



Kesit Akademi Dergisi

The Journal of Kesit Academy

ISSN/ICCH: 2149 - 9225

Yıl/Year/Год: 6, Sayı/Number/Номер:
25, Aralık/December/Декабрь 2020,
s./pp. 368-380

Geliş/Submitted/ Отправлено: 26.10.2020

Kabul/Accepted/ Принимать: 22.12.2020

Yayımlanmış/Published/ Опубликованный: 25.12.2020



10.29228/kesit.47995


Araştırma Makalesi
Research Article
Научная Статья

Öğr. Gör. Dr. Berrin DEMİR

Dumlupınar Üniversitesi, Rektörlük

Dış İlişkiler Koordinatörlüğü Birimi, Türkiye

berrin.kahraman@dpu.edu.tr

 ORCID 0000-0002-4746-2785



ZÜLFÜ LİVANELİ'NİN MUTLULUK ADLI ROMANI İLE FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİM AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI¹

COMPARISON OF ZULFU LIVANELI'S HAPPINESS TO ITS FILM-ADAPTATION IN
TERMS OF SEMIOTICS

Öz: Günümüzde film yapımında kullanılmak üzere yazınsal yapıtları senaryo biçimine getirerek uyarlamalara sıkça rastlanmakta, bu durum hem dizi hem film hem de tiyatro eseri olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı sanat dallarında kullanılan yöntemler ve ifade biçimleri birbirine benzemediği için karşılık ve uygunluk bulmada sorunlar yaşanabilmektedir. Roman ya da öykü türünde kaleme alınan eserler, sinemaya uyarlanırken metinsel formu senaryo haline getirilerek yeniden yorumlanmaktadır. Çalışmanın amacı Zülfü Livaneli'nin *Mutluluk* isimli romanını, sinemaya uyarlanan versiyonu ile karşılaştırarak göstergebilim açısından incelemektir. Söylemsel, betisel, anlatsal ve izleksel olarak ele alınacak bu çalışmada elde edilen farklılıklar eserlerin alımlanma süreci, kullanılan dil, mekân ve karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Temelde insanı, insana ait duygu ve düşünceleri, hayatı anlatan sanat dallarından edebiyat ve sinema bugüne değin birbirini tamamlayan sanat dallarıdır. İç içe giren yeni oluşumlar, yeni disiplinler doğurmaktadır. Böylece iki yönlü bir oluşum meydana gelmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mutluluk, göstergebilim, uyarlama

¹ **Cite as/Atıf:** Demir, B. (2020). Zülfü Livaneli'nin Mutluluk Adlı Romanı ile Filminin Göstergebilim Açısından Karşılaştırılması. *Kesit Akademi Dergisi*, 6 (25): 368-380. <http://dx.doi.org/10.29228/kesit.47995>

Checked by plagiarism software. Benzerlik tespit yazılımıyla kontrol edilmiştir. CC-BY-NC 4.0

Abstract: Currently, adaptations are often found by bringing literary works to the form of a script for using in film production, which appears as both a series and a film and a theatrical work. Because the methods and forms of expression used in different branches of art are not similar to each other, there may be problems in finding reciprocity and conformity. The work, written in the genre of novel and story, is adapted for cinema, while its textual form is reinterpreted by turning it into a script. The aim of the study is to examine Zülfü Livaneli's novel *Happiness* in terms of semiotics by comparing it with its version adapted for cinema. The differences obtained in this study, which will be considered discursive, figurative, narrative and thematic, are encountered as the process of reception, language, space and characters. Basically, literature and cinema are the branches of art that complement each other and describe a person, feelings and thoughts belonging to a person and life. New formations that are intertwined give birth to new disciplines. Increased technological opportunities allow for the evaluation of artistically strong novels, so a two-way formation occurs.

Key Words: Happiness, semiotics, adaptation

GİRİŞ

Yaklaşık yüz yıllık bir geçmişe sahip olan sinema sanatı, içinde tüm diğer sanat dallarını barındırabilecek güce sahiptir. Sinemanın doğuşundan itibaren yönetmenler senaryo arayışına girmişler ve daha önce yazılmış metinler, onlar için dikkat çekici olmuştur. Günümüzde film yapımında kullanılmak üzere yazınsal yapıtları senaryo biçimine getirerek filme alma işine, bir diğer ifadeyle uyarlamalara, sıkça rastlanmakta, bu durum hem dizi hem film hem de tiyatro eseri olarak karşımıza çıkmaktadır. Akbulut'a göre ise uyarlama;

Bir sanat dalının ürününü başka bir sanat dalının ürünü olarak yeniden kurma, yaratma anlamına gelmektedir. Yani uyarlamaya kaynak oluşturan eseri bir başka sanat dalının kodları ve alt yapısıyla tekrar biçimlendirilmekte ve hatta tekrar bir yaratı sürecine girmektedir (Akbulut, 2003: 1).

Bir sanat dalındaki eserin bir başka sanat dalına dönüştürülmesi sırasında, uyarlanan eserde zaman zaman büyük değişiklikler meydana gelebilmektedir. Farklı sanat dallarında kullanılan yöntemler ve ifade biçimleri birbirine benzemediği için karşılık ve uygunluk bulmada sorunlar yaşanabilmektedir. Roman türünde kaleme alınan eser, sinemaya uyarlanırken metinsel formu senaryo haline getirilerek yeniden yorumlanmaktadır. Sinema ve edebiyat uyarlamaları arasındaki ilişkiyi Abacı, şu şekilde ifade etmektedir:

Bu ilişkide, hazır konu ve sinopsis bulmak avantajını bulan sinema kadar, filme çekilerek yaygınlaşma ve popülerleşme fırsatı bulan edebiyat da hevesli ve isteklidir. Edebiyatın belli bir "konu" içeren hemen hemen bütün türleri, başta roman ve hikâye, daha sonra oyunlar, anılar, masal ve destan gibi anonim edebiyat ürünleri, hatta bazen şiir gibi, "konu"suz şiir türleri, sinemanın yoğun ilgisini çekmektedir. Sinema popüler kültüre en açık türlerden biri olduğundan ilginin daha

çok tarihi, polisiye, macera türü romanlara yönelmesi doğaldır. Ancak görüldüğü gibi, "Proust, Woolf, Joyce, Kafka, Faulkner" gibi üslupçu modernist, "zor" yazarlara uzanmaktan da kaçınmamıştır sinema (Abacı, 2008: 13).

Eserin senaryolaştırılması sürecinde yazarın yanı sıra senarist ve yönetmenin işlevleri de göz ardı edilmemelidir. Edebiyat uyarlamalarında bu kişiler, edebiyat dili ile sinema dilini yakından tanımalı, güncel gelişmeleri dikkatle takip etmelidir. Özellikle yönetmen, kullanacağı yöntemlerle seyirci üzerinde bırakacağı etkiyi nasıl arttıracakını çok iyi bilmelidir. Ekrandaki her nesne her hareket her figür dikkatle ve özenle seçilmelidir. Kamera hareketleri, mekân, kostüm, sahne tasarımı da aynı öneme sahiptir. Uyarlama yapılırken filme kaynaklık eden eserin çok iyi bilinmesi, eserin özünde verilmek istenen iletiye hakim olunması gerekmektedir, böylece eserin en doğru şekilde yansıtılması mümkün olacaktır. Yazı dilinin sinema diline çevrilmesi hakkında Ağaoğlu şunları ifade etmektedir:

Sinema-edebiyat ilişkisinde sinemanın dili, burada da edebiyatın, diyelim ki romanın dili vardır; biri ötekine çevrilecektir, ama sıra işte bu "çeviri" işine geldi mi, ortak bir duyarlık ortak bir kaygının dili başkôşeye oturmalıdır. Bir romanı bölüm bölüm, sadakatle aktarmak iyi bir sinema-roman ilişkisi olmayabilir. Romandan birçok bölüm, birçok sahne yok edilerek de, özgün esere birincisinden daha sadık bir film yapılabilir. Bu, yazarın dünyasını yönetmenin çok iyi tanumasıyla olabilir ancak. Benim bir romanımı filme çekecek olan yönetmen, bütün kitaplarımı ve hayatta duruşumu bilmelidir. Bilmesi yetmez, bu yazarla kendini sıkı sıkıya kenetlenmiş bir dost olarak bulmalıdır (Ağaoğlu, 1996: 316-317).

Yazılı metinlerin sinemaya uyarlamasında yazar ve yönetmenin yakın bir dirsek temasında olması gerektiği görülmektedir. Aksi takdirde kurguda, karakterlerde ya da mekânda da kopuşlar görülebilmektedir.

Zülfü Livaneli'nin *Mutluluk* Adlı Romanı ile Filminin Göstergebilim Açısından Karşılaştırılması

Her ne kadar birbirinden farklı türler olsalar da bir eserin roman ve film formatlarının karşılaştırmalı olarak ele alınması edebiyatla uğraşan akademik çevrelerce zaman zaman tercih edilen bir durumdur. Bu çalışmanın amacı Zülfü Livaneli'nin 2002 yılında kaleme aldığı ve Abdullah Oğuz'un 2007 yılında çektiği *Mutluluk* adlı eserini medyanın değişmesinden dolayı ortaya çıkan farklılıkları gözler önüne sermek ve göstergebilim açısından (söylemsel, betisel, anlatsal ve izleksel) ele almaktır. Gösterge, "kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb." (Rifat, 1998: 113) olarak karşımıza çıkarken, göstergebilim "temel ilgi alanının merkezine göstergeyi koyan, göstergeleri ve onların çalışma biçimlerini araştıran bilim dalı" (Fiske, 1996: 62) olarak literatüre geçmiştir.

Göstergebilim açısından ele alınacak bu eser, roman olarak kaleme alındığında okurla buluşmakta, filme dönüştürüldüğünde ise seyirciyle bir araya gelmektedir. Dolayısıyla kurgu-

nun aktarılmasındaki araçsal değişiklik, farklılıkları da beraberinde getirmektedir. Sakallı'ya göre bu değişim esnasında dönüşen yapı, "kendi özgün biçiminden/içeriğinden uzaklaşır; dönüştüğü aracın özgünlüklerini alır; [içinde yeniden] doğduğu teknolojinin araçları çerçevesinde biçimlenir" (Sakallı, 2012, s. 231). Yani ortaya çıkan eser, artık 'roman' türündeki özellikleri taşımakla yükümlü değildir, çünkü yeni şekil aldığı formun gerekliliklerini yerine getirmek durumundadır. Dolayısıyla araçsal değişiklikten dolayı ortaya yeni bir form çıkmaktadır. Sakallı ve Akemoğlu'nun bu durumu çalışmalarında 'medyalararasılık' kavramı ile ilişkilendirerek verdikleri görülmektedir:

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 söz konusudur (Sakallı ve Akemoğlu, 2016: 70).

Basıldığı andan itibaren edebiyat çevrelerince ses getiren ve pek çok ödüle layık görülen, Ömer Zülfü Livaneli tarafından yazılan eser, söylemsel açıdan incelenecek olunursa 2002 yılının Kasım ayında Remzi Kitabevi tarafından Türkiye'de Türkçe olarak roman türünde basılmıştır. 343 sayfadan oluşan eserin editörü Necla Feroğlu'dur. Kapak fotoğrafı Gül Ezen'e ve kapak düzeni de Ömer Erduran'a aittir. Bu kitabın her basımı 2000 adet olarak yapılmış ve 40. Basıma da ulaşmıştır. Film versiyonu ise 2007 yılında Livaneli'nin *Mutluluk* adlı eserinden esinlenilerek yapımcı ve yönetmen Abdullah Oğuz tarafından uyarlanarak seyirciyle buluşmuştur. Bu film, drama olarak ANS Yapım firması tarafından, tıpkı romanda olduğu gibi, Türkiye'de Türkçe olarak beyaz perdede yerini almıştır. Filmin müzikleri Zülfü Livaneli tarafından yapılmıştır. Görüntü yönetmeni de Mirsat Herovic'tir.

Mutluluk romanı betisel açıdan incelenmek istendiğinde, roman karakterlerine, mekana ve zamana değinmek yerinde olacaktır. Romanın baş karakterleri Tarikat şeyhi amcası tarafından tecavüze uğramış, ilkokul 2. sınıfa kadar okula gidebilen, baskı altında yaşamış, kafası hırfelerle doldurulmuş 17 yaşındaki Meryem; askerliğini Güney Doğu Anadolu'da komando olarak yapmış, onlarca kez çatışmaya girip vatani koruduğu için kahraman olarak görülmesi gerektiğini düşünen, Meryem'in amcasının oğlu Cemal ve hem düşünsel hem de bilişsel olarak bu iki karakterin çok uzağında olan, Harvard Üniversitesi'nden mezun bir profesör, İrfan Kuradal'dır.

Ana karakterlerin dışında romanda adı geçen diğer kişiler Meryem'in babası Tahsin Ağa, üvey annesi Döne, amcası Ali Rıza Ağa, köyün ebesi ama Meryem tarafından "bibi" diye çağrılan Gülizar, Cemal'in askerlik arkadaşı Selahattin, Selahattin'in eşi ve çocukları, Cemal'in köyde sevdiği kız Emine, evinde kira karşılığı kaldıkları büyükelçi, İstanbul'a giderken trende karşılaştıkları Seher, Ekrem ve onların aileleridir. Bu gerçek karakterlerin dışında memleketlerinden uzak yerlerde vatani görevlerini yapmak için giden askerlerin kadınlara olan özlemlerini gideren ve rüyalarını süsleyen *Saf Gelin* isimli hayali bir karakter bulunmaktadır.

Romanda anlatıcı, üçüncü tekil kişidir. Anlatım nesnedir. Okur, eserde geçen bütün olaylara ayrıntılarıyla tanıklık etmektedir. Karakterlerin zihinlerinden geçenleri bile okura yan-

sıtlmaktadır. Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş* adlı yapıtında anlatıcının önemini şöyle belirtmektedir:

Değer yargılarının türetildiği ilkeler anlatıcıda kişileşir; anlatıcı karakterlerin düşüncelerini gizler ya da açığa vurur, böylece kendi “psikoloji” algısını bizimle paylaşır; anlatıcı dolaysız söylem ile aktarılmış söylem, zamansal sıra ve zamansal altüst oluşlar arasında tercih yapar. Anlatıcı olmadan anlatı yoktur (Todorov, 2001: 75).

Mutluluk filminde de ana karakterler romandakilerle aynıdır. Ancak filmde zaman ve yer kısıtlamasından olsa gerek karakterlerin sayısında bir azalma görülmektedir. Filmde Cemal'in sevdiği kız Emine'nin adı hiç geçmemektedir. Cemal'in asker arkadaşı Selahattin romanda evlidir, ama filmde bekârdır. Romanda İstanbul'a giderken tren yolculuğunda karşılaşılan karakterler, filmde hiç bulunmamaktadır. Günler süren yolculukta kara trende sanki Cemal ve Meryem yalnızmış gibi gösterilmektedir. Son olarak hayali kahraman *Saf Gelin* filmde hiç gözükmemektedir. Sadece bir kez teknede Cemal rüyasında kendisini cezbetmeye çalışan bir kadın görmektedir, o da Meryem'dir.

Mekân ve zaman açısından ele alınacak olunursa her iki sanat dalında da çoğunlukla benzerlikler göze çarpmaktadır. Olayların çıkış noktası Van Gölü'nün Suluca köyüdür. Daha sonra Meryem ve Cemal İstanbul'a, oradan da Ege kıyılarına Çeşme'ye gitmektedirler, ancak daha özele indirgenirse her iki çalışmada da karakterlerin roman ya da film sürecinde gelişimlerini tamamlamak için buldukları yerler de bulunmaktadır. Romanda Meryem'in tecavüz sonrasında atıldığı izbe, profesörün yaşamının geri kalanını orada geçirmek istediği teknesi, Cemal ve Meryem'in bindiği tren, gittikleri balık çiftliği ve büyükelçinin evi, Cemal'in abisi Selahattin'in evi bu duruma örnek olarak verilebilir. Filmde ise mekân kavramı romanda olduğu kadar çeşitli değildir. Ana mekânlar aynıdır, ancak filmde ne büyükelçinin ne de Selahattin'in evi vardır.

Zaman kavramı açısından her iki eserde de tam bir tarih verilmemiştir. İçinde bulunduğumuz zaman dilimi yani 21. yüzyıl dense çok da yanlış sayılmaz, kesin olarak söylenecek bir şey varsa o da her iki çalışmanın da ne tarihi film ne de tarihi roman olduğudur. Filmde kullanılan geriye dönüş metodu, zaman kavramında dalgalanmalara sebep olarak olayların ya da karakterlerin geçmişleri hakkında bilgiler sunulmasını sağlamaktadır. Romanda ise geriye dönüşlerin yerine rüyalar geçmektedir. Romandaki zaman kavramının kullanılmasına ilişkin Kıran'lar şu şekilde bir ifade kullanmaktadır:

Gerçeklikten hareket edilen anlatıda, yazar olayları, belli bir zamana, saate, mevsime, döneme oturtmaya özen gösterir ve bu dönemin çeşitli özelliklerini verir. Bunun için de kimi zaman, ansiklopedik göndergeler kullanılmadığında, kişilerin giyimlerine, kullandıkları dile, günün koşullarına ilişkin zamansal bilgiler verilir. Zamansallaştırma, geleneksel anlatılarda olduğu gibi, her zaman öncelik sonralık mantıksal ilişkisi üzerine kurulmayabilir (Kıran ve Kıran, 2000: 36).

Mutluluk romanı anlatsal açıdan ele alınacak olunursa; Van Gölü kıyılarında Suluca köyünde yaşayan 17 yaşında genç bir kız olan Meryem'in amcası tarafından tecavüze uğraması

üzerine namus temizleme adı altında amcası tarafından öldürülmesine karar verilir. Bir izbeye atılarak yanına da kendisini asması için bir ip bırakılır. Ancak kendisi bunu yapamayınca bu görev, Gabar dağlarında askerliğini komando olarak yapan ve görevini bitirip memleketine dönen Cemal'e verilir. Kızı öldürmesi için İstanbul'a götürmesinin söylenmesi üzerine, her ne kadar oraya gitseler de, Cemal kızı öldürmeyi başaramaz. Onu öldürmeden de köye dönemeceği için İstanbul'da balıkçılık yapan asker arkadaşının, Selahattin, yanına sığınır. Arkadaşı ona elini uzatır, çeşme kıyılarında bir kulübe ayarlar ve geçimlerini sağlamaları için balıkçılığı öğretir. İşte orada Meryem, Cemalin ve İrfan'ın kaderleri kesişir.

İrfan Kurudal, İzmirli fakir bir ailenin oğlu ve Harvard Üniversitesi'nde bursla okumuş bir profesördür. İstanbul'da yaşamakta ve Aysel adında zengin bir kadınla evlidir. Ama o gösterişli, zengin hayatın içinde mutlu değildir. Kendini aşmak ve cesaretini kazanmak ister. Farklı arayışlara girer. Ve bir gün karısına bir e posta attıktan sonra evi terk eder, bir yelkenli kiralar ve Ege'nin sularına atılır. İşte bu üçlünün kaderi o küçük kulübede birleşir. İrfan bey Meryem'i çok sever ama Cemal her zamanki gibi çok soğuktur ve Meryem'den de profesörden de nefret eder. Profesör, Meryem ve Cemal'i yanına yardımcı olarak alır.

Ege kıyılarında yaşayan bir büyükelçinin evini kiralarlar. Ve olaylar bu evde patlak verir. Orada gözleme yapan bir kadının oğlu olan Mehmet Ali, Meryem'den çok hoşlanır. Meryem'in öz amcası tarafından tecavüze uğradığını öğrenen Profesör, Cemal ile kavga ederken bunu Cemal'e söyler ve Cemal çok şaşırır. Çünkü tecavüz edip, kızı öldürtmek isteyen babasıdır. Cemal ne yaparsa yapsın Meryem ondan uzaklaşmak kendine yeni bir hayat kurmak için gözlemecinin oğlu Mehmet Ali'ye varır. Cemal bu küçük kıza karşı içinde büyük bir pişmanlık ve suçluluk duyar. Prof. İrfan da macerasını yarıda bırakır ve eve geri dönmeye karar verir. Gitmeden önce Meryem'e yüklü bir miktar para bırakır. Meryem bu paranın bir kısmını Cemal'e vererek hayatından çıkıp gitmesini ister. Ve böylece, Meryem için de yepyeni bir hayat başlar.

Mutluluk filminde ise kurgu açısından romandaki ana dokuya sadık kalınmasına rağmen farklı durumlar da söz konusudur. En göze çarpan farklılık, her iki eserin bitiş bölümlerindeki değişikliklerdir. Romanda Meryem, gözlemecinin oğluyla evlenmeye, Cemal nişanlısı Emine'ye kavuşmak için köye ve İrfan da tekrar kendi evine dönmeye karar verir. Filmde ise romandan farklı olarak aşk konusu işlendiği için son bölüm daha etkileyicidir. Meryem, teknede yalnızken amcası ve adamları onu kaçıtır. Bu durumu gören Cemal hemen arkalarından gider ve adamların önlerini kesmeye çalışır. Meryem kaçarken deniz kenarında Cemal ile karşılaşır ve o anda korkuyla her şeyi, tecavüz sahnesini tekrar hatırlar. Cemal'in kollarında "yapma amca, ne olur yapma" diye ağlamaya başlar.

Meryem'e tecavüz edenin kendi babası olduğunu öğrenen Cemal, babasını vurmaya köye döner, neden geri geldiği sorulduğunda ise "Dünyayı bir ırz düşmanından kurtarmaya geldim." diye cevap verir, her ne kadar babası inkâr etse de Cemal ona inanmaz, ama babasını da vuramaz. Evi terk ettikten sonra bir silah sesi duyulur. Ali Rıza Ağa'yı vuran kendi kardeşi, yani Meryem'in babasıdır. Abisinin gölgesinden bir türlü kurtulmayı beceremeyen Tahsin Ağa, olaylar karşısındaki suskun tavrını bu şekilde bozmuş olur.

Romanda başta Meryem, Cemal ve amcası hakkındaki bilgiler romanın ilk sayfalarında

tanıtma amacıyla monolog şeklinde verilmiştir. Filmde ise karakterleri geçmişleri özellikle İrfan ile geçen diyaloglarda ortaya çıkmaktadır. Örnek verilecek olunursa, Meryem'in ilkokul 2. sınıfa kadar okula gittiği ve okuma yazmayı çok az bildiği romanda ilk sayfalarda verilirken filmde, sonlara doğru İrfan ile yapılan bir tekne sohbetinde ortaya çıkmaktadır. Filmde Cemal'in Şırnak sınırlarında bulunan Gabar dağlarından hiç söz edilmezken, romanda bu ve onun askerlikte yaşadığı tüm zorluklar okura aktarılmıştır.

Filmdeki olay örgüsü dâhilindeki diğer farklılıklardan bir tanesi de büyükelçi karakterinin senaryoda yer almamasıdır. Oysa romandaki bu karakter ve onun evi Meryem, Cemal ve İrfan için bir dönüm noktası niteliğindedir. Olaylar bu evde çözümlenir. Meryem gözlemcinin oğlu ile orada tanışır ve zamanla ona alışmaya başlar. Diğer bir farklılık ise romanda hiç yer almayan Meryem ve Cemal arasındaki aşktır. Ömründe hiç balık yemeyen kızın boğazına kılıç kaçması sebebiyle Cemal'in duyduğu endişe, sağanak yağmurda çamaşırları toplayan Meryem'i ıslanmasın diye bir yağmurlukla korumaya çalışan Cemal'in savunmacı tavrı, Cemal odun keserken Meryem'in onu uzaktan hayran hayran seyretmesi bu durumu örnekler niteliktedir.

Romanın filme uyarlanmasında incelenmesi gereken izleksel değerlendirme oldukça önemlidir. Livaneli'nin kaleminden dökülen satırlar pek çok mesaj, yan anlam, metafor ve referans içermektedir. Her ne kadar kurgunun da yadsınmaz bir yeri olsa da, bir edebiyat eserini var eden sahip olduğu iletilerdir. Yazar, normal koşullarda bir araya gelmesi mümkün olmayan insanların, bir kargaşa ya da işlerin yolunda gitmemesi sonucunda rastlantıyla bir araya gelmelerini sağlamıştır. Onun kullandığı bu yöntem, birbirinden çok farklı kişiliklere sahip bu üç insanın kendi kimliklerini ararken yaşadıkları olaylar, Türkiye'de yaşanan siyasal, toplumsal ve ekonomik çalkantılara tutulan bir ayna gibidir. Romanda açlık grevlerinden yoksulluğa, töre cinayetlerinden kadın bedeninin sömürülmesine, *öteki* sorunundan askerlikte yaşanan ve derin izler bırakan psikolojik sorunlara kadar pek çok farklı konu işlenmiştir.

Mutluluk filminde ise yukarıda bahsedilen mesajların bir kısmı yer almaktadır. Karakterlerdeki azalma, değinilmesi gereken konuları engellemiştir. Eserin esas dokusunu oluşturan töre cinayetleri, kimlik arayışları, toplumdaki kadın erkek rolleri özenle işlenmeye çalışılmıştır. Cemal'in dağda yaşadığı hiçbir olaya yer verilmemesi ki kitapta işlenen bu konu okurda "terör sorununun olduğu bölgelere giden askerlerin istemedikleri şeyleri yapmak zorunda kaldıkları, yeri geldiğinde her iki tarafın da verdiği kayıplardan dolayı üzüntü duyduğunu görünce yüreklerinin nasırlaştığı ve ciddi travmalara sebep olduğu" izlenimini bırakmaktadır. Filmin yönetmeni Abdullah Oğuz ile yapılan bir röportajda, uyarlamalarda nasıl bir yol izlendiğini ve filmde neden bu askerlik sorununun üzerine gidemediğini şu şekilde anlatılmaktadır:

Zaten genelde bakarsanız kitaplardan uyarlanmış başarılı filmlerse "şu kitaptan esinlenilmiştir" denilir. Tabii ki senaryocu da kendi yorumunu getirir her zaman. Kitabı yazan "Ben kitapta yapacağımı yaptım, söyleyeceğimi söyledim, kitap benim, film senin" der, serbest bırakır sinemacıyı. O yüzden kitaptan ayrı kalmakta yarar var bence. Çünkü orada 350 sayfadaki her şeyi aktarmak çok zor, belli bir hikâyeye yoğunlaşmak zorundasınız. Mesela, şunu söylemem lazım, son

haftaya bıraktım ama çekemedim. Kitapta da çok iyiydi Cemal'in dağdaki sahneleri. Vietnam sendromu, teröristlerle çatışmaları gibi güzel sahneler vardı. Onu ben filmde çekecektim Cemal'i daha iyi anlayalım diye. Genel Kurmay'la sorun yaşadık. İnsan yardımında bulunmadılar. Bize, mühimmatı verelim ama insan veremeyiz dediler. Dağdaki bilmem ne çatışması figüranlarla çekilecek bir şey değildi. Ben de onlar olmadan olmaz dedim. Daha sonra da filmi toparlayıp yan yana koyunca gördüm. Cemal'in o komando gelgitleri yeterince yansıtılmış zaten. O sahneler olmazsa film, çok da zarar gelmez diye düşündüm, çekmedim. Ama kitapta vardı, başta da çekmeyi çok istemiştim zaten
(<http://www.bizimanadolu.com/pages/2007/ey107/page17.pdf> (Erişim tarihi: 08.02.2010)).

Abacı'ya göre romandan sinemaya uyarlama yapılırken üç yöntem bulunmaktadır: *Aktarma*, *Yorumlama ve Benzerlik/Koşutluk Kurma*. Aktarma yönteminde romanın doğrudan doğruya aktarılması söz konusudur. Bu yöntemde olaylar dizisi, devinim, kişilikler ve ileti aynen korunmaktadır. Yorumlama yönteminde ise, adı üstünde roman tamamen yorumlanarak sinemaya uyarlanmaktadır. Yani edebi metni birebir uyarlama yerine yazar ve yönetmenin ekleyecekleri bazı noktalar olmakta, eser yeniden kurgulandığı için de değişiklikler artmaktadır. *Benzerlik/Koşutluk Kurma* yönteminde ise, öykü ve öykünün konusu temel alınmaktadır ancak birebir kitaptan uyarlama yapılmamaktadır. Mekan ve zaman diliminde, karakterlerde ve olay örgüsünde değişiklikler mümkündür. Bu üç uyarlama yönteminde de romanın ana dokusu korunmaktadır (bkz.Abacı, 2008: 39).

Yukarıdaki açıklamaya göre *Mutluluk* romanının sinemaya uyarlanmasında *Benzerlik/Koşutluk Kurma* isimli üçüncü yöntemin kullanıldığı çıkarımı yapılabilmektedir. Ana konu olan töre cinayetine filmde sadık kalınmakla birlikte karakter sayısındaki azalma, bazı olayların hiç anlatılmaması, mekânlardaki değişimler yönetmenin ve senaristin yorumuyla yeniden şekillenmektedir.

Romanda değinilen Meryem'in trende tanıştığı Seher'in kardeşi Ali Rıza, hapiste açlık grevine katılmıştır. Laik, demokratik ve dış güçlerin manipülasyonundan kurtulmuş bir devlet istedikleri için hapse atılmış onca insanın bakış açıları ve onları ziyarete gelen yakınlarının gerçek dünyada olup bitenleri anlatarak bu ölüm orucundan vazgeçmelerini istemeleri, satır aralarında bilinçaltı mesajlar barındırmaktadır. Eserde Ali Rıza ve Seher arasında geçen şu diyaloglar verilen davranışların sebeplerini ve iletileri etkili bir biçimde gözler önüne sermektedir:

Biz bedenlerimizi ortaya koyarak bütün halk adına demokrasi mücadelesi veriyoruz. Biz içerde teker teker öldükçe halk uyanacak ve hükümet üzerinde bir baskı uygulayacak. Bu siyasi bir mücadele biçimi. Kendi bedenlerimizi yok ederek mücadele ediyoruz. Ödediğimiz bedel halkın ödediklerinin yanında çok küçük.

Kusura bakma bunu söylediğim için ama sanki halkın sizi aldırıldığı mı var! Onlar sizinle mi uğraşiyor sanıyorsun? Şu duvarların dışında

herkes göbek atmaya, gülüp oynamaya takmış televizyonların eğlence programlarında hangi mankenin hangi futbolcuyla bara gittiğinden, kimin kiminle beraber olduğundan başka hiçbir şeyle ilgilendikleri yok [...] Senin halkım dediğin şey artık tek tek insanlardan değil, bir sürüden, köleştirilmiş bir sürüden oluşuyor. Kimsede kişilik, onur, namus bırakmadılar (Livaneli, 2007: 161).

Nasıl ki okurun belli bir donanıma sahip olması eserin algılanması açısından avantajlı bir durumsa, aynı şey film seyircisi için de geçerlidir. Adanır, bu durumu aşağıdaki cümlelerle ifade etmektedir:

Sanatçının ürettiğini aktarabilmesi için seyircisi ya da dinleyicisinin de aynı kültürel verilere sahip olması bir zorunluluktur. Özellikle sinemaya değindiğimize göre sinema sanatçısı ya da yönetmen hangi konu ya da hangi konular, hangi teme ve içerikleri anlatma gereksinimini neden duymaktadır? Duygu ve düşüncelerin dışavurumu evrensel boyutlarda bir gereksinimdir. Özellikle bastırılmış duyguların insanlar tarafından dolaylı ya da sanatsal bir şekilde, estetik kurallara uydurularak dışa vurulmuş ve hala vuruluyor olması bunun en önemli kanıtıdır (Adanır, 1994: 52).

Her iki sanat dalında da işlenen ortak temalardan en belirginini töre cinayetleri, en az romandaki kadar filmde de etkili bir şekilde verilmektedir. Tabii ki sinemanın lütuflarından yararlanma avantajı da olan yönetmen, tecavüz sahnesini daha ilk bölümde vermekte, Meryem'in kıyafetlerine, yerde yatış durumuna ve akan kana ilk önce kuş bakışı açısıyla daha sonra da iyice yaklaşarak seyirciyi filme bağlamayı daha ilk dakikalardan başarmaktadır. Eteği sıyrılmış, yün çorapları ayağından çıkmış, başındaki örtüsü bir yanda yeşil hırkası diğer yanda olan Meryem'in görüntüsü, ıssız kıynın sessizliğini bir çığlık gibi bozan dalgaların sesi ile bütünleşince sayfalar dolusu anlatım, bir görüntüye karşılınır duruma gelmektedir.

Romanda da filmdeki gibi bu tecavüz sahnesi kitabın ilk paragrafında geçen Anka kuşu imgesiyle edebi bir şekilde verilmeye çalışılmaktadır. Mitolojide yanıp kendi küllerinden yeniden var olan bu kuş, bir yandan ölümsüzlüğü diğer yandan da yanma eyleminden dolayı cehenneme inişi simgelemektedir. Batıslam'ın makalesinde bahsettiği üzere *Anka kelimesi İbranice anak kelimesinden türemiştir. Anak, isim olarak gerdanlık, uzun boyunlu dev anlamlarına, fiil olarak ise gerdanlık takmak, boğmak, boğazı sıkmak anlamlarına gelir. Anka; uzun boyunlu ismi olup cismi olmayan büyük bir kuştur* (Batıslam, 2002: 195).

Tanımdan da anlaşıldığı gibi, Anka kuşunun hem olumlu hem de olumsuz anlamı bulunmaktadır. Meryem'in tecavüze uğraması, her ne kadar kendi suçu olmasa da, kalbinin derinliklerinde bu ızdırabı hissetmekte, hayattayken cehennem azabı çekmektedir. Eserde Meryem, Anka kuşunu rüyasında şu şekilde görmektedir:

Sonra kuşun kanlı gagasının, bacaklarının arasına, günah yerine, o olmaz olası, belalı, pis, çirkin yerine daldığını gördü ve o anda, "Düş görüyorum, bütün bunlar düşümde oluyor" diye düşündü; "Hepsi hayal!" ama bu düşünce onu rahatlatmaya yetmedi. Var gücüyle ku-

şun kara başını itmeye, bacaklarının arasından uzaklaştırmaya çalışıyordu; ne var ki kuş çok kuvvetliydi; kendisinin küçük ellerini hissetmiyordu bile. İçini oymaya, oradan parçalar koparamaya devam ediyordu. Sonra kuşun başı bir insan başı oldu; kara kıllarla kaplı bir insan başı. Meryem kara sakallı amcasını tanıdı (Livaneli, 2007: 9).

Olumlu açıdan bakılacak olunursa da Meryem, roman boyunca hep ölüme direnmiş, hayata sınıksız sarılmaya çalışmış ve her şeye rağmen acımasız hayatın kendisini alt etmesine izin vermemiştir, yeniden umutlarına ve hayallerine kavuşmayı başarabilmiştir. Deyim yerindeyse Anka kuşu misali, küllerinden yeniden doğmuştur. Meryem ile Cemal'in eserin sonundaki ayrılış sahnelerinde kurulan tek bir vurucu cümle Meryem'de olan değişikliği apaçık ortaya koymaktadır. *Tenine sinmiş portakal çiçeklerinin kokusunu gittiği yere taşıyarak, kumlu yolda, kıyıyı yalayan dalgaların yanında yürümeye başladı. "Tek başına, korkusuz ve özgür! (a.g.e.: 343)."*

Roman ve film arasındaki en bariz farklardan bir tanesi de rüyalardır. Romanda özellikle İrfan'ın evden ayrılıp kendi hayatını sıfırdan kurmak istemesinin asıl sebebi, gördüğü rüyalardır. Kurudal, düşünde 3 adam görür, biri hasta biri ziyaretçi diğeri ise sonradan ortaya çıkan biridir, ancak her üçü de de İrfan Kurudal'dır. Bu olayı her gece rüyasında görür ve içini ölüm korkusu kaplar, ilaç kullansa da içinde bulunduğu psikolojiden kurtulamaz ve gitmeye karar verir. Gitme kararını eşine mektup yazarak değil de elektronik posta atarak bildirmesi, edebi bir kullanım olmamıştır. Profesörün akademik kişiliğine uygun düşün diye böyle seçim yapılmış olabilir, ancak kişi kendini mektup yazarken diğerine göre daha samimi ifade eder, internet aracılığıyla atılan mesaj, sanal ortamda gerçekleştiğinden samimiyetsiz bir görüntü oluşturmaktadır. Ama filmde eşine bir mektup bırakarak veda eden karakter, seyirciye içten bir anlatım sunmuştur.

Filmde ise profesör, bir kez sıçrayarak uyanır ve gitmeye karar verir. Oysa sinemada böyle bir hayalin kullanılması çok yerinde bir uygulama olabilirdi, çünkü geriye dönüş ve ileriye gidişlere filmlerde sıkça rastlanmaktadır. Karakterin içinde bulunduğu sıkıntılı durumu rüyalarla çok net bir şekilde seyirciye aktarılabilirdi. Romandaki rüya şu şekilde kelimelere dökülmektedir:

[...] Ama bu işteki gariplik yataktaki hastanın kendisi olmasıydı. İrfan Kurudal kendisini ziyarete gitmiş oluyordu böylece. Karşısında kendisi oturuyordu ama o rüyayı gören, hasta İrfan değil, ziyarete giden İrfan'dı. [...] Sonra dehşet verici bir şey olmaya, yatakta oturan hastanın yanından başka bir şey belirmeye başladı. Birtakım şekiller oluştu ve ortaya bir "iey1 çıktı. (...) Karşısına bir İrfan Kurudal daha çıktı. Bir süre sonra yataktaki iki hasta İrfan, çok ağır hareketlerle senkronize biçimde başlarını sağa çevirdiler. Şimdi ikisini de profilden görüyordu. Sonra onu çok korkutan bir şey oldu: Profilden gördüğü iki yüz dökülmeye başladı. Önce yanakları döküldü, sonra ağızları, çeneleri, alınları. En son kaybolan yerleri gözleriydi (a.g.e.: 24).

Hem filmde hem de romanda kullanılan deniz imgesi oldukça yerinde bir seçimdir. Denizin ve rüzgârın verdiği özgürlük hissi, profesör aracılığıyla hem okuyucuya hem de seyirciye

ciye iletilmektedir. Sorunlarından kurtulmak için başka bir ülkeye gitme yerine kendi ülkesinin denizlerinde hayat bulmaya çalışmaktadır. Dünya edebiyatında yazarlar tarafından sıkça kullanılan bu imge, diğer özgürlüğü simgeleyen kavramlardan, kuş, uçurtma, gökyüzü vb. daha güçlüdür.

Özellikle filmde İrfan'ın tamamen soyunup kendini aniden Ege'nin engin sularına bırakması, özgürlük kavramının anlatılması açısından önem arz etmektedir. Karakterin bu davranışı, kendi hayatında yaptığı değişikliği simgeler niteliktedir. Bütün sıkıntı, endişe ve problemlerinden sıyrılıp ani bir kararla yaşamını tam ters yöne çeviren İrfan'ın, denizde yüzerken suratındaki o huzurlu ve mutlu ifade ile attığı kahkahalar, hayatındaki tüm olumsuzlardan arındığına işaret etmektedir.

Eserde ise İrfan, hem teknesi hem de denizle özgürlük kavramını bütünleştirmeye çalışmaktadır. Artık ne karaya ne de kurallara bağlıdır. Bütün kurallardan ve görevlerden istifa etmiştir. *O tekne, Profesör'ü kurtuluşa ulaştıracak olan bir sandaldı sanki. Zeus'un üflediği Cyclad rüzgarıyla yelkenlerini doldurarak, taşıdığı yolcunun ruhunu kurtarmayı amaçlayan bir masal teknesi (a.g.e.: 118).* Denizi ise tüm farklılıkların ortadan kalktığı, herkesin eşit olduğu, tüm tabuların yıkıldığı bir yer olarak görmektedir ve bu durum eserde şu şekilde ifade edilmektedir:

Belki kendisi de mitos aramak için gelmişti buralara. O da Campell gibi dünyaya çok uzaktan, mesela Ay'dan bakmak ve orada ulus ayrımlarının ortadan kalktığını görmek için denize açılmıştı: Ay değil ama deniz! Eski mitler gibi belki de yeni mitleri de bize getirecek olan deniz! (a.g.e.: 179).

Kadın imgesi her ne kadar filmde de işlense de romanda daha bariz bir şekilde fark edilmektedir. Özellikle doğuda kadının ikinci cinsiyet muamelesi görmesi, erkeklerin yanında kendilerini ifade edememeleri, toplumsal cinsiyetlerinin dışına çıkamamaları örneklenmiştir. Ergenliğe giren bir kızın erkeklerle aynı ortamda bulunması hiç hoş karşılanmamakta ve sadece bu sebepten okuldan bile alınabilmektedirler. Eserden kadının toplumdaki yeri hakkında alıntı yapmak gerekirse şu cümleler yerinde olacaktır:

Kendileri erkeklerin yanında konuşamaz, yemek yiyemez, tuvalete gittiğini belli edemez, hatta gebeliklerini bile saklardı. Bir kız bir eve gelin gidip de hamile kaldı mı, bu ayıbı aylarca herkesten gizlerdi ve kayınvalidesi, ancak kızın turşu ve nar ekşisine aşırı düşkünlük göstermesi gibi belirtilerden anlayabilirdi durumu. Kız son güne kadar sesini çıkarmadan, yakınmadan çalışmaya devam eder ve saati gelince eve gelen ebe, sessiz sedasız doğumunu gerçekleştirirdi (a.g.e.: 156).

Filmde bu durum daha yumuşak geçişlerle verilmeye çalışılmıştır. Yemek hazırlanırken Cemal, sadece Meryem'in koşturmasını istemekte, kendi hiçbir işe karışmamaktadır. Ama İrfan ile teknede yaşamaya başladıktan sonra kıza yardım etmeye de alışmıştır. Hatta İrfan filmde Meryem'e harita okumasını, yönün nasıl bulunacağını, nasıl çapa atılacağını gösterirken romanda da okuma-yazma öğretmeye çalışarak onun kişisel gelişimine katkı sağlamaya çalışmaktadır.

SONUÇ

Uyarlamalar yapılırken yukarıda hem eserden hem de filmde verilen örneklerden anlaşılacağı gibi, medyanın değişmesi, yani romandan filme kayması beraberinde farklılıkları da getirmektedir. İlk olarak, kullanılan dildeki farklılıklar göze çarpar. Edebiyat eserinde zaman değişikliklerini ifade etmek için kullanılan fiil sonlarına getirilen ekler, sinemada kelimelere ihtiyaç duymadan görsellik ve hareketle sağlanmaktadır. Göstergebilim açısından bakılacak olunursa da romanda gösteren ve gösterilen farklı şeyler olmasına rağmen, filmde gösteren ve gösterilen aynıdır. Eserde kullanılan gül imgesi, her okuyucunun aklına farklı şekilde canlanmaktadır; kimisi kırmızı, kimisi beyaz diye düşünmektedir; kimisi yapraklarını açmış bir gül hayal etmekte, kimisi tomurcuk halinde olanı, ama filmde gösterilen tek bir güldür ve herkes aynı şeyi görmektedir.

Roman yazarı, eserini ortaya koyarken her ne kadar gerek duyduğunda çevresindeki insanların gözlemlerinden yararlıya ya da konuyla ilgili araştırma yapsa da, en sonunda masasına oturmakta ve kimsenin dediğine kulak asmadan içinden geldiği gibi yazmaktadır. Tüm tercihlerini yaparken özgürdür. Oysa film, sadece senarist ve yönetmene mal edilse de, film çekimini etkileyen ışık, ses, müzik hava koşulları gibi etkenlerin yanı sıra, sanat ve görüntü yönetmeni, kameraman, yapımcı, dublör koordinatörü, set dekoratörü, illüstratör yönetmenin hareketlerini kısıtlayabilmekte, aklından geçenleri uygulamasına izin vermeyebilmektedir. Kısaca yazar kendisiyle sınırlıdır, ancak yönetmen dışsal etkilerle kendi çizgisini şekillendirmek durumunda kalmaktadır.

Her iki tür arasında alımlama süresi ve alımlayıcı niteliği açısından da farklılıklar bulunmaktadır. Ortalama 200 sayfa olan bir romanı tüketilmesi günler sürebilmektedir, ancak uyarlanan filmin izlenilmesi en çok 3 saati sürmektedir. Roman okuru bireysel ve bağımsız bir etkinlikte bulunurken, sinema izleyicisi sinema salonunda diğer insanlarla filmi izlerken bireysellikten koparak kolektif bir alımlama sürecine girmektedir. Roman okuru istediği zaman okuma eylemine ara verme lüksüne sahipken, sinema seyircisinin böyle bir seçimi bulunmamaktadır, filmin ortasında verilen 10 dakikalık bir araya uymak zorundadır. Filmdeki göstergelerin alımlayıcı tarafından yorumlanmasına çok fırsat verilmez; müzik, ışık ve renklerin kullanımını ile her şey gözler önündedir. Oysa romanda kullanılan metaforlar, metanomlar, anolojiler her şeyin açık açık anlatılmasının önüne geçerek bazı şeyleri okuyucunun yorumuna bırakılmasını sağlamaktadır. Herkes kendi imgeleminde olayları ve benzetmeleri anlamaktadır. Edebiyat eserinin estetikliği de işte bu noktada başlamaktadır.

Uyarlamalarda mekânın ve karakterlerin aktarılması açısından da farklılıklar göze çarpmaktadır. Romanda uzun bir paragraf boyunca anlatılan Meryem'in kilitlendiği izbe, filmde loş bir ışık, toz zerrecikleri, çuvallar, küçücük bir camla aktarılmaktadır. Sinemanın görsel dili, mekânın tanımlanması açısından daha etkileyicidir. Karakterlerin romandaki gibi düz anlatımla okura tanıtılması, filmde tercih edilmemektedir. Kişilerin kıyafetleri, toplumdaki yerlerini seyirciye aktarmaktadır. Meryem'in başındaki örtüsü, lastik ayakkabıları, çiçekli entarisi onu tam bir köylü kızı yapmaktadır. Cemal'in komando olduğunu üzerine basa basa söylemek yerine beyaz bir atletle kaslı kollarını göstermek yeterli olmaktadır.

Romanların sinemaya uyarlanması, eserin estetik değerini düşürebilmektedir. Eserin

kendine has yapısının dışına çıktığında karakterlerin gelişimi ve olayları gidişatı değişebilmektedir. Romanda bulunan psikolojik çözümler, etkili betimlemeler sinemada yer almaktadır. Filmlerin izleyici kitlesi daha çok olduğundan yönetmen ve senarist istediği her konuyu dilediğince işleyememektedir, oysa yazarlar bu konuda daha serbesttir. Bir filmin üretim maliyeti romanla kıyaslandığında çok yüksektir. Bu sebeple romanın tüm kurgusunun filme aktarılması mümkün değildir.

Temelde insanı, insana ait duygu ve düşünceleri, hayatı anlatan sanat dallarından edebiyat ve sinema bugüne değin birbirini tamamlayan sanat dallarıdır. Gerek estetik kaygılar gerekse ticari endişeler bu iki sanat dalını karşılıklı alışverişe sokmuştur. Okuyucu tarafından sevilmiş ve satış rekorları kırmış romanların sinemaya uyarlanması kimi zaman hayal kırıklığı yaşatsa da, sinemacıların daima ilgisini çekmiştir. Sinema-roman iş birliği, roman yazarı-senarist-yönetmen iş birliğini de zorunlu hale getirmiştir. Böylece iç içe giren yeni oluşumlar, yeni disiplinler doğurmaktadır. Teknoloji imkânlarının artması, sanatsal bakımdan kuvvetli romanların değerlendirilmesine fırsat tanımaktadır. Böylece iki yönlü bir oluşum meydana gelmektedir.

KAYNAKÇA

- Abacı, T. (2006). Sinema Edebiyat Yaparken. *Varlık Dergisi*, Sayı: 1184: 6-13.
- Adanır, O. (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara: Kitle Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (1996). *Sinema Edebiyatın Kapısını Çalacaksa... Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Haz. Süleyman Murat Dinçer. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Akbulut, Z. (2003). *90'lı Yıllar Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları*, Ege Üniversitesi S.B.E. Radyo- Televizyon Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Batıslam, H. D. (2002). Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hüme, Anka ve Simurg. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* 1: 185-208.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (çev. Süleyman İrvan). Ankara: ARK.
- Kıran, Z. ve Eziler Kıran, A. (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri Dilbilim Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümler*, Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Livaneli, Z. (2007). *Mutluluk*. (40. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: YKY.
- Sakallı, C. (2012). *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/Sanatlararasılık Üzerine* (2. Baskı). Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Sakallı, C ve Akemoğlu, A. (2016). Gölgesizler Romanındaki Üst Kurmaca Düzleminin Filme Aktarımı. *Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2016 > 7(1) Bahar. 63-81
- Todorov, T.. (2001). *Poetikaya Giriş*. Çev. Kaya Şahin. İstanbul: Metis Yayınları.

İnternet Kaynakları

<http://www.bizimanadolu.com/pages/2007/eyl07/page17.pdf> (Erişim tarihi: 08.02.2010).