



The Journal of Academic Social Science Studies

JASSSS

International Journal of Social Science

Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS7460>

Number: 66 , p. 163-170, Spring II 2018

Yayın Süreci / Publication Process

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date - Yayınlanma Tarihi / The Published Date

20.12.2017

15.04.2018

İKİ SANAT DİLİNİN ETKİLEŞİMİ VE GÖLGESİZLER¹

*THE INTERACTION OF TWO ART LANGUAGES AND
"GOLGESİZLER"*

Dr. Öğr. Üyesi Özlem Kale

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9491-1029>

Nişantaşı Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Yüksekokulu Turizm Rehberliği Bölümü

Öz

Sinema, ortaya çıktığı ilk andan itibaren edebiyattan etkilenmiştir. Türk ve dünya edebiyatından birçok roman ve hikâye, çeşitli nedenlerle sinemaya uyarlanmıştır. "İki Sanat Dilinin Etkileşimi ve Gölgesizler" başlıklı makalenin amacı evvela iki ayrı sanat dalı olan, ancak birbirleriyle sürekli etkileşim halinde bulunan edebiyat ve sinema dillerindeki ortaklık ve farklılıkları tespit etmektir. Bu bağlamda, yazarın kelimelerle anlattığı şeyi, her koşulda görsel dille anlatabilmenin mümkün olup olmadığını belirlemektir. Bu saptama ve bilgilerin ışığında, edebiyat ve sinemacıların görüşlerinden de faydalanarak yazınsal ve görsel ürünlerin kurgusal anlatım dillerinin farklı olduğu konusunda bir sonuca ulaşılabilecektir. Bu tespitten sonra Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* adlı romanından aynı adla sinemaya uyarlanan filmin kurgusal anlatımlarıyla ilgili benzerlik ve farklar belirlenecektir. Romanda kullanılan üst kurmaca, metinlerarasılık gibi postmodernist tekniklerin filmde karşılığını bulup bulmadığına ya da nasıl bulduğuna bakılacaktır. Uyarlamaları: Eserin aslına birebir sadık kalınan uyarlamalar; eserin tamamen değiştirildiği uyarlamalar ve eserin yönetmene özgü sinematografik bakışıyla yazarın dünyasına ters düşülmeksizin yorumlandığı uyarlamalar olarak üçe ayırdıktan sonra özgün bir dünyaları olan yönetmenlerin uyarlamalarının daha başarılı olduğu tezi savunulacaktır. İlk bakışta yüzde otuzlu algılanan sinema sanatıyla okuyucunun dikkatlice takip ederek yorumlamasını gerektiren, edebî değeri olan ve olay örgüsünden ziyade üslûbun önemli olduğu sembolik hikâyeleri anlatmanın ne kadar mümkün olabileceği tartışılarak *Gölgesizler* uyarlaması üzerinden "Orijinali varken neden filmini izlemeliyim?" sorusuna cevap aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Sinema, Uyarlama, Kurgusal Anlatım, Dil

¹ Bu çalışma, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi ev sahipliğinde düzenlenen "3. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu (ASOS 2017)"nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Abstract

Cinema has been influenced by literature since its first appearance. Many novels and stories from Turkish and world literature have been adapted to cinemas for various reasons. The aim of the article titled "The Interaction of Two Art Language and the Shadowless's" is to determine the partnership and differences in the languages of literature and cinema, which are two separate arts branch but always interacting with each other. In this context, it is necessary to determine whether or not it is possible for the author to express what he / she is saying words visually in all circumstances. In the light of these findings and information, by using the opinions of literary and cinematographers, a conclusion will be reached that the fictional expression languages of literary and visual products are different. After this determination, the similarities and differences will be determined about the fictional narrations of Hasan Ali Toptaş's *Gölgesizler* novel adapted to the cinema with the same name. It will be looked at whether the postmodernist techniques such as the upper fiction, intertextuality used in the novel, finds out a response in the film, if yes, how it responds. After the adaptations were made three categorizations as that the work is completely loyal to novel, that the work has been completely changed and that the work is directed by cinematographical viewpoint without any contradiction to the world of the author, it will be defended that the adaptations that made by directors who has original worlds, are more successful. It is discussed how it is possible to describe symbolic stories that are important literary values and need to carefully read and interpret by reader, with the cinema art that perceived thirty percent at the first glance. Through the *Gölgesizler* adaptation, the answer will be searched to question that "Why am I watching the adapted movie while there is an original novel?"

Keywords: Literature, Cinema, Adaptation, Fictional Expression, Language

1. Edebiyat ve Sinema Dilleri:

Tüm sanat dallarının ortak bir töze dayalı, kendilerine özgü dilleri vardır. Bu ortak töz, biçimi yaratan kurgudur. Romanda sözcükler, sinemada çekimler, müzikte notalar, resimde renklerle kurgu yapılır. (Asiltürk, 2006: 55) Sanatçı, istediği dili seçerek özgün yapıtını meydana getirir. Bir anlatı türü olan roman söz konusuysa betimlemelerle dolu yüzlerce sayfayla karşılaşılabilir. Romanlardaki betimlemeler; açıklayıcı, çözümleyici, anımsatıcı ve estetik işlevleriyle "yeniden sunma" görevi üstlenirler. Bu betimlemeler, duygu ve akıl aracılığıyla imgeleme seslenir.

Sözcük, somut bir varlığı gösterdiğinde bile soyut bir kavramdır. (Eziler & Kıran, 2001: 18) Görüntüyse her zaman somuttur. Romanda geçen "kuş" sözcüğünün uyandırdığı kavramla sinemacının ortaya koyduğu "kuş" görüntüsü aynı değildir. Romancının bahsettiği kuş, okurun aklına çeşitli kuşlar getirirken sinemacının gösterdiği kuş bir tanedir. Romancı, okurun aklına kendi hayâlindeki kuşu getirmek isterse küçük, yaşlı, sarı vb. çeşitli sıfatlar kullanır ya da kuş betimle-

mesine girişir. Bu betimleme birkaç sayfa sürebilir; sinemacıysa kuşun kendisini göstererek bunu bir sahnede halleder. Romancı, aynı kuşu sevimli ya da sevimsiz göstermek isterse sıfatlarla yetinmez ve kuşun değişik yönlerini belirtir. Sinemacıysa açıyı ve ışığı uygun şekilde ayarlayarak tek görüntüyle kuşu sevimli veya sevimsiz gösterebilir. (Asiltürk, 2006: 56) Bunlar görüntünün üstünlüklidir; ancak sözcüklerin de görüntülere göre üstün olduğu taraflar vardır. Tek sözcüğün ortaya koyabildiği soyut kavramı aynı ağırlıkta vermek isteyen sinemacı, bazı görüntü düzenlemelerine, eğretileme, benzetme, karşılaştırma gibi söz sanatlarına başvurmak zorunda kalır. Bu durum, insanların iç dünyalarının ve psikolojilerinin sinemaya yansımalarını zorlaştırır. Romancı, ele aldığı kişiyi dıştan betimler, davranışlarını anlatır, üçüncü veya birinci tekil şahıs ağzıyla kişinin iç dünyasını ortaya koyar. Sinemacıysa kahramanlarını dış görünüşleri ve davranışlarıyla tanıtmaya çalışır; ancak bu yüzeysel tanıtım, kişinin iç dünyasını anlamak için yeterli açılımı sağlamaz. Sinemacı bu konuda bazı hilelere başvurur.

Örneğin dıştan sesle, yani görüntü dışındaki bir kaynağın sözleriyle görüntü içindeki bir varlığı tanıtılabilir ya da iç konuşmayla görüntüdeki kişinin aklından geçenleri izleyicinin işitmesini sağlayabilir. (Andrew, 2010: 237). Bu bağlamda, yazarın kelimelerle verdiği şeyi her zaman görsel dille anlatabilmek mümkün olmamaktadır.

Sinema tarihçisi Nijad Özön'e göre "romanın, sinemaya rağmen yaşaması", daha fazla öznel olması ve görüntülere karşılık sözcüklerin özelliğinden güç alması sayesinde. (Özön, 1964: 797-800) Özön, sinemacılar, doğrudan doğruya romanın alanına giren öğelerden kaçınmasını salık verir; aksi takdirde yaptıklarının sinema olmayacağını söyler. İtalyan yazar Italo Calvino, sinemanın, yazılı metne karşı kıskançlık duyduğunu iddia eder. (Calvino, 1997: 6-8) Calvino'ya göre, sinemanın geleneksel romanla olan gönül macerası, sinemaya "klişe" haline gelen icatlar kazandırmıştır. Birinci tekil şahıs yaratmak üzere ekran dışı sese başvurulması, geçmişi göstermek üzere geri dönüş (flashback) yapılması, zamanın geçişini aktarmak üzere ekranın kararması (fade-out) buna gösterilebilecek örneklerdendir. Sinema kuramcısı James Monaco'ya göre sinemanın zayıf olduğu nokta, anlatıcının kişiliğidir. Romanda, son derece yararlı olan birinci tekil şahıs anlatımını deneyen tek film, Robert Montgomery'nin *Göldeki Kadın* (Lady in the Lake, 1946) filmi olmuştur. Filmde, yalnızca kahramanın gördüğü görülmüş; yönetmen, kahramanı göstermek için ayna hilesine başvurmuştur. Sonuçta ortaya çıkarsa, Monaco'ya göre "sıkıcı ve klostrofobik bir film"dir. Calvino, son yıllarda sinemanın geleneksel romandan başka yazınsal modeller araması gerektiği konusunda bilinçlendiğini söyler. (Monaco, 2002: 49) Artık sinema, bir hikâyeyi anlatmak üzere çok sayıda yol kullanmaktadır. Anı filmi, günce filmi, Yeni Roman filmi, lirik şiir filmi vb. filmlerin yapılabileceğini söyleyen Calvino, sinema için yeni olan bu türlerin, edebiyat için yeni olma-

dığını belirterek sinemanın, edebiyatın bir yan kolu olarak varlığını sürdürdüğünü ifade eder. Sinema kuramcısı Jean Mitry, yazıya dayanan edebî dille görüntüye dayanan sinema dili arasındaki farkı "okyanus" sözcüğünden yola çıkarak örneklendirir. (Öngören, 1996: 13) Konuştuğumuz ve yazdığımız okyanus sözcüğü, bizim okyanusu algılamamızı sağlayan soyut bir işlerliğe sahiptir. Edebiyatçı, okyanusu betimleyen sözcüklerle hissettirdiği görüntüye ve seslere bir fiziksellik katar. Böylece, sıradan bir dilin üzerinde bulunan ikinci bir dil yaratmış olur. Mitry bunun "ritm, uyak, figür ve yapı kodu" olduğunu ifade eder. Romancı, bu ikinci dil sayesinde düşüncelerine sağlamlık kazandırırken film yapımcısı, kurgu sanatından faydalanarak (montaj) okyanusun bazı farklı görünümünü sunmayı seçer. Bu görüntülerse okyanus sözcüğüne ilâve edilen sıfatlar ve betimlemeler kadar etkili olmayabilir. (Baydur, 2004: 39-41) "Masmavi, çarşaf gibi okyanusun üzerinde kanat çırpan kızıl kuş, gagasındaki mektubu engin sulara armağan etti" cümlesiyle okuyucunun muhayyilesinde şekillenen okyanus, bir film karesinde görüldüğü vakit canlandırmaya oranla sönük kalabilir.

2. Gölgesizler:

Romandan filme uyarlamalarda, kurgusal anlatımın nasıl yapıldığı ve iki sanat dalı arasındaki kurgusal anlatım farklarıyla ilgili yaptığımız bu kısa girişten sonra Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler*² adlı romanından aynı adla sinemaya uyarlanan filmin³ kurgusal anlatımlarıyla ilgili tespitlerde bulunmamız yerinde olacaktır. Roman ve filmdeki olay halkaları art arda, düzenli

² Toptaş, Hasan Ali. (2009). *Gölgesizler*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.s. 232. Roman ilk kez 1994 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

³ *Gölgesizler Filminin Yapım Kadrosu:* (Renkli, 2009) Yönetmen: Ümit Ünal; senaryo yazarı: Ümit Ünal; görüntü yönetmeni: Gökhan Atılmış; yapımcı: Narsist Film; müzik: Candan Erçetin; oyuncular: Selçuk Yöntem, Hakan Karahan, Taner Bırsel, Ertan Saban, Arsen Gürzap, Altan Erkekli...

biçimde birbirine eklenmiş, tek ve düz bir vaka zinciri üzerinde ilerlemez. Bu nedenle tek öykülü, çizgisel zamanlı, klâsik olay örgüsüne alışkın okur; romandaki olay, zaman, mekân ve kişilerin izini sürmekte zorlanır. (Moran, 2004: 240) Zaman, mekân ve kahramanlar arasında meydana gelen gidiş-gelişlerle düşle gerçek birbirine karışır. Cıngıl Nuri, Nuri'nin karısı, berber, çırak, Cennet'in oğlu, Güvercin ile Muhtar'ın kaybolmaları ve farklı yerlerde ortaya çıkmaları; hayatın bir kısır döngü ve "tekrarların tekrarından ibaret" bir şey olduğunun sembolüdür. Okuyucunun dikkatlice takip ederek yorumlamasını gerektiren bu sembolik hikâyeyi görsel dille anlatmak oldukça zor ve risklidir.

Ayşegül Ayık, "*Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler Romanında Postmodern Kurgu*" başlıklı makalesinde, romandaki var oluş ve yok oluş evrenlerini, fizikteki

paralel evren kuramına benzetir. (Ayık, 2010: 67) Bunu romandaki kurguya uyarlayacak olursak, kentte kaybolan köyde, köyde kaybolan kentte ortaya çıktığı iki evrenden söz edebiliriz. Buna mukabil, bunlardan hangisinin var oluş, hangisinin yok oluş evreni olduğunu tespit etmek güçtür. Romandaki olay örgüsü iki mecrada ilerler. Birinci vaka kentteki olaylardan, ikincisi köydeki olaylardan oluşur. İlk öyküde yazar, postmodern bir anlayışla romanın tasarlanma ve oluşum sürecini anlatır. Bu noktada belli mantık kurallarına uygunluk söz konusu değildir. (Arslan, 2011: 141) Bu yönüyle kentteki öykü, aslında romanı konu edinen bir tür üst kurmacadır. Olaylar bir kentte, bir köyde sürer. Örneğin ilk bölümdeki mekân, kentteki berber dükkânıdır. Daha sonra beşinci bölüme dek köy olur. Ardından kent-köy gidiş gelişleri romanın sonuna dek devam eder. Romanda iki mekâna koşut biçimde çift öykü vardır. Kişiler aracılığıyla iki mekân arasında bağlantı kurulur. Romanın bazı kahramanları kent ile köyü birbirine bağlayan kapıdan diğer evrene geçerler; bir tarafta yok olup diğer evrende ortaya çıkarlar. Örneğin kentteki

berber önce kentteki caddeye bakar, sonra aynı berber köyde ortaya çıkıp köy meydanındaki Muhtar'a bakar. Filmde, kentli berberin, Cıngıl Nuri'yle ilgili "*Hem burada hem çok uzakta olmak istiyor*" söylemine karşılık Cıngıl Nuri'nin duvarda asılı duran ağaç resminin içine girerek köye ulaşması, kişi-mekân bağlantısını görsel dile aktarabilmesi bakımından önemli bir sahnedir. Filmin başında İstanbul'un kuşbakışı görünüşü, müzik eşliğinde ve çok hızlı geçişlerle verilir. Bu görüntüler, varlık-yokluk ve görelilik kavramlarına gönderme yapması bakımından ilginçtir. Romanda geçen kişi ve mekânların hemen hemen hepsine filmde yer verilmeye çalışılsa da hızla akıp giden sahneler sebebiyle sembolik anlamları yakalamak güçtür. Filmin bitip jeneriğin başladığı sırada romanın son sayfasıyla filmin birleşmesi, yönetmenin romanı takip ettiğinin bir göstergesi olarak algılanır.

Berber dükkânındaki müşterilerden yazar olanı, öykünün hem yaratıcısı hem kahramanı hem de anlatıcısıdır. Romandaki her şey, bu dükkândaki yazar tarafından hayal edilmiştir. Yazarın, romanın ilk sayfalarında içinden "*Yeni bir oyun başlıyor*" diye geçirmesi, zihninde bir öykü tasarlamaya başladığını sezdirir. Daha sonra da berberin usturasının kendisinde yarattığı çağrışımla "*Oyun kanlı olacak anlaşılacak*" diyerek asıl öykünün kanlı olaylardan oluşacağına dair bir ipucu daha verir. (Toptaş, 2009: 12, 25) Ramazan'ın at tarafından feci şekilde öldürülmesi, Cennet'in oğlunun ölümü ve Muhtar'ın intiharı, verilen bu ipucunu haklı çıkarır. Romandaki bu tasvirler, başarılı bir şekilde görsel dile aktarılmıştır. Kendisine büyü yapılan atın bir masumu ezdiği sahnede kamera açısı sayesinde izleyicinin, kurbanın yanı başında durduğunu hissetmesi, hatta çocuğu atın gözlerinden görmesi etkileyici bir sahnedir. Muhtar'ın, Cennet'in oğluna işkence yaptığı sahne ve intihar sahnesi de bu anlamda başarılı sahnelerdendir.

Berber dükkânındaki güvercin resmi, köydeki öyküde bulunan Güvercin'in yazar/anlatıcının zihninde hayal edilmesine esin

kaynağı olmuştur. “Berber, elindeki fırçayı bırakıp gözlerinde büyüyen cellat gözüyle caddeye baktı. (...) Sanki çok uzaklarda, dağların ardında bir yeri görüyordu. (...) Sözelimi bir köyde, yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu” cümleleri de anlatıcının zihninde kentteki dükkâna paralel mekân olarak, köyde bir dükkânın tasarlandığına işaret eder. (Toptaş, 2009: 7) Dükkândaki yazarın “Karmakarışık bir yüzle henüz adını koymadığım o romanı tasarlıyordum” sözleri, tüm öykünün bu kahraman tarafından tasarlandığını ifade eder. (Toptaş, 2009: 6) İlerleyen bölümlerde anlatıcı/yazarın: “Henüz nereye kaybolduğu anlaşılmayan Güvercin’den, aklını yitirerek karın neden yağdığını sorup duran Cennet’in oğluna, bekçiye, Rıza’ya, hangi kızın saçına okuyup üflediğini bilmeyen imama, hâlâ ilçeden dönmeyen muhtara, (...) tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer’e ve atın ayakları altında ezilen Ramazan’a kadar herkes içimdeydi” sözleri, romanda geçen tüm olayların, kişilerin ve mekânların kendisi tarafından hayal edildiğini gösteren bir başka açıklamadır. (Toptaş, 2009: 39) Romanda, gerçeklik iddiasında bulunmayıp tüm anlatılanların bir kurgu olduğunu okura bildirmek postmodern bir tavidir. Romanın ilk bölümü anlatıcı/yazar/kahraman tarafından öykünün yaratım sürecinin anlatıldığı üst-kurmaca tekniğiyle kurgulanmıştır. (Aktulum, 2014, 250) Filmdeki hikâyeye, görüntüler ve diyaloglar eşliğinde kendi kendini anlatır. Yazarın kafa sesiyle yaptığı monologlar ve bilinç akışı tekniğiyle aklından geçirdikleri, romanda verilen bilgileri yansıtırsa da bir roman tekniği olan üst-kurmacanın filme aktarılması söz konusu değildir. Görüntüyle birleşen yoğun monologlar yer yer anlam karmaşasına yol açtığından yazar/anlatıcı/kahraman bağlantısı kurulamaz.

Birbirine paralel iki evren, iki mekân düşleyen anlatıcı/yazar/kahraman hem kenti hem köyü görebilen bir göze sahiptir: “Benimse iki berbere aynı gözlerle bakmaktan başım dön-

müştü... Hem otomobillerin gelip geçtiği caddeyi seyrediyor, hem de çok uzaklardaki köyü düşünüyordum” gibi sözlerle bir anlatıcı olarak iki mekânı ve oradaki kişileri görebilen bir konumda bulunduğunu ifade eder. (Toptaş, 2009: 43) Bütün öyküyü zihninde tasarladığı için, anlatıcı geleceğe de hâkimdir. Örneğin, berber çırağı jilet almak için dükkândan çıktıktan bir süre sonra “Gerçi jilet almaya giden çırağın artık geri gelmeyeceğini biliyordum” der. Romanın sonundaki, “Yok olmanın verdiği rahatlıkla ayakkabılarımı çıkarıp çalışma odama doğru yürüdüm” cümlesi, aslında onun da bir “gölgesiz” olduğunu gösterir. (Toptaş, 2009: 62) Romanın son sahnesinde okurun karşısına çıkan kişi, romandaki kurgusal anlatıcının (berber dükkânındaki yazarın) asıl benidir. Buna göre eser, yaratılma sürecinde üç aşamadan geçmiştir: İlk aşamada, romanın sonunda ortaya çıkan ve tanrısal yazar diye adlandırılabilir kişi, öyküyü tasarlayacak ve anlatacak olan yazarı yaratmıştır. İkinci aşamada, kurgusal anlatıcı/ yazar, kentteki berber dükkânında tüm öyküyü tasarlar ve anlatır. Üçüncü aşama metnin kendisidir. Bu, bir anlamda sanatsal yapıtın var oluşudur. Romanın sonunda, öykü dâhil her şey asıl bene, yani tanrısal-yazara dönerek yok olur. Romanın sonunda tüm öykünün bir düşten ibaret olduğuna vurgu yapılması, bir anlamda öykünün de yok olduğuna işaret etmektedir. Böylece Hasan Ali Toptaş sanat yarattığını, bir var oluş-yok oluş döngüsünde açıklamış olur. Filmde ise bu iç içe geçmiş çok katmanlı yapının ayırdına varmak güçtür. Filmde, köyden kent görüntüsüne geçişlerle paralel evren göndermesi yapılmış ve filmin sonunda, her şeyin düş olduğuna dair bir izlenim yaratılmasıyla romandaki yol takip edilmiş gibi görünmektedir. Buna karşın berber dükkânındaki yazarın yaratıcı yönü es geçilerek sadece anlatıcı ve yer yer kahraman özelliği ön plâna çıkmış; yazar, bir yaratma ve/ya yaratılma sürecine tâbi tutulmaksızın öyküyü anlatan kişi olarak görünmüştür. Filmdeki

anlatıcı-kahramanın gelecekte neler olacağına dair söyledikleri ise öyküyü yaratan kişi olarak her iki evrene hâkim olmasından ziyade kehanette bulunan birisi gibi algılanmıştır. Bu anlamda, filmde Hasan Ali Toptaş'ın gözükmesi, yazarı fizikî manada tanımayanlar için pek bir anlam ifade etmeyebilir ve dolayısıyla olay örgüsündeki katmanlı yapının ayırıcına varmak güçleşir. Romanda yazarın, kesretten vahdete ulaşma perspektifinden bakarak sanatsal yaratı sürecini anlatması, filmde karşılığını bulamamıştır.

Romanda gerçeküstü öğeler, masalsi figürler ve mistik öykülerle dolu, hatta "aynalı kuşlar" imgesiyle Mantık-ut-Tayr'a gönderme yapan alegorik bir yolculuk söz konusudur. (Toptaş, 2009: 258) Anadolu'da, bir ayının kız kaçırmasını ve kızın ayıdan bir çocuk sahibi olmasını konu edinen folklorik masallar vardır. Ege yöresinde anlatılan Ayıgabak Masalı bunlardan birisidir. Güvercin'in kayboluş öyküsü böyle bir masal üzerine kurulmuştur. Roman ve filmde, köyün berberi çevrede dolaşan bir ayıyı öldürür. Bir sonraki sahnede Güvercin doğurur. Köylüler, kızın doğum yaptığı ahıra girdiklerinde gördükleri manzara karşısında şaşkınlıktan donakalırlar. Romanda, köylülerin ne gördükleri açıklanmaz, öykünün sonu açık bırakılır. Okur, verilen ipuçlarından kızın bir ayı doğurduğu sonucunu çıkarır. Filmde, tecavüzüne uğradığı ayının yavrusuna tıpkı dişi bir ayı gibi sahip çıkan ve onu in gibi bir yerde doğuran Güvercin'in görüldüğü sahneler annelik duygusunun önemini vurgulaması bakımından önemlidir. Filmin sonunda, kızın kucagındaki bebeğin pençesi görünür; böylece kızın bir ayı doğurduğu netlik kazanmış olur.

Romanda Güvercin'in öyküsünün yanı sıra halk inanışları (muska yazmak), efsaneler (Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin ve Gülbahar'ın öyküsü), yılanlara dost olan insanlar (Cennet'in oğlu), hayvan-insan aşkları (bir muskayla atın Ramazan'a bağlanması) yer alır. "Ufukta ayna yüklü kuşları görüyormuş çünkü onlara ulaştığında kendini bulacağına ve kurtulacağına inanıyormuş. Kuşlarsa aynalarında

bin bir görüntüyle kanat çırpa çırpa uzaklara doğru uçuyorlarmış. Kuş akli işte, oysa varmaya çalıştıkları bütün uzaklıklar o anda aynalarındaymış..." Anlatısında geçen kuş imgesi, Simurg ya da Anka adı verilen kuştur. (Toptaş, 2009: 64-67) Ferîdüddîn-i Attâr'ın, *Mantık-ut Tayr* adlı eserinde, bu kuştan kendini aramanın sembolü olarak söz edilir. (Attar, 1998: 32) Yazar bu açıdan bakılınca cismen değil, ruhen kaybolan ve kendini arayan insanların hikâyesini de anlatır. Bunu masalsi bir dille ve Doğu klasiklerinin imgeleriyle bütünleştirerek yapar. Bu çok açık bir metinlerarasılıktır. (Eziler & Kıran, 2002: 23) Filmde, diyaloglarla anlatılan folklorik öğeler, metinlerarası bağlantının kurulması için zemin hazırlasa da derinliği ancak okunduğunda anlaşılabilen bir mitin, film karakterlerinden biri tarafından hızlı bir şekilde anlatılması sebebiyle bu metinlerarası bağlantı kurulamaz. Bir şey görüntü diliyle anlatılmaya çalışılıyorsa kelimeler yerine görsel karşılıklar kullanılmalıdır. Aksansız şekilde konuşan köylülerin yoğun diyalogları fazla teatral olduğundan çoğu sahnede kelimelerin içi boşalmış, değeri düşmüş ve konunun özü anlaşılammıştır.

Netice itibarıyla yazınsal ve görsel ürünlerin kurgusal anlatım dilleri farklıdır. Bu farklılığın niceliğiyle ilgili değişik görüşler mevcuttur. Örneğin Edebiyatçı-gazeteci Kemal Özer, Sovyet Okulu'nda, sinema dilini iyi kullanan ve uyarladığı esere bağlılık gösteren sinemacıların çalışmalarından söz eder. (Özer, 1973: 12) Özer'in anlattığına göre bu çalışmalarda, olayın geçtiği çevre ve çağ çok iyi incelenir; gerekli dekor ve giysiler en iyi biçimde hazırlanır. Esere satır satır uyulur, konuşmalardan bir sözcük bile atılmaz. Bondarcuk'un, Dostoyevski'den aynı adla uyarladığı *Savaş ve Barış* filminde olduğu gibi, filmin altı saatlik bir uzunlukta olması bile göze alınır. Özer'e göre bu sinemacılar bağlılığı uç bir noktaya götürmüşlerdir; yeni bir sinematografik anlatım ve yorum geliştirememişlerdir. Öte yandan Amerikan yapımı Sovyet romanı uyarlamalarında (Dostoyevski'den *Karamazov Kardeşler* gibi), eserin kişileri sorumsuzca değiştiri-

rilmiş, olay geçtiği yerle ilgisiz bir dekorla canlandırılmış, konu budanarak yalnız belli bölümler öne çıkarılmıştır. Bu da esere saygı göstermeyen, yanlış bir uyarlama metodudur. Özer, esere harfiyen uyulan ya da eserin tamamen farklılaştırıldığı uyarlamalara mukabil; eseri kendilerine özgü sinemataografik bakışlarıyla yorumlayan ve özgün bir dünyaları olan yönetmenlerin uyarlamalarını başarılı bulur. Bu yönetmenlere örnek olarak Visconti'yi gösterir. Visconti'nin yönettiği *Beyaz Geceler*, yalnızca bir Dostoyevski uyarlaması değil; *Beyaz Geceler* romanının olay örgüsünü, yönetmenin kendini anlatabilmek için kullandığı bir "*Visconti filmi*"dir. Kemal Özer'in yanı sıra yazar Füzûzan da sinemaya aktarılan bir edebiyat yapıtının, dilinin değiştirilmesi gerektiğini ifade eder. (Özer, 1973: 13) Bu nedenle yoruma önem verdiğinin altını çizer. Konuya örnek teşkil etmesi bakımından, Sovyet yönetmen Kuznetsov'un *Hamlet* uyarlamasını, Lawrence Olivier'in *Hamlet* uyarlamasından daha çok beğendiğini söyler. Füzûzan'a göre, Kuznetsov'un *Hamlet*'inde, yönetmenin müzikle ve Shakespeare'in metniyle olan ilgisi, olağanüstü plastik ve derinliği olan bir boyutta verilmiştir. Füzûzan, sinemada "*düz anlatım*" taraftarı olduğunu, yani düz bir sayfada yeni bir dünya yaratan yazar gibi yönetmenin de bir film karesinde aynı şeyi yapabileceğini ve eserin dokusunu bozmadan hikâyeye derinlik kazandırabileceğini belirtir. Yönetmen Atif Yılmaz ise sinema sanatının gücünün, iyi bir romanı aktarmaya yetmeyeceğini düşünür. (Özer, 1973: 12) Bunun sebebi de iki sanat dalının algılama süreçlerinin farklı oluşuna bağlıdır. Algılama süreleri hakkında yapılan araştırmalara göre bir filmin ilk seyrinde ancak yüzde otuzu algılanabilmektedir. İlk bakışta yüzde otuzu algılanan bir sanatla Dostoyevski, Faulkner, Fitzgerald gibi yazarların eserlerini sinemaya aktarmanın mümkün olmadığını söyleyerek tezini temellendirir. Yılmaz'a göre sinema, roman kadar güçlü bir sanat değildir; hatta yoğun şeyleri

anlatmaya yetmeyecek kadar yüzeyseldir. Sinema kuramcısı Andre Bazin, iyi bir uyarlamanın, asıl eserin "özünü ve sözünü yeniden kurabilmek" olduğunu ifade eder. (Bazin, 2011: 47) Bunun sağlanması için de sinemacıyla yazarın dünyalarının örtüşmesi gerektiğini belirtir. Bazin'e göre sinemacı gerçekliği yeniden kurarken yazarın dünyasını derinlemesine kavrayabilmelidir.

Sonuç

Konuyla ilgili yapılan araştırmalar, beyan edilen görüşler ve şahsî gözlemlerden yola çıkılarak *Gölgesizler*'in film uyarlamasının, eserin dokusunu zedelemekten ve yazarın dünyasına ters düşmeden yapılmış saygılı bir uyarlama olduğu söylenebilir. Buna mukabil, romanda kelimelerin gücü sayesinde algılanan gönderme ve bağlantıların, yukarıda bahsedilen sebeplerden ötürü görüntü diline aktarılamadığını; ancak geriye dönük tekrarlarla bu bağlantılardan bazılarının kurulmasının mümkün olabileceği belirtilmelidir. Romanda ucu açık bırakılarak okuyucu tarafından tamamlanması beklenen bazı şeylerin filmde netlik kazanması, tarafımdan tercih edilmeyecek bir değişikliktir. Kanaatimizce yönetmen Ümit Ünal, eseri özgün bakışıyla yorumlayarak yeniden kurmaktan ziyade orijinal metne sadık kalarak kelimeleri bire bir görüntüleme çabası içine girmiştir. Görsel karşılığı verilemeyip yoğun diyaloglarla kullanılan roman kelimeleri de filmde ağırlığını yitirdiği için yönetmen meramını tam olarak anlatamamıştır. Bu bağlamda filmin, "*Romanı ve romandan uyarlanan filmi ayrı birer sanat eseri olarak algılamak ve öyle değerlendirmek gerekir.*" savına göre değil; romanla karşılaştırılarak değerlendirilmesi gerekmiştir. (Kale, 2013) Bu durum, "Eserin orijinali varken neden filmi izlenmeli?" sorusunu akla getirmiş; ancak bu soruya tatminkâr bir yanıt bulunamamıştır.

KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay. (2014). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*, İstanbul: Kanguru

- Yayımları.
- Andrew, J. Dudley. (2010). *Sinema Kuramları* (Çeviren: İ. Şener.), İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Arslan, Fatih, (2011), "Postmodernizmi Yeniden Anlamlandırma Denemesi", *Türk Dili*, s. 140-144.
- Asiltürk, Cengis. (2006). *Sinemada Şiirsel Anlatım*, İstanbul: Nobel Yayınları.
- Attar, Feridüddin. (1998). *Mantuku't-Tayr*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Ayık, A. (2010). Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler Romanında Postmodern Kurgu, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 2(4), 67.
- Baydur, Mehmet. (2004). *Sinema Yazıları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bazin, Andre. (2011). *Sinema Nedir* (Çeviren: İ. Şener.), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Calvino, Italo. (1997). Sinema ve Roman: Anlatı Sorunları. *Kitaplık*, 4(27), 6-8.
- Eziler, A. & Kıran, Z. (2001). *Dilbilime Giriş*, Ankara: Seçkin Yayınları.
- Eziler, A. & Kıran, Z. (2002). *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yayınları.
- Kale, Özlem. (2009). *Türk Romanının Yeşilçam Macerası*. İstanbul: Dijital Sanat Yayıncılık.
- Kale, Ö. (2013). *Türk Edebiyatında Sinemaya Uyarlanan Romanlar ve Uyarlama Sorunu*. Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Monaco, James. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı* (Çeviren: E. Yılmaz.) İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Moran, Berna. (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öngören, Mahmut Tali. (1996). Yazar ve Yönetmen Gözüyle Sinema Edebiyat İlişkisi, *Varlık*, 5(1060), 13.
- Özer, Kemal. (1973). Sinema – Edebiyat İlişkisi, *Yedinci Sanat*, 1(3), 12.
- Özön, Nijad. (1964). Roman ve Sinema. *Türk Dili – Roman Özel Sayısı*, 7(154), 797-800.
- Toptaş, Hasan Ali. (2009). *Gölgesizler*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Citation Information/Kaynakça Bilgisi

- Kale, Ö. (2018). İki Sanat Dilinin Etkileşimi ve Gölgesizler, *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS7460>, Number: 66, Spring II 2018, p. 163-170.