

# Sinemada Uyarlama Çalışmaları Açısından İstanbul Kırmızısı

Geliş Tarihi/Received: 31.07.2022  
Kabul Tarihi/Accepted: 14.09.2022  
DOI: 10.46372/arts.1151980

Dr. Öğr. Üyesi İkbal BOZKURT AVCI  
Samsun Üniversitesi  
İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi  
İletişim Tasarımı ve Yönetimi Bölümü  
ikbal.avci@samsun.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-9604-7291

Dr. Öğr. Üyesi Aslı EKİCİ  
Selçuk Üniversitesi  
İletişim Fakültesi  
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü  
easliekici@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-7185-2572

## ÖZ

Sinema, başlangıcından günümüze kadar öykü, roman, tiyatro vb. gibi birçok kaynaktan yararlanmaktadır. Özellikle romanlardan yapılan uyarlamaların sinemanın gelişiminde önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Bu çalışmada, Ferzan Özpetek'in 'İstanbul Kırmızısı' (2019) filmi ve aynı adlı romanı uyarlama çalışmalarındaki kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda ele alınmaktadır. Çalışmanın amacı, kaynak metin olan romanın filme nasıl aktarıldığını, aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymaktır. Film amaçlı örneklem yöntemi ile seçilmiştir. Bu filmin seçilme nedeni hem filmin yönetmeninin hem de romanın yazarının aynı kişi olmasıdır. Çalışmada film ve filmin kaynak metni olan roman; karakterler, olay örgüsü, tema, zamansal ve mekânsal değişimler ile oryantalizm açısından metinlerarasılık yaklaşımına göre değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda her iki metinde de temalar süreklilik göstermekte iken, temaların taşıyıcısı olan olay örgüsü ve karakterlerin farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Mekan olarak her iki metin de İstanbul'da geçmektedir. Fakat filmde ve romanda İstanbul'un içindeki mikro bölgeler farklılaşmaktadır. İncelenen roman ve film arasında üç yıllık bir zaman farkı olduğu görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** sinema, edebiyat uyarlamaları, İstanbul Kırmızısı.

Bozkurt Avcı, İ. ve Ekici, A. (2022).  
Sinemada Uyarlama Çalışmaları Açısından İstanbul Kırmızısı  
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 8, 278-295.

# *Istanbul Red* In the Context of Adaptation Studies in Cinema

## **ABSTRACT**

Cinema, from its beginning to the present day, utilizes many sources such as story, novel, theater, etc. Especially adaptations made from novels have an important place in the development of cinema. In this study, Ferzan Özpetek's film 'Istanbul Kırmızısı' (2019) and the novel of the same name are discussed in line with the theoretical approaches in adaptation studies. The aim of the study is to reveal how the novel, which is the source text, is transferred to the film, the similarities and differences between them. The movie was selected by the purposeful sampling method. The reason for choosing this movie is that both the director of the movie and the author of the novel are the same person. In the study, the novel and the film were evaluated according to the characters, plot, theme, temporal and spatial changes and intertextuality approach in the context of orientalism. As a result of the study, it was determined that while the themes were continuous in both texts, the plot and characters differed. Both texts take place in Istanbul. However, the micro-regions inside Istanbul differ. It is seen that there is a three-year time difference between the novel and the film examined.

**Keywords:** cinema, literary adaptations, Istanbul Red.

## GİRİŞ

Jose Ortega y Gasset (2013, s. 61) '*Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*' isimli çalışmasında romanı/edebiyatı, muazzam genişlikte ama sınırlı bir taş ocağı olarak düşünmenin daha yerinde olacağını belirtmektedir. Çünkü edebiyatta belirli sayıda konu vardır ve tıpkı sabahın erken saatinde taş ocağına gelen işçilerin yeni blokları, yeni şekilleri bulması gibi edebiyatın ilk yıllarında da yeni konular ve biçimler bulunmuş ve işlenmiştir. Damian Sutton, (2014, s. 85-86) sanatın daha özelden de edebiyatın çıkmaza girdiği durumlarda kendine yeni güçlükler ve yeni bakış açıları kazandırması için 'karşılaşmalar' gerektiğini ifade etmektedir. Buna göre edebiyat ancak diğer sanat dallarıyla etkileşime girerek yeni yollar bulabilir. Edebiyatın etkileşime girdiği alanlardan biri de sinemadır.

Sinema, ondokuzuncu yüzyılın sonunda Avrupa ve ABD'de ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra öykü anlatmaya başlamış ve kitleler tarafından kolayca benimsenmiştir. ABD'de ilk yıllarda tek makaralık kısa filmler yapılırken Avrupa'da yapılan edebiyat uyarlamaları çok ilgi görmüş böylelikle sinemanın edebiyatla etkileşimi erkenden başlamıştır. İtalya'da Dante'den uyarlanan üç saatlik filmlerin gişe başarısını gören ABD'li yapımcılar da hem filmlerin süresini uzatmışlar hem de edebiyata yönelmişlerdir. Böylelikle birçok edebi metin filme uyarlanmıştır. Sinemada edebiyat uyarlamalarının hemen hemen her dönemde ve coğrafyada ilgi görmesi "uyarlama film" denilen bir kategorinin ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir. Uyarlamalar, film çalışmalarının ilk dönemlerinde kaynak metne "sadakət/sadakatsizlik, orijinallik ve aslına uygunluk" kavramlarıyla ele alınmıştır. 1960'lı yıllarda postyapısalcı düşüncenin etkisiyle metin kavramından ziyade metinlerarasılık kavramı öne çıkmıştır. Böylece esas metin ile uyarlanan metin arasındaki "etkileşim" üzerinde durulmaya başlanmıştır.

Sinema ve edebiyat uyarlamaları üzerine temellenen bu çalışmanın konusunu Türk asıllı İtalyan yönetmen Ferzan Özpetek'in 2019 yılında yönettiği *İstanbul Kırmızısı* (2019) adlı film ve filme kaynaklık eden aynı adlı romanı oluşturmaktadır. Filmin yönetmeni ve uyarlandığı romanın yazarının aynı kişi olması nedeniyle *İstanbul Kırmızısı* (2019) örneklem olarak seçilmiştir. İki metin arasındaki söylemsel benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, öncelikle uyarlama çalışmalarındaki kuramsal yönelimlere yer verilmiştir. Ardından *İstanbul Kırmızısı* (2019) metinlerarasılık bağlamında ele alınmıştır. Çözümlemede karakterler, olay örgüsü, tematik, zamansal ve mekânsal süreklilikler ve farklılıklar ile filmdeki oryantalist bakış

açısı değerlendirilmiştir.

### Uyarlama Çalışmalarındaki Kuramsal Eğilimler

James Wood (2013, s. 17) '*Kurmaca Nasıl İşler?*' isimli çalışmasında kurmaca evinin pek çok penceresi olduğundan söz etmektedir. Edebiyattaki bu pencereler resim, tiyatro, fotoğraf film gibi diğer sanatlara açılmakta ve aralarında karşılıklı bir etkileşim bulunmaktadır. Bu etkileşimin özellikle kurmaca öyküler anlatan ve insanın öykü anlatma/dinleme/izleme ihtiyacını gideren edebiyat ve sinema arasında daha yoğun olduğu görülmektedir. Bu iki sanat arasındaki ilişki, sinemanın ilk yıllarında uyarlamalarla edebiyattan beslenmesiyle başlar. Edebiyatın sinemaya uyarlanması, filmlerin genelde romanları, öyküleri, oyunları kaynak olarak kullanması ve onların filme dönüştürülmesiyle gerçekleşir. 1895'ten sonra film yapımcıları izleyicileri çekmek için hızlı hareket etmiş ve *Cinderella* (1900), *Gulliver's Travels* (1902), *The Damnation of Faust* (1904) gibi iyi bilinen eserleri sinemaya uyarlamıştır (Corrigan, 2007, s. 30). Sinemanın başlangıcından günümüze kadar birçok edebiyatçının yapıtları defalarca sinemaya uyarlanmıştır (Teksoy, 1966; Atasoy ve Alpöge, 1968, s. 20; Abisel, 2010, s. 58, 76). Öyle ki ilk filmler arasında edebi eserlerin uyarlamaları önemli bir yer tutmaktadır. Thomas Leitch (2008, s. 64) akademik uyarlama çalışmalarının sinemanın doğal atası olarak edebiyata inatla bağlı kalmaya devam ettiğini belirtmektedir.

Film endüstrisi içinde önemli bir yere sahip olan ve bir film türü olarak nitelendirilen uyarlamalar, film çalışmalarında çeşitli açılardan ele alınmıştır. Uyarlama çalışmalarındaki ana temalar, orijinal bir esere sadakat (veya sadakat eksikliği) tartışmasını ve araç özgüllüklerine odaklanmayı içerir (Kuhn ve Westwell, 2012, s. 6). Uyarlamanın sadakati geleneksel olarak metnin "biçimi" ve "ruhu" ile ilişkili olarak ele alınmaktadır. Biçime sadakat, mekanik bir şekilde taklit edildiği için sinemanın ulaşabileceği bir yerde görünür. Orijinal metnin iskeleti, aşağı yukarı bir filmin iskeleti haline gelebilir. Oysa mekanik sürecin tersi olan ruha sadakatte, orijinal metnin tonuna, değerlerine, imgelemine ve ritmine bağlı kalmak zordur. Çünkü filmde bu soyut yönler için üslupsal eşdeğerler bulmak gereklidir. Bunun açıkça imkânsız olduğuyula ilgili birçok tartışma yapılmıştır (Andrew, 1984, s. 100-101). Sadakat fikrine ilişkin tartışmalara bakıldığında genellikle "tahrif etme", "bozma", "riyetsizlik", "ihamet", "deformasyon", "çarpıtma", "sadakatsizlik" ve "saygısızlık" (Hutcheon, 2012: 2) kavramlarının ön plana çıktığı görülmektedir.

Deborah Cartmell ve Imelda Whelehan (2007, s. 1) uyarlama çalışmalarındaki

tartışmaları şu şekilde açıklamaktadır: “Melez bir konu olan ekrandaki edebiyat konusu film çalışmaları için fazla edebi ve edebiyat çalışmaları için ise fazla film temellidir.” Burada dikkat edilmesi gereken konu, ‘edebiyat’ın ‘sinema’ dan farklı olarak zaten saygın kabul edilmesidir. Ekrandaki herhangi bir edebiyat tartışması, ister istemez edebiyat lehine bir ön yargı ile başlamakta ve bu da edebiyat ile sinema arasında asimetrik bir ilişkinin kurulmasına neden olmaktadır (Leitch, 2008, s. 64). Linda Hutcheon da ‘Uyarlama Kuramı’ (*A Theory of Adaptation*-2012) isimli çalışmasını yapma nedenlerinden birinin bu bakış açısına meydan okumak olduğunu ifade etmektedir. Bir uyarlamamanın asla orijinali kadar iyi olamayacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla Hutcheon, alanı bu yanlış hiyerarşiden arındırmak istemekte ve uyarlamaların açıkça ya da dolaysız olarak olumsuz şekilde değerlendirilmesinde karşı çıkmaktadır (2012, s. xii). Timothy Corrigan da sinema ve edebiyat arasındaki ilişkinin genellikle bir alışveriş niteliği taşıdığını belirtmektedir. Bu doğrultuda yazar Vladamir Nabokov’un ‘Karanlıkta Kahkaha’ (*Laughter in the Dark*-1960) isimli romanını “[...] bir filmmiş gibi” yazdığını belirtmektedir (Corrigan, 2007, s. 20, 30). Nitekim Susan Hayward’ın (2000, s. 5) belirttiği üzere edebi uyarlama eleştirisinin büyük bir bölümünü oluşturan sadakat eleştirisi, denklik kavramına odaklanır. Ancak bu diğer anlam düzeylerini hesaba katmadığı için oldukça sınırlı bir yaklaşımdır. Stam (2000b: 57) de benzer olarak sadakat düşüncesinin sorunlu olduğuna dikkat çekmekte ve kesin sadakatin imkânının şüpheli olduğunu belirtmektedir.

Sadakât fikrinin hâkim olduğu onlarca yıl boyunca, film uyarlamaları hakkında yazan birçok bilim insanı, filmleri daha düşük kültürel ürünler olarak görmüşlerdir. Uyarlama çalışmalarında yeni bir bakış açısının ortaya çıkması 1950’li yıllara kadar mümkün olmamıştır (Pinar, 2019, s. 88). Fakat 1960’lı yıllardan itibaren postyapısalcı teorinin film çalışmalarını etkilemesiyle birlikte Bakhtin, Kristeva, Foucault, Derrida gibi teorisyenlerin düşünceleri uyarlama çalışmalarında yeni yaklaşımların ortaya çıkmasında etkili olmuştur (Yüksel, 2021, s. 190). Bu dönemde metnin bir inceleme nesnesi olarak düşüşü, metinlerarasılığın yükselişiyle aynı zamana denk gelir. Metinlerarasılık kavramı ilk olarak 1960’larda Julia Kristeva’nın, 1930’lu yıllarda Bakhtin’in “diyalojizm/söyleşimcilik” kavramı üzerine yaptığı çeviri çalışmasında ortaya çıkmıştır. Metinlerarasılık teorisi, belirli filmlere veya tek tek türlere odaklanmak yerine her metni diğer metinlerle ve böylece bir metinlerarasılıkla ilişkilendirerek ele alır (Stam, 2000a, s. 201). Foucault da söylemin yaygın anonimliği düşüncesini ortaya koyarak tüm sanatlara söylemsel ve özgün olmayan bir yaklaşımın yolunu

açar. Derrida ise orijinal ve kopya metin hiyerarşisini yapıbozumuna uğratarak söz konusu hiyerarşiyi ortadan kaldırır. Böylece her iki metnin de sonsuz yayılma oyununa kapıldığına dikkat çeker (Stam, 2000b, s. 58). Bunlarla birlikte Stam'e (2000a, s. 205) göre Bakhtin'in (2001, s. 315-316) "zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı" olarak nitelendirdiği kronotop kavramı da sinemaya referans vermemesine karşın filme uygun görünmektedir. Sinema Bakhtin'in zaman ve mekânın içsel ilişkiselliğini açıklamak açısından iyi bir örnektir. Bu nedenle uyarlama çalışmaları açısından önem taşımaktadır.

Bakhtin ve Kristeva'nın düşüncelerinden hareket eden Gérard Genette (1997, s. 1-5) de *Palimpsestes* isimli çalışmasında bir metni diğer metinlerle ilişkilendiren her şey için daha kapsamlı bir kavram olan "metinsel-aşkınlık/metin-ötesi" kavramını önerir. Beş çeşit metinsel-aşkınlık türünden bahseden Genette, bunları "metinlerarası", "ana-metinsellik", "yan-metinsellik", "üst-metinsellik" ve "yorumsal-metinsellik" olarak ayırmaktadır. Robert Stam (2000a, s. 209-210) de Genette'in ortaya koyduğu metinsel-aşkınlık türlerinden ana-metinselliğin film analizi için son derece yol gösterici olduğunu belirtmektedir. Stam'e göre ana-metinsellik kavramının kesin ve özel metotlarla sinemaya uyarlanması açısından, özellikle önceki metinlerden üretilmiş filmler için zengin bir potansiyeli bulunmaktadır. Genel olarak bakıldığında Bakhtin, Kristeva, Foucault, Derrida, Genette ve Stam gibi kuramcılarının düşünceleriyle şekillenen güncel uyarlama tartışmaları, diğer anlam düzeylerini soyutlayan "sadakat" söylemini aşmaya başlamış ve böylece ana metin ile uyarlanan metin arasında asimetric bir ilişki oluşturmadan karşılıklı etkileşimin söz konusu olduğu bir yaklaşıma kaymıştır.

## YÖNTEM

Sinemada uyarlama çalışmaları üzerine temellenen bu çalışmanın amacı, *İstanbul Kırmızısı* (2019) filmi ve filme kaynak metin olan aynı adlı romanı karakterler, olay örgüsü, tema, zamansal ve mekânsal değişimler ile oryantalist izlek açısından metinlerarasılık bağlamında değerlendirmektir. Sinemada tür eleştirisi ve metin analizinin sınırlamalarına bir cevap olarak görülen metinlerarasılık, özlerle ve tanımlamalarla daha az ilgilenmektedir. Özellikle tür eleştirisinin pasifliğine karşın, metinlerarasılık daha aktiftir. Metinlerarasılığın aktif yapısı filmin yönetmeninin, önceden mevcut metinleri dinamik bir şekilde yeniden üretmesine olanak sağlar. Metinlerarasılık, tek bir araçla sınırlı kalmak yerine diğer sanatlar ve araçlarla

etkileşime girerek söyleşimci ilişkileri mümkün kılar (Stam, 2014, s. 211-212). Film, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Amaçlı örneklem “araştırmacının kendi yargılarına ya da edindiği bilgilere göre araştırmanın amacına en uygun olduğu düşünülen birimlerin örneklem olarak seçilmesidir” (Taylan, 2015, s. 79). Kaynak metnin yazarının ve inceleme konusu olan filmin yönetmeninin aynı kişi –Ferzan Özpetek- olmasının araçsal özgüllükleri belirgin kılacağı düşünülmektedir.

## **BULGULAR VE TARTIŞMA**

Çalışmanın bu bölümünde, Ferzan Özpetek’in öncelikle bir roman olarak kaleme aldığı daha sonra sinemaya uyarladığı *İstanbul Kırmızısı* (2019) filmi uyarlama çalışmalarındaki güncel yaklaşımlar doğrultusunda ele alınmaktadır.

### **Yönetmen ve Yazar Olarak Ferzan Özpetek: Film ve Roman Olarak *İstanbul Kırmızısı***

2017 yılında Ferzan Özpetek tarafından yönetilen *İstanbul Kırmızısı* (2019) filminin senaryosu Özpetek ve Gianni Romoli tarafından yazılmıştır. Senaryo, yönetmenin aynı adlı kitabından uyarlanmıştır. Roman ilk olarak *Rosso İstanbul* adıyla 2013 yılında İtalya’da yayınlanmış, bir yıl sonra Can Sanat Yayınları tarafından Türkçe olarak basılmıştır. Film, bir iş gezisi amacıyla İstanbul’a gelen Orhan’ın İstanbul’da bulunduğu süre boyunca yaşadıklarını konu alır. Yazar Orhan, ünlü bir yönetmen olan Deniz’in çocukluğunu konu alan romanına editörlük yapmak için İstanbul’a gelmiştir. Orhan’ın geldiği gece Deniz’in ortadan kaybolmasıyla Orhan’ın İstanbul’da kaldığı süre uzar. Orhan hem Deniz’in romanına konu olan karakterlerle ve mekânlarla yüzleşir hem de yıllar önce İstanbul’dan kaçıp gitmesine sebep olan kendi geçmişiyle hesaplaşır. Diğer taraftan Orhan yeni tanıştığı Neval’e aşık olur ancak evli olan Neval’in kendisini geri çekmesiyle ilişkileri başlamadan biter. Öykünün içine yerleştiği bağlamı oluşturan İstanbul ise; sosyoekonomik değişimlerin görünümüleriyle, çoklu etnografik yapısıyla, muhalif toplumsal hareketlerle ve gelir dağılımındaki eşitsizliğin farklı kutuplarının görünümüleriyle birlikte verilir. Otobiyografik nitelikleri ağır basan roman da filmle aynı İstanbul vurgusunu paylaşır. Romanda, İstanbul’a yazarla aynı uçakta gelen Anna adlı kurgusal bir karakterin ve yazarın kendi hayatından bir kesit paralel şekilde kurgulanır. Roman boyunca yolları birkaç kez kesişen iki karakterin son bölümde tanışmalarıyla roman biter. Yazar, çocukluğunun geçtiği Kalamış’taki ev yıkılmadan önce evini son kez görmek ve sağlık durumu bozulan annesine destek

olmak amacıyla İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'da geçirdiği günler çocukluğuna dair anılarıyla birlikte verilir ve yazarın hayatındaki önemli figürler anlatılır. Yazar; annesini, babasını, anneannesini, kardeşlerini, teyzelerini, evdeki yardımcılarını, çocukluk arkadaşlarını ve ilk aşklarını anlatır. Romandaki diğer ana karakter Anna ise filmde yer almamaktadır. Bir tasarımcı olan Anna ve kocası Michele, asistanları Andrea ve Elena, İstanbul'a bir mobilya firmasına tasarım yapmak üzere gelmişlerdir. Kocasının asistanları Andrea ile ilişkisi olduğunu öğrenen Anna kocasını terk edip şehirde tanıştığı Murat'la ve ailesiyle kalmaya başlar. Romanın sonunda yazarla aynı partide karşılaşmaları ve tanışıp sohbet etmeleriyle roman biter. Film ve kaynak metin olarak roman aynı adı taşımalarına karşın yönetmenin bir röportajında ifade ettiği gibi tam bir örtüşme göstermemektedir:

Bu film, birebir benim hayatım değil. Birebir 'İstanbul Kırmızısı' kitabı da değil. Romanın aynısını yapmak beni sıkkardı. Nejat İşler benim rolümde. Yani bir yönetmeni oynuyor. O yönetmen ben miyim ben de tam bilmiyorum. Mehmet (Günsür) ve Tuba (Büyüküstün) benim hayatımdaki çok önemli iki insanı canlandırıyor. Halit (Ergenç) ise tamamen yeni bir karakteri oynuyor (Tezel, 2017).

### **Tematik, Zamansal ve Mekânsal Değişimler**

Filmdeki ve kaynak metindeki ortak vurguların en belirginleri; aşk, yazarın/ yönetmenin çocukluk ve gençlik anıları, -aile üyeleri, yakınları, çalışanları, arkadaşları ve aşkları dahil olmak üzere- hayatındaki önemli insanlar, özgürlük ve İstanbul'dur. Film "annem'e" ithafıyla açılırken, roman "anneme, Simone'ye, çünkü aşk gerçekten hayattaki en önemli şeydir" sözleriyle başlar. Aşk, arkadaşlık, aile, özgürlük, İstanbul her iki metnin de paylaştığı vurgularken filmde bu izlekler yeni karakterler aracılığıyla öne çıkar.

Romanda yazar çocukluğunu ve hayatındaki önemli insanları birinci tekil şahıs olarak anlatırken, filmde merkez karakter olmaktan çıkar. Hatta filmin giriş kısmı denilebilecek kısa bir bölümünden sonra anlatıdan cismi olarak da çıkar. Orhan'ın İstanbul'a geldiği ilk günün gecesinde gizemli şekilde ortadan kaybolur, bir daha da anlatıya doğrudan girmez. Deniz kaybolmadan önce Orhan'ı annesiyle, en yakın arkadaşı Neval'le yazar arkadaşı Oğuz'la tanıştırır. Deniz sabah ortadan kaybolmuş olduğu için Orhan şehirden ayrılamaz. Deniz'in annesi Süreyya, Orhan'ın yalıda kalması için ısrarcı olunca Orhan sonraki günlerde yalıda kalmaya devam eder. Deniz ortadan kaybolmasına karşın, film boyunca kitabına verilen atıflarla ve karakterlerin onun hakkında konuşmalarıyla dolaylı olarak anlatıda var olmaya



devam eder. Ancak kaynak metinden farklı olarak filmde merkez karakter Orhan'dır. Filmin başlarında Orhan karakteri, Deniz karakterinin gerisinde kalmaktadır. Orhan, Deniz'in kendi hayatını anlattığı romana konu olan kişilerle bizzat tanışmaya ve romana yardımcı olmaya gelmiş eski bir yazardır. Yıllar önce Türkiye'den ayrılmış Londra'da yaşamaya başlamıştır. Film ilerledikçe Orhan'ın hikâyesi baskınlaşır: Onun Türkiye'den ayrılmasının ve yazarlığı bırakmasının sebebini öğreniriz. Orhan ve karısı İstanbul'da mutlu bir hayat sürerlerken, karısının ihmali sonucu dokuz aylık bebekleri ölmüştür. Orhan bu travmayı atlatamamış, boşanmış, hayatını Londra'da devam ettirmiş ve yazmayı da bırakmıştır. Başka bir deyişle filmin ana izleği olan aşk'tan elini çekmiş, geleceğe dair umudunu kaybetmiş bir karakter olarak tasvir edilir. Ancak Neval'i ilk gördüğü anda ona aşık olur ve anlatı boyunca dönüşümden geçerek geçmişle hesaplaşır, ailesiyle barışır ve tekrar aşka ve yazmaya döner. Her ne kadar Neval, Orhan'ın aşkına karşılık vermese de Orhan bu aşk sayesinde bir nevi iyileşmiş ve uzun bir süredir ara verdiği yaşama -ya da yaşamaya da denebilir- geri dönmüştür. Dolayısıyla kaynak metinde yazarın kendi hayatı ve aile üyelerinin hayatı üzerinden izlenebilen aşk teması, filmde Deniz'in yanı sıra Orhan karakteri üzerinden ilerlemektedir. Romanda yazar hem ilk aşkları Yusuf ve Neval hem de hayatının aşkı olarak nitelediği Simone'den bahseder. Yazar aşk hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirir:

Aşk. Ne öğrendim aşk hakkında? Aşk hakkında öğrendiğim, aşkın var olduğudur. Ya da belki, daha yalın anlatımla aşk hakkında öğrendiğim ve öğrenmeyi sürdürdüğüm, filmlerimde, bütün filmlerimde anlattığımdır. Yani, sevdiğimiz insanları asla unutmadığımız, onların daima bizimle kaldıklarıdır; bizi onlara, artık var olmasalar bile, çözülmüş biçimde bağlayan bir şeyler olduğudur. İmkânsız aşklar, yarım kalmış aşklar, var olabilecekken olmamış aşklar olduğunu öğrendim. Yara izi biraksın da dağılayıcı bir damganın daha iyi olduğunu öğrendim; kışı andıran bir yürektense bir yangın yeğdir (Özpetek, 2014: 64).

Yazar/yönetmen burada ifade ettiği çatışmayı filmde Orhan karakteriyle somutlaştırır. Orhan hayatını ve aşkın kendisi için ifade ettiklerini Neval'in evinde olduğu sahnede şu şekilde belirtir:

Yıllar önce ben çok gençtim, evliydim, bir oğlum vardı. Az önce masada bahsettiğim o müthiş kitabı yazmıştım. Zümrüt'le kendimizi her şeye açık, güçlü hissediyorduk. Derken başımıza korkunç bir şey geldi. Yani çok özür dilerim, bunu burada söylemek bile çok acı. Biz o olaydan sonra İstanbul'da yaşamaya devam edemedik. Zümrüt Yeni Zelanda'ya gitti, ailesi ona yardım etti. Ben de Londra'ya sığındım ve kendimi her türlü duyguya kapattım. Her türlü heyecandan, aşktan, sevgiden yoksun. Hep de böyle olacağını zannediyordum ama işte yıllardır gelmediğim bu İstanbul'a geldiğimden beri... Bu İstanbul'a geldiğimden beri... Yani, Neval'i ilk gördüğümden beri ben unuttuğum bir duygunun içimde yeniden canlandığını hissettim.

Orhan duygularını açıkça ifade ettikten sonra geçirdiği dönüşüm de hızlanmaya başlar. Arka arkaya gelen bazı sahneler, Orhan'ın geçirdiği değişimi göstermesi bakımından üstünde durulmaya değerdir. Üstünde durulacak ilk sahne Orhan'ın Deniz'in bilgisayarında kendi adını taşıyan bir klasörü açmasıyla başlar. Klasörde yer alan haberlerden Orhan'ın geçmişindeki trajediyi öğreniriz. Klasörde Orhan'la ilgili çeşitli haberler bulunmaktadır. İlk açtığı haberler Orhan'ın başarılı bir yazar olarak kazandığı ödüllerle ilgilidir. Ancak sonrasında karısının ihmali sonucu dokuz aylık bebeklerini kaybettiklerine yönelik haberler görünmeye başlar. Böylelikle Orhan dile getirmedeği acı ve korkunç olayla yüzleşmiş olur. Bundan hemen sonraki sahnede ise yıllardır görüşmediği, hatta kapısının önünden geçmesine karşın içeri girmedeği kardeşini ziyarete gider. Ailesiyle koparmış olduğu bağı yeniden kuran Orhan hemen ardından gelen sahnede ise yıllardır bırakmış olduğu yazı yazma eylemine tekrar başlar. Orhan bir kafede kitap okumaktadır. Garson elindeki kalemi Orhan'ın masasında unuttur. Bir süre kaleme bakan Orhan ardından kalemi eline alarak önündeki servis kağıdına yazmaya başlar. Yükselen müzikle birlikte Orhan'ın vapurda, yalıda, boğaz kenarında yazarken yer aldığı çeşitli sahneler zincirleme geçişle verilir. Böylelikle Orhan geçmişiyile yüzleşmiş, ailesiyle bağlarını yeniden kurmuş, tekrar aşık olmuş, tekrar yazmaya başlamış kısaca iyileşmiştir.

Romanda öne çıkan temalardan biri özgürlüktür. İki merkez karakter olarak yazarın ve Anna'nın İstanbul'da bulunduğu süre, Emek sineması protestolarının ve gezi parkı eylemleri gibi bazı toplumsal hareketlerin gerçekleştiği dönemdir. Film ise açılış yazısında 2016 yılına konumlandırılmıştır ve bu hareketler filmde yer almamaktadır. Dolayısıyla kaynak metinde özgürlük teması daha toplumsal bir bağlamda işlenirken, filmde Orhan karakteri özeline indirgenmiştir denilebilir. Orhan'ın film boyunca geçirdiği dönüşüm bir yana özellikle filmin final sahnesi özgürlük temasının somutlaştığı sahnedir. Yusuf ve Orhan arasında daha önce boğazı yüzerek geçmek konusunda bir konuşma geçmiştir. Yusuf boğazı defalarca yüzerek geçmiştir ve bu deneyimi "zor, tehlikeli ama muhteşem" olarak tanımlar. Orhan'a boğazı yüzerek geçmeyi deneyip denemediğini sorduğunda Orhan hiç aklına bile gelmediğini söylemiştir. Ancak filmin finalinde -Orhan geçirdiği dönüşümü tamamladığında- İstanbul boğazını yüzerek geçmek üzere suya girer. Film Orhan'ın karşı kıyıya doğru yüzmesiyle biter.

Daha önce değinildiği gibi *İstanbul Kırmızısı* romanı 2013 yılına konumlanırken, film 2016 yılına konumlanmaktadır. Mekân olarak her iki metin de İstanbul'da

geçmekle birlikte İstanbul'un içindeki mikro bölgeler açısından farklılıklar gösterir. Kaynak metinde Anna öncelikle Pera Palas'ta konaklamış, İstanbul'un turistik mekânlarında bulunmuş ancak Michele'le ayrıldıktan ve Murat'ın ailesiyle kalmaya başladıktan sonra şehrin başka bir yüzüyle tanışmıştır. Anna, Emek sineması protestolarına ve gezi parkı olaylarına katılır. Benzer şekilde yönetmen de her iki olayda da yer alır. Film 2016 yılında geçtiği için bu olaylar filmde yer almaz ancak kaynak metinde olmayan bazı toplumsal sorunlar yeni karakterle anlatıya taşınır. Bunlardan ilki Deniz ve Orhan'ın dışarı çıktığı ilk gece görünür. Bir iş merkezinin üst katlarında Oğuz'un verdiği kalabalık ve gösterişli bir partiye katıldıktan sonra sokakta bir kâğıt toplayıcısının kaza geçirip ölmesine şahit olurlar. Diğer karakter ise yalıda yardımcı olarak çalışan Sultan isimli Kürt karakterdir. Doğuda yaşayan abisi ve ailesi evleri yıkıldığı için bir akrabalarına sığınmak istemektedirler. Neval ve Orhan, Sultan'a yardım ederler. Abisini ve ailesini karşılayıp otogara götürürler. Bu karakterler dışında, Orhan'ın ve Aylin'in sokakta yürürlerken önlerinden geçtikleri Cumartesi anneleri belirgin olmayan bir şekilde filmde yer alır.

### **Oryantalist Çizgi**

Edward Said, (1998, s. 14) oryantalizm kavramını "Doğu'yu konu edinen kurumların tamamı, verilen beyanatlar, takınılan tavırlar, yapılan benzetmeler, bir cins öğretisi, yönetim biçimi ya da hükümet şekli" olarak tanımlamakta ve oryantalizmin "Batı'nın üstünlük kurma taktiği, Doğu üzerinde otorite kurma çabası" olduğunu ifade etmektedir. Said, örtük (latent) ve açık (manifest) oryantalizm arasında bir ayırım yapar. Açık oryantalizm bize "Doğu toplumları, onların dilleri, edebiyatı, tarihi, sosyolojisi ve benzeri hakkında yerleşik görüşleri" anlatırken örtük oryantalizm ise "neredeyse bilinç dışı ve dokunulması mümkün olmayan bir kesinliğe-rüyalara, görüntülere, arzulara, fantezi ve korkulara" tekabül eder (Taşar, 2011, s. 160). Ferzan Özpetek sineması oryantalizm açısından pek çok çalışmaya konu olmuştur (Engin, 2004; Soydan, 2007; Girelli, 2007; Kaya, 2017; Tüysüz, 2017; Şirin, 2019). Bu çalışmaya konu olan *İstanbul Kırmızısı*'nin (2019) gerek kaynak metin olarak romanın gerekse filmin oryantalist unsurlar içerdiği söylenebilir. Yirmi altı bölüm halinde kurulmuş romanın on iki bölümü -yaklaşık yarısı- İstanbul'u ilk kez ziyaret etmekte olan Anna karakterini anlatır ve oryantalist unsurlar daha çok Anna'nın bulunduğu mekânlar dolayısıyla görünür olurlar. Anna İstanbul'a gelmeden önce kafasında İstanbul'a dair bazı imgeler ve dedesinden duyduğu bazı bilgiler vardır. Tatil beldelerinde

rastladığı Türk hamamları nedeniyle hamamları, bir lokum kutusunda tasvirini gördüğü haremi, Kapalıçarşı'yı ve dedesinden dinlediği hikâyeler nedeniyle laleleri merak etmektedir. Şehirde geçirdikleri ilk gün, Sultanahmet Camii, Ayasofya, Topkapı Sarayı, Kapalıçarşı ve Çemberlitaş Hamamı gibi İstanbul'un ikonik mekânlarını gezmeyi planlarlar. Anna en çok haremi ve hamamı merak etmektedir. Haremi merak etmesinin sebebi arkadaşının ona Türkiye'den getirdiği bir lokum kutusudur:

Birkaç hafta önce bir arkadaşı ona Türkiye'den bir kutu lokum getirdi. Pembe, biraz kitsch bir kutu; hani şu havaalanlarından son anda alınan türden bir paket. Kapakta, belli belirsiz bir XIX. yüzyıl resmi üzerinde Turkish Delight yazıyor. Resimde renkli ve ipek giysili, bol mücevherli kadınların bulunduğu harem seçiliyor. Harem kadınları gerçekten böyle mi yaşarlardı yoksa bu romantik bir hayal mi? (Özpetek, 2014, s. 19).

Yönetmenin/yazarın 1997 yılında yönettiği ilk filmin *Hamam*, 1999 yılında yönettiği ikinci filmin ise *Harem Suare* adını taşıdığı düşünüldüğünde harem ve hamamın yönetmenin diğer eserlerinde de ayrıcalıklı yer tutan mekânlar olduğu söylenebilir. Oryantalizmin farklı anlamları olmakla birlikte bu mekânlar bağlamında doğunun masalsı, gizemli, mistik çekiciliği öne çıkmaktadır. Anna Topkapı Sarayı'nda harem kısmını gezerken doğa üstü bir deneyim yaşamakta olduğu hissine kapılır:

Kendi hayalleri içinde yitip gitmiş olan Anna odada yalnız kaldığını fark etti. Michele ve gençler rehberle sonraki odalara geçmiş olmalıydılar. Kendini anılara kaptırdığı bu oda ona ansızın tehditkâr, gölgelerle ve fisiltilarla dolu bir yer gibi göründü. İlk kez böyle bir şeyi hissediyordu: müzeler ona neredeyse her zaman soğuk ve suskun mekânlar olarak gelirdi. Ama burası öyle değildi. Sanki çevresinde birisi dolaşır gibiydi. Mantıklı yanı bunun mümkün olmadığını yinelese, hayal gördüğünü söylese de o, buradaki varlığı, onun soluğunu hissediyordu. Belki de etki altında kalmıştı. Ya da belki buradan gelip geçmiş, bu odada sevmiş, acı çekmiş, nefret etmiş, korkmuş, ihanet etmiş, ihanete uğramış kadınlardan arta kalanı hissediyordu. Gölgeler. Gerçek olmak isteyen, tehdit eden gölgeler. Hayır, diye düşünüyor Anna, bu sadece bir etkilenme. Burada kimse yok, diye yineliyor kendine ve kontrolü ele alarak adımlarını çıkışa doğru hızlandırıyor. Uzun ve loş bir koridordan geçiyor, bir kapıyı açıyor ve kendini birdenbire dışarda, açık havada buluyor. Rahatlıyor, derin bir soluk alıyor (Özpetek, 2014, s. 41, 42).

Anna'nın gözüyle İstanbul pek çok gizem içeren masalsı ve büyümlü bir yer olarak tasvir edilmektedir. Diğer taraftan filmde İstanbul yer yer tılsımlı olarak tasvir edilse de bu tılsım kaynak metindeki gibi oryantalist bir vurgu taşımamaktadır. Orhan'ın değişiminin İstanbul'a geldiğinden beri başladığını vurgulaması; Yusuf'un boğazı yüzerek geçmeyi şehrin kalbine girmeye ve İstanbul'un bir parçası olmaya benzetmesi ve diğer taraftan bunu "zor, tehlikeli ama muhteşem" olarak tanımlaması; Aylin'in, kardeşi Orhan'ın yazılarını yorumlarken "...yazdıklarında İstanbul'un bütün güzelliği var, hüznü var, o tarif edemediğimiz o boğuk hal var..." ifadeleri İstanbul'a

büyük bir hava yüklemektedir. Öte yandan Deniz'in "Eski Kalamış'tan artık eser yok ne tatlı huzur ne de başka bir şey" sözlerine karşılık annesi Süreyya'nın kendisini kendi ülkesinde yabancı gibi hissettiğini söylemesi ve "artık dışarı da çıkmıyorum, İstanbul sadece anılarda kaldı" demesi oryantalist bir vurgudan çok nostaljik bir duygu taşımaktadır. Bu anlamda film kaynak metinden farklılaşmaktadır.

Son olarak *İstanbul Kırmızısı* (2014) romanında İstanbul hem Özpetek'in ulusal kimliğinin hem de özgürlüğün bir metaforu haline gelmektedir.

Boğaz'ın günbatımında mavi ve kırmızının birbirlerine kaynaşmaları misali Türkiye ve İtalya, İtalya ve Türkiye hayatımın içinde birbirlerine karışıyor. Kimi zaman iki vatan sahibi olmak yönümü şaşımama neden oluyor mu, diye düşünüyorum. Hayır, yabancı olmak korkutmuyor beni. Ve zaten kendimi Roma' da Türk, Türkiye' de Romalı hissetmek hoşuma gidiyor (Özpetek, 2014, s. 129).

Yazar İstanbul'un kendisi için ifade ettiklerini şu cümlelerle ifade eder:

İstanbul sadece Boğaz'ın bazı günbatımlarında birbirlerinde erimeyi başaran kırmızı ve mavidir. Ve kırmızı, seyyar simitçi arabalarının kırmızısıdır- şehre gelir gelmez ilk aldığım şey susama bulanmış sıcak simit olur. Eski tramvayların alevli kırmızısıdır- bugün Beyoğlu'nda yalnızca bir tramvayımız var ve turistler, kentin kalbine onunla ulaşıyor. Eskiden kahvelerde sunulan çay tabaklarının bezendiği turuncu-kırmızıdır- cam bardaklarda ikram edilen sıcak demli çay. Her zaman solgun ve hassas renklere düşkün olan annemin sürdüğü ojenin kırmızısıdır (Özpetek, 2014, s. 22).

Dolayısıyla kaynak metinde yazarın İstanbul'u doğulu ve batılı kimliklerin herhangi bir hiyerarşik ilişkiye girmeksizin birleştikleri bir yer olarak gördüğünü söylemek mümkündür.

## SONUÇ

*İstanbul Kırmızısı* (2019) filmi ve filme kaynak metin olan aynı adlı romanı uyarlama çalışmalarındaki yakın dönem kuramsal eğilimlerle değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışmada iki metin arasındaki süreklilikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Tematik açıdan; aşk, arkadaşlık, aile, özgürlük, İstanbul temaları her iki metinde de süreklilik göstermekteyken; temaların taşıyıcısı olan olay örgüsü ve karakterler farklılıklar göstermektedir. Romanda yazar çocukluğunu ve hayatındaki önemli insanları birinci tekil şahıs olarak anlatırken, filmde merkez karakter olmaktan çıkmakta ve giriş kısmını takiben filmsel öyküden fiziksel olarak ayrılmaktadır. Öyküden çıkmasına karşın, film boyunca kitabına verilen atıflarla ve karakterlerin onun hakkında konuşmalarıyla dolaylı olarak anlatıda var olmaya devam eder. Ancak kaynak metinden farklı olarak filmde merkez karakter Orhan'dır. Orhan

filmin ana izleği olan aşk'tan elini çekmiş, geleceğe dair umudunu kaybetmiş bir karakter olarak tasvir edilir. Ancak Neval'i ilk gördüğü anda ona aşık olur ve anlatı boyunca dönüşümden geçerek geçmişle hesaplaşır, ailesiyle barışır ve tekrar aşka ve yazmaya döner. Her ne kadar Neval, Orhan'ın aşkına karşılık vermese de Orhan bu aşk sayesinde bir nevi iyileşmiş ve uzun bir süredir ara verdiği yaşama -ya da yaşamaya da denebilir- geri dönmüştür. Dolayısıyla kaynak metinde yazarın kendi hayatı ve aile üyelerinin hayatı üzerinden izlenebilen aşk teması, filmde Deniz'in yanı sıra Orhan karakteri üzerinden ilerlemektedir.

Her iki metinde devamlılık gösteren temalardan biri özgürlüktür. Özgürlük; Orhan'ın film boyunca geçirdiği dönüşüm bir yana özellikle filmin final sahnesinde somutlaşır. Sinemada görsel ve işitsel unsurların sinematografik uyuşmalarla temaya hizmet edecek şekilde istihdam edilmesi bir yana, edebiyat ve sinema farklı endüstriyel ve ticari yapılara sahiptir. Sinemanın gerektirdiği büyük sermayenin bir sonucu olarak, toplumsal olarak çatışmalı konuların filmde çok daha belirsiz şekilde -bir nevi dekor olarak- yer almasına neden olduğu düşünülmektedir. Kaynak metin olan romanda iki merkez karakter olarak yazarın ve Anna'nın İstanbul'da bulunduğu süre bazı toplumsal hareketlerin gerçekleştiği dönemdir. Film ise açılış yazısında 2016 yılına konumlandırılmıştır ve bu hareketler filmde yer almamaktadır. Dolayısıyla kaynak metinde özgürlük teması daha toplumsal bir bağlamda işlenirken, filmde Orhan karakteri özeline indirgenmiştir denilebilir.

Mekân olarak her iki metin de İstanbul'da geçmekle birlikte İstanbul'un içindeki mikro bölgeler açısından farklılıklar gösterir. Kaynak metinde Anna öncelikle Pera Palas'ta konaklamış, İstanbul'un turistik mekânlarında bulunmuş ancak Michele'le ayrıldıktan ve Murat'ın ailesiyle kalmaya başladıktan sonra şehrin başka bir yüzüyle tanışmıştır. Filmde kaynak metinde olmayan bazı toplumsal sorunlar yeni karakterle anlatıya taşınır. Bunlardan biri yalıda yardımcı olarak çalışan Sultan isimli Kürt karakterdir. Doğuda yaşayan abisi ve ailesi evleri yıkıldığı için bir akrabalarına sığınmak istemektedirler. Neval ve Orhan, Sultan'a yardım ederler. Bu karakter vasıtasıyla kaynak metinde olmayan toplumsal bir konu filmsel anlatıya taşınır. *İstanbul Kırmızısı*'nin -gerek kaynak metin olarak romanın gerekse filmin- oryantalist unsurlar içerdiği fakat bu unsurların romanda çok daha baskın olduğu söylenebilir. Romanda oryantalist unsurlar daha çok Anna'nın bulunduğu mekânlar dolayısıyla görünür olur. Pera Palas, Sultanahmet Camii, Ayasofya, Topkapı Sarayı, Kapalıçarşı ve Çemberlitaş Hamamı gibi İstanbul'un ikonik mekânları bir batılı olarak Anna'nın

gözüyle anlatıda yer alır. Sonuç olarak kaynak metnin yazarının ve inceleme konusu olan filmin yönetmeninin aynı kişi olması temanın taşınmasında araçsal özgüllüklere dair çıkarımlar yapmaya da olanak vermektedir.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema* (4. Baskı). Ankara: De Ki.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory* (1st Published). Oxford, London & Glasgow: Oxford University.
- Atasoy, F. ve Alpöge, O. (1968). Genç Alman Sineması. *Yeni Sinema*, 2(15) (Şubat), 16-20.
- Bakhtin, M. (2001) *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (1. Baskı). (Çev. C. Soygüder). İstanbul: Ayrıntı.
- Cartmell, D. & Whelehan, I. (2007). Introduction– Literature on Screen: A Synoptic View. D. Cartmell & I. Whelehan (Ed.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (1st Published) (pp. 1-12). Cambridge: Cambridge University.
- Corrigan, T. (2007). Literature on Screen, A History: In the Grap, D. Cartmell & I. Whelehan (Ed.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (1st Published) (pp. 29-44). Cambridge: Cambridge University.
- Engin, E. (2004). *Figuring the Orient: A Discussion of Orientalism within the Context of Ferzan Özpetek's Films*. (Master's Thesis). Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Gasset, J. O. (2013). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler* (2. Baskı). (Çev. N. G. Işık). İstanbul: Yapı Kredi.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1st Published). Lincoln & London: University of Nebraska.
- Girelli, E. (2007). Transnational Orientalism: Ferzan Özpetek's Turkish Dream in Hamam (1997). *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 5(1), 23-38.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts* (2nd Published). London & New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (2012). *A Theory of Adaptation* (2nd Edition). London & New York: Routledge.
- Kaya, Y. (2017). Oryantalizm–Postkolonyalizm ve Sanat. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(30), 647-665.
- Kuhn, A., Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies* (1st Published).



Oxford: Oxford University.

Leitch, T. (2008). Adaptation Studies at a Crossroads. *Adaptation*, 1(1), 63-77.

Özpetek, F. (2014). *İstanbul Kırmızısı*. İstanbul: Can.

Özpetek, F. (Yönetmen). (2017). *İstanbul Kırmızısı*. [Film]. Türkiye & İtalya: BKM, İmaj R&C Produzioni Faros Film & Rai Cinema.

Pinar, A. (2019). Literature and Film Adaptation Theories: Methodological Approaches. *Journal of Artistic Creation & Literary Research*, 7(2), 87-97.

Said, E. (1998). *Oryantalizm (Doğubilim): Sömürgeciliğin Keşif Kolu* (4. Baskı). (Çev. N. Uzel). İstanbul: İrfan.

Soydan, M. (2007). Ferzan Özpetek'in Hamam Filminde Doğu'nun Gizli Bir Oryantalizm ile İnşa Edilişi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, (2), 51-68.

Stam, R. (2000a). *Film Theory: An Introduction* (1st Published). USA & UK: Blackwell.

Stam, R. (2000b). Beyond Fidelity: Dialogics of Adaptation, J. Naremore (Ed.), *Film Adaptation* (1st Edition). (pp. 54-76). New Brunswick: Rutgers University.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (1. Basım). (Çev. S. Salman & Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı.

Sutton, D. (2014). Sanat-Oluş. D. Sutton & D. Martin-Jones (Ed.), *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (1. Baskı). (s. 85-99). İstanbul: Kolektif.

Şirin, Y. (2019). *Oryantalizm Bağlamında Ferzan Özpetek Sineması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Taşar, M. (2011). Batı'nın Kendi Kimliğini İnşa Sürecinde Öteki Olarak Doğulu Kadın ve Harem. *Milli Saraylar Kültür-Sanat-Tarih Dergisi*, 8, 153-175.

Taylan, A. (2015). Nitel ve Nicel Araştırmalarda Evren ve Örneklem Seçimi ve Sorunlar. B. Yıldırım (Ed.), *İletişim Araştırmalarında Yöntemler* (1. Baskı). (s. 47-38). Konya: Literatürk.

Teksoy, R. (1966). Rus Sinemasına Kısa Bir Bakış. *Yeni Sinema*, 1(2) (Nisan-Mayıs), 16-19.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 2* (1. Baskı). İstanbul: Oğlak.

Tezel, C. (2017). Ferzan Özpetek: Tuba'nın Star Olduğunu Bilmiyordum. Hürriyet.

<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/ferzan-ozpetek-tubanin-star-oldugunu-bilmiyordum-40109372> Erişim Tarihi: 1 Mart 2022

Tüysüz, D. (2017, Temmuz). *Şifa ve zehir: Ferzan Özpetek'in Pharmakon'u Olarak İstanbul*. International Conference; The West of The East, The East of The West, Young Scholars Union, Prague, Czechia.

Wood, J. (2013). *Kurmaca Nasıl İşler?* (2. Baskı). (Çev. E. Bodur). İstanbul: Ayrıntı.