

Edebiyat ve Sinema Birlikteliğine Arketipsel Bir Bakış: Yılanı Öldürseler Örneği

An Archetypal View to the Coexistence of Literature and Cinema: The of Yılanı Öldürseler

Gülenay Pınarbaşı¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 08.10.2021 | Kabul Tarihi: 01.12.2021

Özet

İnsanlık tarihi boyunca sanatlar arasında görülen etkileşimler, bugün medyalar arasında gerçekleşmektedir. Edebiyat ve sinema bu etkileşimin en yoğun karşılaştığı iki alandır. Teknolojik gelişmelerle birlikte keşfedilen sinema bir eğlence aracı olmakla beraber birçok sanat dalını kapsayan bir anlatı formu haline gelmiştir. Roman ve sinema arasında yaklaşık üç yüz yıllık bir zaman farkı vardır. Sinemanın sanatsal yönünü besleyen alan ise edebiyat olmuştur. Başlangıcından bugüne sinemada ana akım olarak romanvari yani romana özgü anlatım biçimi olmuş ve edebiyatta kullanılan arketipler ve prototipler öne çıkmıştır. Bu çerçeveden bakıldığında dünya sinemasında ve benzer olarak Türk Sinemasında edebi eserlerden istifade edilmiştir. Yaşar Kemal'in aynı adla sinemaya uyarlanan eseri Yılanı Öldürseler, Yaşar Kemal'in uyarlamalar için en beğendiği örnek olması sebebiyle incelemeye değer bulunmuştur. Diğer yandan günümüzde metinlerarasılık, disiplinler arası gibi yeni düşünme pratikleriyle şair ve yazarlar eserlerinde mitolojik unsurları kullanmaktadır. Yaşar Kemal, romanlarında halk edebiyatının motiflerini sıklıkla kullanmakla beraber, arketiplere de yer vermiştir. Yılanı Öldürseler romanı, mitolojik kökenli arketiplerle psikolojik bir çatışmayı anlatır. Bu çalışmada; adı geçen eser ve eserden uyarlanan film, Jung'un "ortak bilinçdışı" kavramı rehberliğinde arketipsel eleştiri yöntemiyle ele alınmış, kahraman, anne, yaşlı bilge adam, gölge yan ve yılan arketipleri incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Yaşar Kemal, Türk Sineması, Halk Edebiyatı, arketip

Abstract

Interactions that have been taking place among arts throughout human history are taking place between media today. Literature and cinema are the two fields where these type of interactions are most intense. Apart from being a means of entertainment, cinema, which was invented with technological developments, has become a narrative form that covers many branches of art. There is a period difference of about three hundred years between the novel and the cinema. The field that feeds the artistic aspect of cinema has been literature. From the beginning to the present day, the mainstream in cinema has been a novel-like expression style, and archetypes and prototypes used in literature have come to the fore. From this perspective, literary works have been used globally and similarly in Turkish cinema. "Yılanı Öldürseler (If They Kill the Snake)" of Yasar Kemal, which was adopted to the cinema with the same name, was found worth examining because it is Yaşar Kemal's favorite example for adaptations. On the other hand, poets and writers use mythological elements in their works with new thinking practices such as intertextuality and interdisciplinary. While Yaşar Kemal frequently uses the motifs of folk literature in his novels, he also included archetypes. The novel "Yılanı Öldürseler" talks about a psychological conflict with archetypes of mythological origin. In this study, the aforementioned work and the movie adapted from the work were handled with the archetypal criticism method under the guidance of Jung's concept of "common unconscious", and the hero, mother, old wise man, shadow side and snake archetypes were examined.

Keywords: Yaşar Kemal, Turkish cinema, folk-literature, archetype

¹ Dr. gulenaypinarbasi@yahoo.com
ORCID NO: 0000-0002-8758-287X

Giriş

Binlerce yıldır, sözlü olarak aktarılan mitler¹ ve efsaneler², insanlığın ilk ve en önemli anlatım biçimini oluşturmaktadır. Bu sözlü anlatım tekniği, yazının keşfine kadar ufak tefek değişikliklere kadar aynı şekilde gelmiş, anlamlı bir değişikliğe uğramamıştır. Yazının bulunmasının ardından çok güçlü anlatım teknikleri ortaya konmuş, Batıda sinemanın icadıyla, bambaşka bir anlatım biçimin önünü açılmıştır (Adanır, 2012:130). Mitolojik anlatımlardan sinemanın keşfine kadar olan önceki anlatılar, birbirinden etkilenir ve yeni biçimler ortaya çıkar. İlk insanların, sıradan hayatın içindeki meseleleri çözmek için biriktirdikleri ve incelikli iletişim becerileri içeren sözlü kültür, farklı gösterge dizgelerinin arasında yeni anlatı imkânları sunar.

Sanat, biçim-içerik ilişkisinin birlikteliğiyle var olmaktadır. İki farklı sanat dalı, edebiyat ve sinemanın birlikteliği benzer bazı içerik ve biçim özellikleri taşır. Medya kavramının anlam alanının genişlemesiyle sanatlar da ayrı ayrı medya olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Var olduğundan beri bir olgu olan sanatlar arasındaki etkileşim yeniçağla beraber tema, yöntem, malzeme, içerik ve teknik bakımından boyutlarını genişletmiş, esin kaynağı olma biçimi ve sanatlararası iş birliği formunu korumuştur. Örneğin, sinema hem edebiyattan hem müzikten ilham alabilir hem de bu sanatlarla etkileşime girip yeni bir anlam ve eser üretebilir (Monaco, 2000:59).

Diğer yandan sinema, görsel zenginlik açısından teknolojinin imkânlarından fazlaca yararlanan, adeta varlığını ve gücünü teknik ilerlemeden alan bir türdür. İletişimin en güçlü ağı olan görsel dünya içinde sinema, insanı çok etkileyen bir araçtır. İnsanoğlunun merak, çevresini izleme ihtiyacı sinemayla bir miktar giderilmektedir. Diğer yandan sözlü kültüre dayalı edebiyatın, gerçeği simgesel görünümle anlatmaya dayalı bir gücü vardır (Campbell, 2000: 9). Her iki sanat dalı da türlere dayalı farklı yaklaşımlarla bir öykü anlatılmaktadır. İkisi arasındaki ilişki, sinemanın edebiyattan uyarlaması biçiminde ilerlemektedir. Çeşitli düzeylerde etkileşime giren bu iki türün etkileşiminin somutlaştığı önemli noktalardan biri arketiplerdir.

Sinema, en genç disiplinlerden biri olmasına rağmen kitleleri en çok etkileyen anlatı aracıdır. Bu derece popüler olmasının nedenleri arasında bütün sanat türlerinden yararlanabilmesi, teknolojik anlamda hızlı bir iletici olması ve bir kültürü ya da bir yaşam biçimini üretip özdeşleşme ve katarsis sağlama sayılabilir. Bütün sanat biçimlerinden yararlanarak üretim yapabilen sinema; edebiyat, tiyatro, resim ve diğer sanatlarla sürekli ilişki içerisinde. Farklı gösterge dizgelerinin birbirleriyle olan ilişkileri, zengin anlatı biçimleri oluşturur.

Yaşar Kemal, halk edebiyatı anlatım geleneği içinde anlatıcıyı, kişileri, eserdeki işlevlerini ve kişiliklerine uygun konuşurması ve üslubu bakımından halk hikâyeciliğine yaklaşan ender yazarlardan biridir (Kaya, 2105: s. 258). Folklorik anlatılar ve mitler modern edebî türlerde yeniden üretilebilir. Folklorun yeniden üretilmesine örnek eserlerden biri de “Yılanı Öldürseler” romanıdır. Yaşar Kemal, yaşadığı yöredeki efsaneler ve mitlerden hareketle halk hikâyeciliği tarzında bir roman yazmıştır. Kemal’in sözlü anlatılardan hareketle yeniden yaratım sürecine dair görüşleri ise şöyledir:

“Ben biliyorum ki, efsane öyle okumuşluğa filan bakmaz. Efsane insanoğlunun içindedir. Ölüm gibi, ayrılık gibi, korku gibi temellidir insanda. İnsanoğlu yaratıcıdır. Sıkışınca taşı un eder, kayaları deler, toprağın altını üstüne getirir, en umulmaz yerden kendine bir dost çıkarır. Yani insanoğlu, yaratmadan edemez. Bulunduğu bölgeye, durumlara bağlıdır yaratmasının patlak vermesi... Göçebenin kilimi, nakışı, yerlinin taşı, yapısı, heykeli, resmi. Bunlarla birlikte destanı, türküsü, masalı, efsanesi... İnsanoğlu yaratır oğlu yaratır... (Kemal, 2011: 236-237).

Yaşar Kemal’in, bir hikâye ve roman yazarı olmadan önceki ilgi alanı, folklor araştırmalarıdır. Zaten küçük yaşlarından itibaren saz şâirleri ve halk hikâyecileri içinde olan yazar, gazetecilik yaptığı dönemde ayrıca derleme de yapmıştır.³ Kemal’in “Yılanı Öldürseler” adlı eserin isminin kaynağı bir Fethiye türküsüdür. Yazar, “Aktaş kaldırsalar/ Yılanı öldürseler/ Küçükten yar seveni/ Cennete gönderseler” türküsünden istifade ederek eserini isimlendirmiş halk edebiyatı bilgisini kullanmıştır.

¹ Mitler sözlü gelenekle aktarılan alegorik anlatım. Yunanca mythos ve logos sözcüklerinden doğmuştur. Mythos, güçlü konuşma yani üstün kahramanların konuşması iken logos ise Homeros’ta birini yatıştırmak ve savaştan caydırmak için yapılan konuşmadır (Asad, 2007: 39). İlk çağa ait olağanüstü maceraların, nesilden nesle hayali ilavelerle aktarıldığı anlatıların ortak adıdır. Felsefi anlamda mit, insan kaderini etkileyen unsurları sembollerle açıklamaya çalışan öğretilerdir. Mitler, tabiat hadiselerini olağanüstü sebeplerle izah eden anlatılardır. Mitler, oluşma itibarıyla çok eskidirler. İlk çağlarda meydana gelmiş olduğu kabul edilir ve efsanelere kaynaklık etmektedirler. Mitler kutsal kabul edilir.

² Efsane ile mitin en önemli farklarından biri kutsallık meselesidir. Mitlerin bazıları kutsal kabul edilirken efsaneler kutsallık barındırmaz. Efsane kelimesi, Türkçe’ye Farsça’dan geçmiştir. Arapça’da, efsane karşılığı “üstüdü” kelimesi kullanılmaktadır. Latince “legendus” kökünden, İngilizce’de “legend”, Yunanca’da “mitos-mit” olarak yer alır.

Mitler, insanoğlunun geçmişine ve kültürel birikimine ait önemli bilgiler taşıyan evrensel şifrelerdir. Bir anlamda şifrelenmiş bu anlatılar insanın bilinç ve bilinç dışı yolculuğuna dair önemli mesajlar içerir. Bu bakımdan Yaşar Kemal'in kahramanlarını arketipsel çerçevede incelemek önemlidir. Jung'a göre bireysel ve kolektif bilinçdışı olmak üzere iki tür bilinçdışı vardır. Bireysel bilinçdışı bireyin yaşamından kaynaklanan unsurları kapsar. Kolektif bilinçdışı ise insanlığın bir anlamda ortak mirasıdır ve bireysel bilinçdışından daha derindedir. İnsanlığın başlangıcından beri ataların deneyimlerini taşıyarak bir yeni nesillere aktarır. Bunlar bireysel hatıralarla ilgili olmayan ilksel simgeler yani arketiplerdir. Mitler ve arketiplerle bağlantılı çeşitli kavramlar, metinleri analiz etmek için farklı anlamlar içermektedir. Çalışmada Yaşar Kemal'in Yılanı Öldürseler kitabına arketipsel içerik çözümlemesi yapılmış, öne çıkan tipler incelenmeye çalışılmıştır.

1. Arketipsel Eleştiri Yöntemi

İlk örnek, ilk model, ana örnek gibi tanımlamaları olan arketip, kolektif bir bilinç dışı alana işaret eder. Bilinçdışı kavramı, ilk Sigmund Freud tarafından zikredilmiştir. Jung ise, daha derinde olan ve tüm insanlar tarafından paylaşılan katmana kolektif bilinçdışı demıştır (Carr, 2002: 478). Mitolojik anlatımlar, insanoğlunun hayal ve yeniden üretim gücünü etkileyip yönlendirdiğinden, iz bırakma kaygısındaki sanatçılar için hep bir kaynak olmuştur. İnsanlık için arketiplere uygun yaşamak yasalara uygun yaşam demektir (Eliade, 2018: 106). Anlatı türlerinde arketipsel bir inceleme yapmak, eski çağlardan beri insanları derinden etkileyen simgesel dili ve estetik yaşantıyı ortaya çıkarmaktadır. Jung, arketipin kavramının içerdiği anlamı ilk defa Platon'un "idea" kavramıyla kullandığını belirtir. Diğer yandan Jung, Hermann Usener'in arketip düşüncesinin öncüsü olduğunu kendisinin O'nu takip ettiğini söylemektedir. Jung ayrıca 3. yüzyılda Corpus Hermeticum⁴ adlı eserde tanrının bütün ışıkların öncesinde ve üstünde bir ilk ışık imgesi olarak kabul edilmesinin arketip fikriyle ilişkili olduğunu öne sürmüştür (2012:17). Başta Jung'un ve devrinin ilim adamları Freud, Otto gibi düşünürlerin ele aldığı arketip kuramı, ortak bilinçdışından hareket eder. Jung ve arkadaşları ortak bilinçdışının insanlığın en önemli hazinesi olduğunu ve ortak bilinçdışının en yaratıcı ürünlerinin mitler olduğuna dikkat çekmişlerdir. Jung'u kolektif bilinçaltının varlığını kabul etmeye iten şey, birbirinden farklı halkların ve uygarlıkların mitleri, simgeleri ve mitolojik figürlerinin çarpıcı seviyede birbirine benzemesidir (Eliade, 2017, s. 41). Jung, bilinçaltını biri bireysel bilinçaltı, diğeri kolektif bilinçaltı olmak üzere ikiye ayırır. Bu ortak bilinçdışı ve simgesel düşünme tarzı dünyada yaşayan türler içinde sadece insan türüne özgüdür. Campbell, bu en derindeki ortak arketiplere "zamansız arketipler" demektir. Jung'un insan davranışlarını büyük ölçüde etkilediğini düşündüğü arketipler; persona, anima ile animus⁵, gölge ve öz-ben arketipleridir. (Hall ve Nordby, 2006: 38). Jung'a göre arketipler, bilinçdışında kendi başlarına var olabildikleri gibi, iki farklı arketipin bir araya gelmesiyle birleşik ve karmaşık arketipler de oluşturabilirler. Arketiplerin en temel niteliklerinden biri evrensel özellik göstermeleridir. Jung'un tanımladığı çok sayıda arketip içinde ağaç, ırmak, ateş gibi tabiat varlıkları ve akrep yılan gibi hayvanlar öne çıkmaktadır. Bunların yanı sıra, doğum, ölüm, kahraman, iktidar gibi kavramlar üzerinden birçok araştırmacı arketipsel değerlendirme yapmışlardır. Bu arketipler, tekrarlar ve yaşantılar yoluyla şuurlarımıza kazınmıştır. Jung'un saydığı bazı arketiplerin insan davranışlarının şekillenmesinde büyük rol oynadığı kabul edilmektedir. Kahramanları arketipsel inceleme aynı zamanda tarihin bilinmeyen zamanlara uzanan bir düşünce örgüsünü anlamak için önemli bir yoldur. Çünkü bir çeşit simgesel düşünce olan arketipler, vücut bulunca dili, ritüeli, sanatı ve dini etkiler ve ardından kültürleri meydana getirirler.

2. Bir Roman Olarak Yılanı Öldürseler

Göçerlerin yoğun bir şekilde köylere yerleştiği dönemde Çukurova'yı ele alan Yılanı Öldürseler adlı roman 1976 yılında tefrika edilmiştir. Yaşar Kemal, gerçek hayatında Kozan hapisanesinde tanıdığı Hasan üzerinden romanın ana karakterini kurmuştur. Yazar, 1950'li yıllarda hapisanede henüz bir çocuk olan Hasan ile tanışmış, annesini öldürmesi durumundan ve sessizliğinden çok etkilenmiştir. Olay, yazarın benim ve romanımın vatani dediği Çukurova Anavarza'da geçer. Roman, Fransa, Bağımsız Devletler Topluluğu, İsveç, Almanya, İngiltere ve İran'da basılmıştır (Kabacalı, 1992: 17).

³ Derlemeleri için bkz. Sarı Defterdekiler.

⁴ Hermes Thoth'a atfedilen bütün metinleri içine alan Corpus Hermeticum (Hermetik Külliyyatı)'ın bu zamana Yunancası ulaşmıştır. Kitabın en önemli vasıfları arasında simgecilik vardır. Diğer yandan Hermes'in gerçek simyasının maddesel düzeyde değil manevi düzeyde olduğu fikrine sahip olduğu kabul edilmektedir (Guenon, 1997, s. 89). 1463'te Marsilio Ficino tarafından tercüme edilmiştir (Eliade, 2017, s. 59). Ficino, Hz. İsa'nın geleceğiyle ilgili hermetik kehanetler olduğunu ileri sürmüştür.

⁵ Anima ve Animus, Yaşama Gücü anlamına gelen Jungcu terimdir. Jung'un Analitik Psikolojisinde, davranışın arketipal ideallerini yansıtan ferdin gerçek iç benliği anlamı mevcuttur. Personanın (insanın dışı dönük yönü) tersidir. Eril kişiliğin dışı kısmıdır (Stevens, 1999, s. 72).

Romanda yer alan olaylar, kronolojik olarak sıralanmaz. Öykü, temelde iki bölüme ayrılır, bunun ilkinde yazarın Hasan'la tanışmasını ve onun hapisanedeki yer alırken ikinci bölümünde ise Hasan'ı annesini öldürmeye götüren olaylar yer alır. Bölümler arasında, Yaşar Kemal'in arkadaşı Abidin Dino'ya ait çizimler bulunmaktadır. Eser hem iç çatışmaya hem de dış çatışmaya yer vermiştir. Roman, Çukurova'nın yüzlerce yıla dayalı feodalitesi içinde toprağa yerleşmiş bir göçer aşiretin kan davasına dönüştürülmek istenen bir ölüm hadisesi üzerinden ilerler. Yazar, bu ölüme sebep olanın toplumsal baskıları ve yargıları görmektedir. Aslında Hasan, toplumun olumsuz yargıları sonucunda annesini katletmeye sürüklenmiştir.

Yazar, anlatıda tıpkı halk edebiyatında olduğu gibi olağanüstü olaylara, perilere⁶, hortlaklara, ruh ve hayvanlara efsane motiflerinden yararlanarak yer vermiştir. Kemal, Çukurova'da büyüme çağlarında onlarca Köroğlu anlatıcısına rastlamış ve onlardan etkilenmiştir. İlkokul yıllarında Çukurovalı Âşık Mecid ve Âşık Rahmi'nin yanında çiraklık yapan yazar, halk edebiyatındaki kelime, ahenk ve anlam bütünlüğünü yakalamaya çalışmıştır. Yaşar Kemal, Yılanı Öldürseler romanında halk ağzıyla yazı dilini beraber kullanarak kendine has bir roman dili oluşturmuş, ayrıntılı tabiat tasvirleri ile anlatıma farklı boyutlar kazandırmıştır.

Yer yer destansı üsluba yaklaşan anlatım, bölüm başlarındaki kısa cümleler ve o bölümde anlatılacak olayları özetleyici yapısıyla halk hikâyecilerinin hikâye anlatım biçimlerine benzer. Hem romanda hem filmde, halk edebiyatında olduğu gibi bazı kahramanlara ve kavramlara kutsiyet atfedilir. Mesela Esmen'in güzelliği dillere destandır. Ama herkese diz çöktüren bu olağanüstü güzellik, yılanın laneti ile başa çıkamaz. Burada yılanın mitolojik etkisini görmekle beraber sıcak coğrafyadaki yılan etkisi de mevcuttur.

"Anası kanlısı olmak, ölüncüye kadar ateşten gömlek giymektir. Demir dikenli gömlek. Ölüncüye kadar her gün her gün sırtından kızgın demirle dağlanmak demektir. Sen sen ol, ne yaparlarsa yapsınlar, sen sen ol, ne derlerse desinler, ananı öldürme olur mu?" (Kemal, 2016: 63).

3. Bir Film Olarak Yılanı Öldürseler

Sinema ve edebiyat yaklaşık 120 yıldır iş birliği içinde olan iki farklı sanat dalıdır. Başta Hollywood sinema endüstrisi olmak üzere diğer birçok ülke sineması çeşitli çok satan ya da edebi değeri yüksek romanları filmleştirmiştir. Edebiyat ve sinema arasındaki ilişki, bir anlamda metinler arası ilişkidir ve eskimeye ve unutulmaya yüz tutan metinleri yeniden oluşturma ve onlara hayat verme gibi işlevleri vardır. Bir anlamda edebiyatın sinemaya aktarımı ile medya değiştiren eserde ilk değişim, bir ara metin olma özelliği taşıyan senaryoda gerçekleşir. Metinler arasındaki bu döngüyü Kristeva, "aslında her metin bir diğer metinden doğar" sözüyle açıklar (Aktulum, 2018: 236). Bu ilişkiyi yönetenlerse yazdıkları metinlerle bu sürece katkı sunan ve açık uçlu metinler oluşturan yazarlardır. Kendine özgü bir biçime sahip olan bir "ön metin/kaynak metin" başka bir gösterge⁷ sisteminin araçları ile yeniden üretime girerek medya yani araç değiştirir. Uyarılama⁸ denilen bu tür, bir sanata ait olan bir eseri bir başka sanata ve onu oluşturan kurallara uygun hale getirerek aktarmaktır. Nejat Özön uyarlamayı, "Sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokmak" şeklinde tarif etmektedir (Özön, 1981:311) Uyarılama filmler yapılmaya başlandığı ilk dönemlerde edebi eserin, filmlerde ne derece yansıtıldığı dikkate alınmış, sinemanın kendine ait bir formu olduğu göz önünde bulundurulmamıştır. Yönetmenin tercihleri doğrultusunda şekillenen filmlerde kimi zaman çıkış metninin izleri kaybolduğu için izleyici artık tamamen başka bir eser ile karşılaşmakta ve kimi zaman bu nedenle film hakkında negatif fikirlere ulaşabilmektedirler. Bu sorunun temelinde edebiyat metnine sadık bir uyarılama filminin aranıyor olması gösterilebilir. Oysa Benjamin'in (2012: 48), "bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öge eksiktir: bunlar o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradılığı, eserin medyana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığıdır" görüşü uyarılamanın yeniden üretim yönüne dikkat çekmektedir. Burada önemli olan yönetmenin romanı nasıl yansıtmak istediğidir. Uyarılama filmler, edebi metinden hareketle yönetmenin süzgecinden geçer, görüntüleri kullanarak, devrindeki sinemanın teknik imkânlarının izin verdiği ölçüde sinemaya yansır.

⁶ Türkçe sözlükte, "doğüstü güçleri olduğuna inanılan hayal ürünü varlık" olarak tanımlanır.

⁷ Gösterge: bir biçimbirim ile anlam arasındaki dolayısıyla bir nesne ile anlam arasındaki ilişkiyle ilintili olan (Barnard, 2014: 166).

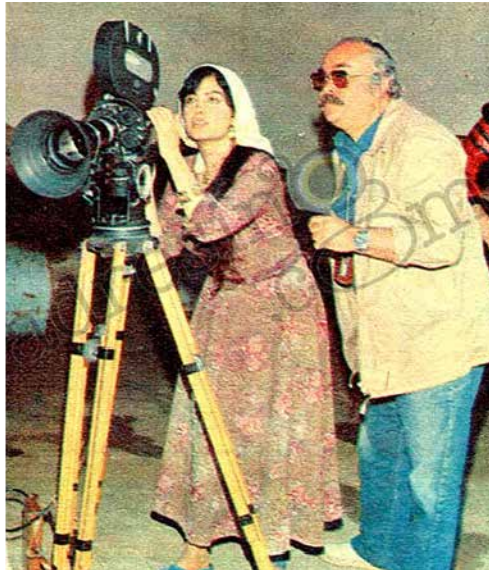
⁸ Uyarılama; eserin, tema ve konusunun ana çizgileri korunarak yapılan esere bağlı kalınarak yapılan uyarılama, Eserin özgün halini korumakla birlikte, bağımsız yorum katan Serbest uyarılama ve Yabancı bir film ya da edebiyat eserinin kahramanları, zamanı, mekanları ve isimleri değiştirilerek yerleştirme yapılan yabancı uyarılmalar olarak kabaca üçe ayrılır.

Bu nedenle hiçbir uyarlama film, tamamen romanın aynen aktarılması değildir. Yönetmen, edebi metnin içinden kendi sahnelerini oluşturacak bölümü ekleyip çıkarabilmektedir. Uygun gördüğü karakterleri ön planda tutup, bazılarını hikâyeden çıkarabilmektedir. Yılanı Öldürseler filminde yönetmen Şoray, yorum farkı oluşturmak istememiş romana bağlı anlatımı tercih etmiştir. Bu nedenle seçimleri, romanla paraleldir (Şoray, 2012: 210).

Türkan Şoray, Işıl Özgentürk, Arif Keskiner ve Yaşar Kemal'in birlikte yazdığı senaryo, 1981'de Türkan Şoray tarafından filme çekilir. Romanın ismiyle, uyarlama filmin ismi aynıdır. Sinema teknolojilerinden daha az yararlanabilen Yeşilçam'ın sıkıntıları filme yansımıştır. Filmin görüntü yönetmenliğini Yaşar Kemal'in İsviçre'den arkadaşı Güneş Karabuda üstlenmiş, bir müddet Yeşilçam'ın şartlarına uyumda zorlanmıştır (Şoray, 2012: 215). Filmin müziklerini Zülfü Livaneli yapmış, müzik filmin dramatik yapısının etkisini yansıtmıştır. Dönemin havasını yansıtan giyimler, baş bağlama saç stilleri, mekânlardaki yerel unsurlar filmde öne çıkan başlıca yönleridir. Oyuncuların bir kısmı romana göre abartılı yorumlanmış, bazıları ise romanın anlatımından daha zayıf tipler olarak yer almaktadır. Dış anlatıcının yazar olmaması dışında uyarlamada yeni bir yorum ile karşılaşılmasıdır. Filmin sonu romandaki gibi Esme'nin katledilişi ile bitmiştir. Yaşar Kemal bir röportajında Yılanı Öldürseler'i bir daha yazmak istediğini belirttiği halde senaryonun sonu çocuğun annesini öldürmesi bağlamında aynı bitmiştir.

Özellikle devrin teknik imkânlarının yetersizliği, romandaki benzetmeleri ve tasvirleri yansıtmada sınırlayıcı olmuştur. Şoray, anılarında Yaşar Kemal'in hayallerini yansıtırken çok zorlandığı o dönemin teknik imkânsızlıklarını anlatmıştır (Şoray, 2012: 214). Yaşar Kemal'in eserin başlangıcından sonuna kadar kullandığı ve gerilimin arttığı yerlerde tekrarlanan cümlelerde yakaladığı şiir etkisi sinemaya da yansımıştır. Bu hem kitapta okuyanın dikkatini hem de sinemada izleyenin dikkatini esere yöneltmek içindir.

Türk sineması teknik bakımından devrinin batı sinemasına yetişememiştir, ancak tematik, karakteristik ve öyküsel anlamda halk edebiyatını ve sözlü kültürü kullanarak kendince bir farklılık oluşturmuştur. Tabii bunda köyden kente göçün yoğunlaştığı bir dönemde seyircinin kendini mekânlarını, değerlerini ve yaşam tarzını izlemek istemesinin de etkisi olmuştur. Henüz yeni şehirliler olan seyirci, sözlü kültüründe yer alan ifadelerle bir özlem duymaktadır. Yeşilçam, İstanbul kültürüyle karşılaşan ve toplumsal değişimin zorluklarıyla mücadele eden geniş yığınların duygusal taleplerini karşılayan bir mecra olmuştur. Seyirci, filmdeki olaylar ve karakterlerle özdeşim kurarak doruk noktasında katarsise ulaşmaktadır (Parkan, 1991: 17-18). Kahramanla paylaşılan ortak değerler, hayata bakış, düşünceler, inançlar, gelenekler, adetler vb. yaşantı birliğine girmeyi kolaylaştırmaktadır.



Fotoğraf 1: Yönetmen Türkan Şoray

Esasen Şoray'ın filmi, romanın ana konusunu koruyan bir yapıya sahiptir. Filmin mekân tasarımları romanların mekânlarına yaklaşmaktadır. Bu noktada Şoray, uyarlamaya öylesine bağlı kalmaya çalışmıştır ki çekimleri, Kemal'in doğduğu köyde yapmıştır. Dolayısıyla yönetmen, yazarın mekân tasarımlarını yaptığını söylediği coğrafyasını sinemaya yansıtmaya gayret etmiştir. Ancak romanda detaylı anlatılan ve simge bir mekân olan Anavarza Kalesi, filmde yer almamaktadır. Benzeri yakalanmaya çalışılmıştır.



Fotoğraf 2: Anavarza Kalesi



Fotoğraf 3: Filmde Anavarza Kalesi olarak sunulan mekân

Kitabın ilk bölümlerinde, Anavarza tasvirleri görülmektedir. Anavarza Kalesi, rengârenk, zengin topraklara sahiptir. Kitapta hem tabiat hem de ailenin varlığı uzun uzun tasvir edilmiştir. Hasan, varlıklı bir ailenin çocuğudur. Civardaki toprakların hemen hepsi, babasına aittir. Annesinin de kendi ailesinden kalan bir varlığı vardır. Büyük Ana Zöhre, bir konakta yaşamaktadır. İki evin avluları birleşiktir. Filmde, konaktaki zenginlik bolca gösterilmiştir, saten yastıklar, evin genişliği, yemeklerin bolluğu, tarlaların genişliği yansıtılmıştır. Bu zenginliği özellikle yansıtmak istediğini söyleyen Şoray, Yaşar Kemal'in annesinin köyü olan Osmaniye'ye bağlı Hemite köyünün ağasının evini mekân olarak seçmiş ve ağayı kendisi ikna etmiştir (Şoray, 2012: 112).

Film, edebi metnin nitelik bakımından varlığını hissettiren, kısa ve destansı aynı zamanda psikolojik gerilimi bir miktar taşımaktadır. Şoray, Kemal'in anlatımdaki arketiplerini korumuştur. Kemal'in destansı anlatımı, mekân tasarımı ve hikâyenin ana akışında yansıtılmaktadır. Türkan Şoray, Çukurova kadınına Yeşilçam kalıpları içinde anlatmaya çalışmış bir yandan da Kemal'in arketiplerine bağlı kalmaya çalışmıştır. (Esen, 2000: 49). Romandaki yaşlı kadın sinemada Aliye Rona tarafından temsil edilir.

Eser, Yaşar Kemal'in Hasan'ın psikolojik durumunu izah etmesiyle öne çıkmaktadır. Hasan hem romanda hem de filmde annesine düşkün, duygusal naif bir kahraman çevresindeki baskılar yüzünden kaba, duygusuz ve gaddar bir insana dönüşen bir tip olarak karşımıza çıkar. Romanda, yazar kendisini kattığı anlatımda Hasan'ın hapisten sonraki haline de yer vermiştir, naif Hasan'ın hapisten sonra mala, mülke düşkün, hoyrat bir insana dönüştüğünü anlatmıştır. Romandaki bu anlatıma filmde yer verilmemiştir. Filmde, romandaki anlatımların bazıları birebir sahnelere yansımıştır:

“Geceydi, yer sofrasında baba, ana oğul yemek yiyorlardı. Pencerede bir ışık çaktı sondu. Sesleri sonradan duydu Hasan. Babasının çığlığını duydu. Anası bir kere bağırdı. Sonra her şey sustu. Kanı gördü. Çok kan akıyordu babasından, fişkirir gibi” (Kemal, 2016: 12).

Yaşar Kemal’in romana yansıttığı kargışlarla süslü ağıtlar, filme Aliye Rona’nın güçlü oyunculuğu ile perdeye aktarılmıştır. Halk kültüründe kargış ve beddualar, bir reddiyenin ifadesidir. Teskin edilemeyen öfke ve nefretin son sözüdür (Naskali, 2009: 1). Kelimelerin gücü ile karşısındaki bir etki bırakan beddualar, romanda bir kötüyü caydırmaktan ziyade kötülüğü yaymak için kullanılmaktadır. Sonuç olarak film uyarlandığı romana genellikle sadık kalan, bununla birlikte içerik açısından stilize ve görkemli bir anlatıyı yakalayamamış bir filmidir.

3. Romanın ve Filmin Arketipsel İncelemesi

3.1. Kahraman Arketipi

Sözlükte sıfat olarak savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren kimse, isim olarak ise bir olayda önemli yeri olan kimse anlamına gelen kahraman, önemli bir arketiptir. Dünyevi yolculuğunda bilinç dışıyla tanışan erkek birey karşıt değerlere karşı giriştiği mücadeleyi kazanırsa Jung’un deyimiyle “kahraman” özelliğini kazanır. Kahraman “verdiği mücadele neticesinde gölgeyi ortadan kaldırır. Aynı sebepten, çoğu kahraman güneş nitelikleri ile vasıflandırılır ve onların büyük kişiliklerinin doğduğu an aydınlanma olarak bilinir.” (Jung, 2015: 213). Diğer yandan Joseph Cambell’in “kahramanlık arketipi” ne yönelik özel çalışmaları mevcuttur. O bir kahramanlık mitosu ortaya koymuştur.

Romanda ve filmde, olgun erkekliğin önemli arketiplerinden savaşçı ve aşığın (Moore, 1995: 50) özelliklerini bünyesinde toplamış bir tip olarak Abbas yer almaktadır). Abbas, epik karakterlere yaklaşan bir eşkiyadır. Esmeye ise yerleşik bir ailenin kızıdır. Sınıfsal farklılıklar, hikâyedeki ana kavuşamama nedenidir. Güzel kadınla evlenebilmek için her yolu deneyen Abbas, Esmeye ve Esmeye’nin kocası Halil ile beraber bir aşk üçgeni oluşur.



Fotoğraf 4: Abbas Rolünde Mahmut Cevher

Abbas tipinde, yiğitlik, cesaret ve erkeklik vurgusu önem taşır. Ve bu üçlü aşk hikâyesi cinayetle nihayet bulur. Abbas, Halil’i, Halil’in akrabaları Abbas’ı öldürür. Kan davası geleneğine sahip köyde kin ve kan bu kez ana ile oğul arasına sokulur. Yaşar Kemal, örtük olarak bize halk hikâyelerindeki sınıfsal ayırmadan kavuşamayan genç ve güzel kızların trajik yazgılarının modern devirde bitmediğini gösterir. Abbas üzerinden ise kavuşamama, sınıf farkı ile ilgili toplumsal sorunlara dikkat çekmeye çalışır. Kemal, ana tema olarak Hasan’ı annesini öldürmeye götüren psikolojik süreç olarak seçse de güçlü güçsüz karşıtlığını da ikincil tema olarak kurguya yerleştirmiştir. Abbas, epik bir kahraman olarak gücünü hem bileğinden hem de yüreğinden alır, Halil ise maddi bakımdan güçlüdür. İki karşı karşıya gelir ve Esmeye’yi maddi gücü olan kavuşabilir. Yaşar Kemal, özellikle kahraman arketipinde modern roman üslubu ve anlatım tekniklerini kullanmakla beraber yer yer halk edebiyatındaki geleneksel üslubun etki

sinde kaldığını ortaya koyar. Halk edebiyatı anlatım geleneği üslubundaki sade kısa cümleler, abartmaya dayalı ifadeler özellikle Abbas tipinde öne çıkmış ve kahraman arketipinin büyüleyici edasını romana yansıtmıştır. Filmde Abbas'ı, Mahmut Cevher oynamaktadır. Eski insanın yaşadığı modern öncesi dönemlerde temel motivasyon olan kahraman olma, mitolojik bir boyut kazanan kahramanlık kültürü geleneksel mistik yaklaşımların başka bir yönünü temsil etmektedir (Campbell, 2000: 21). Kültü geleneksel mistik yaklaşımların başka bir yönünü temsil etmektedir (Campbell, 2000: 21).

3.2. Anne Arketipi: Esmе ve Zöhre

İnsanlık tarihinde kadınların “ana” olarak kutsallığı paleolitik dönemlere dayanmaktadır. Anne arketipi, bütün insanlığın ortak bilinçdışına aittir. Anadolu coğrafyasındaki verimlilik ve doğurganlığa ihtiyaç nedeniyle kadının bereketi doğurma gücüyle eş kabul edilir ve kutsanırdı. Bununla birlikte, kutsiyet içeren bir motif olarak annelik, İslâmiyet’de merkezi bir rol oynamaktadır. Hz. Peygamber “cennet anaların ayakları altında” diyerek anneye büyük bir ihtimam gösterilmesinin gerekliliğine dikkat çekmektedir. Annelik vazifesi, Türkler arasında kadına büyük değer kazandırmıştır. O kadar ki Türk destanları onu ilâhi bir varlık olarak kabul etmişlerdir (Banarlı, 2001: 33). İslâm öncesi destanlardaki kadın anlayışı İslami dönemin ürünlerine de yansımıştır. Dede Korkut’ta anlatılan kadın tipi incelendiğinde annelik rolünün kutsiyetinin devam ettiği görülmektedir. Anne arketipi, çok yönlüdür. Biri, her varlığı kucaklayan anne iken diğeri ise düşmanlık beslenen annedir. Jung, çocuğun anne arketipi ile ilgili yoğun hislerini aslında bir içgüdü olduğunu söyler.

İncelemeye esas alınan eserde iki anne vardır. Bunlardan ilki, Esmе diğeri de Esmе’nin kayınvalidesi Zöhre’dir. Her ikisinin de oğlu vardır ve bu annelik oğullarla ilişki üzerinden anlatılmaktadır. Kemal, Zöhre tipinde, kolektif şuurların yansıması olan güçlü sözü dinlenen bir anne arketipine yer vermiştir. Bu tip hem romanın hem de filmin anlaşılmasını kolaylaştıran bir temsil olmuştur. Zöhre tipinde hem yazar hem yönetmen hem de Aliye Rona, söz yani mitos ile eylemi⁹ birleştirmiş, kan davasını ve kötülüğü mantığa bürümüştür. Zöhre, oğlu Abbas tarafından öldürülünce Esmе’nin öldürülme isteğini “ben anayım ana” sözleriyle açıklamaktadır. Zöhre, nihayetinde kötü bir son istese de kitleleri harekete geçirebilen bir güce sahiptir. Dirayetlidir. Yaşlı ve güçlü yaşlı kadın ve anne arketipini bu bakımdan da temsil eder. Kadınların eşlerine, babalarına akıl vermesi, erkeklerin de bu akıllı tutup başarıya ulaşmaları ya da dinlemeyip tuzağa düşmeleri Anadolu efsanelerinde de görülür (Pınarbaşı, 2010: 12). Bu durum halkın muhayyelisinde, kadına verilen önem ve özellikle yaşlı kadının bilgisinden istifade etme fikrini işler. Kadının erkeğe “akıl verme” motifi, diğеr halk edebiyatı mahsullerinde de karşımıza çıkar. Türk mitolojisinin kaynaklarından Altay Türklerinin yaradılış Destanı’nda erkek tanrıya akıl veren bir kadınla karşılaşmaktayız: “Tanrı Ülgen dünyayı yaratmayı düşünürken su içinden birdenbire Ak-Ana görünür ve Ülgen’e akıl verir (Ögel, 2000: 570)”. Ögel’in akıl veren kadın motifinde altını çizdiği en önemli nokta, Ak-Ana isimli kadının tanrıdan güçlü olmasa bile akıllı ve bilgili olmasının anlatılmasıdır (Ögel, 2000: 570). Mitoloji ve edebiyat, arketipleri anlamada önemli bir kaynak olma özelliğine sahiptir.

Olgunluk, bilgelik, tecrübî yaşamdan gelen bilgileriyle donanmış olmak, geçmiş dönemlerde Anadolu’da makbul özelliklerdi. Güngörmüş, bilgili bir kadın etrafındaki insanları iyiye teşvik eder ve olaylar karşısında zekâ ve tecrübesiyle çevresindeki yönlendirir, teskin eder. Zöhre bu anlamda çevresini etkileme ve yönlendirme gücüne sahiptir, ancak gücünü yok etme üzerine kullanır. Zöhre, burada bir anne olarak sürekli yas tutar, başına kara yazma sarar.

“Oğlu vurulduğundan bu yana kara başörtü bağlıyordu. Elinde kalın kamaştan sopası vardı. Geldi yanına çöktü. İpek bir kuşak bağlamıştı kopacak gibi incelmış beline” (Kemal, 2016: 35).

Hasan’ın babası Abbas tarafından öldürülmesiyle büyükannesinin “kara başörtü” bağlaması Anadolu’da yaygın bir giyim geleneğidir. Zöhre Ana ağıdında oğlu Halil’i Anavarza’nın kartallarına benzetir. Yaşar Kemal, doğayı anlatmakta mahir bir yazardır. Kartalı kitapta uzun uzun tasvir etmiştir. Ancak, filmde bu başarılı tabiat tasvirlerini göremeyiz. Kemal, doğa tasvirleri kadar insan tasvirlerinde de başarılıdır. Düşle gerçek, anlatımda birbirine geçmektedir.

Romandaki diğеr anne tipi ise Esmе’dir. Esmе Anavarzalar Köyü’nün güzeller güzeli gelinidir. Halk an-

⁹ Dromenon, dram epos ve mitos ile ritüelî eylem yönünün birleşmesiyle oluşmuştur (And, 2012: 33).

latılardaki genç kızlar, daima olağanüstü güzellikleri ile yer bulurlar. Halk edebiyatında yüz, kadın güzelliğinin en önemli yansımasıdır.

Güzel kadının yansıması ay gibi yüze sahip olmasıdır. Bu anlamda yazar Esme'yi halk anlatılarındaki tiplere yaklaştırmıştır. Şoray'da filmde kendisi oynamış, yüzünü ve güzelliğini öne alan planlar kullanmıştır.

Aslında âşık olduğu Abbas'tan koparılmıştır ve Abbas hapse girmiştir. Abbas, hapisten çıkıp gelir ve Esme'yi kaçırmak ister. Ancak Esme anne olduğunu söyleyerek çok sevdiği Abbas'tan vazgeçip kaderine razı olur. Esme, anne arketipinin belirgin özelliklerini, çok seven, bakıp büyüten, besleyen kadını temsil etmektedir. Hatta Esme, dişiliğinin bir sonucu olan annelik, yeniden doğmuş acıları, aşkı uğradığı şiddet ve tecavüzün izleri evladıyla silinmiştir. Dişi içgüdüler, özellikle de annelik içgüdüğü Esme'de kuvvetlenmiş yeni bir sayfa açmıştır. Jung'un anne arketipinde kadın için kendi kişiliği ikincil önemdedir; önce çocukları gelir. Esme için hiçbir varoluş nedeni¹⁰ yoktur.

Esme'nin güzelliği başına belâ olur. O'nu kaçırlılar ve Halil'le evlendirirler. Aileye evlenme yoluyla giren ve artık gelin olan Esme, kayınvalidesi tarafından kabul görmez. Gelin, dünden bugüne Anadolu kültüründe hizmet eden, sadece eşine değil eşinin ailesine hatta sülalesinden bile sorumlu olandır. Kız, evlenip baba evinden ayrılınca kocasını ve kocasının ailesini kendi ailesi olarak benimser. Esme, kaçırdığı ve tecavüze uğradığı için bu benimsemeyi tam yerine getirmez. Hasan'ın varlığı ile dünyaya bağlanan Esme'nin hayatı Abbas'ın dönüşüyle altüst olur. Halk kültüründe kadınların eşlerine sadakatinin önemli bir parçası da cinsel sadakattir. Cinselliğe dair toplumsal kabuller, romanda çok canlı yaşamaktadır. Esme, Abbas'ı eskiden sevdiği için sadakatsizlikle suçlanır.

Abbas, kocasını öldürür ve Esme'yi evladına rağmen kaçıtır. Köylüler, Esme'yi kaçıranın peşine düşer ve O'nu öldürür. Abbas'ın öldürülmesi Halil'in annesi Zöhre'nin acısını ve öfkesini dindirmez, Esme'nin köyü terk etmesini ya da ölmesini ister. Esme, aslında Abbas döndükten sonra onunla gitmeyi çocuğu için reddeder. Ama Abbas'ın ölümü büyük acı verir ve Esme bu acısını şöyle ifade eder:

*"Eyvaaaah Abbas! (...) Eyvaaaah! Kadrini kıymetini bilmediğim"
"Eyvaaaah! Eyvaaaah Hasan... Eyvaaaah!"*



Fotoğraf 4: Esme

Dil ve kültür aynı zamanda simgesel düşünceyi ifade eder (Barnard, 2014: 97). Eyvah, ifadesi içinde derin acıları barındıran simgedir.

Yaşar Kemal, halk hikâye ve destanlarındaki anlatıma yaklaşarak kısa fiil ve sıfat cümlelerini bolca kullanır. Kısa ve paralel cümleler oluşturulan ahenk anlatımdaki etkileyiciliği artırır. Yukarıda Esme'nin dilinden yakılan ağıt, bu duruma örnek oluşturur. Bu ifadeler, filmde de yer alır. Romanda çok güçlü bir kadın olan ve okuma yazması olan Esme, Abbas'ın cenazesini ortada bırakmaz ve bir şekilde kimsenin bilmediği bir yere götürüp gömer. Esme, bu güçlü karakterine rağmen sevdiğinden zorla ayrılmış, tecavüze uğramış, zorla evlendirilmiş ve sonunda kocası, sevgilisi tarafından öldürülmüş bir kadındır.

¹⁰ Raison d'être.

bildiğinden son derece emin olan Imaguiri 200 katlı olarak bildiği platformda 202. kat ile karşılaşınca aslında hiçbir şey bilmediğinin farkına varır, bu durumu kaldıramaz ve sonucunda kendini asarak intihar eder. Eşitliği sağlamak için büyük bir umutla çaba sarf eden Imaguiri, tüm umutlarının boşa olduğu gerçeği ile yüz yüze gelmiştir. İnsan, doğası gereği eşitsizliği yenemez. Çünkü ya sistemin zalimi olur ya da mağduru ve iyi insanlar dahi koşullar değiştiğinde zalimleşebilmektedir. Imaguiri'nin kolay yoldan kendini atmak yerine asmasının tek sebebi vardır; bedenini Mesih olarak gördüğü Goreng'e armağan etmiştir. Filmin bu kısmında Goreng'in iç dünyası, hayal ile gerçek birbirine geçmiş biçimde gösterilir. Biraz önce kendisini asarak öldüren Imaugiri, Goreng'e "Yiyin beni Goreng, bedenimi parçalar halinde kesin, etimle beslenin. Eğer Tanrının oğlunun etini yemezseniz, kanını içmezseniz sizin de bir hayatınız olmayacaktır. Etimi yiyen ve kanımı içen bende kalır ve ben de onda kalırım, böylelikle sonsuz hayata erişirsin" repliklerini söyler. Bilindiği üzere Hristiyanlık inancında, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce gerçekleştirilen "Son Akşam Yemeğinde" ekmek, İsa'nın etini; şarap ise İsa'nın kanını temsil etmektedir. Tanrının oğlu olarak görülen İsa'nın etinden yiyip kanından içenler ise Tanrı ile bütünleşecek ve sonsuz güzelliğe kavuşacaklardır. Filmde Mesih olarak görülen Goreng, İsa'dan farklı olarak eti ve kanı yenilip içilen değil, yiyen ve içen olacaktır çünkü hayatta kalabilmek adına bunu yapmaya mecburdur. Yönetmen Urritia'nın görünürde ister kapitalizme isterse dinlere olsun eleştirisi insanadır. Eleştirisi, kaynaklar yeterli iken kullanmasını beceremeyen ve kötülüğe eğilimi bulunan insanoğlundur. Ona göre suç sistemde değil insanlığın özündedir. Keza Goreng, Imaguiri'nin etini yememek için birkaç gün direnir fakat 202. kata yalnızca kırılmış tabak, bardakların ulaşması neticesinde açlığı doruk noktalara ulaşmış, halüsinasyon görmeye başlamıştır. Daha önceden öldürdüğü, emri çiğnediği için kötülükle suçladığı Trimagasi'nin halüsinasyonu, Goreng'e Samuray Süper bıçağını uzatır. Kullanıldıkça şeytandan farksız bir şekilde kendi kendini bileyen samuray süper bıçağını, Trigamasi'den alır ve aslında elinde tuttuğu cam parçası ile kendini asan Imaguiri'yi parçalara ayırmaya başlar, Imaguiri'nin ona armağan ettiği bedeni sayesinde 202. katta, bir ay daha hayatta kalabilecektir.

Film genel olarak baş karakter Goreng'in katlar arasında gerçekleşen yolculuğuna seyircinin de tanıklık etmesi ile geçer. Filmin son kısımlarına doğru ise daha önce yolculuğunu orta ve alt sınıflarda geçiren Goreng farklı olarak 6. katta, platformun en üst seviyelerinden birinde uyanır. Goreng alt seviyelerin ardından üst bir seviyeye ulaşmış diğer mahkumların aksine aç gözlü davranmak yerine var olan düzeni değiştirmeye kararlıdır. Goreng'in üçüncü hücre arkadaşı Baharat dışarıdan getirdiği halat ile üst kattakileri ikna ederek sıfırıncı kata ulaşma çabasıdır ancak üst kattaki mahkumlar yardım etmez. Bu sahnede sıfırıncı kata ulaşmak için kullanılan halat, hapishanenin yönetiminin bulunduğu kata ulaşip hapishaneden kurtulmak adına gidilecek bir yolun metaforudur ancak işe yaramaz çünkü hatalı bir yöntemdir. Goreng, yönetimin bulunduğu kata çıkarak hapishaneden kurtulmak isteyen hücre arkadaşı Baharat'ı en yukarıya çıkabilmeleri için önce en dibe inmeleri gerektiğine inandırarak amacı doğrultusunda yanına yardımcı olması adına ikna etmeyi başarmıştır. Sistemi düzeltmek için iş birliği yapacaklardır.

Goreng ve hücre arkadaşı Baharat tıpkı Don Kişot ve yardımcısı Sancha gibi platformun üzerinde aşağı katlara inerek şövalyelik yapacaklar, mazlumlara yemek ulaştıracaklar ve sistemin değişmesi için büyük bir savaş vereceklerdir. İlk elli katta bulunan mahkumların aç olmadıklarını varsayarak onlardan bir günlük oruç tutmalarını talep ederler. Katlardan birinde Goreng ile bir mahkûm bir gün aç kalmaya ikna olmaz ve "Lanet olsun geçen ay 114. kattaydım" der bunun üzerine Goreng ise asıl o kadar aşağıdaysa durumu anlaması gerektiğini belirtir. Alt seviyelerde açlığı yaşamış bir mahkûm üst seviyelere ulaştığında açlığı çok iyi bildiği halde aç kalacak olan mahkumları önemsemeyen bencilce ihtiyacından daha fazlasını yemek istemektedir. Bu sahnede yönetmen Urrutia, insanoğlunun bencil ve aç gözlü yapısını seyirciye tekrardan hatırlatmaktadır. Nitekim ilk elli katta bulunan diğer mahkumlar da aynı şekilde bir gün aç kalmaya ikna olmayacaklardır. Çözüm olarak ise Goreng ve Baharat mahkumları kendiliğinden ikna edemeyeceklerinin farkında olarak yola çıktıkları için ellerine aldıkları demirler ile aşağı katlara inmeden önce bir çeşit silahlanmaya gitmişlerdir. Filmin bir İspanyol yapımı olduğu düşünülürse buradaki silahlanma İspanya iç savaşından sonra İspanya'nın başına geçen Franco rejimine karşı, demokrasiyi İspanya'ya geri getirmek adına devlete silahlı direniş gerçekleştiren gruplardan esinlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İlk elli katın başlarında mahkumları ikna etmeye çalışan Goreng ve Baharat, birkaç katın ardından ikna etmeye çalışmaktan pes ederek direkt şiddete başvurmuşlardır. Katlardan birine denk geldiklerinde karşılarına kendisini bilge olarak tanıtan bir adam çıkar. Dini a-

Bunların üstüne bütün köy histerik bir halde, çok sevdiği oğlu Hasan tarafından katledilmesi için çabalamaktadır. Roman, dikkat çekici biçimde sınıf farklarına ve güç dengelerine dair önemli işaretler verir. Halil'in ailesinden kimse Esmeyi öldürmeye cesaret edemez bunun sebebi Esmeyin zengin ve gaddar erkek kardeşleridir.

3.3. Gölge Yan: Hasan

Gölge Yan, karanlık kötü yön anlamına gelir ve Jung'un arketip analizinde önemli bir tanım olarak yer alır. Bireyin karanlık ve kötücül yönlerini temsil eder (Storr, 2006: 77). Gölge, bireysel bilinçdışı yer alan aşağılık bir varlıktır. İlkel denetimsiz ve hayvansal olan bu arketip, bireyin içinde yaşadığı toplum ne kadar dar ve kısıtlayıcı olursa, o kadar genişleyebilmektedir. Hasan'ı annesini öldürmeye götüren gölge yandır. Gölge arketipi doğası gereği bilinçdışıdır. Görmezden gelindiği sürece bilinçdışı kalmaya devam edecektir. Dolayısıyla insanın, gölgenin karanlık taraflarının yönetimi altında olup olmadığının cevabını, gölgesiyle yüzleşmediği sürece, net olarak vermesi zordur. "Gölge derken benliğin olumsuz tarafını kastediyorum. Saklamak istediğimiz tüm sevimsiz özelliklerin bireysel bilinçdışıyla birleşmesinin toplamını" (Jung, 20036: 110).

Gölge arketipinin karanlık özelliklerini iyi-kötü karşıtlığı üzerinden değerlendirilmek mümkündür. Toplum baskı altında tutan unsurlar, gölgenin bilinç dışında gittikçe büyümesine ve şiddetin artmasına neden olur. Kitle isyanlarında, yağma girişimlerinde, zararsız görünen insanların; kolektif bilinç dışı ve kitlenin etkisiyle yıkıcı davranışlar sergilemeleri gölge yanla ilişkilidir (Fordham, 2015: 67).

Romanın ana kahramanı küçük Hasan bu varlığa teslim olup baskıdan kurtulmaya çalışır. Toplumsal hayatta gölgenin bilinçdışı güç kazanması ve şiddetinin artması şeklinde kendini gösterir (Fordham, 2019: 64-67). Hasan tipi üzerinden insanın barındırdığı olumlu yönlerin öç gibi, kıskançlık gibi yıkıcı duygularla biranda gölge yanını açığa çıkarıp kötülüğe dönüşebilmesi anlatılmıştır.

Hasan'ın gölgesini ortaya çıkaran ilk adım hem romanda hem de filmde babaannesi Zöhre'nin üç oğlunu yanına çağırarak asıl kanlının fail değil sebep olanı işareti olmuştur:

"Oğlumun kanlısı Abbas kâfiri değil, oğlumun kanlısı Esmeydir. Varın temizleyin kanınızı. Oğlum Halil'in kanını yerde koyarsanız bu dünyada da öteki dünyada da ak sütüm size haram olsun" (Kemal, 2016: 15).

Zöhre, ağıt ve beddualarla aktardığı bilgiyle torunu Hasan'ı zehirlemiş, köylüyü yönlendirmiş ve sonunda Hasan'ı elbirliğiyle itmişlerdir.

Romanda Hasan'ın gölge yanını ortaya çıkaran bir diğer kahraman ise hapisanedeki adi suçlu Lütfü'dür. Lütfü, Hasan'ı küfür ve beddualarıyla zamanla kötülüğe alıştıtır. Hasan'ın kalbindeki şefkati koparan, kalbinin taş dönmeye neden olan Lütfü tipi, sinemada yer almaz. Senaryoya eklenmemiştir.

Yazar, Hasan'ın psikolojisindeki değişimleri, gölgesinin açığa çıkmasını okura doğa üzerinden anlatır. Hem filmin hem romanın başında Hasan, kırlangıçları seven, onlara emek harcıyıp yuva yapan bir çocukken psikolojisi bozulunca kırlangıç yuvalarını yıkar. Aslında burada yazar, halk kültüründeki kırlangıç motifinden yararlanarak kırlangıç umutla, özlemlerle birleştirilir. Hasan'ın kırlangıç yuvalarını dağıtması ve onları ateşe vermesiyle, okur Hasan'ın umudu ve özlemlerinin bittiğini anlar. Hasan, gölgesinin etkisiyle kırlangıç yuvalarını bozmakla kalmayıp, gökte uçan kartala dahi ateş eder. Eserde Hasan'ın annesine kalbinin nasıl sertleştiği kırlangıç yuvaları üzerinden anlatılır. Hasan, önce sevdiği kuşlara kıyar, sonra da annesine. Anlatıcının burada kuşları kullanması, on binlerce yıl öncesine uzanan derin bağları gösterme çabasıdır. Kuşlar, hemen bütün erken toplumların totemleri içinde yer almaktadır. Yazar, gölge yan arketipini anlatırken hem kuşların simgeciliğinden hem de yılan arketipinden faydalanır.

“Çukurova’da kırlangıçlar evlerin içine yaparlardı yuvalarını. Her evde birkaç kırlangıç yuvası olurdu. Kırlangıç yuvasını bozmak, gözünün içine bile yapsa günahların en büyüğüydü. Köyde kırlangıç yuvası bozduğundan dolayı çolak olmuş birkaç kişi vardı. Birkaç kişi de titrek olmuştu. Yerlerde, yuvalarla birlikte kırlangıç yavruları, çırpınan, ezilmiş, cansız. Ezilip yere yapışmış. Öfkelenmiş delirmiş bir el, ta yukarılara, sütunlara kadar, orta direktten fırlayıp yuvaları aşağı indiriyor, indirip fırlatıyor yavruları oraya buraya” (Kemal, 2016: 86).

Romanda uzun uzun anlatılan kırlangıç ve kartal tasvirleri filme çok sınırlı yansiyabilmiştir. Türkan Şoray (2012: 112), kuşların simgesel yönünü çok iyi bilen bir yönetmendir ve bir röportajında kartal bulamamasından yakınmıştır. Nihayetinde gölge yan arketipinin açığa çıkmasıyla Hasan’ın vardığı nokta annesini öldürmek olur. Bachofen, mitoloji araştırmalarında anneliğin insanoğlunun içindeki iyi taraflarının, erdemlerin ve iç huzurun sembolü olduğu söyler (Aktaran; Fromm, 2015: 198-199).

3.4. Yılan Arketipi

Yılan bacakları olmayan, pullu, sürüngen bir hayvan olarak tanımlanır. Öldürücü gücü olan zehriyle korku salan bu canlı, gizlenme ve deri değiştirebilme özelliğine sahiptir. Bu sebeplerden dolayı insanlık tarihi boyunca yılan, dikkat çekmiş birçok toplumda yaratıcı güçte kabul edilmiş ve kutsal sayılmıştır. Yılan, anlatmaya ve gösterime dayalı birçok metinde görülen mitolojik bir imgedir. Yılan, ilk mağara resimlerinden ilk yazılı kaynaklara kadar, kültürün katmanlarıyla hep var olmuştur. Mitolojilerden, dini kitaplara, halk edebiyatına kadar birçok sahada yılanla rastlanır. Kur’an-ı Kerim’de yılan motifi Hz. Mûsâ’nın asâsı çerçevesinde anlatılmaktadır. Arap paganizminde yer alan ay kültüyle bağlantılı bir yılan tapınmasından bahsedilir. Bununla birlikte İslâm geleneğinde yılan, zararlı bir hayvan olarak kabul edilir. Cinlerin, yılanın kılığına girdiğine inanılmaktadır (Çelebi, 2012: 51). Yılanı Öldürseler romanında yazar, bu inanişin etkisinde kalmış yılan arketipine ölmüş Halil’in ruhunu yerleştirmiştir. Halil, cin olmuş peri olmuş yılan bedeni içinde oğluna görünmektedir.

Campell (2000:158), yılanı felaket habercisi olarak tanımlamıştır. Uzun süre yeraltında kalan ve ilkba-
harla yeryüzüne çıkarak gömlek değiştiren yılan ölümsüzlüğün, şekil değiştirmenin ve üremenin sem-
bolüdür.

Bir yaratılış miti olan Enuma Eliş’te de ejder Tiamat bir anne gibi hem yaratan hem de yok eden yanlarıyla anlatılmaktadır. Yılan, anne arketipinin yeraltında yaşayan olumsuz bir örneğidir. Anne, doğurduğu canlı üzerinde büyük güce sahiptir, zarar da fayda da verebilir. Tıpkı anne gibi yılan da özünde iyiliği ve kötülüğü bir arada barındıran bir varlıktır (Jung, 2013: 22-44). Yılan da anne gibi içinde bir ikilik yaşar hem doğurma eylemini dışı eril gücü besler ve doğurdukça ölümü de doğurur ve yok oluşu başlatır (Gwendolyn, 2002: 53). Romanda Halil’in kardeşi Ali köye döner. Esmeye kendisiyle evlenmesini, Hasan’ı da alıp köyden gitmeyi teklif eder. Babaanne torununun aklını sürekli çelmeye çalışır. “Hiç insan kocasının kardeşiyle evlenir, onun koynuna girer mi? Yılanlar şahı Şahmeran’ı getirdim.” der ve yılanları bırakır. İskendername ve Şahmeran hikâyesinde Şahmeran başı, insan şeklinde bir yilandır. Yeraltı dünyasında yaşar. Hastalıkların çaresini bilir. İnsanoğlu’na yardım eder fakat ihanete uğrar. Bu efsanevi anlatımla paralel olarak Şahmeran Yılanı, Zöhre’nin acılarını dindirecek Esmeyi ortadan kaldıracaktır. Kemal, yılan imgesini çok yönlü kullanmıştır. Zöhre bir annedir, ama oğlu Halil’in intikamını alamadığı noktada yılanları Esmen’in bahçesine döker. Yazar burada Zöhre’nin annelik arketipi ile Yılan arketipini birleştirir ve içindeki yok etme potansiyelini ortaya koyar. Filmde de kullanılan yılan göstergesi korku, bilinmezlik, oç alma gibi negatif kavramlara karşılık gelmektedir.

Türk mitolojisinde yılan çok fazla yer almayan bir hayvan olmasına rağmen Eski Türklerde, yılan Şaman’ın yardımcısı koruyucusu ruhlardan biridir. Dolgan ve Tunguzlara göre çocuklar doğmadan önce onların ruhları küçük kuşlar olarak kozmik ağacın yani Hayat Ağacı’nın dallarında otururlardı. Şaman da onları ağaçta bulurdu. Bu ağacın tepesinde kartal, dibinde ise yılan bulunurdu (Seyidoğlu, 1998: 86). Yaşar Kemal, eski Türklerdeki bu inanişi okumuş muydu bilemeyiz ama buna benzer bir anlayışa kitapta yer vermiştir. Kartal yukarda uçarken aslında onu izleyenlere ve yılanla bir mesaj vermekteydi.

Halil'in ailesi, Halil'in oğlu Hasan'ı erken büyütüp erkeklik duygusu vermek ve ikna etmek adına varlık göstergesi hediyeler verirler. Şehirden getirilmiş bir takım elbise, kasket, gösterişli bir at ve silahtan oluşan bu hediyeler hem romanda hem filme aynı şekilde yer almaktadır. Halil'in ağabeyi bu tip hediyelerle Hasan'ı ikna edemeyince, halk inançları ile bezeli bir yalan uydurur. Babası Halil'in hortladığını ve kendisine, "Esme'yi öldürün!" dediğini ve intikam istediğini söyler. İddiasına göre Halil, kuş, kurt, kertenkele ve yılan donuna¹¹ girip gelmektedir. Eski insana göre yeryüzünde mevcut her cisim, her madde, bir kuvvetin taşıyıcısıdır. Ayrı görünseler de esasta yine de birtakım benzerlikler vardır. Bu benzerlikler, aralarında bazı şekil değişikliklerine yol açarlar. O halde bir cisim birden fazla görünüşler altında tezahür edebilir, hayvan veya bitki biçimine girebilir. Romanda ruhlarla iletişime geçildiğine dair güçlü bir inanç vurgusu vardır.

Köyün içe dönük yapısı, bu sözün yayılmasına imkân sağlar ve sonunda herkes hortlağa inanır. Söylen-ti o denli büyür ki Halil'in öcü alınmazsa, Halil ömür boyu yılan donunda kalıp hortlak olacak ve ne kendi ne de oğlu Hasan huzur bulamayacaktır. Halil'in hortlağı, önce bir yılanken ardından yılan donundan çıkar kedi olur, kedi donundan çıkar baykuş olur. Yazarın burada Halil'i baykuş donuna sokması, baykuşun halk kültüründeki acıları, kederleri haber verdiğine inanılan bir kuş olmasından kaynaklanır. Baykuşun güneş battıktan sonra çıkması uğursuz bir kuş olarak algılanmasına sebep olmuştur. Bâbil, Mısırlılar, Yahudi ve Hıristiyanlarda baykuşun uçuşundan anlam çıkarma adeti vardı (Çelebi, 2012: 51). Bununla birlikte baykuş, sırları ve ön sezgileri taşıyanları tanır, bilir, ışığın dünyasıyla, karanlık ve görünmez dünyanın arasındaki bağı kurar, bilinçaltını ve bilinmeyenini temsil eder (Buffalo, Sherry, 2007: 123). Baykuş, şamanların en çok donuna girdiğine ve ona ayin sırasında yardımcı olduğuna inanılan hayvanlar arasında yer almaktadır (Eliade, 2018: 116). İslam öncesi şiirinde baykuş, ölümün habercisi veya intikam için yeryüzüne dönmüş bir insanın ruhu idi. Diğer yandan ceza olarak kuş olma Türk Mitolojisi'nde Yaratılış Destanları içinde zikredilmektedir (Ögel: I, 462.). Yazarın, Halil'i baykuş donuna sokması hem Halil'in cezalandırıldığı fikrini güçlendirir hem de baykuşun bilme vasfına vurgulama çabası olabilir. Halil'in donuna girdiği diğer bir hayvan olan kedi, eski Mısır önemli kült hayvanlarından biridir. Ayrıca tanrıça İsis'in kutsal hayvanıdır. Ana tanrıça Bast, kedi başlı bir kadın şeklinde tasvir edilir. Mısır'da kutsal kabul edilen kedi, Grek ve Roma topraklarında tanrıça Diana'nın kutsal hayvanı olmuştur (Demirci, 1998:81-85). Kedi, İslam öncesi Araplarda uğursuz hayvanlar içinde kabul ediliyordu (Demirci, 1998:81-85). Yazarın kediye uğursuz bir anlam yüklemesi ve Halil'in kedi donuna girmesi, ifritin kedi suretinde Hz. Peygamber'in karşısına çıkıp yüzüne bir ateş parçasıyla çarpmaya kalktığı rivayetiyle alakalı olabilir (Erbaş, 2000: 516). Halk kültürlerinde kedi ve köpeğin yürüyen bir kişinin önünden geçmesi uğursuzluk kabul edilir (Çelebi, 2012: 52). Yazar, romanda Halil'i kedi şekline sokup, oğlu Hasan'ın önünden geçirmesi bu inancı düşündürür. Burada verilmek istenen mesaj, Halil, öcü alınıp, kan dökülene kadar bu azabı çekecektir:

Halil: "Hasan, sen oğlum değil misin? Sen benim zürriyetimden olmadın mı Hasan? Kurtaramaz mısın babanı? İşte önümde yüzlerce kırmızı yılan, bunlar yılan değil, kanı yerde kalmış insanlar. Öldürülmüşler de öçleri alınmamış. Kırmızı yılan olaraktan hortlamışlar. Beni bunlara çoban yaptılar zebaniler. Benim de kanım yerde kalırsa, beni de böyle güttürecekler. Ben kırmızı bir yılan olup kıyamete kadar böyle sürünmeye lâyık mıyım Hasanım, yavrum... Aaaaah, yılanı öldürseler, yılanı öldürseler Hasan... Aaah, Hasan..." (Kemal, 2016: 92).

Hasan, bu baskıdan kurtulmak için köyden kaçır. Ancak Zöhre, "Halil, Hasan'ı aldı, kaçırıldı, öç alınmazsa köyün bütün çocuklarını kaçırarak" diyerek hortlak algısını besler. Hasan aslında köyün birine "Tanrı Misafiri" olarak gider. Orada köylülere, içinde bulunduğu psikolojik durumu yansıtan bir masal anlatır.

"Bir çocuk varmış, anası çok güzelmiş, anasını bir gün kaçırmışlar, kaçırılanları vurmuşlar. Kocasını Halil'i de öldürmüşler. Herkes çocuğun annesini suçlamış. Bir gün çocuğun babası hortlamış, yılan, akrep, kuş donunda görünmüş. Öcü alınmazsa ömür boyu öyle dolaşacakmış, çocuğu sokup öldürecekmiş" (Kemal, 2016: 81).

Baskı altındaki Hasan köye geri döndüğünde köylüler yılan donundaki babasını ve hortlağı sorarlar. O ise sadece annesine sarılır. Eserde, Hasan'ın iç dünyasını yansıtan hem rüya hem de halüsinasyon kullanılmıştır. Kemal, Hasan'ın içindeki psikolojik çatışmayı göstermek için kahramanını gerçekte düş-

¹¹ Şekil, cisim değiştirme. İnsanın hayvan şekline girmesi, metamorphose.

eri ayıramayan bir noktada tasvir etmiştir. Hatta söz konusu olan toplu bir halüsinasyondur, köyü etkisi altına alan irrasyonel bir varlık olan hortlaktır.¹²

“Hasan’ın boynu uzamış, kararmış, yaşlı adamların boynu gibi kırışmıştı. Kendi kendine konuşur bir hali vardı. Belki de düş görüyordu. Belki bir köylü, belki büyük anası. Baş dondurucu bir hızda geliyordu her şey” (Kemal, 2016: 21).

Türklerde öcü alınmamış, kanı yerde kalmış insanların ruhu kırmızı yılan, kedi, köpek olarak süreceği inancı vardır.

Zöhre kadın da torununa “Baban kara sevdasından hortladı. Anneni kıskanıyor. Öldür onu.” der. Hasan köye doğru koşar, babaannesinin yanına gelir. Babasının “Beni kırmızı yılan olarak hortlamaktan kurtarın, yılanı öldürün” dedikleri kulaklarında yankılanır.

Köyde yangın çıkar, köy yanar. Hasan’ın kafası iyice karışır. Yılanlar görür. “Kurtar beni ömrüm boyunca böyle dolaşacağım” diyen babasının sesini duyar. Çocuk daha fazla dayanamaz. Anası ekmek yaparken tüfekte onu öldürür. Film çocuğun “Ben öldürmedim.” diye bağırarak çığlığıyla biter.

3.5. Yaşlı Bilge Adam Arketipi:

Yaşlı bilge arketipi eserlerde kahramana yol gösterip akıl veren, gerçek hayatta bilinçdışının etkisiyle bireye yol gösteren, sezgi aracılığıyla bireyi doğruya yönlendiren bir arketiptir. Yolculuk esnasında karşılaşılabilecek engelleri ve bunların üstesinden nasıl gelineceğini söyler, kahramana rehberlik yapar (Jung, 2003:89) Levi-Strauss, simgecilik olmadan toplum var olamaz demektedir. Romanda, yaşlı bilge arketipi insanlığın ortak hayat tecrübesini sembolize etmektedir. Yaşlı bilge, tıpkı kahraman gibi üstün bir eril varlık olarak belirir. Derviş ruhlu bu kişi, bilgi ve hikmetle yakından ilgilidir. Bu arketip; saygı duyulan tecrübeli bir yaşlı, bir hoca hatta bir peygamber olarak kültürlerinde yerini alır. Yılanı Öldürseler romanında yer alan Dursun Dede, köyün ve çevrenin en yaşlı adamıdır. Köydekiler ve en önemlisi Hasan, bu kişinin her konuda doğruyu bilen bir kılavuz olduğuna inanır. Ak sakallı, derviş Dursun, burada halk edebiyatındaki gibi iyiliğin, güzelliğin temsilcisidir ve bilge yönünü konuşurur:

“Esme bin yılda bir gelendir. Dünya güzeldir. Ona bakan cennete gider. Kurt, kuş, böcek, kadın, erkek onu kıskanır”

Ayrıca, Dursun dede halk inançlarındaki kadim bilgiyi aktarır, anneyi koruma altına almaya çalışır:

“Anan Allah’ın sevgilisidir. Allah’ın sevgilisini öldürürseniz Allah hepinizi süründürür, başınıza taş yağdırır.”

Yukarıdaki yer alan cümleler romandan, filme değiştirilmeden aktarılmıştır.

Hasan’ın annesi Esme, tıpkı efsanelerde olduğu gibi çok güzeldir, güzelliğinde bir olağanüstülük vardır: *“Dünya güzeliydi. Gençcekti. Anasının uzun saçları vardı, beline kadar inen. Herkes öyle söylüyordu, bu Çukurova’nın, belki de dünyanın en güzel kadınıymış anası. Anasını istemeyen delikanlı yoktu şu koca Çukurova’da” (Kemal, 2016: 8).*

Güzellik, Esme’nin etrafında bir kıskançlık oluşmasına ve bu kötü duygunun Esme’yi ölüme sürükleyecek olaylara neden olmaktadır. Eserdeki derviş tipi, inançsal öğeleri kullanarak Esme’ye yönelten kıskançlığı püskürtmeyi ve bu katli engellemeye çalışmaktadır.

Yaşlı Bilge arketipinin bir figürü olan şaman¹³, dünyanın çeşitli kültürlerinde görülmekle beraber Türk coğrafyasında önemli bir rol oynar. Türklerin ve çevrelerindeki toplulukların ayinlerini şaman veya kam adı verilen din adamları yönetirdi. Bu kişiler ayin ve törenleri yapan, hekim, psikolog, sanatçı gibi icracı görevini ifa ederler ve bu uygulamaları Tanrıların adına Tanrının sözcüsü olarak yaparlardı. Dursun Dede, sakalı, yürüyüşü, asası ile filmde hem bir şamana hem de arketipte yer alan rüyalarda beliren bir aksakallı dedeye benzetilmeye çalışılsa da filmde inandırıcılık vasfı düşük bir profille ortaya konmuştur.

¹² Halk kültüründe al karısı, cadı, Kara Koncolos, peri, cin ve hortlak aynı grupta kabul edilir. Kötü ruhları temsil ederler (Kaya, 2015: 52).

¹³ Paleolitik çağdan bugüne Sibiryaya ve Orta Asya topluluklarında varlığını sürdüren inanış ve bu inanışın merasimlerini yöneten kişiye verilen ad (Güngör, 2020, s. 325).

Sonuç

Bu çalışmada Türk dilinin ve Türk edebiyatının dünyaca tanınmış yazarı Yaşar Kemal'in Yılanı Öldürseler Kitabı ve kitabın sinemaya uyarlaması arketipsel bir inceleme ile ele alınmıştır. Çalışmada, öncelikle bir yazar olarak Yaşar Kemal'in, Yılanı Öldürseler romanında¹⁴ sözlü kültürden esinlenmesi ardından Şoray'ın bu eseri filme aktarması arketipler bağlamında değerlendirilmiştir. Türk romanı ve Türk sinemasında mitoloji, sözlü kültür ve halk edebiyatının önemli etkisi vardır. Bir coğrafyanın ve milletin folklor motifleriyle yazılan eserler ve çekilen filmler aynı zamanda o kültürün algılayışını ve değerlerini yansıtmaktadır.

Nispeten yeni bir medya olarak sinema, yönetmenlik yeteneği ile yeniden yaratımın mekanik şeklidir. Edebiyat uyarlamalarında, yönetmen bu yeniden yaratıma bir ilave daha yapar. Sözlü-yazılı bir anlatımdan etkilendiği betimlemeleri tekrar yorumlar gerçek görüntülerle araca aktarır. Şoray'ın romanı gözeterek yaptığı tercihlerden dolayı Yılanı Öldürseler, edebi bir metni yücelten bir uyarlamanın nasıl yapılabileceği konusunda örnektir. Edebi metnin filmde yeniden nasıl aynı tarzda kurulabileceğini de gösterir. Klasik seyirci beklentisi olan, edebi esere sadakat filmde dikkati çekmektedir.

Şoray, kitaba genel olarak sadık kalsa da bazı kurgusal görsel farklılıklar ve tasvirlerde yetersizlik içermektedir. Türk sineması, çok okunan kitap ve yazarların kitaplarından uyarlamayı bir gelenek haline getirmiştir. Hem ortada hazır bir malzeme hem de okurlardan devşirilecek hazır bir seyirci potansiyeli mevcuttur. Ancak, bu gelenekten farklı olarak Şoray, Yaşar Kemal'e ayrı bir önem vermiş O'nun popülerliğinden faydalanmaktan ziyade O'nun sanatına hayranlığını ortaya koymaya çalışmıştır. Bu hayranlık, kaynak metne sadakati artırmış, sinemada yönetmenin ağırlığını azaltmıştır. Şoray, kendi yaklaşımını ortaya koyamamış, anlatımı somutlaştıramamıştır.

Şoray, filmde kültürel kimliğe ait detayları ve çatışmaları görselliğe taşıyabilme gayesi gözetmiştir. Ancak, uyarlamalardaki olağan sorun yazarın betimleme gücü ile okurun hayal gücünü beslemesi gibi etkenler bu konuda Şoray'ı zora sokmuştur.

Şoray, Yaşar Kemal'in halk kültüründen beslenen sözlerini öne çıkarıp, bunu yaparken de gerek mekân tasvirleri gerekse kişi tasarımları bakımından romana uyan tercihleriyle dikkat çeker. Edebi anlatının, edebiyat medyasının belirleyici unsurlarını film medyasına transfer etmesinden ve romanın akışını hem Yaşar Kemal'in betimlemeleri hem de Anadolu halk kültürü ile çevreleyen anlatımından dolayı benzeşik transformasyon tanımlamalarını kullanan bir eser ortaya çıkmıştır. Kemal'in anlatımını arketiplerin, mitler üzerinden yorumlanma çabalarının nedeni, insanoğlunun birikimini daha iyi anlamak ve tanımdır. Arketipler ve simgeler üzerine çalışan düşünürler, modern dünyanın artan dramlarından biri olarak imgesel düşüncenin kısırlaştırmasını kabul etmektedir. Her ne kadar film medyasında oluşturulan senaryo da Yaşar Kemal'in dahili olsa da özellikle anlatımda kaçınılmaz olarak farklı bir eser çıkmıştır. Bu yeni anlatım, Türkan Şoray ve ona yardım eden Atif Yılmaz'ın yaratımıdır (Şoray, 2012: 210).

Diğer yandan 1950'lerin ve 1960'ların köy temalı edebiyatı ve filmlerinde konuların işleniş tarzı köy gerçeklerinden hayli uzakta, dereleriyle, akar sularıyla, suya sabuna dokunmayan konularıyla manzarayı, köy dekorunu öne çıkaran kartpostal filmlerdir (Özgüç, 2005:125). Buna karşın Yaşar Kemal, eleştirel bir tarzla kan davasını, kadınlara bakışı ve kıskançlık olgusunun köy gibi kapalı ve küçük bir toplumda nelere yol açtığını ele almıştır. Kemal, köyü bir dekor olmaktan çıkarmış, sorunları toplumsal değişim çerçevesinde cesurca ele almıştır. Film ise özellikle Esme'nin kaçırılışı, tecavüzü ve baskı altına alınmasını eleştirel bakımdan vermeye çalışsa da Zöhre'nin kan davası ötesine götürememiştir.

¹⁴ Uzun bir hikâye olarak da değerlendirilebilir.

Pınarbaşı, G. (2021). Edebiyat ve Sinema Birlikteliğine Arketipsel Bir Bakış: Yılanı Öldürseler Örneği.
Türkiye Film Araştırmaları Dergisi 1(2). 89-106.

Arketipsel eleştiri ile incelenen romanda, yaşlı bilge, gölge yan, anne, kahraman ve yılan arketiplerinin yer aldığını görülmektedir. Romanın ve filmin toplumdaki karşılığı, kolektif şuuraltından azımsanmayacak derecede yararlanılmasından kaynaklanmaktadır. Yaşar Kemal, “Yaşlı Bilge Adam” arketipiyle insanlığa dair hayat tecrübesini ve geleneği; “Gölge yan Hasan” arketipiyle insanın iyi ve kötüyü bünyesinde her daim barındırdığını; “Yılan” arketipi ile ölüm, dönüşüm ve yeniden doğuşu ve döngüselligi yansıtır.

Kaynakça

Adanır, O. (2012). Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Say Yayınları.

Aktulum, K. (2018). Metinlerarasılık Görüngüsünde Gerçeklik ya da Metnin Göndergeselliği. *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 85: 233-256.

Asad, T. (2007), *Sekülerliğin Biçimleri, Hristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik*, İstanbul: Metis Yayınları.

Banarlı, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I.*, İstanbul: Meb Yayınları

Barnard, A. (2016). *Simgesel Düşüncenin Doğuşu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Buffalo G. Firedancer, S. (2007). *Şamanların Erk Hayvanları*, (çev. B. Uluçer). İstanbul, Okyanus Yayıncılık.

Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*, (Çev. B. Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı,

Bonnefoy, Y. (1981). *Mitolojiler Sözlüğü*. Ankara: Dost Yayınevi.

Campbell, J. (1992). *Doğu Mitolojisi Tanrının Maskeleri 4*, Ankara: İmge Kitabevi.

Campbell, J. (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Çelebi, İ. (2012). "Uğursuzluk", *İslam Ansiklopedisi (Cilt 41)*. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (2003). *Türk Halk Kültürü'nde Memoratlar ve Halk İnançları*. Ankara.

Demirci, K. (1998). "Hayvan". *İslam Ansiklopedisi (Cilt 4)*. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Eliade, M. (2018a), *Edebi Dönüş Miti*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Eliade, M. (2018b), *İmgeler ve Simgeler*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Eliade, M. (2017), *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Erbaş, A. (2000), "İfrit", *İslam Ansiklopedisi (Cilt 21)*. İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Yayınları.

Fordham, F. (2019). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Say Yayınları.

Fromm, E. (2015). *Rüyalar Masallar Mitler*. İstanbul: Say Yayınları

Güngör, H. (2010). *Türk Din Etnolojisi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Gwendolyn, L. (2002). *A Dictionary Of Ancient Near Eastern Mythology*. New York: Taylor and Francis.

Hall C., Nordby V. (2006). *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*. İzmir: Cem Yayınevi.

Jung, C. G. (2003). *Dört Arketip*, (Çev. Z. Aksu-Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.

İnanoğlu, T. (2004). *5555 Afişle Türk Sineması*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Pınarbaşı, G. (2021). Edebiyat ve Sinema Birlikteliğine Arketipsel Bir Bakış: Yılanı Öldürseler Örneği. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi* 1(2). 89-106.

- Kabacalı, A. (1992). *Çağımızın Büyük Romancısı Yaşar Kemal*. İstanbul: Tüyap Yayınları.
- Kalafat, Y. (1990). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Kaya, M. (2015a). *Türk Romanlarında Destan Etkisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kaya, M. (2015b). *Mitolojiden Efsaneye*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kemal, Y. (2011). *Röportaj Yazarlığında 60 Yıl*. İstanbul: YKY.
- Kemal, Y. (2016). *Yılanı Öldürseler*. İstanbul: YKY.
- Keleş, A. (2016). *Franz Kafka'nın Dava ve Şato Romanlarının Film Uyarlamaları Örneğinde Edebiyat ile Film Arasında Medyalararasılık İlişkileri*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- McLuhan, M. (2005). *Yaradığımız Medya*. İstanbul: Merkez Kitapçılık Yayıncılık.
- Monaco J. (2000). *Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Moore, R. (1995). *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Naskali-Gürsoy, E. (2009). *Lanet Kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Ong, W. J. (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü'nün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Otto, R. (2014). *Kutsal'a Dair*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Ögel, B. (2000). *Türk Mitolojisi-II*, Ankara.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon International Yayınları
- Özgüç, A. (2009). *Türk Filmleri Sözlüğü 1917-2009*. İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve SESAM.
- Özön, N., (1981). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. İstanbul: Kitle Yayıncılık.
- Parkan, M. (1991). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İzmir: İdeart Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (1998). *Folkloristik-26*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Storr, A. (2006). *Jung'un Seçme Yazıları*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Stevens, A. (1999). *Jung*. (çev. A. Çayır). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Şahin, O. (2004). *Yaşar Kemal "Geniş Bir Nehrin Akışı"*. İstanbul: Can Yayınları.
- Şoray, T. (2012). *Sinemam ve Ben*. İstanbul: NTV Yayınları.