

## “GÖLGESİZLER” FİLMİ VE EDEBİYAT SINEMA İLİŞKİSİ ÜZERİNE

Aytekin Can\* - Faruk Uğurlu\*\*

### ÖZET

*Sinema çağdaş yaşamda önemi yadsınamayan bir sanat dalıdır. 20. yüzyılın hemen başında gelişmeye başlayan sinema, kendine özgü yapısının oluşturduğu yeni yeni çeşitliliklerle kitlelerin görsel işitsel duyularına yönelir. Sinema tarihi, sinemaya uyarlanmış birçok edebiyat yapıtıyla doludur. Bir edebiyat uyarlaması söz konusu olduğunda, yazar her ne kadar filmin çekim ekibi ile birlikte çalışsa da izlediği filmin artık kitapla bağları farklı bir boyuttadır. Yeni bir eser ortaya çıkmıştır. Edebiyat uyarlamalarının tamamında edebi dil yerini sinematografik bir dile bırakmıştır. Bu çalışmada edebiyat sinema ilişkisi Gölgesizler filmi özelinde incelenmiştir.*

*Anahtar Sözcükler: Sinema, edebiyat, sinema ve edebiyat ilişkisi.*

### RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND CINEMA THE CASE OF "GÖLGESİZLER"

#### ABSTRACT

*Cinema is part of today's modern life and modern culture. Art is a matter that can not be denied. From the very beginning of the 20th century, movies started to appear, create their own structure with its new range of new audio-visual sense of the masses will lead to. Cinema is full of many literary works in its history. Go to the cinema to watch the film begins to follow the situation of reading is based on going beyond. Council with the knowledge that the expression of two different art forms and subject to this approach inevitably leads to the difference. A literary adaptation is concerned, the author, although the film's shooting team work with if you watch the art of the film is no longer adapted is the work of art with the book ties broken not even if it beyond the new works have emerged. Literary adaptations of literary language in all places have left the cinematographic language. This study aims at investigating the relationship between literature and cinema.*

*Keywords: Cinema, literature, film and literature relation.*

#### GİRİŞ

Edebiyat ve sinema gibi değişik sanatların birbirlerinden yararlanmalarının nedeni insan ve toplumların benzer bir süreci geçiriyor olmasıdır. İnsanlar sadece kendi imkânları ile değil, başka insanların, toplumların bilgi ve tecrübelerinden yararlanarak dünyayı algılamaktadır. İnsanlık tarihini oluşturan bu bilgi ve tecrübeler büyük bir birikim meydana getirmiştir. Bu büyük birikim içinde de her topluma göre az çok farklılığı olan özel birikimler bulunmaktadır.

İnsanın ve toplumun birikimi, başka bir deyişle uygarlığı oluşturan üç temel kaynak vardır; sanat, din, bilim. Uygarlığın üç temel kaynağından biri olan güzel sanatların sonucusu

olarak kabul edilen sinemanın, yine güzel sanatların en eski dallarından biri olan edebiyat ile olan ilişkileri sinemanın başlangıç yıllarına kadar uzanmaktadır (Renan 1965: 10).

Sinema sanatı, diğer sanat dalları ile karşılaştırıldığında çok yeni bir sanat dalıdır. Sinema resim, edebiyat, müzik, tiyatro gibi sanat dallarının bir bileşkesi gibidir. Diğer sanat dallarına bakıldığında bu yeni sanat dalının gelişimi öylesine hızlı olmuştur ki, teknik olarak gerçekleştirilen ilk gösteriminden bu yana neredeyse biçimde olmuş kendini arar duruma gelmiştir. Ne var ki Yedinci Sanat sinema ile en büyük etkileşim içerisinde olan sanat dalı edebiyat olmuştur. Sinema ile roman arasındaki etkileşimden Monaco bu biçimde söz etmektedir: “Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir

\* Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi

\*\* Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi

ki, en güçlü bağı resim, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar...” (Monaco 2000: 47).

Edebiyat, hayatın yer yer çelişir görünen gerçeklerini alıp, bir takım ayıklama ve seçmelerle yazı ve konuşma dilinin imkânlarından yararlanarak yeni bir bütünlüğe kavuşmuştur. Edebiyatın malzemesi olan yazı ve konuşma dillerinin gelişmesi, edebi eserlerin anlatım imkânlarını zenginleştirmiş, seslendikleri toplum birimleri duyuş, hayal ediş ve düşünüş bakımından daha zengin bir içerik kazanmıştır.

Sinema doğal çevrenin sınırlıkları içindeki görsel öğeleri kullanarak hayatın gerçeklerini ele almaktadır. Sinema, edebiyatın yazı ve konuşma dillerinin yanında görsel dili de malzeme olarak kullanır. İnsanların eski dönemlerinden bu yana kullandığı görsel iletişim, tekniğin gelişmesiyle sinema gibi bir anlatım aracına kavuşmuştur. Sinema kendine özgü bir dil oluşturmuştur. Edebiyat sinemaya hem tema ve konu, hem de hazırlanacak senaryoya temel olacak metin bakımından malzemeler vermektedir (Wellek 1983: 43).

Sinemaya edebiyat uyarlamaları yapan yönetmenler arasında Orson Welles, Vittorio de Sica, Alain Resnais, Stanley Kubrick, Jean Renoir, Francois Truffaut, John Huston, Robert Altman, Fred Zinneman gibi birçok ünlü yönetmen bulunmaktadır.

Bugün söz sanatlarının eskimeyen örneklerinden olup da film yapılmamış bir başeser bulabilmek neredeyse imkânsızdır. Homeros’un, Sophocles’in, Shakspeare’in, Cervantes’in, Balzac veya Sthendhal’in Hemingway’ine ya da Steinbeck’in pek az eseri sinemaya uyarlanması imkânsız görülen yazarların eserleri bile denenmiştir.

Türk sineması da ilk günlerinden başlayarak dünya sinemasında olduğu gibi edebiyat alanına eğilmiş, Türk edebiyatından önemli ölçüde uyarlamalar yapılmıştır. İlk eserlerin hemen hepsi de edebi eserlerden kaynaklanmıştır. *Pençe*, *Mürebbiye*, *Binnaz*, *Ateşten Gömlek*, *Boğaziçi Esrarı* gibi eserler hafızalardan silinmemektedir (Özön 1964: 72).

Edebiyat sinema ilişkilerine yeni boyutlar kazandıran başka bir olgu da televizyondur. Baş-

langıçtan beri televizyon yapımcıları edebiyat eserlerine ilgi duymuşlar uyarlama dizi ve filmler yapmışlardır. Özellikle sinemaya yakınlık duyan bazı yazarların kendi eserlerinin senaryolarını yazmaları sinemanın edebiyata olan ilgisini yoğunlaştırmaktadır.

Bu çalışmada birinci bölümde sinemanın özellikleri, ikinci bölümde sinema ve edebiyatın ortak noktaları başlığı altında edebiyat ve sinemanın iletişim ağları, edebiyatın hazır malzeme oluşturması, sinema endüstrisinin edebiyat imkânlarını değerlendirmesi ele alınmıştır. Üçüncü bölümde edebiyat ve sinema ilişkisi Hasan Ali Toptaş’ın aynı isimli romandan aktarılan ‘*Gölgesizler*’ filmi üzerinde incelenmiştir.

## 1. SİNEMANIN ÖZELLİKLERİ

Herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini kaydetme, sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde perde üzerine yansıtarak hareketi yeniden canlandırma işi sinemanın asıl tanımını oluşturmaktadır (Özön 1972: 13).

Sinema iki boyutlu resim özelliklerini taşımaktadır. Bu nedenle görüntünün iki boyut içinde aldığı şekillerin algılanışı, sinemanın algılanışında önemli bir sorundur. Ayrıca, bir film durgun fotoğraftan farklıdır. Sinema yalnızca hareketli resimdeki imgelerden oluşmamaktadır. Hareketli resim ilkelerine bağlı anlatım ve kavramada sinemayı bu bakımdan inceleyen Arnheim, Munsterberg, Bazin, Eisenstein gibi yapımcı ve düşünürler, konuların algılanışında iki boyutlu hareketli resmin ne gibi etkileri olacağını ayrıntılı olarak ortaya koymuşlardır.

Sinemada hareketli imgeler aynı zamanda söz ve müziklerle birleşir. Bu yüzden çok boyutlu bir dünyadır. Metz’in (1974) dediği gibi ‘Sinema çok geniş bir konudur. Bu konuya değişik yollardan girilebilir. Sinema öyle bir olgudur ki estetiğe, toplumbilime, gösterge bilime ilişkin sorunları içerir’ (Büker 1981: 4).

Sinema belirli bir kavramı en uygun biçimde anlatan görüntülerin yer aldığı film parçalarıdır. Sinema sanatçısı bu görüntüleri belli bir düzenleme ile amacına ulaştırmaya çalışır. Bu düzenlemede boş filmin özelliklerinden, optik kurallarından, cisimlerin ve alıcıların hareketle-

rinden çekim çeşitlerinden, alıcı açılarından, görüş noktalarından, oyundan ve film efektlerinden yararlanarak eserine en elverişli yapıyı vermeye çalışır.

Sinemanın malzemesi doğal çevrenin sınırlılıkları içindeki görsel öğelerdir. Kracauer'e göre (1976) bu öğelerin kullanımı, sinemaya fotoğrafı miras kalmıştır. Ancak sinema fotoğrafik, görsel malzemelere bazı eklentiler getirmiştir. Sinema fiziksel gerçeği araştırıp bularak bunu sinemanın tekniği ile şekillendirmektedir. (Kracauer 1976:23).

Bu yüzden fotoğrafın, sinemanın hizmete sunduğu sonsuz, kendiliğinden ve rasgele oluşlar sinemanın konusunu oluşturmaktadır. "Gerçek malzemeler, fiziki oluşlar, gerçek, çekici gerçek, kısacası "hayat" sinemanın konusudur (Özön 1972: 62).

Sinemanın dili evrensel olduğu için, kaynaklarında ulusal olduğu gibi, evrensel de olabilmektedir. Bu kaynaklar gerçek olaylar, hayaller, ya da çeşitli fikir ve düşünceler olabilir. Sinema, sinemanın önceden kullandığı kaynaklara da yönelebilmektedir. Bunlar daha önceki yabancı ve yerli filmler olmaktadır.

Sinema bir görsel-ışaretler dizgesidir. Bu işaretler sinemanın bir iletişim, haberleşme aracı olmasını sağlamıştır. Film iletişim aracıdır. Bu yönde sinema göstergebilimsel verilerle ele alınmaktadır. Daha sonra yeni bir dil ortaya çıkmıştır. Kuleşov, Pudovkin, Eisentien gibi yönetmenler, çekimin sözcükle ayırımının tümceyle eşdeğer olduğunu, çekimleri montajla birleştirmenin, bir tür söz dizim olduğunu vurgulamışlardır (Zilhoğlu 1981: 4).

Sinema bir yandan görsel dili kullanırken, öbür yandan yeri geldikçe yazı dilini ve sözsözsel dili kullanmaktadır. İmkânları zengin bir iletişim aracıdır sinema. Film diğer sanat eserlerinde olduğu gibi bir mesajı ve içeriğe sahiptir. Bu mesajı sinema tekniği ve sinema malzemesinin konu ve senaryo haline getirilmesiyle izleyiciye ulaştırmaktadır. Sinemanın görüntülerle aktardığı düşünce, görüş, bildiri filmin içeriğini oluşturmaktadır. Bu içerik bir öz çevresinde oluşturulan konu yoluyla işlenmektedir.

İçeriğin en kısa özeti tema, bu temanın filmde işlerken aldığı biçim de konu olarak tanımlanmaktadır. Film içinde konunun işlenmesi, geliştirilmesiyle dramatik yapı oluşturmaktadır. Sinemada özellikle öykülü filmlerde bir konu aranmaktadır. Konu belli bir noktadan çıkıp, geliştirilir ve bir sonuç noktasına ulaştırılır. Konuya giriş, konunun açılması, yürüyüşü, gelişmesi, kişilerin ve bu kişilerin içinde yer aldıkları çevrenin tanıtılması, kişiler arasındaki, kişiyle çevresi arasındaki ilişkiler, bu ilişkiyi etkileyen olaylar sinemacının önceden tasarladığı bir plana göre gerçekleşmektedir.

İnsanın çevresindeki her olaydan bir tema çıkarılabilir. Sinemacı gündelik tecrübelerinden yola çıkarak bir tema bulabilir. Bunun gibi okuduğu bir roman, bir hikâye, oyun ya da şiirden bir tema çıkarabilmektedir. Tema, yerli edebi eserlerden alınabildiği gibi yabancı edebi eserlerden de alınabilir. Sinema yığınların karşısına çıkan bir sanat olduğu için bu temanın açık, yalın ve ilgi çekici olması gerekmektedir. Bunun sağlanması için ele alınan malzeme titiz bir seçme yapılmakta ve temayı en iyi yansıtacak olanlar alıkonulmaktadır. Tema belirli bir konu içinde işlendiğinden, aynı tema birbirinden farklı konular içinde işlenebilmektedir. Aynı temadan değişik yönetmenler, hatta aynı yönetmen konuları değişik başka filmler yaratabilir. Sinemada belirli bir tema seçildikten sonra bunu en iyi biçimde verebilmek için bu temaya uygun kişiler, çevre ve bunlar arasındaki ilişkiler ele alınmaktadır (Onaran 1986: 19).

Tema, kullanılması sırasında sinemanın özelliklerine uydurulmaktadır. Sinemada tema görüntü olarak düşünülmekte ve tasarlanmaktadır. Filmin çevrilmesine esas olacak bir metin hazırlanması, filmde yer alacak görüntülerin sözcüklerle anlatılması gerekmektedir. Bu da sinemada senaryo ve senaryo yazarı sorununu gündeme getirmektedir Sinemada belirli temalar bir süre işlendikten sonra yerlerini yenilerine bırakmaktadırlar. Zaman, zaman aynı tema ve konulara yeniden dönmektedir. Temanın seçiminde ve işlenerek senaryo haline getirilmesinde sinemacının kendi eğilimleri ve istekleri yanında yapımevlerinin baskısı, toplumsal ve ekonomik koşullar, seyircinin şartlanması ve eğilimleri de rol oynamaktadır. Sinema bir endüstriye dayanmaktadır. Bir filmin yapımı o

denli harcamaları gerekmektedir ki, ancak verimli olması koşulu ile yapımların sürdürülmesi gerçekleşir. Böylece ticari zorlamaların sınırları içinde teknik ve sanatsal ilerleme kaydedilebilir. Sinemanın ancak endüstrileşme oranında sanat haline dönüştüğü kabul edilen bir gerçektir. Bu nedenle endüstrinin varlık nedeni olan sanatsal yönünün ihmal edilmeden akıcı bir politika izlemesi gerekmektedir (Onaran 1986: 15 -16).

Sinema kişisel bir sanat değil, toplu çalışma gerektiren bir sanattır. Böyle olmakla beraber bir filmin yaratıcısı olarak bu topluluk değil, yaratma sürecinde filmde kendilerini anlatma imkânı bulabilenler yaratıcısı sayılırlar. Bunlar yapımcı, yönetmen ya da senaristlerdir. Bu yaratıcılar genellikle endüstri koşulları içinde çalışmak ve sinema salonlarında gerçek-düşüş karışımı ürünleri seyretmek için kendilerini bekleyen seyirciye ulaşmak zorundadırlar (Akyürek 2004 :80).

Sinema kuramında birçok sorun arasında en önemlilerinden biri ‘gerçeklik izlenimi’dir. Film izleyenlere gerçek bir seyirlik izliyormuş duygusunu vermektedir. Bu duygu roman, oyun ya da figüratif resmin verdiği kadar güçlü bir duygudur. İzleyici de bu yüzden daha fazla etkilenmektedir (Büker 1981: 32).

Bir anlatım aracı olarak sinema seyirci ile diyalog kurabilmek için, kitlelerin daha önceden tanıdığı kavramlara, görüntülere, konuştuğu dile, okuduğu edebi esere bir takım göndermeler yapmaktadır. Bu göndermeler yalnızca değişmelerle sınırlı kalmamış, gerçekte olduğu gibi veya dolaylı olarak kullanılmaktadır.

Sinema gerektiğinde kendinden önceki sanatlardan faydalanır. Bu bakımdan dans, müzik, resim, heykel, plastik sanat ve edebiyatla ilişkisi vardır. Danstan oyun olarak yararlandığı gibi edebiyatın kendine özgü nitelikleri çevresinde gelişmektedir. Sinema bu sanatlardan yararlanırken, yararlandığı malzemenin biçim ve içeriğini değiştirmektedir. Sinemada film türlerinin arasına kesin bir sınır konulamamaktadır. Çünkü bir türün çevresine giren bir film başka bir türün nitelik ve özelliklerini de taşıyabilmektedir. İlgili oldukları alanlara göre filmler, belgesel filmi, eğitim filmi, gezi filmi, röportaj filmi gibi türlere ayrılmaktadır.

Aralarındaki ortak nokta, her şeyden önce gerçekliğin sunduğu malzemeyi yoğurmak ve yeniden düzenlemek konusunda sanatçıların sahip olduğu eşsiz özgürlüktür. Bu tanım sinema ile edebiyat arasında aslında var olan ortak noktaların hepsini bütünüyle içermektedir. Bu noktanın dışındaki her noktada sözel ile görsel-filmisel ifade tarzı arasında temelde var olan farklılıkların bir sonucu olan ayrılıklar ortaya çıkar. Aralarındaki temel farklılık ise edebiyatın dilin yardımıyla tanımlamaya çalışmasıdır (Özön 1972: 22-26).

Edebiyat yazarın yeniden üretmek istediği bir olayı, iç ve dış dünyayı sözcükle betimler. Sinema ise, doğada var olan, zaman ve mekân içinde kendiliklerinden ortaya çıkan, çevrede görülen ve yaşanan malzemeleri kullanır. Yazar önce dünyanın belli bir görüntüsünün hayalini kurar, sonra da bu hayali sözcüklerin yardımıyla kâğıda döker. Oysa film şeridi, kameranın görüş alanına giren dünyadan kesitlerden daha sonra bir film bütünü görüntüleri yaratılır. Bir bakıma sinema görsel olarak roman yazmak gibidir. Edebiyatın söz ve yazı ile oluşturduğu soyut dünyayı, bu defa görüntü, ses ve söz belki de yazı ile somut bir şekilde oluşturmaktadır. Biri kelimelerin gücüyle, diğeri görüntülerin gücüyle hareket etmektedir. Kelime, her zaman, hatta somut bir varlığı gösterdiği zaman bile yine soyut bir kavram olmaktan öteye geçemez. Oysa görüntü her zaman somuttur.

Filmde uzunluk ve zaman konusu da problemidir. Sinema sürekli olarak “şimdiki zaman” içinde çalışmak, geçmiş veya gelecek zamanı vermek istediği vakit bile bunu yine “şimdiki zaman” durumuna sokmak zorundadır. Sinemacının bu konuda sık sık başvurduğu “geriye dönüşler” sinemaya zaman konusunda çıkış yolu oluşturmaktadır (Demir 1994: 19).

## 2. SİNEMA VE EDEBİYATIN ORTAK NOKTALARI

### 2.1. Edebiyat ve Sinemanın İletişim Ağları

Bir edebi eserin ve sanatçısının çeşitli öğelerle kurmuş olduğu bir iletişim ağı vardır. Bu ağı oluşturan kavramlar şunlardır; Edebiyat dünyası, sanatçı, toplum, ulusal-kültürel değişmeler, okuyucu, basım, dağıtım, pazarlama...

Sinema ve edebiyatın iletişim aracı olmaları açısından ortak noktaları vardır. Bilindiği gibi insanlar, topluluklar halinde yaşamaktadırlar ve sürekli bir etkileşim içerisindedirler. Bu etkileşim süreci aynı zamanda bir iletişim sürecidir. İletişim ile toplumun değişik düzeyleri arasındaki sürekli bir etkileşim vardır. Bu etkileşimde kitle iletişim araçlarının işlevleri bulunmaktadır.

Sinemanın kitle iletişim aracı olduğu genel bir kabuldür. Edebiyat ise insanların eski dönemlerinden beri oluşturdukları iletişim araçlarından biridir. Modern kitle iletişim araçlarının işlevlerini bu araçların doğuşuna kadar büyük ölçüde bu araçlar üstlenmekteydi. Edebiyat sözlü ve yazıya geçirilmiş şekliyle bugünde bu işlevini sürdürmektedir. İşte sinema ve edebiyat, iletişim araçları olarak toplumda haber ve bilgi sağlama, toplumsallaştırma, güdüleme, bütünleşme, kültürün gelişmesine katkı işlevlerini birbirlerinden bağımsız olarak görürler (Ufuk 1959: 5).

Edebiyat uyarlamaları yoluyla edebiyatın içerdiği konu ve kültürel değer, sinema ve televizyon aracılığı ile geniş bir seyirci kitlesine iletilme imkânına kavuşur. Ayrıca yeni edebiyat akımlarını hızla ve çok sayıda kişiye tanıtması bakımından da uyarlamalar önemli bir işleve sahiptir. Yeni dalganın ilk yıllarında filmlerin “varoşçuluk” akımını yayması buna örnektir.

Edebiyat ve sinemasın çeşitli unsurlarla kurdukları bu iletişim ağlarının birbirlerine bezerliğinden dolayıdır ki sinema, edebiyatın zengin imkânlarından yararlanmıştır. Bu yararlanmanın başında ekonomik nedenlerle edebi eserden senaryo olarak hem hazır malzeme, hem de eser ve yazar kamuoyuyla yani okuyucu potansiyeli ile gelmektedir (Sayar 1982: 15).

### **2.1.1. Edebiyatın Hazır Malzeme Oluşturması**

Sinema edebiyat dünyasındaki büyük malzeme potansiyeline daima ihtiyaç duymuştur. Edebiyatın elindeki hazır malzeme aranırken alışılmış senaryo yazarları ve alışılmış konularla sınırlı kalmaktan kurtulmaktadır. Edebi eserler, özellikle romanlar ve hikâyelerden kolayca senaryo çıkarabileceği düşüncesi sinemacıları edebiyata yöneltmiştir. Edebi eserler, sinema

yönetmenlerine ve senaryo yazarlarına senaryo yazımında öncelikle tema bulunması, bu temanın işlenmesi (konu açısından) hikâye ve diyaloglar, görüntü düzenlemesi, dekor, kostüm, oyun gibi konularda malzeme sağlamaktadır.

Edebiyatın bir birikim olarak diyalog, tema, konu, dekor, görüntü gibi açılardan sinemaya verebileceği hazır malzeme, sinemacıları kendine çekmiştir. Edebi eser yönetmen ve yapımcıyı etkilemiş heyecanlandırmıştır. Edebi eserlerden özellikle roman, kısa hikâyeler ve tiyatro roller kendilerine has zengin hikâyeleri ve bunların tema ve konularıyla senaryo yazarlarının önünde hemen yola çıkabilecek dramatik noktalar koymaktadır. Bu durumda sinema edebiyattan yararlandığı gibi, edebiyat da, sinemanın getirdiği kendine özgü yayılma gücünden yararlanmaktadır (Ayça 1985: 9).

### **2.1.2. Sinema Endüstrisinin Edebiyat İmkânlarını Değerlendirmesi**

Edebi eserlerde hikâye zaten var olduğundan, ya da senaryosunun çatısı oluşmuş olduğu için, projeleri hazırlamak evresinde, gerekli kararları vermek, fikir alışverişinde bulunmak, yardımcı prodüktörler aramak, yönetim ve rol konularını açıklığa kavuşturmak, üretim masraflarını hesaplamanın yapım öncesi sağladığı kolaylıklar nedeniyle sinema uyarlamalara yönelmiştir.

Edebi eserin sinema diline yatkın olması bazen birinci derecede rol oynamaz. Başta gelen sebep bu yolun ticari bir güvence sayılmasıdır. Özellikle Amerika sinemasındaki durum bunu doğrulamaktadır. Çok satan bir roman ya da yıllarca afişte kalan bir sahne oyunu uyarlandığında yapıma hem hazır bir seyirci yığından, hem de hazır bir reklâmdan yararlanmış olmaktadır. Ayrıca yazarların sahip oldukları bir kamuoyları vardır. Kerime Nadir gibi yazarlar özel bir üslup yaratmışlar, sinema da bundan yararlanmıştır.

Romancı, oyun yazarı, eserini dilediği süre içinde, isterse yıllarca süren bir çalışma sonunda gerçekleştirebilir. Özgün senaryo yazarı ise sinemasal anlatımın kısalığından dolayı genellikle daha erken tamamlar. Senaryo yazarı aynı zamanda yönetmen ile ilişki içinde olabilir, bu da konuya ilişkin bazı elemanların hazır alınmasını sağlar. Uyarlamaların senaryo yazarına

bazı kolaylıklar da sağladığı söylenebilir. Romanda otuz-kırk sayfa olarak yer alan bir bütün sinemada 2-3 çekimle verilebilir. Bazen bir-iki sayfalık bir bölüm, senaryo yazarına birçok malzeme verebilir. Bu malzemeler ve süre açısından sağladığı kolaylık sinema gibi zaman zaman baş döndürecek yükseklikte sermaye yatırımı gerektiren bir sanat için önemli görülmektedir (Avcı 1985: 9).

Yeşilçam, sinema filmleri üretirken, Türk romancısından sonuna kadar yararlanmıştı. Edebiyatımızın önemli yıldızlarından Atilla İlhan, Yeşilçam’a Ali Kaptanoğlu adıyla hizmet etmiştir. Halide edip Adıvar’ın ünlü romanı ‘*Sinekli Bakkal*’, Muazzez Tahsin Berkant’ın romanları sinemaya uyarlanan önemli başyapıtlar olarak sivrilmiştir. Kavuşamayan âşıkların ünlü romancısı Kerime Nadir Azrak sayıları kırka yaklaşan roman yazmıştır. Bu romanların bir kısmı da film senaryosu haline getirilmiş ve sinemaya uyarlanmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun ‘*Yaban*’ romanı, Recaizade Mahmut Ekrem’in ‘*Araba Sevdası*’ Osman Şahin’in ‘*Kıbar Feyzo*’ ile ‘*Züğürt Ağa*’ isimli eserleri beyazperdeye yansıdı. Aziz Nesin’in ‘*Zübük*’, Rifat Ilgaz’ın unutulmaz eseri ‘*Hababam Sınıfı*’ ile ‘*Hababam Taburu*’ Türk sinemasının unutulmaz yapımları arasında yer alır. Reşat Nuri Güntekin’in ‘*Çalıkuşu*’ romanı, Yeşilçam’a onur kazandıran filmler arasında çok önemli bir yere sahiptir (Oğuztan 2006: 16-17).

Edebiyatımızın bir başka ağır topu, mütareke yıllarının Malta sürgünü Aka Gündüz’ün ‘*Üvey Ana*’ romanı Yeşilçam tarafından senaryolaştırılırken, ‘kuşa’ çevrilmiş, değerli edebiyat eseri adeta katledilmiştir. Bu açıdan bakıldığında sinema filmleri, romanlar ile beyaz perdeye akseden görüntüler arasında derin uçurumlar olduğunu sergileyen önemli belgesellerdir. Kapital gücü zayıf, teknik olanaklardan bütünüyle yoksun, sinema bilgisi cılız, meslek oluşumunu henüz tamamlayamamış Yeşilçam; genç alfabetiyle güçlü eserler vermeye çırpınan Türk romanını, beyaz perdeye taşıyıp kitlelere yansıtırken, yabancı romanlar karşısında, olduğundan çok daha güçsüz algılanmasına yol açmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hiçbir eserinin sinemaya uyarlanmamış olması yazar açısından şans, sinema açısından büyük bir talihsizliktir. Edebiyatımızın en önemli imzala-

rı arasında yer alan Kemal Tahir’in ‘*Yorgun Savaşçı*’sını Halit Refiğ sinemaya uyarlamaya kalkışınca başına gelmeyen kalmamış olmasıyla dikkat çekici bir girişimdir. Benzer sorunlar Nahid Sırrı Özik’in ‘*Sultan Abdülhamit Düşerken*’ adlı eserinin sinemaya uyarlanmasında da yaşanmıştır. Bu gerçek sinemaya kan ve can veren edebiyatımız açısından büyük bir talihsizliktir (Oğuztan 2006: 16-17).

### 2.1.3. Sinemanın ‘okuyucu’ Potansiyelini Değerlendirmesi

Edebi eserlerin okuru, ‘okuyucu’nun bazı özellikleri ile sinema filmlerinin seyircileri aynı toplumun üyeleri oldukları için ortak bazı özellikler göstermektedir. Uyarlamaların yapılmasında bu özelliklerin etkileri de vardır. Bu ortak özellikleri edebi okur ve sinema seyircisini ayrı ayrı değerlendirerek yapmak mümkündür.

Tural’a göre edebi nüfus okuma, yazma bilme, yaş durumu ve yerleşim merkezlerine göre farklılık göstermektedir. Bu gruplar, köy ve kasabalarda oturup okuma, yazma bilmeyenler ile köy ilkokulundan mezun yaşlılar, kasaba ilk ve ortaokullarını bitirmiş, 22-25 yaşlarında olan okuyucular ve aynı okulları bitiren 25-40 yaşları arasında okuyucular, en az lise mezunu ve sosyal bilimlerle ilgili sahalarda çalışan okuyucular, tüketici durumundaki kitap alıcı tipi okuyucular ve edebiyatı iş olarak yapan okuyuculardan oluşmaktadır. Bu grupların okuduğu edebi eserler tür ve kalite olarak farklılıklar gösterir. Birinci gruba giren okuyucu nesir-nazım karışık, aşk ve kahramanlık konularını ele alan halk hikâyelerini, din uluları çerçevesinde gelişen kitapları, ahlaki, felsefi, entrikanın hâkim olduğu eserleri okutup dinlemektedirler (Tural 1982: 20).

İkinci gruptaki okuyucular hayal unsuru hâkim olan aşk ve macera romanlarını; üçüncü tipteki okuyucular aşk ve polisiye romanlarını, tarihi romanları okuyan okuyuculardır. Dördüncü tipte olanlar edebi hayatta önde gelen bir iki ismi ve eserlere verilen ödüllerin etkisiyle yerli ve çeviri eserleri okumaktadırlar. Son grup ise edebi değeri yüksek olan eserleri ve bunların yazarlarını okumaktadırlar (Tural 1982: 22).

Sinemanın yaşaması, gelişmesi için gerekli ortamı yaratmada edebiyatın büyük önemi

vardır. Bir ülkenin çeşitli sanat kollarındaki başarısı ne kadar büyük, geleneği ne kadar zengin olursa sinemasının bundan doğrudan doğruya yararlanması kadar tutunması, desteklenmesi için gerekli ortam da o kadar kolaylıkla sağlanmış olur. Çünkü ortada sanat zevki gelişmiş bir seyirci kitlesi bulunur. Bu hem üretimin artmasını hem de sinemanın endüstrisinin gelişmesini sağlar.

### 3.“GÖLGESİZLER” FİLMİ İNCELEMESİ

Yönetmen Ümit Ünal, 9 Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema TV bölümünü 1985 yılında bitirdi. Okul sırasında yaptığı kısa filmler çeşitli ödüller aldı. İlk senaryosu Teyzem, 1986 Milliyet Gazetesi Senaryo Yarışması'nda Birincilik Ödülü aldı ve Halit Refiğ tarafından filme çekildi. 1986–93 yılları arasında sekiz senaryosu filme çekildi.

İlk filmi 9'u 2001 yılında yazdı ve yönetti. 9, 2003 yılı Yabancı Film Oscar'ı için Türkiye'nin adayı seçildi ve çeşitli festivallerde ödüller aldı. 2004 yılında senaryosunu yazdığı Anlat İstanbul adlı filmi 4 farklı yönetmenle birlikte yönetti. 2008 yılında gösterime giren yazıp yönettiği Ara 27. Uluslararası İstanbul Film Festivali jüri özel ödülünü ve 15. Altın Koza Film Festivali'nde en iyi senaryo ve en iyi kurgu ödüllerini aldı. Ünal son olarak Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler adlı romanını senaryolaştırdı ve yönetmenliğini üstlendi.

Hasan Ali Toptaş 1958 yılında Denizli'nin Çal ilçesinde doğdu. İlk öykü kitabı *'Bir Gülüşün Kimliği'* 1987'de, ikinci öykü kitabı *'Yoklar Fısıltısı'* 1990'da yayımlandı. *'Ölü Zaman Gezginleri'* adlı öykü dosyasıyla 1992 yılında Çankaya Belediyesi ile Damar edebiyat dergisinin düzenlediği yarışmada birincilik ödülü aldı. Aynı yıl *'Sonsuzluğa Nokta'* adlı yayımlanmamış romanıyla Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği yarışmada mansiyon aldı ve Sonsuzluğa Nokta Kültür Bakanlığı tarafından yayımlandı. 1994'te *'Gölgesizler'* adlı yayımlanmamış romanıyla Yunus Nadi Roman Ödülü'nü aldı. *'Bin Hüzünlü Haz'* adlı romanı ise 1999 Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü'ne değer görüldü. Yazarın ayrıca *'Yalnızlıklar'* adlı şiirsel metinlerden oluşan bir kitabı, *'Kayıp Hayaller Kitabı'* adlı bir romanı, *'Ben Bir Gürgen Dalıyım'* adlı bir çocuk romanı vardır. Toptaş'ın son romanı

*'Uykuların Doğusu'* 2005'te yayımlandı. (<http://www.hasanalitoptas.net>)

Gölgesizler, Hasan Ali Toptaş'ın kendisine 1994 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazandıran romanıdır. Bir köyde geçer ve düşle gerçeğin birbirine geçtiği post modern bir yapıya sahiptir. Cıngıllı Nuri'nin ruhunun daraldığını söyleyerek çekip gitmesiyle başlayan roman, başka ortadan kaybolmalarla devam eder. Düşle gerçek olanın birbirine karıştığı, neredeyse şiire varan melodik bir üslupla yazılmış bir "kayıp insanlar, kayıp hayatlar" öyküsü Gölgesizler; "ruhu daralmış" insanların, "birdenbire derisi dar gelmiş bedenince; elleri kollarına, ayakları bacaklarına uymaz ve gözleri görmesine yetmez olmuş" insanların, kendilerini ve aynadaki diğer insanları arayışlarının öyküsünü anlatmaktadır.

Gölgesizler'de temel olarak iki mekândan bahsedilebilir: Şehirdeki berber dükkânı ve köy. Yazar bu iki mekânı dönüşümlü olarak ayrı ayrı anlatıcılarla vermiştir. Şehirdeki anlatıcı ve köydeki anlatıcıdır. Romanın genelde bir bölümü şehirde, bir bölümü köyde geçer. Köyde bazı olaylar yaşanırken şehirdeki berber dükkânında da ilginç bazı durumlar gerçekleşir. Berber dükkânındaki kişiler teker teker dışarı çıkıp bir daha dönmemektedirler. Ayrıca romanda yavaş yavaş şehirdeki kişilerle, köydeki kişiler arasında bağlantı çıkmaya başlar. Şehirde kaybolan kişiler köyde, köyde kaybolan kişiler şehirde ortaya çıkmaktadırlar. Öyküde zaman zaman geri dönüşlere yer verilir. Ancak her zaman öykünün şimdiki zamanına geçilir (Yeral 2006: 41.)

Roman, Yönetmen Ümit Ünal tarafından Kırklareli'de filme çekilmiş ve film Türkiye'de 2009'da gösterime girmesinin ardından, birçok ulusal ve uluslararası film festivalinde ödül kazanmıştır. Ümit Ünal, filmi önceki filmleri 9 ve *Ara*'da olduğu gibi tek mekânda süregelen diyaloglara ve oyunculuk performanslarına dayalı bir yapıda işlemiştir.

“Belki de ikiyüzlü bir pencereydi benim gördüğüm; ondan geçen bakışın hangi taraftan geldiği hem görenin hem de görülenin yaşadığı duygulara bağlıydı. Üstelik ona ille içeriden ya da dışarıdan bakılacak diye kesin bir kural da yoktu, göz yetiyorsa aynı anda iki taraftan da bakılabilirdi. Hiç kuskusuz bu durumda kendi-

siyle karşılaşırdı insan; görse görse, bir pence-reden eğilip bakan kendisini görürdü düş kadar yakın bir uzaklıktan... Ola ki şaşırırdı önce; bir yanıyla, yüz yüze geldiği insanın kendisi olduğuna inanmak istemezdi. Peki, ya pencerenin karşı tarafındaki; o inanır mıydı aslında kendisinin öteki olduğuna?" (Yeral 2006: 41).

İstanbul'da çalışan bir berber, "hem burada, hem de çok uzaklarda" olmak ister. Ve bir gün aniden başını alır ve o çok uzaklara gidiverir. Çok uzaklarda, bir 'hiç kimse' olarak yepyeni bir hayata başlamak mümkün müdür Orada bir köy vardır uzakta... O köy neresidir, Türkiye'nin neresindedir? Bilinmez. Yıllardan hangi yıldır, zamanlardan hangi zamandır? Bilinmez. Orada, zaman sonsuz bir baharda donmuş gibidir. Orda bir köy vardır uzakta... Peki, o köy kimin köyüdür?

O köy Muhtar'ın köyüdür. İstanbul'dan gelen Berber bu ücra köye yerleşir. Köyün eski berberi Cıngıl Nuri yıllar önce ortadan kaybolmuştur. Yeni Berber onun dükkânını kiralar, dükkânı işletmeye başlar. Köy, hayallerdeki masum köylerden değildir. Köyün yöneticisi, her şeyi, Muhtar, tuhaf kayıplarla uğraşıp durmaktadır. Köyün en güzel kızı, Güvercin, hiç bir iz bırakmadan kaybolmuştur. Muhtar ve tek silahlı adamı Bekçi, köydeki herkesi sorguya çekerler. Muhtar en çok Cennet'in Oğlu'ndan kuşkulandır. Bu şair ruhlu, hayalci delikanlıyı sorgu sırasında öldüresiye döver ve Cennet'in Oğlu'nun aklını kaçırmaya sebep olur. Muhtar ve Bekçi köye korku salar ama Güvercin'i bulma konusunda başarılı olamazlar. Cennet'in Oğlu, hiç kar yağmayan bu köyün sokaklarında "Kar neden yağar, kar?" diye sorarak dolaşmaya başlar. Daha da tuhaf şeyler olur. Durduk yerde Cıngıl Nuri çıkıp geliverir mesela. O gelir ama bu kez yıllarca sabırla Nuri'nin yolunu bekleyen karısı kaybolur ortadan. Güvercin'in inatçı ve inançsız babasını, son çare olan büyü'nün gücüne ikna etmek için düzmece bir aşk büyü'sü yapılırdı ama büyü ters teper ve masum bir gencin ölümüne sebep olur. Muhtar ve giderek işin içine giren Bekçi ve köylüler, her adımda karşılaştıkları kayıplardan, ölümlerden dehşete düşerler. Hayatın karmaşıklığı, bir türlü anlayamadıkları yazgıları başlarını döndürür.

Muhtar tarifi imkânsız dertlerini çözmek için devlete başvurmaya karar verir, ilçeye gider ve

bir daha asla dönmez. Güvercin bulunur ama bulunması hiç bir sorunu çözmez. Tam tersine köy halkının kendi uydurdukları çok büyük bir yalan içinde kaybolmasına sebep olur. Berber bütün bunlara soğukkanlı bir seyirci gibi uzaktan, dışarıdan bakmakla yetinir sanki. Kavak tozlarının asla yağmayan kar taneleri gibi köyün göklerinde uçuştugu bir günde köyü terk eder, son kez bir tepeden köyü seyrederek.

Postmodern bir edebiyat ürünü olan Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler romanı genel olarak neyin 'ne' olduğu kimin 'kim' olduğu belli olmayan, her şeyin iç içe geçtiği, bazen 'şey'in 'insan', 'insan'ın da 'şey' olduğu ve de kayboluşları yücelten, üslubuyla özgünlüğün tanımını yeniden oluşturmaktadır.

Gölgesizler filmi romanın genel anlatısı, düşle gerçeğin birbirine karıştığı olay örgüsünü olanaksızlık, kendine gönderme, eksiklik gibi matematiksel kavramları postmodern metaforlar olarak kullanmıştır. Romanın içindeki karakterler varoluş, benlik, öteki asıl gibi sorgulamaları filmin anlatı yapısı içerisinde gerçekleştirmişlerdir.

Filmde köy, bir mekân olmaktan çıkıp adeta 'canlı' gibi hareket etmeye başlamakta ve canlı cansız bütün varlıkların arasında film boyunca süren olaylar vesilesiyle bağlar kurularak, neticede romanın sınırları içinde kalan mekânın bütünüyle birbiriyle ilişkili olduğu hissini izleyiciye vermektedir.

## SONUÇ

Edebiyat 'yazı'ya, sinema 'görüntü'ye yaslanan iki önemli ifade sanatıdır. Her ikisi de uygarlık tarihi açısından kesin 'belge' özelliğine sahiptir. Edebiyat ve sinemanın 'kurgu' özellikleri arasında farklar vardır. Bu nedenle edebiyat ile sinema arasında çok önemli 'anlam' farkları ortaya çıkar. Edebiyat ile sinema özdeş temaları işleseler de bunu farklı tekniklerle gerçekleştirmek zorundadırlar. Bu nedenle edebi eserler, sinemaya uyarlandığında başarıyla başarılıdır.

Sinemada ayırım genel olarak birden çok sahenin iç gerilim amaçlı kurgusuna sahip anlatısal bir bütün olduğu için düz yazı paragraf gibi düşünülür; ayrımlar sahnelerden oluşur. Beş sözcüğün kurgusundan hiçbir sözcüğün yerini başka sözcüğün alamayacağı bu dizinin oluşması gibi film sahnesini oluşturan çekimlerin



yerini de herhangi başka bir çekim alamaz. Sözcükler değiştiğinde dizenin çekimler değiştiğinde de sahnenin iletisi ve anlamı değişir. Roman, öykü, sinema filmi gibi yapıların büyük öyküsel bütünlüğü içinde bir de her biri ötekilerle zincirleme ya da dairesel ilişki içinde bulunan küçük öykülü bütünlüklü yapılar bulunur. Bunlar hem kendi başlarına bir iletisi taşıyor hem de parçası oldukları büyük yapının iletisinin oluşmasında görev alır (Özdil 1992: 72).

Gölgesizler filminde yönetmen zaman, mekân ve karakterlerle olan ilişkiyi klasik anlatının dışında postmodern döneme özgü sinemasal kodlarla ve zaman-mekân esnekliği sağlayan bir kurguyla izleyiciye sunmaktadır. Romanda karakterlerin gerçeklikle olan bağları modernite sonrası bireyin gerçeğe olan uzaklığı, filmde şehir ve köy arasındaki geçişlilik üzerine kurgulanmıştır. Bu film yönetmen Giddens'in ortaya koyduğu 'yapının ikililiği' ve 'yerinden çıkarılma' kavramlarıyla da değerlendirilebilecek bir roman uyarlamasıdır.

Sonuç olarak günümüzde sınırlı sayıda yaratılan sözsüz filmlerin dışında sinema sözcüğü diline sıkı sıkıya bağlıdır. Sinemanın olmazsa olmazı görüntüdür. Sinemanın sanat olmasını sağlayan en önemli dilsel öğe ise kurgudur. Edebiyat ve sinema dilleri birçok açıdan benzer; benzeşmenin temel ölçütü, yapısal ve kurgusaldır. Bu iki sanatta da en küçük birimlerden büyük birimlere doğru bir ilerleme söz konusudur. Sinemada şiirsel anlatım olanağı vardır fakat sinema evreninde tümüyle şiirsel bir filme rastlanmamış; şiirsel filmlerin kimi sahne ve ayrımlarında gözlenebilmiştir. Sinema da şiirselliği yaratan öğeler çerçeve düzenlemesi, uzam seçimi, çekim biçimleri, kahramanların yaşam karşısındaki tutum ve duruşu, mevsim koşulları, doğanın görünüşü, kurgu ve dildir. Edebiyat ve sinema dilleri arasındaki benzerlik ve değişikliklerin ortaya konması yoluyla bu dillerin anlaşılabilirliği istenmesi, dil denilen çok karmaşık olgusunun her yönüyle irdelenmesini gerektirmiştir.

#### KAYNAKLAR

Akyürek F (2004) Senaryo Yazarı Olmak, MediaCat Yayınları, İstanbul.

Avcı Z (1985) Roman Seyretmek mi, Film Okumak mı?, Video-Sinema S.4.

Ayça E (1985) Türk Sineması'nın Kimliği, Video-Sinema, S.9.

Büker S (1981) Metz'in Sinema Diline Yaklaşımı, Kurgu, S.4.

Demir Y (1994) Filmde Zaman ve Mekân, Turkuaz Yayınları, Eskişehir.

<http://www.hasanalitoptas.net/php/index.php?mid=1&dl=1>

Kracauer S (1976) Theory of Film, The Redemption of Physical, Oxford University Press, New York.

Metz C (1974) Film Language: A Semiotics of Cinema, M. Taylor (çev), Oxford University Press, New York.

Monaco J (2000). Bir Film Nasıl Okunur. Ertan Yılmaz (çev.), Oğlak Yayınları, İstanbul.

Onaran A Ş (1981) Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara.

Onaran A Ş (1986) Sinemaya Giriş, Filiz Kitabevi, İstanbul.

Oğuztan Ü (2006), Türk Romancısı Ve Yeşilçam, Cinemascope Derg. Ekim, 16-17.

Özdil C (1992) Sinemada Şiirsel Anlatım, İstanbul.

Özön N (1964) Roman ve Sinema, Türk Dili Özel Sayısı.

Özön N (1972) 100 Soruda Sinema Sanatı, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Renan E (1965) Bilimin Geleceği, Milli Eğitim Bakanlığı Yayını, Ankara.

Sayar V (1982) Sinemamız Edebiyatımıza Bakıyor, Gösteri, S. 15.

Tural S K (1973) Kültür veya Edebiyat Sosyolojisi, Divan, S. 4.

Tural S K (1982) Zamanın Elinden Tutmak, Ötüken Yayınevi, İstanbul.

Ufuk A (1959) Sinemamız ve Edebiyatımız, Sinema Tiyatro Derg. S. 5.

Wellek R ve Austin W (1983) Edebiyat Biliminin Temelleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara.

Yeral Ö (2006) Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler Romanı ve Olanaksızlık, Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.

Zıllıoğlu M (1981) Çağdaş Bir Sinema Kuramcısı: Jean Mitry, Kurgu, S.4.