

**ADAPTING THE NOVEL YABAN INTO
FILM AS AN EXAMPLE OF INTERSEMIOTIC
TRANSLATION**

**Göstergelelararası Çeviri Örneği Olarak Yaban Romanının
Filme Uyarlanması¹**

Arsun URAS YILMAZ²

Didem PAMUK³

Abstract

The goal of this work is to examine the film adaptation that was made by TRT (Turkish Radio Television Institution) of the novel Yaban (1932) by Yakup Kadri Karaosmanoglu. By examining the film adaptation of the novel, which describes the chasm between Turkish peasants and Turkish intellectuals, the question will be explored as to whether the novel and the film convey the same sociological message. Since such an adaptation is described an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems, it comes under the category of Intersemiotic translation or transmutation, as defined by Russian linguist Jakobson. The fact that the novel, which describes the conflict between the Turkish secular intellectuals and the antiseccular peasants in the Turkish Independence War, was adapted in 1996 means it might be seen as giving a cautionary message to the people since it occurred at a period when the secular intellectuals and the antiseccular people had a conflict in Turkey. This film might have been used to deliver a warning social message because visual media has a greater impact than a novel. The novel and the film in this work will be viewed thematically. Since adapting a novel into a film is defined as a translation process, the message it gives to the audience can be viewed within translation sociology. In this respect, the ominous message of the film can be regarded as societal guidance since, on the one hand, it criticises the intellectuals, and on the other hand, it describes the negative consequences of the sharia regime, which the country might lapse into. Intersemiotic translation studies are experiencing growing interest at the moment and they have an interdisciplinary and interactive relation with sociology, guiding new works in this field by means of societal reflections.

Keywords: intersemiotic translation, translation sociology, adaptation, symbols.

¹ Bu çalışma, 18-20 Mayıs 2017 tarihlerinde Alanya'da Alaaddin Keykubat Üniversitesinde düzenlenen "2. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumunda" sözlü bildiri olarak sunulmuş metnin genişletilmiş halidir.

² Prof. Dr. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Çeviribilim Bölümü, arsuny@yahoo.fr ORCID ID: orcid.org/0000-0001-8266-2822

³ İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Çeviribilim Doktora Programı, pmkdidem@gmail.com

Öz

Bu çalışmanın amacı, Rus dilbilimci Jakobson'un Göstergelelerarası çeviri yaklaşımı çerçevesinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932) adlı romanının 1996'da TRT1'de aynı adla filme uyarlanmış hâlinin incelenmesidir. Burada, Türk köylüsüyle Türk aydını arasındaki düşünce uçurumunu ele alan romanın filme uyarlanmasında romandaki kahramanların ve mekânın aynı niteliği taşıyıp taşımadığı, romanla filmin aynı mesajı verip vermediği araştırılacaktır. Bütüncemizi, Kurtuluş Savaşında laikler ve antilaikler arasındaki çatışmayı anlatan roman ve romanın filme uyarlanmış hâli oluşturmaktadır. TRT'nin bu filmi 1996 yılında yayımlamasıyla, aynı dönemde şeriatçılarla laikler arasında gerçekleşen çatışmaya bir göndermede bulunduğunu söylemek mümkündür. Bu film, TRT tarafından sosyal bir uyarı olarak kullanılmış olabilir, çünkü görsel medyanın ulaşacağı kitle bir romanın ulaşacağı kitleden çok daha fazladır. Böyle bir uyarılama çalışması, çeviribilim alanında Göstergelelerarası çeviri kapsamında incelenebilir. Bu çeviri türü Jakobson tarafından "sözel bir iletiyi farklı bir gösterge sistemi aracılığıyla yeniden ifade etmek" (1959, s. 233) olarak tanımlandığı için bu çalışma da aynı kapsamda ele alınacaktır. Bir taraftan *Yaban* romanı ve filmi, tematik açıdan incelenirken diğer taraftan romandaki dilsel göstergeler, filmdeki dilsel ve dildışı göstergeler (ses, kostüm, arka plan, beden dili) ayrıntılı bir şekilde incelenecektir. Romandan filme uyarılama çalışması, bir çeşit çeviri etkinliği olarak nitelendirilirse, izleyici kitlesine vermiş olduğu mesajını da çeviri sosyoloji kapsamında değerlendirmek mümkündür. Film, aydın kesimi eleştirmenin yanı sıra şeriatın getirebileceği olumsuz sonuçlara dair bir uyarı mesajı ilettiğinden, toplumsal bir yönlendirme olarak kabul edilebilir. Bu nedenle Göstergelelerarası çeviri çalışmaları, diğer tüm çeviri etkinliklerinde olduğu gibi sosyoloji ile disiplinlerarası bir etkileşim içerisindedir; toplumsal yansımalar sayesinde bu alandaki çalışmalara da yeni bir yön vermektedir.

Anahtar Kelimeler: göstergelelerarası çeviri, çeviri sosyolojisi, uyarılama, göstergeler.

Giriş

Bu çalışmanın amacı, Jakobson'un *göstergelelerarası çeviri* yaklaşımı çerçevesinde Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932) adlı romanının filme uyarlanmış hâlinin incelenmesidir. Bu incelemeye bütüncü olarak *Yaban* ve bu romanın aynı adlı filmi seçilmiştir.

Çalışmaya konu olan roman, Türk aydını ile ardı ardına gelen Balkan Savaşları (1912-1913) ve Birinci Dünya Savaşından (1914-1918) yorgun düşmüş Anadolu halkının Kurtuluş Savaşına karşı farklı bakış açılarını ele almaktadır. İncelenen eserde, savaşta tek kolunu kaybetmiş, kendisini artık hiçbir işe yaramayacakmış gibi gören başkahraman, subay Ahmet Celâl'in, emireri Mehmet Ali'nin köyüne yerleşmesi ve Türk aydını ile Türk köylüsünün arasındaki uçurumu fark etmesi anlatılmaktadır.

Ahmet Celâl, köye yerleştiği günden itibaren köylülerle arasındaki farkı anlamaya başlar. Bu fark, köylülerin kendilerini Türk olmaktan soyutlayıp salt Müslümanlıkla tanımlamaları ve padişah-halifenin başlatmayıp düşmanı olduğu Mustafa Kemal'in başlattığı Kurtuluş Savaşına karşı kendilerini sorumlu hissetmemeleridir. Ancak, yazar bu eserde okuyucuya sadece iki grup arasındaki düşünce farkını anlatmaz. Aynı zamanda bu düşünce farkının asıl suçlusunun Türk aydını olduğunu da açıkça söyler. Türk aydını ile Türk köylüsü arasındaki uçurumu ele alarak sosyal ağırlıklı konulara değinmeye çalışan Yakup Kadri'nin, *sanat halk içindir* anlayışını benimsediği görülmektedir.

Yakup Kadri için artık, sanat, topluluğun hayatıyla ne kadar alâkalı ise o kadar sanattır. Devrin hâdiseleri, yazara, âdeta ne ile meşgul olunması lâzım geldiğini göstererek dağınık sahalarda harcadığı istidadını bir ana görüş etrafında toplamasına ve bu görüşe uygun bir nevi seçmesine vesile olur. (...) Bu muhasebe sonunda bulup dört

elle sarıldığı tek gerçek: vatan ve millettir (Akı, 2001, s.96-97). Artık sanatı halka dönük bir yaklaşımla gören yazar, *Yaban* romanını da, 1921 yılında Ankara hükümetinin daveti üzerine katıldığı Tetkik-i Mezalim Heyeti'nde Anadolu'ya ait gözlemlerinin sonucunda yazdığını söylemektedir (Akı, 2001, s.105).

Yakup Kadri, öykü ve makalelerinde Türk toplumunun Tanzimat'tan bu yana geçirdiği değişiklikleri ele almıştır. *Kiralık Konak* (1922) Birinci Dünya Savaşı öncesini, *Hüküm Gecesi* (1927) ise II. Meşrutiyet dönemini işler. *Sodom ve Gomore* (1928) mütareke döneminin, *Yaban* (1932) Kurtuluş Savaşı yıllarının, *Ankara* (1934) Cumhuriyet'in ilk on yılının, *Bir Sürgün* (1938) II. Abdülhamid döneminin işlendiği romanlardır. Son romanından bir önce olan *Panorama* (2 cilt, 1953-54), Yazarın 1923-52 yılları arasındaki sosyal incelemelerini kapsayarak Cumhuriyet devrimlerinin halen tehlikede olduğunu anlattığı eserdir.

Yaban romanı, biyografik eserler üreten Yakup Kadri'nin, Anadolu'daki gezi-gözlem ve önce Mardin (1923-31) sonra da memleketi olan Manisa (1931-34) milletvekilliği görevleri sırasında kaleme alınmıştır. Ancak en önemlisi de, Kadro dergisinde belirtildiği gibi, *Yaban*'ın yayım tarihi olan 1932'de Yakup Kadri'nin Mustafa Kemal'in etrafında toplanmış "İmtiyazsız, sınıfsız bir millet kuruluşu = Sosyal milliyetçilik" (Kadro, 1934-35, s. 5) önerisinde olan bir aydın grubunun oluşturduğu Kadro dergisini çıkarmaya başlamış olmasıdır. Bu dergide yayın yapması, inkılâpçı fikirlerini daha açık bir şekilde ortaya koymasını sağlamıştır (Özkırımlı, 1993, s.10 - 11, 16).

Siyasi ve edebi kişiliği döneme göre değişmiş olan Yakup Kadri için Moran (2008), 1922-1932 arasında yapılan devrimleri büyük bir içtenlikle destekleyen yazarın 1922'deki yazılarında gidip gördüğü Türk köylüsünün acısına saygı duyan bir romancı olduğunu söylemektedir (s. 216).

Moran (2008), 1922'deki Türk köylüsünün acılarını dile getiren yazarın on yıl sonraki yazılarında ve özellikle de *Yaban* romanında tamamen farklı bir kişi olduğunu anlatıyor: 1932'deki Yakup Kadri, Kadro'cudur ve Kadro dergisinin imtiyaz sahibidir. Bu yazar, artık Anadolu köylüsünü "tutuculuğun ve gericiliğin kaynağı olarak" görmektedir. "Yakup Kadri, (...) devleti, Kurtuluş Savaşı'nın anlamını kavramış ve devrimin bilincine varmış bir aydın grubunun, inkılâpçı bir kadronun yönetmesi gerektiğini savunan bir adamdır" (s. 216-17).

Bu inkılâpçı kadroyu ise Yakup Kadri ve kendisi gibi, Mustafa Kemal'in etrafında olan diğer aydınlar oluşturmaktadır. Yazarın, bu romanında vermek istediği asıl mesaj, Anadolu köylüsünün gericisi ve tutucu olması değil, İstanbul hükümeti tarafından şimdiye kadar geri bırakılmış ve görmezden gelinmiş olmasıdır. Köylülerle aydınlar arasındaki uçurum ise romanda şu cümlelerle ortaya koyulmaktadır:

(...) Bunun nedeni, Türk aydını, gene sensin! Bu viran ülke ve yoksul insan kitlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten ve onu bir posa halinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimdi de gelip ondan tiksirmek hakkını kendinde buluyorsun. Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı; aydınlatamadın. Bir vücudu vardı; besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı! İşletemedin. Onu, hayvani duyguların, cehâletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın. (...) Ne ektin ki, ne biçeceksin? (s. 130).

Romanda bu farkı dile getiren yazar, bir başka aydın ve kurtarıcıdan bahseder. Bu kişi de Yakup Kadri'nin İsa'ya benzettiği Mustafa Kemal'dir.

Hani, çoban nerede? Çoban, Ankara'nın yalçın kayası üstünden sesleniyor, sürüyü toplamaya çalışıyor. Sana selâm, ey mübarek çoban; gazan mübarek olsun! Fakat, günün birinde sürünü topladığın zaman ben onun içinde bulunabilecek miyim (s. 128-29)?

Zira, İsa da koyunlarının kurtarıcısıdır: “*Luka İncil’inde de İsa çobana benzetir kendini*” (Moran, 2008, s. 207).

Yakup Kadri'nin romanda yaratmak istediği bu benzerlik, Mustafa Kemal'in kurtarıcı olarak anlatılmasıyla ifade edilir. Mustafa Kemal, yıllarca sömürülmüş, görmezden gelinmiş, düşmana karşı savunmasız bırakılmış, eğitime layık görülmemiş Anadolu halkını çağdaşlaştırmaya gelecektir. Yakup Kadri, umudunuzu yitirmeden Mustafa Kemal'i bekleyin mesajını vermektedir.

Bekir Çavuş biraz dikkat eder gibi göründü:

- Efendi, tekrar savaş olacak mı? dedi.

- Olmaktadır; dedim. İştinmediniz mi? Mustafa Kemal isminde bir büyük adam, bir büyük kumandan, İstanbul'dan çıktı, Anadolu'ya geçti. Erzurum'da, Sivas'ta, milleti başına topladı. “Hükümet, devlet görevini yapmıyor. Biz kendi kendimizi koruyacağız. Düşmana karşı koyacağız” dedi. Şimdi, onun adamları taraf taraf Yunanlılarla, Fransızlarla döğüşüyor. Hepsi öyle kahraman kişiler ki... (s.43-4).

Devlet kaynaklı TRT tarafından 1996 yılında Ankara Televizyonu, Drama Programları Müdürlüğü'nce yapımı sağlanmış ve o tarihe kadar bu romanın filmi yapılmamıştır. Filmde, romanda İç Anadolu'da bir köy olan ve tahmini olarak Porsuk Çayı/Eskişehir ile Haymana/Ankara arasında bir köy olarak anlatılan mekânı oluşturabilmek için film, Afyon ilinin Akkoyunlu köyünde çekilmiştir. Süresi 1 saat 24 dakika 49 saniyedir. Film, Nihat Durak tarafından yönetilmiş; senaryosu ise Ziya Öztan ile yine Nihat Durak tarafından yazılmıştır. Filmin kurgusu, Hasan Bektaş'a aittir.

Filmin ilk ve son olarak, 1996 yılında devlet kaynaklı bir kurum tarafından yapılmış olması nedeniyle 1990'ların Türkiye'sinin şartlarını tanımak yerinde olacaktır. 1990'lar, faili meçhul siyasi cinayetlerin arttığı, birçok askeri personel, gazeteci, akademisyen ve MİT mensubunun suikaste kurban gittiği, iç ve dış politikada çalkantıların ve Sivas-Madımak saldırısı gibi katliamların yaşandığı yıllar oldu. Bu suikastlerin arkasında İslamî terör örgütlerinin olduğu algısı yaratılarak, halk ve aydın kesim arasında laik-antilaik kutuplaşması oluşturulmuştur.

Laik araştırmacı gazeteci-yazar Uğur Mumcu'nun da bir suikaste kurban gittiği 1993 yılı, “laik çağdaş Türklerin şeriat, irtica ve bölücülük üzerinden korkutulmasının sembolik başlangıcı” olur (Öztürk, 2014, parag.17). Uğur Mumcu'nun cenaze töreninde, “Kahrolsun Şeriat, Türkiye İran gibi olmayacak” sloganları atılmıştır. 1996 yılında Refah-Yol hükümetinin kurulması ve Başbakan Necmettin Erbakan'ın Arap ve Afrika ülkelerine, özellikle de İran ve Libya'ya yaptığı ziyaretleriyle Müslümanlık üzerine olan vurguları ve Libya lideri Muammer Kaddafi'ye olan övgüleri, NATO müttefiki olan Türkiye'de ve ABD'de rahatsızlık uyandırmıştır. Bir yandan Necmettin Erbakan'ın partisi olan Refah Partisine şeriat söylemleriyle verilen destek, bir yandan da yapılan Cumhuriyet mitingleri iki kesim arasındaki gerginliği ortaya koymaktadır (Yüksel, 2015, parag.14-17). Bu da 1932'de yayımlanmış bir romanın TRT tarafından 1996 yılında filme uyarlanarak halka ulaştırılmasının nedenini açıklayabilir. Bütüncemizi, Kurtuluş Savaşında laikler ve antilaikler arasındaki çatışmayı anlatan roman ve romanın filme

uyarlanmış hâli oluşturmaktadır. TRT'nin bu filmi 1996 yılında yayımlamasıyla, aynı dönemde şeriatçılarla laikler arasında gerçekleşen çatışmaya bir göndermede bulunduğunu söylemek mümkündür. Devlet kanalı olan TRT'nin bu filmi yayımlamasına motif olarak *Yaban*'da bahsedilen cahil köylülerle 1990'ların Türkiye'sindeki şeriat taraftarları arasında bir bağlantı kurmaya çalıştığı düşünülebilir. Ayrıca yine romanda başkahraman Ahmet Celâl'in temsil ettiği Cumhuriyetçi kesim, 1990'ların laik cumhuriyetçi kesimiyle ilişkilendirilmiş olarak algılanabilir. Dönemin politikasına eşgüdümlü olarak hareket eden TRT, şeriatın canlanmasından endişe edip toplumu kontrol altına almak isteyerek şu mesajı vermektedir: Bu ülkenin şeriat ile yönetilmeye başlanması hâlinde romanda eleştirilen durumlar yeniden oluşacak, dolayısıyla halk, bilim ve eğitim dâhil olmak üzere birçok devlet hizmetinden tekrar mahrum bırakılacaktır. Bu film, TRT tarafından sosyal bir uyarı amacıyla gösterime sokulmuş olabilir çünkü görsel medyanın ulaşacağı kitle bir romanın ulaşacağı kitleden çok daha fazladır. Bu konuda Saeverot ve Torgersen (2016), yapılan deneyler sonucunda "filmden ve metinden öğrenmede, kullanılan iletişim kanalının kapasitesi ile öğrenme çıktıları arasında güçlü bir ilişki⁴" olduğunu öne sürer (s. 2845). Televizyonun etkili bir eğitim aracı olduğu konusu, Naveed (2011), tarafından şöyle özetlenmiştir: "Medya, kültürel, ekonomik ve sosyal gelişim aktivitelerinin geliştirilmesinde güçlendirici bir araçtır. Önemli bir kitle iletişim aracı olarak televizyon, resmî ve gayriresmî şekillerde bilgi yayar⁵" (parag. 2).

Yaban'ın 1996 yılında filme uyarlanması sadece bir uyarılma çalışması değil, aynı zamanda çeviribilimin kapsam alanı içerisinde yer alan göstergelerarası çeviri çalışmaları altında incelenebilir. Dolayısıyla bu çalışmamızda, romanda verilmek istenen mesajın, yaratılan kahramanların ve olayın geçtiği mekânın filmdeki öğelerle aynı olup olmadığını, özellikle *romanla aynı mesajı verip vermediğini* incelemenin göstergelerarası çeviri incelemelerine bir model olduğunu düşünmekteyiz.

Jakobson (1959), çeviri türlerini üçe ayırır: "Aynı dil içinde, yeniden ifade etme veya özetleme gibi, o dilin kendi içinde yapılan çeviri (intralingual); iki farklı dil arasında yapılan çeviri (interlingual) ve bir dilden aynı dil içinde fakat farklı göstergelere veya bir dilden farklı bir dilin farklı göstergelerine yapılan çeviridir (intersemiotic)⁶" (s. 233).

Sayın (2010), göstergelerarası çeviriyi "farklı gösterge dizgelerini birbirine çevirmek yoluyla anlam üretme veya en basit haliyle bir metnin veya sanat dalının (gösterge dizgesinin) kendine özgü dilini bir başka sanat dilinde (gösterge dizgesinde) yeniden kurma olarak" nitelemektedir (s. 67). Yazar aynı makalesinde, göstergelerarası çeviri veya uyarlamayı, "(...) belli bir gösterge dizgesinde, o dizgenin gereçleriyle oluşturulmuş anlamın, farklı gereci kullanan bir başka gösterge dizgesine aktarılarak verilmesi" olarak tanımlar "ve bu tür çeviride anlam[ın], kaçınılmaz olarak dönüşüme" uğrayacağı görüşündedir (s. 69-70).

⁴ *Orijinal alıntı*: The results show that there is a significant correlation between channel capacity and learning outcome from film and text.

⁵ *Orijinal alıntı*: Media is an agent of boost cultural economic and social development activity. Television, as an important mass medium disseminates education through formal and information [informal] methods.

⁶ *Orijinal alıntı*: 1) Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. 2) Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language. 3) Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs by means of nonverbal sign systems.

Keskin (2011), “dilsel metin göstergelerinin dil dışı sistemlerle yeniden kodlanması anlamına gelen bu türün kapsamının oldukça geniş” olduğu söyler ve buna ek olarak “yazılı bir eserin işitsel sanatlara (müzik, şarkı), görsel sanatlara (resim, heykel, fotoğraf), devimsel dillere (bale, pandomim) ve çok araçlı dillere (sinema, opera gibi)” aktarılmasını göstergelerarası çeviriye örnek olarak verir (s.105). Gambier (2004) ise Jakobson’un göstergelerarası çeviri tanımını, “matematik formülleri, müzik notaları ve romanların filme uyarlanması⁷” gibi örneklerle açıklar (s. 169).

Patrick’in (1992) ifade ettiği gibi, “önemli edebi eserlerin filme aktarımında sadece dille sınırlı kalınmamaktadır. Eserin filme uyarlanmasında, eserden anlatım boyutunda yararlanılmış olabilir fakat filmin yönetilmesi, sahne, oyunculuk, mekân, kostüm, ışıklandırma, fotoğraflama, resimli sunum, müzik vs., eserde bulunmayan ve eserin çevirisi olarak görev yapmayan başka model ve konvansiyonlarla yönetilmiş olabilir⁸” (s. 61-2). Yazarın romandan filme uyarlamada bahsettiği, romanda bulunmayan ancak filmde yer alan ve dildışı diye tanımlanan öğeleri şu şekilde sınıflandırabiliriz: a- İşitsel öğeler (diyaloglar ve fon müziği), b- Durağan/Temel görsel öğeler (kostüm, arka fon, mekân) c- Beden dili (mimik, jest ve duruş). Bu öğeleri, çalışmamızın ileriki aşamalarında bütüncemizden örneklerle açıklamaya çalışacağız (bkz. Tablo 1).

Çeviri işlemi, gerek dillerarası gerek göstergelerarası olsun, toplumsal bir yönlendirme aracı olarak işlev görür. Çeviri, toplumu yönlendirici bir araçtır. Gürçağlar’a (2005) göre, çeviribilim alanında yapılan araştırmalar, “yöntemsel açıdan başka disiplinlerle çok yakın bağlar” kurmak suretiyle daha geniş bir inceleme alanı oluşturur ve “çeviri odaklı araştırmalar, kültür, edebiyat, siyaset ve tarih” alanlarına çok büyük katkılarda bulunur. “Elde edilen veriler çevirinin yalnızca edebiyat, bilgi üretimi ve yayıncılıkla ilgili bir etkinlik değil, aynı zamanda bir ulus inşa etme aracı, toplumsal dönüşüm süreçlerinin tetikleyicisi, aracı ya da bir toplumsal dışavurum biçimi olduğuna işaret etmektedir” (s. 9-10).

Çeviribilim alanına sosyolojik yaklaşımların etkisiyle ortaya çıkan çeviri sosyolojisi, çeviri olgusunun arkasında yer alan toplumsal katkı, yönlendirme gibi konulara eğilmekte; çevirinin toplumsallaşma sürecinde yer almaktadır. Bu konuda, Chesterman, çeviribilim alanında yapılan çalışmaların sonuçlarının çevirinin ötesine geçerek “dil, kültür, toplum ve siyaset gibi daha geniş alanlara ilişkin veriler” sunduğunu belirtmektedir. Çeviriye sosyolojik bakış açısı getiren çeviribilimci Chesterman’a göre, hem sosyal hem de kültürel görüşleri kapsayan çeviri pratiği kavramı, kültürel değerler ve geleneklerden etkilenen ve etkileyen; belirli bir zamansal, kurumsal ve kültürel ortamdaki çeviri olayları dizisi olarak anlaşılmalıdır” (alıntılanan Arı, 2014, s. 25-6); (aktaran Chesterman, 2007, s. 174-6).

Bu çerçevede, “Chesterman’ın Nedensellik modeli, çeviriye etki eden süreçleri, çeviri metnin dışına çıkarak, koşulların etkisiyle açıklamayı amaçlayan bir modeldir. Bu

⁷ *Orijinal alıntı*: “Et la traduction intersémiotique ou transmutation, avec passage des moyens langagiers à un ou des systèmes non-linguistiques, par exemple formules mathématiques, poème mis en musique, roman adapté au cinéma, conte devenant pièce de théâtre, code de la route explicité par des panneaux et des couleurs de la signalisation routière, etc”.

⁸ *Orijinal alıntı*: Even film adaptations of famous literary texts generally do not limit themselves to adapting the literary source alone. The story of such a book may have guided the film adaptation on the narratological level, but other aspects such as directing, staging, acting, setting, costum, lighting, photography, pictorial representation, music, etc. may well have been governed by other models and conventions which did not originate in the literary text and did not serve as a translation of any of its elements.

nedenle, bugünün çeviribilim alanı, çevirinin metinsel ilişkisinin dışına çıkarak çevre koşullarının çeviriye etkisini araştırmaktadır (Arı, 2014, s. 25). Bu durumda, tüm çevirilerin hem eylem hem de ürün olarak sosyal bağlam içerisinde yer aldığı görülmektedir.”

Diğer yandan Gürçağlar (2011), eleştirel çeviribilim üzerine şunları aktarmaktadır:

Eleştirel çeviribilim[,] eleştirel yaklaşımla çevirinin toplumdaki güç ilişkilerinin göstergesi olduğunu ileri sürmektedir. (Çeviri) eleştirisi, Toury'nin çeviriye bilimsel bir yaklaşım getirme çabaları ve bu nedenle çeviriyi görgül ve özcü bir mercekten yansıtmaya kaygısıdır. Eleştirel yaklaşım özellikle çevirinin toplumdaki güç ilişkilerinin hem göstergesi, hem de aracı olarak, siyasi konumu açısından incelenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. (...) Eleştirel çeviribilimin çeviribilime katkısı, araştırmacıların kendi nesnellik iddialarını sorgulamaya başlamalarını, çeviriye yeni ve eleştirel bir gözle bakabilmelerini, çevirinin arkasındaki kişi ve kurumları güç ilişkileri ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından ele almalarını sağlamaları olmuştur (s. 144-5).

Nihayetinde bu *güç ilişkisi*, incelediğimiz filmin TRT'de gösterime girmesine neden olmuştur. O günün Türkiye'si'ni değerlendirirsek, koalisyonda yer alan Refah Partisi'nin şeriatı savunan söylemlerinin yarattığı tedirginlik sonucunda TRT'nin böyle bir uyarı mesajı vermeye çalıştığı anlaşılmaktadır.

Bu çalışmamızda, *Yaban* romanı (1932) ve *Yaban* filmi (1996), tematik açıdan 10 ayrı kategori altında incelenecektir. Bu kategoriler sırasıyla şöyledir: *Umutsuzluk-Çaresizlik, Teslimiyet ve Kabullenme, Eğitimsizlik, Heyecan-Hüzün, İhanet, Aldatma, Kimlik Bilinçsizliği, Hayal Kırıklığı-Umudun Yitirilmesi, Aydın Kesime Eleştiri*.

1. Umutsuzluk - Çaresizlik

Düşman ordularının çok fazla köyü yakıp yıktığı Sakarya Meydan Muharebesi'nden sonra, yapılan zulmün sonuçlarını tespit etmek için köye gönderilmiş bir heyetin varlığını anlatan bu bölümde, heyet görevlilerinden birisi, bir günlük bulur ve bu günlüğün kime ait olduğunu sorar. Bu tabloda köylüler, kayıtsız bir biçimde 2-3 yıl kadar köylerinde yaşamış bir *yabanın* varlığından bahsederler. Bahsedilen *yaban*, *Yaban* romanının başkahramanı Ahmet Celâl'dir ve günlük şu şekilde başlar:

Dünyadan *elini eteğini çekmiş* bir kimse için Anadolu'nun bu *üçra* köşesinden *daha uygun neresi bulunabilir?* Daha otuz beşimize basmadan *her şeyin bittiğini*, işin tamam olduğunu; aşkın, arzusun, ümit ve ihtirasın artık *bir daha uyanmamak* üzere sönüp gittiğini kendi kendimize *itiraf etmek*; kendi kendimize, bütün mutluluk ve başarı *kapılarının kapandığını söylemek* ve gelip, burada bir ağaç gibi yavaş yavaş *kurumağa mahkûm olmak. Böyle mi olacaktı? Böyle mi sanmıştım?* Lâkin işte böyle oldu ve böyle olması lazımdı. Hiçbir intihar bu kadar *şuurlu*, bu kadar *iradeli*, bu kadar *sürekli* ve *çetin* olmamıştır (s. 33).

Bu bağlamda ele alınan umutsuzluk, olumsuz sonuçlanmış burjuva hayatını terk edip ömrünün sonuna kadar kendisini şehir hayatından soyutlamayı planlayarak yeni bir umut arayışına giren bir adamın durumunu anlatan umutsuzluktur. Bu paragraf her ne kadar bir monolog olsa da yazar burada, yaşanan olaylar üzerine sorgulama yaparken hissettiği umutsuzluğu, bazı deyimlerle anlatıyor ve sorduğu sorularla okuyucuyu da olayların sonuçları üzerine düşünmeye itiyor: *Elini eteğini çekmiş, her şeyin bittiğini, bir daha uyanmamak, kapılarının kapandığını, kurumağa mahkûm olmak, daha uygun neresi bulunabilir? Böyle mi olacaktı? Böyle mi sanmıştım?*

Bu paragrafta ele alınması gereken diğer bir özellik ise, eylemlilik (isim-fiil) kullanımudur. Yazar, *itiraf etmek*, *kapandığını söylemek*, *mahkûm olmak*, eylemlilikleriyle içinde bulunduğu durumu nesnel bir göz ve tarafsız bir anlatımla betimlemeye çalışıyor. Burada yazarın amacı, nesnel bir biçimde genel tabloyu ortaya koymaktır.

Yazarın soru cümleleri ve eylemlilik kullanımının yanında umutsuzluğa karşı umut arayışında olduğunu gösteren sıfatlar da bulunmaktadır. Bu sıfatlar, *şuurlu*, *iradeli*, *sürekli* ve *çetin* gibi olumlu sıfatlardır. Bu sıfatları kullanarak her ne kadar olumsuz bir tavır olan intihardan bahsetse de bu olumsuzluğa karşı direnç göstermek istediğini, İstanbul'da kaybettiği umutlarını Anadolu'da bulmaya gittiğini anlatmak istiyor. Umutsuzluğa karşı umuda inanış...

Yazarın başkahramanın umutsuzluk ve kaybettiği şeyi yeniden bulma umudunu burada yansıması ile edebî sanatlardan *tezata* işaret edilmiştir. Bu kullanım da eserin aynı zamanda edebî bir sanat eseri olduğunu göstermektedir. Buradaki tezat kullanımının amacı ise umutsuz bir durum olan intiharı olumlu sıfatlarla betimleyerek umudun varlığına okuyucunun dikkatini çekmektir.

Romanda, umutsuzluğu ve çaresizliği anlatan satırlar, filmde karamsarlık yaratacak şekilde düzenlenip aşağıdaki görsel öğelerle verilmiştir.

- Kızılay görevlilerinin yaralıları taşıması.
- Düşman tarafından yakılmış köyün yıkık dökük hâli.
- Yangından dolayı hâlen tüten duman.
- Kıyafetlerinde is lekeli olan, yiyecek bulabilmek için etrafa bakınan köylüler.
- Saat, şafak vakti.
- Birinci şahıs anlatıcı başkahraman Ahmet Celâl'in önce sırtının seyirciye dönük görünmesi ve sonra seyirciye yüzünü dönmesi.

Filmde, romanda yer alan dilsel unsurlar olduğu gibi verilmekte, ek olarak, yukarıda sıralanan görsel öğeler söz konusu durumu vurgulamak için kullanılmaktadır.

Ahmet Celâl'in sırtının seyirciye dönük olması, beden diliyle bu olayları anlatmaktan üzüntü duyduğunu gösteriyor. Bunun yanı sıra başkahraman, is içerisinde şalvarlı köylülerin aksine, temiz giyimli, bakımlı, tok sesli, kıyafetleri Mustafa Kemal'in kıyafetleri gibi olan modern bir erkektir. Bu da o dönemdeki cehaletle aydın kesim arasındaki farklılığı ortaya koyuyor. Romanda umutsuzluğu ve umut arayışını gösteren dilsel öğeler, Mustafa Kemal gibi giyinmiş birinin varlığıyla anlatılıyor. Sahnenin şafak vaktinde çekilmiş olması ise karanlıktan aydınlığa açılışı temsil ediyor. Gerek dilsel, gerek görsel olarak bu bölümü değerlendirdiğimizde umutsuzluğun yanı sıra bir umut göstergesinin de varlığını söyleyebiliriz çünkü umut, filmde başkahraman ile temsil edilen Türk aydını ve Mustafa Kemal'dir.

2. Teslimiyet ve Kabullenme

Sakarya Meydan Muharebesinde sağ kolunu kaybetmiş bir İstanbul aydını subayın, savaştan sonra bir Anadolu köyüne yerleşerek durumuna teslim olması.

- Bütün kaybettiğim şeyleri burada bulmağa geliyorum. Araba, bir taşa çarpmış gibi sarsılarak durdu. Mehmet Ali bana hiçbir söz söylemeden, aşağıya atladı.

Karanlık içinde kaybolup gitti. Ben, bu dakikadan itibaren iradesi *başkalarının iradesine tabi* bir adamdım. Arabanın içinde *büzülmüş* oturuyordum. Bavullarımın, çantalarımın arasında, ben de *bir bavul, bir çanta gibiydim*. Arabacıya: Geldik mi? diye sormağa cesaret edemiyordum. Lakin o bana sordu:

- Nereye gideceğiz?
- Bilmem. Arkadaşımı bekleyelim (s. 39).

Teslimiyet ve Kabullenme kategorisi altına aldığımız bu paragrafta yazar, *karanlık, büzülmüş, başkalarının iradesine tabi* gibi nitelendirme ve *bir bavul, bir çanta gibiydim* eğretilme kullanımıyla hayatının kontrolünün artık başkalarında olduğunu anlatıyor. *Bilmem* cümlesi ise bir şeyi bilmemek anlamını taşıyor, fakat teslimiyeti güçlendiriyor. Bu cümle, daha çok teslimiyetin vermiş olduğu umursamama hâlini ortaya koyuyor.

Bu teslimiyet duygusu, filme şu şekilde yansıtılmış:

- At arabasının içinde büzülmüş bekleyen bir adam.

Aydın başkahramanın yerleşeceği köyü görselleştirmek için ise aşağıdaki öğeler kullanılmıştır:

- Mağaraya benzeyen bir ev.
- Köyün ıssızlığını ve uçsuz bucaksızlığını anlatan uzaklardan gelen köpek havlamaları.
- Zaman, gece vakti ve ortalık karanlık.

Bu görsel sunum, Anadolu'nun Osmanlı Devleti tarafından terk edilmişliği, unutulmuşluğu ve savaşın olumsuz sonuçlarına teslimiyeti yansıtmaktadır. Cehalet devam ederse, her açıdan bir teslimiyet doğabilir diye örtük bir mesaj verilmek istenmektedir.

3. Eğitimsizlik

Aydın subay Ahmet Celâl, köyüne yerleştiği emireri Mehmet Ali'nin küçük kardeşi İsmail ile tanışıyor.

- Sen Mehmet Ali'nin kardeşi misin?

Başıyla, Evet işareti yapıyor.

- Kaç yaşındasın sen bakayım?

- On dört.

- Adın ne?

- İsmail.

- Okula gidiyor musun?

Yarı öfke, yarı hayretle omuzlarını kaldırıyor:

- Ne okulu *be*. Ben okula gideyim de burada işe kim baksın? Hem *bu köyde okul yok. Dee, imamın evinde okurlar* (s. 40-1).

Aydın kesimi temsil eden Ahmet Celâl, düzgün İstanbul Türkçesi ile sorduğu sorulara, köylülerce kullanılan *be*, *dee* gibi dilsel ifadelerle cevap alır. Cehaleti yansıtan İsmail karakterinin dil kullanımı, eğitilmiş bir dil düzeyinden ziyade yöresel ifadeler içeren bir dil düzeyidir. Ayrıca, başkahramanla bu karakterin arasındaki diyalogun kısa olması aydın kesim ile köylü halkın arasındaki eğitim farkının ve iletişim kısıtlılığının göstergesidir.

Bir köyde okul olmayışını ve bir imamın evinde yapılan eğitimin cehaletten başka hiçbir şey getirmeyeceğini görselleştirmek için sahne şöyle kullanılmış:

- Her yer karanlık.
- İsmail'in elinde bir gaz lambası.
- İsmail'in kafasındaki sarık ve giyindiği şalvar.

Sahnede koyu bir karanlığın yer alması cehaletin baskınlığını ve şeriatın karanlığını ortaya koymaktadır. Romanda ve filmde geçen "*Dee, imamın evinde okurlar*" sözü, okuma yazma eyleminin dinî eğitimle sınırlı kaldığını göstermektedir. Bu sınırlılığın yanında, köylülerin eğitimden mahrum olmaları, sadece okul olmayışından değil, okul çağındaki çocukların iş gücü olarak görülmelerinden kaynaklanmaktadır. Gaz lambalarının da kullanılması teknolojinin o dönemde ne kadar geri olduğunu, şeriatla yönetilen bir toplumun ilerleyemeyeceğini, zayıf bir ışık altında yaşayacağını göstermektedir.

Filmin çekildiği dönemin siyasi hayatına bakarsak, şeriatın geri gelmesinden tedirginlik duyan TRT'nin bu film aracılığıyla şu mesajı vermiş olduğunu düşünüyoruz: Dinî söylemlere inanmayın, şeriat sistemiyle halk her zaman geri plana itilir, eğitimden, bilimden, hizmetten mahrum kalır. Kuran-ı Kerim üzerinden anlaşılmayan sözcüklerle verilen eğitim, halkı cahilleştirir. Halk, hayatını yoksullukla geçirmek zorunda kalır ve medenî bir seviyeye ulaşamaz.

4. Heyecan - Hüzün

Köye yerleşmiş başkahraman, köy kahvesinde köylülerle sohbet ederken, konu savaşa geliyor. Ahmet Celâl, tüm heyecanıyla Mustafa Kemal'den bahsediyor.

(...) Yalnız, Bekir Çavuş biraz dikkat eder gibi göründü:

- Efendi, *tekrar savaş olacak mı?* dedi.

- Olmaktadır; dedim. *İşitmediniz mi? Mustafa Kemal isminde bir büyük adam, bir büyük kumandan, İstanbul'dan çıktı, Anadolu'ya geçti.* Erzurum'da, Sivas'ta, milleti başına topladı.

- *Hükümet, devlet görevini yapmıyor. Biz kendi kendimizi koruyacağız. Düşmana karşı koyacağız* dedi. Şimdi, onun adamları taraf taraf Yunanlılarla, Fransızlarla döğüşüyor. Hepsini öyle kahraman kişiler ki... (...) Çanakkale'de bulunmuş olan Mehmet Ali, Mustafa Kemal adını hatırlıyor. Ona göz ucuyla baktım. Başını yonttuğu söğüt dalından kaldırdı. Benden tarafa döndü:

- *Beyim, Allah vere de, bizi tekrar askere almasalar,* dedi.

Bu, benim köydeki en *hüzünlü* günüm oldu (s. 43-4).

Bu konuşma kişiler ve olaylar arasındaki bağlantı kopukluğunu anlatıyor. Aydın kesim, *İşitmediniz mi? Mustafa Kemal isminde (...)bir büyük kumandan, (...) milleti başına*

topladı gibi heyecan dolu ifadelerle vatan mücadelesinden bahsederken, köylü kesim, (...) *tekrar savaş olacak mı? Allah vere de, bizi tekrar askere almasalar, (...)* diyerek sadece savaşa gitmemenin umuduyla yaşıyor.

Paragrafı dilsel açıdan incelediğimizde de, yazarın “-di”li geçmiş zaman, şimdiki ve gelecek zaman kiplerini kullanması dikkat çekici bir durum ortaya koyuyor. *İstanbul’dan çıktı, Anadolu’ya geçti* cümleleriyle bir kararın verildiğini ve vatan mücadelesi kapsamında Mustafa Kemal’in eylemlerini gerçekleştirdiğini anlatıyor. Şimdiki zaman kipinde ise *Hükümet, devlet görevini yapmıyor*, ifadeleriyle şu anki olumsuz durumu betimliyor. O günün şartlarını anlatmanın dışında, *düşmana karşı koyacağız* cümlesindeki gelecek zaman kipiyle de yazar, niyetini belirtiyor. Aynı zamanda, *karşı koyacağız* cümlesindeki “-iz” kişi ekinin kullanımıyla da beklentisini ifade ediyor.

Bu beklenti cümlesinin altında yatan his ise yakın zamanda kötü durumlar oluşmuş olsa da gelecek umutla doludur anlamı taşıyor.

Bu paragraf, filme iki sahnede aktarılmıştır. Birinci sahnede kullanılan görsel unsurlar;

- Mekân olarak romandaki gibi köy kahvesi.
- Başkahramanın Mustafa Kemal’i anlatırkenki heyecanı.
- Sıradan bir olayı dinliyormuş gibi hareketsizce duran köylüler.
- Mehmet Ali’nin, bir söğüt dalının başını yontarak umursamaz bir tavır göstermesi.
- Başkahraman, medeni bir duruş sergilerken yanında oturan Salih Ağanın ayağını tutarak köylü tavrıyla oturması.
- Salih Ağa ve diğer köylülerin giyimi arasında farklılık vardır: Köylülerde sarık ve şalvar, başkahramanda ise takım elbise ve başında kalpak.
- Başkahramanın yüzü traşlı.

Bu sahne, duruş, giyim, tavır farklılığı ile aydın kesimi temsil eden başkahraman ile köylüler arasında iletişim kopukluğu ve sosyal seviye farkı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bölümde, aydın kesimin umut bağladığı kurtuluş ve bunu sağlamanın tek yolu olan savaşın, köylü kesim için ise hüznün gibi görüldüğü anlatılmaktadır. Başkahraman, kurtuluşa umut bağladığını gösteren bir söylem üretirken köylü halk, savaşa gitmekten duyduğu hüznü ifade etmektedir. Söylemde yer alan iki kesim arasındaki giyim, duruş ve tavır farklılığı, savaşa karşı farklı bakış açılarıyla da örtüşmektedir.

Maslow (1970), fizyolojik ihtiyaçlarla ilgili olarak şunları söyler: “İnanılmaz derecede aç olan bir adamı ilgilendiren tek şey, yemektir. O, yemeği düşler, hatırlar, yemeği düşünür, sadece yemekle ilgili duygularını gösterir, yalnızca yemeği algılar ve sadece yemek ister” (s. 37). Maslow’un İhtiyaçlar Hiyerarşisine göre (bkz. Tablo 2), öncelikle fizyolojik ihtiyaçlar kategorisine ait olan beslenme ihtiyacını zar zor karşılayan

⁹ *Orijinal alıntı:* For the man who is extremely and dangerously hungry, no other interests exist but food. He dreams food, he remembers food, he thinks about food, he emotes only about food, he perceives only food and he wants only food.

insanların, daha üst seviyedeki sosyal ihtiyaçlar kategorisinden bilme-anlama seviyesine dair yorumlar yapmaları beklenemez. Türkiye'nin medeni seviyelere ulaşması kaygısının henüz temel ihtiyaçlar seviyesinde yaşamak zorunda bırakılan insanlarda oluşmasını istemek gerçek dışı bir yaklaşımdır. TRT'de filmin gösterildiği 1996 dönemini göz önünde bulundurduğumuzda, o yıllarda, ortadirek olarak adlandırılan, toplumun düşük ve sabit gelirlili kişilerini kapsayan grubun da kaygısı öncelikle karnını doyurmaktı. *Yaban* filmi, bu kesimin şeriata teslim olması halinde aç kalacağını, böylece yaşadıkları ülkenin medeni bir ülke olmayacağını ve durumlarının şimdikinden daha kötü olacağını uyarısını yapmaktadır.

İncelediğimiz bu paragrafın son cümlesi ise ayrı bir sahnede görselleştirilmiştir. Başkahramanın ifade ettiği hüznün hissi, filmde aşağıdaki öğelerle anlatılmıştır:

➤ Kaşları çatık Ahmet Celâl'in, gece yarısı gaz lambasının ışığında yere oturması.

➤ Dolmakalemle sol kolunu kullanarak tuttuğu günlüğünü yazması.

Bu sahne, o zamanlarda teknolojinin ne kadar geri olduğunu gaz lambası kullanımıyla anlatılmaktadır. Başkahramanın köyde yaşadığı her günü günlük tutarak kayıt altına alması, gelecekte bu günlüğü okuyacak kişilere uyarıyla rehber olma kaygısı taşımaktadır. Yaşadıklarını hem romanda hem de filmde başından sonuna kadar kayıt altına alarak, gelecek nesillere örnek teşkil etmek ve onlara uyarı niteliğinde mesaj vermek istemektedir.

5. İhanet

Köyü terk eden düşman askerlerine yol göstermek için onlarla giden muhtar ve köy ağasının geri döndüklerinde köylülere düşmanın başarılarını övmelerine sinirlenen Ahmet Celal, Salih Ağa'yı dövüyor.

Salih Ağa verdiği *arpa ve samanın bedellerini koparamadığına*, öbürü de -kim bilir, belki- *beş on kuruş bahşiş alamadığına müteessir*. Zira ağızlarından zorla dökülen *birkaç söz çıkarlarına ait*. (...).

- Düşmanları nasıl buluyorsunuz? Memnun gibiler miydi? (...)

- (...) O Türkçe bilen bana söyledi: Birkaç gün sonra Ankara'dayız! dedi.

- Birkaç gün sonra Ankara'dalar mı? Olamaz. (...).

Salih Ağa, yüzüme düşmanca diyebileceğim bir hışımla bakarak:

- *Sen görürsün*, dedi.

- *Ben ne göreceğim? Sen göreceğini görmüşsün*, işte. Samanını, arpanı yediler, bitirdiler. Seni önlerine takıp günlerce yürüttüler. Eline de beş para vermediler. (...).

- *Helal olsun* be. Helal olsun. Daha bir diyeceğin var mı? (s. 185-6)

Romanın bu kısmında, ağa ve muhtar yani yönetici konumundaki kişilerin düşmanla işbirliğini ve düşmana olan hayranlığını gösteren sözcükler yer almaktadır: *Helal olsun*. Bu da o dönemde vatanın bütünlüğünü umursamaz görünen bazı yönetici çevrenin ihanet içinde olduğunu göstermektedir.

Osmanlı Devletindeki yönetici kesimi temsil eden Salih Ağa ile aydın ve Kemalist kesimi yansıtan başkahramanın arasındaki *Sen görürsün, Ben ne göreceğim? Sen göreceğini görmüştün* cümleleri ile oluşan ben-sen ikilemi ise taraf olma durumunu ortaya koymakta, savaşa ve vatan kavramına farklı bakış açılarını göstermektedir. Bir taraf düşmanla işbirliği içinde olma davranışıyla çıkarıcılığı ortaya koyarken, diğer taraf aydın bakışıyla düşmanı desteklemenin ileride doğacak kötü ve kaçınılmaz sonuçlarını anlatmaktadır. Bir kesimin çıkarıcı olma durumunu da yazar, *arpa ve samanın bedellerini koparamadığına, beş on kuruş bahşiş alamadığına müteessir, birkaç söz çıkarlarına ait* gibi cümlelerle ifade etmektedir.

Bu durumu anlatmak için filmde kullanılan öğeler şunlardır:

- Derme çatma bir ev.
- Düşmanın gidişiyle insanların normal hayatına dönmesi.
- Köye dönen muhtarla ağanın etrafına toplanmış köylüler.
- Muhtarın heyecanla yaklaşık 50 kilometre ileride gördüğü savaşı anlatması.
- Umursamazlığın sonucu olarak başkahramanın, duruma sinirlenmesiyle yüzündeki öfke mimikleri.
- Mustafa Kemal'in savaşı kaybettiğini düşünen köy ağasının yüzündeki alaycı gülümseme.

Film bu sahnesinde yer alan derme çatma ev, köyün maddi imkânsızlıklarını temsil etmektedir. Köylülerin normal hayatın akışında iş yapmaları, yaklaşık 50 km ilerideki savaşı ve başarılarından geçmiş olan düşman işgalini umursamıyor olmalarını anlatmaktadır. Bu umursamaz tavırlarının nedeni ise köylülerin çıkar peşinde ve geçim derdinde olduklarını göstermektedir. Diğer taraftan, her zamanki gibi temiz giyimli ve bakımlı başkahraman, düşmana yardım eden köy yöneticilerine kızgınlığını sesinin tonuyla ve mimikleriyle belli etmektedir. Ancak, köylü giyimli ağa, başkahramanın kızgınlığına alaycı bir gülümsemeyle karşılık verir. Bu farklı tavırlar ve başkahramanın öfkesine karşı verilen alaycı gülümseme, iki tarafın bütünleşemediğini göstermektedir.

1996 dönemini filmdeki bu sahne açısından inceleyecek olursak TRT şu mesajı vermiş olabilir: Eğitimsizlikten kaynaklanan bir zayıflığa düştüğümüzde, düşmanla çıkar ilişkisine girerseniz vatanınıza ihanet etmek durumunda kalabilir hatta vatanınızı kaybetme riski ile karşı karşıya kalabilirsiniz.

6. Aldatma

Şifa dağıtan bir şeyh, her yıl olduğu gibi köye geliyor. Cahil köylüler, başka bir insanın kendileri için dua ederek kendilerini refaha ulaştıracaklarını sanıyorlar.

- Şeyh Yusuf geldi beyim, Şeyh Yusuf...
- Bu Şeyh Yusuf da kim oluyor?
- *Mübarek, büyük bir adam. Her yıl gelir, duasını alırız.*

Hastaları okur üfler. Bize güzel öğütler verir. Yol gösterir.

(...). Muhtarın evinde, (...) Şeyh Yusuf, (...) köşede bir hasır üstünde bağdaş kurmuş oturuyor. *Sırtında eskiden yeşil olduğu belli bir çüppe var. Üstü başı,*

sakalı o kadar kirlî ki, -yanına yaklaşmağa hacet yok- kapıdan itibaren bir teke gibi kokuyor. (...).

- Merhaba Şeyh Efendi.

(...) başını kaldırdı. (...) dişsiz ağzının içinde bir homurtu halini alan şu sözleri geveledi: (...).

Benim için, bu bunak Türk şeyhinin, İstanbul'daki İngiliz subayından farkı nedir? Her ikisinin ruhu ile benim ruhum arasındaki uçurum, aynı derecede derin ve karanlıktır. (...) Şeyh Yusuf, benim yüzümden, bu yıl köyü çabuk terketti. (...) Köylülerden aldığı hediyelerin yükü altında, hem kendisinin, hem eşeğinin beli bükülmek raddesine gelmişti. (s. 63-6).

Bu paragrafta köylüler, eğitim düzeyi bilinmeyen bir şeyhe itibar edip bu şeyhi *mübarek, büyük bir adam, duasını alırs, hastaları okur üfler, yol gösterir* diyerek yüceleştirmektedir. Halk, tıp ve bilimden uzak yöntemlerle iyileşmenin mümkün olduğuna inanarak şeyhin okuyup üflemesinden sağlık ve refah adına medet ummaktadır. Bu da onların bilinçsizliğini ve eğitimsizliğini göstermektedir.

Aydın Ahmet Celâl'in gözünden bakıldığında ise şeyh, *üstü başı, sakalı o kadar kirlî ki, sırtında eskiden yeşil olduğu belli bir cüppe var* ifadeleriyle olumsuz bir biçimde tarif edilmektedir. İslam dünyasında temizliğin ve yeşil rengin önemini göz önünde bulundurursak yazar, şeyhin cübbesinin kirlenmiş yeşilini, şeyhin kirlenmiş din ahlakını ortaya koymak için kullanmıştır.

Bu sahne için romanda anlatılan öğeler yine birebir kullanılmıştır.

- Köyün içinde telaş ve sevinçle koşuşturan köylüler.
- Derme çatma bir evde, dişsiz, sarıklı, şalvarlı ve bakımsız, uzun sakallı bir şeyhin etrafında toplanmış köy ahalisi.
- Şeyh köyden ayrılırken şeyhin eşeğinin semerine köylülerce hediye yüklenmesi.

Bu sahnede, halk, eğitilmemiş, her türlü ilgiden mahrum ve cahil bırakılmış bir çocuğu temsil ederken, şeyh, ilgisiz ama arada sırada çocuklarını yoklamaya gelen bir baba gibi davranmış Osmanlı Devletini temsil etmektedir. Bu babanın arada sırada çocuklarını yoklamaya gelmesi ise onlara bir şeyler vermek için değil aksine onlardan bir şeyler yani vergi almak için olmuştur. Şeyhe köylülerce verilen hediyeler, Osmanlı Devletine karşılığında hiçbir şey alınmadan verilen vergileri yansıtmaktadır.

Bu sahnede, eğitimsiz cahil köylülerin şeyh tarafından kandırılışı ve şeyhten beklentileri, yıllarca sahip çıkılmayı beklemiş bir halkın umudunun Osmanlı Devletince suiistimal edilmiş olmasını temsil etmektedir.

Şeyhin yarısı dişsiz, diğer yarısı çürük dişlerle kaplı ağzı ve bakımsız uzun sakalı bir sistemin işlemeziğini, çürümüşlüğünü ve bakımsızlığını anlatmaktadır. Bu tablo, kendi halkını böyle sahtekâr şeyhlere ve vatana ihanet eden ağalara terk etmiş Osmanlı Devletini simgelemektedir.

Bu sahne ile TRT, halka şeriatın canlanması durumunda yine sahte şeyhlerin ortaya çıkıp kendilerini din ile kandıracağı, bu tür şeyhlerin okuyup üfleme metotlarına başvurmalarının halkın kendisine zarar vereceği mesajını vermek istemiş olabilir.

7. Kimlik Bilinçsizliği

Bir düşman uçağı, köye “Kemal çetelerini” yendiklerini söyleyen bildiriler atıyor. Düşmanın köylerine kadar gelmesi durumundan düşmana savaş açma yoluyla düşmanı kızdıran Mustafa Kemal'i sorumlu tutan Bekir Çavuş ile Ahmet Celâl'in arasında şöyle bir konuşma geçiyor.

Bekir Çavuş:

- Biliyorum beyim *sen de onlardansın emme*.
- Onlar kim?
- Aha, Kemal Paşa'dan *yana olanlar...*
- İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa'dan yana olmaz?
- Biz *Türk değiliz* ki, beyim.
- Ya nesiniz?
- Biz *İslamuz*, elhamdülillah... *O senin dediklerin* Haymana'da yaşarlar (s. 173).

Romanda köyün en eğitilmiş bireyi olarak görünen Bekir Çavuş bile *sen de onlardansın emme*, *yana olanlar* cümlelerini kullanarak eğitimsiz dil düzeyi ile aydın kesimden kendisini ayırarak başkahramanı ötekileştirmektedir. Köylülerin kullandığı *Biz Türk değiliz*, *İslamuz* cümlesi, onların köylülerin kimlik anlayışlarını betimlemektedir. Köylüler, kimliklerini Türk siyasi bakışıyla değil daha çok İslam siyasi bakışıyla anlatmaktadır. Bu durum, köylülerin dünyalarının sadece kendi köylerinden ibaret olduğunu, düşmanın yakınlarında olmasının onları ilgilendirmediğini, kendilerini ve Kemalist Türkleri farklı kategorilere ayırdığını ortaya koymaktadır. Köy halkının, Haymana'da yaşayan ve Kemalist olanları *O senin dediklerin* cümlesiyle tanımlaması yeniden bir ayrışmayı ve küçümsemeyi göstermektedir. Hem halkın kimlik bilinçsizliği hem de düşman işgali altında olan ülkelerinin durumuna olan kayıtsızlıkları cehalet ve ileriye görememe durumlarını kanıtlamaktadır.

Bu sahne filme şöyle aktarılmış:

- Köyün açık bir yerinde bir duvara yaslanmış oturur vaziyette sigara içen köylüler.
- Düşman uçağından atılan kâğıtlara merakla üşüşen köylüler.
- Bekir Çavuş'un “sen de onlardansın” derken kafası ve kollarıyla yaptığı ötekini göstermesi.
- Başkahramanın önce şaşkınlığını sonra da öfkesini ve hüznünü yansıtan mimikleri.

Bu sahnede, köylülerin duvara yaslanmış oturuyor olmaları işsizlik ve fakirliğin simgesidir. İşsiz ve fakir olan köylülerin düşman uçağından atılan kâğıtlara doğru heyecanla koşuyor olmaları, aynı zamanda bir beklenti içinde olduklarını göstermektedir. Bekir Çavuş, başkahramana *sen de onlardansın* derken, kafası ve kollarıyla uzak bir tarafı göstererek, Kemalistleri ötekileştirdiğini hissettiriyor.

Bekir Çavuş ile başkahraman arasında, romanda geçen bu bölüm, filmde, köy muhtarının eşlik etmesiyle tamamlanıyor. Bu da, ötekileştirme düşüncesinin ve kimlik

bilinçsizliğinin sadece Bekir Çavuş'ta var olmadığını, diğer yöneticilerin ve halkın da böyle düşündüğünü göstermektedir.

Başkahramanın yüzündeki şaşkınlık, öfke ve hüznün gibi görsel yansımalar, dilsel öğelerle de pekiştirilmektedir: Şaşkınlık, *İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa'dan yana olmaz?*, öfke, *Biz Türk değiliz ki (...)* cümleleriyle anlatılmıştır.

Filmdeki bu durum, 1996 yılı için şu şekilde yorumlanabilir: Eğer işsiz güçsüz dolaşırsanız, çalışmazsanız ve birlik olmazsanız, düşmana muhtaç olup vatansız kalma tehlikesine maruz kalabilirsiniz.

8. Hayal Kırıklığı - Umudun Yitirilmesi

Yeni bir umut ve hayat arayışıyla geldiği Anadolu köyünde kendine ait hiçbir şey bulamayan başkahraman, yalnızlığını ve hayal kırıklığını anlatıyor.

Bir türlü *kaynaşamayacağız*. Bu kaynaşma için bize cihanın baştan başa tutuşması yetmedi. *Bu ayrılık* bizi mahşer gününde bile bir araya toplayamadı. (...) bir tanıdık diyordu ki: (...). Beni, korkutan şey, kendi aramızdaki anlaşmazlıklar, *kendi aramızdaki nifaklardır*. Bizi asıl bu *mahvedecek*. (...). *Asıl vatani, asıl milleti*, Anadolu'yu hesaba katmıyor. Orası, buradaki *nifaklardan* ve *pisliklerden* andır. Orası, benim gözümde, *ıstrabın en özlü alevlerinde* kaynayıp pişmiş bir hayat mayasıyla yağrula yağrula *kutsallaşmıştır*. (...). Fakat, bu maddi yoksulluğun içinde *bir manevi varlık bulacağımı sanıyordum*. Şimdi ne görüyorum? Anadolu... *Düşmana akıl öğreten müftülerin, düşmana yol gösteren köy ağalarının*, her gelen gasıpla bir olup *komşusunun malını talan eden kasaba eşrafının*, (...), frengiden burnu çökmüş *sahte sofuların*, cami avlusunda *oğlan kovalayan softaların* türediği yer burasıdır. (...). Burada, ben, vatan delisi millet divanesi; burada, ben harp malulü Ahmet Celal *yapayalnızım* (s. 129-30).

Yazar, romanın bu bölümünde aydın kesim ile köylü halkın birbirlerine olan fikri uzaklığını ve bütünleşemeyişini *kaynaşamayacağız, bu ayrılık, kendi aramızdaki nifaklar, mahvedecek*, sözcükleriyle anlatmaktadır. Ahmet Celâl, Anadolu ve Anadolu halkı için oraya yerleşmeden önceki düşüncelerini ise olumlu sözcüklerle aktarmaktadır: *Asıl vatan, asıl millet, nifaklardan, pisliklerden andır, ıstrabın en özlü alevlerinde, kutsallaşmıştır*.

Başkahraman, Anadolu'ya yerleştikten sonraki şaşkınlığını *şimdi ne görüyorum?* soru cümlesi ile okuyucunun dikkatini çekerek belirtmektedir. Anadolu'da *Düşmana akıl öğreten müftüler, düşmana yol gösteren köy ağaları, sahte sofular* kullanımlarıyla dinin baskın olduğunu belirtiyor. Başkahraman, umut arayışıyla geldiği Anadolu'da dinin ve gericiliğin baskın olduğunu gözlemlenmesiyle umudunu yitirme noktasına gelerek yalnızlığa düşüyor. Bu umut arayışı ve umudu yitirmeyi *bir manevi varlık bulacağımı sanıyordum, yapayalnızım* sözcükleriyle anlatıyor. Ahmet Celâl'in bu hâli kendisinin ne Anadolu halkıyla ne de içinde doğup büyüdüğü Türk aydın kesimiyle bütünleşebildiğini göstermektedir.

Romanda yer alan ilk paragrafın filmde yer almadığı görülmektedir. Filmde bulunmayan bu bölüm, Anadolu'da o günkü yaşananları anlatmaktadır. Filmin romanla yoğun bir paralellik taşımasının yanında romanda bulunan bazı kısımların, filme aktarılmamış olduğunu yani filmin, romanla her sahnede birebir paralellik taşımadığını görmekteyiz.

Bu durumun ilk sebebi teknik kısıtlılıklar olarak düşünülebilir. Diğer ama daha güçlü bir sebebi ise romanın o günün Türkiye'sinde Anadolu'da yaşananları anlatmasıdır. Bu

paragrafın filmde yer almaması, filmin o günkü Türkiye halkına ve gelecek nesillerine uyarı niteliği taşımasından kaynaklanabilir.

9. Hayal Kırıklığı - Umudun Yitirilmesi

Ahmet Celâl, mutluluğu bulmak için geldiği, düşman işgaline uğramış köyü terk ederken âşık olduğu Emine tarafından da ikinci kez reddedilmektedir.

Bize, gene *yalnız yol göründü*. Bu defteri Emine'ye teslim edip *tek başıma*, yarı aç, yarı çıplak ve böğrümünden kanım sızarak *bitmez tükenmez uzaklara doğru yürüyeceğim* (s. 221).

Başkahraman, köye ait umudunu yitirdikten sonra tekrar yapayalnız yeni bir umut arayışıyla uzaklara gideceğini, bunun aranıp bulunamamış yeni bir yaşam umudundan sonra bir sonuç olarak doğduğunu, *yalnız, tek başıma, bitmez tükenmez uzaklara* sözcükleriyle ifade etmektedir. Bu ifadeler, aynı zamanda başkahramanın artık bu köyde hedefine ulaşamayacağını ve bir amacının kalmadığını da göstermektedir.

Ayrıca, başkahraman, paragrafın bitiş kısmında *yol göründü* cümlesiyle umudunu yitirip hedefime ulaşmasam da gene bir umut var, gene bir mücadele arzusu taşıyorum demektir. Gelecek zaman kipinde kullanılmış *uzaklara doğru yürüyeceğim* sözcüğü geleceğe doğru bir beklenti niteliği taşımakta ve niyetinin Türk milletini oluşturma mücadelesine devam etmek olduğunu söylemektedir.

Umudun yitirilmesiyle yeni bir umut arayışına giren başkahramanın köyü terk ederken Emine ile vedalaşması filmde romandakiyle aynı mekânda ancak farklı bir söylemle aşağıdaki görsel öğeler kullanılarak verilmiştir.

- Modern kıyafetleriyle Ahmet Celâl, köylü kıyafetleriyle Emine köy mezarlığında yalnızlar.
- Fonda, filmin başlangıcında da kullanılan ve köyü çağrıştıran hüzünlü melodi.
- Şiddetli bir rüzgâr sesi.
- Ahmet Celâl'in Emine'yi kendisiyle gelmeye ikna etmeye çalışması.
- Emine'nin Ahmet Celâl'den kendisini bırakıp gitmesini rica etmesi.
- Emine'nin Ahmet Celâl'e *beyim* hitap şeklini devam ettirmesi.
- Uzun bir sessizlik ânı.
- Ahmet Celâl'in günlüğü Emine'ye teslim edip sırtını dönerek yavaş yavaş Emine'den ve köyden uzaklaşması ve uzaklaşırken filme romandakinden farklı aktarılmış repliği söylemesi.

Emine ile Ahmet Celâl'in mezarlıkta düşmandan kaçarken yalnız kalabilmeleri ve bu yalnız kalabilmenin çok kısa sürmesi onların ilişkilerinin kısa olduğunu göstermektedir. Bu da aydınla köylünün ilişkisinin kısa sürdüğünü belirtiyor. Aydın ile halkın uzun süreli bir birliktelik oluşturamaması aralarındaki fikir uyuşmazlığını, zihniyet farklılığını ve farklı taraf olma durumunu somutlaştırmaktadır. Buradaki, Emine ile Ahmet Celâl'in ilişkisi ise bu farkların sembolik halidir.

Fondaki hüzünlü ve köy yaşamını çağrıştıran melodi ile şiddetli rüzgâr sesi ise yeniden bir ayrılığı temsil etmektedir. Rüzgâr, kökleri köye ait olmayan aydını oradan alıp

götürecek gibi esmektedir. Bir iklime ait olmayan bir bitkinin o iklimde yaşamasının mümkün olmayacağı gibi şiddetli rüzgârın başkahramanı uzaklaştırması, aydın bir zihniyetin halkla bütünleşemediğini sembolize etmektedir.

Başkahramanın Emine'yi kendisiyle gelmeye ikna etmeye çalışması ise Türk aydınının Türk köylüsünü her şeye rağmen kendisine benzetmeye çalıştığının bir belirtisidir. Ahmet Celâl'in Emine tarafından reddedilmesi ve Emine'nin Ahmet Celâl'le baş başa olmasına rağmen onunla mesafeli bir dille konuşması da aydın kesimin çabasının tam tersini yani Türk aydınına katılmak istemeyen köylü halkını sembolize etmektedir.

Başkahramanın, düşman işgalinden kaçarken bile âşık olduğu Emine tarafından reddedilmesi ve ayrılmayla biten bu ilişki, Türk aydını ile Türk köylüsünün bir arada olamama durumunu sembolize etmektedir. Aralarında geçen konuşmadan sonraki uzun sessizlik ânı ise Türk aydınına temsil eden Ahmet Celâl'in Emine'ye olan umutlarını yitirmesiyle köylü halka olan umudunu da yitirdiğini ortaya koymaktadır. Köylü halkta kendisinden hiçbir şey bulamayan ve kendisini köylü halka kabul ettiremeyen başkahramanın, sırtını Emine'ye dönerek uzaklaşırken, aslında köylü halktan uzaklaştığı, Türk aydınının Türk köylüsüyle bütünleşme çabasının, nafile bir çabadan ibaret olduğu anlatılmıştır.

Bu ayrılıştan sonra başkahramanın yalnız başına yola devam etmesi ve konumunu bulamamış olma hâli, Türk milletinin millet olabilme kaygısına gönderme yapmaktadır. Bu kaygıyı ise romanda ve filmde şu cümlelerde görmekteyiz:

Eğer, bize zafer nasip olsa bile kurtaracağımız şey, yalnız bu ıssız toprakla, bu yalçın tepelerdir. *Millet nerede?* O henüz ortada yoktur ve onu bu Bekir Çavuşlar, bu Salih ağalar, (...) bu Süleymanlarla yeni baştan yapmak gerekecektir (...) Top seslerinin yirmi beş, otuz kilometreden geldiği anda bile zafere inanıyorum. Lakin onu takip edecek olan ikinci cidal devresinin sonu, bana efsanelerde okuduğum hayaller gibi *uzak ve dumanlı görünüyor* (s. 173-4).

Bu satırlar, Türk aydını ile Türk köylüsü arasında bu kadar büyük bir uçurum varken başkahramanın, askerî güçle yapılan Kurtuluş Savaşının başarılabilmesine fakat fikrî savaş olan Türk milletini oluşturabilmenin çok zor olacağına inanmakta olduğunu anlatmaktadır.

Filmi dönem itibariyle incelersek, uyarı niteliğinde olan film, şeriatın gelmesi halinde cehaletin baskın olacağı ve ümmet olmaktan çıkıp millet olmayı başarabilmiş bir toplumun yeniden ayrışma yaşayabileceğini anlatmaktadır.

10. Aydın Kesime Eleştiri

Romanın başkahramanı, Anadolu'nun gelişmemişliğinin sebebini aydın kesimin ilgisizliğine bağlamaktadır.

(...) Bunun nedeni, Türk aydını, gene sensin! Bu *viran ülke* ve *yoksul insan kitlesi için ne yaptın?* Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten ve onu bir posa halinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimdi de gelip ondan tiksirmek hakkını kendinde buluyorsun. Anadolu halkının bir ruhu vardı, *nüfuz edemedin*. Bir kafası vardı; *aydınlatamadın*. Bir vücudu vardı; *besleyemedin*. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı! *İşletemedin*. Onu, hayvani duyguların, *cehâletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın*.(...) *Ne ektin ki, ne biçeceksin* (s. 130)?

Başkahraman, yeni bir hayat bulma umuduyla geldiği Anadolu'yu *viran ülke*, Anadolu halkını ise *yoksul insan kitlesi* olarak tanımlamaktadır. Bu durumun sebebi olarak da aydın kesimin yeterli olamama halini, *nüfuz edemedin, aydınlatamadın, işletemedin* cümleleriyle yeterlilik kipi kullanarak anlatmaktadır. Bunun yanında, başkahraman, halkı *cehaletin, yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın* diyerek aydın kesimi suçlamaktadır. Ayrıca da *ne ektin ki, ne biçeceksin* deyimiyle aydınlara eleştiride bulunarak onları tutum, davranış ve yaklaşımları açısından düşünmeye iterek aydınların kendisini sorgulamasını beklemektedir. Filmin bu sözle bitirilmesi ise aydın kesimin köylü halkını yalnız bırakmaması, onların eğitimi ve gelişimi için çaba sarf etmesi gerektiğini anlatan bir uyarıdır. Romanın sonuna doğru aydın kesimi eleştiren bir başka söylem ise, filmde son sahne olarak yer almaktadır. Bu bölüm, köylü halkın geri kalmış olma sebebinin aydın kesimden kaynaklandığını anlatmaktadır.

Bunların (köylülerin) hiçbiri "ne yaptığını" bilmiyor. Eğer bilmiyorsa *kabahat kimin? Kabahat, benimdir. Kabahat, ey bu satırları heyecanla okuyacak arkadaş; senindir. Sen ve ben onları, yüzyıllardan beri bu yalçın tabiatın göbeğinde, herkesten, her şeyden ve her türlü yaşamak zevkinden yoksun, bir avuç kazazede halinde bırakmışız. Açlık, hastalık ve kimsesizlik bunların etrafını çevirmiştir. Ve cehalet denilen zifiri karanlık içinde, ruhları, her yanından örülü bir zindanda gibi mahpus kalmıştır* (s. 202-3).

Yazar, aydın kesimi *kabahat kimin* cümlesiyle sorgularken aynı söylemde, *kabahat, benimdir* ifadesiyle sorumluluğu, *açlık, hastalık ve kimsesizlik* gibi sonuçların suçunu da aydın kesime yüklemektedir. Romanın bu son bölümünde, başkahraman Ahmet Celâl umutsuzca bölgeyi terk ederken Türk askerinin bölgeden halkı sahiplenmeden gelip geçeceği ihtimalini belirtiyor. Romanda, *Türk askerlerinin çarık sesleri duyulacaktır* ifadesiyle ihtimal olarak belirtilen bu durum, filmde askerlerin son sahnede görünmesiyle verilmiştir.

Çok geçmez, hayır, hayır, ya iki, ya üç gün sonra buralarda tekrar Türk askerlerinin çarık sesleri duyulacaktır. Bunlardan bir kısmının yolu mutlaka buraya uğrayacaktır ve bu zavallı viraneyi *gezip görmeden geçip gitmeyecektir* (s. 202).

Son sahnede, Türk sipahilerinin sahneye girmesiyle Türk aydınının köyden ayrılması, aydın kesimin köylü halkını yalnızlığa terk ederek onların eğitimi ve gelişimi için çaba sarf etmeyi bıraktığını göstermektedir. Düşman askerinin saldırısına uğrayan halkın Türk aydını tarafından yalnız bırakılması ve Türk askerinin ilgisizliği, onların sahipsizliğe ve bu nedenle de cahil bir toplum olarak kalmaya mahkûm edilmesini göstermektedir.

Sonuç

Bu çalışmamızda ele alınan *Yaban* romanının ve TRT'de gösterime giren filminin vermek istediği mesajları karşılaştırdığımızda, roman, Kurtuluş Savaşı dönemine ait mücadele veren aydınlar ile cahil köylüler arasındaki uçurumu ortaya koyarken aydınların, cahillerin eğitilmesi konusunda sorumlu olmaları gerektiğini dile getirmektedir. Film ise, yayınladığı dönem itibarıyla (1996), Kurtuluş Savaşındaki mücadelenin şartlarını ve önemini anlatmaktan daha çok, cahilleşme tehlikesinin olabileceği uyarısını yapmaktadır. Bu nedenle filmin, her döneme uygun sosyolojik bir mesaj niteliği taşıdığı görülmektedir. Göstergelerarası çeviri ürünü olarak değerlendirilen filmin yapılış nedeni, halktan destek gören şariat söylemlerinin toplumda etkili olabileceği

kaygısından kaynaklanmış olabilir ve TRT’de yayınlanma amacının da, izleyicide farkındalık yaratmak olduğu söylenebilir.

Sosyolojik bağlamın yanı sıra, çeviri ürün, uyarı niteliğinde olduğu ve insanları yönlendirme amacı taşıdığı için ürünün psikolojik boyutundan da bahsetmek mümkündür. Nitekim, TRT devlet kanalının aydın kesimin çağdaşlığı elden bırakmama umudunu ortaya koymak için filmi, halkı yönlendirme amaçlı gösterime sunduğu düşünülebilir. Filmin yapılış amacı düşünülürse, görsel kanalın daha etkili olduğunu bilen TRT’nin bu seçimi bilinçli olarak yapmış olduğu da söylenebilir.

Bu çalışmada olduğu gibi, göstergearası çeviri kapsamında, her zaman romandan tiyatroya ya da sinemaya aktarıma rastlanır, ancak bu durumun tersi söz konusu değildir. Bunun nedeni, aktarım ürününün yarattığı etki açısından şu şekilde açıklanabilir: Dilsel öğeler okuyucuda düşünsel ve kurgusal bir faaliyeti zorunlu kılar, ancak dilsel, görsel ve işitsel öğelerin bir arada kullanılması sadece düşünsel faaliyeti değil, diğer duyuları harekete geçiren çok boyutlu devingen bir faaliyeti gerektirir.

İncelememize konu olan çok boyutlu bu çeviri ürününde, romanda yer alan dilsel unsurlar korunup, roman dildişi göstergeler (görsel, işitsel gibi) aracılığıyla da filme aktarılmıştır. Bu nedenle, bir uyarlama çalışmasının, aktarım (transfer) niteliği taşıdığını söylemek gerekir. Zira, çeviri dediğimiz olgu da bir aktarım çalışmasıdır. Jakobson, göstergearası çeviriyi “bir dilden aynı dil içinde fakat farklı göstergelere veya bir dilden farklı bir dilin farklı göstergelerine (intersemiotic) yapılan çeviri” (1959, s. 233) olarak tanımlar.

Sonuç olarak, bu çalışmada özellikle vurgulanmak istenen, göstergearası çevirinin sadece metinsel düzeyde değerlendirilmesinin yetersiz olacağı, sosyo-kültürel ve psikolojik bağlamda da ele alınmasının gerektiğidir. Film, yönlendirme amacı taşıdığı için eğitim ve psikoloji alanıyla ilintili, toplumsal bir mesaj içermesi sebebiyle de sosyoloji ile bağlantılı bir göstergearası çeviri ürünüdür. Dolayısıyla da, bu incelemenin *disiplinlerarası* çalışma gerektiren bir faaliyet olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Kaynakça

- AKI, N. (2001). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslup*. İletişim Yayınları: İstanbul.
- ARI, S. (2014). *Çeviri Sosyolojisi*. İstanbul: Aylak Adam.
- CATRYSSSE P. (1992). “Film (adaptation) as translation: some methodological proposals”, *Target - International Journal of Translation Studies*, 4 (1), 53-70.
- DURAK, N. (Yönetmen/Senaryo Yazarı), ÖZTAN, Z. (Senaryo Yazarı) (1996). *Yaban* [Film]. TR.: TRT.
- GAMBIER, Y. (2004). *Tradaptation cinématographique in Topics in Audiovisual Translation*. Benjamins Translation Library: Amsterdam.
- GÜRÇAĞLAR, Ş.T. (2005). *Kapılar: Çeviri Tarihinine Yaklaşımlar*. İstanbul: Scala Yayıncılık.
- GÜRÇAĞLAR, Ş.T. (2011). *Çevirinin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları.
- JAKOBSON, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. Brower, R.A. (Ed.), *On Translation* (s. 232-39). Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- KADRO (İlkkânun - Sonkânun 1934-5). (35-6), Kadro, 5.
- KARAOSMANOĞLU, Y. K. (1993): *Yaban*. İstanbul: İletişim Yayınları. (İlk baskı 1932).
- KESKİN, E. (2011). “Göstergeler Arası Çeviri Örneği Olarak Sinema Uyarlamaları”. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*. 3 (12), 103-14.

- MASLOW, A.H. (1970). A Theory of Human Motivation. *Motivation and Personality* (s. 35-58). Harper&Row: [New York City].
- MORAN, B. (2008). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZKIRIMLI, A. (1993). "Önsöz". *Yaban*, Y.K. Karaosmanoğlu. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZTÜRK, M. (2013). *93'ü Örtmek*. <http://duzceyerelhaber.com/> adresinden elde edildi.
- SAEVEROT, H., & TORGERSEN, G.-E. (2016). Individual Differences in Visual and Verbal Channel Capacity and Learning Outcome from Film and Text. *Creative Education*, 7, 2845-2867. <http://dx.doi.org/10.4236/ce.2016.718264>.
- SAYIN, G. (2010): Sinema-Resim İlişkisi Ve Göstergelerarası Çeviriye Bir Örnek Derek Jarman'ın Caravaggio (1986) Filmi. *Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences* 4 (1), 67-86.
- YÜKSEL, A.R. (2015). *90'larda İsrail ve Türkiye'nin Askeri İlişkileri ve İç Politika*. <http://www.siyasalhayvan.com/> adresinden elde edildi.
- NAVEED, F. (2011). Role Of Television In The Field of Education. <http://www.masscommunicationtalk.com/> adresinden elde edildi.

Tablo 1: Göstergelerarası Çeviride Dilsel ve Dildışı Öğeler

Roman Stratejileri	Film	Çeviri
Dilsel öğeler Kayıplar	Dilsel öğeler+ Dildışı öğeler: -İşitsel öğeler: Ses (fon müziği, konuşmalar ve ses tonu) -Görsel öğeler: Mekân, kostüm, arka fon. -Beden dili: Duruş, tavırlar, mimikler.	

Tablo 2: İhtiyaçlar Hiyerarşisi



www.psychestudy.com/ adresinden elde edildi.