T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

MEDYALARARASILIK BAĞLAMINDA EDEBİYAT UYARLAMALARI VE BİR UYGULAMA: "GÖLGESİZLER"

Asuman AKEMOĞLU

Danışman
Doç. Dr. Cemal SAKALLI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2015

T.C.

MERSİN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ

Sosyal Bilimler Enstitü Müdürlüğü

EFQM Recognised for excellence 4 star - 2013

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "Medyalararasılık Bağlamında Edebiyat Uyarlamaları ve Bir Uygulama: Gölgesizler" başlıklı bu çalışmanın, bilimsel etik kurallara ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini onurumla doğrularım.

05/08/2015

Asuman AKEMOĞLU

Tez Onay Sayfası

Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Asuman AKEMOĞLU tarafından hazırlanan "Medyalararasılık Bağlamında Edebiyat Uyarlamaları ve Bir Uygulama: Gölgesizler" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından oybirliği ile Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

Başarılı	Başarısız	
☒	☐	Üye Doç. Dr. Cemal SAKALLI (Danışman)
☒	☐	Üye Doç. Dr. Ersel KAYAOĞLU
☒	☐	Üye Yrd. Doç. Dr.Hasan YÜREK

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

06/7/2015

Prof.Dr. Süleyman DEĞİRMEN
Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

20. yüzyılda medya kavramının anlamsal genişlemesi sonucunda sanatlar da birer medya olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Günümüzde sanatlar ve medyalar arasındaki yoğun etkileşimlerle birlikte sanatlar ve medyalar arasındaki sınırlar giderek belirsizleşmektedir. Hem farklı medyaları çeşitli yollarla ilişkilendiren estetik bir yöntem olarak hem de medyalar arasındaki ilişkileri inceleyen bir araştırma alanı olarak medyalararasılık giderek daha yerleşik bir nitelik kazanmaktadır. Dahası sanatlar ve medyaların iç içe geçtiği günümüzün sanatsal ilişkilerini açıklamakta yetersiz kalan geleneksel sanatlararasılık araştırmaları alanı da giderek medyalararasılık araştırmalarına evrilmektedir. 1990'lı yıllardan bu yana Avrupa'da gelişimini sürdüren medyalararasılık araştırmaları, Türkiye'de yeni yerleşmeye başlamıştır. Bu çalışmada da örnek bir edebiyat uyarlaması aracılığıyla Türkiye'de yerleşmeye başlayan medyalararasılık araştırmalarına küçük bir katkı sunmak amaçlanmaktadır.

Öncelikle beni bu alanla tanıştırdığı ve desteğini hiç esirgemediği için danışmanım Cemal Sakallı'ya aynı zamanda Almanca metin çevirileriyle katkıda bulunduğu için teşekkür ederim. Ayrıca İngilizce metin çevirilerinde yardımcı oldukları için Ramazan Güngör ve Selver Dikkol'a, filmin senaryosunu bizimle paylaştığı için yönetmen Ümit Ünal'a ve adlarını anmadan geçemeyeceğim sevgili Oktay Emre'ye, Dicle Çoban'a, Emrah Cevher'e, Berna Özgencil'e, Gülsemin Angışlan'a, Harika Zöhre'ye bir sürü güzel nedenden ötürü teşekkür ederim. Son olarak yol arkadaşlığından hiç vazgeçmedikleri için aileme sonsuzca teşekkür ediyorum.

Asuman AKEMOĞLU

Temmuz 2015, Mersin

ÖZET

MEDYALARARASILIK BAĞLAMINDA EDEBİYAT UYARLAMALARI VE BİR UYGULAMA: "GÖLGESİZLER"

İlk çağlardan günümüze uzanan sanatlar arasındaki etkileşimler, bugün yalnızca sanatlar arasında değil sanatlar ve medyalar arasında da gerçekleşmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısında, sanatlar ve medyalar arasındaki etkileşimler sonucunda geleneksel sanatları ve medyayı kapsayan yeni sanatsal formlar oluşmuştur. Sanatların medyayı malzeme veya ortam olarak kullanmaları sonucunda sanat ve medya arasındaki sınırlar bulanıklaşmaya başlamıştır. Medya kavramının anlamsal alanının genişlemesiyle de, sanatlar birer medya olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

Bu çalışmada, medyalar arasındaki ilişkileri, geçişleri, birleşmeleri ifade eden medyalararasılık kavramının tarihsel süreç içerisindeki gelişimi irdelenmiştir. Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar medyalararasılığın bir alt kategorisi olan medya değişimi açışından değerlendirilmiş, Hasan Ali Toptaş'ın "Gölgesizler" romanından aynı adla sinemaya uyarlanan filmi bu bağlamda incelenmiştir. Her iki medya incelemede, olay örgüsü, öykü, tema, zaman, mekân, kişiler ve romanın üst kurgusu ekseninde araştırılmış, medya değişiminden kaynaklanan zorunlu değişimler saptanmış ve romanın dünyasının sinemanın ifade araçlarıyla nasıl aktarıldığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Medyalararasılık, Sanatlararasılık, Medya Değişimi, Edebiyat Uyarlamaları, Hasan Ali Toptaş, Ümit Ünal, Gölgesizler

SUMMARY

LİTERARY ADAPTATİONS İN CONTEXT OF INTERMEDİALİTY AND AN APPLİCATİON: "THE SHADOWLESS"

The interartistic interactions ongoing since the early ages take place today not only among arts but also between arts and medias. The second half of the 20th century witnessed the emergence of new artistic forms involving traditional arts and media as a consequence of interartistic and intermedial interactions. The use of media by arts as a material or an environment resulted in the borders between art and media becoming blurred. Thus, the expansion of the semantic field of the media concept led up to the assessment of arts too as a media each. This study addresses the development in historical process of the intermediality concept which expresses intermedial relations, transitions and coalescences. With a review of adaptations from literature into cinema with regards to media change, a subcategory of intermediality, the novel "Gölgesizler" [The Shadowless] by Hasan Ali Toptaş, which was adapted into cinema by the same name, was analyzed in this regard. In the wake of the review, the forced conversions resulted by media change were identified in line with the plot, narration, theme, time, space, persons and metafiction.

Key Words: Intermediality, Interartiality, Media Transposition, Literary Adaptations, Hasan Ali Toptaş, Ümit Ünal, Gölgesizler [The Shadowless]

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... **i**

ÖZET ..... **ii**

SUMMARY ..... **iii**

I. BÖLÜM **5**

I. MEDYALARARASILIK 5

1.1. Medya ve Medyalararasılık 5

1.2. Tekil Türlerden Çoğul Türlere 10

1.3. Sanatlararasılıktan Medyalararasılığa 21

1.4. Medyalararasılık ve Kapsamı 29

1.5. Medyalararasılığın Alt Türleri 34

1.6. Medya Değişimi Olarak Edebiyat Uyarlamaları 36

II. BÖLÜM 44

II. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMAN ANLAYIŞI ÜZERİNE 44

II.1. Hasan Ali Toptaş'ın Roman Anlayışı 45

II.2. Bir "Ön-Metin/Kaynak Metin" Olarak "Gölgesizler" 50

III. BÖLÜM 54

III. TOPTAŞ'IN "GÖLGESİZLER"İNDEN ÜNAL'IN "GÖLGESİZLER"İNE MEDYA DEĞİŞİMİ 54

3.1. Ayrımlama 56

3.1.1. "Gölgesizler" Romanının Ayrımlaması 56

3.1.2. "Gölgesizler" Filminin Ayrımlaması 69

III.2. Olay Örgüsü ve Öykünün Sözelliği, Görselliği 78

III.3. Sözel Kaybolmak, Görsel Kaybolmak 81

III.4. Öznel Zaman, Somut Zaman 82

III.5. Sözle Kurulan Mekân, Görüntü ve Sesle Kurulan Mekân..... 84

III.6. Görünmez Kişiler, Görünür Kişilikler 86

III.7. Anlatıcı ve Kamera 88

III.8. Romandaki Üst Kurgu Düzleminin Filme Aktarımı..... 93

SONUÇ 101

KAYNAKÇA..... 106

GİRİŞ

Sanatta kesin ve net sınırların geçerliliğini yitirmiş olması çağımız sanat anlayışının temel özelliklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bugün sanat disiplinleri arasında etkileşimler, geçişler daha yoğun bir biçimde gerçekleşmekte ve bu disiplinler geleneksel olarak kategorize edilmiş farklı alanlara özgü ifade araçlarını kullanarak sınırlarını genişletmektedirler. Aslında sanatlar arasındaki ilişkiler, etkileşimler sadece günümüz sanat anlayışına özgü değil, ilk çağlara dek uzanan bir tarihe sahiptir.

16. yüzyıldan önce bugün sanat, zanaat ya da bilim olarak adlandırılan alanlar sanat sistemi içerisinde bir arada yer almaktaydı. Üretim süreci, teknik beceri veya incelikli çaba gerektiren her türlü insan etkinliği sanat kavramı altında toplanmakta ve söz konusu etkinlikler arasında çok çeşitli alış verişler gerçekleşmekteydi. Ancak 16. ve 17. yüzyılda akademilerin kurulmasıyla sanat içerisindeki ayrışmaların ilk adımları duyulmaya başlanmıştır. 18. yüzyılın ikinci yarısında ise, güzel sanatların zanaatlardan kesin olarak ayrılmasıyla birlikte güzel sanatlar kategorisi yerleşmeye başlamıştır (Shiner, 2001/2013: 22-25). Bu dönemde yürütülen eleştirel ve kuramsal tartışmaların odağında her sanatın üretimi veya alımlanma biçimi yer almaktaydı. Sanatların ne ölçüde özerk olduğu ya da ne ölçüde birbirlerinin öğelerinden karşılıklı yararlandıkları konusundaki tartışmalar sürerken, şiir ve resmin koşutluğu görüşlerine karşıt olarak sanatlar arasında zaman ve mekân bakımından net bir ayrım ortaya konulmuştur. Buna göre konularını zamansal bir akış içerisinde anlatan sanatlar zaman sanatları iken zaman içerisindeki tek bir an'ı yansıtabilen ve mekân içerisinde kalıplaşan sanatlar ise mekân (uzam) sanatları olarak belirlenmiştir. Sanatların birbirleriyle ilişkileri konusunda yürütülen tartışmaların sonucunda oluşan bu kavramlarla, sanatların kesin bir biçimde ayrıştırılması, her sanatın özerk olduğu anlayışı ağırlık kazanmaya ve yerleşmeye başlamıştır

Sanatların ayrıştırılması yönündeki görüşlerinin yarattığı bu anlayış daha sonraları sanatsal modernizm savunucuları arasında da varlık göstermiştir. Modernizmle birlikte herhangi bir sanat dalının başka sanatların etkilerinden arındırılarak "saf"laştırılması anlayışı hâkim olmaya başlamıştır. Ancak 20. yüzyılda bu hâkim anlayış farklı bir seyir izlemeye başlar ve sanat türlerinin ayrı görülmesi yerine, sanatların birbirlerinin ifade araçlarından, yöntemlerinden yararlanması yönünde yaklaşımlar ortaya çıkmaya başlar.

Fotoğraf ve sinemanın da icadıyla birlikte, sanat alanında teknolojik gelişmelerin etkisi daha da görünür olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında yeni sanat hareketlerinin doğması ve 1960'larda başlayıp 1990'lı yıllarda iyice yoğunlaşan geleneksel sanatlarla elektronik donanımların birleşmesi, birbirlerinin araç ve yöntemlerini ödünçlemesi yoluyla yeni sanat formları oluşmuştur. Sanatlar ve elektronik medyalar arasındaki bu yakınlaşma, iç içe geçme, bir arada bulunma gibi etkinlikler sanat-medya ayrımını giderek silikleştirmektedir.

1990'lı yıllardan bu yana özellikle Avrupa'da medya kavramının anlamsal genişlemesi sonucu kendi ifade araçları, malzemeleri, yöntemleri olan ve birer gösterge sistemi olarak algılanmaya başlanan sanatlar da medya kavramına dâhil edilmiş, sanatlar da birer medya olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Sanatların kendi medyalarının dışına çıkarak başka medyalarla kurdukları ilişkileri ifade etmek için kullanılan medyalararasılık, hem sanatlar/medyalar arasındaki kaynaşma, bir araya gelme, aktarım, dönüştürüm gibi ilişki türlerini inceleyen bir araştırma alanı hem de birleşik sanat formları oluşturmak için başvurulan estetik bir yöntem olarak yerleşmiştir.

Her eser, oluşturulduğu medyaya özgü araç ve yöntemlerin etkisiyle biçimlenir. Dolayısıyla belli bir medya içerisinde üretilen bir metnin farklı bir medyaya aktarımını ifade eden uyarlamalar, medyalararası inceleme alanlarının önemli konularından birini oluşturmaktadır. Genel olarak sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan edebiyat uyarlamaları da bu bağlamda değerlendirildiğinde söze dayalı bir medyada oluşturulan bir metnin, görsel-işitsel bir medyaya aktarım süreci şeklinde tanımlanabilmekte ve medyalararasılığın bir alt kategorisi olan medya değişimi başlığı altında incelenebilmektedir. Yapılagelen uyarlama incelemelerinden farklı olarak medya değişimi araştırmalarında, kaynak metnin hedef medyanın ortam ve araçları doğrultusunda yeniden üretilme süreci konulaştırılır.

Bu çalışmada edebiyat uyarlamaları romandan sinemaya yapılan aktarımlarla sınırlandırılmıştır. Bu doğrultuda Hasan Ali Toptaş'ın “Gölgesizler” adlı romanının Ümit Ünal tarafından aynı adla sinemaya uyarlanan filmi medya değişimi açısından incelenmiştir. Hasan Ali Toptaş’ın Gölgesizler romanı tematik ve biçimsel nitelikleri bakımından geleneksel edebiyat anlayışından farklı bir yerde konumlanmaktadır ve sinemaya uyarlanması oldukça güç bir romandır. Yazma, kurgulama sürecine odaklanmış, düşsellikle gerçeklik arasında devinen, dilsel olarak "sözgelimi, belki, sanki" belirsizliğiyle oluşturulan bir hikâyenin sinema diline aktarım olanakları medya değişimi açısından ilginç bir örnek oluşturmaktadır. “Gölgesizler” romanının, sinemanın anlatım olanakları doğrultusunda yeniden nasıl oluşturulduğu ve medya değişimi sürecinin beraberinde getirdiği zorunlu değişikliklerin neler olduğunun ortaya konulması bu çalışmanın asıl amacıdır. Ayrıca çalışmada medyalararasılık kavramının tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, sanatlararasılık araştırmalarının giderek medyalararasılık araştırmalarına dönüşüm süreci de irdelenmiştir.

Çalışma, temel olarak üç bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde medyalararasılık çalışmalarının tarihsel gelişimi, sanatlararasılık araştırma alanının medyalararasılığa evrilme süreci ve medyalararasılığın türleri irdelenmiştir. İkinci bölümde Hasan Ali Toptaş'ın roman anlayışı ve "Gölgesizler" romanının biçimsel ve tematik kurgusu değerlendirilmiştir. Üçüncü bölümde ise, anılan romanın ve uyarlamanın romandaki mekân geçişlerine bağlı kalınarak ayrımlaması yapılmış, her iki yapıt olay örgüsü, tema, zaman, mekân, kişiler, anlatıcı ve bakış açısı, üst kurgu ekseninde karşılaştırılmıştır. Böylece medya değişimi sürecinde ortaya çıkan zorunlu değişimler ortaya konulmuştur.

Medyalararasılık araştırmaları, gelişimi sürmekte olan bir araştırma alanıdır. Böyle bir çalışmanın hem edebiyat biliminin genişleme süreç ve olanaklarına hem de Türkiye'de yeni yerleşmeye başlayan medyalararasılık araştırmalarına katkı sunacağını umarız.

I. BÖLÜM

I. MEDYALARARASILIK

Medyalararasılık kavramını ana hatlarıyla incelemeye başlamadan önce Türkiye'de medya kavramının nasıl karşılık bulduğuna kısaca değinmek ve bu kavramı anlam boyutunda açımlamak yararlı olacaktır.

1.1. Medya ve Medyalararasılık

Türkiye'de medya, hem gündelik hayatta hem de yapılan akademik çalışmaların birçoğunda genel anlamda gazete, dergi, radyo, televizyon, internet gibi kitle iletişim araçlarını tanımlamak için kullanılmaktadır. Örneğin Nükhet Güz, medya kavramını kitle iletişim araçlarının toplamı, başka bir deyişle "kitlesel iletişimi olanaklı kılan araçlar ağı" olarak değerlendirir (akt. Geçer, 2013: 51). Benzer bir biçimde Halil Nalçaoğlu, İngilizce medya sözcüğünün "araç, orta, ortam, aracı" gibi anlamlar taşıyan "medium"un çoğulu olduğunu, Türkçede "kitle iletişim araçları" anlamında da kullanıldığını belirtir. Nalçaoğlu, medya kavramını Türkçede anlam bakımından birtakım karışıklıkları barındırmasına rağmen, medya ile "kitlesel erişime izin/imkân veren araçlar[ı]" kastettiğini ve kavramın en geniş anlamıyla kullanıldığında karşımıza "çok kişiye ulaşabilen her türden sözlü, yazılı, basılı, görsel metin ve imgeleri (kitaplar, gazeteler, dergiler, broşürler, billboard'lar, radyo, film, televizyon, internet gibi) içeren çok geniş bir iletişim araçları yelpazesi" çıktığını ifade eder (Nalçaoğlu, 2005: 52-53). Görüldüğü gibi medya, genel anlamda, kaynak ile alıcılar arasında iletişimi olanaklı kılan araçların oluşturduğu ağa verilen isim olarak değerlendirilmektedir. Kitlesel iletişimi sağlayan araçlar bütünü olarak haberleşme, bilgilendirme, eğlendirme, tanıtma gibi etkinlikler de medyanın temel işlevleri olarak öne çıkmaktadır. Bu durumda Türkiye'de medya, genel olarak haberleşmeyi sağlayan, yığınları bilgilendirme, eğlendirme,

sosyalleştirme gibi işlevleri olan yazılı, işitsel ve görsel iletişim araçlarının toplamı ya da büyük ölçüde bir iletişim ağı olarak anlaşılmaktadır.

Ancak Türkçede medya kavramını sadece kitle iletişim araçları olarak tanımlamakla yetinmeyen sınırlı sayıda incelemeler de bulunmaktadır. Bunlardan biri Gürsel Aytaç'ın "Edebiyat ve Medya" adlı kitabıdır. Aytaç çalışmasında kitap, radyo, film, televizyon gibi araçların her birini birer medya olarak değerlendirir. Ve bu medyalar arasında birleşmelerin ya da birinden diğerine geçişlerin gerçekleşebileceğine değinir. Fakat çalışmasında, bu konuyu detaylandırmamış, ağırlıklı olarak edebiyat ve televizyon ilişkisine eğilmiştir (Aytaç, 2005). Bununla birlikte "Şiirde Medyalararasılık Çağdaş Türk Şiirleri Örneğinde" başlıklı incelemesinde Osman Toklu'nun mevcut çalışmalar arasında medya kavramını geniş bir çerçeveye oturttuğu görülmektedir. Toklu bu çalışmasında edebiyat, müzik, resim gibi sanat türlerini de medya kavramı içerisinde değerlendirmektedir (Toklu, 2008).

Türkçede medya kavramını oldukça kapsamlı bir biçimde ele alan çalışmalardan biri Ersel Kayaoğlu'nun "Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım Medyalararasılık" adlı kitabıdır. Kayaoğlu, çalışmamızda da sıklıkla başvuracağımız bu kitabında medyayı iletişim odaklı yaklaşımların ötesinde birer gösterge sistemi olarak sanat dallarını da içine alan bir kavram şeklinde değerlendirir. Devamında da medyalar arasındaki ilişkileri ve medyalararasılık kavramını etraflıca inceler (Kayaoğlu, 2009).

Yukarıda da değinildiği gibi, günümüzde medya kavramı Türkçede yaygın bir biçimde kitle iletişim araçları, ortamları anlamında kullanılmaktadır. Kavramın daha kapsamlı bir biçimde ele alındığı çalışmalar oldukça sınırlıdır. Ancak 1990'lı yıllardan bu yana genelde Avrupa'da özelde Almanya'da yapılan bilimsel çalışmalar aracılığıyla medya kavramının anlamsal kapsamının oldukça genişle(til)diğine tanık oluyoruz. Buna göre

medya, yalnızca bilginin muhafaza edilmesini, dağıtılmasını ya da aktarımını sağlayan; haberleşme, eğlendirme gibi işlevlere sahip ve çeşitli toplumsal etkileri olan bir iletişim araçları bütünü veya ağı olarak değil gösterge sistemlerini de kapsamına alan bir kavram olarak değerlendirilmektedir.

Medya sözcüğü Latince "ortada bulunan" anlamındaki "medius" kökünden gelmekte ve Nalçaoğlu'nun da belirttiği gibi "araç, orta, ortam, aracı" (2005: 52) gibi anlamları karşılamaktadır. Batı dillerinde, medyum ve çoğulu olan medya[1] sözcüğü kitle iletişim araçları, kanalları anlamında da kullanılmaktadır; ancak bu anlamlarla sınırlanmamaktadır. Çok çeşitli alanlarda kullanılan ve çok çeşitli tanımlara sahip olan medya sözcüğünün anlamsal genişlemesinden söz etmeden önce 20. yüzyılın ikinci yarısında medya tartışmalarında önemli bir yer edinen Marshall McLuhan'ın görüşlerine değinmek yararlı olacaktır. McLuhan, "medyanın mutlaka belli bir teknolojiye gerek duyan ya da dayanan bir araç olmadığını, medya teriminin çok daha geniş biçimde tanımlanabileceğini" (akt. Kayaoğlu, 2009: 25) ileri sürmüştür. Bütün medyanın insanın uzantıları olduğunu öne süren McLuhan'a göre, tekerlek insan ayağının bir uzantısıdır; kitap gözün, giysi tenin, elektrik devresi merkezi sinir sisteminin bir uzantısıdır. Buna göre akla gelebilecek her araç insanın düşüncelerinin ve organlarının bir uzantısıdır (McLuhan, 1967/2005: 26-40). İnsan, vücuduyla yapmaya çalıştığı veya düşüncesinde yapmayı tasarladığı her şeyin uzantılarını geliştirmiştir. Bununla birlikte McLuhan, çok fazla dikkat çeken "araç mesajdır" savıyla da, aracın sadece mesajın taşıyıcısı olma işlevini üstlenmediğini, aynı zamanda insanların algısal alışkanlıklarını değiştirdiğini vurgular. Buna göre araç yani medya, sanıldığı gibi sadece mesajı taşıyan, ileten edilgen bir yapı

[1] "Media" sözcüğü köken bakımından "medium" sözcüğünün çoğuludur ve çoğulluk bildiren herhangi bir ek almadan çoğul anlam taşımaktadır. Ancak Türkçede medya sözcüğü tekil bir anlam kazanmıştır ve çoğulu "medyalar" biçiminde yerleşmiştir. Bu nedenle de çalışmamızda birden fazla medyumu ifade etmek amacıyla medyalar şeklinde kullanılacaktır.

değildir; aksine "iletişim sürecinde iletiye anlamını veren duyma, düşünme ve davranış üzerinde etkili olan bir öğedir" (Altay, 2005: 15-19). McLuhan'ın medyanın sadece, iletişim sürecindeki nötr bir teknik kanal olmadığını, içeriğe etki eden bir nitelik taşıdığını ifade eden görüşleri medya bilimi alanında yoğun tartışmalara yol açmıştır. Devamında sürdürülen bilimsel araştırmalarda medya kavramını, ağırlıklı olarak iletişim süreçleri, sistemleri ve bunların toplumsal etkileri bağlamında inceleyen, tanımlayan yaklaşımlar kadar, medyayı teknik kanal olmakla sınırlandırmayan yaklaşımlar da bulunmaktadır.

Medyayı geniş anlamıyla ele alan bu çalışmalarda "medyalar, bilginin saklanmasına, işlenmesine, aktarılmasına ve yayılmasına hizmet eden araçlar, ortamlar ve/ya da yollar olarak" görülmekte ve mağara duvar resimlerinden günümüzde internete uzanan bir çizgide insan iletişiminin çok sayıda araçlarının ve yollarının her birini ifade etmektedir (Kayaoğlu, 2009: 17). Dolayısıyla medya teriminin kapsamı gündelik dildeki yaygın tanımı olarak kullanılan kitle iletişim araçlarıyla sınırlı kalmadığı gibi genişleyerek her türden içeriğin üretildiği, muhafaza edildiği, aktarılıp yayıldığı dilsel, metinsel ortamlar, araçlar, yollar olarak da değerlendirilebilmektedir. Örneğin, medyum (çoğulu medya) sözcüğü "bir sanatçı tarafından kullanılan yöntemler ya da materyaller, bir şeyi taşıyan veya etkileyen araçlar: belirli bir sanatsal teknik içinde kullanılan malzemeler" (Merriam-Webster Online Dictionary); "sanatsal tekniğin özel bir türü; içerilen yaratıcı yöntemler veya kullanılan malzemeler tarafından belirlenmiş ifade araçları, belirli bir sanatsal teknik içinde kullanılan malzemeler" (American Heritage Dictionary) gibi anlamları da içermektedir. Dolayısıyla bu tanımlarda ilkin bir medyanın sanatsal bir ifade ortamında uygulanan yöntemler yahut kullanılan malzemeler olarak sonra da içerdiği malzemeler veya kullanılan yöntemler tarafından belirlenmiş ifade araçları yoluyla oluşturulan özel bir sanatsal teknik olarak da anlaşılabileceği görülmektedir. Sözcüğün

taşıdığı bu anlamlar da göz önünde bulundurulduğunda medyanın tek başına bir iletişim sistemi, kitle iletişim araçları ya da teknik bir kanal şeklindeki tanımlarının bugünkü medya kavramının anlamsal içeriğini karşılamakta yetersiz kaldığı görülmektedir.

Bugün artık tekil sanatlar da edebiyat da birer medya olarak kabul edilmektedir. Ersel Kayaoğlu, 20. yüzyılın modern sanat anlayışında, sanatın farklı araçlarla sunulabilen bilgi olarak görüldüğünü, bu durumun da yapılan geniş medya tanımına göre hem sanatların birer medya olduğu anlayışının yerleşmesine olanak sağladığını hem de sanat/medya ayrımının aşılabilmesine katkıda bulunduğunu belirtir. Doğal olarak böyle bir yaklaşım sonucunda medyalar salt "teknik kitle iletişim araçları ya da fiziksel mekanizmalar" olarak değil, "birer gösterge sistemi" olarak da görülmeye başlanmış ve medya tanımının genişleyerek sanatları ve edebiyatı da kapsamı içine almasını beraberinde getirmiştir (Kayaoğlu, 2009: 33).

Medya kavramının genişlemesi sonucunda sanatların da birer medya olarak kabul görmesi geniş ve kapsayıcı bir medya tanımının yapılması yönünde bir ihtiyaç da doğurmaktadır. Hem iletişim odaklı medya araştırmaları alanında hem de sanat araştırmaları alanında kabul görecek ve iki alanı da kapsayabilecek bir medya tanımı yapmak pek kolay değildir. Buna rağmen R. Bohn, E. Müller ve R. Rupert medya terimini genel bir çerçeveye yerleştirerek medyayı, insanlar arasında ve insanlar için (anlamlı) göstergeyi (ya da göstergeler toplamını) uygun aktarıcılar aracılığıyla zamansal ve mekânsal mesafeleri aşarak ileten bir kavram olarak formüle ederler (Clüver, 2007: 31). Bu tanımlamada da vurgu büyük oranda iletişimsellik üzerine olmasına rağmen medyanın, kitlesel iletişimi sağlayan alışılageldik tanımını genişlettiği söylenebilir. Buradan hareketle çeşitli araçlarla çok çeşitli bilgiler sunan gösterge sistemleri olarak ele alındığında sanat dalları da birer medya olarak değerlendirilebilmektedir. Ayrıca medya sadece bir iletişim

kanalı olarak ele alındığında büyük oranda teknik bir süreci betimlemekten öteye gidememektedir. Oysa medyanın salt teknik bir süreç değil aynı zamanda bir göstergeler sistemi temelinde oluşan/oluşturulan bir mekân/ortam olduğu söylenebilir. Bu mekân (veya ortam, biçim), içeriksel olarak zamansal veya kültürel süreçlerde, farklı araçlarla, farklı mekânlarda (veya ortamlarda, biçimlerde) yeniden üretilebilir.

Bugün gelişimini sürdürmekte olan medyalararasılık çalışmaları da, medya kavramının gündelik dildeki anlamının dışına çıkarak medyaları her türden gösterge sistemlerini kapsayan, kendi gösterge sistemine sahip olan araçlar, ortamlar, yöntemler olarak değerlendirir. Böylelikle sanatlar da medya kapsamına dâhil olmakta ve tüm bunlar arasındaki ilişkileri inceleyen alanı belirlemek amacıyla medyalararasılık kavramı kullanılmaktadır. Avrupa'da bu alanla ilgili bilimsel çalışmalar oldukça yaygınlık kazanmıştır. Türkiye'de ise bu alanla ilgili araştırmalar yeni yapılmaya başlanmış, terimin Türkçede "medyalararasılık" olarak kullanılmasını öneren Ersel Kayaoğlu olmuştur.

1.2. Tekil Türlerden Çoğul Türlere

Çağımızın sanat anlayışının temel özelliklerinden biri sanatta kesin ve net sınırların geçerliliğini yitirmiş olmasıdır. Bugün sanat disiplinleri arasında etkileşimler, geçişler daha yoğun bir biçimde gerçekleşmekte ve bu disiplinler geleneksel olarak sınıflandırılmış farklı alanlara özgü ifade araçlarını kullanarak sınırlarını genişletmektedirler. Nazan İpşiroğlu resim, yazın, müzik, bale, tiyatro, sahneleme, sinema vb. sanatlar arasında herhangi bir bağıntı olmasa da bunların iç içe geçtiklerine ve "birbirlerinin biçimlendirme öğelerini kendi biçim dilleri içinde erit[erek]" bütünleştiklerine değinir (İpşiroğlu, 2010: 129). Müzik partisyonlarının resim ve grafiğin ifade öğelerinden yararlanılarak oluşturulması ya da müziğin, dansın, resmin ve daha başka sanatların iç içe geçtiği işlerin üretilmesi buna örnek gösterilebilir.

Aslında sanatlar arasındaki etkileşimlerin tarihi ilk çağlara dek uzanmaktadır. Ancak 16. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş başlayan sanatlar arasındaki ayrışmalar 18. yüzyılın sonuna gelindiğinde tamamen yerleşmiştir. Bu yüzyılda güzel sanatlarla zanaatlar kesin olarak ayrılmış, yüzyılın akışı içerisinde güzel sanatlar kategorisi yerleşmeye başlamıştır. Her sanatın üretimi veya alımlanma biçimi bu dönemde yürütülen eleştirel ve kuramsal tartışmalar içerisinde önemli bir yer tutmaktaydı.

18. yüzyılda bir yandan sanatlar arasındaki bağlar, etkileşimler konusundaki tartışmalar sürerken, tarihi Antik çağlara dek uzanan şiir ve resmin benzerliği, koşutluğu görüşlerine karşı çıkan aydınlanmacı düşünür ve sanat eleştirmeni Gotthold Eprahim Lessing, sanatlar arasında net bir ayrım önerir. Lessing, 1766 tarihli "Laocoon" adlı incelemesinde sanatları zaman sanatları ve mekân sanatları olmak üzere ikiye ayırır. Buna göre edebiyat zaman sanatıyken, plastik sanatlar mekân sanatları arasında yer alır. Mekân sanatları ancak belirli bir an'ı yansıtabilir ve yansıtılan bu anın öncesine ya da sonrasına dair bir anlatımda bulunamazlar, ancak bunlara işaret edebilirler. Sadece bir an'ı gösterebildikleri için durağandırlar. Zaman sanatlarında ise art ardalık söz konusudur. Olaylar, konular belirli bir akış halinde aktarılırlar. Edebiyat da konularını belirli bir zamansal sıra içinde anlattığı için akış halindedir. Lessing'e göre resim, heykel gibi sanatların malzemesi maddidir, bu nedenle bütün maddi şeyler gibi mekânda cisimleşirler ve göstergeleri mekânda aynı zamanda, beraberce bulunur. Edebiyatın göstergeleri ise birbirini takip ederek zaman içinde var olurlar. Bu nedenle de plastik sanatlarla edebiyat arasında esaslı bir ayrılık bulunmaktadır. Resmin ifade araçları şekiller ve renkler iken, edebiyatınki sözcüklerdir ve bu iki sanatın zaman ve mekân içerisindeki var oluşları birbirinden oldukça farklıdır (Lessing, 1766/1935). Lessing, edebiyat ile resim özelinde, her sanatın ifade biçiminin özgül niteliği üzerinde durarak sanatlar arasında kesin ayrımlar

bulunduğunu vurgulamıştır. Böylece her sanat kendi özgül yasalarına boyun eğerek ve bu doğrultuda kendi niteliklerini hazırlayıp kendi kurallarını yarattığında sanat olabilecektir. Bu durum ileride değineceğimiz bir kavram olan ut pictura poesis'ten[2] kopuşa işaret etmektedir; bu kopuş da "plastik sanatlarla yazın arasına kesin bir biçimde sınır çizilmesi, her sanatın özerk olduğu anlamına gelmektedir" (Jimenez, 1997/2007: 77).

Sanatlar arasında ilişkilerin, etkileşimlerin bulunduğu düşüncesi 19. ve 20. yüzyılda yeniden canlanmışsa da, sanatlar arasına kesin ayrımlar koyma düşüncesi daha sonraları modernizm yanlısı eleştirmenler arasında varlığını sürdürmüştür (Jimenez, 1997/2007: 77). Bilindiği gibi, modernizmle birlikte her alanın kendi sınırlarını belirlemesi gerektiği anlayışı hâkim olmaya başlamıştır. Sanat alanında da herhangi bir sanat dalının öncelikle kendi doğasına yabancı olan her şeyden devamında da başka sanatların etkilerinden arındırılması gerektiği öne sürülür. Bu dönemde "sanat aracının saflığı" büyük önem taşımış ve saflık kavramı da sanatların "kendi özlerine yabancı her şeyden arındırılması dürtüsünü" ifade etmiştir (Shiner, 2001/2013: 332).

Sanatların saflığını savunan eleştirmenlerden Clement Greenberg'e göre, her sanatın "biricik" yetki alanı "kullandığı aracın doğasına özgü şeylerin bütününe" denk düşmektedir. Her sanat da, başka sanatlardan/başka sanatların araçlarından alınmış olabilecek etkilerden kendini kurtarmak, arındırmak zorundadır. Her disiplinin karakteristik yöntemlerini kendi kendini eleştirmek amacıyla kullanması, sanatların araçlarının "birbirlerinden ödünç alabilecekleri bütün etkileri[n] sanatlardan temizle[nebilmesini]" sağlar. Bu sayede sanatlar da "saf"laştırılmış olacaklardır (Greenberg, 1960/2003: 356-362). Ancak bir sanat dalının kendi malzemesi ve yöntemleri

[2] "Edebiyat resim gibidir, resim sanatı neyse şiir sanatı da odur, resim ve şiir aynıdır" şeklinde çeşitli çevirileri bulunmaktadır.

doğrultusunda kendi kurallarını ve işleyişini yaratması, kendini yabancı etkilerden arındırması yoluyla sanatsal disiplinlerin özerkleştirilmesi anlayışı, 20. yüzyılda etkisini yitirmeye başlamış, bugün de neredeyse tamamen geçerliliğini yitirmiş durumdadır. Artık sanatlar kendi araçlarının doğasına özgü şeylerin dışına çıkmakta, başka sanatların araçlarını kullanmakta veya başka sanatlarla iç içe geçmektedir.

Dolayısıyla günümüzde "sanatların birbirinden özerk olduğu anlayışı, yapay bir anlayış olarak kabul görmeye başla[mıştır]"(Weisstein'dan akt. Sakallı, 2012: 214). Artık eski kategorilerin geçersizleştiği, sanatlar arasında net ayrımların ortadan kalktığı gerçeğinden hareketle sanatsal faaliyetler yürütülmektedir. Sanatlar yalnızca birbirlerinin ifade araçlarını kullanmakla kalmıyor, teknolojik araçları, ortamları da bünyesine dâhil ediyor; sanatla hayat, alımlayıcıyla sanat ürünü arasındaki sınırları ortadan kaldırıyorlar.

Bugünün elektronik teknolojisi her şeyin birbiriyle karşılıklı ilintilenmesine neden olmakta, bunun hız ve yoğunluğunu arttırmaktadır (McLuhan, 1967/2005: 63). Böyle bir ortamda sanatlar ve medyalar arasındaki etkileşimler de yoğunluk kazanmıştır. Sanatsal ifade araçları ve dijital teknolojilerin sürekli etkileşim içerisinde olması, ait oldukları sanat veya medyanın sınırlarını genişletmekte; aynı zamanda kendi doğalarına özgü kimi niteliklerini koruyarak birliktelikler oluşturmalarını sağlamaktadır. Medyalar/sanatlar arasındaki ilişkiler günümüzün sanat anlayışı içerisinde değerlendirildiğinde, medyalararasılık genel olarak farklı sanat formlarının iç içe geçmeleri, kaynaşmaları, çeşitli birliktelikler yoluyla yeni sanatsal formlar oluşturmaları ya da birbirlerinin ifade araçlarını kullanmaları gibi ilişkileri kapsamına almaktadır.

Medyalararasılık ilişkilerinin tarihsel izini süren Jürgen E. Müller edebiyat, resim, müzik gibi sanatlar arasında etkileşimler geliştirilmesinin Antik Yunan'a dek

uzanan bir geçmişe sahip olduğuna işaret eder. Müller'e göre, Keoslu şair Simonides'in (M.Ö.557–M.Ö.467) şiirin konuşan resim, resmin de sessiz şiir olduğu düşüncesi bu durumu kanıtlar niteliktedir (akt. Kayaoğlu, 2009: 41). Simonides'ten sonra Horatius, "Ars Poetica" adlı eserinde şairi ressamla karşılaştırarak şiirin resme benzediğini söylemiş ve ut pictura poesis kavramını kullanmıştır. Buna göre, resimle şiir birbirine benzemektedir. Resmin renklerle yaptığı şeyi, şiir sözcüklerin çağrışım gücüyle yapmaktadır (Fırat, 2013: 83-85).

Şiir ve resim dolayısıyla edebiyat ve resim ilişkisi bağlamında anılması gereken önemli bir kavram da ekphrasistir. Ekphrasis genel olarak bir nesnenin söz aracılığıyla betimlenmesi daha özel olarak da görsel bir sanat yapıtının edebiyatta betimlenerek anlatılması anlamına gelmektedir ve bilinen en eski metinlerde örneklerine rastlanmaktadır. Gülbin Fırat, "Edebiyat Tarihinde Resim ve Şiir Analojisi" adlı incelemesinde Gılgamış Destanı'nda kahramanın başına gelenlerin Uruk kentinin duvarlarına nakşedilmesinin anlatılışını, Homeros'un "İlyada" adlı eserinde Akhilleus'un kalkanının tasvirini, Virgillius'un Aeneas'ında Kartaca'nın tapınak duvarları ile kalkan ve diğer silahların betimlenişini ekphrasisin önemli örnekleri olarak değerlendirir (Fırat, 2013: 87-95). Bu örneklerde söz konusu olan, görsel bir medyaya ait içeriğin ya da ürünün sözel bir medyanın ifade olanaklarıyla yeniden aktarımı ve biçimlendirilmesidir.

Antik Çağ'da sanatlar arasındaki ilişkiler edebiyat ve resim ile sınırlı değildir. Antik dönem resminde bir tiyatro sahnesinin canlandırılması ya da Virgillius'un "Aeneas" destanında anlatılan Troyalı rahip Laokoon ve oğullarının hikâyesinin heykel formunda

anlatılması örneğinde olduğu gibi edebiyat, heykel, resim, tiyatro gibi sanat dalları arasında da etkileşimler gerçekleşmiştir.[3]

18. yüzyılda ve sonrasında da sanatların ayrıştırılması yönündeki genel eğilimler devamlılığını sürdürürken 19. yüzyılın başlarında sanatlar arasında bir ilişki olduğu düşüncesi yeniden ortaya çıkmıştır. Aynı dönem Alman romantikleri doğa, bilim, sanat gibi alanların ayrıştırılmasına, parçalara ayrılmasına, dünyanın birliğini bozacak ilkelere karşı çıkmışlardır. Sanatla bilim, doğa, inanç arasında etkileşimler olması gerektiğini savunmuşlardır. Kendi içinde tek tek kapalı bir bütün oluşturan sanatsal biçimlerden ziyade sınırların karıştığı biçimler kurmayı tercih etmişlerdir. Her türlü kısıtlayıcı kural ve sınırların yadsınarak edebiyatın, yaşamın tüm alanlarını içine alan 'sürekli ilerleyen evrensel şiir"e (Schlegel'den akt. Sayın, 1990: 107) dönüşebileceği üzerinde dururlar. Daha sonraki yıllarda romantizmin müzik alanındaki etkilerinin yansıdığı Richard Wagner de romantikler gibi sanat türlerinin katı bir biçimde birbirinden ayrılmasına karşı çıkmış ve sanatlar arasındaki keskin sınırların aşılmasıyla yeni biçimler yaratılabileceğini ileri sürmüştür. Bu sayede estetik deneyim de üst seviyelerde duyumsanabilecektir. 1849 tarihli "Die Kunst und die Revolution" (Sanat ve Devrim) adlı yazısında sanatların net ayrımına karşı çıkan besteci 'Gesamtkunstwerk' (bütünleşik sanat yapıtı) kavramını ortaya atmıştır (Kayaoğlu, 2009: 46).

Wagner'e göre kusursuz sanat yapıtı klasik Yunan'da olduğu gibi dramdır. Şiirin, müziğin, dansın ve mimariye varıncaya kadar birbirinden farklı sanat formlarının "teatral temsilin bünyesinde" kaynaşması bütünsel/bütünleşik sanat yapıtı olarak

[3] Ayrıntılı bilgi için bkz. Gombrich E.H. (2009). Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

gerçekleşme biçimi bulur. Wagner için, bütünsel sanat yapıtına ulaşmak amacıyla her sanat türünün bir araç gibi kullanılması, sonrasında da toplamın lehine bu aracın yok edilmesi, bütünle kaynaştırılması gerektiğini belirtir (Most, 2003: 9). Ancak burada Wagner'in sanat yapıtının toplamı lehine diğer sanat türlerine ait araçların yok edilmesi görüşünden farklı olarak, aracın öz niteliklerinin tamamen ortadan kalkması gibi bir durum değil, aksine aracın bütünsel biçim içerisinde yeniden oluşturulması ve bazen de olduğu gibi yaşatılması söz konusudur. Bütüncül/bütünleşik sanat yapıtının bir parçası haline gelen sanat türleri kendi kimliklerini kaybetmemekte bütünleşik yapıtın uyumlu bir öğesi haline gelmektedirler.

Sanatın evrimi ile toplumun evrimi arasında yapısal bir ilişki kuran Wagner için, toplumların bireyciliği sanat formlarının farklılaşmasına ve parçalanmasına yol açmaktadır. Oysa tamamlanmış insanın doğası bu bütünsel sanata karşılık gelmektedir. Bu nedenle Wagner farklı sanat formlarının opera içerisindeki sentezi üzerinde durur. Çünkü operada hareket, söz ve müziğin "Yunan tragedyalarındaki benzersiz uyumu" yakalanabilir (Most, 2003: 7-9).

Gesamtkunstwerk ile her zaman için izleyici ile gösteri, sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların kaldırılması istenmiştir (Smith, 2007: 50). Böylece hem "sanatlar arasında 'eşzamanlı' bir diyalog" (Sönmez, 2011: 20) hem de alımlayıcının bilincinin hareketlendirilmesine yönelik bir çaba söz konusu olmaktadır. Wagner, birden fazla duyuyu harekete geçiren etkisi sayesinde izleyicilerin salondan sahneye taşınacağını ifade eder. Böylece izleyici ile sanatçı arasındaki ayrım ve sınır da ortadan kalkmış olacaktır (akt. Kayaoğlu, 2009: 47).

20. yüzyılın başlarındaki sanat ortamının etkisiyle sanatlar arasındaki etkileşimler artmış, sanatçıların ortak çalışmaları aracılığıyla birçok sanat dalının bir aradalığına dayanan yapıtlar üretilmiştir. Örneğin, 1900'lerin ilk yılları müzik ile resim ilişkisinin yoğunlaştığı yıllardır. Resimden esinlenilerek yapılan besteler olduğu gibi kimi ressamların tablolarına müzikle ilgili adlar verdiği, kimilerinin de tablolarında müziğin biçimlendirme öğelerinden faydalandıkları görülmektedir (İpşiroğlu, 1994: 35-37).

Resimden esinlenilerek besteler yapıldığı gibi Monet, Degas, Whistler ve Renoir gibi izlenimci ressamların uyguladıkları kimi resim teknikleri, örneğin su damlacıklarının ya da bir sis perdesinin ardından sundukları görüntüler bestecilerde de aynı izlenimin uyanmasına yol açmış; Debussy, Ravel, Fauré gibi besteciler bazı yapıtlarında müziği ince bir tül perdesinin ardından duyuran bir teknik oluşturmuşlardır. Müzikte izlenimci tekniği işleyen besteciler, sesi oluşturan öğeleri temele indirgeyip, akortları parçalayarak, bölerek yeni bir çözümlemeye gitmişlerdir. Bununla birlikte Dışavurumculuk terimi 1900'lerin başlarında resim sanatından müziğe aktarılmıştır. Söz konusu akım, müzikte Arnold Schönberg, Alban Berg ve Anton Webern'in yapıtlarında yankı bulmuştur (İlhan, t.y: s.y).

Benzer bir biçimde resim alanında kimi müzisyenlerin bestelerinden esinlenilerek ya da müziğin biçimlendirme öğelerinden yararlanılarak tablolar yapılmış, resimlere müzikle ilgi adlar verilmiş, müziği konu edinen resimler çizilmiştir. Çalışmalarında müzikten etkilenen birçok ressam bulunmaktadır; ancak bu alanda özellikle Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian öne çıkan sanatçılardandır. Örneğin, Kandinsky'nin "İzlenim III (Konser)" adlı tablosu "[Arnold] Schönberg'in müziğini ilk kez dinlediği konserin izlenimleri[ni]" yansıtmaktadır (İpşiroğlu, 1994: 52). Kandinsky, çeşitli enstrümanların seslerini renk olarak algılamış ve bunları resimlerine yansıtmıştır.

Böylece rengin müziği konusunda çeşitli eserler ortaya koymuştur. Görme ve işitme algılarının eş zamanlı duyumsanmasının yarattığı bu etkileşim bir sinestezi örneğidir.

Sinestezi, farklı duyu organlarının eş zamanlı olarak harekete geçirilmesi, bir duyu merkezine ait niteliğin başka bir duyuya kayması ya da farklı duyuların iç içe geçmesi şeklinde tanımlanabilir. İpşiroğlu, aslında Eskiçağ toplumlarına dek uzanan ve 19. yüzyılda güncellik kazanan sinestezinin "bütüncül sanat düşüncesinin temel taşlarından biri" olduğunu belirtmekte ve "Kandinsky'nin 'Der Gelbe Klang'ı (Sarı Tını), Schönberg'in 'Die Glückliche Hand'ı (Mutlu El), Skryabin'in 'Promethee' senfonik şiiri[ni] bu duyarlığın ürünleri" olarak nitelemektedir (İpşiroğlu, 1994: 39).

Leyla Pamir, anılan eserleri doğrudan sinestetik uygulamalar olarak nitelememişse de "renk-tını-sözcük" bileşimi tekniğinin önemli örnekleri olarak değerlendirmiştir. Pamir, "Baudelaire'nin 'Correspondances' sonesinin 'tını-sözcük' ilişkileri[ni], Rimbaud'nun 'Voyelle' (Sesli Harf) sonesinde renklerin işitilebileceğini imlemesi[ni], …Helena Blavatski'nin 'tını-renk' ilişkilerini bir dizge içinde saptaması[nı da]" bu doğrultuda değerlendirir (Pamir, t.y: 51). Böylece farklı sanatlar arasında duyumsal bileşimler aracılığıyla renk-tını-sözcük gibi ilişkilerin çeşitli biçimleri kurulmuş olur.

Bununla birlikte 20. yüzyılın başında ortaya çıkan sanat akımlarının sanatta malzeme kullanımını büyük oranda değiştiren yaklaşımları geleneksel sınırların sarsılmasında etkili olmuştur. Aynı dönemlerde sanatta geçerli olan katı kurallara, taklit biçimlerine karşı çıkan Fütüristler, tek bir işte birçok farklı malzeme kullanmış, birtakım performatif etkinlikler geliştirmiş ve bu etkinliklerde çeşitli sanat türlerini bir araya getirmişlerdir. Fütürist sanatçıların önde gelen isimlerinden biri olan Umberto Boccioni de, "heykel sanatının yalnızca taş ve bronz gibi malzemelerle sınırlı kalmasını eleştirmiş, cam,

ahşap, karton, demir, beton, at tüyü, deri, bez, ayna, elektrik, ışık gibi öğelerin yer alacağı zengin bir malzeme dağarcığı önermiştir" (Antmen, 2008: 68). Böylece resim-heykel geleneğine alternatif olabilecek malzeme kullanımı önerilerek sanatta malzeme kullanımının sınırları genişletilmiştir. Fütüristler, aynı zamanda "bütün duyuların etkin işbirliğini gerektiren *bütünsel resmi*" (Carrà: 1913/2008, 126) ortaya koyabilmek için ses, gürültü ve koku öğelerine yer vererek sanatta yeni yollar açtıklarını ileri sürmüşlerdir. Böylece çizgilerin, hacimlerin, renklerin dışavurumunu sinestezi ile bütünleştirmeye çabalamışlardır. Resim, kolaj, fotoğraf ve yazı üzerinde yeni tipografik formlar denemiş, geleneksel sayfa yapısını bozarak sözcüklerle görüntü unsurlarını birleştirmişlerdir.

Hemen hemen aynı yıllarda Dadacılar, sanatsal amaçlarla üretilmemiş olan herhangi bir nesneyi kendi bağlamından koparark sanatsal bağlama yerleştirmiş ve onu bir sanat yapıtı haline getirmişlerdir.[4] Dadacılar geleneksel kurallara ve disiplinlere karşı çıkmışlar, sanat dışı amaçlarla üretilmiş nesneleri sanat bağlamına sokarak sanat ve yaşam arasındaki sınırı kaldırmayı amaçlamışlardır. Yazıda ise geleneksel harf formlarını görsel şekillere dönüştürmüş, yapıştırma yöntemiyle şiirler oluşturmuşlardır. Bunun dışında 1916'da Zürih'te açılan Kabare Voltaire'de müzik, şiir, resim, dans gibi sanatsal etkinliklerin iç içe geçtiği gösteriler düzenlemişlerdir. Burada "şiir okumaları, dans ve kukla gösterileri düzenlenmiş, resim ve heykelin ötesinde alternatiflerin gelişmesini sağlayan sanatsal dışavurumlar sahnelenmiştir" (Antmen, 2008: 221).

Fütüristlerin düzenlediği "Fütürist Akşamlar"da ve özellikle Dadacıların Kabare Voltaire'deki gösterilerinde çeşitli sanat disiplinlerine eş zamanlı yer verilmiş, bunların iç içe geçtiği etkinlikler, performanslar gerçekleştirilmiştir.

[4] Marcel Duchamp gündelik hayatın içerisinden seçtiği nesneleri bir sanat yapıtına dönüştürmüştür. "Bisiklet Tekerleği", 1913; "Şişelik", 1914; "Çeşme", 1917 gibi çalışmalarına bakılabilir.

Sanatlar arasındaki ilişkiler sürdükçe bu ilişkileri ele alan araştırmaların sayısında da artış gerçekleşmiştir. Sanat tarihine ait kimi kavramları yazın alanına uyarlayan Oskar Walzel, 1917'de "Sanatların Karşılıklı Aydınlatılması" (Die wechselseitige Erhellung der Künste.) adlı yazısında, bir sanatın başka sanatlar aracılığıyla aydınlatılabileceğini öne sürer. H. Wölfflin'in 1915 tarihli Principles of Art History (Sanat Tarihinin İlkeleri) adlı kitabında yapısal temellere dayanarak Rönesans sanatı ile Barok sanatı arasında yaptığı ayrımlaştırmayı ve ortaya çıkardığı karşıtlıklar dizisini yazına uyarlayan Walzel, yazın sanatının resim ve müzik alanlarından "estetik biçemler alımladığını, [bunları] uyguladığını" vurgulamış; ancak sanatlar arasındaki ilişkiyi incelemek, izleyebilmek için tarihsel olarak geniş bir zamana ihtiyaç olduğunu belirtmiştir. Bu sayede sanatlar arasındaki ilişkilerin ve bir sanatın başka sanatlar aracılığıyla aydınlatılabilmesinin mümkün olacağını savunmuştur (akt. Sakallı, 2012: 215). Wölfflin'in kuramının yazına uygulanması René Wellek ve Austin Warren tarafından salt yazınsal açıdan yeniden düzenlendiğinde bile sanat yapıtlarının sadece iki sınıf altında toplanmasına yol açtığı ve sanatların kendilerine özgü evrim süreçlerinin değişkenliğini gözden kaçırdığı yönünde eleştirilmişse de (Wellek ve Warren, 1982/2001: 146-158) sonrasında sanatlar arasındaki ilişkileri inceleyen çalışmalar sürdürülmüştür.

Görüldüğü gibi sanatlar arasındaki karşılıklı ilişkiler ve bu alandaki tartışmalar 20. yüzyılda yoğunluk kazanmış, tek bir iş içerisinde farklı olduğu geleneksel olarak kabul edilmiş sanatların birleştirilmesiyle alışıldık olmayan sanatsal ürünler ortaya konulmuştur. Sanatların birbirlerinin ifade araçlarını, malzemelerini kullanarak etkileşimde bulunmalarının yeni bir durum olmadığını daha önce belirtmiştik. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan yeni sanat türleri ve elektronik teknoloji alanındaki gelişmeler aracılığıyla yalnızca geleneksel sanatlar arasında değil sanatlarla medyalar arasında

etkileşimler yoğunlaşmış; sanatların ve medyaların birleşiminden, iç içe geçmesinden doğan yeni sanat formları ortaya çıkmıştır.

20. yüzyılın özellikle ikinci yarısında ortaya çıkmış olan bu sanat formlarının ve bu yüzyılın birleşmeye yönelen genel sanatsal eğiliminin incelenmesi konusunda klasik sanatlararasılık araştırma alanı giderek medyalararasılığa evrilmektedir. Bu nedenle bir sonraki bölümde bu süreç değerlendirilecektir.

1.3. Sanatlararasılıktan Medyalararasılığa

Medya kavramının sanatları ve edebiyatı da kapsamına alan anlam genişlemesi sonucunda sanatlar arasındaki karşılıklı ilişkileri inceleyen bir alan olarak medyalararasılık araştırmaları son zamanlarda yaygınlık kazanmaya başlamış, akademilerde bu alanla ilgili programlar açılmaya başlanmıştır.[5]

Claus Clüver'e göre, medyalararasılık üzerine yürütülen displinlerötesi tartışma üç temel araştırma alanını bir araya getirmektedir. Bunlardan ilki "Interarts Studies" (Sanatlararasılık Araştırmaları) olarak adlandırılan gelenekleri ele alan araştırmalar, ikincisi "Media Studies" (Medya Araştırmaları) disiplinleri içerisinde yürütülen medyalararasılık tartışması, üçüncüsü de dijital medyaya dayalı "New Media Poetry" (Yeni Medya Şiiri) üzerine yapılmış son araştırmalardır. Buna göre, Sanatlararasılık Araştırmaları alanında genel olarak edebiyat ve diğer sanatların karşılıklı ilişkilerini irdeleyen çalışmalar hâkim bir role sahiptir. Ancak sözün/sözcüğün sadece yardımcı bir rol oynadığı ya da hiç rol oynamadığı görsel sanatlar, müzik, dans, performans, tiyatro, film ve

---

[5] Örneğin, medyalararasılık başlığı altında çalışma yürüten ilk "Medyalararası Araştırmalar" (Intermedia Studies) programlarından biri Lund Universty'de Cultural Sciences bölümünde Hans Lund tarafından 2001 yılında kurulmuştur (Clüver, 2007: 20).

mimari arasındaki medyalararası bağlantıların bakış açılarını da barındırmasına rağmen sanatlararasılık alanındadaki çalışmaların odak noktasında yine "metinler" bulunmaktadır.

Medya Araştırmaları alanı ise, medyalararasılık konularına genel olarak üretim, dağıtım, işlev ve alım sorunlarının her zaman önemli bir rol oynadığı "iletişim araştırmaları" (communications studies) bağlamında yaklaşır. Radyo, sinema, televizyon, video ve yazılı medya gibi üzerinde çalışılan bütün alanlar, genel olarak teknolojik süreçleri ve araçları kapsar (Clüver, 2007: 20). Medya Araştırmaları alanı aynı zamanda geleneksel yazılı medyayı da (basın) içeren ve daha karmaşık teknolojik üretim araçlarına (radyo, televizyon, video vs.) dayanan kamusal medyayla da ilgilenir. Bu alandaki çalışmalar da "medyum" terimini teknolojik temelli medya ile sınırlama eğilimindedirler (Clüver, 2007: 30).

Görüldüğü gibi, medyalararasılık kavramı hem Sanatlararasılık Araştırmaları hem de Medya Araştırmaları tarafından kullanılmaktadır. Ancak sanatlar arasındaki ilişkileri inceleyen alanlarda medyalararasılık ilişkilerine metin (text) odaklı/edebi eğilimli bir yaklaşım söz konusudur. Metin odaklı bir yaklaşımla sanatlar arasındaki ilişkiler anlam/içerik boyutuyla ele alınırken medyalararası bağlantılarda sanatlararasılığın hâkim bakış açısından farklı olarak araçsal ilişkiler ön plandadır. Medya Araştırmaları alanı da medyalararasılık ilişkilerini belirgin bir biçimde iletişim ve işlevsellik bakımından ele almaktadır. Bununla birlikte medyalararasılık terimi, Medya Araştırmaları tarafından müzik videoları, video oyunları gibi sibernetik yaratımları kategorize etmek, video ve bilgisayar teknolojilerini içeren yeni medyal işlerin üretim, iletişim ve alım yöntemlerine gönderme yapmak için de kullanılmaktadır (Glaser, 2009: 15). Ancak bu durumda da araştırmalarını ağırlıklı olarak iletişim bağlamında yürüten Medya Araştırmaları alanı,

üretilen teknolojik temelli formların sınıflandırılması ve bu formların üretim, iletişim, alım yöntemleri ve biçimlerini odağına alarak çalışmalarını yürütmektedir.

Ne Sanatlararasılık Araştırmaları alanı ne de Medya Araştırmaları alanı tek başına sanatlar ve medyaların kesiştiği, eş zamanlı olarak içerildiği sanatsal üretimleri açıklamakta yeterli ve işlevsel yaklaşımlara sahiptirler. Medyalararasılık alanı bu yüzden, Medya Araştırmaları alanı tarafından kapsanan medyaların hem her birinin kendi içindeki hem de birbirleri arasındaki ilişkileri ele aldığı gibi geleneksel Sanatlararasılık Araştırmalarının kapsadığı "sanatlar" arasındaki etkileşimleri de içine alır (Clüver, 2007: 20). Bu durumda [sanatlararasılığın çalışma alanı tarafından kapsanan bir tür olarak] edebiyat ve yeni teknolojiler arasındaki geçişler/ilişkiler Yeni Medya Şiirinin gelişimi içerisinde değerlendirilebilirler (Glaser, 2009: 15).

Dijital şiir olarak da adlandırılan görsel, işitsel ve kinetik (hareketli/devingen) nitelikler taşıyabilen Yeni Medya Şiiri[6] 1990'lı yıllardan bu yana hızla gelişimini sürdürmektedir. Çoğunlukla interaktiftir. Dijital teknolojilere dayalı olarak üretildiği ve bilgisayar aracılığıyla alıcıyla buluşabildiği için alımlayıcı, şiirin hem okuyucusu hem kullanıcısı; aynı zamanda da verili sözcüklerin yeniden kullanımı yoluyla farklı şiirler kurabildiği için üreticisi durumundadır. Büyük ölçüde, görsel şiir/somut şiir alanında yaşanan gelişmelerin bir devamı olarak değerlendirilmektedir. Ancak burada dijital medya alanındaki olanakların sürekli gelişimi ile medya/sanat yakınlaşmasının da göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bununla birlikte Yeni Medya Şiirinin geleneksel sanat türlerinden biri olan şiirle dijital medyanın birlikteliğinden oluştuğu ve tamamen medyalararası nitelikler taşıdığı da belirtilmelidir

[6] Yeni Medya Şiirinin farklı türlerdeki örnekleri için Eduardo Kac http://www.ekac.org/media.html, Augusto de Campos http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm adreslerine bakılabilir.

Bugün, medyalararasılık adı altında artan sayıda çalışmalar yürütülmektedir. Sanatlar/medyalar arasındaki medyalararasılık ilişkilerini inceleyen ilk "İntermedia Studies" (Medyalararasılık Araştırmaları) programları temelde sanatlararasılık araştırmalarına dayanmaktadır. Ancak Clüver'in de belirttiği gibi ağırlıklı olarak edebiyat ve diğer sanatlar arasındaki ilişkilerin incelendiği sanatlararasılık araştırma alanı hem yerleşik sistemin dışına çok fazla çıkılamamasından hem de bunlara eşlik eden kimi yöntemsel problemlerden ötürü geleneksel sanatlar arasındaki ilişkileri inceleyen bir araştırma alanı olarak sınırlı kalmıştır (Clüver, 2007: 20-21).

Cemal Sakallı, sanatlararasılığın öncelikle "nesne" ya da araç üzerinden değil, sanatlar arasındaki karşılıklı etkileşimler, alımlamalar ve etkileşimlerin oluşturduğu türler ya da süreklilik sağlayan temalar üzerinden araştırılması gerektiğini belirtir. Buna göre sanatlar arasındaki araçsal ilişkiden farklı olarak sanatlararasılık ilişkileri, "iletim/aktarım aracının zorunlu olarak dönüştürdüğü ve biçimlendirdiği içeriksel/anlamsal öğeleri, örneğin; izlekleri, temaları, motifleri, sanat-türsel biçemleri" kapsar (Sakallı, 2012: 218-229). Bu doğrultuda sanatlararasılığın inceleme alanının daha çok farklı sanatlar arasındaki ilişki türlerinin "içeriksel/anlamsal" analizleri üzerinde durduğu söylenebilir. Fakat medyalararasılıkta, içeriksel unsurlar yani geleneksel sanatlararasılık araştırma alanı tarafından ele alınan konular kapsandığı gibi kullanılan üretim araçları ve içerilen malzemeler tarafından belirlenen ifade biçimlerinin nitelikleri öne çıkmaktadır. Bunların ışığında medyalararasılık sanatlar/medyalar arasındaki birliktelikler, kaynaşmalar, aktarımlar, dönüştürümler, uyarlamalar gibi ilişkileri ele alır. Bunun dışında bu alanda çalışma yürüten birçok araştırmacının da değindiği gibi medyalararasılık aynı zamanda tekil bir metnin kendi içindeki medyalararası ilişkileri de inceler. Bir romanda, bir şiirde farklı medyalara yapılan göndermelerin bulunması, onlara özgü ifade araçlarının taklit

edilmesi, konulaştırılması ya da bir resim içerisinde uygulanmış olabilecek farklı medyalara özgü öğelerin araştırılması bu durumu örnekler.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanata ilişkin genel kabul ve eğilimlerin kapsamı dışında konumlandırılabilecek, üretim aşamasında kullanılan teknikler ve içerilen malzemeler bakımından geleneksel sanatlardan farklı olarak yeni sanat biçimleri, sanat hareketleri ortaya çıkmıştır. Örneğin sanatın nesne gereksinimini sorgulayan ve dikkati zihinsel süreçlere, düşünceye çeken kavramsal sanat; "resim, müzik, tiyatro, çevre düzenlemesi gibi farklı türleri barındıran" (Antmen, 2009: 223) ve yaratım sürecini öne çıkaran bir sanatsal anlayışı taşıyan Oluşumlar (Happenings); şairleri, edebiyatçıları, ressamları, heykeltıraşları ve tiyatroculari bir araya getirerek farklı sanatsal ifade biçimlerinin birbiriyle ilişkilendirilmesini sağlayan, malzemenin sınırlarını genişleten Fluxus; malzemesi ve ortamı uçsuz bucaksız doğa olan Yeryüzü Sanatı/Arazi Sanatı (Earth Art/Land Art); sanata hayvanları, çalı çırpı, sebze gibi malzemeleri dâhil eden ve sürece yoğunlaşan Yoksul Sanat (Arte Povera); malzeme olarak bedeni kullanan ve hem tiyatroyu hem şiiri ve dansı içerebilen Performans Sanatı söz konusu sanatsal ifade biçimlerinden sadece birkaçıdır. Bu sanat hareketlerinin önemli bir kısmı resim ve heykel geleneği dışında kalan malzemeler ve yöntemler kullanmış, sanatla yaşam arasındaki sınırları eritmek çabasında olmuşlardır. Bu tür çalışmalarda izleyicilerin sanat etkinliğine katılımı hedeflenmiş; aynı zamanda farklı sanat türlerini eş zamanlı olarak bir araya getiren/barındıran işler üretilmiştir.

Dahası bugün Yeni Medya Şiirini de kapsayan, gelişimini sürdürmekte olan ve Türkçede "yeni medya sanatı" ya da "dijital sanat" olarak kavramsallaştırılan işler de sanatların, bilimin ve teknolojilerin birlikteliğine vurgu yapar. Kökleri 1960'lara uzansa da dijital teknolojiler alanında yaşanan gelişmelerle birlikte 1990'lı yıllardan bu yana, bu

türde giderek artan sayıda ürün ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren modern sanat ve bilgisayar teknolojisindeki paralel eğilimler dâhilinde sanat ve teknoloji arasındaki ilişki değişmiş, daha önce de değinildiği gibi sanatın malzemesinin değişmesi yönünde gelişen bu süreçte yeni medya sanatı, bilgisayar teknolojilerini hem malzeme hem de ortam olarak kullanmıştır. Bu alanda üretilen işlerde geleneksel sanatlardan izler bulunabilmekte ancak bunlar yeni dijital teknolojinin olanaklarıyla biçimlendirilmektedir (Alioğlu, 2011: 86-107).

Bu doğrultuda sanatlar ve teknoloji arasındaki ilişkilerin yeni bir boyut kazandığı söylenebilir. Bruce Wands, "elle yaratılamayan çok karmaşık görüntüleri, bir taşa ya da madene oymak yerine üç boyutlu veritabanlarında oluşturulan heykelleri, internet aracılığıyla yeryüzünün her tarafından katılmanın mümkün olduğu etkileşimli enstalasyonları ve yapay hayat formlarının içerisinde yaşayıp öldüğü sanal dünyaları" (Wands, 2006/2006: 8) dijital sanat örnekleri arasında sıralar. "Dijital" sıfatını muğlaklıktan kurtarmak için, kavramı "sanatçıların bilgisayara asli bir araç, ortam ve/veya yaratıcı partner olarak başvurdukları sanat eserleri[ni]" (Wands, 2006/2006: 11) ifade etmek amacıyla kullandığını belirtir. Dolayısıyla yeni medya sanatının kullandığı malzeme, üretildiği, sunulduğu ve alımlandığı ortam, ürünleri ve izleyiciyle kurduğu ilişki bakımından geleneksel sanat türlerinden oldukça farklı nitelikler taşıdığı görülmektedir. Ancak dijital sanatın bazı türlerinde geleneksel sanat türleri ile dijital teknolojilerin birleşimi, kaynaşması da söz konusudur. Bu noktada geleneksel sanat türleri arasındaki karşılıklı ilişkileri merkezine alan, analiz etme ve betimleme yöntemleri bu doğrultuda şekillenen Sanatlararasılık Araştırmaları alanı, gerek bütünüyle sanal ortamda üretilen ve alımlanan gerekse dijital donanımları üretiminin herhangi bir evresinde kullanan yeni sanat

formlarının ve bunlar arasındaki ilişkilerin açıklanmasında elverişli nitelikler taşımamaktadır.

"Medyum" kavramı içinde malzemesellik ve üretim araçları, "sanat" kavramında olduğundan çok daha önemli bir rol oynamaktadır (Clüver, 2007: 30). Bu durumda medyalararasılık kavramında da üretim araçları ve malzemeselliğin sanatlararasılığa oranla çok daha belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir. Geleneksel sanat anlayışında herhangi bir sanat disiplininin kullandığı malzemeler ve yöntemler geleneksel olarak türün iç dinamiklerince belirlenmiştir. Ancak 1900'lerin başından itibaren özellikle de ikinci yarısından sonra sanatlarda malzeme kullanımı ve yöntem bakımından sınırlar ortadan kalkmış, bu alanda büyük değişimler meydana gelmiştir. Sanatta kullanılan malzeme yelpazesi büyük oranda genişlemiş, sanatın nesnesi sorgulanmaya başlanmış ve daha önce hiç denenmemiş yöntemler kullanılmıştır. Yeni medya sanatının da gelişimiyle birlikte sanatın malzemesi, aracı, ortamı büyük değişikliklere uğramıştır.

20. yüzyılda sanat alanındaki gelişmelerle birlikte sanatta malzeme kullanımı ve yöntem bağlamında sınırların alabildiğine genişlemesi, dolayısıyla alışılmışın dışında sanat formlarının üretilmesi, sanat çalışması ve izleyici arasındaki mesafenin ortadan kalkması, sanatlar/medyalar arasındaki net ayrımların silikleşmesiyle sanatların giderek birleşmesi ve tüm bunlar arasındaki ilişkilerin irdelenmesi sanatlararasılığın geleneksel araştırma alanını aşmaktadır.

Çünkü sanatlararasılık araştırmaları, büyük oranda zamansal ve mekânsal sanatlar arasındaki ilişkileri odağına almaktadır (Elleström, 2010: 11). Böylelikle bütün bu sanatlar/medyalar arasındaki ilişki türlerini gelenekselleşmiş bilimsel ve sanatsal

yaklaşımlarla değerlendirmek imkânsız bir hal almış ve sanatlararasılık değişen, gelişen sanatsal ifade biçimleri arasındaki ilişkileri açıklamakta yetersiz kalmıştır.

Kimi çalışmalarında, yaygın bir kullanıma sahip olan "Interart(s) Studies" araştırma alanının eksiklikleri ve yetersizlikleri üzerinde duran Claus Clüver medyalararasılık teriminin, geleneksel olarak sanatlararasılık tarafından incelenen bütün ilişkileri, konuları içeren kapsayıcı bir fenomen olarak görülmesi gerektiği üzerinde durur.[7] Hatta medyalararasılığın daha etkili biçimde kullanılabilmesi için daha yaygın bir kullanıma sahip olan "Sanatlararasılık Araştırmaları" ile yer değiştirmesi gerekliliğini vurgular (Clüver, 2007: 30-34).

Stephanie A. Glaser de sanat alanına yeni medyanın dâhil edilmesiyle birlikte edebiyat, müzik ve görsel sanat araştırmacılarının kendi çalışmalarını, medyalararasılık sahasına doğru genişlettiklerini; bu çalışmaların da etkisiyle sanatlararasılık teriminin giderek medyalarasılık kavramına dönüştüğünü belirtir (Glaser, 2009: 19). Benzer bir duruma işaret eden Kayaoğlu da, İngilizcede 1990'lı yılların sonundan bu yana "interart studies" teriminin yerine "intermediality" teriminin giderek daha çok kullanılmaya başlandığına işaret eder (Kayaoğlu, 2009: 40). Böylece medyalararasılık kavramı bilimsel çalışmalar ve sanatsal üretimler aracılığıyla hızla yaygınlık kazanmaya ve sanatlararasılık araştırmalarını da kapsayacak şekilde yerleşmeye başlamıştır.

Medyalararasılığın, hem geleneksel sanatlararasılık tarafından incelenen konuları, ilişkileri hem geleneksel sanat anlayışının dışında konumlanan sanatsal üretimleri ve ara türleri hem de teknoloji temelli sanatsal çalışmaları kapsayan bir araştırma alanı

[7] Irina O. Rajewsky de, benzer bir vurguda bulunarak medyalararasılığın "bir şemsiye kavram" olarak işlev gördüğüne değinir (Rajewsky, 2006: 44).

olarak değerlendirilmesi, çağımızın sanatsal etkinlikleri arasındaki ilişkilerin açıklanmasını sağlayabilir.

H. Gardiner, tarihsel ve çağdaş sanat uygulamaları arasındaki kuramsal süreklilik duygusunun geliştirilmesinin önemli olduğunu belirtir (akt. Alioğlu, 2011: 105). Bu noktada medyalararasılık, geleneksel sanat formları ile günümüzün sanatsal uygulamaları arasında ihtiyaç duyulan köprü işlevini ve kuramsal sürekliliği sağlayacak üretken bir araştırma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.4. Medyalararasılık ve Kapsamı

Medyalararasılık kavramının bir terim olarak kullanımına baktığımızda, kavramın İngilizcede "intermediality", Almancada "intermedialität" olarak yerleştiğini görüyoruz. Jens Schröter'e göre "medyalararasılık" (intermedialität) terimi ilk kez 1983'te Hansen-Löve tarafından kullanılmıştır. Fakat terimin tarihçesi Samuel Taylor Coleridge tarafından 1812'de kullanıldığı döneme kadar uzanır (Schröter, 2011: 2). Sanatları ve medyayı kapsayabilen melez bir çalışma, belli bir iş içerisinde kombine edilmiş farklı sanatlar anlamında kullanılan "medyalararası" (intermedia) terimi 20. yüzyıla aittir, fakat yukarıda belirtildiği gibi terim daha uzun bir geçmişe sahiptir. Buna göre, Coleridge "intermedium" terimini kimyadan ödünç almış ve aracılık faaliyetleri olarak düşündüğü etkinlikler için kullanmıştır. Aslında "intermedium" sözcüğü en azından 17. yüzyıldan bu yana İngilizcede "ara, aracı (intermediary)" anlamında kullanılmaktadır. Glaser, Compact Oxford English Dictionary'e atıfta bulunarak "intermediary" terimini şöyle açıklamıştır: "Arada olan bir şey, zamansal veya mekânsal olarak arada geçen, iki nesne arasında bir yer; arada kalmış eylem (mesela bir oyunun perde arasında çalınan müzik) veya arada kalmış zaman (ara)". Kavram aynı zamanda fizik ve kimya bilim alanlarında da "aracılık"

anlamında kullanılmıştır. Samuel Taylor Coleridge de, edebi uygulamalar için sözcüğün bilim alanında kullanılan bu anlamına başvurmuştur (Glaser, 2009: 13).

Daha sonra Coleridge'in "intermedium" kavramından yola çıkan Dick Higgins, 'intermedia' kavramını ilk kez 1966'da yayınladığı aynı başlıklı manifestoda kullanır. Higgins'e göre intermedia, "belli bir türe yerleştirilemeyen sanatsal hibrit ya da melez ürünler[i]" imlemektedir (Kayaoğlu, 2009: 40). Higgins, intermedia kavramını çağdaş ve yenilikçi olarak düzenlenmiş sanat formları içerisindeki iki medya arasında "bir yer (a location)" olarak tanımlamak için kullanmış ve Coleridge'ten farklı olarak, sözcüğe ("location" olarak adlandırdığı) mekânsal bir çağrışım yüklemiştir. "İntermedia"yı iki farklı varlık veya "medya"nın, "yaşam medyası" (örnek olarak bir pisuar) ya da "sanat medyası" (örnek olarak müzik, tiyatro, kolaj, hatta felsefe gibi disiplinleri içeren alanlar) arasında konumlandırır. Bununla birlikte, kavramı baskın olarak iki veya daha fazla sanat formunun bir iş içerisinde birleşmesi/kaynaşması olarak değerlendirir (akt. Glaser, 2009: 13-15). Böylece "intermedia" (medyalararası) en az iki medyanın bir araya gelmesiyle hem birleşme, bir araya gelme durumuna hem de birden fazla medyanın arasında olma durumuna işaret etmektedir.

Aslında tarihsel olarak birkaç sanatın (veya medyanın) kombinasyonu fikri, bugün adlandırdığımız şekliyle, "medyalararası" işler, 19. yüzyıl süresince "Gesamtkunstwerk", "total of work" ve genellikle sanatların sentezi fikri içinde öne çıkmıştır (Glaser, 2003: 12-13). Sanatların/medyaların bir aradalığına gönderme yapan "bütünleşik sanat yapıtı" medyalararasılık kavramına içkindir. Opera sanatının yerleşik bir sanat formu olarak kabul görmesiyle bu kavram yerleşmiş ancak operadan sonra örneğin sinema ve diğer bütüncül sanatların yerleşmesiyle kavram yetersiz kalmış, bu yetersizliği "intermedia" kavramı gidermiştir. Bütünleşik sanat yapıtı bir idealdir ama medyalararasılık

bir gerçekliktir ve çağın bilgi olanaklarıyla geleneksel sanatların biçimlerini, malzemelerini değişime uğratarak yeni bir biçim, yeni bir mekân olanağı sunmaktadır.

Giderek yerleşen medyalararasılık araştırmaları alanında yapılan bilimsel çalışmalarda, teriminin çeşitli biçimlerde tanımlandığı görülmektedir. Irina O. Rajewsky, medyalararasılıkla ilgili tartışmanın çeşitlilik içeren yaklaşımlar barındırmasına rağmen kavramın tanımında genel bir anlaşma bulunduğuna değinir. Buna göre medyalararasılık, medyalar arasındaki ilişkilere, medyal etkileşimlere ve bunların birbirlerinin alanına girmelerine gönderme yapan bir kavramdır (Rajewsky, 2010: 51). Glaser de, aynı duruma vurgu yaparak günümüzde medyalararasılık teriminin çeşitli şekillerde ele alındığını ve terimin kullanım amaçlarından birinin " 'saf' veya alışılagelmiş edebiyat, müzik, görsel sanat kategorileri, alt kategoriler ve bunların kapsadığı türler (örneğin roman veya şiir, heykel veya resim, portre veya natürmort-still life[8]) içindeki sınıflamaya direnen yaratıcı işleri tanımla[mak]" (Glaser, 2009: 12) olduğunu ifade eder. Aynı zamanda, Glaser'e göre medyalararasılık, "illüstrasyon edilmiş kitaptan Gothic katedrale, enstalâsyondan performans sanatına iki veya daha fazla medyadan oluşan işleri belirtmek için kullanılmaktadır" (Glaser, 2009: 12). Bu durumda medyalararasılık, belirli bir tür ya da kategori içinde sınıflanarak tanımlanması, betimlenmesi mümkün olmayan işleri belirttiği gibi resim ve yazı (metin), mimari ve heykel ya da büyük oranda izleyicinin katılımını gerektiren enstalasyon veya performans gibi birden fazla medyanın birlikte yer aldığı işleri nitelemek için kullanılan bir kavramdır.

Ersel Kayaoğlu da medyalararasılığın "genel anlamıyla medyalar arasındaki teması, medyaların birlikteliğini, farklı medyaların estetik anlamda birleşmesini ya da birbirlerini karşılıklı olarak etkilemesini ifade [ettiğini]" belirtir (Kayaoğlu, 2006: 104-

[8] Çoğunlukla cansız varlıkları betimleyen sanat çalışmalarına denmektedir.

105). Kayaoğlu, aynı zamanda medyalararasılığın "medyalar arasındaki karşılıklı etkileşimden yararlanmak üzere yazarlar ve sanatçılar tarafından kullanılan "estetik bir yöntem" (Kayaoğlu, 2009: 9) olarak da tanımlanabileceğine değiniyor. Fakat burada vurgulanması gereken önemli bir nokta da medyalararasılığın estetik bir yöntem olarak uygulanabilmesi için sanat medyasının teknik bilgisine sahip olunması gerektiğidir.

Bununla birlikte medyalararasılığın farklı medyaları çeşitli biçimlerde birleştiren estetik yöntem olmasının yanı sıra "ister bir roman ister multimedial [çoklu medya içeren] bir performans içinde olsun medyalararası ilişkileri keşfetmek için yöntemsel ve kavramsal bir başlangıç noktası sağlayan bir kavram" (Glaser, 2009: 12) olduğunu da eklemek gerekir. Bu bağlamda medyalararasılığın medyalar arasındaki etkileşimler, geçişler ya da birleşimler yoluyla bütünleşik ya da melez sanat biçimleri oluşturmak için kullanılan estetik ve teknik bir yöntem olduğu kadar, bu ilişkilerin açıklanması, çözümlenmesi bakımından ihtiyaç duyulan kuramsal ve yöntemsel çıkış noktalarını sağlayan bir kavram olarak da değerlendirilebilir.

Buradan hareketle çağımızın sanat anlayışının büyük oranda medyalararası olduğu söylenebilir. Örneğin medyalararası nitelikler taşıyan ürünler çoklu, geçişken veya kapsayıcı bir yapıya sahip olduklarından daha fazla duyuyu harekete geçirme potansiyeli taşırlar. Böylece sadece işitmek ya da sadece görmek gibi tekil algılama biçimlerinden ziyade çoklu algılama durumu/ortamı yaratırlar. Dick Higgins de medyalararasılığın, alışılagelen algılama biçimlerinin kırılmasını sağladığını belirtir (akt. Schröter, 2010: 114). Dolayısıyla birbirinden farklı ve ayrılmış görünen iki öğenin bir araya getirilmesi, "yeni ve alışılmamış biçimde konuşlandırıl[masıyla], çoğu kez sonuçta şaşırtıcı keşiflere" (McLuhan, 1967/2005: 10) varılması estetik etkinin gücünü arttırmaktadır. Bunun yanında

farklı duyuların eş zamanlı olarak harekete geçirilmesi sebebiyle de alımlayıcının daha dikkatli olmasını gerektirmektedir.

Medyalararası işlerin bir özelliği de alımlayıcının edilgenlikten sıyrılıp daha aktif, yaratıcı ve katılımcı bir rol üstlenebilmesidir. Günümüzde seyirci ve sanat işi arasındaki sınırlar düzenli bir biçimde çözülmekte ve seyirci kendini her zamankinden fazla olarak sanat işinin içerisine çekilmiş bulmaktadır (Higgins'ten akt. Glaser, 2009: 14). Seyircinin sanat işinin içine entegre edilmesi, medyalararası yaratımların önemli bir yönünü oluşturmaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren oluşmaya başlayan sanat hareketleri içerisinde çeşitli örneklerine rastladığımız bu nitelikler günümüz sanatsal üretimlerinin temel özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Joachim Peach'e göre, medyalararasılık ile ilgili anlayışlarda sanatla medya arasında bir kaynaşmanın bulunduğu, çoğunlukla sanat ve medyanın aynı anlamda kullanıldığı veya tarihsel süreçte geleneksel sanatlarla modern teknik medyaların iç içe geçirildiği ortaya çıkmaktadır. Peach, bu durumu şu şekilde somutlaştırır: Fotoğrafın çıkışından bu yana bütün yansıtma tarzlarında sanat tarihi, medya tarihi olarak görülmeye başlanmıştır. Tarihsel olarak da medyalararasılık sanatların ortak teknik tarihi, karşılıklı ilişkileri, teknik betimleme ve yansıtmalarının benzerlikleri olarak anlaşılmaya başlanır (Peach, 1998: 17).

Yeni teknolojiler aracığıyla yeni sanat biçimlerinin oluşması, sanatçıların giderek çeşitli medyalar içinde çalışması ve bunları kaynaştırması, farklı algı biçimlerine eşzamanlı olarak hitap eden dijital medyaya dayalı interaktif sanat formlarının üretilmesi sanat ve medya arasındaki kaynaşmanın önemli göstergelerindendir. Böylece

medyalararasılık geleneksel sanatları da teknolojik destekli yeni sanatsal biçimleri de kapsamına alan bir kavramdır.

1.5. Medyalararasılığın Alt Türleri

Medyalararasılık alanındaki araştırmalarda kavramla ilgili çeşitli sınıflandırmalar yapıldığı görülse de çalışmamızda medyalararasılığı bir "şemsiye kavram" olarak değerlendiren Irina O. Rajewsky'nin sistematiği temel alınacaktır. Rajewsky, medyalararasılık kavramının incelenmesi için medyalararasılık başlığı altında üç temel alt kategori önerir. Bunlar medya değişimi, medya kombinasyonu ve medyalararasılık ilişkileridir.[9] Rajewsky'nin "üretim odaklı" olarak nitelediği medya değişiminde "orijinal" metin, film gibi yeni bir biçimde yapılandırılmış olan medya ürününün "kaynağı"dır. Burada belirli bir medyaya özgü kaynak metnin başka bir medyaya aktarım, dönüştürüm süreci ön plandadır. Rajewsky, film uyarlamaları ve romanlaştırma gibi aktarımları bu kategoriye dâhil eder.

Medya kombinasyonu geleneksel olarak farklı olduğu kabul edilen en az iki medyanın birleşmesiyle oluşur. Medya kombinasyonunun medyalararası niteliği medyal kümelenme (konstellasyon) oluşturan medya ürünü tarafından belirlenir. Burada bir araya gelen medyaların nitelikleri algılanabilir, dolayısıyla ayırt edilebilir durumdadır. En az iki medyal sistemin birleşiminden oluşan medya kombinasyonu iletişimsel-semiyotik bir nitelik taşır. Rajewsky, opera, film, tiyatro, karikatür, çizgi roman, bilgisayar veya Sound Art enstelasyonları gibi karma medya (mixed media) ve çoklu medya (multiple medya) ürünlerini bu kategoriye dâhil eder.

[9] Kavramlar Ersel Kayaoğlu tarafından Türkçeleştirilmiştir. Bu çalışmada da aynı çeviriler korunacaktır.

Rajewsky'nin sınıflandırmasının sonuncusu olan medyalararasılık ilişkilerinde ise, kendi medyasına özgü araçları kullanan bir medya ürünü başka bir medyanın ürününe, bir medyanın belirli bir alt sistemine (örneğin belli bir film türüne) veya başka bir medyal sisteme göndermede bulunur. Edebi bir metinde bir filme yapılan göndermeler (örneğin yakınlaştırma, karartma vs. gibi film tekniklerinin taklit edilmesi) ya da edebiyatın müzikalleştirilmesi, ekphrasis, film içinde resme, resimde fotoğrafa göndermelerin yapılması bu kategoriye örnek gösterilebilir. Rajewsky, medya kombinasyonunda olduğu gibi bu üçüncü kategorinin de iletişimsel-semiyotik bir nitelik taşıdığını ancak burada temas kuran/gönderme yapan medyanın somut olarak ortada olduğunu belirtir. Burada medya kombinasyonundan farklı olarak, bir medya ürünü kendi medyasına özgü araçlarını kullanarak geleneksel anlamda farklı olduğu kabul edilen bir başka medyanın yapı veya unsurlarına öykünür, bunları taklit eder, konulaştırır (Rajewsky, 2006: 51-53).

Rajewsky yaptığı ayrımlamanın medyalararsılık araştırmalarının tamamını kapsamadığını, özel olarak edebiyat araştırmaları ve sanatlararasılık alanlarındaki medyalararasılık analizleriyle ilişkili olduğunu belirtir (Rajewsky, 2006: 53). Dolayısıyla bu kategoriler başta edebiyat olmak üzere sanatlar arasındaki ilişkilerin açıklanıp çözümlenebilmesi için kavramsal bir çıkış noktası sağlayabilirler.

Ayrıca yukarıda açıklanan kategorilerin ikisinin hatta tümünün tekil medyal bir düzenleme/konfigürasyon tarafından içerilebileceğine değinen Rajewsky'e göre, film uyarlamaları aynı zamanda hem medya kombinasyonu kategorisinde hem edebi metinlerden yapılan film uyarlamaları olarak medya değişimi kategorisinde hem de eğer kendinden önceki bir edebi metne belirli, somut göndermeler yapıyorsa medyalararasılık ilişkileri içinde sınıflandırılabilirler (Rajewsky: 2006: 53).

Çalışmamamızda da Rajewsky'nin ayrımlaması temel alınarak edebiyat medyasından sinema medyasına yapılan aktarımlar bu çerçevede değerlendirilecektir. Bununla birlikte edebiyat uyarlamaları her şeyden önce bir medya değişimi olarak ele alınacak, "Gölgesizler" filmi bağlamında tespit edilen medya kombinasyonu ve medyalararasılık ilişkileri sonuç bölümünde değerlendirilecektir.

1.6. Medya Değişimi Olarak Edebiyat Uyarlamaları

Herhangi bir medya sisteminde oluşturulan bir metnin başka bir medya sistemine aktarımı, medya değişimi olarak adlandırılır. Burada, belli bir medyaya özgü biçime sahip olan bir "ön metnin/kaynak metnin" başka bir medyada, eş deyişle belirli bir gösterge sisteminde oluşturulan metnin başka bir gösterge sisteminin ifade araçları ile yeniden üretimi/sunumu söz konudur.

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başındaki teknik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan, anlatısallık niteliği taşıyan, hareketli görüntüler üzerine kurulu bir medya olan sinemanın edebiyatı tematik bir kaynak olarak kullanması, edebiyat medyasına özgü bir metni kendi anlatım araçları ile yeniden oluşturması bir medya değişimi örneğidir.

Eprahim Katz, Film Ansiklopedisi'nde uyarlamayı, "başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni araca uygun bir şekilde aktararak yeni bir sanat eseri meydana getirme eylemi" olarak açıklar (akt. Erus, 2005: 16). Böylece medya değişimi sürecinde öne çıkan, bir kaynak metin olan edebiyat ürünü değil, hedef medya içerisindeki yeni sanat eseridir, yani filmdir.

Bir medyadan diğerine yapılan aktarımlarda, kaynak medyanın metni, hedef medyanın/teması kuran medyanın araçları doğrultusunda yeniden şekillenir. Bunun sebebi aracın, içeriğin biçimlenmesinde doğrudan bir etkiye sahip olmasıdır. Araç, içeriğin

sınırlarını/sınırlılıklarını belirleme özelliğine sahiptir. Dolayısıyla ortaya çıkan yapıt büyük oranda hedef medyanın anlatım olanaklarının belirleyici niteliklerini taşıyacaktır. Hedef medya "kendi araçlarının özelliği çerçevesinde kendi özgün sanatını yarat[acaktır]" (Sakallı, 2012: 231); ancak burada kendi özgün sanatını yaratan medya içerisindeki kaynak medyaya ait metnin tamamen ortadan kalkmadığı; kimi içerik ve biçim özelliklerinin hedef medyanın araçlarının olanaklarıyla varlığını sürdürdüğü göz önünde bulundurulmalıdır. Bu durum bir yandan da medya değişimi sürecinde, her iki medyanın ifade araçlarının özgüllüğünü yansıtması bakımından önemlidir.

Kendi medyalarına özgü ifade araçlarına sahip olan edebiyat ve sinema medyaları arasındaki ilişkiler sinemanın ilk dönemlerine dek uzanan bir geçmişe sahiptir. Bu karşılıklı ilişkiler, aynı çağın ürünleri olmaları, kimi anlatı tekniklerinin ortaklığı ya da düşsel yaratı nitelikleri gibi benzerlikler sebebiyle -özellikle roman ve film arasında- yoğun bir biçimde gerçekleşmiştir (Çakır, 2003: 48).

Edebiyat sinemaya, içerik bakımından kaynaklık ettiği gibi birtakım anlatım olanakları da sunmuştur. Cemal Aykın, sinemanın romandan aldıklarını şu şekilde ifade etmektedir: "… aynı bakış (kamera) açısından çeşitli alan derinliklerinde betimlemelerin (çekimlerin) zincirlenişi, betimleme açısının (alıcının) devingenliği, kaydırılması (travelling) yöntemleri de gerçekte, sinemaya olanaklar sağlayan roman teknikleri arasındadır" (Aykın, 1983: 492). Bunlara ek olarak sinemada zaman öğesinin tek boyutluluğu roman tekniklerinden yararlanılarak aşılabilmiştir. Böylece sinemada "şimdiki zamanla geçmiş zaman ve gelecek zaman arasında gidiş ve dönüşler roman sanatının deneyleriyle sağlanmıştır" (Aykın, 1983: 486).

Sinema ve edebiyat arasındaki ilişkiler tek taraflı olmadığı ve sinema geliştikçe sinemaya özgü kimi anlatım olanaklarının da edebiyat medyası tarafından kullanıldığı görülmektedir.

> Çağdaş romanın sinemaya borçlu olduğu ileri sürülen olanaklar arasında özellikle bağlantı teknikleri, bir plandan ötekine geçişteki sürekliliği sağlama, ekleme ve kaynaştırma yolları, bir zamandan, bir uzamdan, bir olaydan ötekine geçiş, kişiler, nesneler arasında bağlantı kurma teknikleri olarak yavaş silikleşme ya da kararma (fonduechaîné), bindirme (surimpression) ve yapıt bileşimi yönünden, kesim (dècoupage) ve kurgu (montage) yöntemleri başta gelmektedir (Aykın, 1983: 491).

Görüldüğü gibi sinema ve edebiyat arasındaki etkileşimler, tematik düzlemle sınırlı kalmamış, iki medya arasındaki söz konusu alışverişler zamanla her birinin estetik gelişimi içerisinde yerleşik anlatım tekniklerine dönüşmüştür. Bugün de söz konusu etkileşimler hem biçimsel hem tematik düzlemde varlığını sürdürmektedir. Ancak tematik düzlemde ele alındığında edebiyat medyasından sinemaya yapılan uyarlamalar, yine medya değişimi olarak nitelenen sinemadan hareketle yapılan romanlaştırmalara göre çok daha yaygındır.

Sinema tarihinin ilk dönemlerinden bu yana edebiyattan sinemaya çok sayıda uyarlama gerçekleştirilmiştir.[10] Bu uyarlamalar, araştırmacılar tarafından, kendi içerisinde çeşitli biçimlerde sınıflandırılmıştır. Tamamen olmasa da yaklaşık olarak üzerinde uzlaşılan üç çeşit uyarlama biçiminden söz edilebilir. Birincisi kaynak metnin neredeyse hiçbir değişikliğe uğratılmadığı uyarlamalar, ikincisi kaynak metnin yorumlanarak bazı

[10] Örneğin, sinema tarihindeki ilk uyarlama Georges Méliès'in Jules Verne'in aynı adlı romanından hareketle yaptığı 1902 tarihli "Aya Yolculuk" adlı filmdir. Türk edebiyatında ise ilk uyarlama film Ahmet Fehim'in Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından aynı adla sinemaya uyarladığı "Mürebbiye"dir (Erus, 2005: 21-22).

değişikliklere uğratıldığı uyarlamalar, üçüncüsü ise kaynak metnin sadece bir hareket noktası olarak ele alındığı serbest uyarlamalardır (Çetin, 1999: 148-164).

Hangi tür tercih edilirse edilsin edebiyat uyarlamalarında söz konusu olan, bir araç, ortam ve biçim olarak medya değişimidir. Uyarlama sürecinde ortaya çıkan değişimler sözlü medyaya ait olan bir eserin görsel medyaya aktarımından/ dönüştürümünden kaynaklanır. Cemal Sakallı'ya göre, "bir sanat türü başka bir türün araçsal biçimine dönüştüğünde, kendi özgün biçiminden/içeriğinden uzaklaşır; dönüştüğü aracın özgünlüklerini alır; doğduğu teknolojinin araçları çerçevesinde biçimlenir" (Sakallı, 2012: 231). Dolayısıyla edebiyat medyasına ait bir biçim olarak romanın sinemaya uyarlanması sürecinde sinemanın araçsal niteliklerinden kaynaklanan birtakım değişimler gerçekleşir ve kaynak metin bu araçsal nitelikler tarafından yeniden biçimlendirilir. Her şeyden önce malzemesi yazı olan bir edebiyat metninin, malzemesi ses ve görüntü olan sinemaya dönüştürümü söz konusudur. Necati Sönmez, Metz'e atıfta bulunarak filmin "yazılı betimlemeler, hareketli görüntü, söz, gürültü ve müzik gibi beş ayrı anlatım boyutunu –bunların hepsini ya da bir kısmını– " içerdiğini, yazının ise sadece kâğıt üzerindeki harflerden oluşan bir malzemesi bulunduğunu belirtir (Sönmez, 1996 [Necati]: 17). Bu durumda yazı aracıyla şekillendirilmiş bir dünyanın görsel bir araçla yeniden yaratılması söz konudur. Sinema, görsel ve işitsel algı olanaklarından doğrudan bir biçimde yararlanabilmektedir; ancak "roman bütün algı çeşitleri için, kendi anlatım aracı olan sözcük ve sözdizimi sınırları içinde, okuyucunun belleğindeki algı anılarını canlandırabilme olanaklarıyla yetinmek zorundadır" (Aykın, 1983: 487). Aynı şekilde Yeşim Ustaoğlu, sinemanın görme duyumuzun algısı aracılığıyla somut varlıklardan daha doğrudan bir şekilde yararlanma, görsellik taşıyan sanatsal imgeler kullanma olanağına sahip olduğunu, buna karşılık " 'düşünsel-çağrışımsal yollarla' dolaylı biçimde tasarım

gücümüze seslenen, imgelem gücü görsellikten yoksun ve soyut sözcüklerin gücüne bağlı olan yazında, nesne[nin] ancak soyutlama yoluyla kavramsallaştırılabil[eceğini]" (akt. Çakır, 2003: 65) belirtir.

Yazı okura metnin dünyasını kendi zihinsel evreninde kurma olanağı tanırken, sinema görsel ve işitsel algı olanaklarını kullanarak metnin dünyasını kurulu halde izleyiciye sunar. Christian Metz'in de belirttiği gibi roman, seyirci için başkası tarafından üretilmiş film imgesine oranla okuyucuya imgeleri bizzat üretme olanağı sunmaktadır (Metz, 1968/2012: 59). Burada kaynak medya metninin, tamamen bireysel bir deneyim olarak okurun imgeleminde canlanması söz konusuyken hedef medya içerisinde üretilen filmde ise ilgili kişilerin görüntüyü belirlemesi/seçmesi ve sunması söz konusudur.

Bunun dışında edebiyattan sinemaya doğrudan aktarımlar gerçekleştirilmiş de olsa yazılı dilin/metnin görsel dile/metne çevrilmesi beraberinde yorumlamayı getirecektir. Bir edebiyat metni, farklı okumalara açık bir yapıya sahiptir. Okur, metni alımlarken yeniden üretmektedir. Hatta "bir eserin aynı zamanda bir 'yeniden yazım' olmayan hiçbir okunuşu[nun]" bulunmaması bu duruma yapılan bir vurgudur (Eagleton, 1996/2014: 27). Metni uyarlayan senarist ve/veya yönetmen de, her şeyden önce metinle bir okur olarak ilişki kurarlar. Alımlayıcı "daha önceden kurulmuş ve belli bir yapıya göre düzenlenmiş sanatsal bir olguyu kuramsal, zihinsel işbirliğine dayanan bir 'açıklık'la özgürce yorumlamakta"dır (Eco, 1962/2001: 20). Dolayısıyla bir okur olarak senarist ve/veya yönetmen uyarlama sürecinde kaynak metnin medyasal, kuramsal ve tematik, zihinsel dünyasıyla bir etkileşim içerisine girdiği anda kendi yorumunu oluşturur.

Bir edebi metin olarak romanın çoklu okumalara ve çok çeşitli anlamlandırmalara olanak tanıması uyarlama sürecini etkileyen unsurların başında gelir.

Werner Faulstich'e göre, edebiyatın sinemalaştırılması bir iletişim ve üretim süreci olarak görülebilir. Burada üretim olarak alımlama, alma, yorumlama, yeniden üretme, yeniden biçimlendirme söz konusudur (akt. Mundt, 1194: 8). Bu durumda vurgulanması gereken nokta senarist ve/veya yönetmenin kaynak metinle bir diyalog içine girmesi ve kendi sanatının olanakları içerisinde kalarak yeniden bir yaratma etkinliği içinde oluşudur.

Bununla birlikte edebiyattan sinemaya medya değişimi sürecinde ilk değişim, kaynak metnin hedef medyanın bir ürünü haline dönüşümünde bir ara metin olma özelliği taşıyan senaryoda gerçekleşir. Roman ile film arasında Pier Paolo Pasolini'nin ifadesiyle "bir aracılık, bir köprü görevi üstle[nen]" (akt. Çetin, 1999: 118) senaryo, romanla ilişkisi bakımından ikincil bir metindir, sinemayla ilişkisi bakımından ise birincildir. Romanın senaryolaştırılmasından sonra sinema, romanla dolaylı bir ilişki içerisine girer. Romanın medyasal değişim sürecinde ilkin metin-türsel bir dönüşüm gerçekleşir. Epik biçimden dramatik biçime geçişle sağlanan bu dönüşüm aynı zamanda kaynak metinden biçimsel ve türsel bir kopuş demektir. Özü gereği türsel olarak dramın niteliklerini taşıyan senaryo zaman, mekân ve karakterler bakımından romandaki örneklerine göre somutlaştırmalara evrilir. Senaryo yazımında hedef, sözcüklerle "görsel dile aktarılabilecek özelliklerde somutlaştırılmış bir metin" oluşturmaktır. Buna göre senaryo, metinden filme geçiş sürecinde bir nevi "sahneleme yöntemi" sunmaktadır (Oktuğ, 2008: 34).

"Hem edebiyata hem sinematografa ait kendine özgü bir yapıt" (Aslanyürek, 2014: 162) olan senaryoda, uyarlama söz konusu olduğunda tematik olarak roman belirleyici iken, teknik olarak sinema belirleyicidir. Çünkü senaryo, sinemasal anlatım olanaklarına bağlı olarak şekillenir. Filmin temel başvuru kaynağı senaryo iken, senaryonunki de kaynak metin, yani romandır. Dolayısıyla sözel bir medyadan görsel-

işitsel bir medyaya geçiş evresinde senaryonun kaynak metin ile hedef medya arasında aracılık işlevi gören bir metin olduğu söylenebilir.

Edebiyat uyarlamalarında kaynak metnin içerik ve anlatımının, genel olarak dünyasının, sinemanın estetik isterleri doğrultusunda belirli işlemler aracılığıyla görselleştirilmesi söz konusudur.

> Bütün sorun, sırf bir sözcük sanatı olan romandan, görüntü sanatı olan sinemaya yazılı metindeki hangi çevrelerin, bu çevrelerde geçen hangi olayların ve bu olayları yaratan hangi kişilerin senaryonun, dolayısıyla filmin bünyesine sokulacağı; yani romandaki sözsel vurgulama ve tanımlamalara sinemada ne gibi görsel karşılıklar bulunacağıdır (Onaran, 1985: 79).

Söz konusu görselleştirme sürecinde kaynak metnin yeni araca uyumlulaştırılması nedeniyle hedef medya ürünü olan filmle kaynak metin arasında birtakım farklılıkların ortaya çıkabileceğine değinmiştik. Bu farklılıklar hedef medyanın araçsal niteliklerinden dolayı tema, anlatı yapısı, zaman ve mekân gibi unsurlarda belirginleşmektedir. Örneğin, Benjamin Rifkin'e göre, uyarlama sürecinde zaman kısıtlaması, uyarlama olanaklarını büyük ölçüde etkilemektedir. Yönetmen kaynak metni sınırlı bir sürede (1,5-2 saat) anlatabilmek amacıyla,

> Bazı şeyleri değiştirme, kısaltma, uzatma yöntemlerine başvurur. Özet ya da eliptik anlatımı kullanır, orijinal metnin bazı bölümlerini, karakterlerini ya da temalarını çıkarıp atar. (…) Öte yandan, edebiyatın film versiyonunda yönetmen çeşitli nedenlerden dolayı yeni bölümler, karakterler ya da temalardan, yeni diyaloglar, set ve kostüm detaylarına kadar tamamı ile yeni anlatı malzemesi yaratabilir (akt. Erus, 2005: 18).

İlk aşamada senaryoda gerçekleşen söz konusu değişimler kimi zaman eksiltme, ekleme, kısaltma/sadeleştirme, uzatma/detaylandırma şeklinde ortaya çıkabilmektedir. Eksiltme kaynak metinde yer alan karakterler, yan olaylar, temalar,

diyaloglar gibi öğelerden bir kısmının hedef medyaya aktarılmadan çıkarılması iken; eksiltmenin tam aksine ekleme, kaynak metinde yer almayan birtakım karakterlerin, olayların, diyalogların, detayların filme dâhil edilmesidir. Kısaltma ya da sadeleştirme, kaynak metinde uzun uzadıya ele alınan olayların filmde daha kısa aktarılması veya benzer özelliklere ve işlevlere sahip birden fazla karakterin aynı kişide birleştirilmesi; uzatma ya da detaylandırma, kaynak metinde üzerinde çok durulmadan anlatılan ancak filmde önemli bir rol oynayabilecek olan olayların ayrıntılandırılarak anlatılmasıdır (Manzoli'den akt. Yıldırım, 2010: 39). Carolyn Anderson, uyarlamalarda meydana gelen değişiklikler arasında "olay örgüsü ve karakterleri özetleme, diyalog ve aksiyonu vurgulama" (akt. Çetin, 1999: 214) gibi türlerden de söz etmektedir.

Bir medya değişimi olarak edebiyat uyarlamaları en nihayetinde sözel bir medyaya özgü anlatım ve biçim olanakları ile oluşturulmuş bir metnin, görsel-işitsel bir medyaya dönüştürüm sürecini kapsamaktadır ve bu süreçte ortada bulunan ürün, hedef medyanın olanakları doğrultusunda oluşturulmuş olan filmdir. Roman da film de anlatısallık niteliği taşımalarına rağmen, romanın içeriği filme aktarılırken, romanın temel ifade aracı olan sözcük ile filmin temel ifade aracı olan görüntü ve sesin niteliklerinden kaynaklanan değişimler meydana gelir. Bu değişimlerin bir kısmı ya da tamamı senarist ve/veya yönetmenin bir yorumundan da kaynaklanabilir. Ancak medya değişimi bağlamında değerlendirildiğinde temel olan medya değişimi sürecinde ortaya çıkan zorunlu değişimlerdir. Söz konusu zorunlu değişimler de hedef medya olarak sinemanın medyasal nitelikleri tarafından doğrudan ya da dolaylı olarak belirlenir. Dolayısıyla da ancak film üzerinden tespit edilebilirler.

II. BÖLÜM

II. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMAN ANLAYIŞI ÜZERİNE

Hasan Ali Toptaş'ın roman anlayışını genel hatlarıyla değerlendirmeden önce yazarlık biyografisine kısaca değinmek yararlı olacaktır. Daha çocuk yaşta yazmaya başlayan Hasan Ali Toptaş, 1987'de ilk öykü kitabı "Bir Gülüşün Kimliği"ni, 1990 yılında da ikinci öykü kitabı "Yoklar Fısıltısı"nı yayımlar. 1992 yılında, "Ölü Zaman Gezginleri" adını taşıyan hikâye dosyasıyla Çankaya Belediyesi ile Damar edebiyat dergisinin düzenlediği yarışmada birincilik ödülü kazanır ve dosya Çankaya Belediyesi tarafından kitaplaştırılır. Toptaş, aynı yıl "Sonsuzluğa Nokta" adlı ilk roman çalışması ile Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği yarışmada mansiyon ödülü alır ve bir yıl sonra da Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanır. 1993 yılında "insanın zihninde şiirsel bir tat bırakan küçük küçük metinler" (Varlık, 2010: 75) olarak nitelediği "Yalnızlıklar" adlı dosyası Kavram Yayınları tarafından kitaplaştırılır. "Yalnızlıklar", daha sonra Celil Toksöz yönetmenliğinde tiyatroya uyarlanır ve yurtdışında da Türkiye'de de birçok kez sahnelenir. Yazarın ikinci romanı olan "Gölgesizler" 1994 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü'nü alır. "Gölgesizler", 2008 yılında Ümit Ünal yönetmenliğinde sinemaya uyarlanır. 2009'da da ülkenin çeşitli yerlerinde gösterime girer. "Gölgesizler"in hemen ardından 1996'da "Kayıp Hayaller Kitabı", 1997'de "Ben Bir Gürgen Dalıyım" adlı çocuk romanı yayımlanır. 1999'da yayımlanan "Bin Hüzünlü Haz" aynı yıl Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü'ne, 2005'te yayımlanan "Uykuların Doğusu" Orhan Kemal Roman Ödülü'ne değer görülür. 2007 yılında Toptaş'ın bir yazar olmanın yanı sıra bir okur olarak da metinlerle kurduğu ilişkiyi irdelediği düzyazılarından oluşan "Harfler ve Notalar" adlı deneme kitabı yayımlanır. Yazarın son romanı olan "Heba" ise 2013 yılında Sedat Simavi Edebiyat Ödülü'ne değer görülür.

II.1. Hasan Ali Toptaş'ın Roman Anlayışı

Hasan Ali Toptaş'ın yapıtlarıyla ilgili olarak edebiyat araştırmacıları yahut yazarlar tarafından çok çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmelerin kiminde Toptaş'ın yapıtlarının bazı özellikleri hakkında görüş birliği sağlandığı gözlemlense de yazarın roman anlayışını belirli bir kuramsal çerçeveye oturtma çabasının sonuçsuz ya da yetersiz kaldığına tanık olmaktayız. Toptaş'ın yazınsal tavrı dizgeleştirilmeye, sabitlenmeye olanak tanımamaktadır. Ancak yapılan değerlendirmeler Toptaş romancılığının kimi yönlerini açıklamakta işlevsellik kazanmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde Toptaş'ın romancılığına dair genel bir kanı oluşturabilmek adına söz konusu görüşlerin bir kısmına değineceğiz.

Hasan Ali Toptaş hakkındaki yaygın kanı, dil ve kurgu ustası olduğudur. Geleneksel anlayışın ötesinde duran anlatılarıyla 1990 sonrası Türkiye edebiyatında önemli bir yer edinmiş bir yazardır. Toptaş'ın yapıtları genel olarak sıra dışı kurgu yapısına sahip, çok katmanlı, somut dünyayı bire bir yansıtmayan metinlerdir. Ömer Türkeş'e göre bu metinlerdeki hikâyeler de çoğunlukla "…alışılageldik seyirler takip etmezler; [hikâyelerin] başları ve sonları, kesinleşmiş anlamları, karakterleri olduran süreklilikleri bulunmaz" (Türkeş, 2003: 94). Vaka, birincil öneme sahip değildir ve romanların omurgasını oluşturan belirleyici unsur olma özelliği taşımaz Toptaş'ın metinlerinde. Romanlarında "…anlatılan kadar anlatış biçimini de metni var etmenin bir yolu olarak sunar okurlarına" (Erk Emeksiz, 2010: 314). Yazar metnin oluşumunu, kurgulanış biçimini de anlatının olağan bir parçası haline getirir.

Toptaş'ın eserlerini irdeleyen çoğu eleştirmenin ortak yargısı, yapıtlarında beliren dilin şiirselliğidir. Kemal Varol, uygun yerlerinden bölündüğünde Toptaş'ın

cümlelerinin bir şiir gibi okunabileceğini ve bu durumun Hasan Ali Toptaş için adeta bir varoluş meselesi olarak belirdiğini dile getirir (Varol, 2005). Jale Parla da, Toptaş'ın yapıtlarındaki şiirselliği yazarın kuvvetli bir şiir geleneğinden beslenmesi ile ilişkilendirir (Parla, 2012: 225). Bunun nedeni Toptaş'ın romanlarındaki dilin doğayı/insanı/gerçeği doğrudan yansıtmayan şiirsel/metaforik kurgulanışıdır. Yapıtlarındaki cümlelerin ahengi, akıcılığı, ses uyumluluğu, farklı duyuları hareketlendiren ve birbirine geçiren betimlemeleri, imgesel yoğunluğu ve çağrışım gücü yapıtların dilsel düzenlenişini çoğu zaman hikâyenin önüne taşır. Bir başka deyişle hikâyenin dili belirleyiciliğinden ziyade dil kurgusunun hikâyeyi yönlendirdiği/sürüklediği söylenebilir.

Alper Akçam'a göre, Hasan Ali Toptaş yazınını herhangi bir kategori içine alma çabası zorlama bir çaba olmaktan öteye gidemez. Fakat Toptaş yazınını bir kategori ya da genel bir anlayış içine yerleştirmek gerekliliği durumunda, grotesk gerçekçi yahut büyülü gerçekçi kavramları kullanılarak yazarın kendi gerçekliğine en yakın olanı seçilmiş olacaktır, şeklinde bir değerlendirme yapar (Akçam, 2010: 183). Bu değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi Hasan Ali Toptaş, bütünüyle bir sınıflandırma içinde düşünmek mümkün değildir. Ancak Toptaş'ın romanlarını grotesk gerçekçi yahut büyülü gerçekçi olarak nitelemek de yazarın anlatı evreninin belki bir boyutuna ışık tutmakta fakat bütün adına yeterli bir konumlandırma olamamaktadır.

Yazar, romanlarında postmodern biçim unsurlarını yoğun bir biçimde kullanmasından ötürü genellikle postmodernist olarak nitelenmektedir. Semih Gümüş'e göre Hasan Ali Toptaş'ın kalıplara sığdırılmaya çalışılması, ulaştığı yazınsal düzeyin ve yaratma biçiminin postmodernizm bağlamında ele alınması yazarı anlamayı olanaksızlaştırabilmektedir (Gümüş, 2005). Faruk Duman da, Hasan Ali Toptaş'ın romanları söz konusu olduğunda postmodernliğin bu romanların formunu, dış görünüşünü

tanımlamada işe yarayabileceğini ancak açıklamada yetersiz kalacağını belirtmektedir. Duman, Hasan Ali Toptaş'ın postmodern bir yazarlık duruşu sergilemediğini dolayısıyla da yapıtlarının da bu biçimde değerlendirilmesinin mümkün olmadığını düşünmektedir. Ona göre Toptaş'ta postmodern edebiyatın süreç içerisinde dönüştüğü dünya görüşüne bir yönelim söz konusu değildir. Yarattığı roman kişilerinin uyumsuzluğu daha çok onların varoluşlarıyla ilgilidir (Duman, 2010: 412-413). Bu noktada Yıldız Ecevit'in saptaması oldukça işlevsel bir rol üstlenmektedir. Ecevit'in, Hasan Ali Toptaş'ın metinleri hakkındaki "postmodernist biçim özellikleriyle dokunmuş bu metinler, modernist bir filtreden geçirilmiş soyut birer sanat ürünüdürler" (Ecevit, 2004: 169) şeklindeki değerlendirmesi Toptaş'ın yapıtlarının tek başına postmodernist edebiyat kuramıyla/yaklaşımıyla açıklanamayacağına işaret eder. Ecevit'e göre Hasan Ali Toptaş'ın romanları, postmodernist edebiyatın çoğulcu yapısı göz önünde bulundurulduğunda "çoğulcu estetiğin yüksek edebiyat ucunda yer al[makta]" ve postmodernist tekniklerle oluşturulmuş olsalar da "elitist/biçimci öğe[nin] yüksek dozda" kullanıldığı eserler olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Ecevit, 2004: 169). Gerçekten de Toptaş'ın yapıtlarında klasik bağlamda anlam/içerik değil biçim ön plandadır. Bu nedenle tematik okumalar Toptaş'ın romanlarını açıklamakta yetersiz kalmakta, romanlarında içerik ikincil bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Dilinin akıcılığı ve imge yoğunluğu nedeniyle rahatlıkla okunuyor izlenimi yaratsa da anlam ve biçim bakımından özümsenmesi güç metinlerdir Toptaş'ın romanları. Bu nedenle Toptaş'ın anlatıları belirlenmiş/açık seçik bir anlamın izlerini sürecek bir okurdan ziyade üretken, zahmetli bir okuma sürecine hazır bir okur varsayar.

Dahası yapısöküm anlayışının önemli düşünürlerinden Derrida'nın yapısalcı göstergeler bağlamında anlamın kesinliği ve durağanlığı görüşüne karşıt olarak geliştirdiği "anlamın sınırsızlığı, belirsizliği" ilkesinin Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında daha özel bir

yansıma alanı bulduğu söylenebilir. Derrida, "anlamın durağanlaştırılamayacağı" ve anlam hakkında kesin kararlara varılamayacağı; bu nedenle yorulamadan öte hiçbir şey bulunmadığı düşüncesinden yola çıkarak, başı sonu olmayan bir etkinlik olan "yorumlamanın kördüğümünü" betimlemek için "aporia"[11] (Sarup, 1989/2010: 85) kavramını kullanır. Aporia, Ecevit'in ifadesinden hareketle, geleneksel edebiyat yapıtlarının uyumlu ve bütünlüklü anlamsal dünyasından farklı olarak yeni edebiyat yapıtlarındaki belirsizlik, karışıklık/karmaşa, çözümsüzlük, uyumsuzluk gibi durumlara karşılık gelir (Ecevit, 2004: 104). Bülent Yıldız da, Hasan Ali Toptaş'ın anlatılarını çözümü güç yapılara sahip olmaları, farklı düzlemlerde sergiledikleri belirsizlik görünümleri, düş ile gerçekliğin eş zamanlı sunumu gibi nedenlerden ötürü aporia ile ilişkilendirir. Buna göre, evrimsel bir süreç geçiren yeni roman kültürü uyumdan uyumsuzluğa, akılcılıktan aklın sorgulanmasına, içerikten biçimsel varoluşa yönelmiştir. Çıkışsız, kaotik ve müphem bir gerçekliği tanımlayabilmek için aynı kavramlardan hareketle çıkışsız, kaotik ve müphem bir roman gelişmiştir. Belirsizlik ilkesinin, merkezsiz varoluşun, anlam çokluğunun bir arada olduğu yeni bir roman kültürüdür meydana gelen. "…düşle gerçeği, varlık ve yokluğu, zamanı şimdileştirmeyi kurgu, özgönderimsellik ve metinlerarasılık ekseninde işleyerek, münhasır bir poetik çehre yarat[mış]" bir edebiyatın niteliklerini taşır aporetik edebiyat (Yıldız, 2010: 345). Yıldız'a göre Toptaş'ın anlatıları da,

> "okunması kolay ve haz verici ancak çözümü zor, içinden çıkılması güç, tüketilmesi meşakkatli, açmazlarla dolu çıkışsız anlatılar[dır.] (…) Onun kalemi kelimelerden kelimelere, zihni imgelerden imgelere, düş gücü masaldan masala, epistemolojisi varlıkla yoklukla arasında dolaşıyor. Öznesi ve nesnesi müphem, bütünüyle

[11] Kısaca "aşılması imkânsız yol, bir konuda zıtlık ve çelişkileri buluşturarak içinden çıkılmaz bir kararsızlık, belirsizlik ve felsefi olarak sistematik bir kuşkuya sebep olan" (Çıraklı, 2008: 17) durumlar şeklinde tanımlanabilir.

> gölgesiz, merkezsiz ve ontolojisiz edebi anlatılar içinde dolaşıyor Toptaş" (Yıldız, 2010: 346).

Hasan Ali Toptaş'ın anlatıları, bütüncül ve kesin bir anlam oluşturmaktan ziyade imgelemin sınırsız olabilirlikler dünyası içerisinde yolculuklar yaparak her defasında farklı anlam kapıları aralayan bir dokuya sahiptir. Bülent Yıldız'ın saptaması bu noktada önem kazanmaktadır. Toptaş'ın anlatı tutumunda somut gerçeklikler değil varoluşun olası hallerinin yansımaları, durmadan değişen kaotik bir dünyanın, parçalanan zaman ve mekân görünümlerinin birey tarafından algılanışı ön plandadır. Bu nedenle özellikle de bazı eserlerinin aporetik nitelikler taşıdığı söylenebilir.

Görüldüğü gibi Hasan Ali Toptaş'ın romancılığı söz konusu olduğunda çok sayıda ve çok çeşitli değerlendirmeler yapılabilmektedir. Yukarıda anılan değerlendirmeler Toptaş'ın roman anlayışını çeşitli yönleriyle aydınlatmaları bakımından oldukça işlevseldirler. Ancak Toptaş'ın roman anlayışını sınırları çizilmiş, her yönüyle belirlenmiş bir çerçeveye yerleştirmek zordur. Hasan Ali Toptaş, farklı okumalara olanak tanıyan ve belirsizliğin kuşattığı anlatılarını genel olarak herhangi bir hikâyeyi veya içeriği dış dünyadaki gerçeklik çerçevesinde değil, iç dünyadaki gerçeklik çerçevesinde biçimlendirir. Zamanın kronolojik işleyişini kırarak yerine öznel zaman/içsel zamanı kurgular. Öznel zaman ve mekân yansımalarını kişilerinin iç dünyasında/bilincinde gezinerek görünür kılar. Anlatılarında geleneksel anlamdaki nedenselliği yıkar ve dikkati dilin düzenlenişi ve anlatılanların düşselliğine/kurgusallığına çeker. Toptaş'ın romanlarında biçim başat bir rol oynar. Bu nedenle Toptaş'ın romancılığı ile ilgili üzerinde durulması gereken ya da öne çıkarılabilecek önemli noktalardan "biri", Ecevit'in de değerlendirmelerinden hareketle, her yapıtında bir adım öteye gitmenin peşinde olan yazarın, romanlarında postmodernist anlatım tekniklerini yoğun olarak kullanılmasına rağmen anlamın biçimle harmanlandığı

ve modernist edebiyatın seçkinci eğiliminin baskın olduğu bir anlayış çerçevesinde eserler verdiğidir.

II.2. Bir "Ön-Metin/Kaynak Metin" Olarak "Gölgesizler"

Hasan Ali Toptaş'ın yazarlık serüveninde önemli bir estetik deneyim sergilediği "Gölgesizler", belirsizliklerle sıkı sıkıya örülmüş bir metindir. Tematik olarak ele alındığında romanda bazı anlatı kişilerinin art arda kaybolması, diğerlerinde büyük bir tedirginlik, korku ve bilinmezlik duygusuna yol açmaktadır. Köydeki kayboluşların nedenini bir türlü anlayamayan köylüler için, yetki sahibi olan muhtar da bu kayboluşlara bir çözüm bulamamakta, hiçbir mantıklı açıklama getirememektedir. Yaşananların denetlenememesi, açıklanamaması gibi durumlar roman kişilerinin içinde bulunduğu belirsizliği yoğunlaştırmıştır. Aynı zamanda anlatı tutumunda yaratılan belirsizlikler de söz konusudur. "Belki, sanki, sözgelimi, ola ki" gibi sözlerle metinde anlatılanların geçekliğine değil gerçekliğe benzerliği ya da olabilirliğine vurgu yapılmıştır. Romanın geneline yayılan bu durumu şöyle örneklendirebiliriz: "Berber elindeki fırçayı bırakıp gözlerinde büyüyen cellât gözüyle caddeye baktı. Şehrin bütün caddelerini aşmıştı sanki, çok uzaklarda, dağların ardında bir yeri görüyordu. Belki de berberin kendine sığmazlığı vardı orada; sözgelimi bir köyde yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu" (G: s.7). Dolayısıyla anlatılanların gerçekliğini belirsizleştirmenin yanı sıra bunların hiç gerçekleşmemiş ya da gerçekleşmeyecek olma ihtimallerini de içinde barındıran bir dünya yaratılır. Temada sağlanan belirsizlik, dilde de yansımasını bulur.

"Gölgesizler"de yaratılan belirsizlik atmosferi, okur ekseninde de varlığını sürdürmektedir. Anlatıcının konumu nedeniyle anlatı kişileri, birbirinin kimliğine

bürünme, birbirlerine dönüşme görünümü sergilerler. Anlatıcının berbere, berberin Cıngıl Nuri'ye ya da anlatıcının Güldeben'e dönüşmesi gibi durumlar metinde sıkça rastlanılan dönüşümlerden sadece birkaçıdır. Bu belirsizlik geleneksel bir anlayışla anlatı kişilerinin izini sürmeye çalışan okurun da yolunu kaybetmesine yol açar. Dolayısıyla "Gölgesizler"de tema ve biçim düzleminde yaratılan bu belirsizlikler okuru da içine çekmektedir.

Yaşananlardan ötürü roman kişileri hep tedirgindir. Art arda kayboluşlar yaşanması ve bunların açıklamasının bulunamaması nedeniyle bilinmezlikler çıkar ortaya. Bilinmeyenin yarattığı kaotik durum, insanların kayboluşlarına tutarlı açıklamalar getiremeyen roman kişilerini yoğun bir belirsizlik içinde bırakır. Muhtar kendisinin de köyün de varlığından şüphe etmeye başlar bir an. Bu belirsizlik ve bilinmezlik içerisinde yalnız roman kişileri değil okur da bu oyunda yolunu bulmaya çalışır.

"Gölgesizler"de anlatılanların, roman kişilerinin başından geçenlerin görünür bir anlamı ya da nedeni yoktur. Nedensellik ilişkileri oldukça zayıftır. Kentte de köyde de sürekli insanlar kaybolmaktadır. Metinde kayboluşun türlü şekillerine rastlamaktayız. Ancak bu kayboluşların önemli bir kısmının somut bir nedeni yoktur. Berber uzaklara bakarken düşlediği o köyde bulur kendini, Cıngıl Nuri "ruhu sıkıldığı için" bir gün ortadan kaybolur. Yıllar sonra geri döndüğünde nerede olduğunun açıklaması da düşlerle örülü bir anlatıya dönüşür.

"Gölgesizler"de eşzamanlı bir anlatım söz konusudur. Mekân aynı anda hem köy hem kent olmaktadır. Dolaysıyla zamanlar iç içe geçmekte, reel düzlemdeki zaman algısı ile düşlerdeki birbirine karışmaktadır. Kent zincirinde zaman akışı daha belirli ve kronolojikken köyde zaman kırılır, parçalanır. Geçmiş, geniş ve şimdiki zaman iç içe

geçirilerek eşzamanlı bir anlatım yapılır. Burada dışsal gerçekliğin düşsel gerçeklikle birleşmesi söz konusudur. Bilinç dünyasının yansımaları ve reel gerçeklik içe içe, eş zamanlı bir biçimde yaşanmakta, aşağıdaki örnekte olduğu gibi bazen de birbirine karışmaktadır. "Ola ki başka bir yerde yaşıyorduk o an, başka bir zamanda yaşıyor ve oradan burayı düşlüyorduk düşlediğimizin farkına bile varmadan. (…) Burada bu yüzden donmuştuk ola ki, hareket etmeye başladığımız an orada, uzaklarda donacaktık," (G: s.36). Metnin kurgusuna göre eş zamanlı varlık gösteren düş ile gerçekliğin sunumunda neyin ya da hangisinin düş hangisinin gerçek olduğu belli değildir. Böylece gerçeğin düşselliği, düşselliğin gerçekliği sarmal bir yapı oluşturur.

"Gölgesizler", fragman bir dünya görüntüsü taşır. Düşle gerçekliğin iç içe geçmesi, her şeyin parçalar halinde sunulmasını kuvvetlendiren bir özelliğe sahiptir. Bu parçalardan başı sonu belli olan bütünlüklü bir hikâyeye ulaşmak pek mümkün değildir. Çünkü metinde neredeyse hiçbir şey tam olarak sonuçlanmamaktadır. Berberin, Cıngıl Nuri'nin, muhtarın, bekçinin ve diğerlerinin bilinç dünyalarından ve hayatlarından kesitler sunulmaktadır sadece.

"Gölgesizler"in anlatı kişileri ve anlatının kimi unsurları varlık ile yokluk arasında gezinirler. Her şey diğer her şeye dönüşme eğilimi gösterir. Yazar, köyün düşünsel bağlamını değiştirir, köy insanı ile şehir insanını varoluş ve bilinç düzleminde eşitleştirir. Dolayısıyla varoluşu bir insan gerçekliği olarak kurgular.

"Gölgesizler"de amaç bir meseleyi ortaya koymak, bir soruna çözüm bulmak değil, anlatmaktır. Gerçekliği anlatmak, dışsal gerçekliğe bağlılık gerektirdiğinden imgelem evreninde sınırlamaları da beraberinde getirir. Bu sınırlamalar yaratıcı gücün bağımlı bir güce dönüşmesine yol açar. Hasan Ali Toptaş ise, dil ve kurguyu odağına

almakta ve sınırsız bir düş gücü ile anlatmaktadır. Gölgesizler, her şeyden önce anlatının kendisine odaklandığı bir eserdir. Bu eserde geleneksel anlamda herhangi bir konunun/öykünün ya da roman kişisinin izini sürmek oldukça zordur. Eser oluşum sürecine yönelmekte, kendi yaratılış öyküsünü anlatmaktadır. Oluşum/yaratılış öyküsü de tamamen kurgusaldır. Kurgusallık "Gölgesizler"in başlangıcından sonuna kendini net bir biçimde gösterir.

Sözel bir medyanın olanaklarıyla oluşturulan Gölgesizler romanı kısaca ifade edildiğinde tematik, dilsel ve kurgusal nitelikleri bakımından yoğun belirsizlikler taşıyan, düşle gerçekliğin iç içe geçtiği eşzamanlı bir yansımasının sunulduğu ve neredeyse bütün öğeleri varlıkla yokluk arasında gezinen bir metindir. Dil aracılığıyla kurulan böyle bir dünyanın görsel-işitsel olanaklarla yeniden kurulma sürecinde kaynak metin ile hedef medya ürünü arasında değişimlerin gerçekleşmesi kaçınılmazdır. Bu değişimler de kaynak medya ile hedef medya ürünlerinin karşılaştırılması yoluyla izlenebilecektir.

III. BÖLÜM

III. TOPTAŞ'IN "GÖLGESİZLER"İNDEN ÜNAL'IN "GÖLGESİZLER"İNE MEDYA DEĞİŞİMİ

Claude Bremond, aynı öykünün ifade sürecinden ve dayandığı tekniklerden bağımsız olarak bir medyumdan diğerine gerekli özelliklerini yitirmeden uyarlanabileceğine işaret eder (akt. Chatman, 1978/2009: 18). Bu durumda aynı anlatı formu birden fazla medyada maddeleşebilmektedir ve medya da dayandığı teknik belirleyenlerden kaynaklı olarak bir anlatının temel unsurlarının aktarımını/düzenlenişini etkilemektedir. Bu bölümde sözel bir medya olan romanda maddeleşen "Gölgesizler"in anlatısını oluşturan temel unsurlarında görsel-işitsel bir medya olan filme aktarılması sürecinde meydana gelen değişimler genel hatlarıyla saptanacaktır. Ancak burada amaç anlatıbilimsel bir çözümleme yapmak değil, romanın temel unsurlarının hedef medyanın araçları ile nasıl aktarıldığını bulgulamaktır. Dolayısıyla da karşılaştırmada kaynak metin olarak "Gölgesizler" romanı ile hedef medya ürünü olan "Gölgesizler" filmi temel alınmıştır.

"Gölgesizler", adı ve nerede olduğu bilinmeyen bir şehirde bulunan bir berber dükkânında başlar. Anlatıcı aynı zamanda berber dükkânında bulunan ve roman yazarı olduğu belirtilen anlatı kişilerden biridir. Birinci bölümün sonunda berberin baktığı yerde, uzaklarda bir köy gördüğünden/görüyor olabileceğinden söz edilir. İkinci bölümde ise mekân berberin uzaklarda gördüğü o köy olur. Böylece anlatıcı düzenli olmayan bir sıralamayla bir kentte yaşananları bir köyde yaşananları anlatır. Bu durum romanın sonuna kadar aynı biçimde ilerler. Dolayısıyla romanda iki ana mekân olan kent ile köydeki olaylar birbirine paralel bir biçimde anlatılır. Kent ile köyün kesişmesini sağlayan şey ise,

insanların kayboluşlarıdır. Kentte de köyde de art arda insanlar kaybolmaktadır. Berber dükkânında kaybolan insanlar köyde, köyde kaybolan insanların bazıları ise kentteki berber dükkânında karşımıza çıkmaktadır.

Alaattin Karaca anlatının bu yapısını çift zincirli bir sarmala benzetir. Sarmalın bir zinciri kentte gerçekleşen olay halkasını; diğeri köyde gerçekleşen olay halkasını belirtmektedir. Ayrışma yerlerinde köy ile kentte yaşananlar ayrı ayrı anlatılmaktadır. Anlatı kişilerinin kaybolmaları sonucu ise kent ile köy arasındaki kesişmeler gerçekleşmektedir. Karaca'ya göre anlatının iki ana mekânı paralel evrenleri anıştırır. Paralel evrenlerin "ilki, kenttir; kentteki berber dükkânı, ikincisi ise, köy. Olaylar, bir kentte, bir köyde sürer; yani anlatıcı, kimi kez kente, kimi kez de köye çevirir bakışlarını. (…) Toptaş, kişiler aracılığıyla bu iki mekân, iki zincir arasında, tıpkı paralel evren kuramındaki gibi köprüler/bağlar kurar"(Karaca, 2011:548-549).

Düş ile gerçeklik arasındaki sınırların oldukça belirsizleştiği bir metin olan "Gölgesizler", bize düş ile gerçekliğin eş zamanlı bir yansımasını sunmaktadır. "Ola ki başka bir yerde yaşıyorduk o an, başka bir zamanda yaşıyor ve oradan burayı düşlüyorduk düşlediğimizin farkına bile varmadan. (…) Burada bu yüzden donmuştuk ola ki, hareket etmeye başladığımız an orada, uzaklarda donacaktık." (G: s.36) der yazar-anlatıcı. Metnin kurgusuna göre düşle gerçeklik iç içe geçmiş, kimi zaman da birbirine karışmıştır. Ancak hangisinin düş hangisinin gerçek olduğu belli değildir.

Gölgesizler'in kurgusal özellikleri genel hatlarıyla aktarıldıktan sonra, romanın olay örgüsü, tema, zaman, mekân, kişiler, anlatıcı ve bakış açısı, üst kurgu gibi temel niteliklerinin medya değişimi sürecinde sinemanın anlatım olanaklarıyla nasıl aktarıldığı

araştırılacak ve roman ile film arasında kurulan ilişkinin medyalararasılık bağlamında değerlendirmesi yapılacaktır.

3.1. Ayrımlama

Medya değişimi sürecinde olay örgüsü ve öykünün kaynak metin olan "Gölgesizler" romanı ile aynı adı taşıyan filmi arasındaki değişiminin izlenebilmesi için roman ve filmin ayrımlamaları yapılmıştır. Romandaki ana bölümlemeler iki temel mekân olan kent ve köy arasındaki geçişlere dayalı olarak yapılmıştır.

3.1.1. "Gölgesizler" Romanının Ayrımlaması

1. Kent (s. 5-7)

Mekân, kentte bulunan bir berber dükkânıdır. Dükkânda berber, çırak, "elinde zindan karası tespih tutan" bir adam, "keçi sakallı" bir adam ve dükkâna sonradan gelen roman yazarı olduğu belirtilen kişi bulunmaktadır. Birinci bölümün sonunda berberin dışarıda baktığı yerde bir köy görüyor olabileceğinden söz edilir.

2. Köy (s. 8-10)

Romanın ikinci bölümünde mekân, adı verilmeyen bu köy olur. Birinci bölümde uzaklara dalan berber artık köyün berber dükkânında oturmaktadır. Gözlerini köy meydanına çevirmiş, köyün muhtarıyla selamlaşmaktadır. Muhtar seçimleri yine kazanmıştır. Bunu kutlamak için sızana kadar içer.

3. Köy (s. 11-12)

Berber, köydeki dükkânda oturmaya devam etmekte, köye neden ve nasıl geldiğini sorgulamaktadır. Şehirden gelmiş olabileceğine, orada bir berber dükkâna sahip

olabileceğine dair düşünceler geçmektedir içinden. (Ancak bunun bilgisine kesinlikle sahip değildir.)

4. Köy (s. 13-19)

Muhtar ertesi sabah karısı tarafından uyandırılır. Reşit, muhtarı görmeye gelmiştir. Muhtar, on altı yıl önce ilk kez muhtar seçilişinin ertesi gününde yaşadığı bir olayı hatırlar. Köyün berberi olan Cıngıl Nuri'nin karısı muhtarı görmeye gelmiş ve kocasının önceki akşam ruhu daraldığı için dışarı çıktığını, bir daha da geri dönmediğini söylemiştir. Nuri, her yerde aranmış ancak bulunamamıştır. Sonunda muhtar ilçeye giderek durumu resmi makamlara bildirmiştir. Bu arada Reşit hâlâ muhtarı beklemektedir.

5. Kent (s. 20-21)

Berber kentteki dükkânda caddeye bakmaktan vazgeçip keçi sakallı adama döner. Keçi sakallı, berbere duvardaki güvercin resmini kendisinin çizip çizmediğini sorar. Berber kendisinin çizdiğini, fakat aynı soruyu daha önce de sorduğunu söyler. Ardından keçi sakallı adam, berberin kendisini tıraş etmesine fırsat tanımadan hızla dükkândan çıkar gider. Berber yazar-anlatıcının sorusu üzerine keçi sakallının Nuri olduğunu söyler.

6. Köy (s. 22-35)

Muhtar, gömleğini giyerken Cıngıl Nuri'nin kaybolduğu yıllara geri döner. O zamanlar köylüler Nuri'yi aramak için yollara çıkmış, ancak üç yıl sonra Nuri'yi bulamadan geri dönmüşlerdir. Bu arada muhtar, köylülere ve karısına Cıngıl Nuri'den haber getiren ilk kişinin, Nuri kaybolduktan sonra köye gelen ve berber olduğunu söyleyen kişi olduğunu da anlatır/hatırlar. Berber, Nuri'yi kentte gördüğünü ve ara sıra kendisinde tıraş olduğunu söyler. Sonrasında berbere, köyde kalabileceği ve Nuri dönene dek berber

dükkânını işletebileceği söylenir. Köylüler arasında Nuri'nin kentte ne yaptığıyla ilgili birbirinden farklı hikâyeler dolaşmaya başlar. Nuri'nin Almanya'ya gittiği söylentilerinin ardından karısı kendini ve çocuklarını eve hapseder. Günlerce hiçbir şekilde dışarı çıkmazlar.

Muhtar'ın karısı Reşit'in sabırsızlandığını söyleyince muhtar odadan çıkar. Reşit kızı Güvercin'in kaybolduğunu söyler.

7. Kent (s. 36-37)

Berberde sıra kara tespihli adama gelmiştir. Adamın yüzü sabunlandıktan sonra, çırak berbere jilet kalmadığını söyler. Berber, çırağı jilet almaya gönderir hızlıca.

8. Köy (s. 38-42)

Berber, dükkânda oturmuş köy meydanını seyretmektedir. Reşit'le muhtar köy meydanından geçerek Reşit'in evine giderler. Muhtar defalarca etrafı arar. Güvercin'den hiçbir iz bulunamaz. Muhtar oradan ayrılır. Kunduracı, berberin yanına gider. Berberin Güvercin'in kaçırılmasından nasıl bu kadar hızlı haberdar olduğunu anlayamaz.

9. Köy (s. 43-46)

Bekçi, muhtarlık odasına geldiğinde muhtar ona köyde kimin kız kaçırabileceğini sorar. Bekçi uzunca bir süre düşündükten sonra "Cennet'in oğlu" cevabını verir. Muhtar, bekçiye Cennet'in oğlunu sürekli takip etmesini söyler. Sonra da Mustafa'yla Ramazan'ı yanına çağırtır, onlardan atlarına binip Güvercin'i aramalarını ister. Bu arada muhtarlık odasının önündeki kalabalık büyümüştür.

10. Kent (s. 47-48)

Berber ile koltuktaki adam jilet almaya gönderilen çırağın dönmesini beklemektedirler hâlâ. Yazar-anlatıcı sessizliği bozmak için berbere duvardaki güvercin resmini kendisinin çizip çizmediğini sorar. Berber kendisinin çizdiğini, fakat aynı soruyu daha önce de sorduğunu söyler.

11. Köy (s. 49-61)

Nuri, muhtar ve diğer köylüler kahvede oturmaktadırlar. Nuri köye iki yıl önce dönmüştür. Nuri dönmeden önce karısı kendisine yol göstermesi için köyün imamına gitmiş, ancak bu durum bir süre sonra onların cinsel birlikteliği ile sonuçlanmıştır. Nuri köye geldiğinde onu kimse tanıyamaz. Kendisine bunca zaman nerede olduğu sorularını, "bilmiyorum" diyerek yanıtlar. Masalsı bir dille yaşadıklarını anlattıktan sonra çölde bir berberle karşılaştığından ve orada başından geçenlerden söz eder. Burada 1. bölümdeki berber dükkânını betimler.

12. Kent (s. 62-63)

Berber tarafından jilet almaya gönderilen çırak, aradan uzunca bir zaman geçmesine rağmen geri dönmemiştir. Berber ile kara tespihli adam arasında kısa bir sohbet geçer. Yazar-anlatıcı ile berber adamın uyuduğunu fark ederler.

13. Köy (s. 64-67)

Çaresiz kalan muhtar, Güvercin'in kayboluşuyla ilgili akıl danışmak için Dede Musa'ya gider. Dede Musa, doksan yaşında ve kördür. Muhtara, Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin hikâyesini anlatır. Buna göre, Aynalı Fatma asker kaçakları ile birlikte olan bir kadındır. Asker Hamdi ile bağ evine kapanıp günlerce seviştikten sonra Aynalı Fatma

bitkin bir halde kaçarken görülür, Asker Hamdi ise bağ evinde kaskatı bulunur. "Dokuz karısı ve bir avlu dolusu çocuğu" olan Asker Hamdi çobanlar tarafından bulunur. O halde askere götürülür. Bir süre sonra cephede öldüğü haberi gelir. Musa Dede, muhtara Asker Hamdi'nin çocuklarının kimler olduğunu sorar. Muhtar için her şey daha da karışık bir hal alır.

14. Köy (s. 68-75)

Muhtar evine döndükten sonra bekçi gelir. Bekçi, Cennet'in oğlunu sürekli takip ettiğini söyler. Muhtar ona Asker Hamdi ile Aynalı Fatma'dan söz eder. Bu arada köye iki atlı gelir. Bunlar Mustafa ve Ramazan'dır. Güvercin'i her yerde aradıklarını ama hiçbir şey bulamadıklarını söylerler. Güvercin'i hiç kimse görmemiştir. Akşam vakti bekçi, Cennet'in oğlunu gözetlemeyi sürdürürken muhtar gelir ve Cennet'in evine doğru ilerler. Güvercin'i orada arar. Cennet'in oğlunun yazdığı mektupları inceler. Sonrasında bekçiyle birlikte Cennet'in oğlunu muhtarlık odasına götürürler.

15. Kent (s. 76)

Yazar-anlatıcı ile berber beklemeye devam etmektedirler. Tespihli adam hâlâ uyumaktadır.

16. Köy (s. 77-85)

Muhtar, Cennet'in oğlunu sorguya çeker sonra da kendisine saldırır. Cennet'in oğlu Güvercin'i kaçırdığını reddeder. Gece yarısı sorgu yeniden başlar. Bunun üzerine muhtarlık odasının önünde insanlar birikmeye başlar. Neredeyse bütün köy orada hiç konuşmadan beklemektedir. Muhtar dışarı çıkınca Cennet, oğlunu geri istediğini söyler.

17. Kent (s. 86-87)

Yazar-anlatıcı, çırağın -Cennet'in oğlu gibi tartaklanmasını istemediği için- geri dönmeyebileceğini söyler berbere. Ancak çırağı daha fazla beklemeye dayanamayan berber, yazar-anlatıcıyı dükkânda bırakarak çırağı aramaya gider.

18. Köy (s. 88-93)

Ertesi gün Cennet'in oğlu muhtarlık odasından iki büklüm çıkar. Bekçi onu izlemeye devam eder. Bu sırada kahveci çay isteyen bekçiye çay vermez. Berber, kunduracının yanına gider. Güvercin hakkında konuştuktan sonra kunduracı, berbere çırak bulduğunu söyler. Çırak günlerce yol geldikten sonra köye ulaşmıştır. Babası onu meslek edinsin diye kentteki bir berber dükkânına vermiş ancak çocuk bir gün dükkândan çıkmış bir daha da geri dönmemiştir.

19. Kent (s. 94-95)

Berber dönmemiş, tespihli adamsa hâlâ uyuyordur. Yazar-anlatıcı dükkândadır.

20. Köy (s. 96-108)

Cennet'in oğlu berbere gider. Önceki gün dükkânda Nuri'yi gördüğünü söyleyerek berberin Cıngıl Nuri olduğunu iddia eder. Sonra dükkândan çıkarak "Kar nedeen yağaar, kaar?" diye bağırmaya başlar. Muhtar onun delirdiğine kanaat getirir. Bu nedenle onu rahat bırakırlar. Cennet, oğlunu eve götürmeye çalışır. Ancak oğlu sokaklarda gezinip bağırmaya devam eder. Bekçi gece vakti muhtarlık odasından ayrılırken Rıza'nın dükkânına göz atar. Rıza ve iki arkadaşı içki içmektedirler. Bir süre da sonra bekçi, Rıza'nın evine doğru gider. Rıza'nın karısı Hacer'le samanlıkta buluşup sevişirler. Bekçi oradan çıkar, sokaklarda dolaşıp bağırmaya devam eden Cennet'in oğlu ile karşılaşır.

21. Kent (s. 109-111)

Berber koltuğunda uyuyakalan tespihli adam uyanır. Yazar-anlatıcının berber olduğunu iddia eder. Yazar-anlatıcı bunu reddedip adamın uykusunda rüya görmüş olabileceğini savunur.

22. Köy (s. 112-119)

Cennet, muhtarlık odasında oturan muhtara giderek oğlunu ister. Muhtarın üç gündür ortalıkta görünmeyen Cennet'in oğlundan haberi yoktur. Cennet hızla ayrılır oradan. Reşit de kısa aralıklarla muhtara gelip kızından haber olup olmadığını öğrenmeye çalışır. Bu arada Rıza yeğeni Güvercin'i kaçıranlara köy meydanında sövüp durur. Muhtar, odasından çıkarak berbere gider. Berberdeki çırağı daha önce görmediğine şaşırmış bir halde saçlarını kestirir. Köyün farklı yerlerinde aynı anda görülür. Muhtarlık odasının kapısını kilitleyip anahtarı yanına aldıktan sonra ilçeye doğru yola çıkar. Muhtarı, bekçi uğurlar. Muhtarlık odası kendisi gelinceye kadar açılmayacaktır.

23. Kent (s. 120-122)

Berberdeki adam ile yazar-anlatıcı arasındaki konuşmadan sonra adam postacı olduğunu söyler. Yazar-anlatıcı, postacıya nasılsa geç kaldığını gitmemesini söyler, postacı ise bu isteğe uymadan dükkândan çıkar.

24. Köy (s. 123-127)

Muhtarın ilçeye gidişinden birkaç gün sonra Cennet'in oğlu kucağında bir yılanla ortaya çıkar. Çocuklara ve köylülere yılanıyla türlü oyunlar yaparken köye postacı gelir. Muhtar olmadığı için getirdiği kâğıdı bekçiye verir. Bekçi kâğıdı okur ve telgrafın Cıngıl Nuri için gönderildiğini, onu aramaya giden akrabalarının Nuri'yi bulamadıklarını

yazdığını söyleyerek kâğıdı Nuri'ye verir. İmam kalabalıktan ayrılarak berberin yanına gider.

25. Köy (s. 128-131)

İmam, berber dükkânında oturur. Rıza, kendi dükkânında oğlu Ramazan ile Güvercin'in durumu hakkında konuşmaktadır. Rıza'ya göre Güvercin'in bulunması için imamın büyü yapması gerekmektedir. Ancak Güvercin'in babası Reşit, bunu kabul etmez. Rıza'yla bir anlaşma yaparlar. Ramazan, Reşit'in vereceği bir tutam saçı imama götürüp saçların sahibinin kendisine sevdalanmasını sağlamak amacıyla büyü yaptıracaktır. Eğer büyü tutarsa Reşit de kızının bulunması için imama başvuracağını söyler. Bu sırada berber Rıza'nın dükkânına gelir.

26. Köy (s. 132-141)

Ramazan, sevdiği kızın kendisine âşık olmasını sağlamak amacıyla imamdan büyü yapmasını ister ve Reşit eniştesinden aldığı saçları imama verir. İşi bitince okunmuş saçları cebinde taşıyarak Reşit eniştesinin yanına gider. Avludan içeri girdikten kısa bir süre sonra Ramazan'ın geldiğini fark eden Reşit'in kara atı, ahır kapısını kırarak çıldırmış bir şekilde avluya çıkar. Ne yapacağını bilemeyen Ramazan köy meydanına doğru kaçmaya başlar. Onu kovalayan at, kimse ne olduğunu anlayamadan köy meydanında Ramazan'ı çiğneyerek öldürür. Rıza, oğlunun durumunu görüp bulunduğu yere çöker, Hacer ise haberi alır almaz avlu kapısında bayılır.

27. Kent (s. 142-144)

Yazar-anlatıcı kentteki berber dükkânında oturmaya ve uzaklardaki köyü düşünmeye devam etmektedir. Bu bölümü köydeki kişilerin kendi içinde olduğunu söyleyerek Reşit'in bir tutam saç istemiş olabileceği Güldeben olarak anlatmayı sürdürür.

28. Köy (s. 145-150)

Ramazan, toprağa verilir. Reşit kötü durumda olduğu için bekçiden Rıza'yı evine götürmesini ister. Mezarlıktan ayrılan Reşit, eve giderek silahını alır ve atı vurmak üzere yola çıkar. Bir süre sonra Rıza da kendisine katılır.

29. Kent (s. 151-153)

Yazar-anlatıcı akşam saatlerine doğru dükkânda beklemeyi sürdürürken karşıdaki bir apartmanın üçüncü katında pencerede duran bir adamın berber dükkânını izlediğini fark eder.

30. Köy (s. 154-161)

Gece yarısı, berber uyurken kapısı çalınır. Ancak kapıyı kimin çaldığını anlayamaz. Uzaklardaki bir kenti ve berber dükkânını düşler. Bu sırada bekçi de atı aramaya başlamıştır. Aradan zaman geçmesine rağmen at bulunamaz. Ramazan öldükten sonra bekçi bir daha Hacer'le buluşamaz. Cennet'in oğlu muhtarlık odasının kapısını yumruklayıp durur. Köy meydanında bir koku olduğunu söyler. Bir yandan da yılanıyla oynayarak zaman geçirmektedir. Reşit ısrarla atı aramaya devam eder. Yürüye yürüye Aynalı Fatma'nın bağ evine varır, orada oturan bir kızdan su ister. Kız adının Güldeben olduğunu söyler.

31. Kent (s. 162-163)

Akşam vakti kentteki berber dükkânını açık bulduğuna sevinen Reşit, dükkânda bekleyen yazar-anlatıcıya berberi sorar. Berberi bulamayınca selam söyleyip oradan ayrılır.

32. Köy (s. 164-168)

Bekçi, berbere muhtarın hâlâ dönmemiş olmasının verdiği sıkıntıdan söz eder. Günlerce etrafta dolaşır, sessizce köy meydanında beklemeye başlar. Yaşlılar köy meydanındaki kokunun peşine düşerler. Sonunda bekçi dayanamayıp oradan ayrılır.

33. Köy (s. 169-173)

Bekçi köyde olup bitenlerden ötürü duyduğu endişeyi Musa Dede'yle paylaşır. Muhtarın bir türlü dönmeyişini, Güvercin'i kaçırmış olabileceğine yorar. Oradan ayrılmadan Ramazan'ın kendisinin oğlu olduğunu itiraf eder.

34. Köy (s. 174-182)

Köy halkı, meydandaki kokudan ötürü muhtarlık odasının önünde toplanır. Reşit köye yeni dönmüştür. Köylüler, sırtında Güvercin'le beraber Cennet'in oğlunun geldiğini fark ederler. Artık Güvercin'i, Cennet'in oğlunun kaçırdığına inanmış durumdadırlar. Bekçi, Cennet'in oğlunu bayrak direğine bağlar. Kadınlar, Güvercin'i evine götürürler. Rıza, Cennet'in oğlunu öldürmek ister ama bekçi kendisine engel olur. Bekçi, Reşit'e, Güvercin'le Cennet'in oğlunu evlendirmeyi önerir. Cennet'in oğlu, Güvercin'i kendisinin kaçırmadığını, onu ormanda ağlarken bulduğunu söyleyerek karşı çıkar bu duruma. Gece vakti Bekçi, Cennet'in oğluna bağırmaya başlar fakat çocuğun çoktan uyuduğunu fark eder.

35. Kent (s. 183-184)

Yazar-anlatıcı, gecenin ilerleyen saatlerinde berber dükkânında beklemekten vazgeçerek bir şeyler yiyip içebilmek üzere dükkândan ayrılmaya karar verir. Birkaç saat sonra da geri dönüp dükkânı kontrol etmeyi amaçlamaktadır.

36. Köy (s. 185-189)

Köylüler meydanda toplanmış, Cennet'in oğluna saldırmak üzeredirler. Güvercin hamiledir. Bekçi mavzeriyle korur onu. Ancak Cennet'in oğlunu muhtarlık odasına sokmaktan başka çaresi kalmayınca berbere muhtarlık odasının kapısını kırmasını söyleyerek yardım ister. Muhtarlık odasının kapısı kırıldıktan sonra ortalığa berbat bir koku yayılır. Kapının önüne geldiklerinde muhtarın içeride olduğunu görürler.

37. Kent (s. 190-192)

Yazar-anlatıcı sabahçı kahvesine doğru ilerlemektedir. Bu bölümde yazar-anlatıcının Karadüş Caddesi'ndeki apartmanın üçüncü katında oturduğu anlaşılır.

38. Köy (s. 193-198)

Muhtar, muhtarlık odasında kendini asarak intihar etmiştir. Muhtar evine götürüldükten sonra bekçi, Cennet'in oğlunu muhtarlık odasına kilitler. İmam, muhtarı yıkamayı canına kıyanların yıkanmasının günah olduğu gerekçesiyle reddeder. Bunu duyan karısı tekrar kendinden geçer. Muhtarın intiharıyla ilgili olarak türlü hikâyeler anlatılmaya başlanır köylüler arasında. Bekçi muhtarın devlet kapılarında kötü muamele görmüş olabileceğini düşünür. Sonra tekrar Güvercin'i muhtarın kaçırmış olabileceğinden kuşkulanır.

39. Kent (s. 199-200)

Yazar-anlatıcı sabahçı kahvesini bulur. Çay ister.

40. Köy (s. 201-205)

Rıza, Reşit'i Cennet'in oğlunu vurmaya ikna etmeye çalışır. Reşit, Güvercin'i kimden hamile kaldığını söylemediği için ahıra kapatmıştır. Hiç kimse Güvercin'i dışarı çıkaramamaktadır. Sadece bekçi, Güvercin'in yanına girer. Ancak Güvercin başından geçenlere dair tek kelime söylemez. Bekçi, Güvercin'i Cennet'in oğluyla evlendirmeyi önerir; fakat Rıza buna karşı çıkar. Berber ise dükkânında köye geliş nedenini ve oradan ayrılması gerektiğini düşünmektedir.

41. Kent (s. 206-207)

Yazar-anlatıcı, sabahçı kahvesinde içtiği çayını bitirmiştir. Kahveye başkaları da gelmiştir. Anlatıcı kahveden çıkarken oradaki adamlardan biriyle kısaca konuşur.

42. Köy (s. 208-214)

Cennet, oğlu aç bırakıldığı için her sabah ona yiyecek bir şeyler götürür. Ancak bekçi, Cennet'i oradan kovar. Cennet'in oğluyla ne yapacağını bilemeyen bekçi, bir süre sonra onu serbest bırakır. Cennet, oğlunu alıp hemen ayrılır oradan. Çocuk, günlerce evinden dışarı çıkmaz. Bir süre sonra, bulduğu bir yılanla ortalıkta dolaşmaya başlar yine. Çocuklara gösteri yaparken yılanı beline dolar. Yılan kendi kuyruğunu yutup gövdesini sıkarken çocuklar Cennet'in oğlunun kıvranmalarını oyun sanarak çığlık çığlığa eğlenirler. Köylüler ne olduğunu anlayıp çocuk kalabalığına varamadan Cennet'in oğlu yere yıkılır.

43. Kent (s. 215-216)

Yazar-anlatıcı sabahçı kahvesinden çıkmıştır. Berber dükkânına doğru ilerlemektedir. Ancak bir türlü geldiği yeri ve berber dükkânını bulamaz. Ya kendisinin ya da berber dükkânın kaybolduğunu düşünür.

44. Köy (s. 217-223)

Köye ilk kar düşmüştür. Reşit hâlâ kızı Güvercin'in bulunduğu ahırın kapısında nöbet tutmaktadır. Aralıklarla kızına sorular yöneltmesine rağmen hiçbir cevap alamaz. Kısa bir süre sonra ahırın kapısını iyice kilitleyip atı aramaya çıkar. Kadınlar, bu sayede Güvercin'e yiyecek verirler. Reşit, dağ tepe dolanırken ortalıkta dolanan bir ayıya ateş eder. Fakat ıskalar. Bekçi, Rıza, Cıngıl Nuri ve diğerleri atı hep birlikte aramaya karar verirler. Bu arada Güvercin'in sancıları sıklaşmıştır. Reşit, karısını dinlemeden evden hızla uzaklaşırken ahırdan bir çığlık duyulur.

45. Kent (s. 224-225)

Gün ağarmak üzeredir. Yazar-anlatıcı hâlâ berber dükkânını bulmaya çalışmaktadır. En sonunda dükkânı aramaktan vazgeçip eve dönmeye karar verir.

46. Köy (s. 226-230)

Sabahın erken saatlerinde köylüler, meydanda toplandıktan sonra dağlara doğru yola koyulurlar. Kısa bir süre sonra berber, üzerlerine doğru gelen ve kış uykusuna yatmamış olan ayıyı hızla vurur. Köylüler ayının ölüsünü köye sürüklerler. Bu sırada en arkada yürüyen berber köyden ve köylülerden koptuğunu hissetmektedir. Bir çocuk Güvercin'in doğurduğu haberini verir. Reşit eve varınca Güvercin'in ahırda tek başına

doğurduğunu öğrenir. Ahırın kapısını açar açmaz kadınlar içeri doluşurlar ancak gördükleri şeyden ötürü korkunç bir çığlık atarlar.

47. Kent (s. 231-232)

Yazar-anlatıcı, oturduğu apartmanın önüne gelerek karşısına çıkan engellere rağmen hâlâ yazdığını düşünerek rahatlar ve üçüncü kattaki odasına çıkar. Masasının üstündeki daktilosunu ve kâğıtlarını toparlar. Çayını alıp neyi beklediğini bilemeden beklemeye başlar. Karısıyla arasında geçen kısa bir konuşmadan sonra kapı çalar. Oğlu, elinde bir kutu jiletle gelir ve babasının yüzündeki sabunu yıkamasına şaşırır. Çocuk açık bir yer bulamadığı için geç kaldığını ve gazetede bir ayının bir kız kaçırdığı haberinin yer aldığını söyler.

3.1.2. "Gölgesizler" Filminin Ayrımlaması

Senaristliğini ve yönetmenliğini Ümit Ünal'ın yaptığı "Gölgesizler" filmi, 2009 yılında gösterime girmiştir. Filmin ayrımlaması, romandakine koşut olarak, kent ve köy mekânları arasındaki geçişlere bağlı kalınarak yapılmıştır.

Prolog (00.00.10" -00.01'.06")

Bir adam ağaçlı bir yolda yürümektedir. Aynı adam (sonradan Cıngıl Nuri olduğu anlaşılacak kişi) kameraya doğru gelir, şöyle bir arkasına bakar ve yürümeye devam eder. Ancak kamera adamın yürüdüğü yöne doğru hareket ettiğinde adamın artık orada olmadığı görülür. Birdenbire kaybolmuştur. Filmin adı "gölgesizler" üstte belirir, sözcüklerin gölgesi toprak zemine yansımaktadır.

1. Kent (00.01'.06"- 00.03'.39")

Radyo frekansları arasındaki cızırtı ve şarkılar eşliğinde hızlandırılmış olan İstanbul'un çeşitli görüntüleri verilir. Bir berber dükkânında çırak radyo frekanslarını değiştirirken görülür. Dükkânda berber (Taner Birsel), çırak (Cem Özeren), berber koltuğunda oturan bir adam (müşteri) ve sırada bekleyen siyah tespihli bir adam (Erdem Akakçe), üstü başı hırpani bir adam (Fuat Onan) ve her şeye ilgiyle bakan bir adam (Altan Erkekli) daha vardır. Bu adam sırasıyla duvardaki siyah at fotoğrafına, elle çizilmiş güvercin resmine ve iri yapılı, pehlivana benzeyen bir adamın eski fotoğrafına bakar dikkatlice.

Berber örtüyü silkeleyerek perişan haldeki adamı (Cıngıl Nuri) buyur eder. Nuri, boynuna örtü bağlanır bağlanmaz, bağırarak kalkar, cebinden taş çıkararak yere döker, para olmadığını ve dışarının iskelet dolu olduğunu söyleyerek çıkar gider. Berber, tespihli müşteriyi (postacı) koltuğa alır. Berbere gelen üçüncü adam (yazar) ile Nuri hakkında sohbet etmeye başlar. Berbere göre adamın derdi, herkes gibi hem burada hem çok uzaklarda olma isteğidir. Sonrasında berber, adamın arkasında duran büyük ve yalnız bir ağaç fotoğrafına dalar.

2. Köy (00.03'.40"- 00.10'.10")

Berber, kentteki berber dükkânında fotoğrafı asılmış olan ağacın aslının yanında görünür. Elinde bir bavulla köye doğru yürür. Kahveye varınca oturur. Muhtar (Selçuk Yöntem), berbere Cıngıl Nuri'yi sorar, ardından masada bulunan kunduracıyla (Beyti Engin) birlikte, berbere Nuri'nin berber dükkânını işletmesini teklif ederler. Kadriye (Zeynep Kumral), Nuri'nin dükkânını gösterir. Dükkânda Nuri hakkında konuşulurken

Güvercin'le (Biğkem Karavus) Ramazan (Serkan Şenalp) meydandan geçerler. Muhtar, uzun uzun Güvercin'i seyreder, bekçi (Hakan Karahan) bu durumu fark eder.

3. Kent (00.10'.11"-00.10'.54")

Berber jilet bittiği için çırağı jilet almaya gönderir. Çırak koşar gider. Adam (yazar), berbere güvercin resmini sorar. Berber daha önce de sorduğunu söylediğinde adam şaşırır.

4. Köy (00.10'.55"- 00.23'.07")

Güvercin'in babası Reşit (Ahmet Özaslan) şiddetle muhtarın kapısını çalmaktadır. Güvercin'in kaybolduğunu söyler. Kunduracı, berberin dükkânına gelir, berbere çırak almasını söyler. Arabasında şehirdeki berber dükkânında görülen çırak uyumaktadır. Muhtar Reşit'le birlikte koşar adım Güvercin'in evine gider. Bir şey bulamayınca hızla çıkar. Kunduracı, berbere olanları duyup duymadığını sorar olumlu yanıt alır. Bu durumu garipser.

Akşam vakti muhtarlık odasında bekçiyle muhtar, Güvercin'i kimin kaçırmış olabileceğini konuşurlar. Muhtar, Güvercin'i bir ayının kaçırmış olabileceğini söyler. Bekçi ise bir süre düşündükten sonra Güvercin'i kaçıranın Cennet'in oğlu (Ertan Saban) olabileceğini söyler. Muhtar da bekçiyi Cennet'in oğlunu takip etmesi için gönderir.

Muhtar eve döndükten sonra evinin altında kilitli tutulan ve tuhaf sesler çıkaran oğluna bakar. Gece oğlunun çıkardığı sesler yüzünden karısıyla sevişemez. Oğlundan "hilkat garibesi" diye söz eder.

Bekçi, Cennet'in oğlunu izler. Kadriye'nin gizlice imamın (Umut Karadağ) evine girdiğini görür. Kadriye ile imam sevişirler.

Cıngıl Nuri köye geri döner, kahveye oturur. Bekçi muhtara haber verir. Karısı Kadriye koşarak gelir, ezan sesini de duyunca çıldırmış gibi koşmaya başlar.

5. Kent (00.23'.07"- 00.23'.37")

Berber koltuğunda tespihli adam uyuyakalır. Jilet almaya giden çırak dönmemiştir daha.

6. Köy (00.23'.37"- 00.37'.21")

Muhtar, 90 yaşlarında kör bir adama (Musa Dede) akıl danışır. Dede (Aydemir Akbaş), muhtara Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin hikâyesini anlatır. Aynalı Fatma (Onuryay Evrentan) hayat kadınıdır, Asker Hamdi (Yiğit Kuşbeyli) ise 9 karısı ve "bir avlu dolusu" çocuğu olan bir asker kaçağıdır. Muhtar ise gerilerek bu hikâyeyi niye anlattığını sorar. Dede de Asker Hamdi'nin bir avlu dolusu çocuğunun nerede olduklarını sorar ona. Muhtar öfkeyle oradan ayrılır. Kafası daha fazla karışmıştır.

Bekçi ve muhtar, Cennet'in oğlunu muhtarlık odasına götürürler. Muhtar, oğlanı sorguya çeker ve sert bir biçimde döver. Bu arada dışarıda insanlar birikir. Birden Cennet'in (Arsen Gürzap) sesi duyulur oğlunu istemektedir. Muhtar, Cennet'in oğlunu sabah perişan haldeyken serbest bırakır.

7. Kent (00.37'.21"- 00.37'.49")

Berber, çırağa bakmak için aceleyle çıkar gider. Berber koltuğundaki adam hâlâ uyumaktadır.

8. Köy (00.37'.50"- 00.45'.54")

Köydeki berber dükkânında berber bir adamı tıraş etmeyi bitirir. Cennet'in oğlu gelir. Sonra da "Kar neden yağar?" diye bağırarak köyde dolaşmaya başlar. Köy meydanına oğlunu almaya gelen Cennet, muhtarı oğluna yaklaştırmaz. Muhtar evine döner, oğlundan tuhaf sesler gelmektedir yine. Kısa bir süre ağlar. Sonrasında Güvercin'in babası ve amcasıyla beraber içki içer. Bekçi, Hacer'in (Taies Farzan) yanına gider, sevişirler. Oradan ayrıldıktan sonra Cennet'in oğluna rastlar. Ona silahını doğrultur.

9. Kent (00.45'.54"- 00.46'.41")

Berber dükkânında uyuyakalan tespihli adam uyanır. Berberde bekleyen adamdan (yazar) onu tıraş etmesini ister. Ancak adamın berber olmadığına ikna olmaz.

10. Köy (00.46'.42"- 00.49'.40")

Cennet, muhtarlığa gelerek oğlunu ister. Muhtar oğlunun kendisinde olmadığını söyler. Birden bir camın ardında kendi yüzü görünür. Sonra eş zamanlı olarak birçok muhtar çeşitli biçimlerde hareket etmeye başlar. Biri bir sokaktan giderken, diğer tersi yöne yürümektedir. Biri evine gelip eşinden atını hazırlamasını isteyerek ilçeye gideceğini söyler. Diğeri eve uğrayıp hem kendini hem karısını izler, sonra çeker gider. Biri muhtarlık odasında Cennet'in oğluna ait buruşturulmuş mektuba bakarken pencereden bir diğerini görür. Biri, berbere giderek tıraş olur. Biri, uzak bir tepeden köyü izler. Biri muhtarlık odasında tıraş olmuş, siyah takım elbise giymiş vaziyette yola çıkmaya hazır bekler, atına biner. Bekçiye talimatlarda bulunur: Bayrak indirilmeyecek, muhtarlığa kimse girmeyecektir. Ardından yola koyulur. Bekçinin arkasından bir muhtar daha çıkar, "Sahiden kar neden yağar, kar?" diye sorar bekçiye, yoluna devam eder.

11. Kent (00.46'.40"-00.50'.54")

Berber dükkânında kalan adam (yazar) ile postacı konuşurlar. Postacı çok geç kaldığını söyleyerek çıkar.

12. Köy (00.50'.54"- 01.00.34")

Akşam vakti Cıngıl Nuri kahvede oturanlara şehirdeki berberde yaşadıklarını anlatır. Aynı saatlerde postacı kahveye gelir. Cıngıl Nuri'nin hâlâ bulunamadığına dair bir telgrafı bekçiye verip gider. Ertesi gün bekçi Nuri'yi köyden ayrılırken görür. Güvercin'in babası Reşit ile amcası konuşurlar. Reşit'in abisi Rıza (Ahmet Mümtaz Taylan), Reşit'i imamın nefesinin kuvvetli olduğuna, Güvercin'i bulabileceğine inandırmak için bir plan yapar. Ramazan, Reşit'in verdiği bir tutam saçı imama okutacak, saçın sahibi Ramazan'a âşık olunca da Reşit ikna olup Güvercin'i bulması için imama danışacaktır. İmam gerekenleri yaptıktan sonra Ramazan saçları cebine koyup amcası Reşit'in yanına gider. Reşit'in atı, çıldırmış gibi sesler çıkarmaya başlar. Ahırın kapısını kırarak Ramazan'ın peşinden koşmaya başlar. Ramazan hızla kaçar. Köy meydanında düşen Ramazan'ı şahlanan at ezerek öldürür. Bekçi silahını ateşler ancak atı vuramaz. At kaçar.

13. Kent (01.00.35"-01.01'.22")

Berber dükkânında hâlâ berberin dönmesini bekleyen adam, karşı apartmandaki pencerede bir adamla karşılaşır. Bakışırlar.

14. Köy (01.01'.22"- 01.05'.36")

Ramazan'ın cenazesi defnedilir. Yağmur yağmaktadır. Reşit silahıyla kısrağı aramaya çıkar.

15. Kent-Köy (01.05'.36"- 01.08'.44")

Kent: Berber dükkânında bekleyen adam (yazar) eli alnında oturmaktadır.

Köy: Musa Dede elini alnından indirir. Bekçi, Musa Dede'ye akıl danışmaktadır. Güvercin'i muhtarın kaçırmış olma ihtimalinden söz eder. Musa Dede bekçiye kızarak Güvercin'i bir ayının kaçırmış olabileceğini söyler.

Kent: Berber dükkânındaki adam (yazar) gözlerini kapatmış düşünmektedir.

Köy: Musa Dede görmeyen gözleriyle boşluğa bakmaktadır. Bekçi Ramazan'ın kendi oğlu olduğunu söyler.

Kent: Adam beklemediği bir şey olmuş gibi ayağa fırlar ışığı açar. Duvardaki güvercin resmine bakar.

16. Köy (01.08'.44"-01.15'.24")

Cennet'in oğlu, sırtında Güvercin'le köye gelir. Bekçi, Cennet'in oğlunu rehin alır. Güvercin'in ailesi ve köylüler onu cezalandırmak isterler. Ancak bekçi izin vermez, oğlanın başında nöbet tutar. Cennet'in oğlu muhtarlık ve köy meydanının koktuğunu söyler. Bir süre sonra Reşit muhtarlığın önüne gelir. Bekçiye Güvercin'in hamile olduğunu, Cennet'in oğlunu kendisine vermesi gerektiğini onu jandarmaya götüreceğini söyler. Bekçi reddeder, berbere muhtarlığın kapısını kırdırır. Kırdığı gibi muhtarı kendini asmış halde bulurlar. Kokmuştur.

17. Kent (01.15'.25"- 01.16'.17")

Berber dükkânında bekleyen adam ışığı söndürerek dükkândan çıkar. Berber dükkânının içinde birden muhtar görünür, bir iki adım ilerleyip duvardaki güvercin resmine dokunur.

18. Köy (01.16'.17"- 01.22'.00)

Bekçi, kunduracı ve berber muhtarlığın önünde oturup muhtarın durumuyla ilgili sohbet ederler. Bekçi, oğlunu almaya gelen Cennet'i geri çevirmez, oğlanı serbest bırakır.

19. Kent (01.22'.00-01.22'.23")

Berberden çıkan adam, şehir gürültüsünün yoğun olduğu bir yerde yolun karşısına geçmektedir.

20. Köy (01.22'.23"- 01.22'.55")

Bekçi, Güvercin'le konuşur. Güvercin'i kaçıranın Cennet'in oğlu olmadığı anlaşılır.

21. Kent (01.22'.55"- 01.23'.19")

Adam deniz kenarında bir yerde çay içer. Ödeme yapmak için kalktığında çaycının arabasının üzerindeki oyuncak ayıya bakakalır.

22. Köy (01.23'.20"- 01.25'.39")

Reşit ve diğerleri köye dadandığı söylenen ayının peşine düşerler. Berber ateş eder, ancak ayıyı vurup vurmadığı anlaşılmaz. Güvercin, tek başına doğurur. Avdan dönenler Güvercin'in doğurduğunu işitince oraya doğru koştururlar.

23. Kent (01.25'.39"- 01.26'.18")

Adam gece boyu dolaşıp sabaha karşı berber dükkânının bulunduğu yere gelir. Ancak dükkân kapalıdır ve üzerinde "kiralık" yazılı bir kâğıt asılıdır. Dükkâna şöyle bir baktıktan sonra karşı apartmanın giriş kapısına yönelir.

24. Köy (01.26'.19"- 01.26'.38")

Reşit ve diğerleri eve gelirler. Güvercin'in kilitli olduğu ahır gibi odanın kapısı açılır. Güvercin'in kucağında eli pençeye benzeyen kolu kıllı bir bebek vardır.

25. Kent (01.26'.38"-01.27'.45")

Adam evinin kapısını açar, içeri girer. Daha önce berberden görülen masa lambalı, daktilolu pencerenin bulunduğu dairedir burası. Adam masanın başına geçerek boş berber dükkânına bakar. (Yazar olduğu anlaşılır). Eşi çay isteyip istemediğini sorar. Elinde gazeteyle dışarıdan gelen oğlu babasının istediği jiletleri almıştır. Yazı masasının başına geçmiş olan yazara oğlu, köyün birinde ayının bir kız kaçırdığı haberinden söz eder.

26. Köy (01.27'.45"- 01.29'.50")

Reşit, karısı ve diğerleri şaşkınlıkla Güvercin'e ve bebeğine bakmaktadırlar. Sonra hepsi birden o halde donakalırlar. Berber sessizce oradan ayrılır. Köyde herkes olduğu yerde kıpırdamadan durmaktadır. Sadece berber hareket eder. Muhtarın evinin alt

tarafındaki odanın/ahırın kapısından muhtarın oğlunun pençeye benzeyen eli görünür. Güvercin'in bebeğinin çıkardığı seslere benzeyen sesler gelir içeriden. Berber köyden ayrılır. Uçuşan kavak tozları harflere dönüşerek bir sayfanın yüzeyini oluştururlar. Berberin üzerinde durduğu bu sayfa "Gölgesizler" romanının son sayfasıdır. Romanın son birkaç satırı ve Hasan Ali Toptaş'ın adı, kitabın yazılış yeri ve tarihi tamamen okunaklıdır. Devamında bir rüzgâr yazıları ve berberi savurur.

III.2. Olay Örgüsü ve Öykünün Sözelliği, Görselliği

Romanda öykü muhtarın ilk kez muhtarlık seçimlerini kazandığı gün, olay örgüsünün başlamasından 16 yıl önce başlar, Güvercin'in doğurması ile son bulur. Cıngıl Nuri'nin kayboluş hikâyesi muhtarın ilk kez muhtar olduğu günün sabahını hatırlaması sonucu, zihninden geçenlerin anlatılmasıyla okura aktarılır. Filmde ise izleyici Cıngıl Nuri'nin tam olarak ne zaman kaybolduğunu bilmez. Ancak filmin proloğunda Cıngıl Nuri'nin köy yolunda yürüdüğü ve geriye dönüp (köye doğru) baktığı bir sahne sunulur. Böylece filmin öyküsü de Cıngıl Nuri'nin kaybolduğu zaman başlamaktadır denilebilir. Ancak gerçek mi rivayet mi olduğu tam olarak kestirilemeyen Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin öyküsünün geçmişte yaşanmış olduğu varsayılırsa romanın da filmin de öykü zamanı "kurtuluş yılları" (G: s.65) olan 1919-22 arasında bir tarihte başlamaktadır, denilebilir. Romanın 13 numaralı Köy bölümünde (s. 64-67) Musa Dede tarafından muhtara anlatılan Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin hikâyesi, filmin 6 numaralı Köy bölümünde (00.23'.37"- 00.37'.21") yine Musa Dede tarafından anlatılır. Musa Dede bir yandan hikâyeyi anlatırken bir yandan da hikâyenin 16 kare pozlanmış sepya, çizikli ve hızlı hızlı akan görüntülerle bir canlandırması aktarılır. Böylece hikâyenin gerçekliği belirsizleştirilmiş ve kullanılan yöntem aracılığıyla filmin genel yapısından ayırt

edilebilmesi sağlanmıştır. Bu sayede romandakine koşut bir biçimde Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin yaşayıp yaşamadıkları filmde de belirsizlik taşımaktadır.

Romanda da filmde de olay örgüsü şehirdeki berber dükkânında başlar. Berberin uzaklarda gördüğü köye geçmesiyle devam eder. Romanda olay örgüsünün şehirde gelişen zincirinde doğrusal bir akış varken köyde gelişen zincirde olayların anlatımında doğrusal olmayan, geriye dönüşlerle kesintiye uğratılan bir akış söz konusudur. Filmde ise şehirde gelişen zincirde olayların akışı yine doğrusaldır. Ancak köyde gelişen zincirde romandakinden farklı olarak olayların anlatımında zamansal bir sıradüzen sağlanmıştır. Kişilerin başından geçenleri aktarmak için geri dönüş tekniğine başvurulmamıştır. Örneğin Cıngıl Nuri'nin kayboluş öyküsü romanda Reşit, kızı Güvercin'in kaybolduğunu muhtara bildirmek için geldiği sabah muhtarın yıllar öncesini hatırlaması sonucu 4. bölümde anlatılmaya başlanır. Filmde ise daha önce belirttiğimiz gibi filmin başında prologta verilir. Ya da romanın 11. bölümünde geriye dönüşle anlatılan Cıngıl Nuri'nin köye dönüşü filmde 4 numaralı ayrımında olay örgüsünün çizgisel akışı içerisinde verilmiştir.

Bunun dışında roman ve filmin ayrımlamasında görülebileceği gibi romanla film arasında olayların aktarım sırası bakımından birtakım farklılıklar gerçekleşmiştir. Örneğin filmde berber dükkânında bekleyen adamın (Altan Erkekli) karşı apartmandaki pencereden dükkânı izleyen adamla (Hasan Ali Toptaş) bakışması, atın Ramazan'ı öldürmesinden hemen sonra verilirken romanda araya Güldeben'in öyküsü, Ramazan'ın cenaze töreni girer. Böylece filmdeki karşılaşma sahnesi cenaze töreninden önce, romandaki ise sonra gerçekleşmiş olur.

Romanın filme uyarlanma sürecinde kimi eksiltmelere, ekleme ve sadeleştirmelere başvurulmuştur. Örneğin muhtarın seçimleri beşinci kez kazandığından söz edilmez. Güvercin kaybolduktan sonra muhtarın Mustafa ile Ramazan'ı civar köylere haber salmaları ve Güvercin'i aramaları için köyün dışına göndermesi; Cennet'in oğlunun serbest bırakıldıktan sonra bir süre ortalıkta görünmeyip ardından elinde bir yılanla çıkagelmesi, yılanıyla gösteriler yapması en sonunda da yılanı tarafından öldürülmesi; Reşit'in kentteki berber dükkânına uğraması ya da Güldeben'in öyküsüne filmde yer verilmemesi eksiltme örnekleri olarak değerlendirilebilir. Romanda yer almamasına rağmen filmde yazarın, berber dükkânından ayrılmasının hemen ardından, köyde ölü bulunan muhtarın kentteki berber dükkânında ortaya çıkması ve duvardaki güvercin resmine dokunması ekleme örneği olarak ele alınabilir. Ayrıca romanda atı aramak için yola çıkan köylülerin bir ayıya rastlaması, ayının berber tarafından vurulması ve köye sürüklenerek getirilmesi filmde doğrudan ayı avına çıkılmış olması şeklinde değiştirilmiş, ayının öldürülüp öldürülmediği belirsiz bırakılmıştır. Bu durum da sadeleştirme örneği olarak değerlendirilebilir. Çünkü filmde de yer verilen bu olay romandaki haliyle tamamlanmamış yarıda kesilerek ve ucu açık bırakılarak aktarılmıştır.

Romanla filmin ayrımlaması iki ana mekân arasındaki geçişlere bağlı kalınarak yapılmıştır. Romanda bulunan kimi kent ve köy bölümlerinin filmde birleştirildiği görülür. Bu nedenle filmin bölümleri nicelik bakımından romanınkinden azdır. Örneğin romanda 1 ve 5 numaralı kent bölümleri yaptığımız ayrımlamaya göre filmin 1 numaralı kent başlıklı bölümünde; romanda 4,8,9 ve 11 numaralı köy bölümlerinde yaşananlar filmin 4 numaralı köy başlıklı ayrımında anlatılmıştır.

III.3. Sözel Kaybolmak, Görsel Kaybolmak

Kayboluş/yok oluş, Gölgesizler'in ana temasıdır. Romanda varoluş sorunsalı etrafında şekillenen insanın yok olma/gitme/kaçma/uzaklarda olma arzusunun çeşitli düzlemlerde yansımaları görülürken bir yandan da insanın kendi iradesi dışında erk eliyle yok edilmesine değin farklı anlam alanlarına işaret eden kayboluş/yok oluş öyküleri çıkmaktadır karşımıza. Düşsel yolculuklarla gerçeklikten koparak yaşanan kaybolmalar, delirip "kendi varlığına karışarak yok olma" (G: s.100), "mezara girmekten başka kaybolma yolu" (G: s.14) bilmeden ölmek, uykuya dalıp rüyada var olma dolayısıyla artık "orada" olmama, ruhu sıkıldığı için bir yeri/bir hayatı terk etme bu temalardan bazılarıdır. Ayrıca metnin üstkurgu düzleminde anlatılanların hiçbirinin var olmamış olma ihtimali de söz konusudur. Kentteki berber dükkânını bulamayıp [o da kaybolduğunu düşünmektedir: "…belki bu gece ben de kaybolacağım diye düşündüm. Ya da çoktan kaybolmuştum" (G:s.192)] "asıl ben"ine dönen ve yazmaya devam eden yazar-anlatıcı her şeyin kendi zihinsel evreninde kurduğu bir dünya olduğuna işaret eder. Böylelikle yok oluş imgesi romanın biçimsel düzlemine de taşınmış olur. Yıldız Ecevit'e göre, yok olmak, Gölgesizler'de farklı ontolojik düzlemlerde gerçekleşmekte, farklı içeriklerle beslenip farklı anlamlara göndermelerde bulunmaktadır. "Ne doğrudan bir anlamın nesnesi ya da nesnenin alegorisidir ne de sembolü; bilinmeyenin büyüsünü, anlaşılmayanın gizemini taşır; romanın ana 'mit'idir, 'özgül imge'sidir" (Ecevit, 2010: 332).

Filmde de romandakine koşut olarak bir kayboluş çeşitlemesi söz konusudur. Ancak bu kayboluşlar romandaki düşünsel zemini imlememektedir. Bunun sebebi ise romanın nedensizlik ve belirsizlik yapısıyla güçlü bir biçimde desteklenen kayboluş öykülerinin filmde daha somut, anlaşılır ve anlamlandırılabilir bir düzleme oturtulması, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkilerinin belirginleştirilmesidir. Film, romanda olası

hikâyelerden biri olarak okurun karşısına çıkabilecek bir öykünün üzerine inşa edilmiştir: Güvercin'i muhtarın kaçırmış olma ihtimali. İktidarın köydeki tek temsilcisi olan muhtar ve onun sözünden çıkmayan silahlı bekçisi köy halkının devletle ilişkilerini düzenlemek, sorunlarını çözmek ve onların güvenliğini sağlamakla yükümlüdür. Peki ya, iktidarın köydeki izdüşümü olarak muhtar suç işleyen, fiziksel ve cinsel şiddet uygulayan, zarar veren kişi ise (!). Romanın filmde korunan masalsı havası içerisinde altı çizilen bu durumdur ve filmin teması da bu bağlamda şekillenmektedir.

III.4. Öznel Zaman, Somut Zaman

Joseph V. Mascelli bir filmde "zaman[ın] nasıl ele alınırsa alınsın izleyiciler tarafından kolaylıkla kavranabilir olması" gerekliliğinden söz eder (Mascelli, 1965/2007: 73). Bu durum edebiyattan sinemaya uyarlama sürecini etkileyen önemli unsurlardan biridir. Zamansal sıçramalar sözlü medyada kolaylıkla kullanılabilmekte iken görsel medyada kimi güçlüklerle karşılaşılır. Tuna Erdem, bu durumu şöyle açıklamaktadır: "Görsel dilde, yazılı dildekinin aksine zaman takıları bulunmadığından, her imgenin beraberinde zaman belirteciyle karşımıza gelme[diğini] ve bu[nun] da geçmiş zaman yaratımını iyice zorlaştır[dığını]" belirtir (Erdem, 2001: 167). Elbette sinema da zamansal sıçramaları yansıtacak anlatım olanaklarına sahiptir ancak bunu da yarattığı şimdiki zaman duygusu içerisinde gerçekleştirir. Mascelli, sinemada geriye dönüşlerin avantajlarının yanı sıra belirli dezavantajları olduğuna da değinir. Buna göre geriye dönüşler kronolojik kesintisizliği bozabilir ve izleyicinin kafasını karıştırabilir (Mascelli, 1965/2007: 76). Bu durumda "Gölgesizler" romanındaki belirsiz zaman anlayışının sinemaya uyarlanmasının güçlüğü bu bağlamda ortaya çıkmaktadır.

"Gölgesizler"de anlatı zamanından geriye dönüşler köyde gelişen zincirde sıklıkla kullanılmıştır. Bununla birlikte öznel zaman algısının yansımaları da romanın

dokusunda önemli bir yer tutmaktadır. Ancak romanın bu niteliği filme doğrudan bir biçimde aktarılmamıştır. Romanda zaman belirsizdir. Kentte gelişen olaylar halkasında zaman çizgisel bir seyir izlemektedir. Berber dükkânında gün içinde başlayan olaylar, ertesi gün sabahın erken saatlerinde yazar-anlatıcının kendi evinde son bulur. Filmde de aynı yapı korunur. Filmin şehirde akan olaylar halkasında da zaman doğrusal bir biçimde akmaktadır. Ancak romanın köyde gelişen olaylar halkasında, zamansal bir genişleme söz konusudur. Kentte yaklaşık olarak bir günlük bir süre geçerken köyde on yıllarla ifade edilebilecek bir süre geçmiştir. Buradaki zamansal genişleme düşler ya da anımsamalar/hatıralar aracılığıyla sağlanmıştır. Filmde ise köyde gelişen olaylarda romandan farklı olarak zamanın çizgisel olarak ileriye doğru aktığı söylenebilir. Örneğin, romanda Güvercin'in kayboluş öyküsü içerisinde geriye dönüş tekniği ile anlatılan Cıngıl Nuri'nin kayboluşu, filmde prolog kısmında gösterilir. Böylece köyde gelişen olaylarda daha kronolojik bir zaman dizgesi kurulmuş olur. Köy yolunda yürüyen Cıngıl Nuri kısa bir süreliğine durup geriye doğru bakar (köy geride kalmıştır), sonra kadrajın sağından çıkarak yoluna devam eder. Ardından kamera sağa pan yapar ancak kameranın görüş alanında kimse yoktur. Cıngıl Nuri bir anda ortadan kaybolmuştur. Romanın köydeki bölümlerinde gerçekleşen zamansal genişleme, filmde daha kronolojik bir yapıyla yeniden biçimlendirilmiştir. Böylece film zamanı izleyici tarafından daha kolay kavranacak biçimde düzenlenmiştir.

Bununla birlikte romanın köy zincirinde mevsimin değiştiğine, kışa döndüğüne dair bir ifade bulunmaktadır: "Köye ilk kar düştüğünde, Reşit hâlâ ahır kapısının önündeydi" (G: s.217). Köye kar yağmaya başladığı sıralar Güvercin'in doğumu yaklaşmıştır. Aynı zaman dilimi filmde kar yerine kavak tozları kullanılarak verilmiştir. Filmin senaristi ve yönetmeni Ümit Ünal, karlı sahnelerin çekilebilmesi için yapıma ara

verilmesi gerektiğine ancak film bütçesinin getirdiği kısıtlamalardan kaynaklı olarak köydeki mevsim döngüsünün yansıtılamadığını belirtir. Böylece filmde mevsim hep bahardır ve son sahnelerde kar yerine kavak tozları uçuşmaktadır (Ünal, 2012: 157). Ünal'ın açıklaması roman ile film arasındaki üretim süreciyle ilgili temel farklardan birine işaret etmektedir aslında. Genel olarak roman tek bir üretici tarafından meydana getirilirken bir film ekip çalışması sonucu ortaya çıkar. Romanın basım süreci sırasında editör, yayıncı gibi kimseler yer almasına rağmen filmin yapım aşamasında çok daha büyük bir kadro ve bir işbölümü söz konusudur. Çoğu zaman da ciddi bir bütçe gereksindiğinden filmi finanse eden şirketle kurulan ilişkiler, ticari kaygılar gibi dış etkenler filmin üretim sürecini etkileyebilmektedir. Dolayısıyla sözel medyada kolaylıkla anlatılabilen mevsim geçişleri ya da zaman atlamalarının görsel medyaya aktarım sürecinde ortaya çıkması muhtemel sorunların bir kısmı dış etkenlerden kaynaklanabilmektedir. "Gölgesizler"in köy zincirinde gerçekleşen mevsim değişiminin de bu gibi nedenlerden ötürü filme aktarılamadığı söylenebilir.

III.5. Sözle Kurulan Mekân, Görüntü ve Sesle Kurulan Mekân

Romanda da filmde de temel olarak iki mekân çıkar karşımıza: kent ve köy. Romanda kent ve köy mekânları arasındaki geçişler düzensizdir (kent-köy-köy-köy-kent gibi). Filmde ise kent ile köy arasındaki geçişlerde düzenli bir sıralama yapılmıştır (kent-köy-kent-köy gibi). Mascelli, uzam içinde oradan oraya taşınan bir öyküye sahip karmaşık filmlerin dikkatli bir biçimde ele alınması, seyircilerin kafasının karıştırılmaması gerektiğini belirtir. Böylece seyirci ani mekân değişimlerinde eylemin nerede geçtiği konusunda kuşku duymayacaktır (Mascelli, 1965/2007: 79). Daha kişisel bir deneyim olarak okuma sürecinde okuma süresi tamamen kişiye bağlıdır. Dahası ihtiyaç duyulması halinde okuma hızı düzenlenebilir, okumaya ara verebilir, kimi bölümler yeniden gözden

geçirilebilir. Genellikle başkalarıyla paylaşılan bir deneyim olarak sinemanın izleme süresi ise kısıtlıdır. Bu kısıtlı süre zarfında filmin seyirciler tarafından daha kolay alımlanabilmesi için "sinema daha kolay yapılar kurma eğilimindedir. Birçok yönetmen, izleyicinin filmi anlayabilme olanağı bir kitabı anlayabilme olanağından daha kısıtlı olduğu düşüncesiyle, kafalarını karıştırmamak için daha fazla çaba sarf etmektedir" (Winston'dan akt. Çetin, 1999: 106). "Gölgesizler" romanında düzensiz bir sıralamayla aktarılan kent ve köy bölümlerinin filmde sistematik bir sıralama takip etmesi bu durumla açıklanabilir.

Ayrıca romanda söz konusu iki mekânın hangi kent ya da hangi köy olduğu belirsizdir. Adları verilmemiştir, nerede oldukları belli değildir. Filmde de romandakine koşut bir biçimde ana mekânlar kent ve köy olarak belirlenmiştir. Ancak filmde kentin, İstanbul olduğu anlaşılmaktadır. Filmin ilk sahnelerinde sıçramalı kurgu tekniği kullanılarak radyo frekansları arasında İstanbul'un çeşitli görüntülerine yer verilir (00.01'.06"-00.01'.18"). Aynı zamanda filmin sonuna doğru berberde beklemekten usanıp dışarı çıkan adamın çay içmek için oturduğu yerin arka planında boğaz köprüsü görünmektedir. Filmde iki ana mekândan biri olan kent İstanbul olarak belirlenirken köy romanda olduğu gibi belirsiz bırakılmıştır. Ayrıca köyde yaşayan insanların konuşmalarında herhangi bir bölgeye özgü vurgu ve tonlama kullanımı da bulunmamaktadır. Anadolu'nun bir köyü gibi görünmesine rağmen filmde ses kullanımının önemli unsurlarından biri olan konuşma aracılığıyla da köyün nerede olabileceği ve adı hakkında bilgilendirici herhangi bir unsur kullanılmamıştır.

Bununla birlikte romanda yazar-anlatıcı sabaha karşı berber dükkânını arar, fakat bir türlü bulamaz: "Saatlerce yürüdüm orada, (…) berber dükkânına giden yolu bulmaya çalıştım. Umutsuzdum artık, ne yaparsam yapayım, hangi sokağa dalarsam dalayım, geldiğim yolu bulamıyordum. (…) Bildiğim tek şey vardı; ya berber dükkânı

kaybolmuştu, ya da ben" (G. s.216). En nihayetinde de böyle bir berber dükkânının hiç var olmadığı anlaşılır. Filmde ise yazar sabaha karşı berber dükkânının bulunduğu yere döner. Dükkânın camı gazetelerle kaplı, kiralık bir dükkân olduğu görülür (01.25'53"-01.26'07"). Böylece romanda hiç var olmamış olan kentteki berber dükkânı, filmde boş ve kiralık bir dükkân olarak değiştirilmiştir. Yapılan bu değişiklikle berber dükkânının kullanılmayan boş bir dükkân olmasından ötürü yazarla diğer kişilerin burada hiçbir şekilde bulunmuş olamayacakları anlatılır. Bu da izleyicide yazarın, evinin tam karşısında yer alan boş dükkânı, yazdığı romanın bir parçası olarak kurgulamış olduğu izlenimi uyandırmaktadır.

Filmin özellikle köy planlarında içerimsel ve anlatımsal işlevli doğal ses efektleri yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Böylece gerçekliğe yakın bir biçimde çevrenin yaratılması, mekânın tanımlanması sağlanır. Kent planlarında daha çok içerimsel işlevli doğal ses efektleri kullanılmıştır. Ancak yazarın dükkândan ayrılıp şehirde yürüdüğü sahnelerde şehrin gürültülerine, trafik sesine, gece kulüplerinden gelen müzik seslerine yer verilerek daha çok anlatımsal işlevli doğal ses efektleri kullanılmış olur. Kent ve köy mekânları arasındaki ses kullanımının farklılığı, kent ile köy mekânı arasındaki karşıtlığı da vurgulamaktadır.

III.6. Görünmez Kişiler, Görünür Kişilikler

André Bazin, roman karakterlerinin ekrana göre çok karmaşık psikolojik yapıya sahip olduğunu belirtir. Bazin'e göre yazının kişilik özelliklerini ve insanların iç dünyalarını aktarmada sahip olduğu avantaj böylesi bir farklılığın ortaya çıkmasına sebep olmakta bu nedenle de roman karakterlerinin yapıları çoğu zaman ekrana uygun düşmemektedir (Bazin, 1967/2007: 73). Genellikle sözel medyada psikolojik derinliği

vermek daha kolayken filmde aynı derinliği yakalama noktasında güçlüklerle karşılaşılır. Bu durum özel olarak, "Gölgesizler" filminin köyde gelişen olaylar halkasında öne çıkan öykünün önemli kişilerden biri olan muhtara, romanda bulunmayan bir kişilik özelliği eklenmesinde kendini gösterir. Filmde muhtar kurduğu cümlelerin son sözcüklerini içinden tekrar etmektedir. İzleyici sözcüklerin tekrar edildiğini görür, duyar. Ancak muhtarla aynı kareyi paylaşan kişiler bunu işitmezler. Bunun sebebi ise muhtarın üzerine çekilen şüphenin, muhtarın kişiliği ile güçlendirilme çabası/isteğidir.

Romanda muhtarın oğlundan sadece bir iki cümle içerisinde söz edilir. Yeniden muhtar seçilişini kutlamak amacıyla tek başına içki içtikten sonra kötüleşen muhtarı, oğlu ve eşi yatağına götürürler. "Derken, karısıyla oğlunun kollarında buldu kendini. (…) Karısı hiç konuşmuyordu, ama oğlu arada bir homurdanıp başını sallıyordu" (G: s. 9-10). Buradan da muhtarın oğlunun yetişkin ve sağlıklı biri olduğuna ve evin herhangi bir yerine kilitlenmediğine yönelik bir çıkarımda bulunulabilir. Ancak filmde muhtarın oğlu, kendi tabiriyle bir "hilkat garibesi"dir ve evin ahırına kapatılmıştır. Aslında filmde açıkça hiç gösterilmediği halde önemli bir işleve sahip olan muhtarın oğlunun varlığı, karakter ekleme örneği gibi görünmektedir. Ancak romanda muhtarın oğlundan kısacık da olsa söz edilmesi, muhtarın bir oğlu olduğunun açık bir ifadesidir. Bu durumda muhtarın oğlunun özellikleri tamamen değiştirilmiş, yepyeni bir kişi kurgulanmıştır.

Romandaki yoğun belirsizlik ve nedensizlik durumlarının hem görsel bir medyaya aktarımının güçlüğü hem de filmin bir izleyici kitlesi tarafından kısıtlı bir süre içerisinde alımlanma gerekliliğinden ötürü olaylar arasındaki bağlantıların somutlanması amacıyla filmin köyde gelişen olaylar zincirinde kurulan öykünün bir gereği olarak muhtarın oğlu bir "hilkat garibesi" olarak öne çıkarılmıştır. Böylece Güvercin'in doğurduğu bebek ile muhtarın oğlu arasında bir ilişki kurulmuş olur.

Bununla birlikte romanda bulunmayan ancak filme kör olan Dede Musa ile ilgilendiği anlaşılan genç bir kadın eklenmiştir (Aynı kadın Dede Musa'nın anlattığı Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin hikâyesinde Aynalı Fatma'yı canlandırmaktadır). Ayrıca filmde Rıza ile Reşit arasındaki ilişki abi kardeş olarak verilmiştir; ancak romanda Rıza, Reşit'in değil Reşit'in karısının abisidir. Bunun dışında romanda yer alan kişilerin tamamı ve birbirleri ile olan ilişkileri filmde de korunmuştur.

Son olarak romanda da filmde de, roman kişilerinin hepsinin bir yazar tarafından kurgulanan düş ürünü varlıklar oldukları şehirde gelişen olaylar zincirinde ortaya çıkmaktadır.

III.7. Anlatıcı ve Kamera

Her şeyden önce bir romanda anlatılacak bir hikâye ve bu hikâyeyi kendi sözleriyle okuyucuya sunacak bir anlatıcı bulunur. Bu nedenle anlatıcı romanın ayrılmaz bir parçası olarak belirginlik kazanır (Aytür, 1997: 83). Bakış açısı da romanda anlatıcının konumuna bağlı olarak anlatıcı ile anlatılanlar arasındaki ilişkiye dayanmakta ve çeşitli biçimlerde kullanılabilmektedir.

Jakob Lothe, sinemasal anlatıcının birbirinden oldukça farklı çok sayıdaki mekanik ve teknik unsurun bileşiminden oluştuğunu belirtir. Buna göre "filmde süreç içinde kişiselleşerek vücut bulan bir anlatıcı bulunmamakta; somutlaşmış bir figür yerine, kurgu, ışık, yorumlayıcı müzik gibi sinematografik araçlar, anlatıcı kavramı içinde yer alan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Eş deyişle anlatıcı, karmaşık sinematografik araçların bileşiminden oluşan tümleşik bir yapılanma içinde var olmaktadır (akt. Sözen,

2008: 173). Bu durumda yazınsal anlatıcı, genel anlamıyla sinemada görüntü ve ses olarak karşılık bulmaktadır.[12]

Anlatıcı ve bakış açısı, roman ile film arasındaki temel farklardan birini oluşturur. Bir romanda anlatım dilini belirleyen bakış açısı özgürce kullanılabilmekte iken filmde birtakım sınırlılıklar ortaya çıkmaktadır (Örneğin birinci kişi anlatımının tam olarak uygulanması konusunda bazı güçlükler söz konusu olmaktadır. Bu nedenle birinci kişi anlatım biçimine filmin sadece belirli yerlerinde başvurulmaktadır). Bununla birlikte romanda olduğu gibi yönetmen de filmde farklı bakış açıları kullanabilir (Çetin, 1999: 94-95). Chatman, kameranın herhangi bir yöne hızla ya da yumuşak bir biçimde hareket etmesi yoluyla bakış açısını kolaylıkla değiştirebileceğini belirtir. "Bakış açısındaki değişim, basit bir kesmeyle, kameranın görsel bir *glissando* [kayma] içinde kaydırma ya da pan [çevrinme] hareketiyle sağlanabilir" (Chatman, 1978/2008: 150). Böylece filmde hem farklı kişilerin bakış açılarını yansıtan öznel kamera uygulamaları hem de tarafsız bakış açısını yansıtan nesnel kamera uygulamaları kullanılmış olur. Genel olarak bakıldığında bu durum büyük ölçüde roman ile filmin araçları arasındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır. Roman dil aracılığıyla anlatıcıyı kişileştirme olanağına sahipken sinema bunu kendi araçları olan görüntü ve ses aracılığıyla gerçekleştirir.

Romanın kentteki bölümlerinde anlatıcı berbere sonradan gelen ve roman yazarı olduğu belirtilen kişidir. Bu kişi aynı zamanda anlatı kişilerinden biridir, kentteki berber dükkânında yaşananlar onun bakış açısıyla verilir. Romanın köyde geçen bölümleri ise tanrısal bakış açısı ile anlatılmıştır. Anlatıcı köy halkının düşüncelerini bilir, iç dünyalarını görür. Bununla birlikte romanın 17. bölümünden itibaren kentteki ben

[12] Bununla birlikte kimi filmlerde anlatıcı dış ses olarak kullanılabilmektedir. Ya da filmde, bir karakter olarak anlatıcı yer alabilmektedir.

anlatıcının bakış açısı değişir. Buraya kadar kentteki anlatıcı köyde olup bitenleri bilmemekte ya da bilmiyormuş hissi uyandırmaktaydı. Fakat bu bölümde kentteki berber dükkânında bekleyen anlatıcı hem kenti hem köyü görebilen bir konuma yerleşir. "Benimse iki berbere bakmaktan başım dönmüştü" (G: s.86), "…zavallı çocuğun, elinde jilet kutusuyla daha kapıdan girer girmez Cennet'in oğlu gibi itilip kakılmasına dayanamazdım" (G: s.87) derken kentteki anlatıcının köyde Cennet'in oğlunun başından geçenleri bildiği gibi, " 'Belki de çırak dönmeyecek' deyiverdim durup dururken" (G: s.87) diyerek çırağın daha sonraki durumuna da göndermede bulunur. Böylece birbirinden ayrıymış gibi görünen ve aralarındaki ilişki insanların kayboluşları ile sağlanan kent ve köy, üst anlatı düzleminde çakışmaya başlar.

Burada söz edilmesi gereken önemli bir nokta da romandaki anlatıcının diğer anlatı kişilerinin kimliğine bürünerek yaşantılarını onların gözünden anlatmasıdır. Örneğin 25. bölümde anlatıcı bir süreliğine imamın kimliğine girerek olanları onun gözünden anlatır, "Öyle ki, biraz imamdım artık; berber dükkânından sıkıntılı bir yüzle çıkmış, köy meydanına doğru yürüyordum. Gölgem bu kez ardımdaydı tabi… Doğrusu, peşimdeki bu yükle hangi yöne gideceğimi pek bilemiyordum" (G: s.128) diye devam eder. Bölümün sonuna gelindiğinde ise "Bense hâlâ kapının önünde… öylece dikiliyordum. Artık orada beklemenin anlamsız olduğunu düşünerek usulca içeri girdim sonra (…) 'Bak berber geliyor' dedi Rıza oğluna…" (G: s.131) der. Dolayısıyla anlatıcının berber olduğu ortaya çıkar. 27. bölümde anlatıcı uzaklardaki köyü düşündüğünü, köydeki karakterlerin kendi içinde olduğunu anlattıktan sonra Güldeben adlı genç bir kadının kimliğiyle metnin içindeki olası hikâyelerden birini anlatır "…ola ki, Reşit'in bir tutam saç istediği o kızdım şimdi…" (G: s.144). 33. bölümde ise bekçi ile sohbet eden anlatıcının Musa Dede'nin

kimliğine girdiği anlaşılır. Dolayısıyla anlatıcı kimi anlatı kişilerine dönüşerek anlatmaya devam eder.

Filmde olaylar değişken bakış açılarıyla aktarılmaktadır. Berber dükkânı, berber, çırak ve müşteriler ilkin nesnel kamera aracılığıyla tanıtılır. Devamında da seyirci önce berberdeki müşterilerden biri olan adamı (yazarı) görür, ardından berber dükkânının duvarlarındaki fotoğrafları onun gördüğü şekliyle takip eder. Böylece adamın (yazar) öznel bakış açısıyla anlatım yapılmış olur. Ancak bu durum romandaki gibi süreklilik arz etmez, değişkenlik gösterir. Filmde hem nesnel hem öznel kamera kullanımları gözlemlenir. Aynı zamanda bakış açısının çoklu kahraman yapısından kaynaklı olarak karakterden karaktere gidiş gelişler yaptığı söylenebilir. Örneğin filmde öne çıkan sahnelerden biri olan Ramazan'ın at tarafından öldürüldüğü sahnede, kamera alt açıdan şahlanmış atın ön ayaklarını ve aşağıya inişini yavaşça gösterir. Bu sahne attan kaçarken yere düşen Ramazan'ın bakış açısıyla verilmiştir (00.59'.33"- 00.59'.35").

Romanda 29. bölümde karşımıza çıkan yazarın bulunduğu yer, filmin kentte geçen ilk sahnesinde berber dükkânın karşısında bulunan bir evin penceresinden görecek şekilde bir kadraj (00.01'.53"-00.02'.02") oluşturularak verilir. Söz konusu kadrajın açısı romandaki tanrısal bakış açısını çağrıştırmaktadır. Berber dükkânına, berbere, çırağa, müşterilere yukarıdan bakan, onları izleyen bir çift göz gibidir. Filmin ilerleyen sahnelerinde yineleme aracılığıyla verilen bu kadraj ile gözlerin/bakışın kentteki berber dükkânında bekleyen adamın -aynı zamanda da öyküyü kurgulayan, kentte ve köyde gelişen olayları tasarlayan ve berber dükkânının karşısındaki apartmanda oturan yazarın gözleri olduğu anlaşılacaktır.

Filmde şehirdeki anlatıcının öyküyü kurgulayan kişi olarak diğer anlatı kişilerinden Cıngıl Nuri'nin içine girerek anlatmayı sürdürmesi, filmde postacı da ayrıldıktan sonra kentteki berber dükkânında yalnız kalan adamın (yazar) görüntüsüne, köydeki kahvede, kentteki berber dükkânında başından geçenleri anlatmakta olan Cıngıl Nuri'nin sözlerinin bindirilmesiyle aktarılır. Hemen ardından kesme ile köye geçiş yapılır. Berber dükkânındaki adam Cıngıl Nuri'nin anlattıklarını kendisi tasarlıyormuş, bu sözler onun kafasından geçiyormuş gibi bir ifade takınır.

Bunun dışında filmin ilerleyen sahnelerinde romandaki yazar-anlatıcının Musa Dede'nin kimliğine girmesi ya da Musa Dede'nin onun içinde olduğu izleniminin yaratılması kent ile köy arasında sahneden sahneye geçişin hareketle bağlanılmasıyla (01.05'.37"-01.05'.48") verilmiştir. Kentteki berber dükkânında elini gözlerini de kapatacak şekilde alnında tutan adamın (yazar) görüntüsünün üstüne bekçinin sesi bindirilir. Bu da bekçinin berber dükkânındaki adam (yazar) ile konuştuğu izlenimi yaratır ancak berber dükkânındaki adamın elini yavaşça indirip gözleri kapalı halde başını yukarı kaldırmasıyla, elini yine yavaşça indirip gözleri kapalı halde başını yukarı kaldıran Musa Dede'nin görüntüleri birbirine bağlanır. Böylece bekçinin Musa Dede ile konuştuğu ortaya çıkar. Devam eden sahnelerde kentteki berber dükkânında gözleri kapalı halde karanlıkta oturan adam (yazar) ile Musa Dede'nin körlüğü arasında koşutluk kurulmasını sağlayacak biçimde kesme yapılır. Bekçinin Ramazan'ın kendi oğlu olduğunu söylemesinin ardından kentteki berber dükkânında bekleyen adam (yazar) aniden gözlerini açar ve bekçi bu durumu kendisine itiraf etmiş gibi (karışık duygularla) hızla yerinden kalkarak ışığı açar. Bu da aslında şehirdeki berber dükkânında olan adamın (yazar) Musa Dede'nin kimliğinde bekçi ile konuştuğu şeklinde yorumlanabilir. Böylece romandaki yazar-anlatıcının diğer anlatı kişilerinin kimliğine girerek anlatması filmde bu şekilde aktarılmış olur.

III.8. Romandaki Üst Kurgu Düzleminin Filme Aktarımı

Üst kurgu anlatının temel unsurlarından biri değildir. Ancak postmodern anlatım tekniklerinin uygulandığı bir roman olarak "Gölgesizler"in anlatı yapısını belirleyen önemli bir nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Romandaki üst kurgu düzleminin filme nasıl aktarıldığını verebilmek için öncelikle romandaki üst kurmaca yapısının çözümlenmesi gerekmektedir.

Romanın ilk bölümünde hem öykünün anlatıcısı olan hem de yazar olduğu belirtilen kişi aynı zamanda kentte geçen hikâyenin kahramanlarından biridir ve henüz adını koymadığı bir roman tasarladığına, yazdığına dair sezdirimlerde bulunur. Berberin hareketlerini izlerken "Yeni bir oyun başlıyor," (G: s.6) diye geçirir içinden. Daha sonra da "Oyun kanlı olacak anlaşılan," (G: s.6) sözleriyle okura anlatacağı öyküye dair ipuçları vermektedir. Aynı bölümde anlatıcının duvarda gördüğü güvercin resminin, tasarladığı öyküdeki Güvercin adlı kıza bu ismin verilmesinde etkili olduğu varsayılabilir. İlk bölümün sonunda da "Berber elindeki fırçayı bırakıp gözlerinde büyüyen cellât gözüyle caddeye baktı (…) …sanki, çok uzaklarda, dağların ardında bir yeri görüyordu (…) …sözgelimi bir köyde, yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu." (G: s.7) diyerek zihninde tasarladığı köydeki öyküye geçişi sağlamaktadır. Böylece kentteki öykü ile köyde geçecek olan öykü paralel bir biçimde şekillenmeye başlar.

Anlatıcının, "Ola ki, karmakarışık bir yüzle henüz adını koymadığım o romanı tasarlıyordum" (G: s.95), "Karadüş Caddesi'ndeki apartmanın üçüncü katındaki evimden çoğu kez görürdüm onları, elimdeki kalemi bırakıp pencereden saatlerce seyrederdim" (G: s.191) sözleri anlatılanların kendisi tarafından tasarlandığını ve bir metne

dönüştürüldüğünü göstermektedir. Anlatıcının "… 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, hatta yıllar önce nereye gidip yıllar sonra nereden geldiği bir türlü çözülemeyen Cıngıl Nuri'den eviyle muhtarlık arasında iskelet eskisi gibi dolaşıp duran Reşit'e, tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer'e ve atın ayakları altında ezilen Ramazan'a kadar herkes içimdeydi" (G: s.142) demesi tüm kişilerin kendisi tarafından hayal edildiğini, bir anlamda yaratıldığını görmemize olanak sağlamaktadır. Hikâyeyi kurgulayan ve anlatan bilinçtir bu. "Belki ben, kayıp bir kentten getirilen o caddedeki berber dükkânında, büyük bir anımsayışın parçalarına tanık olmuştum yalnızca; çırağın hareketlerini izler, berberle konuşur, yüzü sabunlu adamın düşünü tartışır ya da aynanın üstündeki güvercin resmine bakarken hiç farkında olmadan o parçaların arasında dolanıp durmuştum" (G, s. 190-191); "… ya da olup bitenlerin hepsi berber dükkânıyla birlikte bir anımsayış anıydı da, ona dalıp çıkmıştım ben…" (G: s. 191) sözleriyle de öykünün tahayyül sürecine ilişkin olasılıklardan söz etmektedir.

Yazar-anlatıcı fiziksel olarak kentte bulunduğu halde her iki mekânı –kenti de köyü de- görebilen bir konuma yerleşerek romanını tasarlamaya devam eder. "Benimse, iki berbere aynı gözlerle bakmaktan başım dönmüştü" (G: s.86), "… hem otomobillerin gelip geçtiği caddeyi seyrediyor, hem de çok uzaklardaki köyü düşünüyordum" (G: s.142) sözleri bunun göstergelerindendir. "…elinde jilet kutusuyla daha kapıdan girer girmez tıpkı Cennet'in oğlu gibi itilip kakılmasına dayanamazdım" (G: s.87) diyerek köyde Güvercin'i kaçırdığına inanılan Cennet'in oğlunun muhtar ve bekçi tarafından tartaklandığını bildiğini gösterir. Ya da "Gerçi jilet almaya giden çırağın artık geri gelmeyeceğini biliyordum" (G: s.94) diyerek çırağı boşuna beklememiz gerektiğini açıkça söyler. Berberden çıkıp köye

doğru yol almak üzere olan postacıya (berberde uyuyakalan müşteri), " 'Nasıl olsa geç kaldınız,' " (G: s.122) der. Çünkü postacının köye Cıngıl Nuri ile ilgili haberler götürdüğünü ancak Nuri'nin köye uzun zaman önce dönmüş olduğunu bildiğini gösterir yine.

Romanın sonuna doğru gelindiğinde ise öykülerin anlatıcısı konumunda olmakla birlikte öykünün kahramanlarından biri olarak, "…karşıma çıkan onca engele karşın hâlâ yazıyorum demek ki…" (G: s.231) diyerek anlattığı tüm öykülerin bir düş olduğunu ve kendi zihninde tasarlandığını bir kez daha ortaya koyar. Sabaha karşı uzun süre arayıp bulamadığı berber dükkânını "Bir el belleğimin düzeniyle oynamıştı sanki…" (G: s.216) diyerek daha fazla aramaktan vazgeçip evin yolunu tutan anlatıcı, romanın son bölümünde görünen yazarın yaşadığı "Karadüş Caddesi'ndeki apartmanın üçüncü katındaki evine" yani asıl yazarın zihnine döner. Bunu da "… yok olmanın verdiği rahatlıkla…" (G: s.231) yapar. Kentte yaşananların son bölümünde ise evine dönen yazar-anlatıcı odasına girer, elinde tıraş bıçağıyla oğlu marketten döner ve gazetede bir ayının kız kaçırdığına ilişkin bir haber olduğunu söyler. Tabi bu bölümde "asıl ben"in yani her şeyi kurgulayan bilince sahip yazarın evden hiç çıkmamış olma olasılığıyla da karşılaşır okur. Buna göre kenti ve köyü kurgulayan yazar Karadüş Caddesi'ndeki evinden hiç çıkmamış, her şey onun zihinsel evreninde tasarlanmıştır. Alaattin Karaca'ya göre, kentte yaşananları anlatan öykü,

> odağında anlatıcının bulunduğu, ana öykünün üstünde yer alan ve bu öykünün kim tarafından anlatıldığını, kimin zihninde ve nasıl kurgulandığını anlatma işlevi gören bir tür üst kurmacadır. Dolayısıyla anlatıcı, anlatıcının konumu, öykünün tasarlanma/tahayyül süreci gibi kurguya ilişkin teknik konular, birinci zincirin (kentteki öykünün) ana sorunudur (Karaca, 2011: 549).

Romanın ilk bölümünde berber dükkânında sırasını bekleyen kişinin roman yazarı olduğu belirtilir. Ancak bu durum filmin kentteki berber dükkânındaki ilk sahnesinde verilmez. Filmde kentteki ve köydeki anlatı kişilerinin tamamının şehirdeki berber dükkânında bekleyen adam (yazar) tarafından kurgulandığı ve kendisinin bir roman yazarı olduğu filmin sonunda doğru belirginlik kazanır.

Filmde berber dükkânında bekleyen adamın dükkânın duvarlarındaki birçok fotoğraf arasında kara bir at fotoğrafına, karakalem bir güvercin resmine ve pehlivan kılıklı bir adamın fotoğrafına ilgiyle baktığı görülür (00.01'.32"-00.01'.48"). Şehirdeki berber dükkânının duvarlarına asılı bu aksesuarlar filmin ilerleyen bölümlerinde köydeki öyküde karşımıza çıkacak olan Ramazan'ı öldüren kara atı, kaybolan Güvercin'i ve yaşadığı rivayet edilen Asker Hamdi'yi imlemektedir. Benzer biçimde berberi daha fazla beklemekten vazgeçip dışarı çıkan ve oturduğu mekânda düşünceli görünen adam, içtiği çayın parasını ödemek için kalktığında seyyar arabanın üzerinde duran oyuncak ayıya bakakalır bir süre, oyuncak ayının yakın plan çekiminden köye kesme yapılır. Ayının yakın plan çekimi ile izleyicinin dikkati ayı üzerine çekilirken adamın ayıya dikkatle bakmasıyla da köydeki hikâyenin ne yönde gelişeceğine işaret edilmektedir. Nitekim köy sahnesine geçildiğinde Reşit köyün etrafında dolanan ayıyı vurmak üzere köylülerle birlikte yola çıkacağını söyler. Bu yöntemle uzun bir süre berberi bekleyip dışarı çıkan adamın (yazar) köyde yaşananların seyrini belirlediğine dair göndermelerde bulunulur.

Duvarda duran güvercin resmi berberde bekleyen adamın dikkatini yeniden çektiğinde, berbere resmi kendisinin yapıp yapmadığını sorar. Berber adama bu soruyu daha önce de sorduğunu söylediğinde adam şaşırır ve güvercin sözcüğünü tekrar eder; bu esnada sonraki planın kapı sesi görüntüye bindirilir. Kesme ile köyde muhtarın kapısını çalan Reşit'in bulunduğu sahneye bağlanılır (00.10'.28"-00.11'.10"). Reşit muhtara

Güvercin'in kaybolduğunu söyler. Ya da şehirdeki berber dükkânında bekleyen adam hızla yerinden fırlayıp ışığı açtığında, duvardaki karakalem güvercin resmine bakar. Ardından kesme ile köye geçiş yapılır. Sonraki planda da Cennet'in oğlu Güvercin'i ormanda bulmuş köye getirmektedir (01.08'.29"-01.09'.10"). Böylece köyde yaşananlar ile kentte berber dükkânında bekleyen adam arasında açık seçik olmayan bir ilişki kurulmuş olur.

Bunun yanında kent ve köy mekânları ses köprüleri ile birbirine bağlanarak kentteki berber dükkânında bekleyen adam ile köyde gerçekleşen olaylar arasında bir bağ kurulmuş olur. Ancak özel olarak, postacı şehirdeki berber dükkânından ayrıldıktan sonra berberde bekleyen adamın görüntüsüne sonraki planda yer alacak olan Cıngıl Nuri'nin replikleri bindirilir. Sonra kesme ile köyde bulunan Cıngıl Nuri'ye bağlanılır. Nuri geçmişte şehirdeki berber dükkânında yaşadıklarını masalsı bir dille anlatıyordur. Ancak berberde bekleyen adam bu konuşmayı kendi içinde kuruyormuş gibi bir ifade takınır. Aynı zamanda kentteki berber dükkânında radyoda çalan müzik köydeki kahvede aynen devam etmektedir. Benzer biçimde kentteki berber dükkânında elini gözlerini de kapatacak şekilde alnında tutan adamın görüntüsünün üstüne bekçinin sesinin bindirilmesiyle bekçinin adamla konuştuğu izlenimi verilir. Bu tarz ses köprüleri diğerlerinden farklı olarak konuşan kişilerin şehirdeki berber dükkânında bekleyen adamın içinde oldukları izlenimi de yaratmaktadır.

Filmin ilk sahnelerinde kentteki berber dükkânını karşıdan görecek şekilde sağ alt tarafında masa lambasına ait olduğunu düşündüren bir parça, sol tarafında bir perdeye ait olduğunu düşündüren beyaz bir kumaş parçası ve küçük bir ağaç dalını andıran bir parçanın daha bulunduğu bir kadraj sunulur (01'.00.53"-00.02'.02"). Görüntünün üzerine tiz bir çaydanlık sesi bindirilmiştir. Hemen ardından sesin ait olduğu çaydanlığın detay planı gösterilir. Çaydanlığın üzerine mutfak dolabına benzeyen nesnelerin görüntüsü

yansımıştır (00.02’.02”-00.02’.07”). Burada kimliği belirsiz birinin berber dükkânını, söz konusu pencereden izlediği izlenimi uyandırılır. Çaydanlık da onun evindedir. Aynı kadraj, bu defa kadraja alınan parçalar daha da belirginleştirilerek yinelemeyle ikinci defa aynı açıyla sunulur. Hemen ardından pencerenin karşı açısından fonda pencereyi görecek şekilde göğüs plan ile berber görünür. Biraz sonra berber, çırağını aramak üzere kadrajın sağından çıktıktan sonra berberde, koltukta uyuyan adamla (postacı) birlikte yalnız kalan adam (yazar) kadrajın solundan plana dâhil olurlar. Bu defa da adamın (yazar) amorsundan pencere görünür (00.37’.20”-00.37’.49”). Böylece dükkânın hemen karşısındaki apartman dairesinin penceresi olduğu ve içeride de masa lambasının bulunduğu anlaşılır. Berber koltuğunda uyuyan adam (postacı) uyandığı sırada berberin dönmesini bekleyen adamın (yazar) yüzü karşı apartmandaki pencereye dönüktür (00.46’.01”- 00.46’.03”). Pencereden içeride açık durumda bulunan bir masa lambası ve daktilo benzeri bir alet seçilebilmektedir.

Postacı da berber dükkânından ayrıldıktan sonra tamamen yalnız kalan adam (yazar) daha önce dikkatini çekmiş olan karşıdaki pencerede, birinin varlığını fark eder. Pencere önünde durup oradan dükkânı seyreden kişi olduğu anlaşılan bu adamla (Hasan Ali Toptaş) göz göze gelirler, bir süre bakışırlar (01.35”.00-01.01’22”). (Pencereden görülen kişi aslında filmin uyarlandığı romanın gerçek hayattaki yazarıdır). Devamında sabaha doğru berber dükkânının bulunduğu sokağa gelen adam berber dükkânının kapalı olduğunu ve üzerinde kiralık yazısı bulunduğunu görür (01.26’.00-01.26’.06”). Karşı apartmandaki pencereye bir göz atar, masa lambasının ışığı açıktır hâlâ, ardından apartmana yönelir. Kendi evine girer. Odasına geldiğinde ise berberi karşıdan gören pencerenin adamın kendi evinin penceresi olduğu anlaşılır. Ayrıca pencerenin hemen önündeki masanın üzerinde bulunan daktilo, masa lambası, yazılı ve boş kâğıtlar da

adamın yazar olduğuna işaret ederler. Adamın evine girdiği andan itibaren de tiz bir çaydanlık sesi duyulmaktadır. Bu çaydanlık (01.02'.02"-01.02'.07") arasında görülen çaydanlıktır. Çaydanlığa görüntüsü yansıyan kadının adamın eşi olduğu anlaşılır. Masasındaki çay bardağı bitmemiştir daha. Oğlu dışardan eve elinde gazete ve babasının istediği anlaşılan jiletlerle gelir (ki o da aynı zamanda berber dükkânındaki çıraktır). Babasına köyün birinde bir ayının kız kaçırdığına dair bir haber olduğunu söyler. Eşi ve oğlu adama odasından hiç çıkmamış gibi davranırlar. Dolayısıyla seyirci yazarın evinden hiç çıkmamış olma olasılığıyla karşı karşıya kalır. Çünkü yazar evine döndüğünde, evinin karşısındaki berber dükkânının, yani gecesinde uzun uzun bekleyip sonra da ışıkları söndürüp çıktığı dükkânın, aslında boş ve kiralık olduğu görülür. Yazar, evine çıktıktan sonra oğlu babasının istediği jiletleri getirmiştir. Bu durumda bir gün öncesinden berbere giden, orada bulunan herkes kaybolduğu için tıraş olamayan ve bütün geceyi dışarıda geçiren yazarın eve dönmeden önce oğlunu jilet almaya göndermiş olması mümkün değildir. Bu durumda yazarın aslında evden hiç çıkmamış olduğu, olup biten her şeyin onun, yani bir yazarın zihinsel evreninde gerçekleştiği anlaşılır.

Ayrıca filmin sonunda köyde berber dışında herkes olduğu yerde cansızmış gibi donakalır (01.27'45"-01.29'21"). Bu durum köy halkı için bundan sonrasının olmadığını göstermektedir. Böylece bir kez daha bu karakterlerin hayal ürünü olduğuna dair göndermede bulunulmuş olur. Berber, donmuş köylüler arasından geçerek köyden ayrılır. Etrafı kaplayan kavak tozları harflere, sözcüklere en nihayetinde bir kitap sayfasına dönüşür. Berber bu sayfanın üzerinde durmaktadır. Sonra bir rüzgâr hem sayfanın üstündeki sözcükleri hem de berberin görüntüsünü savurur. Dolayısıyla berberin de yazılı bir metnin karakteri olduğuna işaret edilmiş olur. Söz konusu sayfa, Gölgesizler romanının son sayfasıdır ve sayfanın sonunda kitabın yazarı Hasan Ali Toptaş'ın adı, kitabın yazıldığı

yer ve tarihler (Sincan, 13.3.1990 - 25.9.1993) bulunmaktadır. Böylece berberin de filmde anlatılan diğer kahramanların ve onların başından geçenlerin “Gölgesizler” romanının sinemadaki yansımaları olduğu çıkar.

Gölgesizler romanının kurulma sürecinin de metne dâhil edilmesini sağlanan üst kurmaca düzlemi filmde kullanılan çeşitli aksesuarlar ve bunların yakın plan çekimi aracılığıyla köydeki olaylar arasında ilişki kurulmasıyla, ses köprüleri, üst açı çekimleri gibi yöntemlerle filme aktarılmıştır. Bununla birlikte romanın üst kurgu düzleminde yazarın "romanı kurgulayan, yazan kişi olarak” varlığı, filmde yazarın bizzat kendisinin hikâyeye dâhil edilmesiyle yansıtılmıştır. Romanda yazar-anlatıcının göz göze geldiği kişi kendisini de kurgulayan, aynı zamanda bir parçası olduğu kişidir. Bu kişi karşı apartmanın penceresinde beliren (G: s.152), yazı masasının başında anlatıcının da dâhil olduğu romanı yazmayı sürdüren kişidir. Böylece romanda yazar ile anlatıcı arasında bir özdeşlik kurulmaktadır. Ancak romanda sözle kurulan özdeşlik, filmde görüntü aracılığıyla kurulmamaktadır. Filmde yazar-anlatıcıyı canlandıran kişi (Altan Erkekli) ile göz göze geldiği kişi (yine) kendisi değil, romanın gerçek hayattaki yazarı olan Hasan Ali Toptaş’tır (01.00.35”-01.01’22”). Filmin sadece bir sahnesinde romanın gerçek hayattaki yazarına yer verilmesi ve bu kişi ile filmde yazar-anlatıcıyı canlandıran kişi arasındaki özdeşlik ilişkisinin görüntü aracılığıyla kurulmamış olması nedeniyle de, filmde romanın üst kurgu düzlemi doğrudan değil dolaylı bir biçimde yeniden üretilmiştir.

SONUÇ

Sanat dallarının birer medya olarak görülmesiyle medyalararasılık hem sanatsal bir uygulama, yaratma anlayışı hem sanatlar/medyalar arasındaki karşılıklı ilişkileri inceleyen bir araştırma alanı olarak yerleşmiştir. Bu bağlamda sözel bir medya olarak edebiyatın anlatım olanakları ile üretilen metinlerin, görsel-işitsel bir medya olan sinemaya aktarımını ifade eden edebiyat uyarlamaları, Irina O. Rajewsky'nin önerdiği sınıflama uyarınca medyalararasılığın bir alt kategorisi olan medya değişimi kapsamında değerlendirilmiştir.

Çalışmamızda Hasan Ali Toptaş'ın "Gölgesizler" adlı romanı ile Ümit Ünal tarafından aynı adla sinemaya uyarlanan filmi bu doğrultuda incelenerek romanın özelliklerinin sinemanın ifade araçlarıyla nasıl verildiği ve medya değişimi sürecinde ortaya çıkan zorunlu değişimlerin neler olduğu ortaya konulmuştur. Buna göre, "Gölgesizler" romanı zihinsel-imgesel bir kurgunun ürünüdür; aynı zamanda bir kurgu oyunudur. Bu zihinsel-imgesel kurgunun sinemada görüntüye dönüştürümü, sinemanın ifade araçlarıyla somutlanması oldukça güç bir nitelik taşır. Bu sebeple, romanın dünyasında nedensellik ilişkileri zayıf bir görünüm sergileyen olay örgüsü ve nedensizlik, belirsizlik bağıntısı içerisinde anlatılan kayboluş öyküleri; filmde, sinemanın görsel-işitsel anlatım olanakları doğrultusunda daha kolay anlaşılır bir düzleme oturtulmuş, olaylar arasında neden-sonuç ilişkileri kurulmaya çalışılmıştır. "Gölgesizler" filminde romandaki olası öykülerden sadece biri olan muhtarın Güvercin'i kaçırmış olma ihtimali etrafında şekillenen öykü öne çıkarılmıştır. Böylece romanın kayboluş/yok oluş teması etrafında, anlatının çeşitli olasılıkları içerisinde şekillendirildiği oyunsu, düşsel atmosferi filme yansıtılamamıştır.

Bununla birlikte medya değişimi sürecinde sıklıkla kullanılan ekleme, eksiltme ve sadeleştirme gibi yöntemlere "Gölgesizler"in uyarlanma sürecinde de başvurulmuştur. Kimi olaylar filme hiç dâhil edilmemiş, kimisi sadeleştirilerek aktarılmış ya da filme romanda bulunmayan bir karakter eklenmiştir. Filmde öne çıkan öykü doğrultusunda muhtara, romanda bulunmayan karakteristik özellikler eklenmiş, muhtarın oğlu da tuhaf sesler çıkaran, elleri pençeye benzeyen "hilkat garibesi" olarak yansıtılmıştır.

Filmsel zaman, romandakine kıyasla kronolojik bir biçimde kurgulanmış, romandaki zamansal genişlemeler filme aktarılmamıştır. Romanda kent ve köy mekânları arasındaki geçişler karışık bir sıra izlerken filmde söz konusu geçişler düzenli bir sıralama içinde verilmiştir. Romandaki kent ve köy mekânlarının adları ya da nerede oldukları belli değilken filmde kent mekânı İstanbul olarak belirlenmiş, köy ise romandakine koşut biçimde belirsiz bırakılmıştır. Romanda kentteki berber dükkânı hiç var olmayan, tamamen kurgu ürünü, düşsel bir dükkân iken filmde boş, kiralık bir dükkâna dönüştürülmüştür.

Romandaki anlatıcının yerini nesnel ve öznel kamera çekimleri almış, anlatıcının diğer anlatı kişilerine dönüşümü romandaki kadar sık kullanılmamış ve bu dönüşümden kaynaklanan belirsizlikler azaltılmıştır. Son olarak da romanın üst kurgu düzlemi genel olarak aksesuar kullanımı, ses köprüleri, çeşitli kamera açıları gibi sinemaya özgü anlatım olanakları doğrultusunda filme aktarılmıştır. Aynı zamanda romanın üst kurgu düzleminde "romanı yazan, kurgulayan kişi olarak" yazarın varlığı, filmde yazarın bizzat kendisinin "karşı pencereden dükkânı gören ve masasının üzerindeki aksesuarlarla yazar olduğuna işaret edilen kişi" olarak rol almasıyla bir anlamda yeniden üretilmiştir. Ancak bu durum romanda yazar ile anlatıcı arasında sözle kurulan özdeşliğin, filmin bütünlüğü içerisinde görüntü aracılığıyla kurulmasını sağlamamaktadır.

Sinemaya özgü anlatım araçlarından olan renk ve ses kullanımında romanın tematik ve biçimsel yapısının filmde yeniden kurulumunu desteklemeye yönelik düzenlendiği gözlemlenmektedir. Filmdeki soğuk renk kullanımı içerikle bağıntılı olarak gerçekdışı, düşsel bir atmosfer yaratılmasında işlevsellik kazanmıştır. Doğal ses efektlerinin köy mekânındaki yoğun hatta abartılı kullanımı da mekânın ambiyansının yaratılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Böylece köy mekânı seslerle yeniden yaratılmaktadır. Ancak filmdeki müzik kullanımının genel olarak romandan hareketle kurulan filmin dünyasını, ruhunu, atmosferini yansıtmaktan uzak nitelikler taşıdığı söylenebilir. Bununla birlikte kent ve köy mekânlarında renk kullanımının değişmemesi, kentteki berber dükkânında radyoda çalan şarkıların köy planlarında sürdürülmesi yoluyla sahneler arası geçişte sahnelerin sürekliliğini sağlayan aynı müziğin kullanılması kent ile köy arasındaki ilişkinin kurulmasında yardımcı etkenler olarak rol oynamaktadır. Bu sayede kent ile köyün eş zamanlı sunumu da gerçekleştirilmektedir.

"Gölgesizler" romanı ile filmi temel alınarak yapılan incelemeden hareketle sözel bir medya içerisinde üretilen bir metnin hedef medyanın yani görsel-işitsel bir medyanın araçları doğrultusunda bütün bütüne aynı kalacak şekilde yeniden üretilmesinin mümkün olmadığı belirtilmelidir. Edebiyattan sinemaya gerçekleştirilen medya değişimi sürecinde hedef medya ürünü, kaynak metinle birçok yönden (anlamsal/anlatısal) uyuşabilme olanağına sahipse de ortaya çıkan ürünün kaygısı edebi değil sinemasaldır. Bu nedenle hedef medya ürününün kaynak metinle bire bir örtüşme gösterecek şekilde kurulması oldukça güçtür. Dolayısıyla kaynak metin hedef medyanın ifade araçları doğrultusunda tam anlamıyla yeniden şekillenir.

Medya değişimi bakımından yapılan değerlendirmenin ardından, Rajewsky'nin yapmış olduğu üçlü sınıflama uyarınca "Gölgesizler" filminin bir medya kombinasyonu

olarak niteliklerine ve filmin romanla kurduğu medyalararasılık ilişkilerine dair şunlar söylenebilir:

Bireşimsel/bütüncül bir sanat türü olarak sinema fotoğraf, dram, müzik, dans, edebiyat, mimari gibi çeşitli sanatların birlikteliği üzerine kurulmuş, tam anlamıyla bir medya kombinasyonu örneğidir. Medya kombinasyonunda her medyanın kendine özgü nitelikleri doğrultusunda ve söz konusu niteliklerini yitirmeden yan yana gelmesi ya da birbirine karışması söz konusudur. Rajewsky, bir edebiyat uyarlamasında izleyicinin izlediği filmin bir edebiyat metninden dönüştürülmüş olduğu bilgisine sahip olmasa bile filmi izlerken aynı zamanda kaynak metni de alımladığını belirtir (Rajewsky, 2006: 53). Bu durum tamamen kaynak metne ait niteliklerin film medyasının içerisindeki yeniden sunumundan kaynaklanır. "Gölgesizler" filmi hem bir uyarlama olarak bu nitelikleri taşımaktadır hem de filmin son sahnesinde, uyarlandığı "Gölgesizler" romanının kendi medyasına özgü biçimine, romanın son sayfasına, gerçeklikte olduğu gibi yer verilir. Böylece sözel bir medyaya ait olan kaynak metnin kendi medyasındaki mevcut görünümü filmde yer almış olur.

Bununla birlikte "Gölgesizler" filminde, filmin anlam oluşturma sürecine katkıda bulunan medyalararasılık ilişkileri saptanmıştır. Medyalararasılık ilişkilerinde teması kuran medyanın ürünü her zaman ön plandadır ve temas kurulan medyaların bilgisine sahip alımlayıcılar varsayar. Dolayısıyla temas kuran medyanın ürünü ile diğer medyalar/temas kurulan medyalar arasındaki bağlantılar kurulabildiğinde anlamlandırma gerçekleşmiş olur. Buna göre "Gölgesizler" romanının adının değiştirilmeden filmin de adı olarak kullanılması ve filmin proloğunda "gölgesizler" başlığının toprak zemine gölgesinin düşürülmesi filmin başka bir medyaya ait "Gölgesizler" romanıyla ilişkilendirilmesini sağlar. İkinci olarak filmin sonunda temas kurulan medya metni olan "Gölgesizler"

romanının son sayfasının yazarın adı, yazıldığı yer ve tarihler de açıkça okunacak şekilde sunulmasıyla kaynak metnin kendine özgü fiziksel niteliğine gönderme yapılmış ve "söz"ün, "yazı"nın film içindeki varlığı işaretlenmiş olur. Son olarak da, filmin bir sahnesinde berber dükkânında bekleyen adamın (Altan Erkekli) göz göze geldiği karşı apartmandaki yazarın, gerçeklikte de bir roman yazarı olan Hasan Ali Toptaş'ın tarafından canlandırılmasının, edebiyat medyasına yapılan bir gönderme olduğu söylenebilir. Bunun nedeni de Hasan Ali Toptaş'ın edebiyat medyasına özgü eserler veren bir yazar olarak sinema medyasına özgü bir ürün olan "Gölgesizler" filminde fiziksel olarak yer almasıdır. Ancak bu da medyalararasılık ilişkileri uyarınca, yazar rolündeki Hasan Ali Toptaş'ın filmin izleyicileri tarafından tanınması ile anlam kazanacak bir göndermedir.

Edebiyattan sinemaya yapılan aktarımlar zorunlu olarak medya değişimi ve sinemanın -özgül niteliklerinden kaynaklı olarak- medya kombinasyonu kategorilerinde yer alırlar. Ancak "Gölgesizler" filminde tespit edilen medyalararasılık ilişkileri zorunlu olmayan ilişkilerdir. Burada hedef medya ürünü normal anlam oluşturma sürecinin biraz dışına çıkarak medyalararası doğaya özgü yeni bir anlam oluşturmaktadır. Dolayısıyla bir edebiyat uyarlamasında yer alan medyalararasılık ilişkileri kaynak medya ile hedef medya arasında zorunlu olarak kurulan ilişkiler değildir.

KAYNAKÇA

Akçam, A. (2010). Hasan Ali Toptaş yazınında çokseslilik. M. Varlık (Haz.). *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* içinde (ss.155-183). İstanbul: İletişim Yayınları.

Alioğlu, N. (2011). *Yeni medya sanatı ve estetik.* İstanbul: Papatya Yayıncılık.

Altay, D. (2005). Küresel köyün medyatik mimarı Marshall McLuhan. N. Rigel (Ed.) *Kadife Karanlık* içinde (ss. 9-74). İstanbul: Su Yayınevi.

American heritage dictionary, 30 Mayıs 2015 tarihinde https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=medium&submit.x=54&submit.y=23 adresinden alınmıştır.

Antmen, A. (2009) *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatlarında akımlar* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Aslanyürek, S. (2014). *Senaryo kuramı* (4. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Aykın, C. (1983). Batı toplumlarında roman ve sinema ilişkileri II, *Türk Dili*, 383, 482-503

Aytaç, G. (2005). *Edebiyat ve medya.* Ankara: Hece Yayınları.

Aytür, Ü. (1997). Roman sanatı ve bakış açısı. Hasan Boynukara (Ed.). *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış* içinde (ss.83-99). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Bazin, A. (2007). *Sinema nedir?* (çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları. (Özgün eser 1967).

Carrà, C. (2008). Seslerin, gürültülerin ve kokuların resmi 1913. Ş. Erdoğan (Yay. Haz.). *Fütürist Manifestolar Kitabı* (çev. T. Yılmaz) içinde (ss. 119-126). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın. (Özgün eser 1913).

Chatman, S. (2009). *Öykü ve söylem filmde ve kurmacada anlatı yapısı* (Çev. Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayın. (Özgün eser 1978).

Clüver, C. (2007). İntermediality and İnterarts Studies. J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn ve H. Führer (Eds). *Changing Borders: Contemporary Positions in İntermediality* içinde (ss. 19-37). Lund, Sweden: Media-Tryck.

Çakır, S. (2003). *Türk sinemasının edebiyat ile olan ilişkileri*. Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Çetin, Z. (1999). *Bir anlatı formu olan romanın sinemaya uyarlanması*. Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Çıraklı, M. Z. (2008). Metafor, retorik, aporia okunamazlık alegorileri. *Okuma Alegorileri Rousseau, Nietssche, Rilke ve Proust'ta Figürel Dil* (yazar Paul de Mann). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Özgün eser 1979).

Duman, F. (2010). Uykuların Doğusu ve bir memur portresi. M. Varlık (Haz.). *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* içinde (ss.41-418). İstanbul: İletişim Yayınları.

Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı*. (4. Baskı, çev. T. Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün eser 1996).

Ecevit, Y. (2004). *Türk romanında postmodernist açılımlar* (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Y. (2010). Yok olmanın estetiği ya da Türk romanında bir romantik. M. Varlık (Haz.). *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* içinde (ss.327-339). İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, U. (2001). *Açık yapıt* (Çev. P. Savaş). İstanbul: Can Yayınları. (Özgün eser 1962).

Elleström, L. (2010). The modalities of media: a model for understanding intermedial relations. L. Elleström, J. Bruhn, S. Bruhn, C. Clüver, C. Ljungberg, S. Mariniello, J. Müller ve V. Lobillard (Eds.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality* içinde (ss. 11-48). New York: Palgrave Macmillian.

Gombrich E.H. (2009). *Sanatın öyküsü* (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran, 6. Baskı) İstanbul: Remzi Kitabevi. (Özgün eser 1950).

Greenberg, C. (2003). Modernist resim (Çev. D. Şahiner). E. Batur (Haz.) *Modernizmin Serüveni* (6. Baskı) içinde (ss. 356-362). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Özgün eser 1960).

Gümüş, S. (23 Eylül 2005). Tanımlanması olanaksız bir roman. *Radikal Kitap*, 12 Mart 2013 tarihinde http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=radikaldetayv3&articleid=857430&categoryid=40 adresinden alınmıştır.

İlhan, A. Ç. (t.y). *Müzik-görsel sanatlar ilişkisi*, 17 Mart 2015 tarihinde https://www.google.com.tr/webhp?sourceid=chromeinstant&ion=1&espv=2&i

e=UTF8#q=m%C3%BCzi%C4%9Fin%20g%C3%B6rsel%20sanatlarla%20ili%C5%9Fkisi adresinden alınmıştır.

İpşiroğlu, N. (1994). *Resimde müziğin etkisi yeni bir alımlama boyutu*. İstanbul: Remzi Kitabevi

İpşiroğlu, N. (2010). *Görsel sanatlarda alımlama ve görsel etkileşim*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Jimenez, M. (2008). *Estetik nedir?* (Çev. A. Karaçoban). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Özgün eser 1997).

Karaca, A. (2011). Gölgesizler'in kurgu tekniği ve teması. *Turkish Studies*, 6/2, 547-560.

Karahan, H. (Yapımcı) ve Ünal, Ü. (Yönetmen). (2008). *Gölgesizler*. Türkiye: Narsist Film.

Kayaoğlu, E. (2006). Murathan Mungan'ın Paranın Cinleri'nde medyalararasılık. M. Karakuş ve M. Oraliş (Yay. Haz.). *Bellek, Mekan, İmge Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan* içinde. (ss. 103-111). İstanbul: Multilungual.

Kayağlu, E. (2009). *Edebiyat biliminde yeni bir yaklaşım medyalararasılık*. İstanbul: Selenge Yayınları.

Lessing, G.H. (1935). *Laocoon.* (Çev. S. K. Yetkin). İstanbul: Nakit. (Özgün eser 1766).

Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel öğesi* (2. Baskı, çev. H. Gür). İstanbul: İmge Kitabevi. (Özgün eser 1965).

Merriam-Webster online dictionary, 30 Mayıs 2015 tarihinde http://www.merriam-webster.com/dictionary/medium adresinden alınmıştır.

McLuhan, M. (2005). *Yaradanımız medya*. (çev. Ü. Oskay). İstanbul: Merkez Kitapçılık Yayıncılık. (Özgün eser 1967).

Metz, C. (2012). *Sinemada anlam üstüne denemeler* (Çev. O. Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınları. (Özgün eser 1968).

Most, G.W. (2011, Mart-Nisan). Nietzsche, Wagner ve bütünsel sanat yapıtına duyulan özlem (Çev. E. Göktepe). *Sanat Dünyamız*, 121, 4-11.

Mundt, M. (1994). *Transformationsanalyse Methodologische Probleme der Literaturverfilmung.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Nalçaoğlu, H. (2005). *Medya ve toplum* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Vakfı Yayınları.

Oktuğ, M. (2008). *Sinemada anlatı: senaryo*. İstanbul: Galata Yayınları.

Onaran, A.Ş. (1985, Şubat). Sinema ve sanatlar. *VideoSinema*, 8, 79-84. 13 Nisan 2015 tarihinde http://sinematek.tv/videosinema-1985-sayi-8/ adresinden alınmıştır.

Pamir, L. (t.y.). *Müzik ve edebiyat*. İstanbul: Varlık Yayınları

Parla, J. (2012). *Türk romanında yazar ve başkalaşım* (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Peach, J. (1998). Intermedialität Mediales Differenzial und transformative Figurationen. J. Helbig (Ed.). *Intermedialität Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* içinde (ss. 14-30). Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Rajewsky, I. O. (2006). Intemediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. remediér [özel sayı]. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, Autumn, s.43-64.

13 Nisan 2015 tarihinde http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf adresinden alınmıştır.

Rajewsky, I.O. (2010). Border talks: the problematic status of media borders in the current debate about intermediality. L. Elleström, J. Bruhn, S. Bruhn, C. Clüver, C. Ljungberg, S. Mariniello, J. Müller ve V. Lobillard (Eds). *Media Borders, Multimodality and Intermediality* içinde (ss. 51- 68). New York: Palgrave Macmillian.

Sakallı, Cemal (2012). *Karşılaştırmalı yazınbilim ve yazınlararasılık/ sanatlararasılık üzerine* (2. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Sarup, M. (2010). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm: eleştirel bir giriş* (Çev. A. Güçlü). İstanbul: Kırk Gece Yayınları. (Özgün eser 1989).

Sayın, Ş. (1990). Alman yazınında romantik dönem. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 7, 99-112.

Schröter, J. (2010). The politics of intermediality. *Film and Media Studies*, Acta Univ. Sapıentiae, 2, 107-124.

Schröter, J. (2011). Discourses and models of intermediality, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture,* 13, (s.y.), 28 Ekim 2014 tarihinde http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3/ adresinden alınmıştır.

Shiner, L. (2013). *Sanatın icadı* (3.Baskı, Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün eser 2001).

Smith, M. W. (2001, Mart-Nisan). Disneyland (Çev. M. Haydaroğlu). *Sanat Dünyamız*, 121, 40-50.

Sönmez, N. [Necati] (1996, Ocak). Sinemayla edebiyatın kimlik savaşı. *Varlık*, 1060, 16-18.

Sönmez, N. [Necmi] (2001, Mart-Nisan). Gesamtkunstwerk ve çağdaş Türk sanatı üzerine notlar. *Sanat Dünyamız,* 121, 20-25.

Sözen, M. (2008). Anlatıcı kavramı, sinematografide anlatıcı tipolojisi ve örnek çözümlemeler. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 5(2), 167-182

Toklu, O. (2008). Şiirde medyalararasılık çağdaş Türk şiiri örneğinde. S. Onaran (Ed.). *Yaşamak Eşittir Yazmak* içinde (ss. 244-257). Ankara: Hece Yayınları.

Türkeş, Ö. (2003, Mayıs-Haziran). Orada bir taşra var uzakta. *Yom Sanat*, 12, 94-96

Ünal, Ü. (2012). *Işık gölge oyunları*. G. Yaşartürk (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Varlık, M. (2010). Hasan Ali Toptaş: "Bilginin Kendisi Değil, Buharı Muteberdir…". M. Varlık (Haz.). *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* içinde (ss. 53-88). İstanbul: İletişim Yayınları.

Varol, K. (23 Eylül 2005). Hasan Ali Toptaş diye bir şiir. *Radikal Kitap*, 12 Mart 2013 tarihinde (http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=radikaldetayv3&articleid=857431&categoryid=40)

Wands, B. (2006). *Dijital çağın sanatı* (Çev. O. Akınhay) İstanbul: Akbank. (Özgün eser 2006).

Wellek, R. ve Warren A. (2001). Y*azın kuramı* (Çev. Y. Salman ve S. Karantay). İstanbul: Adam Yayınları. (Özgün eser 1982).

Yıldırım, E. (2010). *1905-1970 yılları İtalyan sineması ve sinemaya uyarlanan edebi eserler.* Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Yıldız, B. (2010). Aporetik bir edebi hissiyat: Hasan Ali Toptaş, M. Varlık (Haz.). *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* içinde (ss.340-354). İstanbul: İletişim Yayınları.