

Uyarlama Çalışmaları ve Sinema-Edebiyat İlişkileri Bağlamında *Tütün Zamanı*

Tütün Zamanı in the Context of Adaptation Studies and
Cinema-Literature Relations

SİNEM EVREN YÜKSEL

Selçuk Üniversitesi

(sevrenyuksele@gmail.com), ORCID: 0000 0002 4426 5882.

Geliş Tarihi: 04.10.2021. Kabul Tarihi: 25.11.2021.

“ ” Yüksel, Sinem Evren. “Uyarlama Çalışmaları ve Sinema-Edebiyat İlişkileri Bağlamında
Tütün Zamanı.” *Zemin*, s. 2 (2021): 184-209.

Özet: Bu çalışma Necati Cumalı'nın *Tütün Zamanı* romanını ve yönetmen Orhon M. Arıburnu tarafından filme aktarılan 1959 tarihli aynı adlı uyarlama filmi, edebiyat-sinema etkileşimi çerçevesinde ele almaktadır. Çalışmanın amacı, Cumalı'nın köy romanları kanonu içinde yer alan romanını ve Arıburnu'nun filmi disiplinlerarası açıdan karşılaştırmalı biçimde değerlendirmektir. Kuramsal arka planı literatürdeki uyarlama çalışmalarından beslenen çalışma, Bakhtin'in analitik bir çözümleme yapmayı olanaklı kılan metinlerarası diyalojik yaklaşımı üzerine temellenmektedir. Bu çerçevede öncelikle köy romanlarının ortaya çıkış koşulları incelenerek köy romanları-köy filmleri etkileşimi tartışılmış, sonrasında ise *Tütün Zamanı* romanı ve uyarlaması, metinlerarası diyalojik bağlam, tematik referans noktaları ve kaynak metnin uyarlama sürecindeki dönüşümü çerçevesinde karşılaştırmalı biçimde analiz edilmiştir. Bakhtin'in anlatıda uzam-zaman ilişkilerini çözümlemeyi mümkün kılan kronotop kavramı da çalışmada bir diğer analiz aracı olarak kullanılmıştır. Çalışmanın sonucunda, söz konusu uyarlama filmin kaynak metne ilişkin yeni ve yaratıcı bir yorumlama olmaktan çok bir aktarım olarak nitelendirilebileceği, romanın siyasal arka planının ve toplumsal bağlamının uyarlamada büyük ölçüde göz ardı edildiği ve bu nedenle çok boyutluluğunun kesintiye uğratıldığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Necati Cumalı, Orhon M. Arıburnu, *Tütün Zamanı*, uyarlama çalışmaları, diyalojizm

Abstract: This study deals with Necati Cumalı's novel *Tütün Zamanı* and its 1959 film adaptation by the director Orhon M. Arıburnu within the framework of literature-cinema interaction. The aim of this study is to examine Cumalı's novel, which is included in the canon of village novels, and Arıburnu's film from an interdisciplinary perspective. The theoretical background of this study is based on Bakhtin's intertextual dialogical approach, which has influenced adaptation studies. I examine the emergence of village novels, then discuss the interaction between village novels and village films, and finally analyze *Tütün Zamanı* and its adaptation comparatively within its intertextual dialogical context, its thematic reference points, and the transformation of the source text in the adaptation process. I also draw on Bakhtin's concept of chronotope, which makes possible analysis of the space-time relations in narratives. I find that the adaptation of the novel is better described as a transfer rather than a new and creative interpretation of the source text because the political background and social context of the novel is largely ignored in the adaptation and therefore its multi-dimensionality is interrupted.

Keywords: Necati Cumalı, Orhon M. Arıburnu, *Tütün Zamanı*, adaptation studies, intertextuality, dialogism

Necati Cumalı'nın köyü konu alan edebiyat eserleri arasında gerçekçi yaklaşımıyla öne çıkan romanlarından biri olan *Tütün Zamanı*, bir Ege köyündeki tütün ekicilerinin yaşamına odaklanır. Ana kahramanları Zeliş ve Cemal arasındaki aşk ilişkisi çerçevesinde gelişen ve dönemin toplumsal atmosferini de aktaran roman, 1959 yılında gazetede tefrika edilmiş ve aynı yıl yönetmen Orhon M. Arıburnu tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Bu çalışma Necati Cumalı'nın *Tütün Zamanı* romanına ve Orhon M. Arıburnu tarafından uyarlanan aynı adlı filme odaklanarak söz konusu yapıtlardaki benzerlikleri ve söylemsel farklılıkları ortaya koymaya çalışmaktadır. Roman ve film anlatısının çözümlenmesinde bir yapıtın söylemi kadar tarihsel, toplumsal, kültürel bağlamının da önemli olduğunu savunan ve yapıtın kendinden önceki metinlerle/anlatı gelenekleriyle etkileşimine dikkat çeken Mikhail Bakhtin'in diyalojik yaklaşımı kullanılmaktadır. Bakhtin'in yaklaşımı edebi yapıtların çözümlenmesinde olduğu kadar film çözümlenmelerinde etkili olmuş, özellikle de uyarlama çalışmalarında sadakat söyleminin aşılması açısından yararlı açılımlar sağlamıştır.¹ Bu yaklaşım aynı zamanda yapısalcı ve biçimci paradigmaya ve sınıf temelli ideolojik belirlemeye dayalı sosyolojik paradigmalara bir yanıt olarak düşünülmektedir.²

Bakhtin'in diyalojizm kavramı “en geniş anlamda bir kültürün tüm söylemsel pratikleri tarafından üretilen sonsuz ve açık uçlu olasılıklara atıfta bulunur” ve söylemler arası etkileşime işaret eder.³ Sue Vice, Bakhtin'in çalışmalarında diyalojizm kavramının üç farklı alt kategoride kullanıldığını belirtmektedir. Bakhtin ilk olarak belli bir kültür zinciri içinde yer alan farklı metinlerdeki farklı seslerin kesişimini ifade etmek üzere kavrama başvurmakta ve “metinlerarası diyalojik ilişkiler”den söz etmektedir. Bakhtin kavramı ikinci olarak okuyucu ve metin arasındaki ilişkileri tartışırken, üçüncü olarak ise yazar ve kahramanı arasındaki ilişkileri tanımlarken kullanılmaktadır.⁴ Kavramın, kültürün farklı söylemsel pratiklerinin etkileşimini vurgulayan kullanım biçimi, Bakhtin'in yaklaşımının

1 Robert Stam, “Introduction: A Theory and Practice of Adaptation,” *Literature and Film*, ed. Robert Stam, Alexandra Raengo (Oxford: Blackwell, 2005), 26.

2 Robert Stam ve öte., *New Vocabularies in Film Semiotics* (London and New York: Routledge, 1992), 205.

3 Robert Stam, *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992), 190.

4 Sue Vice, *Introducing Bakhtin* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1997), 46.

uyarlama çalışmaları açısından da verimli olmasını sağlamış, edebiyat, sinema, tiyatro gibi alanlarda üretilen kültürel metinlerin disiplinlerarası olarak incelenmesini mümkün kılmıştır.

Bu doğrultuda çalışmanın ilk bölümünde uyarlama çalışmalarında öne çıkan tartışmalara ve Bakhtin'in bu tartışmalardaki kuramsal katkısına değinilecektir. Sonrasında ise *Tütün Zamanı* romanının üretildiği bağlamı ve köy romanları kanonuyla olan kültürel etkileşimini açığa çıkarmak amacıyla köy romanlarını doğuran tarihsel-toplumsal koşullar üzerinde durulacaktır. Çalışmada son olarak, *Tütün Zamanı* romanı ve filmi arasındaki söylemsel farklılıklar ve metinlerarası ilişkiler, dönemin tarihsel-toplumsal bağlamı çerçevesinde tartışılacaktır.

Uyarlama Çalışmaları ve Sinema-Edebiyat İlişkileri

Film çalışmalarının en eski alanlarından biri olan uyarlama çalışmaları edebiyat ve sinemanın kesişim noktasında durur. Thomas Leitch'in ifadesiyle uyarlama çalışmalarında edebiyat çalışmalarının etkisi daha fazladır ve edebiyat genellikle daha ayrıcalıklı ve kutsallaştırılmış bir alan olarak görülür.⁵ Benzer biçimde, uyarlama konusundaki tartışmaların büyük ölçüde edebiyatın üstün olduğu yönündeki ön kabulden kaynaklandığını belirten Robert Stam'e göre bu üstünlük üç dayanağa sahiptir; eski sanatların yeni sanat dallarından daha üstün olduğu fikri (*kıdem*), görsel sanatların sözel sanatlardan daha aşağıda olduğu yönündeki kültürel önyargılar (*ikonofobi*) ve kaynağını kutsal dini metinlerden alan kelimelerin kutsallığı fikri (*logofili*).⁶

Uyarlamaların değerlendirilmesinde sanat dallarına ya da türe göre bir hiyerarşi olduğunu belirten Linda Hutcheon da *Romeo ve Juliet* gibi klasik eserlerin daha saygın bir sanat biçimi olarak görülen opera ya da baleye uyarlanmasının nispeten daha kabul edilebilir bulunduğu ancak popüler uyarlamalar söz konusu olduğunda tartışmaların yoğunlaştığına dikkat çekmektedir. Bu tür uyarlamaların kültürel açıdan daha değersiz ve ikincil görüldüğünü söyleyen Hutcheon, tartışmaların genellikle kaynak metne sadık kalma fikri ve "müdahale", "ihnet", "deformasyon", "ihlal", "saygısızlık" gibi nitelendirmeler çerçevesinde sürdürüldüğünü vurgulamaktadır. Örneğin sinemanın yeni bir sanat

5 Thomas Leitch, "Adaptation Studies at Crossroads," *Adaptation*, 1, s.1 (2008): 63.

6 Robert Stam, "Beyond Fidelity: Dialogics of Adaptation," *Film Adaptation*, ed. James Naremore (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000), 58.

dalı olarak belirmeye başladığı 1926 gibi erken bir tarihte Virginia Woolf edebi eserin görsel ortama aktarılmasını bir tür basitleştirme olarak görmüş, edebiyatı “kurban” olarak nitelendirmiştir. Dolayısıyla eğer uyarlamanın kaynak metnin değerini azalttığı düşünülüyorsa, ortaya çıkan yeni esere ilişkin değerlendirmeler olumsuz olmaktadır.⁷

Tüm bu tartışmaların dayanağını oluşturan ve edebi metnin bir özü, anlamsal bir çekirdeği olduğu anlayışından beslenen sadakat söylemi, Robert Stam’ın de dikkat çektiği gibi aslında özcü bir nitelik taşımaktadır. Oysa Stam’e göre aktarılabilir bir öz yoktur çünkü edebi bir metin kapalı bir yapı değildir; sınırsız bağlam içinde işleyen açık bir yapı, hatta Barthes’in deyiimiyle “yapılaşma”dır ve olası farklı okumalara açıktır. Metin sürekli değişen yorum ağları aracılığıyla metinlerarası olarak beslenir. Bu karmaşık süreç zamansal ve mekânsal değişkenlerden de etkilenmektedir.⁸

Uyarlama sürecindeki sadakat söylemine yönelik eleştirilerde bulunan Dudley Andrew ise uyarlamanın başarısının sadakat söylemi yerine verimlilik/doğurganlık gibi unsurlarla değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Filmler ve edebi ürünlerin anlamlandırma sistemlerindeki farklılıklara dikkat çeken Andrew, filmin algılamadan anlamlandırmaya, dış gerçeklikten içsel sonuçlara doğru işlediğini, edebi eserin işleyişinin ise tam tersi olduğunu vurgulamaktadır. Buna göre edebi eser insana özgü motivasyon ve değerlerden yola çıkar ve iç dünyadan dış dünyaya, işaretlerden (kelimeler, ses birimleri) algılamaya doğru ilerler.⁹ Ayrıca bir romanın kelimelerle ifade ettiği şeylerin sembolik anlamları da söz konusudur ve böyle bir durumda paradigmatik belirsizlikler okuyucular ya da yönetmenler tarafından doldurulur. Örneğin bir roman yazarı bir karakteri “güzel” olarak nitelendirdiğinde bizim hayal gücümüz devreye girer; filmdeyse bu nitelendirme belli bir oyuncu tarafından karşılanır.¹⁰

Öte yandan sinemada klasik anlatının kurallarının edebiyatla, özellikle de romanla ilişkili biçimde geliştiğini belirtmek gerekmektedir. Dolayısıyla sinema dilinin gelişiminde edebiyatın rolü yadsınamaz. Örneğin Sergei Eisenstein,

7 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York and London: Routledge, 2006), 3.

8 Stam, “Beyond Fidelity: Dialogics of Adaptation,” 57.

9 Dudley Andrew, “Adaptation,” *Film Theory And Criticism*, ed. Gerald Mast ve öte. (New York and Oxford: Oxford University Press, 1992), 422-424.

10 Stam, “Beyond Fidelity: Dialogics of Adaptation,” 55.

Amerikan film estetiğinin temellerini atan yönetmen David W. Griffith'in, öykünün kurgusal düzenlenişi açısından Dickens'tan etkilendiğini ifade etmiştir. Eisenstein'in sözleriyle, Dickens'ın görsel imgelere dayalı anlatı biçiminin ve ayrıntılara yönelik tasvirinin, sinemanın niteliklerine olan yakınlığı şaşırtıcıdır.¹¹

Sinema dilinin gelişim sürecinde edebi geleneklerle olan etkileşimi dile getirilip tartışılmakla birlikte, kelimelerin imgelere dönüştürülmesi ya da romanın filme uyarlanması genellikle iki farklı aracı içeren estetik bir meydan okuma olarak görülmektedir. Ella Shohat'ın da vurguladığı gibi imgeler ve kelimeler kolay kolay birbirinden ayrılamaz; kelimeler imgeleri çağrıştırmalıdır, anlatı okuyucunun zihninde imgeyi tetikleyebilir ya da imgeler izleyicinin zihninde kelimeleri ortaya çıkarabilir. Bu bağlamda Shohat'ın deyimiyle sinemayı sadece görsel bir araç olarak görmek, indirgemeci bir söyleme işaret edecektir.¹² Özellikle kurgunun olanakları, sözlü dilin bağımlılığından kurtulmaya yönelik bir görsel dil üretilmesini beraberinde getirmekte;¹³ görsel-işitsel unsurlar sözdizimsel biçimde sıralandığında filmin bütünü içinde ek anlamlar kazanmaktadır.¹⁴ Dolayısıyla mizansendeki detaylar, çekim, kurgu gibi aşamalar otomatik olarak bir farklılık yaratacaktır. Bu nedenle sadece kelimelere dayalı, tek kanallı bir araç olan romandan, kelimeler dışında ses efektleri, müzik, tiyatral performans, hareketli fotografik görüntü gibi unsurlara sahip çok kanallı bir araç olan sinemaya yapılacak bir uyarılama sadakatin olanaksızlığına işaret etmektedir.¹⁵

Sadakat söylemi konusundaki bu tip tartışmalar, zamanla uyarlamaların çeşitli sınıflandırmalar içinde değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Örneğin Geoffrey Wagner, temelde üç tür uyarlamadan söz edilebileceğini belirtmekte ve bunları, kaynak metnin hiç değiştirilmeden ya da çok az değişikliklerle aktarılması (*transposition*), kaynak metnin birtakım değişikliklerle yorumlanması

11 Sergei Eisenstein, *Film Biçimi*, çev. Nijat Özön (İstanbul: Payel, 1985), 260-272.

12 Ella Shohat, "Sacred Word, Profane Image: Theologies of Adaptation," *A Companion to Literature and Film*, ed. Robert Stam ve Alessandra Raengo (Oxford: Blackwell, 2006), 23, 42-43.

13 Kamilla Elliot, "Novels Films and The Word/Image Wars," *Companion to Literature and Film*, ed. Robert Stam ve Alessandra Raengo (Oxford: Blackwell, 2006), 15.

14 Christian Metz, *Film Language* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), 110. Bununla birlikte, Metz'den bu yana film kuramcılarının genellikle filmin görsel unsurlarını işitsel unsurlardan daha önemli bulduklarını belirtmek gerekir. Deleuze ise sesi görsel imgenin dördüncü boyutu olarak nitelendirmiştir. Elliot, "Novels, Films and," 3-4.

15 Stam, "Beyond Fidelity: Dialogics of Adaptation," 56.

(*commentary*) ve son olarak, kaynak metne ait belli bir unsuru ya da temel fikri olarak benzerlik kurmak (*analogy*) şeklinde sıralamaktadır.¹⁶ Hutcheon'a göre ise üç tür uyarlama biçimi söz konusudur: Bir eserin kapsamlı bir biçimde aktarımı olarak uyarlama, bir yeniden yaratma/yorumlama süreci olarak uyarlama ve bir metinlerarasılık biçimi olarak uyarlama.¹⁷

Bu noktada postyapısalcı teorisinin ve özellikle metinlerarasılık kavramının film çalışmalarında ve özellikle uyarlama çalışmalarındaki etkisine daha yakından bakmak yerinde olacaktır. 1960'larda ve 1970'lerde büyük ölçüde yapısalcı semiyolojinin etkisinde olan film çalışmaları, 1960'ların sonlarından itibaren postyapısalcı bir yönelimle birlikte Bakhtin, Foucault, Kristeva, Derrida gibi kuramcılarının etkisine girmiş, Bakhtin'in diyalojizm (söyleşimcilik) kavramı,¹⁸ Foucault'nun söylemin anonimliğini öne çıkaran yaklaşımı, Kristeva'nın Bakhtin'den yola çıkarak geliştirdiği metinlerarasılık kavramı ve Derrida'nın merkezsizleşme vurgusu¹⁹ yazarı öne çıkaran, anlamı sabitleyen yaklaşımların sorgulanmasına yol açmıştır.²⁰ Öte yandan Bakhtin'in çalışmalarında öne çıkan ve uzam-zaman ilişkisine işaret eden kronotop kavramı da²¹ söylemin tarihselliğini ve mekânsal ilişkileri vurgulaması bakımından uyarlama çalışmaları için yararlı açılımlar sağlamıştır.

Söz konusu tartışmalardan ve sorgulamalardan yola çıkan Robert Stam, uyarlama çalışmaları için çeviri/aktarım, okuma, diyalojizm gibi kavramlardan oluşan bir kavram seti önermektedir. Buna göre çeviri/aktarım hem dilsel hem de simgesel boyut taşıırken, okuma bir romandan çok sayıda farklı uyarlama

16 Geoffrey Wagner'den aktaran Zeynep Çetin, "Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması" (Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1999), 152-164.

17 Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 7-8.

18 Bakhtin'in başarısı, yapısalcı paradigma henüz gelişme aşamasındayken yapısalcılığın ötesine geçmiş olmasıdır. Saussure'ün dil/söz ayırımına ve sabit/durağan bir sistem olarak gördüğü dil dizgesini incelemeye dayalı yaklaşımının tersine Bakhtin, toplumsal etkileşim içindeki insanlar tarafından paylaşılan ve yaşayan bir sistem olarak sözü ön plana çıkarır. Stam ve öte., *New Vocabularies in Film Semiotics*, 12-13.

19 Örneğin Derrida orijinal ve kopya arasındaki hiyerarşiyi yapışöküme uğratar. Bu bakış açısına göre kopya olarak görülen uyarlama, orijinal olan romandan daha değersiz bir konumda değildir. Stam, "Beyond Fidelity: Dialogics of Adaptation," 58.

20 Stam, "Beyond Fidelity: Dialogics of Adaptation," 58; Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 21.

21 Mihail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, çev. Cem Soydemir (İstanbul: Ayrıntı, 2001), 315-316.

yapılabilmesini mümkün kılan sonsuz sayıda olasılıkla ilişkili bir kavramdır. Örneğin *Madame Bovary*'nin aralarında Fransa, Portekiz, Hindistan, ABD ve Arjantin olmak üzere beş farklı ülkede yapılmış en az dokuz uyarlaması bulunmakta ve her uyarılama farklı kültürel kodlarla beslenmektedir. Bakhtin'in uyarılama ile ilişkilendirilen diyalojizm kavramı ise metinlerin kesişim noktalarını ifade etmektedir. Buna göre her metin daha önceki anonim formüllerle ilişki içinde biçimlenmiştir dolayısıyla tüm metinler bilinçli ya da bilinçaltı birleştirmelerden, dönüştürmelerden oluşan dokulardır. Bir kültürün söylemsel pratikleri tarafından üretilen sonsuz ve açık uçlu olasılıklara işaret eden metinlerarası diyalojizm, sadakat sorununun aşılmasını ve kaynak/uyarılama gibi ikiliklerin üstesinden gelebilmeyi mümkün kılar.²²

Görüldüğü üzere, 1960 sonrası film çalışmalarında etkili olan postyapısalcı paradigma, uyarılama çalışmalarına hâkim olan sadakat söyleminin Bakhtin-ci bir çerçeveye metinlerarasılığa kaymasını beraberinde getirmiş;²³ şeffaflık, tutarlılık gibi kavramların sorgulanmasıyla birlikte taklit yerine dolayım, inşa, temsil gibi kavramlar öne çıkmıştır.²⁴ Bu çalışma da uyarılama eseri bağlamsal ve metinlerarası ilişkiler açısından değerlendirmeyi mümkün kılan ve Robert Stam'in²⁵ vurguladığı gibi diyalojik sesleri dikkate almaya, asıl metne dair okumaları/yorumları/metnin yeniden yazımlarını gözden geçirmeye olanak tanıyan bir yaklaşım benimsemektedir. Metnin kapalı bir yapı olduğu fikrine karşı çıkan böyle bir yaklaşım, söylemin tarih içindeki konumunu belirlemeye imkân sağlamaktadır. Çalışmada metinlerarası diyalojik ilişkilerin çözümlenmesinde Bakhtin'in anlatıda uzam-zaman ilişkilerini analiz etmek için kullandığı kronotop kavramına da başvurulacaktır. Bu noktada yapıtın bütünsel olarak incelenmesi ve daha önce yazılmış olan metinlerle ilişkisini saptamak açısından öncelikle *Tütün Zamanı* romanının dahil olduğu köy romanları kanonuna ve bu

22 Stam, "Beyond Fidelity: Dialogics of Adaptation," 63-64; Stam, "Introduction: A Theory and Practice," 27. Stam'e göre her metin ve her uyarılama farklı yönler işaret edebilir. Örneğin *Don Kişot* romanı zamansal açıdan geriye doğru gittiğimizde şövalyelik romanslarıyla, aynı döneme baktığımızda İspanyol edebiyatçı Lope de Vega'yla, zamansal olarak ileriye gittiğimizde ise Kathy Acker, Orson Welles ya da *Man From La Mancha* filmiyle ilişkilendirilecektir. Stam, "Introduction: A Theory and Practice," 27.

23 Leitch, "Adaptation Studies at Crossroads," 63.

24 Shohat, "Sacred Word, Profane Image," 23.

25 Stam, "Beyond Fidelity: Dialogics of Adaptation," 75-76.

dönemde köy romanlarını ortaya çıkaran tarihsel-toplumsal koşullara değinilecek, sonrasında ise uyarılama filmin üretildiği bağlamı çerçeveleyebilmek açısından köy filmleriyle ilişki kurulacaktır.

Köy Romanları Kanonu

Cumali'nin *Tütün Zamanı* romanı ve Orhon M. Arıburnu'nun aynı adlı filminin analizine geçmeden önce, köy romanları arasındaki metinlerarası ilişkileri, süreklilikleri ve kırılmaları saptayabilmek açısından köy romanları kanonu hakkında genel bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır. Köyler, özellikle 1950-70 yılları arasında Türkiye'de aydınlanmacı ütopyaların cisimleştiği mekanlar olarak yoğun biçimde sanata konu olmuştur²⁶ ancak köyü konu alan romanların edebiyatta önemli bir yer teşkil etmeye başlaması aslında Millî Mücadele yıllarına dayanmaktadır. Berna Moran'ın belirttiği gibi, Tanzimat Dönemi romanının temel odağını oluşturan Batılılaşma tartışmaları, Cumhuriyet dönemi romanlarında yerini sosyo-ekonomik koşullardaki değişimlerle ilgili meselelere bırakmış, böylece köy romanları ya da Moran'ın ifadesiyle Anadolu romanı ortaya çıkmıştır.²⁷ Ömer Türkeş'in sözleriyle, "Türk aydınının Osmanlı'dan devraldığı vatan kurtarma görevi, bundan böyle köyü kurtarmak biçiminde simgeleneyecektir Cumhuriyet Dönemi romanlarında."²⁸ Köyün kalkınması için aydınların öncülüğüne işaret eden bu romanların bir bölümü, egemen kurumları ve temsilcilerini köyü sömüren mekanizmalar olarak tanımlamaktadır. Yoksulluk, cehalet ve sömürü ilişkilerinin hâkim olduğu köy idealize edilen bir yer değildir.²⁹ Geçmişin feodal kalıntılarından idealist aydınlar öncülüğünde kurtulma düşüncesi, Cumhuriyet ideolojisine ve geleceğe duyulan inancın bir göstergesidir. İdealist savcılar, hakimler, kaymakamlar, öğretmenler, doktorlar ve köye baraj yapılması, elektrik getirilmesi, kan davasının sona erdirilmesi gibi olaylar bu romanlarda sıklıkla karşımıza çıkan,³⁰ dolayısıyla metinlerarası biçimde tekrar eden izleklerdir.

Döneme hâkim olan köycülük ideolojisiyle³¹ de yakından ilişkilendirebilecek

26 Ömer Türkeş, "Taşra iktidarı," *Toplum ve Bilim*, s. 88 (2001): 224.

27 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* (İstanbul: İletişim, 2001), 7, 16.

28 Türkeş, "Taşra iktidarı," 202.

29 Moran, *Türk Romanına Eleştirel*, 321-322.

30 Türkeş, "Taşra iktidarı," 204.

31 Karaömerlioğlu'na göre, "Köycülük bir ideolojik ve pratik söylem olarak Halkevleri faaliyetlerinde, yayınlarında; Köy Enstitüleri deneyiminde, toprak reformu bağlamındaki tartışmalarda açıkça görülebilir [...] köycülük ideolojisi sınıf temelli ideolojileri yadsırken; durağan, toplumsal

bu romanlarda yazarlar çoğu kez köylüyü görüşlerini aktarmak için bir roman malzemesi olarak görmüş,³² edebiyat böylece farklı ideolojik görüşleri ifade etmenin bir aracı haline gelmiştir. Bu noktada, bu eserlerdeki kimi ideolojik farklılıkları anlamak bakımından dönemin önemli yazarlarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Sabahattin Ali'ye daha yakından bakmak yerinde olacaktır. Dönemin bürokrasisine egemen görüşlere ve Kemalist ideolojiye yakın bir yaklaşım sergileyen Yakup Kadri, köylüleri "rejimi destekleyecek toplumsal bir taban olarak" görmektedir, romanlarında aydınlara köy meselelerini hatırlatmakta ve onlara köylüleri "geri kalmışlıkları"ndan kurtarmaları için çağrıda bulunmaktadır.³³ Sabahattin Ali ise köycülük ideolojisine daha sosyalist bir bakış açısıyla yaklaşarak eserlerinde büyük toprak ağalarının ve yerel eşrafın mutlak gücünü ve bunun sınırsızca kullanımını tasvir etmektedir. Bürokratları genellikle nüfuz sahibine karşı çıkmamaları konusunda eleştiren yazar, aydınları Anadolu insanını, köylüleri hor görmekle ve anlamamakla suçlamıştır. Köy öğretmenleri ise onun eserlerinde genellikle köylülerin yanında yer alan idealist insanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.³⁴ Sonuç olarak, bu dönemde eserler arasında bazı farklı yönelimler olsa da gündelik sorunların gerçekçi biçimde dile getirilmesi edebiyatın toplumsal görevi olarak görülmüş, bu sorunlar büyük ölçüde hümanist bir çerçevede aktarılmıştır.³⁵

1950'lere kadar Halide Edip Adivar, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sabahattin Ali gibi yazarlar tarafından romana konu edilen Anadolu, 1950 sonrasında Köy Enstitüleri'nden gelen yazarlar ve Yaşar Kemal, Orhan Kemal gibi Anadolu kökenli yazarlar tarafından ele alınmış;³⁶ köy bu dönemde de iktisadi ve toplumsal kalkınma çerçevesinde gündeme gelen mer-

farklılaşmalardan arınmış bir ülke tahayyülünü savunmuş; bir taraftan tabandan gelebilecek potansiyel hareketlerin önünü kesmek için bir araç olarak düşünülmüş[müştür]" M. Asım Karaömerlioğlu, "Erken Dönem Türk Edebiyatında Köylüler," *Doğu-Batı*, s. 22 (2006): 107.

32 Fethi Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* (İstanbul: Gerçek, 1990), 293.

33 Karaömerlioğlu, "Erken Dönem Türk Edebiyatında," 109-113.

34 Karaömerlioğlu, "Erken Dönem Türk Edebiyatında," 115-123. Asım Karaömerlioğlu'nun sözleriyle, "Aydınlık arasındaki yaygın kanı, muhalif görüşleri ifade etmenin en iyi yolunun edebî eserler olduğu yönündedir." "Erken Dönem Türk Edebiyatında," 108.

35 Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993), 74-75.

36 Moran, *Türk Romanına Eleştirel*, 16.

kezi sorun alanlarının başında gelmeyi sürdürmüştür.³⁷ Cumhuriyet Dönemi'yle birlikte, Osmanlı Aşar Vergisi'nin kaldırılması, tarım ürünlerinin desteklenmesi, Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu'nun³⁸ çıkarılması gibi çiftçiyi korumaya yönelik ekonomik politikalar benimsenmiş olsa da sanayi malları giderek artarken tarım ürünlerinin fiyatlarının değişmemesi, II. Dünya Savaşı sonrasında ekonomik sıkıntılarının artarak devam etmesini beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Cumhuriyet döneminin toplumcu yazarları da ekonomik sorunları köylülerin tüccarlar tarafından istismarı çerçevesinde anlatmaya devam etmiştir.³⁹ Fethi Naci'nin deyiimiyle bu dönemde romanda gerçekçilik, "köyden söz açmak" anlamına gelmektedir.⁴⁰

Köy romanlarının 1950'lerdeki gelişimi konusunda yaygın olarak paylaşılan düşünce, Mahmut Makal'ın *Bizim Köy* (1950) romanının bir dönüm noktası olduğu yönündedir.⁴¹ Köy Enstitüleri'nin aydınlanmacı dünya görüşüyle temellenen roman köydeki yoksulluğu gerçekçi bir biçimde anlatmış, diğer yazarlar için de bir örnek oluşturmuştur. Bu noktada 1950'li yıllarda dikkat çekici boyuta ulaşan köy romanları kanonunun metinlerarası niteliğine daha yakından bakmak gerekmektedir. Türkeş'in ifadesiyle "metinlerarasılık, köy romanlarını ve o dönemi anlamak açısından anahtar kavram mahiyetindedir."⁴² Çünkü bu romanlar hem Türk edebiyatının ilk kuşak toplumcu yazarlarının hem Zola natüralizminin hem de Rus gerçekçiliğinin izlerini taşır. Örneğin Maksim Gorki'den Sabahattin Ali'ye kadar birçok yazarla Köy Enstitüsü'nde eğitim alırken tanıştıklarını belirten Mahmut Makal bu yazarların kendi yazarlık serüvenindeki

37 Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, 129.

38 1945 tarihli Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu, belli bir dönümün üstünde toprak sahibi olanların kamulaştırılan arazilerinin ve hazineye ait toprakların topraksız ve az toprağa sahip köylüye dağıtılmasını öngörmektedir. Bu kanun oldukça tartışma konusu olmuş ve ilk biçimiyle uygulanamamıştır. Büyük toprak sahiplerinin arazilerinin kamulaştırılması uygulamasından vazgeçilmiş ve dağıtım yavaş gerçekleşmiştir. Sinan Yıldırım, "Köylüler ve Kentliler: Ellili Yılların Dönüşen Yeni Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Coğrafyası," *Türkiye'nin Ellili Yılları*, Derleyen Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim, 2015), 542.

39 Türkeş, "Taşra iktidarı," 208.

40 Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman*, 261.

41 Naci, *100 Soruda Türkiye'de Roman*, 261; Moran, *Türk Romanına Eleştirel*, 18; Türkeş, "Taşra iktidarı," 212.

42 Türkeş, "Taşra iktidarı," 213.

etkisini açık biçimde ifade eden edebiyatçılardan biridir.⁴³ Makal'ın romanı bu dönemde diğer yazarlara da örnek oluşturmuştur. Dolayısıyla 1950'li yıllarda köy romanlarının, metinlerarası ilişkiler çerçevesinde hem Türk edebiyatının ilk kuşak yazarlarından hem dünya edebiyatının önde gelen gerçekçi ve natüralist yazarlarından hem de döneme hâkim olan halkçılık/köycülük söyleminden beslendiği söylenebilir.

1950'lerden sonra ivme kazanan köy romanları bir süre sonra sinemayı da önemli ölçüde etkileyecektir. 1948'de yerli filmlere uygulanan vergi indirimiyle birlikte ticari kazanç elde edilebilecek bir alan olarak görülmeye başlanan sinema sektöründe yeterli sayıda senaryo yazarı olmaması ve edebiyat uyarlamalarının bazı yapımcılar tarafından ticari başarının garantisi olarak görülmesi gibi unsurlar, bu etkileşimin en önemli nedenleri arasındadır. Rıza Kıracı'nın ifadesiyle edebiyatın sinemada giderek daha fazla etkinlik kazandığı 1950'li yıllarda popüler edebiyat eserleri daha fazla sinemaya uyarlanmış,⁴⁴ köy romanları da bu uyarlama sürecine dahil olmuştur.

1950'li Yıllarda Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları:

Köy Filmleri

Türkiye'de sinemanın gelişim sürecine bakıldığında, uyarlamaların başlangıçtan itibaren her dönemde etkili olduğu, tiyatro oyunlarının, operetlerin⁴⁵ ve edebi eserlerin sıklıkla kaynak metin olarak kullanıldığı görülmektedir. Yusuf Ziya Ortaç, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa gibi yazarların yapıtları, sinemanın ilk yıllarında kullanılan başlıca edebi kaynaklar arasındadır. 1950'ler ise film üretiminin artmasıyla birlikte bazı yazarların birden fazla eseriyle sinemada yer bulduğu yıllar olur.⁴⁶ Özellikle Esat

43 Türkeş, "Taşra iktidarı," 214.

44 Rıza Kıracı, *Film İcabı* (Ankara: De Ki, 2008), 42.

45 Scognamillo Türk sinemasında ilk öykülü filmlerin daha çok sahne oyunlarının uyarlamalarından oluştuğunu belirtmektedir. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi* (İstanbul: Kabalıcı, 2010), 27.

46 Kıracı, sinemanın edebiyattan iki yöntemle yararlandığını belirtir; bu yöntemlerden ilki edebi eserlerin doğrudan sinemaya aktarılması, ikincisi ise edebiyatçıların yönetmenlerle birlikte senaryo yazım sürecine katılmasıdır. Kıracı, *Film İcabı*, 42-43. Nazım Hikmet, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Atilla İlhan, Vedat Türkali gibi yazarlar, senaryo yazım sürecine dahil olan edebiyatçılardan bazılarıdır.

Mahmut Karakurt, Kerime Nadir ve Muazzez Tahsin Berkand gibi yazarların popüler romanları birçok kez sinemaya uyarlanmıştır.⁴⁷

Giovanni Scognamillo'ya göre bu dönemde uyarlamaların artması özgün konu arama derdinden kurtulma ve çok satan yapıtlardan yararlanma gibi nedenlerle ilişkilidir. Ayrıca sinemacıların izleyiciyle yakınlaşma çabası da gözden kaçırılmamalıdır.⁴⁸ Bu dönemde ortaya çıkan köy filmleri furyası da hem yerli kaynaklardan yararlanma çabasının hem de köy romanlarının sayıca giderek artmasının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. İlk köy filmi olarak nitelendirilen ve genellikle başarısız bulunan *Aysel Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul, 1934)⁴⁹ filminden sonra, özellikle de II. Dünya Savaşı sonrasında gündeme gelen köy filmlerinin önemli bir kısmı edebiyat uyarlamasıdır. Bu filmlerin bazıları sansür sorunlarıyla karşılaşmış, bir bölümü ise köy gerçeklerini aktaramamakla eleştirilmiştir.⁵⁰ Levent Cantek'e göre, "senaryoların yapım öncesi sansürden geçmesi, resmi söylemle uzlaşmayı zorunlu kılmaktadır."⁵¹ Örneğin Nedim Otyam'ın, topraksız ve yoksul köylülerin hayatına odaklanan *Toprak* (1952) filminde, toplumsal, ekonomik ya da ideolojik herhangi bir çatışmaya rastlanmaz ve dönemin önemli ekonomik politikalarından biri olan toprak reformunun sorunsuz bir şekilde işlediği mesajı verilir. "Gerçek hayatı resmeden köy romanlarının aksine *Toprak* filmindeki sorunsuz kırsal düzen oturmuş ve idealize edilmiştir."⁵²

47 Nijat Özön, *Karağözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları* (Ankara: Kitle, 1995), 101.

48 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, 118-119, 121.

49 İlk Türk filmlerinde köy büyük ölçüde unutulmuştur; Scognamillo'nun sözleriyle kimi zaman Kurtuluş Savaşı filmlerinde karşımıza çıkar ama orada da idealize edilmiş biçimiyle görünür. *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmi ise köy gerçekliğini sergilemekten uzaktır; "aranılan, köy dekorunun içine yerleştirilecek, bu dekorla beslenecek yerli ya da yabancı hazır kalıplardır." Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Köy Filmleri," *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam* (İstanbul: Küre, 2011), 134.

50 Tunç Yıldırım, *Türk Sinemasının Estetik Tarihi* (İstanbul: Es, 2016), 199.

51 Levent Cantek, "Köy Manzaranı: Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri," *Toplum ve Bilim*, s. 88 (2001), 196. Sansür sorunu birçok yönetmen tarafından vurgulanmıştır. Örneğin Metin Erksan, *Aşık Veysel'in Hayatı* filminin, tarlaların verimsiz görüldüğü gerekçesiyle sansür kurulu tarafından eleştirildiğini ve bu sahnelerin değiştirilmesi talebiyle karşılaştığını belirtmiş, Lütfi Akad sansür endişesi nedeniyle *Hudutların Kanunu* filminde birey-devlet ilişkisini dilediği biçimde aktaramadığını dile getirmiştir. Akad'a göre bu dönemde bazı meseleleri filmde açıklamak mümkün değildir. Scognamillo, "Türk Sinemasında Köy Filmleri," 151.

52 Yıldırım, *Türk Sinemasının Estetik Tarihi*, 208.

Nijat Özön ise köy filmlerindeki gerçekçilik sorununa farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. Özön'e göre köy edebiyatının başarılı örneklerine benzer niteliklerde köy filmi çekilebilmesi zordur çünkü senaryodan yönetmene, filmin tüm yaratıcı unsurlarının konuya hâkim olması gerekmektedir. Oysa köyü gerçek anlamda tanıyan bir sinemacı yetişmemiştir.⁵³ Bunun yerine köye genellikle oryantalist bir bakış açısıyla ve folklorik bir öge olarak yaklaşıldığı görülmektedir. Scognamillo'nun vurguladığı gibi, bazı filmler köy ortamını yalnızca bir dekor olarak kullanırken, bazıları "gözyaşı öyküleri"ne dönüşmüştür.⁵⁴ Örneğin dönemin en üretken yönetmenlerinden biri olan Muharrem Gürses, filmlerinin büyük bölümünde köyü şiddet, intikam, öfke gibi duyguların çarpıştığı, aşırılıklarla dolu bir mekân olarak kurgulamış, melodram kalıpları içinde tasvir etmiştir. Gürses'in *Kara Efe/Zeynep'in Gözyaşları* (1951) filmi, bu tip köy melodramlarının ilk örneklerindedir.⁵⁵ Metin Erksan, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler ise bu dönemde köyü daha gerçekçi bir anlayışla ele alan yönetmenler olarak tanımlanmaktadır. Erksan'ın *Aşık Veysel'in Hayatı-Karanlık Dünya* filmi, köy yaşamını sorunlarıyla birlikte, idealizasyona başvurmadan anlatma çabasıdır.⁵⁶ Akad ise Tunç Yıldırım'ın ifadesiyle "dönemin revaçta olan popüler türü köy filminin melodramatik estetiğini gerçekçi tarafı ağır basan *Beyaz Mendil* (1955) ile aşmıştır."⁵⁷ Yaşar Kemal'in bir öyküsünden uyarlanan *Beyaz Mendil*, "uzun süre kırsal kesimi irdeleyen filmlerin prototipi olarak gösterilmiştir."⁵⁸ *Beyaz Mendil*, *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz, 1957) ve *Alageyik* (Atıf Yılmaz, 1959) gibi filmlerin başarısı sonrasında köy edebiyatının sinemaya etkisi 1960'larda da devam etmiş, özellikle Metin Erksan'ın Fakir Baykurt'tan uyarladığı *Yılanların Öcü* (1961) ve Necati Cumalı'nın aynı adlı öyküsüne dayanan *Susuz Yaz* (1963) filmleri, türün en önemli örnekleri olarak nitelendirilmiştir. Scognamillo'ya göre bu filmlerin başarısı Erksan'ın en başından itibaren bir sorunla yola çıkmış olmasıyla, mekân-

53 Özön, *Karagözden Sinemaya*, 162.

54 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, 121.

55 Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, 154-155.

56 Scognamillo, "Türk Sinemasında Köy Filmleri," 136.

57 Tunç Yıldırım, "Yeşilçam'da Polisiyenin Eleştirel Dönüşümü: Toplumsal Gerçekçi Sinema Hareketinin Amblemi Olarak Gecelerin Ötesi," *Erciyes İletişim*, 5, s. 4 (2018): 622.

58 Burçak Evren, "Lütfi Akad ve Sinemasına Ansiklopedik Bir Yaklaşım," *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta* (Ankara: Dost, 2005), 96.

insan ilişkisini kendince yorumlamasıyla ve anlatıya kendi katkısını sunmasıyla ilişkilidir. Ancak bu filmler köy filmleri içinde özel bir örnek oluşturmaktadır; bir prototip olarak değerlendirilemez.⁵⁹

Köy filmlerinin popüler hale gelmeye başladığı böyle bir dönemde Necati Cumalı'nın romanından uyarlanan *Tütün Zamanı* ise *Beyaz Mendil* ve *Gelinin Muradı* filmlerinin de yapımcısı olan Süreyya Duru'nun yapım şirketi tarafından gerçekleştirilmiştir. Söz konusu iki filmin ticari başarısı üzerine, yapım şirketinin bir köy filmi daha yapma isteğinin sonucu olarak ortaya çıkan *Tütün Zamanı*, filmin yönetmenliğini de üstlenen Orhon M. Arıburnu tarafından senaryoya aktarılmıştır.⁶⁰ Roman ve filmi metinlerarasılık ekseninde değerlendirmeye geçmeden önce, romanın tematik özellikleri üzerinde durmak ve romanın temel meselelerinin filmde nasıl yorumlandığına yönelik tartışmayı bu çerçevede yürütmek yerinde olacaktır.

Tütün Zamanı: Romandan Sinemaya

Tematik yönelimleri ve anlatısal uyuşmaları bakımından köy romanı kanonu içinde sınıflandırılan *Tütün Zamanı*, daha önce de belirtildiği gibi Ege'deki tütün işçilerinin yaşamı ve romanın ana kahramanları olan Zeliş ve Cemal arasındaki aşk öyküsü etrafında kurgulanmıştır. Romanın ilk bölümü, Urla yöresinde tütün ekimiyle uğraşan Kavalalı Recep'in kızı Zeliş ve komşuları Ali Onbaşı'nın oğlu Cemal'in tanışması sonrasındaki olaylar etrafında ilerler. Temel çatışma ise Zeliş'in istemediği halde yörenin zenginlerinden Bekir'le evlendirilmek istemesi üzerine kurulmuştur. Gelişen olaylar, Zeliş ve Cemal'in birlikte kaçmaya karar vermeleriyle sonuçlanacaktır. Ayrıntılar ve yan öyküler konusunda farklılıklar olmakla birlikte film anlatısı da bu temel kurguyu paylaşmaktadır.

Anlatının merkezinde yer alan Zeliş egemen ataerkil kültürdeki mutlak otoriteye direnen bir karakter olması bakımından öne çıkmaktadır. Romanda olduğu gibi film anlatısında da onun için tasarlanan hayata karşı çıkarak özne konumunu sahiplenen bir figür olarak belirir. Cemal'den birlikte kaçmalarını isteyen de odur. Bu noktada geleneksel otoriteyle uzlaşmazlık yaşayan kadın karakterlerin, Necati Cumalı'nın öykü, roman ve oyunlarında sıklıkla yer aldığı ve yazarın özellikle taşradaki kadının konumuna dair önemli tespitlere

59 Scognamillo, "Türk Sinemasında Köy Filmleri," 140-141.

60 Sezer, "Tütün Zamanı," *Pazar Postası*, 40, 1959.

yer verdiğini belirtmek gerekmektedir. Cumalı'nın *Boş Beşik*, *Mine ve Derya Gülü* oyunları ve "Uzun Bir Gece", "Ay Büyürken Uyuyamam", "Susuz Yaz" öyküleri kadın karakterlerin egemen ataerkil kültür içindeki mücadelelerini konu alan, sonradan sinemaya da uyarlanmış eserlerinden bazılarıdır. *Tütün Zamanı* da geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini tamamen sorgulamasına da benzer biçimde, ataerkil toplumsal yapıya eklenen ve kadınları tahakküm altına alan iktidar mekanizmalarına dikkat çekmektedir. Ayşe Saraçgil'in de belirttiği üzere, taşrayı konu alan birçok anlatıda evlilik, taşrada birincil ilişkileri yöneten en önemli iktidar mekanizmalarından biridir.⁶¹ Zeliş'in babası Recep'in, evdeki otorite figürü olarak eşinin ve kızlarının hayatı üzerinde kontrol sahibi olması, örneğin kızlarının kiminle evleneceğine onun karar vermesi, bu iktidarın işleyiş biçimini görünür hale getirmektedir. Zeliş'in annesi her ne kadar zaman zaman Recep'ten şikâyet etse de toplumsal cinsiyet eşitsizliğini üreten normları ve bu iktidar mekanizmasını içselleştirmiştir. Zeliş'in ablasının, evlendikten sonra yaşadığı sorunlar nedeniyle baba evine geri dönmesi ancak sonrasında babasına yük olabileceği düşüncesiyle kocasıyla dönmeye razı olması ise itaat ve feragat üzerine kurulu iktidar mekanizmasının kuşaklar arasında döngüsel biçimde işlediğine işaret etmektedir. Zeliş'in Bekir'le evlenmeyi reddetmesi, bu işleyişi kırmaya yönelik bir çaba olarak anlatıya eklenmiştir.

Recep'in kendisine olan borçlarını bahane ederek Zeliş'le evlenmek isteyen Bekir, anlatıda evlilik kurumu aracılığıyla toplumsal statüsünü sağlamlaştırmak isteyen bir figür olarak belirir. Bu durum aynı zamanda kadınların toplumsal statüsünün, erkeklerin sembolik sermayelerini üretmeye adanmış olmasının bir göstergesidir. Kadın bedeni Bourdieu'nun sözleriyle, "değer biçilebilen ve takas edilebilen" bir mübadele nesnesine dönüşmüştür.⁶² Öte yandan Bekir ekonomik gücü nedeniyle toplumsal statüsünün Cemal'den daha üstün olduğunu düşünmekte, Zeliş'in kendisini küçümseyerek Cemal'i tercih etmesine anlam verememektedir.

Bekir'in düşüncelerinin arka planı, romanda onun iç monologları aracılığıyla ayrıntılı biçimde dile getirilmiş, geçmişine ve içsel çatışmalarına yer verilmiştir. Faydacı bir yaklaşımla, evliliği aynı zamanda ekonomik sermayeyi artırmanın

61 Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat* (İstanbul: İletişim, 2005), 320.

62 Pierre Bourdieu, *Eril Tahakküm*, çev. Bediz Yılmaz (İstanbul: Bağlam, 2014), 60-65.

bir aracı olarak gören Bekir, bir çiftçinin kalabalık bir aileye sahip olmadıkça sermayesini artıramayacağı fikriyle, tarlada onunla çalışıp aynı zamanda her yıl çocuk doğuran bir kadınla evlenirse daha çok ürün yetiştirip yeni bir tarla sahibi olabileceğinin hesabını yapmaktadır. Bu düşünce biçimi, romanda olmayan farklı bir sahnenin eklenmesi aracılığıyla film anlatısında da aktarılmaya çalışılmıştır. Robert Stam'ın uyarılama konusunda daha önce söz edilen düşüncelerinden hareketle, kaynak metne dair bir okuma, bir yorum olarak nitelendirilebilecek ve Bekir'in romandaki iç monologlarının karşılığı olarak değerlendirilebilecek bu sahnede, bir denizkızı tablosunun karşısında kendisine sofranın ve Zeliş'le konuştuğunu hayal eden Bekir ona gücünü ve zenginliğini anlatmaktadır. Bir süre sonra denizkızı tablosunun yerinde arzu nesnesi konumundaki Zeliş'in hayali belirir; her fırsatta Bekir'i reddedip erkeklik onurunu zedeleyen Zeliş, bu kez onu gülümseyerek dinlemektedir. Erkek kimliğinin kuruluşunda kadının onayına duyulan ihtiyacı da görünür kılan bu sahne aynı zamanda arzusunun gerçeklik alanında tatmin edilemeyişi açığa çıkarır. Öte yandan söz konusu sahnede Bekir'i "itibarsızlaştırma"ya yönelik alaycı bir tutum söz konusudur. Bu yönüyle bir tür parodiye dönüşen sahne, ekonomik güç ilişkilerine dayalı iktidar yapısına ve bu alandaki egemen söyleme yönelik eleştirel bir kavrayışa olanak tanımaktadır.⁶³

Toplumsal cinsiyet ilişkileri alanında erkekler arası rekabetin bir diğer tarafı, yörenin gençlerinden biri olan ve Zeliş'e duyduğu ilgiye karşılık alamayınca intikam almaya karar veren Yaşar'dır. Alaycı bir biçimde reddedilip hınçla ve intikam arzusuyla dolan Yaşar'ın intikam alma biçimi, Zeliş'le Cemal'in kaçacakları şeklinde bir dedikodu yayarak onların bir araya gelmesine engel olmaya çalışmak şeklinde gerçekleşecektir. İntikam bu noktada erkek kimliğinin parçalanması olasılığına ve haksızlık duygusuna karşı bir çözüm yolu olarak belirir ve olaylar Yaşar ve Cemal arasında kıskançlık ve rekabet temelinde ilerleyen bir erkeklik meselesine dönüşür.

Kıskançlık hem romanda hem de uyarlamada anlatının ilerleyişindeki temel izleklerden biridir. Bu durum romanda Cemal'in iç monologlarıyla ve Yaşar'ın Cemal'e sarf ettiği "Bu ovada kız kaptırmazlar adama" sözleriyle, filmde ise

63 Bakhtin'in yerleşik iktidarın ve hakikatin yerinden edilmesinin bir aracı olarak gördüğü parodi, eleştirel bir söylemin devreye girmesini ve bir farkındalık oluşumunu mümkün kılmaktadır. Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, 119.

ateşin başında düzenlenen eğlencede birbirlerine meydan okudukları, kılıçla gösteri yaptıkları bir dans sahnesiyle görselleştirilmiştir. Dans sahnesi dışında erkekler arası rekabeti vurgulamak üzere filme eklenen bir diğer sahne, Yaşar ve Cemal'in fiziksel kavgaya giriştikleri sahnedir. Yaşar'ın Zeliş'e saldırdığı ve Cemal'le Yaşar'ın kavga ettikleri bu sahne büyük ölçüde anlatının gerilim çizgisini artırmayı hedeflemektedir. Scognamillo'nun belirttiği gibi dönemin köy filmlerinde sıkça karşılaşılan ve kaçıp kovalama, takip, pusuya düşürme gibi eylemlere dayalı bu tip sahneler,⁶⁴ metinlerarası biçimde filmlerde tekrar eden semalardır. Şiddetin film anlatısında daha çok öne çıkmasını beraberinde getiren bu sahneler, popüler film izleyicisinin beklentileri doğrultusunda bir tür şiddet gösterisine dönüşmektedir. Filme eklenen bu takip ve kavga sahnelerinin bir diğer işlevi, güç ve rekabet temelinde ilerleyen erkekler arası iktidar ilişkilerini vurgulamaya hizmet etmesidir. Rekabet oyunları erkekliği ispat etmenin aracına dönüşmekte, erkeklikler bu toplumsal pratikler ve erkeklik ritüelleri içinde şekillenmekte, kadınlar ise çoğu zaman erkekler arası iktidar ilişkilerinin nesnesi konumunu üstlenmektedir.

Hem roman hem de film anlatısında vurgulanan bir diğer nokta, dedikodunun taşraya özgü önemli bir diğer iktidar mekanizmasını oluşturmasıdır. Taşrayı konu alan pek çok anlatıda karşımıza çıkan, bu bakımdan hem köy romanları hem de köy filmleri açısından izleksel bir metinlerarasılık olarak yorumlanabilecek dedikodu mekanizması, geleneğin baskısını yeniden üreten, ahlâk ve davranış normlarını düzenleyen, kurallara uymayanların dışlanarak cezalandırıldığı bir kurum olarak tanımlanabilir ve Türkeş'in ifadesiyle "...insanların, özellikle de yabancıların kaderlerinin etkileyecek, zevki, bedeni hatta anlamı tanımlayan, devletin altında ve ötesinde, beden, cinsellik, aile, akrabalık, bilgi ve teknoloji olarak işle[r]."⁶⁵ Bu durum özellikle kadınlar açısından daha belirgindir ve *Tütün Zamanı* filminde de Zeliş'in davranışlarının denetlenmesiyle ve "namusunu iki paralık ettiği" gerekçesiyle Recep tarafından kulübeye kapatılarak cezalandırılmasıyla karşımıza çıkar. Bourdieu'nun da belirttiği gibi, "Kadınlar için şeref negatif olarak tanımlanır ve yalnızca korunabilir ya da kaybedilebilir."⁶⁶ Bu

64 Scognamillo, "Türk Sinemasında Köy Filmleri," 150.

65 Ömer Türkeş, "Orda Bir Taşra Var Uzakta," *Taşraya Bakmak*, ed. Tanel Bora (İstanbul: İletişim, 2013), 186.

66 Bourdieu, *Eril Tahakküm*, 69.

bağlamda eril tahakküm kadın bedeninin denetimi üzerinden işlerlik kazanmakta, bir otorite figürü olan Recep, gerçek ve sembolik anlamdaki otorite kaybını bu yolla telafi etmeye çalışmaktadır.

Bu noktada hem romanın hem de uyarlama filmin kadın özgürlüğü ve toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması açısından benzer bir konumda durduğu, her iki anlatının da kadının tahakküm altına alınması ve denetimi konusunda benzer endişeleri dile getirdikleri ve erkek kimliğinin kırılganlığına işaret ettikleri görülmektedir. Öte yandan her iki anlatının da bu konudaki bazı zihniyet biçimlerini ve toplumsal kabulleri sürdürdüğünü, örneğin güç, cesaret, rekabet, kararlılık gibi özellikleri erkek kimliğinin vazgeçilmez unsurları olarak olumladığını ve egemen erkeklik kodlarının hem kaynak metinde hem de uyarlama filmde yeniden üretildiğini belirtmek gerekmektedir. Kendisine dayatılan koşullara direnip sınırları zorlayan kadın karakterin sınırları aşmasının, ancak başka bir evlilik yoluyla mümkün olabileceği düşüncesi de bu zihniyetin her iki anlatıda da sürdürüldüğünün bir göstergesidir.

Romanda ve filmde dile getirilen üçüncü iktidar mekanizması ise paraya dayalı ekonomik ilişkiler üzerinden yürümektedir. Yoksulluk, karakterlerin eylemlerini kısıtlayan ve onları belli sınırlara hapseden en önemli etken olarak belirir. Bu noktada, romanın ve belli bir oranda da filmin, daha önce sözü edilen köy romanlarında sıklıkla tekrar eden, topraksız köylülerin sömürü ve bağımlılık ilişkilerine maruz kalmaları, egemen kurumların sorunların çözümündeki yetersizliği, yerel eşrafın gücünü kötüye kullanması gibi sorunlar konusunda benzer tematik referansları paylaştığı görülmektedir. Belli bir ekonomik güce sahip olan Bekir'in, Recep'in borçları karşılığında Zeliş'le evlenmek istemesi, Cemal ve ailesinin toprak sahibi Avni Bey'e daha da borçlanmamak için ek iş yapmaları, çevredeki çiftlik sahiplerinden biri olan Nuri Bey'in, Zeliş'in kendisini reddetmesini hırs yaparak Cemal'le yakalanmaları için çaba sarf etmesi gibi ayrıntılar, romanda iktidar ilişkilerinin ekonomik boyutuyla ilgili olarak öne çıkan çatışma noktalarıdır. Diğer yandan, yörenin önde gelen eşraflarından Avni Bey, Nuri Bey gibi karakterlerin uyarlamada yer almadıklarını belirtmek gerekir. Bu durum sınıfsal gerilimlerin filmsel anlatıda daha sınırlı bir temsil olanağı bulmasına neden olmaktadır. Sınıfsal otoritesini çalışanlar üzerinde, özellikle de kadınlar üzerinde kullanmaya çalışan ve bu yönüyle sınıfsal güç ilişkilerinin toplumsal cinsiyet ilişkileriyle nasıl eklemlendiğini görünür kılmak açısından da

önemli bir işlev üstlenen Nuri Bey karakterinin filmde yer almaması, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve sınıf ilişkilerinin kesişiminde yer alan tartışmaların göz ardı edilmesine neden olmaktadır.

Uzam-Zaman İlişkilerinin Görünümü

Bakhtin'in, Yunanca *chronos* (zaman) ve *topos* (yer) sözcüklerinin birleşiminden oluşan ve anlatıdaki zaman-uzam ilişkilerini analiz etmek üzere kullandığı kronotop kavramı edebiyatın kurucu kategorisidir; "anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır."⁶⁷ Özellikle roman formu açısından tarih ve coğrafya, sosyo-kültürel ve politik bağlamla ilişki kurmaya olanak sağlayan kronotop,⁶⁸ anlatıda zaman-uzam ilişkilerinin nasıl örgütlendiğini çözümlmek, anlatısal olasılıkların nasıl şekillendiğini anlamak bakımından önem taşımaktadır.⁶⁹ Öte yandan kronotop kavramı, uzamın görüntüler aracılığıyla somutlaştığı filmsel anlatıları çözümlmek açısından da oldukça uygundur.⁷⁰

Tütün Zamanı romanı ve filmi uzam-zaman ilişkileri açısından değerlendirildiğinde hem kaynak metnin hem de uyarılama eserin aynı tarihsel çerçeveye ve uzamsal alana yerleştirildiği görülür. Taşra, her iki anlatının da uzamsal sınırını oluşturur ve dönemin tarihsel-toplumsal özellikleri çerçevesinde tanımlanabilecek belli ortaklıkları barındırır. Ancak roman anlatısı ve filmsel anlatı arasında önemli farklılıklar da söz konusudur. Seymour Chatman'ın da belirttiği gibi romanda öykü uzamı "zihinsel bir yapı olarak" var olur.⁷¹ Cumalı bu uzamı inşa ederken, hikâyenin geçtiği bölgenin ve o güne kadar yaşanan değişimlerin ayrıntılı bir tasvirini sunar. Romanın girişi, mübadele dönemi sonrasında Urla'nın toplumsal dokusunda oluşan kültürel çeşitlilik ve Anadolu hümanizmi vurgusuyla açılır; bölgenin coğrafi özelliklerinin yanı sıra mübadeleyle Batı Trakya'dan, özellikle de Kavala'dan gelenlerin tütün ekimini bölgeye taşımaları, tütün tarlalarının önemli geçim kaynaklarından biri haline gelmesi, Dünya Ekonomik Bunalımı ve II. Dünya Savaşı sonrasında köylülerin yaşadığı ekonomik sıkıntılar oku-

67 Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, 324.

68 Süreyya Çakır, "Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış," *Sinefilozofi*, özel sayı 1, (2019): 447.

69 Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, 324.

70 Stam ve öte., *New Vocabularies in Film Semiotics*, 217.

71 Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Film ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, çev. Özgür Yaren (Ankara: De Ki, 2009), 94-95.

yucuya aktarılır. Toplumsal-siyasal bağlamı da çerçevlendiren giriş bölümü böylelikle zamanla değişen sosyal yapıyı, tarımsal üretimdeki değişiklikleri ve yoksul köylüleri içeren anlatımla birleşerek, toprak konusunda daha önce sözü edilen ideolojik tartışmaları ve köylüyü topraklandırma meselesini akla getirir.

Yönetmen Arıburnu'nun filmsel uzamı ise daha sınırlı ve daha kapalı bir dünya tasarımı sunmaktadır. Bunun nedenlerinden biri filmsel uzamın belli bir kadrajla sınırlanmasıyla yani gerçekliğin belli bir parçasının seçilip çerçevesiyle ve zihinsel olarak tasarlanan bir şey olmaktan çıkarak somut imgelerle görsellik kazanmasıyla ilişkilidir. Uzamsal sınırlılığın bir diğer nedeni ise romandaki bazı olay ve gelişmelerin film anlatısından çıkarılmasından kaynaklanmaktadır. Çiftçilerin kasabaya gidip gelmeleri ya da Cemal ve Zeliş'in birlikte kaçtıktan sonra çevre çiftliklerde çalışmaları gibi unsurlar uyarlamada devre dışı bırakılmıştır.

Öte yandan, yan öykülerin film anlatısından çıkarılmasıyla gerçekleşen bu sınırlandırmalar daha önce de belirttiği gibi filmin büyük oranda bir aşk öyküsü etrafında örgütlenmesine neden olmuştur. Bu bakımdan *Tütün Zamanı*'nın, film estetiği konusunda diğer köy filmlerine yöneltilen eleştirileri paylaştığı söylenebilir. Cantek'in belirttiği üzere, "dans gösterileri, pınar başlarında okunan türküler, doğaya övgüler, dalından koparılan meyveler, yanık bir kaval sesi, dürüst köylüler, şaşalı kıyafetler" bu dönemin köy filmlerinde sürekli tekrar eden unsurlar arasındadır.⁷² Ayrıca köy kahveleri, köy meydanları, su kenarları ve gizli buluşma yerleri de genellikle köy filmlerinin evrenini oluşturan işlevsel mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.⁷³ Uyarlama sırasındaki tercihlere bakıldığında *Tütün Zamanı* filminin de görsel dünyayı inşa ederken benzer folklorik unsurları ve klişeleri tekrarlayan bir yapı sergilediği söylenebilir. Ayrıca halk kültürüne ait unsurları vurgulamak adına, kimi zaman ana karakterin sazıyla çalıp söylediği kimi zamansa görüntülerin altına yerleştirilen halk müziği parçalarının filmde eklektik bir yapıya yol açtığı, sinemanın estetik olanaklarıyla bütünleştirilemediği görülmektedir. Romanda bölümler arası geçişleri sağlamak ya da karakterlerin duygularını ifade etmek için kullanılan maniler de film anlatısındaki bu parçalı, eklektik yapıyı desteklemektedir. Mizansenin kullanılışı, mekânsal ilişkilerin düzenlenişi, uzun çekimlerin ağırlıkta olması, Yeşilçam film

72 Cantek, "Köy Manzaraları," 190.

73 Scognamillo, "Türk Sinemasında Köy Filmleri," 148-150.

estetiğinin tanımlayıcı unsurları haline gelen zincirleme, bulanıklaşma-netleşme gibi geçiş teknikleri yerine yalın bir kurgu anlayışının benimsenmesi açısından film gerçekçi film geleneğine yaklaşıırken, görsel işitsel olanakların verimli bir biçimde kullanılamaması ve sözü edilen eklektik yapı, bu gerçekçiliği kesintiye uğratmaktadır.

Uzam-zaman ilişkileri çerçevesinde üzerinde durulması gereken bir başka nokta, sözü edilen uzamsal sınırlamalara ek olarak filmin tarihsel bağlamının da sınırlanmış olmasıdır. Örneğin Türkiye’de siyasi açıdan önemli bir kırılma noktası olan çok partili hayata geçiş ve sonrasında oluşan koşullar, romanda belli oranda temsil olanağı bulurken film bu tarihsel bağlamı göz ardı eder. Demokrat Parti’nin halk arasında belli bir desteğe ulaşarak iktidara gelmesi, roman anlatısında somut kişilerle birleştirilerek görünür hale getirilmiş, Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle değişen siyasal-toplumsal koşullar ve kasabada belli çıkar çevrelerinin iktidardan pay almaya yönelik girişimleri de romanda belli ölçülerde yer bulmuştur. Bu bakımdan roman, politik çevrelerin güç ve çıkar ilişkileri içinde yapılanmasını ve birbiriyle çarpışan farklı düşünsel yönelimleri görmemizi olanaklı kılmaktadır. Filmde ise bu unsurlara rastlanmaz; olayların 1950’lerde geçtiği bilgisi ve köylülerin yoksulluktan kaynaklanan sorunları dışında filmin bu tip tartışma noktalarını dışarıda bıraktığı ve daha çok olay örgüsünün aktarılmasına indirgendiği görülmektedir.

Roman ve Film Söylemindeki Diğer Farklılıklar

Görüldüğü gibi *Tütün Zamanı* romanı, Bakhtin’in vurguladığı biçimde, farklı seslerin dillendirilmesi ve söz çeşitliliğine olanak tanınması açısından daha katmanlı bir yapı sergilemektedir. Romanda kültürel-toplumsal gerilimleri görünür kılan bir diğer söylemsel mücadele alanı ise göçmenlik meselesiyle bağlantılıdır ve bu durum anlatıda Zeliş ve Cemal’in aileleri üzerinden somutlaşmaktadır. Göçmen kökenli bir aileden gelen ve kökleri Kavala liman kentine dayanan Recep bu durumla gurur duymakta, kendisini köy-kasaba gibi küçük yerlerin insanlarından üstün görmekte ve Kadıovacıklılar olarak adlandırdığı Cemal ve ailesini küçümsemektedir. Recep bu tutumunu, Kadıovacıklılar’ın görgüsüz olduklarına dair bir görüşle temellendirmiştir. İki aile arasındaki gerilim arttıkça Kadıovacıklılar’ın da Recep ve ailesini göçmenlik ve kültürel farklılıklar üzerinden ötekileştirdiği görülecektir. Diğer taraftan, yöredeki göçmen kökenli halkın bir dayanışma içinde, birlikte hareket ettikleri bilgisi de halk arasındaki ideolojik ayrışmaya işaret etmektedir.

Bu ayrışma, Recep'in düşünceleri aracılığıyla ifade edilmiştir: "Mademki öyle, Halk Partisi yerlilerin partisiydi, Demokrat Parti'nin ileri gelenleri ise çoğunlukla göçmendi; o halde, Demokrat Parti göçmenlerin partisiydi. Recep de göçmendi, şu halde demokrattı." Filmde ise mübadeleyle gelen göçmenlerin konumuna ve bu ayrışmaya ilişkin söylemsel mücadeleye yer verilmemiştir.

Döneme özgü toplumsal sesler ve diyalojik karşılaşmalar açısından değerlendirilmesi gereken bir diğer tartışma, romanda köylü-kentli karşıtlığı ve seçkinci söylem çerçevesinde temellendirilmiştir. Kültürel, siyasal ve toplumsal alandaki gerilimleri içinde barındıran ve modernlik söylemiyle de ilişkilendirilebilecek bu tartışmalar romanda Zeliş ve Cemal'in kaçmaları sonrasında adli makamların devreye girmesiyle ortaya çıkmaktadır. Olayla ilgilenen Savcı'nın, Cemal'in babası Ali Onbaşı'yı "çok iyi tanıdığı köylü duruşu"na sahip olmakla tanımlaması ve onu hor görerek kendisine vazifesini öğretmeye çalışmakla suçlaması; buna karşılık İstanbul kökenli Avni Bey'in nasıl konuşması, davranması gerektiğini bildiği için savcı ve hâkim tarafından övgüyle karşılanması, bu seçkinci söylemi görünür kılan unsurlar arasındadır. Bu bağlamda köylü-kentli, halk-aydın gibi ikilikleri anlatıya taşıyan *Tütün Zamanı* romanının aydınlara, bürokratlara toplumu geliştirme, ileri taşıma görevi yükleyen ilk dönem köy romanlarından ayrıldığı ve daha çok köylülerle bürokratlar arasındaki ayrışmaya dikkat çeken eleştirel anlatılarla ortaklaştığı görülmektedir. Dolayısıyla romanda köylüleri cehaletle ve geri kalmışlıkla nitelendiren seçkinci dile eleştirel bir bakış geliştirdiği söylenebilir. Film ise bu tartışmalara yer vermemekte ve farklı bir yönelimle bürokratlara, devlet görevlilerine toplumsal uzlaşmayı sağlama görevi yüklemektedir. Romanda böyle olmamasına karşın, filmin sonunda birlikte kaçan Cemal'le Zeliş'in aileleri arasında uzlaşma sağlayarak sorunları çözen kişinin yüzbaşı olması ve bu durumun anlatıda öne çıkarılması bu noktada önemlidir. Aynı tarihsel uğrakta yer almalarına karşın, roman ve filmin bu konuda farklı söylemsel stratejiler geliştirmeleri, daha önce sözü edilen sinemaya yönelik sansür tartışmalarını akla getirmektedir.

Romanın bir diğer eleştirisi, yargı sistemine yöneliktir. Ali Onbaşı'nın Cemal ve Zeliş'in kaçmalarına yardım ettiği gerekçesiyle suçsuz yere hapse atılması, kendisini şahitlerle temize çıkarsa da bunun bir süre göz ardı edilmesi, ekonomik güç ilişkilerinin ve siyasi ayrışmanın yargı alanına da sirayet etmesi, hakimlerin kararlarının birbirini tutmaması gibi durumlar, roman anlatısında aktarılan so-

runlar arasındadır. Ayrıca yazar, bir üst anlatıcı olarak yanlış hukuki kararlara ve makam sahiplerinin olayları kişiselleştirmelerine yönelik eleştirisini doğrudan ortaya koyar.⁷⁴ Dolayısıyla ekonomik güce ve siyasi nüfuza sahip olanların adaleti kendi çıkarları için kullanmaya meyilli olduğu yönündeki söylemlerin roman anlatısında devreye girdiği, filmin ise bu eleştirel tavrı paylaşmadığı görülmektedir. Roman ve film anlatısı arasındaki bu söylemsel farklılık, romanın çok katmanlılığını kesintiye uğratan bir diğer önemli noktadır.

Sonuç

Dönemin tarihsel-toplumsal bağlamı içinde değerlendirildiğinde *Tütün Zamanı* romanının ataerkil iktidarın yapılışına, taşradaki ekonomik güç ilişkilerine, adalet kavramına ve göçmenlik meselesine dair temel çatışmaları, arka planda çok partili hayata geçiş sonrasında ortaya çıkan siyasal iklim çerçevesinde ele aldığı görülmektedir. Cumalı romanda ekonomik bağımlılık üzerinden gerçekleşen tahakküm ilişkilerini sorunsallaştırmakta ve toplumsal adaletten yana bir konum benimsemektedir. *Tütün Zamanı*'nın bu açıdan köy romanları geleneğiyle tematik bir devamlılık sergilediği söylenebilir.

Roman ve uyarılama film metinlerarası ilişkiler çerçevesinde karşılaştırıldığında ise romandaki birtakım çatışma ve çelişkilerin devre dışı bırakılmasının filmin söylemini önemli ölçüde etkilediği ve uyarlamadaki bu tercihlerin romanın çok sesliliğini kesintiye uğrattığı görülmektedir. Adalet kurumuna yönelik eleştirinin ortadan kalkması, sınıfsal çelişkilerin azaltılması ve tarihsel arka planın göz ardı edilmesi gibi tercihler, filmde sorunların iyi-kötü temeline indirgenmesine, çatışma ve gerilimlerin daha çok toplumsal cinsiyet ilişkileri alanıyla sınırlı kalmasına ve köy gerçekliğinin yeterince aktarılamamasına neden olmaktadır. Dönemin diğer köy filmleriyle karşılaştırıldığında ortak bir eğilim olarak gözlemlenen bu durum, sinema alanındaki sansür koşullarıyla da ilişkili görünmektedir. Roman ve film anlatısı arasındaki önemli farklardan bir diğeri, şiddetin film anlatısında daha çok öne çıkması hatta zaman zaman bir gösteriye

74 Bakhtin romanda kullanılan dillerden bahsederken yazarın düşüncelerini aktarmak için kullanılan dil ile roman karakterlerinin dilini birbirinden ayırmıştır. Bakhtin, *Karnavalın Romanı*, 169. Yazarın kendisini karakterlerinden ayırması, farklı seslerin çatışmasını ve romanın çok sesliliğini mümkün kılan şeydir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde *Tütün Zamanı*'nda yazarın zaman zaman araya girerek yorum yaptığı, belli konulardaki eleştirilerini okurla konuşur gibi doğrudan aktardığı görülmektedir.

dönüşmesidir. İki aracın estetik olanaklarının farklılığı ve sinemadaki ticari kaygılar, bu yönelimin önemli nedenleri arasında sıralanabilir.

Çalışmanın sonucunda, *Tütün Zamanı* romanının dönemin tarihsel-toplumsal bağlamıyla daha iyi ilişki kurduğu, uyarılma filmin ise daha çok temel öykü kurgusunun aktarılmasından ibaret kaldığı, filmin görsel dünyasının belli klişeler çerçevesinde kurgulandığı ve sinemanın estetik olanaklarının yeterince değerlendirilemediği saptanmıştır.

Kaynaklar

- Andrew, Dudley. "Adaptation." *Film Theory and Criticism*. Editör Gerald Mast, Marshall Cohen ve Leo Braudy, 420-428. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Bakhtin, Mihail. *Karnavaldan Romana*. Çeviren Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Eril Tahakküm*. Çeviren Bediz Yılmaz. İstanbul: Bağlam, 2014.
- Cantek, Levent. "Köy Manzaraları: Romantizm ve Gerçekçiliğin Düalizmleri." *Toplum ve Bilim*, s. 88 (2001): 188-200.
- Chatman, Seymour. *Öykü ve Söylem: Film ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Çeviren Özgür Yaren. Ankara: De Ki, 2009.
- Çakır, Süreyya. "Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış." *Sinefilozofi*, özel sayı 1, (2019): 437-452.
- Çetin, Zeynep. "Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması." Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, 1999.
- Eisenstein, Sergei. *Film Biçimi*. Çeviren Nijat Özön. İstanbul: Payel, 1985.
- Elliott, Kamilla. "Novels Films and The Word/Image Wars." *Companion to Literature and Film*. Editör Robert Stam ve Alessandra Raengo, 1-22. Oxford: Blackwell, 2006.
- Evren, Burçak. "Lütfi Akad ve Sinemasına Ansiklopedik Bir Yaklaşım." *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta*, 94-104. Ankara: Dost, 2005.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*, New York and London: Routledge, 2006.
- Karaömerlioğlu, M. Asım. "Erken Dönem Türk Edebiyatında Köylüler." *Doğu-Batı*, s. 22 (2006):107-133.
- Kıraç, Rıza. *Film İcabı*. Ankara: De Ki, 2008.
- Leitch, Thomas. "Adaptation Studies at Crossroads." *Adaptation*, 1, s.1 (2008): 63-77.
- Metz, Christian. *Film Language*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim, 2001.
- Naci, Fethi. *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek, 1990.
- Oktay, Ahmet. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993.
- Özön, Nijat. *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle, 1995.
- Saraçgil, Ayşe. *Bukalemun Erkek: Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil Yapılar ve Modern Edebiyat*. İstanbul: İletişim, 2005.

- Scognamillo, Giovanni. *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabcacı, 2010.
- _____. "Türk Sinemasında Köy Filmleri." *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, 134-153. İstanbul: Küre, 2011.
- Sezer, Baykan. "Tütün Zamanı." *Pazar Postası*, 40, 1959.
- Shohat, Ella. "Sacred Word, Profane Image: Theologies of Adaptation." *A Companion to Literature and Film*. Editör Robert Stam ve Alessandra Raengo, 23-45. Oxford: Blackwell, 2006.
- Stam, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- _____. "Beyond Fidelity: Dialogics of Adaptation." *Film Adaptation*. Editör James Naremore, 54-76. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.
- _____. "Introduction: A Theory and Practice of Adaptation." *Literature and Film*. Editör Robert Stam ve Alessandra Raengo, 1-52. Oxford: Blackwell, 2005.
- _____. Robert Burgoyne ve Sandy Flitterman Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics*. London and New York: Routledge, 1992.
- Türkeş, A. Ömer. "Taşra iktidarı." *Toplum ve Bilim*, s. 88 (2001): 201-234.
- Türkeş, Ömer. "Orda Bir Taşra Var Uzakta." *Taşraya Bakmak*. Editör Tanıl Bora, 157-212. İstanbul: İletişim, 2013.
- Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.
- Yıldırım, Tunç. *Türk Sinemasının Estetik Tarihi*. İstanbul: Es, 2016.
- _____. "Yeşilçam'da Polisiyenin Eleştirel Dönüşümü: Toplumsal Gerçekçi Sinema Hareketinin Amblemi Olarak Gecelerin Ötesi." *Erciyes İletişim*, 5, s. 4 (2018): 599-630.
- Yıldırım, Sinan, "Köylüler ve Kentliler: Ellili Yılların Dönüşen Yeni Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Coğrafyası", *Türkiye'nin Ellili Yılları*, Derleyen Mete Kaan Kaynar, 541-563. İstanbul: İletişim, 2015.

