan, Zeliş'in kadın olarak en önemli özelliklerinin, çalışkan ve çevik olmasıdır. Bu çalışkanlığının yanında oldukça güzel olan Zeliş, erkekler için ideal bir eş olarak anlatılmaktadır. "On dönümlük bir tarlanın tütününü kendi başına hak edecek kadar usta" olarak çizilen Zeliş, bu özellikleri nedeniyle babasının gözünde "erkek evlat" iletileri ile tanımlanmaktadır. Bu durum Zeliş'in babasının gözündeki yerini anlatmaktadır. Romanda dikkat çeken nokta tüm karakterlerin adı olmasına rağmen Zeliş'in anne karakterinin adının olmamasıdır. Bu durum anne karakterini pasifliğini ve ezilmişliğini yansıtmaktadır. Zeliş'in ailesi, doğudan İzmir, Urla'ya göç etmiş bir ailedir. Bu bağlamda kadınlar çalışmakta erkekler kahvede vakit geçirmektedir. Geleneksel yapıda olan bu ailede kadınlar susarken erkekler egemendir. Zeliş'in babası Recep çalışmak yerine kızını zengin ağalardan birine vermiştir. Kızına maddi değer biçmekte kızını mal ya da para için kullanmaktadır. Zeliş romanında, kadına biçilen rol "iyi bir eş" ve "çocuk yapma" olarak belirlenmiştir. Kadının hiçbir söz hakkı yoktur. Geleneksel roller içinde kadın önce babasına sonra da kocasına itaat etmekle yükümlüdür. Kadınlar sadece kendi statülerindeki kadınlarla konuşabilmektedir. Bu konuşmalar dedikodu niteliğindedir.

Necati Cumalı, eserlerinde sadece ezilen ve sömürülen kadın tipllemeleri işlememiştir. Aynı zamanda fettan kadın tipllemelerine de yer vermiştir. Bu fettan kadın tipllemesi, oldukça becerikli ve kurnazca bir şekilde olaylara yön vermektedir. Bazen bu kadın tipllemesi iki sevgiliyi mutlu sonla birleştirirken bazen de ayırabilmektedir.

Sonuç olarak, Necati Cumalı, eserlerinde köy yaşamını, gerçeklikle örtüşürerek; su sorunu, ağa baskısı, toprak sorunu, kan davası gibi Anadolu'ya ait geleneksel kültür örüntüsü içinde anlatmaktadır. Bu örüntülerin içine kadın- erkek ilişkileri, ataerkillik çerçevesinde işlenmiştir. Bu bağlamda kadın betimlemeleri kadının hem emek hem de cinsel açıdan sömürülmesi olarak gösterilmektedir. Genç kızların en çok başlık parasını verenle evlendirilmesi, bu parayı veren ailelerin aldıkları kadına köle muamelesi yapması, kocası ölen kadının kocasının erkek kardeşi ile evlendirilmesi gibi konular Anadolu'da kadının değersizleştirilmesine dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra Cumalı eserlerinde bu kadar değersizleştirilen kadınların, duygularına ve cinsellik gibi dürtülerine vurgu yaparak kadınların erkekler gibi toplumda eşit bir yeri olduğunu arka planda göstermeye çalışmaktadır. Necati Cumalı eserlerinde Anadolu'da kadınların duygularını yaşayamadığını ve cinsellik

gibi en doğal isteklerini bile içlerine gömmek zorunda olduklarını anlatmaktadır.

3. NECATİ CUMALI ESERLERİNDE KADIN BETİMLEMELERİ: *DILA HANIM* ÖRNEĞİ

Necati Cumalı'nın 1978 yılında yazdığı *Dila Hanım*, kitabında on bir hikâye yer almaktadır. Kitabın ilk hikâyesinin baş kahramanı Dila Hanım, eşinin öldürülmesi üzerine onun intikamını almak isteyen oldukça cesur bir Arnavut kadınıdır. Hikaye 20. yüzyılın başlarında Balkan coğrafyasında, Yunanistan, Makedonya, Arnavutluk ve Kosova gibi dört ayrı ülke ile sınır ortak bir bölgede geçmektedir.

Hikaye, Dila Hanımın eşi Arnavut beyin girdiği bir çatışmada ölmesi ile başlamaktadır. Arnavut Beyin adamları cenazeleri ile çiftliğe dönerler. Hikâyenin geçtiği yer Makedonya, Yunanistan ve Arnavutluk sınırlarında kalan bir coğrafyadır. Hikâyede, o dönem yaşayan toplulukların geleneksel kültürüne dair önemli bilgiler verilmektedir. Beyler ve çalışanları arasındaki ilişki ayrıntılarıyla anlatılmaktadır. Ayrıca bey olmak için bir toprak parçası ve hayvan sahibi olmak gerektiği de vurgulanmaktadır. Kocasının ölmesi ile çok küçük yaşta (14) Arnavut Bey ile evlenen Dila Hanım, Arnavut Bey'in öldürülmesi ile genç yaşta (22) dul kalmıştır. Arnavut Bey'den çocuğu olmayan Dila Hanım, bu ölüm ile kendisini büyük bir intikam ateşi içinde bulmuştur. Kocasının intikamını almak için yanıp kavrulmaktadır.

Dila Hanımın kendisi de bir bey kızıdır. Eşi Arnavut Bey ile evlenirken, 600 koyun çeyiz getirmiştir. Dila Hanımın eşi Arnavut Bey, bir arazi kavgasında kimin öldürdüğü belli olmayan bir şekilde öldürülmüştür. Hikâye Arnavut Beyin ölüsünün çiftliğe getirilmesinin betimlenmesi ile başlamaktadır. Bütün hikâye bu yapı üzerinden şekillenmektedir. Olumsuz bir olayla başlayan hikâye, imkânsız bir aşk hikâyesine dönüşmektedir. O dönemin geleneklerine göre, bir kişi öldürüldüğünde insanlar karakola gitmek yerine kendi intikamlarını kendileri almaktadır. Arnavut Beyin intikamını almak Dila Hanıma kalmıştır. Hikâyede, Dila Hanım, intikam peşinde koşarken kocasını öldüren Rıza Beye âşık olmuştur. Bu aşkın anlatımı Dila Hanımın kendi içinde yaşadığı, duygular ile verilmiştir. Dila Hanım, kin ve aşk duyguları arasında gidip gelmektedir. Bu durum Dila Hanımı zorlarken, çevre baskısı, o dönemin Goriçka bölgesinin kültürel yapısında olan kan davası Dila Hanımı derin bir ruhsal gerilimin içine sokmuştur. Rıza beye olan aşkı, alması gereken kan davasının yarattığı ruhsal

gerilim ile Dila Hanımın bir kadın olarak karakteristik yapısı onu intihara sürüklemiştir.

Kadın olarak Dila Hanım karakterine bakıldığında, aslında geleneksel bir kadın modeli çizmektedir. Bu durumu hem küçük yaşta yaptığı evlilikten hem de evlenirken getirdiği çeyizden anlaşılmaktadır. Ayrıca o civarın Arnavut kızlarının yetiştirilme tarzına göre büyütülen Dila Hanım, Ata binmektedir ve silah kullanmaktadır. Evliliğini de kendi ailesinin seçimi ve isteği üzerine yapmıştır. Bir bey kızı olduğu için kendisinden yaşça büyük olmasına rağmen yine bir bey olan Arnavut beyle evlenmiştir. Dila Hanım, Arnavut kadın geleneklerine göre yetişmiştir. Dila Hanım, kırık yerlerde sürüler arasında yetişen çoğu Arnavut kızları gibi iyi ata biner, iyi tabanca kullanırdı. Kocasını öldükten sonra biniciliği ve atıcılığı ilerletmiş, işlere sahip çıkmak ona düşmüştü. (Cumalı, 1978, s. 46). O yıllarda, o civarın geleneklerine göre, insanlar o civarda bir yakınları öldürüldüğünde yakınlarının intikamını kendileri kan dökerek almaktadır. Dila Hanım, kocasını öldürüldüğü için aileden gelen asalet ile davranarak önce kocasını öldüreni bulana sürülerinin yarısını teklif etmiştir. Bakmıştır ki etrafındakiler bunu başaracak güçte değil kendisi kocasının katilinin peşine düşmüştür.

Bir kadın olarak Dila Hanımın en karakteristik özelliği cesur olmasıdır. Bu durum Arnavut gelenekleri ile büyütülmesine bağlanmaktadır. Bir Arnavut kızı olarak kırsalda büyümesi, ata binmesi ve silah kullanması tüm Arnavut kızlarının ortak özelliği olarak verilmektedir. Kocasını öldürüldükten sonra Dila Hanım, hem atıcılığını hem de biniciliğini geliştirmiştir. Kocasını öldükten sonra erkek kıyafetleri giyerek dolaşmaya başlamıştır. Kahyasının Rıza Beyi, öldüremeyeceğini anlayınca kendisi Rıza Beyi öldürmek için peşine düşmüştür. Bu nedenle Rıza Beyi her yerde aramaya başlamıştır. Bir handa karşılaştığı Rıza Beye aşık olmuştur. Kocasının katiline aşık olmanın verdiği utançla Dila Hanım, intihar etmiştir. Bu durum Dila Hanıma karakter olarak; çok güçlü, cesur, gururlu ve onurlu bir kadın imajı çizmektedir.

Necati Cumalı, *Dila Hanım* hikâye kitabında, ailesinden dinlediği ve Goriçka civarında yaşanan olayları hikâyeleştirmiştir. Bu bağlamda o dönemin yaşanmışlıklarına da ışık tutan Cumalı, dinlediği hikâyeleri hayal gücü ile birleştirmiştir. Tüm Necati Cumalı eserlerinde olduğu gibi *Dila Hanım*, hikâyesinde de kullanılan dil günlük hayatın dili, alışılmış, bilinen anlam ve çağrışımların yüklendiği kelimelerden ve sıradan söz dizimi kalıplarından oluşur (Özkan, 2015, s. 65). Cumalı'nın en dikkat

çeken tarafı dili kullanırken uyguladığı sade üsluptur. Bu üslup Cumalı'nın eserlerini güçlü kılmaktadır. Cumalı dilde kullandığı güçlü üslupla geniş kitlelere ulaşmaktadır. Eserlerinde sıradan insanın, günlük hayatının yaşanışını kullandığı dilin gücü ile etkili kılmıştır. Bu durum Cumalı'nın sanatsal gücünü ve kendine has üslubunu göstermektedir. Kendine has özgün bir anlatım gücü ile kitlelere ulaşan Cumalı bu şekilde yeni kurulan genç Cumhuriyetin önemli bir yazarı olarak hareket etmiştir.

SONUÇ

Necati Cumalı, eserlerinde Anadolu insanının geleneksel kültür altında yaşayış biçimlerine ve bu kültürden kaynaklı davranışlarına yer vermiştir. Yapıtları o dönemin Anadolu insanına ve kültürüne ışık tutmaktadır. Bu bağlamda Cumalı'nın eserlerine bakıldığında, kasaba insanına ait yaşam biçimleri ve kırsal kesim ilişkileri göze çarpmaktadır. Bu ilişkiler içinde, toprak kavgası, kan davası, kasaba ve köy yaşamında bu çatışmalar içinde kadınların rol ve statüleri anlatılmaktadır.

Aslında Cumalı, eserlerinde o dönemin toplumsal sorunlarına ışık tutmaktadır. Bu ışık tutmada en fazla kadınların yaşadığı sıkıntılara dikkat çekmektedir. Bu toplumsal sorunları ele alırken aşk, kıskançlık, nefret gibi insani özellikleri ön plana çıkarmıştır. Pek çok eserinde kırsal yaşamda karşılaşılan toplumsal baskılar yitirilen insani özellikler ile ifade edilmiştir. Özellikle aşk ve sevgiye dair anlatımlarda bu durum görülmektedir. Özellikle toprağa bağlı yaşam süren Anadolu insanının üzerindeki töre baskısı aşk ve sevgi duygusu ile anlatılmıştır. Bu töre baskısının insanların hayatını nasıl esaret altına aldığına dikkat çekilmektedir. Bu töre esaret altında kadınlar genellikle birbirinden ayrılmayan davranışlar sergilerler. Örneğin boyun eğme gibi. Kadınlar ister kentte, ister kasabada isterse köyde yaşasın toplumsal baskılara boyun eğen ve hep geleneksel kalıplara sıkışan, bağımlı ve her açıdan sömürülen çileli kişiler olarak anlatılmaktadır.

Necati Cumalı'nın *Dila Hanım* hikâyesinde birinci ağızdan anlatım vardır. Cumalı'nın sade ve etkileyici güçlü üslubu burada da kendini göstermektedir. Aynı şekilde *Dila Hanım* öyküsündeki Dila Hanım karakteri bazı yönlerden Anadolu kadınından farklı olsa da kaderine boyun eğmesi ve törelere boyun eğmesi açısından benzerlik göstermektedir. Hikaye'nin Balkan coğrafyasında geçmesi bir

kadının kaderini değiştirememiştir. Yine bir kadın daha aşkı yerine kaderine boyun eğmeyi tercih etmiştir. Burada anlatılan kadın karakteri Anadolu ne kadar güçlü, onurlu ve savaşçı olursa olsun geleneklere baş kaldıramamıştır.

KAYNAKÇA

And, M. (1973). *50 Yılın Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası.

Cumalı, N. (1978). *Dila Hanım - Makedonya 1900*. İstanbul: E.

Cumalı, N. (1995). *Viran Dağlar Makedonya 1900*. Ankara: Cumhuriyet Kitapları.

Demir, Y. (1995). *Anlatılar Tipolojisi*. İstanbul: Akçağ.

Özkan, M. (2015). Edebiyatta Dil Kullanımı. *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 52, 65-76.

Taş, S. (2001). *Necati Cumalı ve Oyunları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.

Uyguner, M. (1992). Cumalı'nın Tiyatro Yapıtları. *Türk Dili*, 228, 491-493.

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 adaptiveed 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 precence 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 uyarlamalarda 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 irdelleyen 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 yelpazesini" gözleriyle 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 gütmeyen ortaya konulmasında olduğunu söylemektedir (2003, s. 137). Sonrasında TRT, iç yapımları olarak da edebiyat uyarlamalarını ekrana taşımayı 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 (Balci, 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 sohbeta 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 sürdürülebilene 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 mirasın 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 devraldığında 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, sağlıksız 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.

Adı Vasfiye ve Uzun Bir Gece Filmlerinde Necati Cumalı'nın Sinemasal Yorumları

Geliş Tarihi/Received: 05.01.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 04.08.2021
DOI: 10.46372/arts.952669

Doç. Dr. Ragıp TARANÇ
Dokuz Eylül Üniversitesi
GSF, Film Tasarımı Bölümü
rtaranc@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2936-8517

Öğr. Gör. Melih TOMAK
Dokuz Eylül Üniversitesi
GSF, Temel Eğitim Bölümü
melihtomak@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9945-4878

ÖZ

Necati Cumalı Türk edebiyatında çok önemli ve her türde eserler vermiş olan 20.yüzyılın en büyük sanatçılarından biridir. Cumalı'nın birçok eseri beyazperdeye de uyarlanmıştır. Uluslararası alanda ödül alan ilk filmi yönetmen Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) ile birlikte 14 (on dört) film uyarlaması söz konusudur. Yıl sırasına göre, *Boş Beşik* (1952), *Tütün Zamanı* (1959), *Susuz Yaz* (1963), *Boş Beşik* (1969), *Susuz Yaz* (1973), *Derya Gülü* (1973), *Dilâ Hanım* (1977), *Derya Gülü* (1979), *Mine* (1982), *Tutku* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Uzun Bir Gece* (1986), *Ay Büyürken Uyuyamam* (2011) adlı filmlerdir. Bu çalışmada Necati Cumalı'nın *Ay Büyürken Uyuyamam* adlı öykü kitabından sinemaya uyarlanan *Adı Vasfiye* (1985) ve *Uzun Bir Gece* (1986) filmlerini örneklem olarak belirledik. Bu filmlerin metinden uyarlama (görselleştirme) sürecini Cumalı'nın Akdenizli bakış açısı ve cinselliği özgür kadın yaratması üzerinden tartışması önemli bir unsurdur. Görsel kodlar bağlamında çözümlenmeleri yönetmenler Atif Yılmaz ve Süreyya Duru'nun sinemasal anlatı yapısı ve yönetmen tavırları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: necati cumalı, akdeniz sineması, cinsellik, özgür kadın, adı vasfiye, uzun bir gece.

Taranç, R. ve Tomak, M. (2021). Adı Vasfiye ve Uzun Bir Gece Filmlerinde Necati Cumalı'nın Sinemasal Yorumları. *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, Necati Cumalı Özel Sayısı*, ss. 178-192.

Cinematographic Comments of Necati Cumali in the Movies *Adı Vasfiye* and *Uzun Bir Gece*

ABSTRACT

Necati Cumalı is one of the greatest artists of the 20th century, who has produced works of all kinds and very important in Turkish literature. Many of Cumalı's works have also been adapted for the big screen. Along with *Susuz Yaz* (1963), director Metin Erksan's first film, which received an international award, has 14 (fourteen) film adaptations. In order of year, *Boş Beşik* (1952), *Tütün Zamanı* (1959), *Susuz Yaz* (1963), *Boş Beşik* (1969), *Susuz Yaz* (1973), *Derya Gülü* (1973), *Dilâ Hanım* (1977), *Derya Gülü* (1979), *Mine* (1982), *Tutku* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985), *Uzun Bir Gece* (1986), *Ay Büyürken Uyuyamam* (2011). In this study, we determined the films *Adı Vasfiye* (1985) and *Uzun Bir Gece* (1986), which were adapted to the cinema from Necati Cumalı's short story book called *Ay Büyürken Uyuyamam*, as a sample. It is an important element that Cumalı discusses the adaptation (visualization) process of these films from the text through the Mediterranean perspective and sexuality creating a free woman. The cinematic narrative structure and director attitudes of directors Atıf Yılmaz and Süreyya Duru were analyzed in the context of visual codes.

Keywords: necati cumalı, mediterranean cinema, sexuality, femme libre, adı vasfiye, uzun bir gece.

GİRİŞ

Film yapımları konularını oluştururken diğer sanat eserlerinden esinlenmektedir. Edebiyat alanından yapılan uyarlamalar da bunun en yaygın örnekleri arasındadır. Edebiyat alanında romanlar ve öyküler, sinemanın ortaya çıkmasından itibaren yakın bir ilişki içindedir. Yazılı bir eserin filme çekilmesi sırasında zorluklar yaşanabilmekte fakat yazılı eserle birlikte ele alındığında çok zengin bir dünyayı beyazperdeye yansıtmaktadır. Kimi zaman, özellikle de çok sevilen roman veya hikayeler söz konusu olduğunda, filmin esere sadık kalmaması tepki çeker, kimi zaman ise eserin üzerine bir şey eklememesi. Belki de uyarlama filmi kaynak eserden ayrı olarak değerlendirmek en doğrusudur. Öte yandan kaynak eserin reddedilemez varlığı bunu imkansız kılar ve uyarlama filmler ister istemez kaynak eser ile birlikte bir değerlendirmeye tabi tutulurlar (Erus, 2020, s. 584). Türk Sineması'nda zaman zaman film üretim süreçlerinde edebi eserlerden faydalanılmaktadır. Türk Sineması'nda yazar Osman Şahin'den sonra en çok beyazperdeye romanları, öyküleri ve tiyatro oyunları uyarlanan Necati Cumalı olmuştur. 1963 yılında Metin Erksan'ın yönettiği *Susuz Yaz* bir baş yapıt olarak uluslararası alanda Ege insanının zamanını, Urla ve çevresini de mekan olarak tanınmasını sağlamıştır. Toplumbilimci titizliği ile kaleme aldığı sorunlar görsel tarihimizde bir dönüm noktası olmayı başarmıştır.

Türk Sinemasında cinsellik sorunsalı kadın karakterlerin çevresinde altmışlı yıllardan itibaren görsel bir imge olarak ön plana çıkarak 2000'li yıllardaki muhafazakârlık dayatmasına kadar sinemanın odağı olmuştur. Bu bağlamda, *Susuz Yaz* sinemamıza Hülya Koçyiğit'i kazandırırken Cumalı'nın kaleminden yansıyan oynaşmalar Erksan'ın sinemasallığında somutlanmıştır. 1980 sonrası (her ne kadar erkek gözüyle de olsa) "kadın özgürlüğü" sinemanın ana sözünü oluşturunca, Cumalı yine bir dönüm noktasının belirleyicisi olarak yeniden izleyiciyle buluşur. Atıf Yılmaz, Cumalı'nın aynı adlı oyunundan sinemaya uyarladığı *Mine* öyküsünden kaynaklanan kadın başkaldırısını Türkan Şoray'ın da "kurallarını yıkmasını" sağlayacak bir kelebek etkisini sinema tarihinde yaratmıştır. *Mine*'nin son planındaki iki sevdalının başkaldırısı sinemasal gerçeklik ve aynı zamanda da Türkan Şoray-Cihan Ünal ikilisinin gerçekliğinin belgesidir.

Türk Sinemasında, Akdeniz kültürü ve kimliği her nedense fazla ön plana çıkmamaktadır. Genellikle yönetmenler Fransız (Provence-Alpes-Côte d'Azur

bölgesi hariç) ve Kuzey Avrupa Sineması'nın etkisinde kalmıştır. Akdenizliliğin keşfi 2000'li yıllarda önem kazanmaya başlamıştır fakat Necati Cumalı'nın kaleminden kaynaklanan yansımalar yönetmenleri Akdenizliliğe yönlendirmiştir ve zorlamıştır. *Ay Büyürken Uyuyamam* öykü kitabı bu yönlendirmelerde filmlerin en çok alt yapı olarak esinlendiği Necati Cumalı eseridir. *Adı Vasfiye* (1985), *Uzun Bir Gece* (1986) ve *Ay Büyürken Uyuyamam* (2011) filmleri Cumalı'nın adı geçen öykü kitabından uyarlanarak sinemaya kazandırılmıştır. Bu çalışmada film örneklemini olarak *Adı Vasfiye* ve *Uzun Bir Gece* seçilmiştir. Bu film örneklerinin seçilmesinin nedenlerinden ilki öykü kitabının içinden 5 (beş) öykünün kolajının *Adı Vasfiye* yapılması olup diğer filmse saf ve naif *Uzun Bir Gece* olarak uyarlanmış olmasıdır.

Neden Cinsellik Ön Planda?

Necati Cumalı cinselliği ön planda tutmasının nedeni özellikle Türk toplumunda görülmemeye çalışan bir olguyu kısırlanmış çevrenin bir sorunu olarak gündeme getirir. Cinselliğe getirilen yasaklar, cinsel sapkınlıklar ve yönelimler aslında insanların ne kadar önemli bir motivasyon olduğunu sergiler. Freud'a göre, çocukluktan itibaren tutkular insanın açmazlarıdır. İnsan zihni tutkular, arzular ve isteklerden oluşan bir bilinçaltının biçimselliğidir. Rüyalar ve düşler hayatın kalıplarını kırarak bireyin içinde bulunduğu topluma direnmesini sağlamaktadır. Freud, ilk çocukluk yıllarına ait tecrübelerin çok önemli olduğuna inanır. Bu devrin, ferdin kişiliğinde ve duygusal yapısında önemli rol oynadığı kanaatindedir. Cinselliğin hayatın başından beri var olduğunu ve daha sonraki gelişmeleri etkilediğini savunmasıyla birlikte cinsellik, psikanalizin en temel kavramı haline gelir (Köse, 2000, s. 32). Bu bağlamda, *Uzun Bir Gece* filminde küçük Gülsüm'ün tutkusu olan Selman Çavuş'u (Aytaç Arman) gözetlemesi, bedenine dokunması ve hayaller kurması Freud'a göre belirlenmiştir. Köy ve kasaba ortamında kadın, cinsellik ve toplum baskısı altında yaşamını sürdürmektedir ve birçok roman-öykü eserlerinde Cumalı'nın en çok değindiği temalar arasındadır. Yönetmen Süreyya Duru'nun filminde her ne kadar ciddi aksaklıkları gözlemlese bile yalın bir anlatımı ve kendine ait sinemasal bir üslubunun olduğunu bu filmde görmekteyiz.

Necati Cumalı aslında mesleği avukat olduğu için adli tıp vakalarıyla büyük olasılıkla karşılaşmış olabileceğinden ve birçok cinayetin temelinde cinsel tutkular ya da bastırmalar olduğunu gözlemlemiştir. Cumalı diyalektik düşünceye önem verdiği

için öykülerindeki gerçeklikte Marksist eğilimler söz konusudur. Freud'un görüşleriyle Marx'ın görüşleri arasında benzerlikler vardır. Marx, Freud gibi herhangi bir şeyin görüldüğünün tam tersi bir anlama gelebileceğini ileri sürmüştür. Bu açıdan Freud'un rüyaya bakışının tümüyle materyalist ve indirgemeci olduğunu bir kez daha görmüş oluyoruz. Freud, zamanının materyalist görüşünün etkisi altındaydı (Akot, 2010, s. 230). Rüyalar aslında korkuların ortaya çıkmasıyla görünen imgeler dizgesidir. Adı Vasfiye'nin anlatım biçimi aslında onu anlatan erkeklerin onu kaybetme korkusuyla gerçek ya da yalan kısa öykü parçalarıdır. Öykülemeyi bir yazarın dünyası etrafında şekillendiği filmin en başındaki sahneden anlamaktayız (Görsel 1).



Görsel 1. Adı Vasfiye filminin en başındaki sahne

Bir yazarın bilinçaltının bir tek kadın karakter üzerinden dört erkeğin cinsel arzularının dışavurumudur. Bu dışavurumda düşlerin görsel imgeler haline getirildiğinin yolculuğuna tanıklık etmekteyiz. Bu görsel imgeler, iki filmde 'ayna, çizme, iğne, samanlık, at, at kuyruğu, yatak' gibi nesnelere Cumalı'dan gelen görsel efektler olarak her iki yönetmen tarafından görsel kodlara dönüşmüştür. Atif Yılmaz ayna imgesini (Görsel 2) gerçekliğin tartışılması ya da bilinçaltının dışavurumu olarak kullanırken Süreyya Duru aynayı (Görsel 3) bilinçaltındaki hatıralara ve geçmiş ile gelecek arasında yolculuk olarak kullanır.



Görsel 2. Atif Yılmaz Ayna İmgesi



Görsel 3. Süreyya Duru Ayna İmgesi

Çizme imgesi, Cumalı ve yönetmenler tarafından bir erkeklik imajı oluşturmak için iki filmde de kullanılır (Görsel 4 ve Görsel 5).



Görsel 4. Adı Vasfiye Çizme İmgesi



Görsel 5. Uzun Bir Gece Çizme İmgesi

İğne, kadınların cinsel fantazyalarındaki bir saldırı aracı olarak kullanılmaktadır (Görsel 6). Samanlık ve yatak, cinselliğin belirlendiği mekanlardır. Kutsal kavuşma ya da öfke nefret ilişkisinin sergilendiği mizansenlere elverişli görsel kodlardır (Görsel 7). Aynı zamanda bu mekanlar, toplumsal normların yarattığı baskıdan kurtulmak için

kadın-erkek arasında bir sığınak oluşturur. Bir erkeklik göstergesi ve kudret imgesi olarak at hem Türk töresinde hem de Amerikan sinemasının en önemli film türü arasında gösterilen kovboy ya da western filmlerinde kullanılmaktadır. Böyle olunca yerelden evrensele doğru bastırılmış bilinçaltının görsel imgesidir (Görsel 8).



Görsel 6. Adı Vasfiye İğne İmgesi



Görsel 7. Uzun Bir Gece Yatak İmgesi



Görsel 8. *Uzun Bir Gece Türk Töresi Olarak At İmgesi*

Necati Cumalı'nın eserlerinde bireylerin gerek aile içinde gerekse toplumda yaşadıkları çarpık ilişkiler gözler önüne getirilmektedir. Öykülerinin ortak sözü, cinsellik, çarpık kadın-erkek arasındaki ilişkiler, duygusal bağlamda kadın ve erkek arasındaki büyük yaş farkı, aldatma, çirkin ve güzel kavramları, kadının var olma isteğinin özgürlük bağlamında eril bakış açısıyla değerlendirilmesidir. Cumalı ikili ilişkilerdeki çarpıklıkları ve değerlerin yozlaşmasını toplumun cinsellik temelli meselelerine yer verdiği *Ay Büyürken Uyuyamam* adlı hikâyeye kitabında ele almasına rağmen burada cinsellik, asla bir erotizm boyutunda sunulmamaktadır. Fakat her iki yönetimde sinemasal anlatıyı kuvvetlendirmek için zaman zaman cinselliği ön plana taşımaktadır çünkü bireyi ve kadını daha iyi anlatabilmek için bu anlatı tarzına başvurmuşlardır.

Necati Cumalı'nın Akdenizli Tavrı

Ay Büyürken Uyuyamam başlığı altında topladığı öykülerinden esinlenerek Atıf Yılmaz 1985 yılında çektiği *Adı Vasfiye* ile sinemamızda farklı bir anlatımı oluştururken Akdenizlilik adına ilk örnek olarak beyazperdeye sunulmaktadır. Burada kendi kişisel tarihinden bir güncemi aktarmak isterim¹. Hasbelkader, bu filmin İzmir ve çevresinde çekilmesinden dolayı mekan danışmanı olarak Atıf Yılmaz ile birlikte çalışma onuruna sahip olmuştum. Ekip ile Barbaros Köyü ve Alaçatı'ya gittiğimizde öykülerin tasvir edilmiş mekanlarının gerçekliği somut olarak karşımızda durmaktaydı. Bu da bir yazar olarak yaşadığı çevreden ne kadar etkilendiğinin ve Akdenizliliğin kanıtıydı.

¹ Yazar Ragıp Taranç analizi.

Özellikle Urla anlatısı, Kazancıyakis'in Girit adasının kimlik göstergeleri kadar edebi anlamda başarılıdır. Doğal olarak bu imgeler Atif Yılmaz'ın anlatısına, Müjde Ar ve Aytaç Arman ve diğerlerinin oyunculuklarına edebi anlamda katkı sağlamıştır.

Atif Yılmaz kendisiyle yapılan bir söyleşide okuduğu bir öykü, oyun ya da romanın film olma sürecini şu şekilde ifade etmiştir:

En başta sağlam bir dramatik yapısı olmasına dikkat ediyorum. Sinema biraz mimari gibi bir iştir. Bütün detaylarıyla bir bina kuruyorsunuz. Okuduğunuz metinde, o binayı kuracak kadar elinizde malzeme var mı, bir defa ona bakacaksınız. Sezginizle ve bilginizle buna karar veriyorsunuz. Bir de o konunun sizin alanınıza uygun olup olmadığı çok önemli. Tercih nedeninizde, dünya görüşünüz, politik tavrınız, o hikayede sinematografik olarak ne bulduğunuz çok önemli unsurlar (Akpınar, 2005, s. 212-213).

Öte yandan *Uzun Bir Gece* filminde ise, Urla Meydanı'ndaki Ulu Çınar Ağacı ve yağmur özellikle Necati Cumalı'nın *Yağmurlar* ve *Topraklar* adlı romanına bir gönderme niteliğine sahiptir. Açılış planındaki kasabanın delisi bu kültürel kimliği kalın kalemle altını daha da çizmektedir. Öztürk'ün Akdeniz ile ilgili çalışmasında Michel Foucault tarafından yararlanmaktadır. Bu bakış açısını Akdeniz Sineması'nda delilerin işlevi olarak sunmuştur:

Deli artık yalnızca kıyıda köşede kalan gülünç ve bildik silüet değildir: Tiyatronun merkezinde, gerçeğin ortaya çıkmasına neden olan kişi olarak yer almaktadır- burada tamamlayıcı ve deliliğin masallar ve taşlamalarda oynadığının tersi bir rol oynamaktadır-. Deliliğin herkesi, içinde kaybolunan bir körleşmeye sürüklemesine rağmen, deli bunun tersine herkese kendi gerçeğini hatırlatmaktadır; herkesin diğerlerini aldattığı ve kendinin de enayi konumuna düştüğü komedide, deli ikinci dereceden komedi, aldatanın aldatılmasıdır; mantığa dayanmayan kendi kaçık diliyle komedinin düğümünü komik bir şekilde çözen akıllı sözler söylemektedir: âşıklara aşkı, gençlere hayatın gerçeğini, gururlulara, küstahlara ve yalancılara işlerin sıradan gerçeğini söylemektedirler (Öztürk, 2005-06, s.126).

Akdeniz, bir iç denizi çevreleyen aynı dokunun içinde, birbiri ile çelişen, zıtlaşan gizemli farklılıkların yaşandığı özgün bir coğrafyadır. Akdeniz'in diyalektiği, akıl ile delilik (Görsel 9), trajedi ile komedi, aşk ile şiddet, aptallık ile uyanıklıkta olduğu gibidir. Bir yaşam biçimi olan Akdenizlilikte, düşünsel yaklaşım, duyarlılıklarla

örülmüştür. Aynı zamanda bu düşünme tarzı, tarihsel olan ile gündelik olanın iç içeliği ile belirlenmiştir (Taranç, 2018, 218). Deliliğin dışında kasaba-köy düğünleri gibi ritüeller Akdenizliliğin sunumudur. Anadolu'da en çok bilinen bir atasözü olan 'gelin ata binmiş, ya nasip demiş' olgusu vurgulanmaktadır. Fantezi ve gerçeğin bir arada sunulduğu bu filmde yaşanan olaylar fantastik bir biçimde sunulurken mekanların gerçekliği ön plandadır. Akdeniz'in görsel kodları içerisinde yer alan deliler, eşcinseller toplum dışına itilmiş değillerdir. Tam tersine tüm karakterler, bu kimliklerle doğal olarak karşılaşmış iç içe yaşayabilme becerisini gösterebilmektedirler (Taranç ve Yılmazkol, 2019, s. 25-34). Her iki filmde de kullanılan yazınsal yerler ve mekanlar yazınsal metindeki aynısıdır.



Görsel 9. *Uzun Bir Gece (1986) Hülya Avşar – Menderes Samancılar*
Akdenizli Delilik Görsel Kodu

Akdeniz'de kültürel anlamda her şeyin ortada/orta yerde yaşanmasından dolayı yönetmenler, sinemasal anlamda mizansenlerini, bu boyutla ilişkilendirmişlerdir. Bu yüzden çoğu zaman olay örgüsünün kritik anları avlu, balkon, mutfak, sokak ya da çarşı ortasında biçimlenir (Görsel 10 ve Görsel 11). Deniz kıyıları, sonsuz ovalar, nehirler, denizler yönetmenlerin ilgi odağıdır. Akdeniz Sineması'nda anlatı kısırlanmış

bir çevre ve küçük kasaba ortamlarında şekillenir. Trajedi ve komedinin biraradalığı, anlatının temelinde 'düğün-cenaze' kültürel ilişkisinin içiçeliği ile resmedilmektedir (Taranç ve Yılmazkol, 2019, s. 26-27).



Görsel 10. Adı Vasfiye (1985) – Müjde Ar
Akdenizli Mekan Örneği Mutfak ve Avlu İçiçeliği



Görsel 11. Uzun Bir Gece (1986) – Hülya Avşar
Akdenizli Mekan Örneği Avlu

Necati Cumalı bazı öykülerinde mekanlarının isimlerini belirtmemektedir. Atmosfer, Ege ve Akdeniz'in sıcaklığında ve görselliğinde bireylerin cinsel oynaşmaları olarak sunulmaktadır. Akdeniz'in görselliğinde, mekânlar kendine özgü kodları ile kültürel biçimlendirilmesi iletişimsel bellekte gayri resmi, az biçimlendirilmiş doğal iletişimsel alışveriş içinde gelişen gündelik olanların sergilenmesidir.

SONUÇ

Adı Vasfiye filminde bir yazarın hayalinde aynı kadın beş farklı erkek tarafından anlatımı söz konusudur. Bu filmde hikaye gerçek ile fantastik anlatı arasında sıkışık kalmasından dolayı net olmayan bir karakterin serüveni karşımızdadır. Müjde Ar'ın oynadığı Vasfiye karakteri *femme libre* (özgür kadın) olarak sunulmaktadır. Vasfiye, dört erkeğin anlatımında özgür kadın imajına ulaşma çabasıdır. *Uzun Bir Gece* filminde ise özellikle son sahnede Gülsüm karakteri kocası Zekeriya Usta'yı ve tutkulu Selman Çavuş'u terk eder. Bunu yaparken de yağın yağmur bir arınma olarak sunulmaktadır. Ayrıca Gülsüm'ün başı dik bir şekilde kahvehaneden ayrılır. Bu aynı zamanda hayatındaki tüm erkekleri yok etmesiyle yeni bir özgür kadın imajına geçişi temsil eder.

1980 sonrası yeni bir cinsellik anlayışı ve özgür kadın kavramlarının tartışıldığı filmlerin çoğu kaynağında Necati Cumalı'nın öyküleri olmuştur. Hem Atıf Yılmaz hem de Süreyya Duru ana kaynak olarak özgür kadın temasında da Necati Cumalı'dan yararlanmışlardır. Bu dönem sinemamızda "yeni cinsellik" akımıyla birlikte "özgür kadın" motifi de ele alınmaya ve işlenmeye başlamıştır. Bu cinsellik, kadının erkeğe karşı duyduğu cinsel isteği vurgulamakla kalmaz, kadının erkeğini özgür biçimde seçmesini de içerir.

Bu dönemin filmlerinde, bireyin toplumsala başkaldırmasını değil toplumsal normların bireyi ön plana çıkartmasını görmekteyiz. Arzuların ve hayallerin toplumsal normlar tarafından sansürlenmesinin bireyin yalnızlaşmasının var oluşudur. Bu yalnızlık bireyin hayallerini ve tutkularını gerçekleştirebilmesini sağlamaktadır. Yozlaşmış

toplumun algı yönetimiyle utançla yüzleşmesidir. Tüm olaylar Akdenizliliğin ve görsel kodlarının getirmiş olduğu gerçeklik ve gerçeküstü olarak tüm çıplaklığıyla ortada yaşanır. Sonuç olarak, Necati Cumalı'nın anlatısı yerelden evrensele sinemanın olanaklarıyla ulaşma şansına sahip olurken, Akdeniz kimliğini ve kültürünü Türk Sineması ile buluşturmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

Akot, B. (2010). Freud'un Rüyâ Yorum Metodu. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 10(1), 213-235.

Akpınar, E. (2005). *10 Yönetmen ve Türk Sineması*. İstanbul: Agora.

Çetin Erus, Z. (2020). Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 583-592.

Erksan, M. (Yönetmen). (1963). *Susuz Yaz* [Film]. Türkiye.

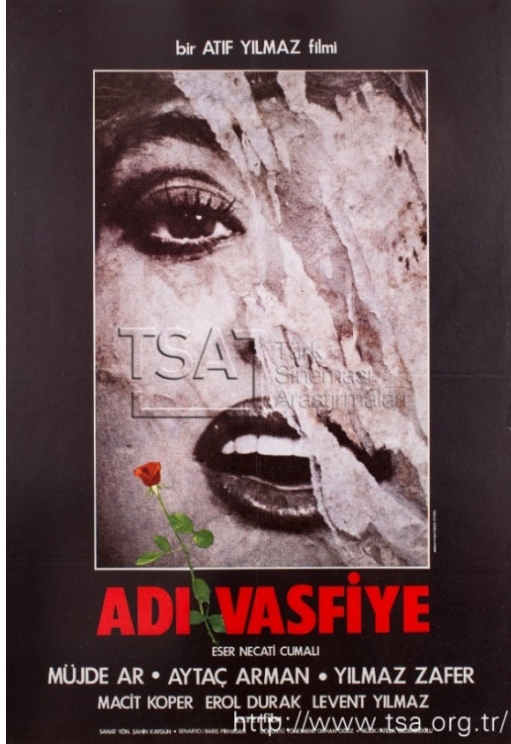
Köse, A. (2020). *Freud ve Din*. İstanbul: İz.

Öztürk, Ö. H. (2005-06). Akdeniz'de Kültürel Belleğin Fragmanları ve Kültürel Belleğin Taşıyıcıları: Çocuklar, Deliler, Entelektüeller. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 34, 117-130.

Tarañç, R. (2018). Akdeniz Sinemasında Kadın. *SOBIDER: Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 217-230.

Tarañç, R. ve Yılmazkol, Ö. (2019). Akdeniz Sineması'nın Genel Özellikleri. Ö. Yılmazkol (Ed.), *Akdeniz Sineması* (s. 25-35). İstanbul: Doruk.

FİLM AFİŞLERİ



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 uyarılma, 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 uyarılma, gerçekliğe ve anlama ilişkin "tekil" merkezi kaydırıldığı için orijinalin karşısına yerleştirilerek pejoratif değerlerle kuşatılmaktadır. Ancak Yapısalcılık sonrası anlam incelemelerinde geline metinlerarası bağlam ile birlikte uyarılma çalışmalarına ilişkin yönelim, orijinal eser ile kurulan "sadakat" ilişkisini dönüştürmekte ve uyarılma metinleri kaynak eserin vesayetinden kurtarmaktadır. Hiçbir metnin diğeri üzerinde ayrıcalık taşımadığı Metinlerarasılık ekseninde uyarılmalara yaklaşan bu çalışma, uyarılma 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: uyarılma, 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 gözlemlenmemektedir.

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 doyumak 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 kötüye 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 açlığına 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 arzunun 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, kurduğu 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 çevrinerken 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 hazzı 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 yerleştiği 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 hapis hanedeki akıl

hocasını temsil eden Kemal karakterinin sözleri⁸ ile pekiştirilmektedir. Kapitalizmden kaynak bulan mülkiyet sorununa ilişkin Kemal'in öne sürdüğü çözüm, bireysel çıkarlara dayalı benmerkezci anlayışa karşı, toplumsal çıkarlara 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 çıkmamız. 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 furçası (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 uyarılan filmler "metinlerarasılığın üçgen bir nosyon" olarak değerlendirildiği bir zemine dayanmaktadır (2012, s. 95). Bu yaklaşıma göre yeniden uyarılan filmler, "ortak edebi eserin yeniden uyarlamaları olarak kaynak metinden uyarılan daha önceki filmlere olan borçlarını maskeleyen" 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 furyası 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 artsüzümreli 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 bağırmasıdır. 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 hapishaneye giren Hasan'ın hapishanedeki akıl hocası, düşünce suçlusu 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 ödemesinde 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 Yaşiyor, 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 Kerbela 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.

arts

ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi
Artuklu Journal of Arts and Humanities

Year/Yıl 2021, Special Issue for Necati Cumalı/Necati Cumalı Özel Sayısı, August/Ağustos