



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 10 (Mart/March 2023), s. 552-564.
Geliş Tarihi-Received: 19.02.2023
Kabul Tarihi-Accepted: 18.03.2023
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1253080

Edebiyat ve Sinema İlişkisi Bağlamında Fahriye Abla Filmine Eleştirel Bir Yaklaşım

A Critical Approach to Fahriye Abla Film in the Context of the Relationship of Literature and Cinema

İbrahim ÇELEBİ*
Yakup GELİR**

Öz

Sinema edebiyat ilişkisi eser-yazar, yönetmen-film ekseninde sanat dallarının kendilerine has kuralları çerçevesinde tecessüm etmiştir. Bu ilişkinin somut karşılığı edebiyatın kaynaklık ettiği film uyarlamalarıdır. Sinema için hazır kurgu olan edebi metinler içerisinde öncelikli tercih, tahkiyeli anlatımlarından dolayı mensur eserlerdir. Fakat kısmi de olsa zaman zaman şiir metinlerinden hareketle uyarlamalar yapıldığına tanık olunmaktadır. Şiirin kendine özgü özellikleri, imgenin yerleşikliği, deşildikçe ortaya çıkan anlam katmanları, manaya katkı sunma olanağı, sembolik dilin varlığı, ifadeler arasındaki insicam şiirin sinema nezdinde özellikle uyarlama bağlamında dikkat çeken hususlarıdır. Şiire dair bu hususiyet bazı şiir metinlerinin filme uyarlaması şeklinde yansımıştır. Türk edebiyatında ve sinemasında *Fahriye Abla* şiiri, sinemaya uyarlanan ilk şiir olması bakımından önemlidir. Uyarlanan ilk şiir oluşu, imgelem dünyası, metnin omurgasındaki ifadeler arası yoğun etkileşim ve açılan anlam alanları şiirin filme uyarlamasını ilginç kılmaktadır. Bu ilk deneyime, şiir ve sinema sanatları perspektifinden bakılarak iki sanatın olanakları hakkında bazı tetkikler yapılmıştır. Bu anlamda, çalışmada edebiyat ile sinemanın doğaları göz önünde bulundurularak uyarlamaların hassas noktaları üzerinde durulmuş, şiirin tahlilinden yola çıkılarak film eleştirel bir bakış açısı ile değerlendirilmiştir. Uyarlamada şiirin hangi anlam alanlarına uyulduğu hangilerinden uzaklaştığına dair tespitlerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Fahriye Abla*, uyarlama, edebiyat, sinema, edebi metin.

Abstract

The relationship between cinema and literature has been embodied on the axis of work-author, director-film, within the framework of the specific rules of art branches. The concrete equivalent of this relationship is the film adaptations that are the source of literature. Among the literary texts that are ready-made fiction for cinema, the primary preference is the prose works due to their narrative expressions. However, from time to time, it is witnessed that adaptations are made based on the texts of the poems, albeit partial. The unique features of the poem, the resilience of the image, the layers of meaning that emerge as they are drilled, the possibility of contributing to the meaning, the existence of symbolic language, the

* Doktora Öğrencisi, Uludağ Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, e-posta: celebiedebiyat@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-7323-2326.

** Dr., Milli Eğitim Bakanlığı, e-posta: yakup.gelir@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-9204-0768.

coherence between the expressions are the points that draw attention to the cinema, especially in the context of adaptation. This peculiarity of poetry is reflected in the film adaptation of some poetry texts. In Turkish literature and cinema, the poem of Fahriye Abla is important in that it is the first poem adapted to the cinema. The fact that it is the first poem to be adapted, the world of imagination, the intense interaction between the expressions in the spine of the text and the revealed meaning areas make the adaptation of the poem to the film interesting. By looking at this first experience from the perspective of poetry and cinema arts, some investigations were made about the possibilities of the two arts. In this sense, in the study, the sensitive points of the adaptations were emphasized by taking into account the nature of literature and cinema, and the film was evaluated with a critical point of view based on the analysis of the poem. In the adaptation, determinations were made about which meaning areas of the poem were obeyed and which ones it moved away from.

Key Words: *Fahriye Abla*, adaptation, literature, cinema, literary text.

Giriş

Edebiyat sinema ilişkisi, Jules Verne'in *Aya Yolculuk (A Trip to the Moon)* adlı romanının 1902'de sinemaya uyarlanmasıyla bu yana tartışılmaktadır (Çetin Erus, 2020, s. 583-84). Varlığı; hareket ve sözün birlikteliği, oluşturulma biçimi, hedef ve yaklaşımları görselliğin kuralları çerçevesinde gelişen sinemada, edebiyatın etkisi söz konusudur. İki sanat dalı arasındaki münasebet ile ilgili ileri sürülen "şu ana kadar çekilen tüm filmlerin üçte birinin roman uyarlamaları olduğunu(n) belirt(ilmesi)" sözü, zikredilen iddiayı teyit eder (Günay-Koca, 2009, s. 2). Sinemanın sahip olduğu "geçişsiz anlatı, yabancılaşma, öne çıkma, çok anlatım, açık uç, rahatsız olma ve gerçek" (Wollen'den akt. Öztürk, 1993, s. 227) gibi yedi erdemini edebiyatta da bulunması ve "anlatım dillerinin bazı ortak özellikleri aracılığıyla etkileşim içerisinde" (Yüce, 2005, s. 67) oluşları iki sanatın ortaklığını örnekler Buna ilaveten "ilk Türk filmleri, başka memleketlerde olduğu gibi, edebiyatın roman ve tiyatro alanındaki eserlerinden yardım görüyordu." ifadesi, belirtilen ilişkiyi destekleyen diğer bir belirlemedir (Güvemli, 1960, s. 234). Temelde güzel sanatların farklı şubeleri olmaları bakımından estetik gayeyi amaç edinmeleri yönünde sinema ile edebiyat arasındaki alaka, sözü edildiği şekilde dikkat çekici boyuttadır. Bu çerçevede sinemanın "resim, tiyatro, edebiyat, müzik, vb. gibi tüm sanatları davet edip bünyesinde barındırabilen bir karma sanat" oluşu uyarlamayı ilginç kılmaktadır (Gönen, 2006, s. 20).

Sinemanın oluşumunda; yapının sunum şekli, nasıl olacağı, kimlere hitap edeceği bilgileri bulunur. Birçok faktörün yer aldığı sinema eseri, senaryodan başlamak üzere son şekline kadar çok sayıda müdahilin olduğu bir süreci kapsar. Senaristle yönetmenin aynı olabileceği gibi farklı kişilerden de olması, yardımcı ekipmandan teknik işlerle ilgili kişilerin müdahalesi, oyuncuların yetenekleri ve şahsi kimi tasarrufları eseri adeta kolektif bir yapıt haline getirir. Bu noktada şartların uygunluğu, araçların yeterliliği ve etkili kullanımı, senaryonun kalitesi, oyuncuların ve yönetmenin maharetleri gibi hususlar eserin niteliğini yükseltebileceği gibi, kimi yetersizlikler de aksi yönde etkiye neden olabilir. Bu özelliklerle anılan sinemayı edebi metinden ayıran diğer önemli bir husus, oluş süreciyle birlikte sinemanın seyre göre yapılmasıdır. Seyretmek okumaya göre daha kolay bir eylemdir. Aynı zamanda seyirlik durum, yapısı gereği çetrefilli yollardan uzak durduğu gibi seyircinin sahip olması gereken fazladan bilgi ve yöntemlere de gerek duymaz:

"Okuma yazma bilmeyenler metin okuyamaz fakat film izleyebilirler. Film izlerken okumaya ihtiyaçları kalmaz. Tabi söz konusu olan altyazılı filmler değil, insanın anadilinde, altyazısız filmlerdir. Filmin görsel bir dili olduğundan ve anadilde de olduğundan okuma yazma bilmeyen insanlar sinemada ve de evde

kendi dillerinde bu filmleri rahatlıkla izleyebilir ve anlayabilirler.” (Sarı, 2014, s. 141)

Sinema sözcük, ses, ışık, yakın-uzak çekim gibi birçok faktörü birlikte kullanır. Sinemanın görüntü gramerini kendi koşulları içinde değerlendirmek önem arz eder. Sadece sinema için yazılmış metinlerin görsel bir sunuma göre tasarlanmaları ile edebi metinlerin oluşma biçimleri ve amaçları aynı değildir. Görselliğe dayanan sinemada, hareket, ses, efekt, teknik gibi unsurların birlikteliğinde oluşan bir dinamizm mevcuttur. Sinemada öncelikli kılınmış bu unsurların oluşturduğu ahenk, estetik ve devinim; sinema sanatını dinamik görsel bir düzlemde kodlar. Böylece yedinci sanat dalı olarak nitelendirilen sinema, seyircisine kendi dinamikleri çerçevesinde hitap eder.

Edebiyat ise kendine has anlatım tarzı, kurgu ve kişi kadrosu gibi özelliklerle sanatsal bir sürecin sonucu olarak şekillenir. Sanatçının kelimelerin çok anlamlı katmanlarını metin haline getirmesi, okuyucuya özgürlük alanı tanıyarak “edebî met(nin), her okunduğunda veya söylendiğinde yeniden kurulup anlamlandırılacak biçimde düzenle(nmesine);” böylece “anlamı(n) değil anlamları(n)” olduğu bir sürece işaret eder (Aktaş, 2009, s. 199). Edebî metnin her okunduğunda üretilebilme özelliği, çok katmanlı yapısı, okurun zihni ile kurduğu güçlü ilişki edebiyatın sinema üzerindeki etkisinin nedenleri olarak belirtilebilir. Edebiyatın bu özelliğine Tarkovski de sinemanın “edebiyat ve diğer görsel sanatların tesirinde fazlaca” kaldığını hatta bundan dolayı gerçeği anlatma noktasında kısıtlandığını söylemekle dikkat çeker (Ahmedi, 2016, s. 22). Bununla beraber edebiyatın sinema için güçlü bir kaynak olduğu da vurgulanır. Çünkü sinemada kimi eksiklerin edebiyattan alınan destek ile giderilebileceği öne sürülür. Örneğin, sinemadaki tutku için “sanatçının yaşamından ve yapıtlarından üretmek yerine” edebiyatın gücünden faydalanılarak “Yani vizör kadar kalemin gücünü de. Sinemada halen eksik olan budur. Edebiyat.” sözü, edebiyatın sinema için önemini ortaya koyar (Cündioğlu, 2012, s. 185).

Edebiyat sinema gibi sanatsal bir özelliğe sahip olmasının yanında biçim ve içerik olarak farklı bir zeminde şekillenir. Sanatçının şahsi üretimi üzerine temellendirilen edebiyat; okur, sanatsal kaygı, estetik gibi kavramlarla iç içedir. Sözün yerleşikliği daha doğrusu sözün bir anlam atmosferi içerisinde konumlandırılmasını üstlenen edebiyat, ifadenin görkemliliğini, insan ruhuyla alışverişini anlatmaya odaklanır. Sanat, estetik kaygı, bir şeyi anlatmanın hazzı, manayı farklı yollarla dillendirme, imgeyi etkin kılma gibi özelliklerle örülü edebiyat ile sinemanın yolları, uyarılma kavşağında kesişir. İki sanatın buluşmasında edebiyat kaynak görevini üstlenir. Edebiyatın sinemaya devrettiği metnin uyarılma süreci, sinema sanatına has bir yol izler. Uyarılma esnasında metne dair birkaç değişime değinmek gerekir.

Bu değişimlerden ilki; eser-okur ilişkisindeki inşa sürecinin büyük ölçüde yönetmene devredilmesidir. Yönetmen edebi perspektifin dışında sinema sanatının kaygılarını önceleyen bir yaklaşımla edebi metni biçimlendirir. Konu, teknik, hareket, ses gibi unsurların bütünleştiği görsel bir zemin üzerinde eserin uyarılması gerçekleştirilir. Böylelikle edebi metin kendi varoluş koşullarından uzaklaşarak, farklı bir atmosferde ve biçimde tekrardan üretilir. Eserin bu mecradaki macerası, edebî mahfilin temelini oluşturan ifadenin gücünden ve soyutlamadan uzaklaşır. Bunun yerini sinemadaki görselliği ön plana çıkararak unsurlar alır. Sonuç itibarıyla iki kavramın sanatsal boyutu, ortak hususiyetleri aralarındaki etkileşimin nedenidir. Kimi yönetmenlerin “kendi tarihi köklerinden, resminden, müziğinden” yararlanması yanında “edebiyatından” da beslenmesi sözü edilen etkileşime örnektir (Soysal, 2016, s. 7).

Önceki değerlendirmelerde üzerinde durulan iki sanat arasındaki müşterek durum, kimi zaman göz ardı edilerek sanatlar arasındaki farklara odaklanır. Bu minvalde

iki sanatın kendilerine özgü kavramlar üzerinden sanatlarını icrası bazı değerlendirmeler bağlamında avantaj ve dezavantaj olarak görülmüştür. Örneğin uyarlamayla görsel gramere göre yapılan tasarımın metindeki soyut çağrışım ufkunu sınırlandırdığı, somutlaştırdığı öne sürülür:

“Sinema sanatının bir başka handikapı da seyircinin, edebiyatta okuyucunun yerini tutan muhabata yönelik hayal gücü, soyutlama, serbest çağrışım yeteneklerini kısıtlamasıdır. Edebiyat, kelimelerden ibaret bir akışkanlığa sahip olduğu için okuyucu karşılaştığı her duruma uygun bir imgelem geliştirebilmektedir; sinemada ise görüntü bütün boyutlarıyla orada, o şekil durmakta ve başka türlü düşünmenin önüne set çekmektedir.” (Emre, 2012, s. 128).

Edebî metni yücelten bu yaklaşımla sinemanın seyirci üzerindeki baskısına, seyirciyi yönlendirmesine, somut ve görselliğine dikkat çekilerek sinemanın kısıtlamalar öngördüğü iddia edilir. İki sanat dalının içerdiği kavramlar, bunların sanatsal çalışmadaki rolleri, birey ve sanatla ilintileri, yukarıda belirtildiği üzere edebiyatın da sinemanın da birbirinden farklı yollar izlediğinin bir sonucudur. Netice olarak iki sanat arasındaki farklılık, birbirini pasifize eden bir faktör olarak değil, etkileşim halinde ve uyarlama kavramına sebebiyet veren bir süreç şeklinde algılanmalıdır. Bu anlamda uzun bir geçmişe sahip edebiyatın edindiği karmaşık ve zengin süreç karşısında “sinemanın, tam da ifadenin heterojen nesnesi olması nedeni ile edebiyattan daha incelikli ve daha karmaşık şeyleri yapabilme yetisine sahip ol(abileceği)” fikrini tartışmaya açma düşüncesi, iki sanatın birbirinden etkilenme zeminini açıkladığı gibi uyarlamaya da zemin hazırlar (Stam, 2014, s. 21). Nitekim uyarlamanın ortaya çıkışının ‘bir hak olarak görülmesi’ bu etkileşimin bir sonucu olarak değerlendirilebilir (Dorsay, 1990, 155).

Her iki sanatın kendi dinamikleri çerçevesinde ele alınması, sözü edilen sakıncalara başka bir şekilde bakmayı mümkün kılar. Uyarlanan metnin aslından uzaklaştırılmış olmasını ihanet sayıp uyarlamalara karşı çıkmak yerinde bir yaklaşımdan uzaktır. Bunun yerine asıl metinle uyarlama metnini “metinlerarası diyalojik bir yaklaşım” ile değerlendirmek, edebiyat sinema ilişkisine katkı sağlayacaktır (Çakır, 2019, s. 444). Bu perspektif iki sanatın ortak paydalarını, birbirine sunduğu katkıyı, düşünce ve anlam dünyasına yaptıkları etkiyi ortaya çıkartarak ikisinin arasındaki ilişkiyi pekiştirir. Bu çerçevede bakıldığında sinema ve edebiyat ilişkisi kabul gören, farklı anlam olanaklarına imkân tanıyan, insan, doğa ve evrenin anlaşılmasında etkisi olacak bir konuma sahiptir. Bundan hareketle ilişki yüzyılın başından beri var olagelmıştır. İkisinin de anlatmaya odaklı oluşu ortak paydada buluşmalarının nedenidir. Diğer bir deyişle “Dünya, edebiyatta kelimelerle tavsif edilir; sinemada ise görüntü vesilesiyle yalın bir çıplaklık olarak karşımıza çıkar.” sözü çerçevesinde iki sanat arasında anlatım etrafında gelişen ilişki, öncelikle roman sonrasında ise öykü ve şiir çerçevesinde gerçekleşmiştir (Tarkovski’den akt. Ahmedi, 2016, s. 44). Sonuç itibarıyla edebiyat ve sinema ilişkisinin özellikle sinemanın edebiyattan etkilenişini kimi zaman tanınmış sinema yönetmenlerinden de duymak mümkündür. Tarkovski’nin “estetik bulgularının birçoğunu, Dostoyevski, Gogol, Tolstoy ve Puşkin gibi Rus edebiyatının ölümsüz yazarları sayesinde kanıtlamaya çalış(ması)” bunun örneğidir (Ahmedi, 2016, s. 107). Edebiyatın sinemaya sunduğu katkının yanında sinemanın da farklı anlatım olanaklarını kullanımı ile diğer sanatlarla farklı açılardan değer kazandırdığı söylenebilir. “Farklı sanatları karıştırma, bir tür sanatın içinde başka bir tür sanata referans yapma pratiğinin, özellikle sinemada uzun bir geçmişi” olması bu çerçevede görülebilir (Zizek, 2012, s. 67).

Yukarıdaki belirlemeler ışığında genel anlamda uyarlama romandan yapılmıştır. Fakat öykü ve şiirden de uyarlamalar yapıldığına tanık olunmaktadır. Hususen şiirle ilgili

olarak uyarlama çalışmalarına daha az rastlanmaktadır. İmgenin yoğun kullanımı, öykünün metnin içerisine gizlenmesi, anlatımın açık olmaktan ziyade kapalı oluşu ve şiire mahsus diğer özellikler uyarlama konusunda ciddi engeller oluşturur. Yine de kimi şiir metinlerinin sinemaya uyarlandığına dair çalışmalar mevcuttur. Bu belirlemelere ilaveten şiir ile sinema arasında yakın bir ilişki olduğunu hatta sinemanın tanımlanmasında şiirin başat rol oynadığını “Sinema özü itibariyle, resimsel kompozisyonu itibariyle esasen şiirsel bir sanattır.” sözünden anlaşılmaktadır (İşimov-Shejko, 2009, s. 166). Bu belirlemelerle birlikte İsveç’in bir dönem sineması için kullanılan “görüntüyle yaratılan şiirsel bir estetik” ifadesi, iki sanat arasındaki yakın münasebetin sonucudur (Betton, 1990, s. 12). Sinemanın şiir gibi diğer sanatların içerisinde konulması için kimi yönetmenlerin bu çerçevede bir arzuya sahip oldukları görülmektedir. Tarkovski’ye ait “Amacım sinemayı diğer sanat dalları içinde bir yere yerleştirmek. Onu müzik, şiir, düzyazı vs. ile aynı düzeye koymak.” sözü ifade edilen arzunun bir yansımasıdır (Tarkovski, 1994, s. 110).

Belirtilen ifadeler ışığında kimi zaman sinema, şiirin bu özelliklerini avantaja çevirerek uyarlamalar ortaya koymuştur. Sinemanın şiirin imkânlarından yararlanmasıyla birlikte teknik olarak benimsediği hususların şiirin imge düzlemiyle örtüşen tarafları da bulunmaktadır. “‘Edebiyat’, teatrallik ilkeleri, sinemanın omuzlarına öyle bir yükleniyor ki, onu gerçekçi bir ifade tarzından kaçınmak zorunda bırakıyor.” ifadesini, şiirdeki imgeleminin sinemaya yansımasının sonucu şeklinde okumak mümkündür (Ciment-Schnitzer-Schnitzer, 2009, s. 34). Bu çerçevede şiirdeki özelliklerin sinemadaki ifade olanaklarıyla örtüştüğü söylenebilir. Sinema alanında şiiri referans alan şiirsel sinema kavramı hayli açıklayıcıdır. Şiirin alışılmamış bağdaştırmalara başvurması ve mantığın kurallarının üstüne sıçrayan çağrışım alanı gibi özellikleri sinema dünyasına biçilmiş bir kaftan niteliğindedir. Bu anlamda Patrick Bureau, kendi sanatını şiirsel sinema kapsamında şu şekilde değerlendirir:

“Ben kendimi şiirsel sinema akımı içine yerleştirebileceğime inanıyorum, çünkü anlatı bakımında katı bir gelişme çizgisi ve mantıksal bağlantılar izlemiyor, kahramanın eylemine gerekçeler aramaktan hoşlanmıyorum. Sinemayla ilgilenmemin sebeplerinden birisi de, sinema dilinden beklediğim şeye denk düşmeyen bir sürü film görmüş olmam.” (Gianvito, 2009, s. 3-4).

Şiirin tematik değinimlerden müteşekkil oluşu her ne kadar tahkiyeye aykırı ise de sinemanın zaman ve mekân üstü eklektik tarafına katkı sağlar. Tam anlamıyla bütünlüğe sadık filmlerde dahi çizgisel noktaların sınırlarının ötesinde görselliğin parıldayan aksiyonel motivasyonuna göre gerçekliğin üstünde bir konumlandırılışı söz konusudur. Bu kapsamda sinemanın dili de tek başına bildirimlerin aracı değildir. Denilebilir ki şiirsel bir dil veya şiirimsi sözler, sinemanın ana damarlarından birini oluşturur. Gerek ritmik gerekse de sözel olarak sinemanın şiirle olan güçlü bağından söz ederken sanatlar içinde şiire atfedilen anlam ve öneme de değinilmelidir. Velia Lacovina “Bütün büyük müzisyenler, yazarlar ve ressamalar aynı zamanda büyük birer şairdiler.” (Gianvito, 2009, s. 125) sözü, şiirin sinema dâhil olmak üzere sanatlarla ilişkisini açıklar. Sinemanın şiirden yararlanması roman ve hikâye gibi olay örgüsüne dayanan metinlere göre daha sınırlı kalmıştır. Fakat daha önce değinildiği bağlamda şiirde sözün; imge, tema, konu, manayı iletme sorumluluğu ve diğer sözlerle ilişkisi çerçevesinde varoluşsal devinimi, sinemaya anlatım açısından perspektif sunabilir. Açıklamak gerekirse “Varlığın esrarlı manasının ifadesi olan şiir, basit, vâzih, eşyayı ve kavramları açıkça belirten bir dili asla kullanamaz. Şiir dilinin gayesi belirlemek, açıklamak değildir. Hayal meyal görülen tasvir olunamaz; anlatılamayan tercüme edilemez. Açık seçik olarak söylenemeyen ancak telkin (intuition) edilebilir.” ifadeleri çerçevesinde şiirin temel özelliklerinden olan imge, düzyazıyla

mesafeli oluşu, kelimelerin seçimi ve dizgesindeki seçicilik sinemaya anlatım olanaklarını sağlar (Kefeli, 2009, s. 60-61).

İmgenin yoğun görüldüğü şiirler ile sinema arasındaki ilişkinin benzerini tahkiyeye yaslanan şiirler ile sinema arasında da görmek mümkündür. Hatta bu tarz şiirler, görsellik ve doğrudan anlatım bakımından sinema için önemli veriler taşımaktadır. Örneğin, “Orhan Veli’nin şiirlerinde öykü türünün yapısal öğeleri sayılan tahkiye, anlatıcı, kişiler, zaman ve mekân(ın)” ifşası sinemanın temelini oluşturan görselliğe avantajlar sağlayabilir (Aydın, 2011, s. 157). Bunlardan hareketle tahkiyeyi öncelikli kılan şiirlerin sinemadaki anlatımla örtüşebilecek özellikleri bulunur. Sonuç olarak imgeci şiirin de tahkiyecisi şiirin de sinema ile ortak özellikleri mevcuttur. Çünkü anlatımın bu iki sanat dalında merkez oluşu aralarındaki bağlantıyı görünür kılar.

Şimdiye dek sinema-şiir ilişkisinde uyarılma kavramı söz konusu olduğunda konuya sinema cephesinden bakılmıştır. Fakat şiir cephesinde de konu ile ilgili bazı verilerin olabileceğine yönelik bulgular mevcuttur. Bazı şairlerin sinemaya ilgi duyduğuna dair ifadeleri bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Bununla ilgili olarak “Sinemanın modern şiirle olan ilk ilişkisinin Nazım Hikmet, Attila İlhan ve Tarık Dursun Kakinç gibi şairlerin senaryolarıyla başladığı söylenebilir.” sözü bu çerçevede gelişir (Gülpınar-Yenen, 2019, s. 261). Denilebilir ki iki sanat dalı arasında dikkat çeken bu etkileşim, uyarılma çalışmalarına kapı aralamıştır. *Fahriye Abla* şiirinin uyarlanması bu minvalde örnek teşkil etmektedir. *Fahriye Abla* şiirindeki tahkiyeli anlatım ve “en büyük meziyeti evocation (hatırlama) kudretinde, okuyucunun muhayyilesinde, romantik bir roman havası yaratması” sinema için uyarılma açısından fırsat sunmuştur (Kaplan, 2008, s. 93). Hatta şiirin içerik bakımından zengin oluşu söz konusu uyarılmayı tetiklemiştir. Örneğin, Dıranas’ın Saf (öz) şiir anlayışının “müstakil şahsiyetler”inden oluşu, şiirdeki mensur hava, Dıranas’ın etkisinde kaldığı saf(öz) şiir anlayışının imgeci, dizeyi her şeyin üstünde tutan bireyci yaklaşımı doğrultusunda nesrin olanaklarının ötesine geçişi uyarılmaya sanatsal bir katkıda bulunmuştur (Enginün, 2019, s. 76). Dıranas’ın şiirinin arkasında Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Haşım’ın oluşu” diğer bir deyişle “ilk şiir bilgisini Ahmet Hamdi Tanpınar’dan alm(anın) yanında; onun aracılığıyla Yahya Kemal Beyatlı’nın ve Ahmet Haşım’ın poetik birikimlerine ulaş(ması); hâlihazırdaki “Türk şiir birikimini ona sunmakla kalma(yan)” Tanpınar’ın, “‘Elem Çiçekleri’ ile Dıranas’a Fransız şiirinin kapılarını da aralam(ası)” şiirin sanatsal çerçevesini farklı kılan hususlardır (Yivli, 2005, s. 9).

1. İmge ve Tahkiye Olarak Sinemaya Kapı Aralayan Bir Şiir: *Fahriye Abla*

Fahriye Abla şiiri üzerine yapılan tetkiklerde farklı değerlendirmelerle karşılaşılmaktadır. Metnin biyografik okuma yöntemiyle çözümlenmesinde şairin çocuk yaşta abla diyeceği bir kıza duyduğu ilgiden yola çıkılarak psikolojik değerlendirmeye varılmıştır. Biyografik anlamda şiiri derin bir geçmişe götüren bu tahlil, metnin sinemasal yönünü ön plana çıkartır. Diğer bir deyişle şiirdeki bu biyografik anlatım şiirin arka fonundaki imgeye ve görselliğe işaret ederek şiirde imgelem ve biyografik bir zaman algısını oluşturmakla sinemaya yol açmaktadır. Şiirin sinemayla yolunun kesişmesinin başka bir sebebi metnin popülerliğidir. *Fahriye Abla* şiirinin şairin gönlünde yatan, çok daha başarılı bulduğu başka şiirlerinin hatta şairin isminin önüne geçtiği söylenebilir. Bu anlamda şairin eşi Münire Hanım’ın verdiği bilgiye göre sanatçı, bu şiiri yazdığına pişman olmuştur (Şentürk, 2016, s. ?). Bununla birlikte şairin sanat anlayışının önemli referanslarını oluşturan sembolist şiirin; şiiri düzyazıdan, tahkiyeden arındıran özelliği, saflığı ve estetik gayenin bir nebze de olsa bu şiirde bunun dışına çıkmış olması pişmanlığı destekleyen başka bulgulardır. Netice itibarıyla *Fahriye Abla* şiirinin kendinden menkul popüleritesi, öyküsüne odaklanması, karakterlerindeki devingenlik, gündelik

yaşamla uyumu onun diğer disiplinlerle yolunu kesiştirir. Özellikle karaktere ve mahalleye dair canlı betimlemeler, ifadelerin anlamsal yoğunluğu şiiri bir sahne olarak ortaya koyar. İzlenimcilikle örtüşen bu anlatımlar metni, görselliğe yakınlaştırır. Şiirin ilk bölümünde bu kulvarda gelişen bir söylem mevcuttur:

*“Hava keskin bir kömür kokusuyla dolar,
Kapanırdı daha gün batmadan kapılar.
Bu, afyon ruhu gibi baygın mahalleden,
Hayalimde tek çizgi bir sen kalmışsın, sen!
Hülyasındaki geniş aydınlığa gülen
Gözlerin, dişlerin ve ak pak gerdanıyla
Ne güzel komşumuzdun sen, Fahriye abla!”* (Dıranas, 2021, s. 67)

İlk bentte Fahriye Abla silik bir arka plan üzerine parlak bir tablo gibi tasvir edilerek okurun bu zıtlık içinde Fahriye Abla'ya dikkat etmesi, şairin baktığı gözle bakması sağlanmıştır. Üçüncü dizede “yatıştırıcı olarak kullanılan afyon tentürü” anlamına gelen “afyon ruhu” kullanılarak farklı bir atmosfer tasarlanır (Türk Dili Kurumu, 1998, s. 30). İlk dizede keskin kömür kokusu ile afyon ruhu, gün batmadan kapanan kapılar ardına çekilen mahalleyi adeta bayılarak etkisiz, yatay hale getirir. Hemen ardından gelen “Hayalimde tek çizgi bir sen kalmışsın, sen!” dizesi ile belirtilen cansız mahalleye tezat sanatıyla canlı bir hayal yerleştirilir. “Sen” zamirinin tekrarı bu hayali pekiştirir. Bendin ortasındaki bu dizeye kadar mahalle sönük bir şekilde anlatılır. Ortadaki dizeden sonraki üç dizede ışıklı, mütebessim, göz, diş, gerdan kompozisyonuyla ak pak pekiştirmesinin güzel sıfatına bağlandığı Fahriye Abla mahalleye adeta ay gibi konumlandırılır. Böylece yanıp sönen ışıklar içerisinde tasvir edilen mahallede Fahriye, okura yakın ve onun tasavvurunda olabilecek şekilde betimlenir. İlk kısımda mahalle içinde betimlenen Fahriye Abla, ikinci bölümde oturduğu evle ilintilendirilir:

*“Eviniz kutu gibi bir küçücük evdi,
Sarmaşıklarla balkonu örtük bir evdi;
Güneşin batmasına yakın saatlerde
Yıkanırdı gölgesi kuytu bir dereye.
Yaz, kış yeşil bir saksı ıtır pencerede;
Bahçende akasyalar açardı baharla.
Ne şirin komşumuzdun sen, Fahriye abla!”* (Dıranas, 2021, s. 67)

İlk dizedeki “kutu” ve “küçücük” kelimeleri, Fahriye Abla'nın evini adeta sevimli bir masal evi yapar. İkinci dize de balkonun sarmaşıklarla örtülü olması evin gizemini artırır. Üçüncü dizede evin içten dışa doğru görünümü, kuytu dereye kadar ulaşır. “Örtük, güneşin batması” ve “kuytu” kelimeleri evin mahremiyetine katkıda bulunarak merak duygusunu artırır. İkinci bendin son iki dizesinde yine dış mekânlar pencere ve bahçe evin manzarasına eşlik eder. İlk dizedeki mahallenin kömür kokusunun yerini saksıdaki “yaz kış yeşil” ve güzel kokulu “ıtır” çiçeği alır. Bahçedeki baharda açan akasyalar evin güzelliğini kanıtlar niteliktedir. İlk bentteki nakarat dizedeki güzel komşu nitelendirmesi bu bentte şirin komşuya dönüşür. Esasında evin tüm manzarasının sevimliliği Fahriye Abla'yla özdeşleştirilmek için tasvir edilen “şirin” kelimesiyle iyice açığa çıkar. Metnin üçüncü kısmında, ifadeler Fahriye Abla'ya odaklanır. Onun fiziksel özelliklerine, giyimine, söylediği şarkılara değinilir:

*“Önce upuzun, sonra kesik saçın vardı;
Tenin buğdaysı, boyun bir başak kadardı.
İçini gıcıklardı bütün erkeklerin
Altın bileziklerle dolu bileklerin.
Açılırdı rüzgârda kısa eteklerin;*

Açık saçık şarkılar söyledin en fazla.

Ne çapkın komşumuzdun sen, Fahriye abla!" (Dıranas, 2021, s. 67)

İlk bentteki mahalle betimlemesi, ikinci bentte Fahriye Abla'nın eviyle devam eder. İlk bentte şiirin öznesi Fahriye Abla'yla ilgili kısa bilgiler bulunurken dış dünya daha geniş bir şekilde verilir. Şiirin ikinci bölümünde evin anlatımıyla Fahriye Ablaya dönük söylem, daha özele indirgenir. Fakat özneye yönelik tafsilatlı anlatım, üçüncü bölümde mevcuttur. İlk dizede Fahriye Abla'nın saçının önce "uzun" sonra "kesik" olması, değişime açık olduğunu gösterir. Şair onun teni ve boyuyla ilgili bilgilerine ek olarak erkekleri etkileyen imajından ilk kez açıkça söz eder. Şair bu imaja takılarla kıyafeti de ekleyerek fiziki portreyi tamamladıktan sonra duygusal portreye geçer: O, "açık saçık şarkılar" söyleyen çapkın bir komşudur. Metnin son bölümünde uzak, hatıra, zaman, değişmemek, vefa, geçmiş günler sözcükleri etrafında anlatıma kavuşturulan bir Fahriye Abla portresiyle karşılaşılır. Ayrılık, dramatism ve hüznün hâkim olduğu bu anlatım, Fahriye Ablaya yönelik hatıraları canlı tutmaktadır. Bir nevi şimdi ve geçmiş arasında geçişlilik söz konusudur. Fahriye Abla dair zaman donmuş gibidir. Anlatıcının büyüdüğüne tanık olunurken Fahriye Abla, mahalledeki zaman dilimi içerisinde:

"Gönül verdin derlerdi o delikanlıya,

En sonunda varmışsın bir Erzincanlıya.

Bilmem şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın,

Hâlâ dağları karlı Erzincan' da mısın?

Bırak, geçmiş günleri gönlüm hatırlasın;

Hâtırada kalan şey değişmez zamanla.

Ne vefalı komşumuzdun sen, Fahriye abla!" (Dıranas, 2021, s. 68)

Ayrıca bu bölümde Fahriye Abla'nın sosyal ilişkilerinden söz edilir. Şair, onun sevdiği delikanlıya ulaşamadığını ve Erzincanlıya gittiğini belirtirken sonra "Bilmem şimdi hâlâ bu ilk kocanda mısın" dizesiyle de çapkın sıfatına göndermede bulunur. Açık saçık şarkılar söyleyen, giyim kuşamıyla erkekleri etkileyen Fahriye Abla'nın şairde bıraktığı izlenim, değişen saçı gibi ilişkilerinin de değişmiş olma ihtimalidir. Fahriye Abla'nın mahallesi, evi, iç ve dış portresi çizilirken çapkın ve sıra dışı özelliklerinin yanı sıra sevimli, güzel, rahat ve vefalı sıfatları da dikkat çeker. Şairin hayalinde sakladığı bu gizemli kadın, aslında şair için mahallelinin olumsuz sayılabilecek bakış açısının dışında bir yere sahiptir. Zira Fahriye Abla'nın nev-i şahsına münhasır özellikleri ve dinamizmi, onu farklı kılmıştır.

2. Bir Kadın Öyküsünün Anatomisi: Fahriye Abla Filmi

Fahriye, Mustafa isminde, babasının marangoz atölyesinde çalışan bir gence âşıktır. Fahriye ile Mustafa aşk yaşarken Mustafa'nın çocuk yaştaki çırağı da içten içe Fahriye'ye tutkundur. Fahriye'nin piyango bileti satıcısı olan babası, kardeşine de bakmaktadır. Babanın aile üyelerine karşı yaklaşımı otoriter olmadığı gibi tümünden pasif de değildir. Baba, zaman zaman tartışmalarda sesini yükseltse de olup bitenler karşısında bazen sessizliğe bürünür. Evde olup bitenler hakkında duyarsızlığı göze çarpan Fahriye'dir. Fahriye'nin umursamaz oluşunda rahatlığı, dışa dönük yönü etkilidir. Ekonomi sıkıntılarının temel olduğu ailede, var olan durumdan kurtulmak için ileriye dönük planlamada Fahriye'ye önemli bir rol verilir. Onların nezdinde Fahriye'yi zengin bir kuyumcuya vermek hem kızlarını hem de kendilerini kurtaracaktır. Bu esnada Fahriye'nin Mustafa ile kaçma planı, Mustafa'nın kaygı ve korkudan dolayı bunu göze alamaması üzerine gerçekleşmez. Çırak, bu haberi Fahriye'ye ulaştırır. Başka seçeneği kalmayan Fahriye, ailesinin telkiniyle Erzincan'a gelin olarak gider.

Düğün gecesi Fahriye intihar girişiminde bulunur. Sevdiği biri olduğunu kocasına söyler. Bunun üzerine kocasının ve ailesinin çeşitli hakaretlerine maruz kalarak babasının evine geri getirilir. Kocasını, babasına kızının “bozuk” olduğunu, başka biriyle ilişkisinin bulunduğunu söylemesi üzerine baba, öfkelenip kızına saldırırsa da bir şey değişmez. Fahriye suçlamaları kabul eder. Böylelikle bu evlilik biter. Fahriye’nin geri dönüşü çırağı sevindirir. Mustafa ise babasının baskısıyla zengin bir aile kızı olan Gülay’la nişanlandırılır. Mustafa’nın aşkına güvenen Fahriye ile Gülay’ın evlerinde başlayan düelloları iddialaşır kahvede bulunan Mustafa’ya kadar ulaşır. Bu iddia, Mustafa’nın Gülay’ı sevdiğini söylemesiyle Fahriye’nin aleyhine sonuçlanır. Bundan ötürü Fahriye, Mustafa’yı yaralayarak cezaevine girer. Orada başka bir dünyaya tanık olur. İlk ziyaretçisi çırak, ona kötü haberleri peş peşe getirir. Babası çıldırıp evi terk etmiştir. Gülay ise Mustafa’yı terk edip pavyona düşmüştür. Özellikle burada Gülay’ın pavyona düşmesi, seyircinin Fahriye’nin yanında yer alması için tasarlanmıştır. Seyircinin gözünde Fahriye masumiyeti temsil eder, Gülay ise Fahriye ile Mustafa’nın aşkına müdahalede bulunduğu için iflah olmaz olarak betimlenir. Bu bağlamda pavyon intikam aracı olarak kullanılmıştır.

Fahriye hapisanedeyken Mustafa’nın fotoğrafını sürekli çıkarıp bakmaktadır. Mustafa’dan hamile olan Fahriye bir kavgadan sonra çocuğunu düşürür. Burada dostluklar kuran ve kavgalarda bulunan Fahriye, bir süre sonra hapisaneden çıkar. Hapishane hayatı Fahriye’nin değişmesini sağlamıştır. O, artık ayakları üzerinde durmaya karar veren bir kadındır. Çıktığında çırağın evlilik teklifini bir abla olarak reddeder. Mahalleyi terk etmeye karar veren Fahriye, şehirde hapisanede bulunan bazı arkadaşlarıyla karşılaşır. Pavyonlarda çalışan arkadaşlarının iş önerilerine sıcak bakmaz. Hapishanede tanıştığı bir arkadaşının vasıtasıyla iş bulur. Patron, olgun, saygılı biridir ve Fahriye’ye de ilgi duymaktadır. Mustafa ve çırak yeniden olaylara dâhil olurlar. Mustafa Fahriye’nin patronu Cemil’in yolunu keser. Ancak Fahriye, marangoz atölyesine kadar gelerek Mustafa’ya meydan okur. Düşürdüğü çocuğunu koruyamadığını söyleyerek Mustafa’nın baştan beri sürdürdüğü korkak tavırlarını hatırlatarak onu hayatından çıkardığını belirtir. Artık Mustafa olmadan da yaşayabildiğini ve kendi ayakları üzerinde duran bir kadın olduğunu ve kesinlikle Mustafa’nın hayatıyla ilgili müdahalelerine izin vermeyeceğini söyleyerek ayrılır. Bunun üzerine Mustafa sarhoş olduğu bir anda babasına bütün öfkesini kusarak intihar girişiminde bulunur. İntihar haberini Fahriye’ye çırak bildirir. Mustafa iyileşir. Fahriye, ölümün çözüm olmadığını söyler. Mustafa Fahriye’ye, babasının onu işten kovduğunu ve iş aradığını söylemesi üzerine Fahriye, patronu Cemil’e Mustafa’yı işe almasını ister.

3. Bir Şiir Bir Film: *Fahriye Abla* Filmi Uyarlaması

Fahriye Abla şiiri, sinemaya uyarlanan ilk şiir olması nedeniyle ayrı bir önem taşır. Şiirin kendine özgün anlam olanaklarının varlığı, bunların sinemada sanatsal bir çerçevede kurgulanışı iki sanatın kesiştiği noktalardır. Başka bir deyişle ‘şiirdeki hazzın yattığı ses ve anlam dansının’ sinemada görsel ve anlam şeklinde tezahürü (Monaco, 2001, s. 154) aralarındaki yakınlığa işaret etmenin yanında ‘sinemayı sanatsal açıdan müzik ile şiir arasına koyma arzusu’ dillendirilen ortak paydayı da imler (Aslanyürek, 2012, s. 102). Bu örtüşen yönler dışında şiirin filme uyarlanmasında öne sürülebilecek başka nedenlerde söz konusudur. Şiirin popülerliği, sinematografik ve tahkiyeli anlatımı, karakter ve mekânın canlı betimlemeleri, öznenin yer yer toplumsal kuralların dışına çıkan eylemleri, imgesel bir söylemin varlığı, toplumun geneline yönelik dramatik ve merak uyandırıcı dili, nefret-aşk-öc alma gibi duygusal zemini ve toplumda yer bulma serüveni başlıca nedenler olarak görülebilir.

Şiirde; Fahriye mahalledeki rahat tavırlarıyla sempatik biri olarak dikkat çeker. Filmin omurgasına yerleştirilen bu imge, Fahriye'yi filmin merkezine yerleştirir. Filmde, şiirdeki "abla" sıfatı da çırağın adlandırılmasından yola çıkılarak somutlaştırılmıştır. Hem sempatik hem abla sözcükleriyle tanımlanması onun şiirde ve filmde ana figür yapar. Bu minvalde onun hareketleri, düşünce ve duyguları şiirdeki gibi filmi de yönlendirir. Filmde bu unsurlar detaylandırılarak filmin altyapısı oluşturulur. Aşkı, evliliği bu çerçevede işlenir. Aşkına karşılık bulamayan Fahriye Abla, istemediği halde ailesinin baskısıyla Erzincanlı zengin biriyle evlendirilir. Şair, "hala ilk kocanda mısın" vurgusuyla bu evliliğin devam edip etmediğini sorgular. Bir nevi Fahriye'ye rağmen gerçekleşen bu evliliğin sürmeyeceği ima edilir. Nitekim evliliğin sonlandırılmasıyla Fahriye, evine geri döner. Filmde kırılma noktası oluşturan bu olay, Fahriye'nin yaşayacağı sonraki vakalar için temel oluşturur. Bundan sonra dramatik, intikam alma ve Fahriye'yi olgunlaştıran; böylece Fahriye ile seyirciyi yakınlaştıran olaylar dizisine yer verilir. Bu anlatımlarla ilk başta toplumsal kuralların dışında yer alan Fahriye, çeşitli olayların içine çekilerek terbiye edilmeye çalışılır. Daha doğrusu şiirde giyimiyle, davranışlarıyla rahat, serbest ve toplumsal müeyyidelerin dışında bulunması ile ikonileştirilen Fahriye Abla, filmde yaşadığı olaylar neticesinde söylem ve davranış olarak makul bir figüre dönüşür. Film bu özelliği ile şiirden ayrılır. Şiirde bütün mahalleyi karşısına alan bir karakter olan Fahriye Abla, filmde değişimler neticesinde doğru ve yanlışlar arasında farkı ayırt edebilen bir konuma geçer. Film, bu anlamda toplumsal beğeniler doğrultusunda bir gelişim takip eder. Çünkü filmin ilk başında Fahriye ile toplum arasındaki çatışmadan kaynaklı uzlaşamama, iki tarafın da birbirine esnek yaklaşmasıyla aşılır. Sonuç olarak şiirde gizil bir tarzda betimlenen Fahriye Abla, filmde şeffaf bir şekilde anlatılarak, görsel estetiğe dönüştürülür.

Şiirde Fahriye'nin ailesiyle ilgili detaylı bilgiye rastlanmaz. Sadece sosyo-ekonomik olarak gecekondü semtlerini andıran mahallede Fahriye Abla'nın evi dışsal olarak verilir. İçindeki yaşamla ilgili merak duygusu uyandırılmıştır. Bu dışsal portrede sevimli adeta bir masal evi imgesi dikkat çekmektedir. Şiirdeki mahalle tasvirinden hareketle Fahriye Abla'nın ailesi filmde ekonomik sıkıntıları olan, ailevi ve sosyal meseleleri çözmekten uzak bir aile olarak tasvir edilir. Yönetmen, şiirdeki yoksul mahalle çağrışımı üzerine bir temel çatışma inşa etmiştir. Bu çatışmanın şiirdeki çağrışım dünyasıyla uyduğu söylenebilir. Temel çatışmalardan biri de Fahriye'nin özgür tavırları ile geleneksel aile ve çevre arasındaki zıtlıklardır. Fahriye ailesine ve topluma karşı başına buyruktur. Hatta tavırları özgüven sınırlarını geçerek saygısızlık boyutuna da kimi zaman ulaşır.

Şiirdeki tahkiye unsurları, yönetmen tarafından görselliğe uyarlanırken seyredilebilirlik açısından tahkiyeye eklemeler, merak duygusunu kamçılacak şekilde yapılmıştır. Bu durum şiirin görsel gramere uyarlamasında normal görülebilir. Ancak, şiirde Fahriye Abla'nın özgür tavırları suç boyutuna varacak sınırsızlıklara ulaşmaz. Fahriye'nin kendiliğindenliği, uç tavırlar olarak verilse de toplumsal bir sempati çerçevesini aşmaz. Hatta geleneksel toplumun kimi davranış kalıplarının makul bir ihlal edicisidir Fahriye. Şiirdeki bu hassas dengenin filme uyarlanırken yıkıldığını söylemek mümkündür. Yani şiirdeki gri bir alan, filmde temel çatışma çerçevesinde siyah beyaza dönüştürülmüştür. Yine aynı kırılma alanı ihlal eden iki tane intihar sahnesi de benzer kaygılarla filmde görülmektedir.

Şiirde, "Erzincan" ve "ilk kocan" sözcükleriyle oluşturulan soru cümlesi üzerinden Fahriye'nin yaşamı merak edilmektedir. Bu merak sıradan bir insanla ilgili değildir. Mahallede iz bırakacak kadar güçlü bir figür olan Fahriye Abla ile ilgilidir. Şiirde bu güçlü imgenin bireysel ve toplumsal düzlemde çözümlenmesi yönetmen ve ekibi

tarafından yapılarak, şiir metninde boş bırakılan, okurun zihnini meşgul eden flu alanlar filmle doldurulmaya çalışılır. Şiir sanatının imgesel gizeminden uzaklaşan şiir metni, melodram bir havaya bürünür. Duygu, çatışma, mücadele, kimlik edinme, toplumsal beğeniler gibi dikkat çeken kavramlar üzerinden bu melodram sahneler derinleştirilir.

Filmde birbirini takip eden olaylardan ilki Fahriye'nin kaçma planıdır. Fahriye'nin Mustafa'yla tasarladığı bu plan, filmin ana omurgasını oluşturan olaylardandır. Fahriye tarafından kurgulanan kaçış planı, Fahriye'nin iradesini, eyleme dönük yüzünü imler. Fahriye'nin hem şiirdeki hem filmdeki figürüyle uyuşan bu husus, Mustafa için geçerli değildir. Buna karşı çıkmakla Mustafa, pasif kişiliğini, ailenin buyrukları karşısında durmayışını ortaya koymaktadır. İki karakter arasındaki fark, filmdeki çatışma alanına devingenlik katar. Böylece seyirciden cesaretinden ve sevgisinden ötürü Fahriye'den yana tavır almaları istenerek, ikisinin karşıtlığından filme süreklilik ve heyecan katılır.

Üzerinde durulması gereken başka bir vaka, Fahriye'nin Erzincan'a gelin olarak gitmesidir. Geleneksel prosedürlere çerçevesinde gelişen bu evlilik, Fahriye'nin karakteriyle uyuşmaz. Zira öncesinde ailesi karşısında rahat tavırlar sergileyen ve yer yer aileyi karşısına alan Fahriye'den benzer bir tavır beklenir. Erzincan'a vardıldıktan sonra intihar girişiminde bulunması da aynı şekilde şiirdeki neşeli, capcanlı, hayat dolu kızdan beklenmeyecek bir davranış olarak kodlanmalıdır. Gerek Fahriye'nin gerekse de Mustafa'nın intihar girişimlerini dram unsuruna yaslayan seyirciyi etkilemeye yönelik kurgu parçaları olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü Fahriye ve Mustafa'nın sonuçsuz kalan bu eylemleri, filmin popülerliği için tasarlanmıştır. Bu iki eylemin şiirin uyarlanmasında zayıf noktalar olarak göze çarpar. Çünkü burada şiirin sanatsal kaygı ve estetiğin dışına çıkmıştır.

Cezaevi kısımları seyircide acıma, merhamet duygularını uyandırmasının yanında Fahriye'nin içsel dönüşümünde önemli etkiye sahiptir. Şiirdeki çapkınlık sıfatının filmde taşındığı en uç noktalardan biri Fahriye'nin çocuk düşürmesidir. Fahriye'nin hapisanede çocuğunu kaybetmesi Mustafa'nın fotoğrafıyla ilgili bir kavga esnasında olmaktadır. Dramın üst seviyeye taşındığı bu sahneyle temel çatışma keskinleştirilmiştir. Filmin sonunda Fahriye'nin Mustafa'ya iş bulmaya çalışması onun değiştiğini aynı zamanda sevdasının kırıntılarının her an bir kıvılcıma dönüşebileceğini göstermektedir.

Sonuç

Edebî eserlerin sinemaya uyarlanmalarında türlerin doğalarının göz önünde bulundurulması her iki alanın etkileşimi için son derece önemlidir. Tıpkı mensur eserler gibi şiir de uyarlamalar bakımından sinema için önemli bir kaynaktır. Şiirin çağrışım dünyası, imge zenginliği sinema için zengin imkânlar olarak değerlendirilebilir. *Fahriye Abla* şiirinin sinemaya uyarlanması tahkiyeli bir şiir olması ve konusunun dönemin sosyal olaylarıyla örtüşmesinden dolayı tercih edildiği söylenebilir.

Şiirde sembolik ve gizil bir biçimde verilen Fahriye'nin söz ve eylemleri, filmde vakalarla detaylandırılır. Şiirde, mahallenin toplumsal kabullerin dışında kalan bir karaktere sahip Fahriye'nin yer yer kolektif değerlere karşıtlığı onu ilgi odağı haline getirmiştir. Filmde ise Fahriye'nin toplumsal hayatın dışında kalışı, kimi olaylardan sonra törpülenir. Her olay Fahriye'nin olgunlaşması ve toplumla uyuşması için araç görevi üstlenir. Böylece başta ele avuca sığmayan Fahriye, giderek bir bilinç değişimi yaşar. Filmin kurgusunda Fahriye'nin bu değişimi ana rol görevindedir. Bu bağlamda Fahriye Abla filmi, şiirin tahkiye özelliğinden yararlanarak bazı kurgu parçalarının eklenmesiyle oluşturulmuştur.

Yönetmen, şiiri görsel kurallara uyarlarken şiirin bazı yönlerine sadık kalmış, bazı yönlerini de şiirin çağrışım yönünün aksine yorumlamıştır. Mahallenin sevilen özgür kızına, şiirdeki bazı atıflardan yola çıkılarak temel çatışmayı etkili kılmak adına kimi sahnelerde şairin çizdiği çerçevenin dışında roller biçilmiştir. Görsel kaygılarla filmdeki dramatik sahnelerin çokluğu bu anlamda dikkat çekmektedir. Bu da filmde sanatsal kaygının yer yer yerini seyredilme kaygısına bıraktığına tanık olunmaktadır. Fakat eksikliklerine rağmen şiirin filme uyarlanması, boşlukların doldurulması başarılı bir deneyim olarak tanımlanmalıdır. Buna ek olarak iki sanatın bir kesişim noktasında bulunması, kültürel ve sanatsal anlamda etkileşimde olmaları mühim bir gelişim şeklinde görülmelidir. Çünkü bu ilişki, sanatsal bağlamda disiplinlerarası başka çalışmalara örnek teşkil edeceği gibi destek de olacaktır.

Kaynakça

- Ahmedi, B. (2016). *Kayıp Umudun İzinde Andrey Tarkovski Sineması*. (çev. Faysal Sosyal-Veyssel Başçı). İstanbul: Küre Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2009). Edebi Metin ve Özellikleri. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı*, 39, 187-200.
- Aslanyürek, S. (2012). *Tarkovski'den Sinema Dersleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Aydın, E. (2011). *Orhan Veli'nin Şiirlerinde Öykü İzleri, Sait Faik'in Öykülerinde Şiir İzleri*. Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi.
- Balcı Gülpınar, D. ve Yenen, Ö. (2019). Yeşilçam Sineması'nda Şiirsellik Arayışı. *Sinefilozofi Dergisi Özel Sayı*, 256-274.
- Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi*. (çev. Şirin Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ciment, M. & Schnitzer, L. & Schnitzer, J. (2009). Eski Rusya'da ve Yeni SSCB'de Sanatçı Olmak. *Şiirsel Sinema-Andrey Tarkovski*. (der: John Gianvito). (çev. Ebru Kılıç), İstanbul: Agora Kitaplığı, 19-37.
- Cündioğlu, D. (2012). *Felsefe ve Sinema*. İstanbul: Kapı Yayınları
- Çakır, S. (2019). Sinema ve Edebiyat İlişisine Yöntemsel Bir Bakış. *Sinefilozofi Dergisi Özel Sayısı*, 437-452
- Çetin Erus, Z. (2020). Türk Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 583-592.
- Dıranas, A. M. (2021). *Şiirler*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Dorsay, A. (1990). *Yüreğimin Orta Yeri Sinema*. İstanbul: Altın Kitapları Yayınevi.
- Enginün, İ. (2019). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Emre, İ. (2012). *Edebiyat Bilimi Teoriler-Yöntemler-Uygulamalar*. C.1, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Gianvito, J. (2009). *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski*. (çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gönen, M. (2006). Bir Şair-Filozof. *Eli Faure Sinema Sanatı*. (der. Metin Gönen). (çev. Metin Gönen). İstanbul: Es Yayınları, 15-28.
- Günay, V. D. ve Koca, Z. C. (2009). Bir Mutluluk Bin Mutluluk Bir Kavram Bin İzlek. *Süleyman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi Art-e*, 2(3), 1-27.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

- Işimov, V. & Shejko, R . (2009) Yirminci Yüzyıl ve Sanatçı, *Şiirsel Sinema-Andrey Tarkovski*. (derleyen: John Gianvito). (çev. Ebru Kılıç), İstanbul: Agora Kitaplığı, 156-191.
- Kaplan, M. (2008). *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kefeli, E. (2009). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* (çev. Ertan Yılmaz), İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Öztürk, R. (1993). Sinemada Akımlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26(1), 227-235.
- Sarı, A. (2014). *Edebiyat Nefreti Edebiyat Yazıları*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Soysal, F. (2016). Çevirmenin Önsözü. *Kayıp Umudun İzinde Andrey Tarkovski Sineması*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (çev. Selda Salman-Çiğdem Asatekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şentürk, S. (2016). Ahmet Muhip Dıranas 100 Yaşında, <https://www.milliyet.com.tr> [Erişim Tarihi: 18.04.2020].
- Tarkovski, A. (1994). *Zaman Zaman İçinde*. (çev. Seda Kervanoğlu). İstanbul: Afa Yayınları.
- Turgul, Y. (1984). *Fahriye Abla Filimi*. <https://www.imdb.com/title/tt0289942/> [Erişim Tarihi: 18.04.2020].
- Türk Dili Kurumu, (1998). *Türkçe Sözlük* (haz. İsmail Parlatır, Nevzat Gözaydın, Hamza Zülfikar, Belgin Tezcan Aksu, Seyfullah Türkmen, Yaşar Yılmaz). Ankara: Türk Dili Kurumu Yayınları.
- Yivli, O. (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi .
- Yüce, T. (2005). Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 67-74.
- Zizek, S. (2012). *İdeolojinin Aile Miti*. (çev. Mine Yıldırım). İstanbul: Encore Yayınları.