

# BİR MEDYALARARASILIK KATEGORİSİ OLARAK MEDYA DEĞİŞİMİ: GÖLGESİZLER ROMANINDAKİ ÜST KURMACA DÜZLEMİNİN FİLME AKTARIMI

Cemal Sakallı

&

Asuman Akemoğlu

Mersin Üniversitesi  
Fen-Edebiyat Fakóltesi

Mersin Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

## Öz

Son yıllarda sanat, bilim ve teknolojinin etkileşimine dayanan işlerin üretilmesi; yeni medyanın sanatın ortamı veya malzemesi olarak kullanılması; geleneksel olarak sınıflandırılmış sanat disiplinleri ile tüm bunlar arasındaki karşılıklı ilişkiler günümüz sanatının medyalararası biçimlenişinin göstergelerindedir. Bu durum medyalararasılık kavramının doğmasına ve medyalararası çalışmaların artmasına da zemin hazırlamıştır. Bu çalışmada “medyalararasılık” ve onun alt kategorisi olan “medya değişimi” kavramları tartışılmış, Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanıyla sinemaya uyarlanan *Gölgesizler* (Ümit Ünal, 2009) filmi bu bağlamda ele alınmıştır.

Toptaş'ın *Gölgesizler* romanı zihinsel-imgesel bir kurgunun ürünüdür. Romanın zihinsel-imgesel kurguyla oluşturulan bir anlatı olduğu, romanda üst kurmaca tekniğiyle belirginleştirilmiştir. Bu çalışmada *Gölgesizler*'in üst kurmaca düzleminin sinemada görüntüye dönüştürülmesi, sinemanın ifade araçlarıyla anlatılması “medya değişimi” çerçevesinde incelenmiştir.

İncelemede romanın üst kurmaca düzleminin öncelikle yazarın filme dâhil edilmesi, genel olarak ise montaj, aksesuar kullanımı, ses köprüleri, yakın plan, açı-karşı açı çekimleri gibi sinemaya özgü anlatım olanakları doğrultusunda filme aktarıldığı, bu durumun ise medya değişimi kavramına denk geldiği görülmüştür.

**Anahtar sözcükler:** Medyalararasılık, medya değişimi, edebiyat uyarlamaları, *Gölgesizler* romanı, *Gölgesizler* filmi.

## Media Transformation as a Category of Intermediality: Adaptation into Film of the Metafictional Stage of the Novel *The Shadowless*

### Abstract

Production of works based on an interaction of art, science, and technology in recent years; use of new media as an ambience or material of art; traditionally classified arts disciplines; and mutual relations between all the above are among the indications of the intermedial configuration of contemporary art. This situation has paved the way for the emergence of the concept "intermediality" and enhancement of intermedial studies. By examining "intermediality" and its subcategory "media transformation," this study analyzes the movie *Gölgesizler* (*The Shadowless*) which was adapted from the novel by Hasan Ali Toptaş.

The novel is a production of mental and imaginary fiction employing a "metafictional" technique. This study deals with the adaption of the novel's metafictional stage into moving images and their narration through the means of cinematic expression within the scope of "media transformation."

The study points out that the novel's metafictional stage was adapted into a movie firstly through the involvement of the author and secondly through cinematic means of narration such as montage, sound bridges, close-shot, and angle-contrast angle, thus effecting a media transformation.

**Keywords:** Intermediality, media transformation, literary adaptations, the novel *The Shadowless*, the movie *The Shadowless*.

---

*Bu çalışma 30 Kasım 2015 tarihinde sinecine dergisine ulaşmış, 22 şubat 2016 tarihinde kabul almıştır. cmsakalli@mersin.edu.tr*

---

## Giriş<sup>1</sup>

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 daha da genişletmektedir.

Fotoğraf ve sinemanın icadıyla, teknolojik gelişmelerin sanat alanında etkisi daha da görünür olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında yeni sanat hareketlerinin doğması, 1960'lerde başlayıp 1990'lı yıllarda iyice yoğunlaşan sanat, bilim ve teknolojinin bir arada kullanılması ve bu alanların birbirlerinin araç ve yöntemlerini ödünç almaları yoluyla yeni sanat formları oluşmuştur. Günümüzde sanatlar ve özellikle dijital medya arasındaki 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 birer medya olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Sanatların kendi medyalarının dışına çıkarak başka medyalarla kurdukları ilişkileri ifade etmek için kullanılan “medyalararasılık” kavramı, hem sanatlar/medyalar arasındaki kaynaşma, bir araya gelme, aktarım, dönüştürüm gibi ilişki türlerini inceleyen bir araştırma alanı hem de birleşik sanat formları oluşturmak için başvurulmuş estetik bir yöntem olarak yerleşmiştir.

Her sanat eseri, 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 medyada oluşturulan bir metnin görsel-ışitsel medyaya aktarım süreci şeklinde tanımlanmakta 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

<sup>1</sup> Bu makale 2015 yılında tamamlanan “Medyalararasılık Bağlamında Edebiyat Uyarlamaları ve Bir Uygulama: *Gölgesizler*” adlı yüksek lisans tez çalışmasının bir bölümünden üretilmiştir.

araçları doğrultusunda yeniden üretilme sürecine odaklanılmaktadır.

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* romanı tematik ve biçimsel nitelikleri bakımından sinemaya uyarlanması oldukça güç bir romandır. Yazma, kurgulama sürecine odaklanmış, düşsellikle gerçeklik arasında devinen, dilsel olarak “sözgelimi”, “belki”, “sanki”, “ola ki” belirsizliğiyle oluşturulan bir hikâyenin sinema diline aktarım olanakları medya değişimi açısından ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amacı *Gölgesizler* romanının üst kurmaca düzleminin sinemanın anlatım olanakları doğrultusunda yeniden nasıl oluşturulduğunu ve medya değişimi sürecinin beraberinde getirdiği değişimlerin neler olduğunu ortaya koymaktır.

### **Medyalararasılık ve Kapsamı**

Medyalararasılık kavramının bir terim olarak kullanımına baktığımızda, kavramın İngilizcede “intermediality”, Almancada “Intermedialität” olarak yerleştini görüyoruz. Jens Schröter'e göre “medyalararasılık” terimi ilk kez 1983'te Hansen-Löve tarafından kullanılmıştır (2011, s. 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 terimin tarihçesi Samuel Taylor Coleridge tarafından kullanıldığı 1812'ye kadar uzanmaktadır. Buna göre, Coleridge “intermedium” terimini kimya biliminden (ara, aracı “intermediary” anlamında) ödünç almış ve edebi uygulamalar için sözcüğün bilim alanında kullanılan bu anlamına başvurmuştur (Glaser, 2009, s. 13).

Daha sonra Coleridge'in “intermedium” kavramından yola çıkan sanatçı Dick Higgins, “intermedia” kavramını ilk kez 1966'da yayımladığı aynı başlıklı manifestoda kullanır. “Intermedia”yı, “belli bir türe yerleştiremeyen sanatsal hibrit ya da melez ürünler[e]” (aktaran Kayaoğlu, 2009, s. 40) karşılık gelecek şekilde kullanan sanatçı, kavramı baskın olarak iki veya daha fazla sanat formunun bir iş içerisinde birleşmesi/kaynaşması olarak değerlendirir (aktaran Glaser, 2009, s. 13-15). Böylece “intermedia” en az iki medyanın bir araya gelmesiyle hem birleşme, bir araya gelme durumuna hem de birden fazla medyanın arasında olma durumuna işaret eder.

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, s. 12-13). Sanatların 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 örneğın sinema ve diğer bütüncül sanatların yerleşmesiyle yetersiz kalmıştır. Bununla birlikte bütünleşik sanat yapıtı bir idealdir ama medyalararasılık bir gerçekliktir ve çağın bilgi olanaklarıyla geleneksel sanatların biçimlerini, malzemelerini değışime uğratarak yeni bir biçim, yeni bir mekân olanağı sunmaktadır.

Giderek yaygınlaşan medyalararasılık araştırmaları alanında yapılan bilimsel çalışmalarda, teriminin çeşitli biçimlerde tanımlandığı görölmektedir. 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 (2010, s. 51). Glaser de, aynı duruma vurgu yaparak günümüzde medyalararasılık teriminin çeşitli şekillerde ele alındığını ve terimin kullanım amaçlarından birinin “saf” veya alışıl gelmiş edebiyat, müzik, görsel sanat kategorileri, alt kategoriler ve bunların kapsadığı türler (örneğin roman veya şiir, heykel veya resim, portre veya natürmort-still life) içindeki sınıflamaya direnen yaratıcı işlerin tanımlanması olduğunu ifade eder. Dahası medyalararasılık, resimlenmiş kitaptan Gotik katedrale, enstalasyondan performans sanatına iki veya daha fazla medyadan oluşan işleri belirtmek için kullanılmaktadır (2009, s. 12). Bu durumda medyalararasılık, belirli bir tür ya da kategori içinde sınırlanarak tanımlanması, betimlenmesi mümkün olmayan işleri belirttiğı gibi resim ve yazı (metin), mimari ve heykel ya da enstalasyon, 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]” (2006, s. 104-105) belirtir. Kayaoğlu, aynı zamanda medyalararasılığın medyalar arasındaki karşılıklı etkileşimden yararlanmak üzere yazarlar ve sanatçılar tarafından kullanılan “estetik bir yöntem” (2009, s. 9) olarak da tanımlanabileceğine değinir. Fakat burada vurgulanması gereken önemli bir nokta da medyalararasılığın estetik bir yöntem olarak uygulanabilmesi için sanat medyasının teknik bilgisine sahip olunması gerektiğidir.

Medyalararasılığın farklı medyaları çeşitli biçimlerde birleştiren estetik bir yöntem olmanın yanı sıra “ister bir roman ister multimedial [çoklu medya içeren] bir performans içinde olsun medyalararası ilişkileri keşfetmek için yönetsel ve kavramsal bir başlangıç noktası sağlayan bir kavram” (Glaser, 2009, s. 12) olduğunu da eklemek gerekir. Bu bağlamda medyalararasılık, 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 yönetsel çıkış noktalarını sağlayan bir kavram olarak da değerlendirilebilir.

Bu çerçeveden hareketle günümüz sanat anlayışının da büyük oranda medyalararası nitelikler taşıdığı söylenebilir. Bu niteliklerden biri üretilen işlerin çoklu, geçişken veya kapsayıcı bir yapıya sahip olmaları, bu nedenle de farklı duyuları eş zamanlı olarak harekete geçirme potansiyeli taşımalarıdır. Birbirinden farklı ve ayrılmış görünen iki veya daha fazla ögenin bir araya getirilmesi, “yeni ve alışılmamış biçimde konuşlandırıl[masıyla], çoğu kez sonuçta şaşırtıcı keşiflere” (McLuhan, 2005, s. 10) varılması estetik etkinin gücünü de arttırmaktadır. Medyalararası işlerin dikkat çeken özelliklerinden biri de, alımlayıcının edilgenlikten sıyrılıp daha 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 aktaran Glaser, 2009, s. 14). Seyircinin sanat işinin içine entegre edilmesi, medyalararası yaratımların önemli bir yönünü oluşturmaktadır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat hareketleri içerisinde çeşitli örneklerine rastladığımız bu nitelikler günümüz sanatsal üretimlerinin öne çıkan nitelikleri arasında sıralanabilmektedir.

Yeni teknolojiler aracılığıyla 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 göstergelerindedir. Bu nedenle medyalararasılık geleneksel sanatlar arasındaki ilişkileri, teknolojik destekli yeni sanatsal biçimleri ve tüm bunlar arasındaki ilişkileri kapsayan bir kavram olarak değerlendirilmelidir.

## **Medyalararasılık ve Alt Türleri: Medya Değişimi, Medya Kombinasyonu, Medyalararası Göndermeler**

Medyalararasılık alanındaki araştırmalarda kavramla ilgili çok çeşitli sınıflandırmalar yapıldığı görölse de çalışmamızda medyalararasılığı bir “şemsiye kavram” olarak değerlendiren Rajewsky’nin (2006) sistematığı temel alınmıştır. Rajewsky, medyalararasılık kavramının incelenmesi için medyalararasılık başlığı altında üç temel alt kategori önerir. Bunlar medya değişimi, medya kombinasyonu ve medyalararası göndermelerdir.

Rajewsky’nin “üretim odaklı” olarak nitelediği *medya değişiminde* “orijinal” metin, yeni bir biçimde yapılandırılmış olan medya ürününün “kaynağı”dır (örneğin filmin). Burada belirli bir medyaya özgü “kaynak metnin” başka bir medyaya aktarım, dönüştürüm süreci ön plandadır. Rajewsky, edebiyat uyarlamaları ve romanlaştırma gibi aktarımları bu kategoriye dâhil eder.

*Medya kombinasyonu* geleneksel olarak farklı olduğu kabul edilen en az iki medyanın birleşmesiyle oluşur. Burada bir araya gelen medyaların nitelikleri algılanabilir, dolayısıyla ayırt edilebilir durumdadır. Rajewsky opera, film, tiyatro, karikatür, çizgi roman, bilgisayar veya Sound Art enstalasyonları gibi karma medya (*mixed media*) ve çoklu medya (*multiple media*) ürünlerini de medya kombinasyonu kategorisinde değerlendirir.

Rajewsky’nin sınıflandırmasının sonucusu olan *medyalararası göndermelerde* 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, kararma vs. gibi film tekniklerinin taklit edilmesi) ya da edebiyatın müzikalleştirilmesi, ekphrasis, film içinde resme, resimde fotoğrafa göndermelerin yapılması bu kategoriye örnek gösterilebilir. Ancak burada somut olarak ortada olan teması kuran/gönderme yapan medyadır. Medyalararası göndermelerde medya kombinasyonundan farklı olarak, bir medya ürününün kendi medyasına özgü araçlarını kullanması yoluyla geleneksel anlamda farklı olduğu kabul edilen bir başka medyanın yapı veya unsurlarına öykünmesi, bunları taklit etmesi veya konusu haline getirmesi söz konusudur.

Rajewsky yaptığı ayrımlamanın medyalararasılık araştırmalarının tamamını kapsamadığını, özel olarak edebiyat araştırmaları ve

sanatlararasılık alanlarındaki medyalararasılık analizleriyle ilişkili olduğunu belirtir. Ayrıca yukarıda açıklanan kategorilerin ikisinin hatta tümünün tekil medyal bir düzenleme/konfigürasyon tarafından içerilebileceğine değinen Rajewsky'e göre, edebiyat uyarlamaları aynı zamanda hem medya kombinasyonu kategorisinde hem edebi metinlerden yapılan uyarlamalar olarak medya değışimi kategorisinde hem de eğer bir başka metne belirli, somut göndermeler yapıyorsa medyalararası göndermeler içinde sınıflandırılabilirler.

Görüldüğü gibi Rajewsky tarafından önerilen bu kategoriler başta edebiyat olmak üzere sanatlar arasındaki ilişkilerin açıklanıp çözümlenebilmesi için kavramsal bir çıkış noktası sağlayabilmektedirler. Çalışmamızda da Rajewsky'nin ayırmaması temel alınarak edebiyat medyasından sinema medyasına yapılan aktarımlar bu çerçevede değerlendirilecek, edebiyat uyarlamaları öncelikle medya değışimi olarak ele alınacaktır.

### **Medya Değışimi Olarak Edebiyat Uyarlamaları**

Herhangi bir medya sisteminde oluşturulan bir metnin başka bir medya sistemine aktarımı, medya değışimi 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 konudur.

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başındaki teknik gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan, anlatsallık 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 değışimi örneğidir.

Eprahim Katz, uyarlamayı “başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni araca uygun bir şekilde aktararak yeni bir sanat eseri meydana getirme eylemi” (aktaran Çetin Erus, 2005, s. 16) olarak tanımlamaktadır. Böylece medya değışimi sürecinde öne çıkan, kaynak metin olan edebiyat ürünü değil, hedef medya içerisindeki yeni sanat eseridir, yani filmidir.

Bir medyadan diğesine yapılan aktarımlarda, kaynak medyanın metni, hedef medyanın/ilişkiyi kuran medyanın (uyarlamalarda hedef medya ya da ilişkiyi kuran medya sinemadır) araçları doğrultusunda yeniden şekillenir. Bunun sebebi aracın, içeriğin biçimlenmesinde önemli bir etkiye sahip



olmasıdır. Araç, içeriğın sınırlarını belirleme niteliği taşıır. Dolayısıyla ortaya çıkan yapıt büyük oranda hedef medyanın anlatım olanakları ölçüsünde şekillenecektir. Hedef medya “kendi araçlarının özelliği çerçevesinde kendi özgün sanatını yarat[acaktır]” (Sakallı, 2012, s. 231). Ancak burada kendi özgün sanatını yaratan medya içerisindeki kaynak metnin tamamen ortadan kalkmadığı, kimi içerik ve biçim özelliklerinin hedef medyanın araçlarının olanakları doğrultusunda değişen ölçülerde varlığını sürdürdüğü göz önünde bulundurulmalıdır. Bu durum bir yandan da medya değişimi sürecinde, her iki medyanın ifade araçlarının özgüllüğünü yansıması bakımından önemlidir.

Kendi medyalarına özgü ifade araçlarına sahip olan edebiyat ile sinema 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, s. 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) zincirleşmesi, betimleme açısının (alıcının) devingenliği, kaydırılması (*travelling*) yöntemleri de gerçekte, sinemaya olanaklar sağlayan roman teknikleri arasındadır” (1983, s. 492). Bunlara ek olarak sinemada zaman ögesinin tek boyutluluğu roman tekniklerinden yararlanılarak aşılabilmiştir. Sinemada “şimdiki zamanla geçmiş zaman ve gelecek zaman arasında gidış ve dönüşler roman sanatının deneyleriyle sağlanmıştır” (Aykın, 1983, s. 486).

Sinema tarihinin ilk dönemlerinden bu yana edebiyattan sinemaya çok sayıda uyarılma gerçekleştirilmiştir. Bu uyarılmalar, araştırmacılar tarafından, kendi içerisinde çeşitli biçimlerde sınıflandırılmıştır. Kimi farklılıklar gösterse de yaklaşık olarak üzerinde uzlaşılan üç çeşit uyarılma biçiminden söz edilebilir. Birincisi kaynak metnin neredeyse hiçbir değişikliğe uğratılmadığı uyarılmalar, ikincisi kaynak metnin yorumlanarak bazı değişikliklere uğratıldığı uyarılmalar, üçüncüsü ise kaynak metnin sadece bir hareket noktası olarak ele alındığı serbest uyarılmalardır (Çetin, 1999, s. 148-164).

Hangi tür tercih edilirse edilsin edebiyat uyarılmalarında söz konusu olan, bir araç, ortam ve biçim olarak medya değişimidir. Uyarılma sürecinde ortaya çıkan değişimler sözlü medyaya ait olan bir eserin görsel-işitsel bir

medyaya aktarımından, dönüştürümünden kaynaklanır. Bu süreçte sinemaya uyarlanan bir roman “kendi özgün biçiminden/içeriğinden uzaklaşır; dönüştüğü aracın özgünlüklerini alır; [içinde yeniden] doğduğu teknolojinin araçları çerçevesinde biçimlenir” (Sakallı, 2012, s. 231). Dolayısıyla edebiyat medyasına ait bir tür olarak romanın sinemaya uyarlanması sürecinde sinemanın araçsal niteliklerinden kaynaklanan değişimler gerçekleşir ve kaynak metin bu nitelikler tarafından yeniden biçimlendirilir. Sadece kâğıt üzerindeki harflerden oluşan bir malzemeye (Sönmez, 1996, s. 17) şekillendirilmiş bir dünyanın çok farklı teknik olanaklara sahip bir medyada yeniden yaratılması söz konusu olur.

Edebiyattan sinemaya medya değişimi sürecinde kaynak metnin ilk değişimi senaryoda gerçekleşir. Senaryo, roman ile film arasındaki ilişkiyi sağlayan “bir aracılık görevi” (Pasolini, 1967, s. 11) üstlenmektedir. Romanın medyal değişim sürecinde ilkin metin-türsel bir dönüşüm gerçekleşir. Epik biçimden drama biçimine 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 aktarılacak özelliklerde somutlaştırılmış bir metin” (Oktuğ, 2008, s. 34) oluşturmaktır. “Hem edebiyata hem sinematografa ait kendine özgü bir yapıt” (Aslanyürek, 2014, s. 162) olan senaryoda, uyarlama söz konusu olduğunda tematik olarak roman belirleyici iken, teknik olarak sinema belirleyicidir. Çünkü senaryo, sinemasal anlatım olanaklarına bağlı olarak şekillenmektedir. 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 ara metin olduğu söylenebilir.

Edebiyat uyarlamalarında, kaynak metnin içerik ve anlatımının sinemanın estetik istekleri 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 sözsözsel vurgulama ve tanımlamalara sinemada ne gibi görsel karşılıklar bulunacağıdır (Onaran, 1985, s. 79).

Söz konusu görselleştirme sürecinde kaynak metnin yeni araca uyumlulaştırılması nedeniyle hedef medya ürünü olan filmle kaynak metin

arasında farklılıkların ortaya çıkabileceğine değinmiştik. Bu farklılıklar hedef medyanın araçsal niteliklerinden dolayı tema, anlatı yapısı, zaman ve mekân gibi unsurlarda belirginleşmektedir. Kimi zaman da filmde eksiltme, ekleme, kısaltma/sadeleştirme, uzatma/detaylandırma, değıştirme şeklinde ortaya çıkabilmektedir (Çetin Erus, 2005, s. 18).

Bir medya değışimi 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 filmidir. Roman da film de anlatısallık niteliği taşımalarına rağmen, roman sinemaya aktarılırken, romanın temel ifade aracı olan sözcük ile filmin temel ifade aracı olan görüntü ve sesin niteliklerinden kaynaklanan değışimler meydana gelir. Bu değışimlerin bir kısmı ya da tamamı senarist ve/veya yönetmenin bir yorumundan da kaynaklanabilir. Ancak medya değışimi bağlamında değerlendirildiğinde üzerinde durulması gereken, kaynak metnin tematik ve biçimsel niteliklerinin sinemanın ifade araçlarıyla yeniden nasıl şekillendirildiği ve medya değışimi sürecinde ortaya çıkan zorunlu değışimlerdir. Söz konusu zorunlu değışimler de hedef medya olarak sinemanın medyasına özgü nitelikleri tarafından doğrudan ya da dolaylı olarak belirlenir. Dolayısıyla da ancak film üzerinden tespit edilebilirler.

Edebiyat uyarlamalarına medya değışimi açısından yaklaşıldığında “romana sadık kalınıp kalınmadığı, romanın tematik malzemesinin filmde ne ölçüde yansıtıldığı” üzerinden ilerleyen tartışmaların dışına çıkmış olur. Medya değışiminde önemli olan kaynak metnin farklı bir aracın, ortamın anlatım teknikleri doğrultusunda yeniden nasıl üretildiğinin ortaya konulabilmesidir.

### **Toptaş’ın Gölgesizler’inden Ünal’ın Gölgesizler’ine**

Hasan Ali Toptaş’ın yazarlık serüveninde önemli bir estetik deneyim sergilediği *Gölgesizler*, belirsizliklerle sıkı sıkıya örölü bir romandır. Nedensellik ilişkileri oldukça zayıftır. Düşle gerçekliğin, farklı mekânların, farklı zaman düzlemlerinin eşzamanlı bir sunumu söz konusudur. Hasan Ali Toptaş bu eserinde, dil ve kurguyu odağına almakta ve hikâyeyi sınırsız bir düş gücü ile anlatmaktadır. Romandaki hikâyeye de aslında düşsellik hikâyesidir. Romanın adı olan *Gölgesizler* bir bakıma gerçekliği olmayana, düşsel olana açık bir gönderme yapar. Sözel medyanın olanaklarıyla oluşturulan *Gölgesizler* romanı kısaca ifade edildiğinde tematik, dilsel ve kurgusal nitelikleri bakımından yoğun belirsizlikler taşıyan, düşle

gerçekliğin iç içe geçtiği ve çeşitli unsurları varlıkla yokluk arasında devinen bir metindir. Çalışmamızda dil aracılığıyla kurulan böyle bir dünyanın görsel-işitsel olanaklarla yeniden kurulma sürecinde üst kurmaca düzleminin sinemanın ifade araçlarıyla nasıl şekillendirildiğini ortaya koymaya çalışacağız. Üst kurmaca, birtakım postmodern anlatım tekniklerinin (yazar/anlatıcı/kahraman arasındaki geçişkenlik, parçalı öyküler gibi) uygulandığı bir roman olarak *Gölgesizler*'in anlatı yapısını belirleyen önemli bir nitelik olarak öne çıkmaktadır. Romandaki üst kurmaca düzleminin filme nasıl aktarıldığını verebilmek için öncelikle romanın üst kurmaca yapısının çözümlenmesi gerekmektedir.

### **Gölgesizler Romanında Üst Kurmaca**

Romanın ilk bölümünde hem öykünün anlatıcısı olan hem de yazar olduğu belirtilen kişi aynı zamanda kentte geçen hikâyenin kahramanlarından da biridir. Berberin “[h]âlâ roman yazıyor musun sözgelimi, onu anlat” (Toptaş, 2011, s. 6) sorusunu “[y]azıyorum” (s. 6) diye yanıtlayarak henüz adını koymadığı bir roman tasarladığını söyler. Devamında berberin hareketlerini izlerken “[y]eni bir oyun başlıyor,” (s. 6) diye geçirir içinden. Sonra da “[o]yun kanlı olacak anlaşılan,” (s. 6) sözleriyle okura anlatacağı öyküye dair ipuçları vermektedir. Aynı bölümde yazar-anlatıcının duvarda gördüğu karakalem güvercin resminin, tasarladığı öyküdeki genç kıza Güvercin isminin verilmesinde etkili olduğu söylenebilir. İlk bölümün sonunda da “[b]erber elindeki fırçayı bırakıp gözlerinde büyüyen cellât gözleriyle 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” (s. 7) diyerek zihninde tasarladığı köydeki öyküye geçişi sağlamaktadır. Böylece *Gölgesizler*'in ikinci bölümünde mekân bu köy olur ve kentteki öykü ile köyde geçecek olan öykü paralel bir biçimde şekillenmeye başlar.

Yazar-anlatıcının, “[o]la ki, karmakarışık bir yüzle henüz adını koymadığım o romanı tasarlıyordum” (s. 95), “Karadüş Caddesi'ndeki apartmanın üçüncü katındaki evimden çoğu kez gördüm onları, elimdeki kalemi bırakıp pencereden saatlerce seyredirdim” (s. 191) sözleri anlatılanların kendisi tarafından tasarlandığını ve bir metne dönüştürüldüğünü göstermektedir. Yazar-anlatıcının kentteki berber dükkânında oturduğu sırada “... henüz nereye kayborduğu 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" (s. 142) demesi köyde geçen olaylar halkasında yer alan 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 düşünüyüşünü tartışır ya da aynanın üstündeki güvercin resmine bakarken hiç farkında olmadan o parçaların arasında dolanıp durmuştum" (s. 190-191); "... ya da olup bitenlerin hepsi berber dükkânıyla birlikte bir anımsayış anıydı da, ona dalıp çıkmıştım ben..." (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" (s. 86), "... hem otomobillerin gelip geçtiği caddeyi seyrediyor, hem de çok uzaklardaki köyü düşünüyordum" (s. 142) sözleri bunun göstergelerindedir.

Romanın sonuna doğru gelindiğinde ise öykülerin anlatıcısı konumunda olmakla birlikte öykünün kahramanlarından biri olarak, "... karşıma çıkan onca engele karşı hâlâ yazıyorum demek ki..." (s. 231) diyerek anlattığı tüm öykülerin bir düş olduğunu ve bunların kendi zihninde tasarlandığını bir kez daha ortaya koyar. Sabaha karşı uzun süre arayıp bulamadığı berber dükkânını "[b]ir el belleğimin düzeniyle oynamıştı sanki..." (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..." (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. Bu bölümde her şeyi kurgulayan 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.

## Romanın Üst Kurmaca Düzleminin Filme Aktarımı

Romanın ilk bölümünde berber dükkânında sırasını bekleyen kişinin aynı zamanda bir roman yazarı olduğu belirtilir. Ancak bu durum filmin kentteki berber dükkânında geçen ilk sahnesinde verilmez. Filmde kentteki ve köydeki anlatı kişilerinin tamamının şehirdeki berber dükkânında bekleyen adam tarafından kurgulandığı ve kendisinin bir roman yazarı olduğu filmin sonuna doğru belirginlik kazanır. Bu durum filmin hem senaristi hem yönetmeni olan Ümit Ünal'ın filme kendi üslubunu kazandırmasıyla yakından ilgilidir. Filmde romanın üst kurmaca düzleminin oluşturulmasında aşağıda açıklanacak olan sinemasal anlatım teknikleri büyük oranda montajla desteklenmeye çalışılmıştır.

Filmde berber dükkânında sırasını bekleyen adamın (Altan Erkekli) dükkânın duvarlarında yer alan 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 asılan bu aksesuarlar filmin ilerleyen bölümlerinde köydeki öyküde karşımıza çıkacak olan Ramazan'ı öldüren kara ata, kaybolan Güvercin'e ve yaşadığı rivayet edilen Asker Hamdi'ye gönderme yaparak köyde gelişen olaylarla kentteki kişi ve olaylar arasında bağlantı kurulmasını sağlamaktadır. Benzer biçimde berberi daha fazla beklemekten vazgeçip dışarı çıkan ve deniz kenarında 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 (01.22'.55"-01.23'.19"). Ayının yakın plan çekimi ile izleyicinin dikkati bu oyuncak ayı üzerine çekilirken adamın ayıya dikkatle bakmasıyla da köydeki olaylar halkasının ne yönde gelişeceğine işaret edilmektedir. Nitekim köy sahnesine geçildiğinde Reşit köyün etrafında dolanan bir ayıyı vurmak için köylülerle birlikte yola çıkacağını söyler. Devamında da izleyicinin Güvercin'in kayboluşu ile köyün etrafında dolanan ayı arasında bir ilişki kurması sağlanır. Bu yöntemle karanlık çökene kadar berberi bekleyip dışarı çıkan ve bir süre oyuncak ayıya bakakalan adamın köyde yaşananların seyrini belirlediğine dair göndermelerde bulunulur.

Duvarda duran güvercin resmi berberde bekleyen adamın dikkatini yeniden çektiğinde, berberle aralarında geçen bir diyalogdan sonra güvercin sözcüğünü tekrar eder; bu esnada sonraki planın kapı sesi görüntüye bindirilir. Kesme ile köyde muhtarın kapısını çalan Reşit'in bulunduğu sahneye bağlanılır. Reşit muhtara Güvercin'in kaybolduğunu

söyler (00.10'.28"-00.11'.10"). Böylece köyde yaşananlar ile kentte berber dükkânında bekleyen adam arasında açık seçik olmayan bir ilişki kurulur.

Kent ve köy mekânları ses köprüleri ile birbirine bağlanarak kentteki berber dükkânında bekleyen adam ile köyde gerçekleşen olaylar arasında güçlü bir bağ kurulur. Örneğin, postacı ayrıldıktan sonra berberde bekleyen adamın görüntüsüne sonraki planda yer alacak olan Cıngıl Nuri'nin replikleri bindirilir. Hemen ardından kesme ile köyde bulunan Cıngıl Nuri'ye bağlanılır. Nuri köyde kayıp olduğu sıralarda kentteki berber dükkânında başından geçenleri masalsı bir dille anlatıyordu. Ancak kentteki berberde bekleyen adam bu konuşmayı kendi içinde kuruyormuş gibi bir ifade takır. Bu arada kentteki berber dükkânında radyoda çalan müzik sonraki planda köydeki kahvede aynen devam etmektedir (00.50'.30"-00.51'.30"). Bu duruma benzer bir örnek de, kentteki berber dükkânında elini gözlerini de kapatacak şekilde alnında tutan adamın görüntüsünün üstüne bekçinin sesinin bindirilmesiyle sonraki planda, köyde dedeyle konuşan bekçinin sözlerinin kentteki adamın iç dünyasında yankılandığı izlenimi verilir (01.05'.36"-01.05.44"). Bu tarz ses köprüleri diğerlerinden farklı olarak köydeki olaylar halkasında yer alan kişilerin şehirdeki berber dükkânında bekleyen adamın iç dünyasında yansıma buldukları izlenimi de yaratmaktadır.

Filmin ilk sahnelerinde kentteki berber dükkânını karşıdan göreceğ 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 (00.01'.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 göreceğ şekilde göğüs plan ile berber görünür. Berber, çırağını aramak üzere kadrajın sağından çıktıktan sonra berberde yalnız kalan adam kadrajın solundan sonraki plana dâhil olur. Bu defa da adamın amorsundan pencere görünür (00.37'.20"-00.37'.49"). Böylece dükkânın hemen karşıdaki apartman dairesinin penceresi olduğu ve içeride de masa lambasının bulunduğu anlaşılır. Berber koltuğunda uyuyan adam (postacı) uyandığı sırada berberin dönmesini bekleyen adamın 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 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 (01.00.35''-01.01'.22''). (Pencereden görülen kişi aslında filmin uyarlandığı romanın gerçek hayattaki yazarıdır). Filmin ilerleyen sahnelerinde 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 berber dükkânında saatlerce bekleyen, berber de çırak da geri dönmediği için oradan ayrılan 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 filmin ilk sahnelerinde 00.02'.02''-00.02'.07'' arasında görülen çaydanlıktır. Çaydanlığa görüntüsü yansıyan kadının adamın eşi olduğu anlaşılır. Masasındaki çay bardağı bitmemiştir daha. Oğlu dışarıdan 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 berber dükkânında geceye kadar bekleyen, deniz kenarında çay içen ve sabaha karşı evine dönen yazarın aslında evinden hiç çıkmamış olma olasılığıyla karşı karşıya kalır. Çünkü yazar evine döndüğünde, evinin karşıdaki berber dükkânının, yani gecesinde uzun uzun bekleyip sonra da ışıkları söndürüp çıktığı dükkânın, aslında boş ve kiralık olduğu görülür. Evine çıktıktan sonra da oğlu babasının istediği jiletleri getirir. Bu durumda bir gün öncesinden berbere giden, orada bulunan herkes kayb olduğu için tıraş olamayan ve bütün geceyi dışarıda geçiren yazarın eve dönmeden önce oğlunu jilet almaya göndermiş olması mümkün değildir. Böylece yazarın aslında evden hiç çıkmamış olduğu, olup biten her şeyin onun, yani bir yazarın zihinsel evreninde gerçekleştiği anlaşılır.

Filmin sonunda köyde berber dışında herkes olduğu yerde cansızmış gibi öylece durur (01.27'.45''- 01.29'.21''). Bu sahne köy halkı için bundan



sonrasının olmadığını göstermektedir. Böylece bir kez daha filmin köy bölümlerinde yer alan 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. Bu sayede 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 sinemaya aktarımı olduğu anlaşılır.

## Sonuç

*Gölgesizler* romanının tasarlanma/yazma sürecinin de metne/anlatıya dâhil edilmesini sağlayan üst kurmaca düzlemi filmde kullanılan montaj, çeşitli aksesuarlar, ses köprüleri, yakın plan, açı-karşı açı çekimleri gibi yöntemlerle filme aktarılmıştır. Bununla birlikte romanın üst kurmaca düzleminde yazarın "romanı kurgulayan, yazan kişi olarak" varlığı, filmde yazarın bizzat kendisinin rol alması, üst kurmacanın oluşum sürecine farklı bir boyut kazandırmıştır. Romanda yazar-anlatıcının göz göze geldiği kişi kendisini de kurgulayan, karşı apartmanın penceresinde beliren (Toptaş, 2011, s. 152), yazı masasının başında anlatıcının da dâhil olduğu romanı yazmayı sürdüren kişidir. Ancak Filmde yazar-anlatıcıyı canlandıran kişinin (Altan Erkekli) berber dükkânında beklediği sırada karşı apartmanın penceresinden göz göze geldiği kişi (yine) kendisi değil, romanın gerçek hayattaki yazarı Hasan Ali Toptaş'tır (01.00.35"-01.01'22"). Filmde romanın son sayfasına yer verilmesiyle izleyici, filmin kaynak metnine, çıkış noktasına gönderilirken, yazar olarak Hasan Ali Toptaş'ın filmde yer alması reel düzlemde kaynak metni üreten, kurgulayan kişiye işaret edilmesi demektir. Ancak bu kişi ile filmde yazar-anlatıcıyı canlandıran kişi (Altan Erkekli) arasındaki özdeşlik ilişkisinin görüntü aracılığıyla kurulmamış olması nedeniyle, filmde romanın üst kurmaca düzlemi dolaylı bir biçimde yeniden üretilmiştir. Üst kurmacanın önemli niteliği yazarın bizzat bir kurgu unsuru olarak romana dâhil olmasıdır. *Gölgesizler* filminde ise bu üst kurmaca bizzat yazara rol verilerek sağlanmıştır.

## Kaynakça

- Aslanyürek, S. (2014). *Senaryo Kuramı* (4. Baskı). İstanbul: Agora.
- Aykın, C. (1983). Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II, *Türk Dili*, 383, 482-503.
- Çakır, S. (2003). *Türk Sinemasının Edebiyat ile Olan İlişkileri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çetin, Z. (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çetin Erus, Z. (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*. İstanbul: Es.
- Glaser, S. A. (2009). Dynamics of Intermedial Inquiry, S. A. Glaser (Ed.), *Media Inter Media Essays in Honor of Claus Clüver* (s. 11-31). Amsterdam-New York: Rodopi.
- Kayaoğlu, E. (2006). Murathan Mungan'ın Paranın Cinleri'nde Medyalararasılık. M. Karakuş ve M. Oraliş (Yay. Haz.). *Bellek, Mekân, İmge Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan*. (s. 103-111). İstanbul: Multilingual.
- Kayağlu, E. (2009). *Medyalararasılık Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*. İstanbul: Selenge.
- McLuhan, M. (2005). *Yaradığımız Medya*. (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Merkez. (Özgün eser 1967 tarihlidir).
- Oktuğ, M. (2008). *Sinemada Anlatı: Senaryo*. İstanbul: Galata.
- Onaran, A. Ş. (1985, Şubat). Sinema ve Sanatlar. *VideoSinema*, 8, 79-84. <http://sinematek.tv/videosinema-1985-sayi-8/>
- Pasolini, P. P. (1967). Senaryo: Başka Yapıya Yönelen Bir Yapı. *Yeni Sinema*, 7, 10-14.
- Rajewsky, I. O. (2006). Intemediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *remediér [özel sayı]*. *Intermedialités: Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, 6, Autumn, s.43-64. [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf)
- 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* (s. 51-68). New York: Palgrave Macmillian.

Sakallı, C. (2012). *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/Sanatlararasılık* Üzerine (2. Baskı). Ankara: Seçkin.

Schröter, J. (2011). Discourses and Models of Intermediality, *Comparative Literature and Culture*, 13. <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3/>

Sönmez, N. (1996). Sinemayla Edebiyatın Kimlik Savaşı. *Varlık*, 1060, 16-18.

Toptaş, H. A. (2011). *Gölgesizler* (7. Baskı). İstanbul: İletişim.

Ünal, Ü. (Yönetmen). (2009). *Gölgesizler* [Film]. Türkiye: Narsist Film.