

ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASINDA EDEBİ UYARLAMALARA İLİŞKİN BİR İNCELEME

Mustafa C. SADAKAOĞLU

Haliç Üniversitesi, Türkiye

mustafasadakaoglu@halic.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-4359-4828>

<i>Atıf</i>	SADAKAOĞLU, M. C. (2025). ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASINDA EDEBİ UYARLAMALARA İLİŞKİN BİR İNCELEME. <i>İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 17(3), 399-417.
-------------	---

ÖZ

Sinema ile edebiyat arasındaki ilişki, sinemanın imgesel yönünü öne çıkaran ve bu sayede yüksek sanatlarla ilişkilmesine olanak tanıyan kurmaca filmler sayesinde mümkün olmuştur. Ancak söze ve kelimelere dayalı bir ifade aracının, göze ve görüntüye dayalı bir başka ifade aracına kaynaklık etmesi yaklaşık bir asırlık geçmişiyle iki sanat arasındaki tartışma konularından biri olmuştur. Edebi eserlerin görüntüye dökülmesi kimi güçlükler ortaya çıkarmakla birlikte sinema izleyicisinin son derece zengin bir imgelem evrenine kapı aralamasına olanak tanımıştır. Roman ile sinema filmlerini birbirinden ayıran ya da aralarındaki biçimsel farklılıkları büyüten esas tuzak ise temelde sinemayla farklı anlatım dillerine sahip olmalarıdır. Edebi eserlerin üretim süreçlerinde baskı teknikleri öne çıkarken, sinema filmlerinin üretim süreçlerinde hareketli görüntüler büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle edebi eserler ile sinema filmlerinin alımlama mekanizmaları arasında iki farklı deneyim söz konusudur. Çalışmada, sinemanın pek çok sanattan beslenen ve pek çok sanatı içine alan yapısal özellikleri gözden kaçırılmadan edebiyat ile arasındaki etkileşim sorgulanmaktadır. Bu maksatla çalışmanın giriş bölümünü takiben sinema ile edebiyat arasındaki kaynak metin meselesini odağa alan tartışmalara yer verilmiştir. Takip eden bölümdeyse Türk sinema tarihinde edebi eserlerden uyarlanan filmlerin genel özellikleri açıklanmaya gayret edilmiştir. Çalışmanın araştırma bölümünde ise Hasan Ali Toptaş tarafından kaleme alınan *Gölgesizler (1994)* adlı romanın, Ümit Ünal'ın aynı adlı filminde öne çıkan başta uyarlama olmak üzere

Geliş tarihi: 15.05.2025 – Kabul tarihi: 18.07.2025, DOI: 10.17932/IAU.IAUSBD.2021.021/iausbd_v17i3006

Araştırma Makalesi-Bu makale iThenticate programıyla kontrol edilmiştir.

Copyright © İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi

metinlerarasılık, çoğulcu bakış açısı ve üst kurmaca özellikleri üzerinden geç dönem Türk sinemasındaki postmodern eğilimler açıklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Türk Sineması, Edebiyat, Uyarlama, Postmodern.

AN ANALYSIS OF LITERARY ADAPTATIONS IN MODERN TURKISH CINEMA

ABSTRACT

The relationship between cinema and literature has been possible thanks to fiction films that emphasize the imaginative aspect of cinema and thus allow it to relate to the high arts. However, the fact that one means of expression based on words and words is the source of another means of expression based on the eye and image has been one of the subjects of debate between the two arts with a history of nearly a century. Although the translation of literary works into images poses some difficulties, it has allowed the cinema audience to open the door to an extremely rich universe of imagination. The main pitfall that separates the novel from the motion picture, or magnifies the formal differences between them, is that they have fundamentally different narrative languages. While printing techniques are prominent in the production processes of literary works, moving images are of great importance in the production processes of motion pictures. Therefore, there are two different experiences between the reception mechanisms of literary works and motion pictures. In this study, the interaction between cinema and literature is questioned without losing sight of the structural features of cinema, which feeds from and encompasses many arts. For this purpose, following the introduction of the study, discussions focusing on the source text issue between cinema and literature are included. In the following section, an attempt is made to explain the general characteristics of films adapted from literary works in the history of Turkish cinema. In the research part of the study, the postmodern tendencies in late Turkish Cinema are explained through the features of intertextuality, pluralist perspective and metafiction, especially adaptation, which are prominent in Ümit Ünal's film of the same name of the novel *Gölgesizler* (1994) written by Hasan Ali Toptaş.

Keywords: *Cinema, Turkish Cinema, Literature, Adaptation, Postmodern.*

GİRİŞ

Sinema, görece genç bir sanat dalı olmasına karşın farklı sanatların katkı ve biraraya gelmesiyle ortaya çıkmış zaman içinde kendi dilini inşa ederek özgün bir sanat haline gelmiştir. Sinema, başlangıçtan itibaren roman, öykü, şiir, masal ya da destan gibi edebi türlerden faydalanmıştır. Özellikle edebiyat uyarlamaları, sinemaya içerik sağlayarak oldukça önemli katkılarda bulunmuştur. Bu durumun kaynağında sinemanın kendinden önceki sanatlardan yararlanma konusunda duyduğu ihtiyaç kadar kronolojik olarak sonradan ortaya çıkmış olması, yapısal bakımdan önceki sanatlardan yararlanmaya müsait olması ve odağında insan olan benzer hikâyeler anlatması bulunmaktadır (Özön, 1964, s. 797; Öztuna, 1997, s. 28).

Sinema, imgesel anlatıma dayalı dilinin izleyici üzerindeki etkileri sayesinde öteki pek çok sanat arasından öne çıkmasını bilmiştir. Diğer yandan imgesel anlatıma dayalı bir dile sahip olması özellikle romanla arasındaki bağı güçlendirmiştir (Monaco, 2000, s. 47). Ancak bu durum edebi uyarlamalar hususundaki tartışmaların büyümesine neden olmuştur.¹ Bir ifade aracı olduğu kadar kültürel temsil alanı olan sinema kuşkusuz üretildiği ya da tüketildiği toplumsal bağlamdan bağımsız düşünülemez. Dolayısıyla öteki pek çok kültürel temsil alanında görülen inşa süreçlerinde olduğu gibi sinema filmleri de üretildiği dönemin hâkim atmosferinden etkilenmektedir. Günümüzde sinema, mevcut toplumsal pratikler çerçevesinde kendinden beklendiği gibi anlatmaya giriştiği hikâyeleri imgesel anlatıma dayalı özgün diliyle kurmaktadır.

Bu çerçevede Türk sinemasında özellikle 2000 yılı sonrasına tarihlenen roman uyarlamalarında öne çıkan metinlerarasılık, çoğulcu bakış açısı ve üst kurmaca gibi postmodern söylem tarzlarına ilişkin göstergeler bakımından dünyadaki gelişmelerle ilişkilendirilebilir. Postmodern söylem, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından başlayarak günümüze uzanan tarihsel kronolojide gerçekleşen siyasi, iktisadi ve kültürel bir dizi kırılmaya tekabül etmektedir. Buna göre (Sieghart, 1986, s. 7); iktisadi bakımdan ulus ötesi kapitalizmin eriştiği küresel güce gönderme yapmakla birlikte iki kutuplu dünya düzeninin ürettiği nükleer krizler, Kore, Vietnam ve Afganistan savaşlarıyla doruğa ulaşan askeri çatışmalar; 1973, 1987 ve 1997

¹ Uyarlama, bir türden başka bir türe *dönüştürme* ve *aktarma* anlamına gelmektedir. Ancak çalışma dâhilinde uyarlama kavramı “öteki yazılı türlerden sinemaya aktarma” bağlamında kullanılmıştır. Dolayısıyla bir eseri başka bir dinleyici, seyirci, okuyucu topluluğunun beğenisine veya değişik bir sanat tekniğine göre yeniden düzenleme, uygun duruma getirme, sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun hale getirme şeklinde kavranmıştır (Özön, 1963).

yıllarındaki iktisadi krizler, ırkçı eğilimlerin neden olduğu toplumsal krizler ve nihayet kültürel alanda yeni arayışlarla birlikte anılmaktadır. Diğer yandan Türkiye’de daha çok 24 Ocak 1980 kararları ile bu kararların sıkı sıkıya uygulandığı 12 Eylül 1980 sonrası süreçte gerçekleşen yapısal dönüşümlerle birlikte anılmaktadır. Bahse konu dönüşümlerin göstergeleri ise toplumsal alanda gündelik hayatın işleyişinde, politik alanda toplumsal meselelerden uzaklaşma ve güçlenen bireyci eğilimlerde, iktisadi alanda küresel neoliberal sisteme eklenmede ve nihayet kültürel alandaysa sanatsal üretimde dışa vuran bir dizi arayışla somutlaşmıştır. Ancak hem edebi eser üretiminde hem de sinema filmlerinde bireye ve bireysel meselelere odaklanma bahse konu dönemin genel karakteristiğini belirlemiştir. Doğal olarak toplumsal meselelerden uzaklaşma ve bireysel meselelere yönelme eğilimi edebiyat uyarlaması sinema filmlerini de aynı uğrakta birleştirmiştir. Zira bu tür filmlerde daha çok toplumsal hayatın dışına itilmiş, ötekileştirilmiş ya da bir şekilde şiddete, nefrete ya da ötekileştirmeye maruz bırakılmış bireylere ait hikâyeler öne çıkmıştır.

Çalışmada öncelikle sinemanın pek çok sanattan beslenen ancak aynı zamanda pek çok sanatı içinde eriten doğası gözden kaçırılmadan edebiyatla arasındaki güçlü ilişki ve etkileşim irdelenmektedir. Bu maksatla çalışmanın giriş bölümünü takiben sinema ile edebiyat arasındaki kaynak metin ve özgünlük meselelerini odağa alan tartışmalara yer verilmektedir. Takip eden bölümde Türk sinema tarihinde edebi uyarlama geleneği ile uyarlama sinema filmlerine değinilmektedir.

Çalışmanın araştırma bölümünde Türk sinemasının 2000 yılı ve sonrasında odaklanılmaktadır. Bahse konu dönemde edebiyat uyarlaması filmlerde öne çıkan parçalı yapı, zaman, mekân ve içe dönük karakterlerden oluşan özellikler irdelenmektedir. Diğer yandan uyarlama sinema filmlerinde kullanılan dil, zaman ve mekân unsurları ile karakterlerin, çevrenin ve hareketlerin tasvir edilmesi gibi meseleler araştırma örnekleme olarak belirlenen Ümit Ünal’ın Hasan Ali Topbaş’ın aynı adlı eserinden sinemaya uyarladığı *Gölgesizler* (2008) adlı sinema filmi üzerinden incelenmektedir. Bu maksatla araştırma örnekleme olarak belirlenen iki farklı metin karşılaştırmalı analiz yöntemiyle irdelenmektedir. Anılan yöntem iki veya daha fazla metni incelemek ve elde edilen bulgular aracılığıyla karşılaştırmak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla iki farklı metnin karşılaştırılmasıyla veri elde etmek için kullanılan sistematik bir yaklaşımdır (Drobnic, 2014, s. 1125-1127). Bulgular kısmında ise elde edilen veriler aracılığıyla bütüncül

bir sonuca ulaşmak için iki farklı metinle ilgili yorum ve değerlendirmeler yapılmaktadır. Araştırma neticesinde örneklem olarak incelenen roman ve uyarlandığı sinema filminin genel manada postmodern sinemaya özgü kimi eğilimlerde öne çıkan metinlerarasılık, çoğulcu bakış açısı ve üst kurmaca gibi özellikler bakımından zengin okuma imkânı verdiği ortaya konulmaktadır.

SİNEMA VE EDEBİYAT

Sinemanın en çok benzetildiği ve en sık karşılaştırıldığı sanat türü kuşkusuz romandır. Yirminci yüzyılın başından itibaren sinemanın daha çok alt sınıflardan gelen izleyici kitlesi üzerindeki popülerliğine ilişkin şüpheleri ortadan kaldırmak ve bir çeşit kültürel eşik oluşturmak için edebi uyarlamalar kullanılmıştır (Pearson ve Uricchio, 1993). Bu minvalde roman ile sinema arasındaki etkileşimi ilk kez gündeme getiren David. W. Griffith film çekmek ile roman yazmak arasındaki yakınlığı resimli öykü anlatmak şeklinde tarif etmiş ve Thomas Dixon'ın *The Clansman (1905)* adlı romanından uyarladığı *Birth of a Nation (1915)* adlı sinema filmini neden-sonuç mantığıyla inşa ederek, bir tür doğrusal anlatı haline getirmiştir (Corrigan, 2007, s. 29-47; Özön, 1964, s. 797-800).

Sinema ve roman gibi iki farklı metin arasındaki kesişmenin başladığı yıllardan itibaren uyarlamalarla ilgili tartışmaların daha çok kaynak metnin özgünlüğü ya da aslına uygunluğu üzerinden yapıldığı görülmektedir. Ancak aslına uygunlukla ilgili tartışmalarda kaynak metni önceleyen sinema aleyhine bir dizi entelektüel önyargı bulunduğu söylenebilir. Zira edebi eserlerin özgünlüğüne ilişkin tartışmaların temelinde iki farklı anlatı formunun kendi doğalarından kaynaklanan farklı temsil pratikleri ile bu pratiklerin dışavurumunda somutlaşan farklı önceliklere sahip olmaları vardır. Buna göre (Austin ve Wellek, 1983, s. 43); edebi eserler özellikle roman, yazı dilinin imkânlarından faydalanarak inşa ettiği kendi gerçekliğini yapısal bütünlük içinde okuyucuya sunarken; sinema ise doğası gereği dış dünyanın betimlenmesinde kendi sınırları içinde kalmak zorundadır.

Sinema filmleri ile filmlerin kaynak metni romanlar temel olarak kurmaca birer kurgu eserleridir ancak filmlerinin kurgusu imgelerin sıralanmasıyla gerçekleştirilirken; roman kurgusu, kelimelerin anlamlı bütün oluşturacak şekilde dizilmesiyle ancak mümkün olabilir (Hutcheon, 2006, s. 11-12). Bu minvalde senaryo; önceden tasarlanan bir hikâyenin özellikle sinema diliyle ifade edilmesiyle oluşturulan *özgün senaryo* ya da yine önceden ya-

zılmış bir başka metnin senaryoya dönüştürülmesiyle oluşturulan *uyarlama senaryo* olmak üzere iki türlü kurgulanabilir (Aykın, 1983, s. 495-496). Dolayısıyla senaryo yazımında biri kelimeler diğeri imgeler aracılığıyla inşa edilen iki farklı gerçekliğin inşası söz konusu olabilir. Zira zaman ve uzamla kurulan ilişki bakımından birbirlerinden farklılaşmaktadırlar. Zaman ve uzam sinema filmlerinin temel malzemesidir ancak romanların zaman ve uzamla kurmuş olduğu ilişki, sinemadan farklı olarak gerçekliğin inşasından çok okurun hayal dünyasını harekete geçirmek amacıyla kullanılmaktadır. Romanda geçmiş, şimdiki ya da gelecek zaman iç içe geçerken, sinemada zaman ve uzam aracılığıyla sinemasal gerçeklik yaratılmakta ve geçmişe dönüşler ya da geleceğe atlamalarla hikâye esnetilebilmektedir.

Kendinden önceki sanat formlarıyla kurduğu ilişki ve etkileşim bakımından sinemanın en çok romanla iş birliği içinde olduğu görülmektedir (Özön, 1964, s. 796; Renan, 1965, s. 10; Bazin, 2000, s. 66-67; Taylan, 1994, s. 89). Bu durumun kaynağında sinema filmleri ile romanların uzun ve ayrıntılı birer hikâye anlatma aracı olmaları bulunmaktadır (Monaco, 2000, s. 47; Stam, 2005, s.15-19). Roman, doğası itibariyle anlatılacak bir hikâye ile hikâyeyi sunan bir anlatıcıya dayanmaktadır. Zira bir anlatıcı olmaksızın bir hikâye anlatmak kuşkusuz son derece güçtür (Tekin, 2004, s. 17). Diğer yandan sinemadaki anlatıcı, genel olarak mizansen unsurları olarak işlev gören ses, müzik, dekor, oyuncu, ışık, kurgu, kamera açısı ve kamera hareketleri gibi görsel ve işitsel özelliklerin bileşiminden oluşmaktadır. Dolayısıyla sinema filmleri ile romanlar aynı hikâyeleri anlatıyor olsalar bile roman içeriği okurun hayal gücüyle orantılıyken, sinema izleyicileri bakımından hayal ancak perdeye yansıtılabilen hikâyeye sınırlıdır (Sayın, 1986).

Roman gibi edebi eserlere özgü ancak sinemacıların da kullanmaktan bir türlü vazgeçemedikleri bir dizi ilke ve yöntem zaman içinde sinemaya yerleşmiştir. Bundan dolayı sinema, ilk bakışta edebiyat, resim ya da tiyatro gibi kendi araçlarıyla kendi doğrularını açıklama yetisini kaybetme tehlikesi içinde görülebilir (Tarkovski, 1986, s. 25). Sözgelimi Türk sinemasının ilk yıllarında tiyatro ve edebiyat kuşkusuz çok önemli bir kaynak olarak kullanılmıştır. Özellikle Muhsin Ertuğrul'un tiyatro kökenli oyuncu ve sanatçılarla çalışması, tiyatroya özgü teknikleri sinema ile birleştirerek özgün bir dil oluşturma çabaları Türk sinemasının ilk yıllarında sinema ile tiyatro ve edebiyat arasındaki güçlü bağın en önemli gerekçesini oluş-

turmaktadır. Ancak Muhsin Ertuğrul sonrası Türk sineması kendi özgün dilini bulmaya başlamış ve edebi uyarlamalardan vazgeçmeksizin kullanageldiği tiyatrodan tekniklerini geliştirerek yoluna devam edebilmiştir. Netice olarak Türk sineması, kendinden önceki sanatlara olan bağımlılığını azaltma çabalarını daha çok kendi özgün dilini yaratmak suretiyle gösterme eğilimde olmuştur. Sinemacılar arasında *arılama* adı verilen bu çabalar, sinemanın roman ve öykü üretimini etkilemeye başlamasıyla birlikte edebi cenahta da yankılanmıştır. Sinemanın herhangi bir sanatın gölgesinde kalamayacak kadar bağımsız bir sanat olduğunu düşünen arılama savunucuları aksine arılama fikrine karşı çıkanlar ise uyarlamayı sanat tarihinin değişmeyi olarak görmektedir (Bazin, 1966, s.110-111). Ancak edebi eserlerin olduğu gibi filme alınması gerektiğine yönelik sinemanın ilk yıllarında öne çıkan bahse konu eğilimler zamanla sinemanın da kendine özgü anlatı dilini yaratması gerektiği kabulüyle değişmiş ve her iki türü önceleyen melez bir yöntem olarak edebiyat uyarlaması adı verilen üslup ortaya çıkmıştır.

TÜRK SİNEMASINDA UYARLAMALAR

Türk sinema tarihinin başlangıcını oluşturan Fuat Uzkınay² adlı genç bir yedek subayın İstanbul Yeşilköy’de gerçekleştirdiği çekimlerin ardında dönemin Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın Alman ordusu bünyesinde kurulu film merkezini ziyareti ve sinemanın önemini kavraması bulunmaktadır. Bunun üzerine Osmanlı ordusu bünyesinde benzer bir merkez kurulması teşvik edilmiş ve bu süreçte çeşitli filmler çekilmiştir (Onaran, 1994, s. 14). Türk sinemasının emekleme safhasında özgün senaryo açığı daha çok tiyatro uyarlamalarıyla kapatılmıştır.³ Sinemanın ilk yıllarında Mehmet

² Fuat Uzkınay tarafından kayda alınan ancak günümüze maalesef ulaşamayan *Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılması* adlı çekim, Türk Sineması'nın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Film, 1876-77 savaşında Osmanlı'nın Rusya karşısında aldığı dramatik yenilgi sonrası Rus ordusunun İstanbul'da ilerlediği son noktayı temsilen Yeşilköy’de inşa ettiği görkemli anıtın, dikilmesinden yaklaşık kırk yıl sonra Osmanlı ordusu tarafından törenle yıkılışını kayda almıştır. Osmanlı’da sinemacılığın kuruluşunda Pathé firmasının İstanbul acentesi Sigmund Weinberg’in katkıları oldukça büyüktür (Scognamillo, 1990, s. 19). Bu durum, yirminci yüzyılın şafağında imparatorluk payitahtında özellikle sinema alanındaki teknik gelişmelere merak duyan ve dünyadaki yenilikleri yakından takip eden bir cemaatin varlığını kanıtlamaktadır (Filmer, 1984, s. 134-135). Zira hemen her yeni ürün yabancı tacirler nezdinde oldukça önemli bir ticaret merkezi olarak görülen İstanbul’a kısa zamanda ulaşabilmektedir. Diğer yandan imparatorluk sınırları dâhilinde çekilen ilk film 1905 yılında İstanbul yerine Manastır’da çekilmiştir. Buna göre, Yanaki ve Milton Manaki Kardeşlerin *Büyükanne Despina* ile *İp Eğiren Kadınlar* adlarını verdikleri ilk film kaydı tarihe geçmiştir (Evren, 2013, s. 72-76). Gündelik hayatın akışını kayda almaya yönelik yaklaşık altmış saniyelik aktüel çekimlerde iki kardeş büyükannelerini yün eğirirken kayda almaktadır. Devam eden yıllarda film çekiminde öncü rollerini devam ettiren Manaki Kardeşler, Jön Türklerin Rumeli’de düzenleyeceği pek çok etkinliği hatta Sultan V. Mehmet Reşat’ın 1911 yılındaki Manastır gezisini kayda almışlardır (Şekeroğlu, 1985; Karalis, 2002, s. 4).

³ Dönemin tiyatro kökenli yönetmeni Muhsin Ertuğrul’un çektiği filmlerin pek çoğu tiyatro uyarlamasıdır. Bunlar arasında *Leblebici Horhor* (1923), *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923), *Ankara Postası* (1928), *Söz Bir Allah*

Rauf'un aynı adlı oyunundan Sedat Simavi tarafından sinemaya uyarlanan *Pençe* (1917) ile Ahmet Fehim'in Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden sinemaya uyarlandığı *Mürebbiye* (1919) adlı filmleri dikkat çekicidir. Bu süreçte çoğunluğu Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar ile Peyami Safa'nın eserlerinden, kalanıysa Kerime Nadir⁴ gibi yazarların popüler romanlarından pek çok eser sinemaya uyarlanmıştır (Sayın, 2005, s. 30). Diğer yandan Muhsin Ertuğrul'un tek adam olduğu 1922 ila 1939 dönemini takiben 1939 ila 1949 dönemi İkinci Dünya Savaşı'nı da içine alan sinemanın gerilediği yıllardır. Ancak savaşın sona ermesi ardından film üretiminde nicel bir artış gerçekleşmiştir. Bu durumun kaynağında eğlence vergisinde yapılan indirimle birlikte film yapımına ilginin artması bulunmaktadır. Bu sayede 1938 yılında ülke genelinde 130 olan sinema salonu sayısı yaklaşık 650'ye kadar yükselmiştir (Özön, 1964, s. 121). Özellikle 1950 sonrasında teka-bül eden dönemde uyarlama kolaylığı nedeniyle daha çok melodramlar tercih edilmiştir. Bu minvalde Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkant ve Esad Mahmut Karakurt gibi popüler yazarların eserlerinden yapılan uyarlamalar dönemin sinema karakteristiğini belirlemiştir (Özgüç, 2005, s. 43; Sayar, 1981, s. 29). Aynı zamanda Türk sinemasının kendi anlatı dilini inşa ettiği bu dönemde Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserlerinden Lütfi Ömer Akad tarafından sinemaya uyarlanan *Vurun Kahpeye* (1949) ile Metin Erksan tarafından sinemaya uyarlanan *Yol Palas Cinayeti* (1955) adlı filmler öne çıkmıştır (Özgüç, 2005, s. 43). Diğer yandan sinema ile edebiyat arasındaki etkileşimin yoğunluk kazandığı 1960'lı yıllarda film üretimi nicel olarak arttığı gibi nitelik bakımından dikkat çeken filmler çekilmiştir (Daldal, 2005, s. 31).

Sinema çevrelerinde ortaya atılan “yerli sinema nasıl olmalıdır” sorusunu yanıtlamaya yönelik arayışların bir sonucu olarak ortaya çıkan sinema akımları tarafından yerli edebi eserlere yönelim artmıştır. Bu süreçte 1961

Bir (1933), *Aynaroz Kadısı* (1938), *Bir Kavuk Devrildi* (1939), *Tosun Paşa* (1939), *Akasya Palas* (1940), *Yayla Kartalı* (1945) ve *Harman Sonu* (1947) adlı filmler öne çıkar. Diğer yandan yine aynı dönemde çekilen edebi eserlerden uyarlanan: Muhsin Ertuğrul *Boğaziçi Esrarı* (1922), *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Sözde Kızlar* (1924), Faruk Kenç *Kıvrıkcık Paşa* (1940), Şadan Kâmil *Toros Çocuğu* (1946) ve *Seven Ne Yapmaz* (1947), Ferdi Tayfur *Senede Bir Gün* (1947), Şakir Sırmalı *Unutulan Sır* (1948), Seyfi Havaeri *Damga* (1948), Ömer L. Akad *Vurun Kahpeye* (1948) ve Aydın Arakon *Efsuncu Baba* (1949) adlı filmleriyle dikkat çeker.

⁴ Bu süreçte Muhsin Ertuğrul, Y. Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* (1922) adlı romanından uyarladığı *Boğaziçi Esrarı* (1922) adlı filmi ile H. Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarladığı *Ateşten Gömlek* (1923) adlı filmi çekmiştir. Diğer yandan roman uyarlamalarına ihtiyaç duyulmasının kuşkusuz pek çok sebebi sayılabilir. Ancak okuyucu tarafından beğenilmiş bir romandan uyarlanan bir filmin izleyici tarafından ilgi göreceğine dair beklenti, ilerleyen yıllarda Kerime Nadir gibi popüler yazarların öne çıkmasına neden olmuştur (İleri,1973;10-13).

Anayasasının özgürlükçü ruhu da sayesinde sinemacılar arasında yoksulluğu, az gelişmişliği, işçi ya da köylülerin zor koşullar altındaki hayatlarını odağa alan toplumsal meseleler filmlere dâhil edilmeye başlamıştır (Scognamillo, 1966, s. 29). Bu dönemde çekilen edebiyat uyarlamaları arasında Metin Erksan'ın Fakir Baykurt'tan uyarladığı *Yılanların Öcü* (1962), Necati Cumalı'dan uyarladığı *Susuz Yaz* (1964); Tunç Başaran'ın Orhan Kemal'den uyarladığı *Murtaza* (1965) ile Ömer Lütfi Akad ile Memduh Ün'ün Orhan Kemal'den uyarladığı *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1966) adlı filmler dikkat çekmiştir. Diğer yandan Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1962) adlı filmi, *Irazca'nın Dirliği* ve *Kara Ahmet Destanı* adlı Fakir Baykurt'un roman üçlemesinin ilkinden sinemaya uyarlanmıştır.

Köy edebiyatında önemli bir yere sahip olan Baykurt'un romanlarında feodal ilişkiler, katı hiyerarşi ve mülkiyet olgusuna dikkat çekilmekle birlikte yüzyıllardır devam eden sınıfsal meselelere ilk kez toplumsal gerçekçi perspektiften bakılmıştır. Zira hem roman hem de filmlerde kırsal hayatın ağır koşulları, feodal hiyerarşi, yoksulluk ve kimsesizlik dramatik anlatının arka planını oluşturmuş ve böylece bürokratik merkezîyetçilik etrafında şekillenen mülkiyet olgusunun yanı sıra aile, din ve cinsellik temalarından kaynaklanan çatışmalara yer verilmiştir.

Sinemanın kriz yıllarının başlangıcı olan 1970'li yıllar, kuşkusuz edebi uyarlamalar hususunda da benzer türden bir krizin başlangıcını oluşturmaktadır. Bu çerçevede Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı romanından Ertem Eğilmez tarafından sinemaya uyarlanan *Hababam Sınıfı* (1975) dışında, Metin Erksan, Lütfi Ömer Akad ve Halit Refiğ gibi yönetmenler tarafından televizyon için yapılan uyarlamalar hatırlanabilir (Kale, 2019, s. 126-147). Diğer yandan 1970'li yıllarda başlayan krizin etkilerini hissettirdiği 1980 ila 1990'lı yıllarda izleyici için film izleme deneyimi sinema salonlarından videokasetlere geçmiş dolayısıyla izleyici, sinema salonlarından ziyade kendi evine çekilmiştir.

Diğer yandan 1990'lı yıllarda çekilen edebiyat uyarlamalarının önemli bir kısmı geçmiş, kendi hikâyeleriyle anlatma eğiliminde olmuştur (Erus, 2020, s. 587). Bu çerçevede Rıfat Ilgaz'ın romanından Yusuf Kurçenli tarafından sinemaya uyarlanan *Karartma Geceleri* (1990) adlı filmde; İkinci Dünya Savaşı yıllarında yazdığı şiirlerden dolayı tutuklanan ve polis sorgusunda işkenceye uğrayan bir öğretmen hikâyesini anlatmaktadır. Kemal Tahir'in aynı adlı romanından Halit Refiğ tarafından sinemaya uyar-

lanan *Karılar Koğuşu* (1990) adlı filmdeyse yine aynı kronoloji üzerinden Anadolu'nun çeşitli hapisanelerindeki hükümlü kadınların hayatta kalma mücadeleleri hikâye edilmektedir.

Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından Tomris Giritlioğlu tarafından sinemaya uyarlanan *Salkım Hanımın Taneleri* (1990) adlı filmde; yine 1940'lı yıllardaki varlık vergisi ve gayrimüslim azınlıkların Aşkale sürgünü hikâye edilmektedir. Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Güllü* adlı romanından Tunç Okan'ın *Sarı Mercedes* (1993) ismiyle sinemaya uyarladığı filmdeyse Anadolu'dan Almanya'ya işçi olarak göçen ve azimle biriktirdiği parasıyla Mercedes marka bir otomobil satın alan bir işçinin, gurur kaynağı otomobiliyle Almanya'dan Türkiye'ye dönüş yolunda başına gelenler anlatılmaktadır.

Döneme ilişkin hatırlanması gereken bir diğer gelişme ise 1970'li yıllarda yayınlanmaya başlayan ve dönemin hayhuyu içinde yolunu kaybetmiş özellikle genç bireylere yeni bir yol önerme iddiasıyla popülerlik kazanan dini içerikli romanların 1980'li yıllardan itibaren yoğun olarak sinemaya uyarlanmasıdır. İslami hareketlerin toplumsal taban bulduğu bir dönemde daha çok kötü arkadaş çevresinin kurbanı olmuş genç bireylerin ya da başörtüsü nedeniyle yaşanan kimi mağduriyetlerin odağa alındığı romanlardan uyarlanan sinema filmleri çekilmiştir.

ARAŞTIRMANIN AMACI

Çalışmanın araştırma örneklemini olarak belirlenen Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (1994) adlı romanı, oldukça yoğun postmodern göstergeleriyle dikkat çekmektedir. Romanda metinlerarasılık, büyümlü gerçeklik, zaman ve uzamda kayma gibi bir dizi postmodern özellik öne çıkmaktadır. Çalışmanın araştırma bölümünde, Ümit Ünal tarafından 2009 yılında aynı adla sinemaya uyarlanarak yeni bir anlatı dili kazanan roman ile sinema filmindeki anlatı unsurları karşılaştırmalı analiz yöntemiyle incelenmekte ve elde edilen bulguların tartışılması amaçlanmaktadır.

ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Sinema, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya çıkışından bu yana sanatın diğer dallarından geniş ölçüde faydalanarak gelişmiştir. Tiyatro ve edebiyat sinemanın en zengin iki kaynağıdır. Sinema, tiyatronun dramatik anlatımını ve edebiyatın derinlemesine karakter gelişimini kendi görselliğiyle harmanlayarak onu eşsiz bir sanat formu haline getirmiştir. Diğer yandan sinema ile edebiyat arasındaki özgünlüğe ilişkin tartışmalarda te-

melde iki farklı sanat formunun anlatı dillerinden kaynaklanan farklı temsil pratiklerine ve bu pratiklerin dışavurumunda somutlaşan farklı bir dizi önceliklere sahip olduklarının dikkate alınması gerekmektedir. Bu çerçevede çalışmanın araştırma bölümünde Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (1994) adlı romanı ile romandan sinemaya uyarlanarak, yeni bir anlatı dili kazanan Ümit Ünal'ın aynı adlı filmde öne çıkan başta uyarılma olmak üzere metinlerarasılık, çoğulcu bakış açısı ve üst kurmaca özellikleri üzerinden geç dönem Türk sinemasındaki postmodern eğilimlerin ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Bu maksatla araştırma örnekleme olarak belirlenen iki farklı metin, metinlerarasılık yöntemi ve karşılaştırmalı analiz tekniğiyle irdelenmektedir. Karşılaştırmalı analiz tekniği, iki veya daha fazla farklı metni değerlendirmek, karşılaştırmak ve karşılaştırma neticesinde veri elde etmek için kullanılan bir yaklaşımdır (Drobnic, 2014, s. 1125-1127). Nihayet çalışmanın bulgular kısmında elde edilen veriler aracılığıyla bütüncül bir sonuca ulaşmak için iki farklı metinle ilgili yorum ve değerlendirilmeler yapılmaktadır.

ARAŞTIRMA BULGULARI

Sinema, oldukça genç bir sanat dalı olmasına karşın farklı sanat dallarının bir araya gelmesiyle oluşmuş ancak zaman içinde kendi özgün dilini inşa ederek, eşsiz bir sanat dalı haline gelmiştir. Başlangıçta tiyatro ve edebiyat gibi köklü alanlardan etkilenen sinema, bu etkilenme sayesinde zenginleşerek, derinleşmiştir. Özellikle kurgu, içerik ve anlatım teknikleri bakımından edebi eserlerden yoğun bir şekilde faydalanan sinema, uyarılma yöntemlerini zamanla geliştirerek, günümüze kadar getirmiştir. Dolayısıyla sinema ile edebiyat arasındaki ilişki, sanatsal yaratıcılığı geliştiren ve ifade biçimlerini çeşitlendiren dinamik bir etkileşim alanı yaratmıştır. Sinema, tiyatroya özgü dramatik anlatı yapısallığını ve edebi eserlere özgü derinlemesine karakter gelişimini kendi görselliğiyle harmanlayarak, eşsiz bir sanat formu haline getirmiştir. Ancak sinema ile roman arasındaki özgünlüğe ilişkin yapılan tartışmalarda temelde iki farklı sanat formunun kendi doğalarından kaynaklanan farklı temsil pratiklerine ve bu pratiklerin dışavurumunda somutlaşan bir dizi farklı önceliğe sahip oldukları çoğu zaman gözden kaçmaktadır. Buna göre, edebi eserler özellikle romanlar kelimeler, cümleler ve yazı dilinin imkânlarından faydalananak inşa edilen gerçekliği yapısal bütünlük içinde sunmaktadır. Sinema ise doğası gereği dış dünyanın betimlenmesinde doğal sınırlar nedeniyle kısıtlanmaktadır. Ancak bu zorunluluk aynı zamanda sinemanın hem görsel öğeler kullanarak hem de imgesel anlatım yoluyla kendi gerçekliğini izleyiciye aktara-

bilmesine ve romandan farklı olarak kendine özgü bir dil yaratabilmesine olanak tanımıştır.

Bu çerçevede Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (1994) adlı romanı gerçek ile hayal arasındaki sınırların silindiği, son derece yoğun metaforlarla desteklenmiş anlatımı ve yoğun metafor kullanımından kaynaklanan belirsizliği nedeniyle bireyselliğin öne çıktığı bir dizi postmodern özelliğiyle dikkat çekmektedir. Hikâye, nerede olduğu tam olarak bilinmeyen ıssızlığın ortasındaki gerçeküstü bir köyde (uzamda) yaşanan kayıp olayları ile bunları takip eden bir dizi esrarlı gelişmeyle başlamakta ve köylülerin kendi iç dünyalarındaki varoluşsal sorgulama ve çatışmalarla devam etmektedir. Bu yönüyle hikâye, postmodern anlatıya özgü bireyselliğin yoğun olarak hissedildiği bir atmosferde ilerlemektedir. Aslında büyük bir kentte yaşadığı açıkça görülen bir berberin aniden ortadan kaybolmasıyla başlayan hikâye, sonrasında neresi olduğu pek de anlaşılamayan ücra bir köydeki esrarengiz kayıp olaylarıyla birbirine bağlanmaktadır. Kentte ortadan kaybolan berberin köyde ortaya çıkması hikâyenin karmaşık ve gizemli bir hal almasına neden olurken, postmodern anlatıya özgü belirsizlik ve tekinsizlikle ilerleyen hikâyenin bundan sonraki akışında öne çıkacak gerçeküstü atmosferi güçlendirmektedir. Bu meyanda her biri kendi iç dünyalarında kaybolmuş, hikâyenin karamsar ve kasvetli havasını soluyan köylüler yaşanan gizemli olayların etkisiyle durgun hatta tedirgin edici bir tepkisizlik içinde hayatlarını sürdürmektedir. Ancak hikâyenin ilerleyen safhalarında gizemli olaylar arttıkça köylülerin gözünden hayal ile gerçek, dün ile bugün ya da toplum ile birey arasındaki sınırlar silinmektedir.

Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (1994) adlı romanı ile 2011 yılında sinemaya uyarlanan ve böylece yeni bir anlatı dili kazanan Ümit Ünal'ın aynı adlı filminde öne çıkan başta uyarılama olmak üzere mekânsal karşıtlıklar ve zaman-mekân ilişkisi, akışkan kimlikler, metinlerarasılık, çoğulcu bakış açısı ya da çoklu bakış açısı ile üst kurmaca özellikleri bakımından postmodern eğilimlerin ortaya koyulması için araştırma örneklemini roman ile film arasındaki anlatı dilinden kaynaklanan farklılıklar aşağıdaki şekilde özetlenebilir.

Hem romanda hem de uyarlandığı sinema filminde birbirine karşıtlığı güçlü bir şekilde anıtırılan iki ayrı mekân söz konusudur: kent ve köy. Film, kent olduğu anlaşılan bir berber dükkânında başlamakta ancak her ne kadar neresi olduğu pek belli olmasa da ücra bir köyde devam etmektedir. Başlangıçta birbirine karşıt olarak kurgulanan iki mekân, hikâyenin

ilerleyen bölümlerinde kesişmekte ve mekânsal farklılık zaman aracılığıyla silinmektedir. Böylece postmodern anlatıya özgü uzamsal karşıtlık hem filmde hem de romanda hissedilmektedir. Buna göre, başlangıçtan itibaren belirsizliğin eşlik ettiği köyün tekinsizliği ile kentin öngörülebilir sıradanlığı ve sıkıcı tekdüzeliği birbirlerine karşıtlık oluşturmaktadır. Romanda gerçek ile hayal arasında bir mekân olarak kurgulanan köyün sürekli anlam kaymalarına maruz kalması belirsizliğini, gizemini ve tekinsizliğini arttırırken, sinema filmdeki köy çok daha sabit ve daha belirgin bir görünüme sahiptir. İki farklı metnin anlatı dillerinden kaynaklanan ve mekânın kelimeler ya da imgeler aracılığıyla tasvirinde somutlaşan bu farkın, romanın temel olarak okuyucunun hayal gücüne sinemadan daha fazla yer bırakmasından kaynaklandığı söylenebilir. Benzer şekilde birer otorite figürü olarak gerek muhtar gerekse bekçi romanda daha az belirgin olmalarına karşın filmde daha belirgindir. Bu durum iki farklı metnin anlatı dilinden kaynaklanan farklı önceliklere sahip olmalarıyla açıklanabilir. Günümüzde akışkan kimlikler, sürekli değişim halindeki toplumsal gerçeklikle uyumlu olmak için daima şu ya da bu biçim altında, her an şu ya da bu duruma eklenilecek şekilde sürekli hazır haliyle dikkat çeker (Bauman, 2010, s. 16-21). Akışkan kimlikler, sarsılmaz sadakat beklentisi içindeki büyük ideolojilere veya anlatılara karşı şüphecilikle karakterize edilen genellikle yerleşik anlamların parçalanmasıyla tarif edilen postmodern durumsallığın öne çıkan göstergelerinden biridir. Dolayısıyla sabit kimliklerin olmadığı, farklı bağlam, deneyim ve toplumsallaşma pratiklerine bağlı olarak zamanla değişebilen ve böylece yeni durumlara karşı kolayca uyum sağlayabilen yeni bir varoluşsal duruma tekabül etmektedir (Best ve Kellner, 2011, s. 237). Bireyin farklı sosyal ortamlarda ve farklı kimlikler arasında kolayca geçiş yapabildiği yeni bir varoluşun karmaşık doğasına tekabül etmektedir. Bu çerçevede araştırma örneklemini olarak incelenen romandaki (Toptaş, 2008, s. 47-48); berber koltuğunda oturan müşterinin aynadaki aksinden bir başkasının görülmesi ya da Cıngıl Nuri ile Muhtar'ın gerçekliklerinin sorgulanacak denli müphem olması, karakterlerin postmodern durumsallığa özgü akışkan birer kimlik olmaları bakımından dikkat çekicidir. Diğer yandan özellikle romandaki kimlik geçişleri son derece belirsiz olsa da aynı karakterlerin sinema filmindeki kimlik geçişleri çok daha belirgindir. Bu durumun kaynağında, romanda kurgulanan gerçekliğin kelimelerden besleniyor olması, filmde kurgulanan gerçekliğinse imgeler aracılığıyla kurgulanan anlatım yoluyla işlenmesi bulunmaktadır. Dolayısıyla roman karakterleri ya da romanda yaşananlara ilişkin gerçeklik daha az belirgin dolayısıyla akışkan doğalarıyla öne çı-

karken; filmdeki kişiler, ilişkiler, ortamlar ve olaylar daha belirgindir.

Postmodern anlatılarda ortaya öne çıkan bir diğer kategori olan metinlerarasılık yaklaşımı, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren Roland Barthes ile Julia Kristeva gibi yapısalıcı olarak bilinen araştırmacılar tarafından ortaya atılmıştır. Yaklaşımına göre (William, 2004; Aktulum, 2011); her söylem bir başka söylemi yinelerken, her metin kendinden önce yazılmış olanlardan ayrı ya da bağımsız olamaz. Bu yönüyle her metnin açık ya da kapalı olarak önceki metinlerden ya da yazınsal gelenekten izler taşır. Bu minvalde her metin bir tür alıntılar toplamı, her metin eski metinlerden aldığı parçalar aracılığıyla yeni bir bütünlük içinde bir araya getirilmiştir. Bu minvalde edebî eserlere ilişkin özgünlük tartışmaları, mukayeseli edebiyatın doğmasına olanak sağlamıştır zira edebî metinlerin hiçbiri özgün, yeni ya da daha önce söylenmemiş sözlerden oluşmamaktadır. Özellikle edebî metinler kendinden evvelki eserlerden izler taşımakta ya da bir başka edebî eserden etkilenmektedir. Bu durum eser üzerindeki öteki sanat dallarının tesirlerini görünür kıldığı gibi yaşatmakta ve kendi özgün bütünlüğü içinde kurgulanabilmesine imkân vermektedir.

Metinlerarasılık, sinema filmlerine nazaran edebî eserlerde çok daha güçlü bir şekilde hissedilir. Buna göre özellikle Dede Musa'nın anlattığı Aynalı Fatma ile Asker Hamdi hikâyesi (Toptaş, 2008, s. 64-67) halk hikâyelerinden ve destanlardan izler taşımaktadır. Ancak Dede Musa'nın hikâyesindeki metinlerarasılık romanda daha belirgin olmasına karşın filmde daha düz bir anlatım söz konusu olduğundan metinlerarasılık daha az belirgindir.

Postmodern anlatılarda bir diğer önemli göstergeyse zaman geçişleri ya da zamanın ileri, geri dönüşlerle akması bağlamında zaman kurgusudur. Özellikle zaman kurgusuyla öne çıkan postmodern romanlar, geleneksel ya da modern romanlardan metinlerarasılık, parodi ve pastiş özellikleriyle ayrılmaktadır. Postmodern roman, çoğu zaman postmodern anlatılara özgü kurgu ya da kimi teknik yöntemler kullanılarak oluşturulurken geçmişte kaleme alınmış eserlerden teknik ya da kurgu bakımından yararlanabilmektedir. Bu yönüyle örneklem olarak incelenen romandaki zaman kurgusuna ilişkin geçmiş, şimdi ve geleceğin tarifinde kullanılan zaman zinciri, zaman geçişleri ve zamanda sıçramalar oldukça belirgin ve dikkat çekicidir. Buna göre (Doltaş, 2003, s. 90); zaman geçişleri geleneksel anlatılardan farklı olarak daha döngüsel bir zeminde ilerlediğinden kaçınılmaz olarak çok daha karmaşık bir görünüme sahiptir. Ancak örneklem sinema filmindeki zaman geçişlerinin daha çizgisel akması nedeniyle daha az kar-

maşıktır. Bu durum, postmodern anlatı özellikleri taşıyan romanda dikkat çeken söz oyunları ve ironi gibi filmde kullanılan anlatım tercihleri ve iki farklı metnin farklı önceliklere sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Postmodern anlatılara özgü çoğulcu bakış açısı ya da çoklu bakış açısı; dramatik anlatının okuyucu, izleyici ya da dinleyiciye birden çok perspektif aracılığıyla sunulmasıyla oluşturulan bir temsil özelliğidir. Buna göre, dramatik anlatının kavranması ve karakterlerin davranışlarını anlamlandırmak için zihinsel durumlarını izleme gerekmektedir. Dolayısıyla burada kullanılan perspektif kavramı sadece bir metafor olmayıp aynı zamanda kameranın konumuyla bağlantılı olarak ortaya çıkan somut bir algısal meseleye temas etmektedir (Grodal, 2005, s. 168). Benzer şekilde romanlarda da aynı çoklu anlatım yaklaşımı bir gizem ya da suçun araştırılmasıyla ilgili anlatılarda da sıklıkla kullanılmaktadır (Lonoff, 1982, s. 143). Bu minvalde hem romanda hem de filmde çoğulcu bakış açısı oldukça açık ve belirgindir. Sözelimi romanda Dede Musa'nın anlattığı Aynalı Fatma ile Asker Hamdi hikâyesinde geçen kuş imgesi ile filmde berber dükkânının vitrininde asılı duran kuş imgesi hem roman hem de filmde birkaç kez tekrarlanmaktadır. Bu sayede postmodern anlatılara özgü çoklu bakış açısı hem filmde hem de romanda birbiriyle eklemlenerek, tamamlamaktadır.

SONUÇ

Aydınlanma ve modernitenin başta gündelik hayatın işleyişi olmak üzere pek çok kültürel yönelim ya da sanat dalı üzerindeki kuşatıcı etkileri uzun uzadıya tartışılmıştır (Giddens, 1994, s. 10; Harvey, 1999, s. 60). Genel anlamda moderniteden kopma ve modernitenin kültürel bakımdan reddi anlamına gelen postmodernizm sinema bağlamında ilk kez yirmi birinci yüzyılın şafağında dillendirilmiştir. Buna göre 1960'lı yıllardan itibaren edebi üretimde, 1970'li yıllardan itibaren mimaride ve nihayet 1980'li yıllardan itibaren televizyon ve sinema üzerinde bırakmış olduğu etkiler bağlamında kullanılmıştır (Featherstone, 2005, s. 28; Huysen, 2000, s. 209). Netice olarak postmodernizm aracılığıyla moderniteye özgü gerçekçilik ya da olguculuk gibi tercihlerin yerini parodi, pastiş ve ironi almıştır.

Modernist sinemanın yaratıcı yazar kavramından kopmasıyla ayrılan postmodern sinema kullanmış olduğu pastiş yöntemiyle metni ve okuru öne çıkarmaktadır (Connor, 2001, s. 261). Böylece moderniteye özgü derinliğin yerini yüzeysellik alırken, imge ile gerçek arasındaki sınırlar kaldırılarak; ilerleme, gelişme ya da rasyonalite gibi modernizme özgü "büyük anlatı" olarak tarif edilen her ne varsa reddedilmektedir. Bu çerçevede Hasan Ali

Toptaş'ın *Gölgesizler* (1994) adlı romanından Ümit Ünal tarafından sinemaya uyarlanan aynı adlı sinema filminde postmodern söyleme ilişkin pek çok unsur farklı şekillerde yansıtılmakta ve sinema ile roman arasındaki kadim ilişkinin zenginleşmesine katkıda bulunmaktadır. Böylece romandaki dil oyunları ve ironik anlatım unsurları, filmdeki görsel anlatım unsurlarıyla yer değiştirmektedir. Ancak romanın karmaşık yapısının filme tam anlamıyla yansıtılmamış olması, roman ile sinemanın iki farklı anlatı diline sahip olmasından kaynaklandığı yargısını güçlendirmektedir. Diğer yandan roman gerek üretim gerekse tüketim süreçleri bakımından daha bireysel bir anlatı formu olarak tanımlanırken, sinema kitleseldir.

Sinemanın üretim ve tüketim süreçlerindeki kitleselliği, kapitalist endüstriyel üretime özgü kâr getiren bir ticari alan olarak tarifine imkân vermiştir. Yine aynı nedenle sinema filmlerinin, romana nazaran izleyici üzerindeki etkisi çok daha güçlüdür. Ancak bu etki sinemayı popülerleştirmekle kalmayıp, değişim değeri (piyasa için üretilmiş ya da piyasada satılan ürün) üzerinden tarif edilen bir metaya dönüştürmüştür. Sinema filmleri ile popüler romanlar sanayi toplumu kronolojisi dâhilinde yer alan birer üretim mecrası olsalar da, sinema oluşumuna katkıda bulunduğu eğlence endüstrisi ve yıldız sistemi gibi popüler kültürüne içkin bir dizi özellikten kaynaklanan kuşatıcı atmosferiyle edebiyattan ayrılmaktadır. Bu minvalde romanların sinemaya uyarlanmalarında kaynak metne ait kimi bölümler değiştirilebilir, kimi ayrıntılar görmezden gelinebilir, kimi karakterler eklenebilir ya da çıkartılabilir. Dahası kaynak metinde kimi ilişkiler yoğun bir şekilde vurgulanırken, metnin akışına göre kimi ilişkiler de görmezden gelinebilir. Dolayısıyla roman ile sinema filmlerindeki yapısal özellikleri tartışılmadan önce hikâye ile olay örgüsünü birbirinden ayırmak gerekmektedir. Günümüzde sinemanın özünde bir endüstri olmasından kaynaklanan kimi zorlayıcı koşullar nedeniyle hikâyenin daha popüler, dramatik anlatınının daha açık ve olay örgüsünün daha hızlı akması gerekmektedir.

Çalışma neticesinde örneklem olarak incelenen sinema filminin genel manada postmodern sinema filmlerine özgü kimi eğilimlerde öne çıkan metinlerarasılık, çoğulcu bakış açısı ve üst kurmaca gibi özellikler bakımından oldukça zengin okuma olanağı sunduğu tespit edilmiştir. Bu minvalde araştırma örneklemini olarak incelenen Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (1994) adlı romanı ile 2011 yılında sinemaya uyarlanan ve böylece yeni bir anlatı dili kazanan Ümit Ünal'ın aynı adlı filminde başta uyarlama olmak üzere mekânsal karşıtlıklar ve zaman-mekân ilişkisi, akışkan kim-

likler, metinlerarasılık, çoğulcu bakış açısı ya da çoklu bakış açısı ile üst kurmaca özellikleri olmak üzere pek çok postmodern eğilimde somutlaşan roman ile film arasındaki farklılıklar iki farklı metnin anlatı dilinden kaynaklanan farklı önceliklere sahip olmalarıyla açıklanmıştır.

KAYNAKÇA

Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları.

Austin W. ve Wellek R. (1983) *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çev. Ö. F. Huyugüzel, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Aykın, C. (1983). Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri, *Türk Dili*, 383.

Bauman, Zygmunt (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, Çev. İ. Türkmen, Ayrıntı Yayınları.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev. N. Özön, Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir*, Çev. İ. Şener, İzdüşüm Yayınları.

Best, S. Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*, Çev. M. Küçük, Ayrıntı Yayınları.

Connor, S. (2001). *Postmodernist Kültür*, Çev. D. Şahiner, Yapı Kredi Yayınları.

Corrigan, T. (2007). Literature on Screen, A History: In the Gap. *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (Ed.) D. Cartmell & I. Whelehan CUP.

Çetin Z. (2020). Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), s. 583-592.

Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi.

Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılap Yayınları.

Drobic, S. (2014). Comparative Analysis. In *Encyclopedia of Quality of Life and Well-Being Research*. (Ed) Michalos, A. Springer, pp. 1125-1127.

Evren, B. (2013). *Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden Manaki Kardeşler*, Hayal Perdesi.

- Grodal, T. (2005). *Film Narrative*. Routledge.
- Hartner, M. (2014). *Multiperspectivity: The Living Handbook of Narratology*, University of Hamburg.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev. M. Küçük, Ayrıntı Yayınları.
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*, Emek Matbaacılık.
- Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu*, Çev. S. Savran, Metis Yayınları.
- Hutcheon, L (2006). *A Theory of Adaptation*, Routledge.
- Giddens, A. (1994), *Modernliğin Sonuçları*, Çev. E. Kuşdil, Ayrıntı Yayınları.
- İleri, S. (1973). Kerime Nadir Adı Bir Teminattır, *Yedinci Sanat*, 2 (04), ss.10-13.
- Kale, F. (2019). TRT Yerli Edebiyat Uyarlamaları, *TRT Akademi Dergisi*, 4 (7), ss.126-147.
- Karalis, V. (2002). *History of Greek Cinema*, Continuum.
- Lonoff, S. (1982). Multiple Narratives and Relative Truths, *Browning Institute Studies*, 1(0), pp. 143-161.
- Monaco, J. (2000). *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev.E. Yılmaz, Oğlak Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması*, Kitle Yayınları.
- Özer, K. (1973). Sinema Edebiyat İlişkisi, *Yedinci Sanat*, s.3.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk sineması: Dönemler, Modalar, Tipler*, Dünya Kitapları.
- Özön, N. (1963). *Sinema Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özön, N. (1964). Roman ve Sinema. *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 13 (154), ss. 797-800.
- Özön, N. (1964). *Sinema El Kitabı*, Elif Kitabevi.
- Öztuna, G. (1997). *Geleneksel Sanatların Çağdaş Yorumu: Sinema*, Akademi.

- Pearson, R. & Uricchio, W. (1993). *Reframing Culture*. PU Press.
- Renan, E. (1965). *Bilimin Geleceği*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Sayar, S. (1981). Sinemaya Yönelen Yazın, Yazına Yönelen Sinemal, *Mil-liyet Sanat*, 7 (28), s. 29.
- Sayın, A. (2005). Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları, İstanbul: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Scognamillo, G. (1966). Türk Sinemasında Yabancı Etkiler, *Yeni Sinema*, 3(10/11), s. 29.
- Scognamillo, G. (1990). *Türk Sinema Tarihi (1896-1986)*, Metis Yayınları.
- Sieghart, P. (1986). *The Lawful Rights of Mankind*, Oxford University Press.
- Şekeroğlu, S. (1985). *Türk Sinema Tarihi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Televizyon Merkezi.
- Stam, R. (2021). *Sinema Teorisine Giriş*, Çev. Ç. Asatekin, Ayrıntı Yayınları.
- Tarkovski, A. (1986). *Mühürlenmiş Zaman*, Çev. F. Ant, Afa Yayınları.
- Taylan, C. (1994). *Sinemada Yazınsal Kaynaklardan Uyarlama Süreci*, Kuram Yayınları.
- Tekin, M. (2004). *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2008). *Gölgesizler*, İletişim Yayınları.
- William, I. (2004). Against Intertextuality, *Philosophy and Literature*, 28(2), pp. 227–242.