DAN BROWN'UN MELEKLER VE ŞEYTANLAR'I İLE RON HOWARD'IN AYNI ADLI FİLMİNDE GÖSTERGELERARASILIK VE MEDYALARARASILIK

In Dan Brown's Angels and Demons and Ron Howard's the Same Called Film Intersemiotic and Intermedia

Prof. Dr. Medine SİVRİ*
Fulya ÇELİK**

ÖZ

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle postmodernizmle birlikte geleneksel yazın anlayışının değişime uğramasıyla hem disiplinlerarası çalışmaların önü açılarak bu alana ivme kazandırılmakta hem de yazınsal eleştiri alanında yapıtlara yönelik yeni yaklaşım türleri ortaya çıkmaktadır. Disiplinlerarası çalışmalara zemin hazırlayan ve imkân sunan, yan disiplinlerle beslenip gelişen Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi, bu anlamda bu tür çalışmaların yapılmasını da olanaklı kılmaktadır. Böylece yazın ve sinema, tiyatro, resim, müzik, dans, heykel, karikatür gibi güzel sanatların önemli dalları buluşturulup zenginleştirilebilmekte, çok farklı ve çeşitli bakış açıları geliştirilebilmekte, ayrıca toplumbilim, felsefe, psikoloji, antropoloji, mitoloji, çeviribilim, etnoloji, etnopsikoloji, sanat tarihi, imgebilim vb. alanlarla da yazın buluşturulabilmektedir. Yazınsal yapıtların hem kendi içinde hem de diğer yapıtlarla etkileşime girdiği metinlerarasılık, değişik sanatsal biçimlerin aralarındaki alışverişler göstergelerarasılık, geleneksel medya ve tür anlayışlarının silinerek, yapıttaki içeriğin bir medya örgüsü dolayımında ya da anlatım türlerinin bir karışımı olarak sunulması ile medyalararasılık bu yaklaşım türleri içerisinde oldukça önemlidir. Disiplinlerarası çalışmalar sayesinde edebiyat farklı sanat dalları ve disiplinler ile etkileşime girmekte ve söz konusu etkileşim, edebiyatı alanlar arası bir bakış açısıyla yorumlama olanağı sunmaktadır. Bu bağlamda çalışmada, Amerikan yazar Dan Brown'un *Melekler ve Şeytanlar* adlı romanı ile Ron Howard tarafından aynı adlı film uyarlanmasının göstergelerarasılık ve medyalararasılık çerçevesinde incelenmesi söz konusu olacaktır. Çalışmaya konu olan yapıt bağlamında, tarih ve Hristiyanlıkla bütünleşen Vatikan, Katolik Kilisesi ve kilise-bilim düşmanlığının ortaya çıkardığı sonuçlar ve aynı zamanda bilimin yolunu aydınlatan dört element, simgesel düzlemde yazılı ve görsel betimlemeler aracılığıyla biçim ve içerik açısından adı geçen yöntemler dâhilinde irdelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler

Göstergelerarasılık, Medyalararasılık, Melekler ve Şeytanlar, Sinema, Yazın.

ABSTRACT

Since the second half of the 20th century, especially with postmodernism, the traditional literary understanding undergoes a change. Both paving the way for the interdisciplinary studies, literature gets accelerated and in the field of literary criticism types of new approaches to literary works show up. In this sense, comparative literature, provides a basis for interdisciplinary studies and offers opportunities, to make criticisms possible for interdisciplenary studies. In this way, as important branches of the fine arts, literature and cinema, theater, painting, music, dance, sculpture and caricature can be brought together and enriched to develop a variety of very different perspectives, the literature can be brought together also with sociology, philosophy, psychology, anthropology, mythology, translation studies, ethnology, ethnopsychology, art history, etc… Intertextuality, in which literary works both in their own and as well as with other literary works interact, intersemiotic, in which exchanges take place between various artistic forms and intermedia, in which by deleting the understanding,of the traditional media and types of art, with the presenting the content of the literary work in the context of a media system or as a mixture of narration types are in these approaches quite important. Thanks to the interdisciplinary studies, literature interacts with different art forms and disciplines and this interaction offers the opportunity to interpret literature with an interdisciplinary perspective. The aim of this study is to analyze Dan Brown's *Angels and Demons* and Ron Howard's the same called film adaptation in the frame of intersemiotic and intermedia. In the context of the subject in this study, Vatikan, coalesced with history and Christianity, Catholic Church and the outcomes of church-science hostility and also four elements, illuminate the path of science will be tried to analyzed with the above named approaches on the symbolic dimension through written and visual descriptions

Key Words

Intersemiotic, Intermedia, Angels and Demons, Cinema, Literature.

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir/Türkiye, medinesivri@gmail.com.

** Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Doktora Öğrencisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Eskişehir/Türkiye, fulyacelikfulya@gmail.com.

Giriş

"Şeytan gözlü toprak Santi Kabri
Roma'da ara mistik öğeyi
Işık yolu hazır, kutsal sınav
Melek rehberliğinde yüce av"[1]

Yedinci sanat olarak adlandırılan sinema, kendisinden önce var olan (resim, heykel, müzik, dans, tiyatro ve fotoğraf) sanat dallarını bünyesinde barındırır. Bir tür etkilenme süreci içinde gelişen bu sanat dalı kuşkusuz ki, en güçlü bağını yazınla, özellikle de romanla kurar. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren postmodernizmin etkisinde gelişen roman türünün, gerek kendi içinde, satırlar arasında bir yolculukla, gerek diğer romanlarla yaşadığı etkileşimle metinlerarasılık, gerekse bir diğer sanat dalı olan sinemayla göstergelerarasılık ve medyalararasılık bağlamında kurduğu ilişki, hem yapıtların çok yönlü bir bakış açısıyla irdelenmesine hem de özgün anlam ağlarının örülmesine olanak sağlar.

Bu bağlamda çalışmada, Dan Brown'un *Melekler ve Şeytanlar* adlı romanı ile Ron Howard tarafından aynı adlı film uyarlaması göstergelerarasılık ve medyalararasılık yaklaşımları çerçevesinde açıklanmaya çalışılacak, söz konusu eserin dramatik aksiyonunu oluşturan temel unsurlar olarak din ve bilim ait oldukları gösterge dizgesi içerisindeki anlam katmanlarına ve medyalararası ilişki düzlemindeki yansımalarına göre gerek yazılı gerekse görsel betimlemeler aracılığıyla biçim ve içerik açısından ele alınacaktır. Ancak, öncelikle söz konusu yaklaşımların çalışmayla ilişkisi açısından kısaca tanımları yapılacaktır. Yazın eleştirisinin yanı sıra, göstergelerarasılık ve medyalararasılık gibi değişik bakış açılarını bir araya getiren bu çalışmada edebiyat ve sinema ilişkisine farklı bir açıdan yaklaşılmaya çalışılacaktır.

Göstergelerarasılık ve Medyalararasılık

Rus kuramcı Mihail Bakhtin'in "şöyleşimcilik" kuramından yola çıkarak oluşturulan ve metnin özerk olduğu ilkesinin benimsendiği metinlerarası kavramı, Julia Kristeva tarafından 1960'lı yıllarda ortaya atılan ve her yazınsal çözümlemenin zorunlu bir aşaması olarak görülen önemli bir yöntemin doğuşuna kaynaklık eder. "[M]etinlerarası, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır" (Aktulum 1999: 17). Bu ifade, her metnin açık ya da kapalı bir biçimde kendinden önce yazılmış metinlerden etkilendiğinin ve hiçbir metnin eski metinlerden tamamen bağımsız olarak düşünülemeyeceğinin altını çizer. Metinlerarasılık bağlamında, yapıta dâhil olan ayrışık unsurlar ile metin yeni anlamlarla donatılarak tek anlamlılığından sıyrılır ve çokanlamlı bir yapıya bürünür. Ayrışıklık ve kopukluk ile yaratılan metnin anlamı metin dışı unsurlara başvurarak açıklanır.

Bir okuma yöntemi olarak metinlerarasılığın sunduğu olanaklar son dönemlerde artarak sanatın diğer alanları için de kullanılır hale gelir. Kavram, sadece yazınsal ve dilsel olanın alanıyla sınırlanmaktan çıkıp, çok sayıda disiplin içinde, tiyatro, sinema, müzik, folklor, resim, karikatür gibi sanatın öteki biçimleri arasında da yeniden tanımlanarak anlam ve kapsam bakımından genişletilir. Bu bağlamda, yeni kavramlar benimsenir ve yazın

dışındaki sanat biçimlerinin hem yazınsal olanla hem de kendi aralarındaki alışverişlerini belirtmek için, "Saussure'ün "dil bir göstergeler dizgesidir" tanımından yola çıkan kimi dil, yazın, metin ve sanat kuramcılarınca (Jakobson, Molinié, Gignoux) göstergelerarasılık kavramı önerilmiştir" (Aktulum 2011: 9). Böylece, yazın-resim, yazın-sinema ve yazın-müzik gibi farklı sanat biçimleri arasındaki sanatsal alışveriş işlemleri metinlerarasılık yerine göstergelerarasılık başlığı altında anılmaya başlar. Yeni ve daha kapsamlı bir bakış açısıyla yazınlararasılık, günümüzde sanatlararasılığa dönüşür. Bu kavram göstergelerarasılığı zorunlu kılar. Şöyle ki:

[G]östergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki […] alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapılar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. Bu ilişkiler iki biçimde gerçekleşir: Birincisi, sözsel bir sanat sözsel-olmayan bir sanatı söze dökerek kendi içerisine alır. İkincisi, sözsel-olmayan bir sanat açıkça sözsel olan bir sanata gönderme yapar (Aktulum 2011: 17)

Sözsel olan sanat bir şeyler söyleyerek düşünsel anlamı üretirken, sözsel olmayan sanat sessiz kalarak ve kendine has olanaklarından yararlanarak anlam yerine, açıklama ve gösterme yoluyla duygusal bir değer ortaya koyar. Bu noktada göstergelerarasılık, hem bir sanat biçiminin başka bir sanat biçimindeki somut varlığını hem de farklı sanat türlerine özgü biçemlerarası alışverişleri açığa çıkarır.

Özellikle, sözsel-olmayan bir sanatın açıkça sözsel olan bir sanata gönderme yaptığı göstergelerarasılık ilişkilerinde sinema önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla, karma bir sanat biçimi olarak tanımlayabileceğimiz sinema, uyarlama filmler söz konusu olduğunda zengin bir araştırma alanı sunar. "Yazın ve sinema arasındaki ilişkiler üzerinde sıklıkla durulmaktadır. Gerçekten de konusunu yazından alan film sayısı oldukça fazladır. Burada sözsel olan, görsel olanla göstergelerarası bir ilişki içerisine sokulur" (Aktulum a.g.y.: 22). Bu ilişki sırasında alıntılayan yapıt olarak film, alıntılanan yapıt olan romanı özgül bir biçimde gösterir, onu yeni ve özgün bir bağlama yerleştirir.

Günümüzde, medya ve sanat kuramları arasındaki sınırların giderek silinmesi ya da geçişlerin çok daha kolay bir hale gelmesi göstergelerarasılık gibi medyalararasılık kavramının da doğuşuna zemin hazırlar. Köken olarak yaklaşık 200 yıl öncesine dayandırılan medyalararasılık sözcüğü (intermedium/intermedia), ilk olarak İngiliz romantik dönem şairi Samuel Taylor Coleridge tarafından kullanılırken; Almanya'da bu tarih 1983 yılına rastlar ve medyalararasılık (Intermedialität) bilimsel anlamıyla terim olarak ilk kez Aage A. Hansen-Löve tarafından kullanılır. Türkçe karşılığı olarak "medyalararasılık" teriminin kullanılması ise 2005 yılında Ersel Kayaoğlu'nun önerisiyle gerçekleşir. Onur Bilge Kula ise "araçlararasılık" ya da "ara-araçlık" terimini benimser. Terimin hem Türkçe açıklamasını yapan hem de terimi Türkçe bir metin çözümlemesinde kullanan ilk kişi yine Ersel Kayaoğlu olur (bkz. Kayaoğlu 2009: 39-40). En genel tanımıyla:

Medyalararasılık, medyalar arasındaki karşılıklı etkileşimden yararlanmak üzere yazarlar ve sanatçılar

tarafından kullanılan estetik bir yöntem olarak tanımlanabilir. Belli bir medyaya özgü teknikler, konular, anlatım biçimleri, söylemler vs. başka bir medyada taklit ya da konu edildiğinde, bu yabancı medyanın teknikleri, biçimleri, söylemleri ve içerikleri konu eden ya da öykünen medyaya bir anlamda dahil edilmiş olu[yo]r. Böylece bu öykünen ya da konu eden medyanın sınırlarını genişleten, ona bir anlam ve özellik katan durumlar ortaya çıkabili[yo]r (Kayaoğlu a.g.y.: 9).

Görüldüğü üzere medyalararasılık da göstergelerarasılık gibi, geleneksel olarak farklı oldukları kabul edilen en az iki ifade biçiminin sanatsal bir üründe fark edilebilecek somut varlığını arar. Sanatsal bir ifade biçiminin bir diğer sanatsal ifade biçiminde var olabilmesi için, medya değişimi, medya kombinasyonu ve medyalararasılık ilişkileri olmak üzere değişik yollara başvurulur (bkz. Kayaoğlu a.g.y.: 70-76). Çalışma konumuz gereği, bu seçeneklerden medya değişimini ön plana çıkarıp açıklık getirmeye çalışmak yerinde olacaktır.

Medya değişimi, medya transferi ya da medya transformasyonu olarak da adlandırılabilir. Bir medyadan diğer bir medyaya yapılan konusal/içeriksel bir aktarım söz konusudur. Örneğin, bir romanın sinemaya uyarlanması sonucunda görünür olan yazılı metin değil, görsel olarak ortaya çıkan filmdir.

[B]ir romanın filme uyarlanmasında film, ön [alt] metin olan romanla anlamsal paralellikler gösterir, fakat film mutlaka romandan yola çıkarak kendini şekillendirmez. Kendine özgü semiyotik sisteme sahip olan yazınsal metin yine kendine özgü başka bir semiyotik sisteme sahip filme aktarılınca sonuçta ortada, görünürde yazınsal yapıt değil film olur (Kayaoğlu a.g.e.: 70).

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere, birinci medya konumunda olan roman, ikinci medya olan filme aktarıldığında artık söz konusu film olduğu için uyarlanmaların öncelikle görsel olarak değerlendirilmesi gerekir. Bu bağlamda, yazının sinemaya olan etkisi, onun 20. yüzyılın temel ifade araçlarından biri olmasına olanak sağlar. Özünde göstergelerarasılıkla medyalararasılığı aynı potada eritmeyi başarabilen sinema, farklı söylemler, sanat biçimleri ve medyaların birleşerek yeni anlam ağları oluştururken sergiledikleri üretkenliğe hız kazandırır. Ancak bu iki kavram, temelde benzer özellikler taşısa da aralarında medya kavramına yaklaşımları açısından nüanslar içerir. Göstergelerarasılık kavramı Fransız ekolü; medyalararasılık ise Alman ekolü tarafından tercih edilir.

Medyalararasılığa göre film analizinde, sadece metin içi unsurlar dikkate alınmaz, bir medyanın bütün geleneği ve söylemi göz önünde bulundurulur. Göstergelerarasılıkta yapıldığı gibi medya yalnızca göstergeye indirgenmez. Medya yalnızca göstergeye indirgendiği takdirde, maddi ve fiziki varlığı da reddedilmiş olur. Dolayısıyla, medyanın yalnızca göstergeye indirgenmesi söz konusu olamaz. Söz konusu olduğunda ise tablonun, filmin, müziğin kendisi fiziki olarak yok sayılmış kabul edilir. Medyalararasılığa göre medyaya sadece kod/göstergе temelli bakılamaz çünkü hem toplumdan bağımsız olmayan yazar hem de yapımcı gelenekten, işleyişten ve medyanın fiziki varlığından yararlandığı için medya koda/göstergeye indir-

genemez. Ayrıca resim, müzik, radyo, televizyon, bilgisayar gibi medyaların hepsi farklı göstergeler kullanırlar. Bu anlamda yazını bir medya olarak değil de Saussure'den esinlenerek bir gösterge gibi kabul eden göstergelerarasılıkla medyalararasılığın medya terimine yaklaşımında bir farklılık söz konusudur.

Dan Brown'un *Melekler ve Şeytanlar*'ı ile Ron Howard'ın Aynı Adlı Filminde Göstergelerarasılık ve Medyalararasılık

Dan Brown, tarihin gizemli sayfalarında, içinde yine Vatikan'ın olduğu *Melekler ve Şeytanlar* adlı romanında, Harvard üniversitesi Simgebilim Profesörü Robert Langdon'un Papa'nın ölümünden sonra yaşanan krizin çözümlenmesi sırasında başından geçen olayları anlatır. Vatikan'ın geçmişten beri savaş içinde olduğu, "dünya genelinde yaygın bir siyaset izleyen ve dinler üstü bir etkisi olduğu görülen en operatif batı kökenli ezoterik örgütlenme olan" (Gener 2014: 439) İlluminati kardeşliği[2], Papalığa aday dört gözdeyi kaçırmasının yanı sıra, yıllardır Vatikan'ın politikalarını eleştiren bir bilim merkezi olan CERN'den de tüm şehri yok edebilecek bir karşımadde çalar. Karşımaddenin bulunması için bu maddenin üretilmesine katkıda bulunan CERN çalışanlarından bağlaşım fizikçisi Vittoria Vetra da Langdon'a eşlik eder.

Bir Haşhaşin[3] olduğunu dile getiren İlluminati temsilcisinin her saat başı bir Papa adayını öldüreceği ve gece yarısı da tüm Vatikan'ı yok edeceğini açıklamasının üzerine Langdon, İlluminati tarikatının gizemlerini çözmeye başlayarak seçilmiş dört gözde Papa adayına ulaşmaya çalışır.

Yapıtın ilk sayfalarında da belirtildiği üzere, gerçek öğelerden oluşan ve aynı zamanda gerçek mekânlarda geçen bu romanda bir tür zamansal-uzam yaratılır. Bu zamansal-uzamların filmde de yansıtıldığı görülür. Vatikan'ın Papalık seçimine dair gerçekler, geçmişteki İlluminati tarikatı hakkında bilgiler yapıtta ayrıntılı olarak sunulurken; Vatikan ve Roma içinde zihinsel bir yolculuğun yanı sıra, film aracılığıyla da görsel bir serüvenin hazzı yaşanır. Gizemli yapılar, simgesel düzlemdeki çözümlemelerle açığa çıkar.

Melekler ve Şeytanlar adlı yapıta göstergelerarasılık ve medyalararasılık bağlamında yaklaşıldığında, öncelikle romanın başlığı olmak üzere sayılar, renkler, mimari yapılar, mekânlar, dini ve bilimsel semboller açısından pek çok işarete ulaşmak olasıdır. Söz konusu yaklaşımların sunduğu çok katmanlı bakış açısı ile yapıta dair elde edilen bulgular yüzey yapıdan derin yapıya doğru çözümlemelerle ortaya konmaya çalışılacaktır.

Bu bağlamda, ilk olarak yapıtın başlığını ele aldığımızda, yazar tarafından bilinçli olarak seçilen başlık, yapıtın içeriğine dair bize önemli ipuçları sunar. *Melekler ve* Şeytanlar'daki düalite/dikotomi (ikilik), görüldüğü üzere yapıtın adıyla başlar. Bir düalizm örneği olan melek ve şeytan birbirine karşıt, dini öğretide iyi ve kötüyü temsil eden iki anahtar sözcüktür.

Melek ve şeytan, iyi ve kötüyü temsil eden dini simgeler olmalarının yanı sıra, yapıtta ele alınan din ve bilim arasındaki karşıtlığa da dolaylı olarak göndermede bulunur. "Türkçe'ye, "ikilik, ikilem, ikileme, ikili denge" gibi çeşitli biçimlerde çevrilen" (Salt 2010: 104) düalite/dikotomi hem mitlerin, hem dinin hem de bilimin temelinde

yer alır. İlerlemenin olabilmesi için bu durum kaçınılmazdır. Ancak düaliteye, birbirini alt edecek değerler dolayımında değil, madde ve mana gibi birbirini tamamlayan unsurlar olarak bakmak gerekir.

Melek ve şeytan alt metinde ve simgesel düzlemde sakladıkları anlamlarıyla, Hristiyanlık (özellikle de Katolik mezhebi) tarihinin, din ile bilim arasındaki çekişme tarafından belirlendiğini ve Vatikan'ın, Hristiyanlığın Katolik mezhebiyle olduğu kadar bilimsel gelişmelerle de arasında gizli ancak sıkı bir bağ olduğunu ortaya koyar.

Bilim, din aracılığıyla yok edilmeye çalışılsa da, Katolik Kilisesi'ni kurtaran iki bilim insanıdır. Katolik Kilisesi, geçmişte kendilerinin bilimsel konulardaki kararlarını yargılayan İlluminati'yi yok ederek bilimi ortadan kaldırmaya çalışsa da, onu kurtaranlar yine bilimin yolunda ilerleyenler, yani aydınlanmış insanlardır. Katolik Kilisesi, bilimin eleştirisini kabul edemediği ve yanlışlarını ortaya koymasını hazmedemediği için bilime savaş açar. Akıl ile duygunun, sezgi ile gerçeğin, ruh ile bedenin ve madde ile mananın savaşımı söz konusudur. Takip edilen yol açısından yanlışları ve akıldışılığı bilim reddeder.

Dan Brown'un *Melekler ve Şeytanlar* adlı romanı 137 bölümden meydana gelir ve her bölüm sanki bir film sahnesine işaret eder. Romandaki bölümler arası geçişler filmdeki görüntüler arası geçişleri çağrıştırır. Romanın çevirisi 575 sayfa olsa da, orijinali toplamda 616 sayfadan oluşur. Nümerolojiye göre[4], her sayı kendi arasında tek bir sayı elde edinceye kadar toplanır. 137 sayısından (1+3+7=11/1+1=2) sonuç olarak elde edilen 2 sayısı, derin yapıda *Melekler ve Şeytanlar*'da kurgulanan madde ve mana arasındaki düaliteye işaret ederken; 616 sayısından sonuç olarak (6+1+6=13/1+3=4) 4'ün elde edilmesi ise, bilimin temeli olan 4 elemente (toprak, hava, ateş, su), 4 yöne (kuzey, doğu, güney, batı) ve tek tanrılı dinlerdeki dört meleğe (Azrail, Mikail, Cebrail, İsrafil) göndermede bulunur. Kaçırılan kardinallerin her birinin de, yüzey yapıda dört elementle özdeşleştirilmesi dikkat çeker. Aynı çözümleme, romanın kilit noktasında yer alan 10 harften oluşan İlluminati sözcüğü için yapıldığında, ortaya çıkan sonuç (10=1+0=1) 1, düalitenin gizemini bir kez daha gözler önüne serer. Zira 1 sayısı her şeyin kaynağına, diğer bir deyişle, Tanrı'nın özü olan kutsal ışığa işaret eder.

Yapıttaki olayların geçtiği ana mekânlar olarak Vatikan ve Roma da sayısal açıdan bir değere sahiptir. İlahi mükemmeliyeti ifade eden 7 sayısı (bkz. Gardin vd. 2006: 640-641) Vatikan'ın harfleri toplamına eşit olmakla birlikte, kutsal bir karaktere sahiptir. Roma'nın harfleri toplamına eşit olan 4 sayısı da oldukça önemlidir. "Karesi alınabilen birinci katsayı olan 4 sayısı kendi bütünlüğü içerisindeki evreni, kare ve dayanıklı bir dünyayı temsil eder" (Gardin a.g.y.: 189). Katoliklerin ruhani lideri Papa'nın yaşadığı bağımsız devlet Vatikan'ın içerisinde yer aldığı bu şehir, dini açıdan sarsılmazlığın simgesi olarak karşımıza çıkar.

Hem roman hem de filmin kilit noktasını oluşturan öğeler aynıdır: Balıkçının (İsa Peygamber'in) yüzüğü diye tabir edilen Papa'yı temsil eden yüzüğün kırılması, Papalık için dört gözde kardinalin seçilmesi ve daha sonra kaçırılması, "Il Conclavo" top-

lantısının gerçekleştirilmesi, karşımaddenin çalınması, Roma-Vatikan (Papalık-Hristiyanlık), İsviçre (CERN-Bilimin Merkezi) ve Massachusetts (Harvard Üniversitesi-Simgebilim) üçlü merkezinin oynadığı temel rol, sınırlı zaman odaklı kurgu, sayıların (4, 5, 6, 9, 12, 33, 40, 86, 503, 1179, 1438, 1668, 1857, 1927 ve Galileo'nun *Diàlogo*, *Discorsi*, *Diagramma* adlı üç yapıtından üçüncüsünün beşinci sayfasında yer alan gizli filigran; bazı kâğıtların dokusunda bulunan ve ışığa tutulduğunda görülebilen resim/yazı), yönlerin kullanımı, özenle seçilen mekânlar, kıyafetler ve renkler (kırmızı, beyaz, sarı ve siyah) hem roman hem de film açısından oldukça önemlidir.

Özellikle, kardinallerin kıyafetinin rengi kırmızı ve beyaz bir bütün olarak *Melekler ve Şeytanlar* adlı yapıtın temel yapı taşı düaliteye göndermede bulunur çünkü beyaz da tıpkı siyah gibi kırmızının karşıtı olarak tanımlanır. "Roma'da kırmızı soyluların" rengi ve "beyaz ilahi aydınlığın sembolü, yani yüce bir nitelik, papanın giysilerinin, rahiplerin tören giysilerinin, Tanrı'nın kuzusunun, ruhaniliğin ve azizliğin rengi" (Gardin vd. a.g.y.: 356, 114) olarak ifade edilse de, söz konusu renkler taşıdıkları asillik ve ruhaniliğin yanı sıra, kendi aralarında bir zıtlığa da işaret eder. "İncil'e göre başlı başına rengi temsil eden kırmızı renk, lüksü ve günahı en üst derecede simgeler" (Pastoureau 2005: 112; akt. Sivri 2008: 45). Enerjinin, canlılığın rengi olduğu kadar, intikam ve kini de temsil eden kırmızıya (bkz. Sivri a.g.y.: 45) bir kardinal kıyafetinin taşıdığı anlam ve kiliseyle olan bağlantısı açısından bakıldığında, bilim ve bilimin yandaşlarına karşı alınan olumsuz tavır, şiddet ve yok etme eğilimi beyaz rengin yaydığı uhrevi duygularla bir zıtlık oluşturur.

Tüm bu unsurların yanı sıra simgeler (Balıkçının yüzüğü, kilit halkası, geometrik şekiller, göz, Papalığın simgesi çapraz anahtarlar ("[a]ynı zamanda Hıristiyan cennetine açılan kapının anahtar[lar]ı" (Buckland 2011: 111), kişi ve yer isimleri, Haç-Gamalı Haç/Svastika/Ying Yang, üçgen, ambigramlar [La purga (kilisenin kara lekesi), beş simge; toprak, hava, ateş, su ve gizem, Şeytan deliği ya da Yuvarlak delik, Dikilitaş], heykeller (Azizleri temsil eden değil; 4 meleği temsil edenler), Bernini, Raffaello, Michalengelo, Gallileo, Copernicus, Bramante gibi bilim ve sanat insanlarının fikirleri ve eserleri, LHC (yerin altında karşımaddeyi elde etmek için oluşturulan araç; çapı 8 km, uzunluğu 27 km^2) ve Janus da (Camerlengo'yu imleyen Janus; yüzey yapıda bir yüzü sağa bir yüzü sola bakan ikiyüzlü Roma Tanrısını simgelese de; derin yapıda bilimdin karşıtlığına işaret eder.) yapıt açısından oldukça önemli göndermelere işaret eder.

John Milton tarafından yazılan 4 dizelik şiir ve 4 kardinalin öldürüldüğü tarihsel mekânlar, yapıtın derin ve yüzey yapıdaki anlam katmanlarını oluşturur.

"Şeytan gözlü toprak Santi Kabri/ Roma'da ara mistik öğeyi/ Işık yolu hazır, kutsal sınav/ Melek rehberliğinde yüce av" (Brown a.g.y.: 233). Roma'nın tarihi mekânları, bu dizeler aracılığıyla hem romanda hem de filmde keşfedilir. Her bir dize kayıp kardinallerden, din ve bilimin dört elementinden birine işaret eder.

Şiirin ilk dizesi "Şeytan gözlü toprak Santi Kabri" ile birinci kardinali

bulmak için Roma'daki en eski Katolik Kilisesi ve "Tüm Tanrıların Tapınağı" anlamına gelen Pantheon'a yönelirler (bkz. Brown a.g.y.: 235). Halkın Meryem Anası anlamına gelen Santa Maria Delle Poppolo Meydanı'ndaki kilisede Raffaello'nun tasarladığı şapelde "şeytan gözü" denilen deliğin yere yani toprağa işaret ettiği yerde birinci kardinalin (göğsüne toprak ambigramı vurulmuş ve ağzının içine toprak doldurulmuş olarak) cesedi bulunur. Bu kardinalin Meryem Ana'yla özdeşleştirilen meydandaki bir kilisede bulunması rastlantı değildir. Kadim zamanlardan beri Ana Tanrıça-Kadın, yaratıcı ve doğurgan özelliğinden dolayı toprakla bir tutulur ve dişi unsurdur.[5] Hem yaratır hem de yok eder. Toprak hem varoluşun başlangıcının mayası hem de sonunda olunacak şeydir; yaşam ve ölüm, var oluş ve yok oluştur, yani Kıyamettir.

"Roma'da ara mistik öğeyi" dizesi ile ikinci kardinale yönlendiren, Bernini'nin yaptığı dünyanın yok olacağı kehanetinde bulunan Peygamber Habakkuk ve Melek isimli heykeldir (bkz. a.g.y.: 294). Mistik öğe; insanın içindeki tanrısal öz yani nefestir. Güneybatıya doğru işaret eden melek aracılığıyla karşımıza San Pietro Meydanı çıkar. Meydandaki Batı Rüzgarı'nın simgesinde Doğuya işaret eden yön Batı Rüzgârıdır (bkz. a.g.y.: 305). Diğer bir adıyla, "Tanrı'nın Nefesi"ni üflediği yerde göğsüne hava ambigramı vurulan ikinci kardinalin cesedi bulunur (bkz. a.g.y.: 310) Hava eril bir unsurdur ve yine eril bir mekân olan San Pietro (Aziz Petrus) meydanıyla temsil edilir. Tanrı'nın nefesi insandaki ruha-ölümsüz enerjiye denk gelir. Dini inanışlara göre Tanrı hiçbir şey yaratmadan önce kendi nefesinden ruhlar âlemini yaratır ve "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" diye Kıyamet günü inkâr etmemeleri için onlardan söz alır. Bu olaya Elest Bezmi ya da Kâlû Belâ[6] adı verilir; kardinalin ciğerlerinin delinerek yani Tanrının nefesinin boşaltılması onun için maddi dünyada bir yok oluş ama mana âleminde yeniden doğuştur. Her ne kadar bilim öcünü almış gibi görünse de aslında mana âleminde yeniden doğuşuyla din ölümsüzlük kazanır.

Doğu hattında pek çok kilise ve tarihi eser olsa da, üçüncü simge ateş, bizi Bernini'nin yaptığı Azize Theresa'nın Vecdi isimli heykele götürür. Santa Maria Della Vittoria (Zaferin Meryem Anası) Kilisesi'nde yer alan heykel, Azize Theresa'nın uykusunda bir melek tarafından ziyaret edildiğini ve meleğin mızrağını ona sapladığını anlatır. Azizenin ifadelerinde sürekli ateş geçerken; melek de ateş dolu/yanan anlamına gelen Serafim'dir. "Serafimler ruhu arındıran ateşi, yakıcılığı ve aydınlığı sembolize ederler" (Gardin a.g.y.: 539). Bu bağlamda insanı günaha değil, arınmaya çağırırlar. Bu kilisede göğsüne ateş ambigramı vurulan üçüncü kardinal yanarak can verir (Brown a.g.y.: 379). Ancak ateş, yüzey yapıda onu yakar gibi görünse de, derin yapıda manevi açıdan bir arınmayı sağlar. Azize Theresa'nın meleğinin havada tuttuğu mızrak da başka bir yöne işaret eder.

Langdon tarafından harita üzerinde yapılan işaretleme sonucunda dört büyük meleği, dört yönü ve dört elementi temsil eden bir haç işareti ortaya çıkar.[7] Dördüncü simge olan su Navona Meydanı'na denk gelir ve bu meydanın tam ortasında Bernini tarafından tasarlanan Dört Irmak Çeşmesi (Asya-Ganj, Afrika-Nil, Avrupa-Tuna,

Amerika-Plata) yer alır (bkz. a.g.y.: 406-408). Ancak belirtmek gerekir ki; romanda göğsüne su ambigramı vurulan dördüncü kardinal suda boğularak öldürülürken, filmdeki kardinal kurtulur. "Nasıl her yazarın kendine özgü bir dili varsa, her film yönetmeninin de kendine özgü bir anlatım yöntemi vardır. Film parçalarının yaratıcı bir güçle bulunmuş bir sıraya göre birleştirilmesi, […] kesin yaratmaya yani filme varıştır" (Pudovkin 1966: 103-104; akt. Kabadayı 2013: 48). Bu durum aynı zamanda, yönetmenin dram sanatının olanaklarından yararlanarak, izleyicinin de mutlu son beklentisiyle katharsis noktasında yaşadığı hazzı doruğa ulaştırmak amacıyla bilimle din arasındaki buzları simgesel düzlemde eritmesi, söz konusu durumun bilimdin kardeşliğinin başlangıcı olarak yorumlanmasına olanak sağlarken; yazarın yapıtında kurguladığı haliyle, dört kardinalin de öldürülmesi bilimin gücünü ön plana çıkarır, roman ve film arasındaki farklı anlatı çizgilerini ortaya koyar.

Bütün kutsal kozmogoni, yaratılış mitlerinde ve tek tanrılı dinlerde de varoluşun önce suda başladığı ve bittiği dikkate alındığında, ölümü ya da yok oluşu simgeleyen kıyametin suyla gerçekleşmesi bir rastlantı değildir. Roman ve filmin kilit noktasının suyu temsil eden kardinal üzerine kurulması bu durumun bir izdüşümüdür.

Çeşmenin ortasında yer alan Dikilitaşın üzerindeki kumru, Pagan inancında barış meleği olarak kabul edilir. Kumru çok eski ve tanıdık bir yapıya, Vatikan'ı korumak için yapılan Castel San Angelo'ya (Melekler Kalesi) işaret eder (bkz. Brown a.g.y.: 433). Kalenin üzerinde duran melek heykeli de mızrağı ile tam bu noktayı, kaleyi gösterir. Bu işaret bize "Melek rehberliğinde yüce av" dizesini bir kez daha hatırlatır. "Kuş yeryüzü ile gökyüzü arasındaki aracılığı sağlar. O, özgürlüğün ve masumiyetin, öyleyse en saf halinde kabul edilmiş ruhun ta kendisinin sembolüdür" (Gardin vd. a.g.y.: 384). Beşinci simge olan giz/karşımadde simgesel anlamda kuşla temsil edilir. Yeryüzüyle gökyüzünü birbirine bağlayan ve saflığın doruk noktasında yer alan kuşa benzer olarak, karşımadde de din ve bilim gibi iki uç noktayı birbirine bağlayan aracı konumundadır. Dinle bilimi kaynaştırmaya başlayan bir buluş niteliğindedir. Doğanın bir gerçeği, maddenin "yang"ına karşı "yin"i olan bu madde fiziksel denklemi dengeler (bkz. Brown 2015: 91) ve patladığı anda "[k]ör edici bir ışık. Bir gürleme. Kendiliğinden tutuşan bir yangın. Sadece bir an… ve boş bir krater. Büyük boş bir krater" (a.g.y.: 107) ortaya çıkar. Tıpkı evrenin yaratılışı ve yok oluşu gibidir. Bu bağlamda varlık-yokluk, madde-mana ve din-bilim ikilemi romanda satır aralarında örtük olarak okura sunulurken, filmde ise yönetmen görüntüler arasında dizisel bir ilişki kurar.

San Pietro Kilisesi ve Sistine Şapeli ise hem roman hem de filmde mekânlar ve simgeler aracılığıyla örülen anlam ağlarının hem düğüm hem de sonuca ulaşma noktasında önemli bir yere sahiptir. Çünkü İlluminati, Hristiyanlığın üzerine inşa edildiği ve en kutsal kişilerden biri sayılan San Pietro (Aziz Petrus) Kilisesi'ni ve Petrus'un mezarını hedef alır. Bu mezarın üzerinde defalarca kurulup yıkılan tapınaklara rağmen, şimdi dünyanın en büyük, en eski ve en görkemli kilisesi olan San Pietro Kilisesi durur. Kilisenin içerisinde yer alan Sistine

Şapeli'nde ise Papalık seçimi için bir araya gelen, Papa'dan sonra en yüksek mevkiye sahip din adamları, yani kardinaller bulunur.

Yazınsal yapıtların sinemaya uyarlanabilirliğinin her zaman aynı özelliği göstermemesi görsel anlatımda birtakım eksiklik ve farklılıklarla karşılaşmamıza neden olur. Vittoria karakterinin filmde yönetmen/senarist odaklı değişimi, Vittoria'nın manevi babası olan Leonardo Vetra'nın filmde iş arkadaşı olarak tanıtılması ve adının Silvano olarak değiştirilmesi -ancak filmde dini yönünün vurgulanması açısından deney önlüğünün altına giydiği papaz kıyafetine dikkat çekilmesi-, Vittoria ile Langdon arasındaki duygusal çekimin filmde yer almaması, CERN'de çalışan bilim adamı Maximillian Kohler, muhabir Gunter Glick ve kameraman Chinita Macri gibi isimlere filmde rastlanmaması ve anlatıcılarda (romanda elöyküsel anlatım başta olmak üzere çoğulcu bakış açısı, filmde ise benöyküsel anlatımla gözlemci bakış açısının tercih edilmesi) görülen farklılıklar filmin zorunlu kısıtları ve zaman sınırlamasına işaret eder çünkü yazar, romanını yüzlerce sayfa ile detaylandırarak istediği anda bitirebilirken; yönetmen için böyle bir durum söz konusu değildir. Her şeyden önce kısıtlı bir zamanda ve belli bir bütçeye göre hareket edip, uyarlama olarak ele aldığı yapıtı kendi özgün yorumuyla da olsa bir bütün olarak sunabilmelidir.

Sinema, hem yazını kullanır hem de yazın alanından etkilenir. "Hedefler ve teknikler ayrı olduklarından sadakat her zaman ne gerekli, ne de mümkündür ancak etkileme karşılıklıdır" (Scognamillo 1997: 2002) Bu bağlamda, yazın alanından sinemaya uyarlanan bir yapıt olarak *Melekler ve Şeytanlar*, özgün bir anlatının farklı bir sanat biçimi içinde yeniden var olması anlamına gelir. Bu yüzden, her şeyden önce bir yorum süreci olarak değerlendirilmelidir. Roman ve film arasındaki ilişkiyi betimleyebilmek için ilk olarak uyarlamanın niteliğini tespit etmek gerekir. *Melekler ve Şeytanlar* adlı yapıtın filme uyarlanması söz konusu olduğunda, filmin; romanın kilit noktalarına sadık kalmakla birlikte, yazınsal metne ne tamamen uyduğu ne de tamamıyla ondan ayrıldığı söylenebilir, birebir ve serbest uyarlama arasında kalan kısmi uyarlama olarak tanımlanabilir (bkz. Desmond ve Hawkes 2006: 3). Bu bağlamda André Bazin de "[s]özcüğü sözcüğüne çeviriyi işe yaramaz kılan, çok serbest çeviriyi de kabul edilmez gösteren aynı nedenlerden dolayı iyi bir uyarlama da asıl yapıtın sözünü ve özünü yeniden kurabilmelidir" (Bazin 1995: 128) diyerek ana hatları aynı olmakla birlikte özgün sinema uyarlamalarından yanadır. Dolayısıyla, istisnasız olarak olayların bütün ayrıntıları ile yapıttan sinemaya aktarımı söz konusu değildir ve tercih edilmemelidir.

Sonuç

Disiplinlerarası bir çözümleme yöntemiyle Amerikan yazar Dan Brown'un *Melekler ve Şeytanlar* adlı romanı ile Ron Howard tarafından aynı adlı film uyarlamasının göstergelerarasılık ve medyalararasılık çerçevesinde ele alındığı bu çalışmada; roman ve film, düalite ekseninde tarih ve Hristiyanlıkla bütünleşen Vatikan'ı, Katolik Kilisesi'ni, kilise-bilim düşmanlığının ortaya çıkardığı sonuçları ve aynı zamanda bilimin yolunu aydınlatan dört elementi simgesel düzlemde ortaya koyar.

Hem roman hem de filmin başından sonuna egemen olan düalite, derin ve yüzey yapıda sözsel ve görsel olanın olanaklarıyla, pek çok simgesel düzlemde çeşitli anlam ağlarının örülmesine ve çözümlenmesine olanak sağlar. Sözsel olmayan bir sanat (film) açıkça sözsel (roman) olan bir sanata göndermede bulunur. Sözsel olanla görsel olan ilişki içerisine sokulur.

Filmde, romanda kullanılan uzamlara sadık kalınır. Başta Roma ve Vatikan olmak üzere, diğer tarihi mekânlar ile romandaki mekânlar bire bir aynıdır. Olaylar bu şehirlerde gerçekleşir. Olay örgüsünün kilit noktasını oluşturan ve asıl gerilimi yaratan etkenler; karşımaddenin çalınması ve papalığa aday gözde dört kardinalin kaçırılması hem roman hem de film için dramatik aksiyonun temel yapı taşlarıdır.

Roman ve filmde Vatikan'ın kurtuluşu da yine bir düaliteye dayanır. Vittoria ve Langdon'un Vatikan'ı birlikte kurtarması, eril ve dişil olanın birleşmesinden doğan bir gücü ortaya koyar. Bu iki isim, tamamen materyalist düşünmeyen, maneviyatı da içselleştirmiş araştırmacı kişiliklere sahiptir. Din ve bilim kardeşliği bu iki kişinin kişiliğinde somutlaşır.

Daha önce de değinildiği üzere, romanda tüm kardinaller öldürülürken; filmde, aynı zamanda bir doktor olan son kardinal kurtulur ve Papa olur. Bu durum, sinemanın dram sanatının olanaklarından yararlanarak, izleyicinin de mutlu son beklentisiyle katharsis noktasında yaşadığı hazzı doruğa ulaştırmak amacıyla bilimle din arasındaki buzların simgesel düzlemde eritilmesi, bilim ve din kardeşliğinin başlangıcı olarak yorumlanmaya olanak sağlar.

Ancak, tamamıyla film söz konusu olduğunda yönetmenin teknik, anlatısal, biçemsel, ticari ve prodüksiyona bağlı etkenler dolayısıyla birtakım zorunlu ya da isteğe bağlı seçimlere yöneldiği söylenebilir. Bu bağlamda, yönetmenin filmde uzun ve asıl konuya giriş niteliğindeki betimlemeleri geçtiği, karakter elemesi ya da değişimi yaptığı, sahneleri atladığı ya da birleştirme yoluyla anlam ağlarını örmeye çalıştığı, olay örgüsünü bütünleyen küçük hikâyeleri azalttığı ya da tek bir görsel işaretle verdiği ve uzun diyalogları kesme yöntemiyle diyalogun kilit cümlesine odaklanarak yapıtı sinema sanatının sunduğu olanaklara göre yeniden düzenlediği dikkat çeker. Dolayısıyla, söz konusu romanın yazarın kaleminden dökülen sözcüklerle biçimlendiği ve filme uyarlanmış kurgusunun da yönetmenin diliyle var olduğunu unutmamak gerekir.

Film daha kısa süreli bir anlatımla sınırlığı olduğu için ayrıntılarda boğulmak yerine, kilit noktalara ve karakterlere odaklanmayı tercih ederek, kendine özgü görüntü dilinden yararlanır. *Melekler ve Şeytanlar*'ı okurken zihnimizde kurgulanan dünya, yazarın kaleminden dökülen sözcükler aracılığıyla biçimlenirken; filmdeki dünya, yönetmenin tasarladığı bir görüntü evreniyle daha farklı bir biçimde ve bizim görüp duyduklarımızla anlam kazanır. Yazar tarafından roman boyunca sürekli en yüksek seviyede tutulan gerilim, yönetmen tarafından kameranın bakış ve takip açısıyla gerçekleştirilir. Yönetmen, romanını beyaz perdeye aktarırken sinemanın en güçlü öğeleri olan hareketli görüntü, söz ve gürültüyü en iyi şekilde kullanmaya çalışır. Yapıtı okurken zihnimiz-

de canlanan imgelerin somut bir hale bürünmesine olanak sağlar.

Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminin de katkısıyla disiplinlerarası çalışmaların yaygınlık kazandığı günümüzde, yazın eleştirisinin yanı sıra farklı bakış açılarını bir araya getiren metinlerarasılık, göstergelerarasılık, medyalararasılık, kültürel ekoloji vb. yeni yaklaşımların ortaya çıkması, eleştiri dünyası açısından son derece önemli bir gelişmedir. Bu yaklaşımlardan ikisinin uygulanmaya çalışıldığı bu örnek araştırmada, söz konusu alanlarda çalışmalar yapacak araştırmacılara yeni ufuklar açabilmesi en büyük temennimizdir.

NOTLAR

1 Brown a.g.y.: 233.

2 1500'lerde bir grup adam, Roma'daki kiliseye karşı bilim uğruna savaşmak zorunda kalır. Avrupa'nın en eğitimli zekâları" olarak tanımlanan bu adamlar (fizikçi, matematikçi ve astronom) bilimsel gerçek arayışına yönelirler. Kendilerine "aydınlanmış kişiler" diyen ve bir tür kardeşlik oluşturan -Illuminati Kardeşliği- bu topluluk, dünyadaki ilk bilimsel beyin takımını kurar, ancak Katolik Kilisesi tarafından baskılara maruz kaldıktan sonra zalimce avlanır. Bilim adamları göğüslerine haç işareti damgalanarak öldürülürken; çalışmaları akademik çevrelerde gizlice yayılarak büyümeye devam eder (bkz. Brown a.g.y.: 46-49).

3 *Melekler ve Şeytanlar* adlı yapıtta "Haşhaşin" ifadesi örtük olarak bir ötekileştirmeye göndermede bulunur. Kökleri Hasan Sabbah'a ve dolayısıyla Müslümanlara dayanan Haşhaşinler; doğu(lu)/müslüman olanı temsil eder ve söz konusu yapıtta Batı(lı)/yazar tarafından yıkıcı, yok edici ve düşman olanı ifade etmede bir araç olarak kullanılır. Oysa ki; İlluminati tamamen Batı topraklarında kurulan bir topluluktur ve onları yok edenler de Hristiyan (Katolik) din adamlarıdır. Dolayısıyla, katilin "öteki"ne ait olan bir isimle anılması, Batı'nın Doğu karşıtı bilinçaltının bir yansımasıdır denilebilir.

4 Ayrıntılı bilgi için bkz. Ifrah. Georges. Rakamların Evrensel Tarihi II: Çakıl Taşlarından Babil Kulesine. Çev. Kurtuluş Dinçer. Ankara: TÜBİTAK Yayınları, 1999.
—. Rakamların Evrensel Tarihi III: Akdeniz Kıyılarında Hesap. Çev. Kurtuluş Dinçer. Ankara: TÜBİTAK Yayınları, 2000.
Laure. Françoise. Sayıbilim (Nümeroloji). Çev. Sosi Dolanoğlu. İstanbul: UDP, 1993.
Yalçın. Ayhan. Rakamların Esrarı "Nümeroloji". İstanbul: Geçit Kitabevi, 1987.

5 Camille Paglia *Cinsel Kimlikler* adlı yapıtında kadim zamanlardan günümüze kadını doğayla özdeşleştirir. Ulu Ana, değişimini sürdüren kitonyen doğanın bolluk saçan tanrıçasıdır. Toprak tapıncından gök tapıncına geçilse de, kadının doğayla ilişkisi ve kitonyen verimliliği sonsuz bir süreç olarak devam eder (bkz. Paglia 2004: 21-25).

6 Bkz. 7. A'râf 172.

7 Ayrıntılı bilgi için bkz. Churchward. James. Kayıp Kıta Mu. Çev. Rengin Ekiz. İzmir: Ege Meta Yayınları, 2009.

KAYNAKÇA

Aktulum. Kubilay. Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Öteki Matbaası, 1999.
—. Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık. Ankara: Kanguru Yayınları, 2011.
Bazin. André. Çağdaş Sinemanın Sorunları. Çev. Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.
Brown. Dan. Melekler Ve Şeytanlar. Çev. Petek Demir. İstanbul: Altın Kitaplar, 2015.
Buckland. Raymond. İşaretler, Semboller ve Alametler. İstanbul: Neden Kitap.
Desmond. Ohn M. ve Peter Hawkes. Adaptation Studying Film & Literature. New York: McGraw-Hill, 2006.
Gardin. Nanon vd. Semboller Sözlüğü. Çev. Beyza Akşit. Edt. Ömer Faruk Harman ve İsmailTaşpınar. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2014.
Gener. Cihangir. Ezoterik Batıni Doktrinler Tarihi. Ankara: Bilgelik Okulu Yayınları.
Howard. Ron. (Yönetmen). Melekler Ve Şeytanlar (Film). ABD: Sony, 2009.
Kabadayı. Lale. Film Eleştirisi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
Kayaoğlu. Ersel. Medyalararasılık. İstanbul: Selenge Yayınları, 2009.
Salt. Alparslan. Semboller. İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları, 2010.
Scognamillo. Giovanni. Dünya Sinema Sanayii. İstanbul: Timaş Yayınları, 1997.
Sivri. Medine. Paul Eluard ve Nâzım Hikmet'te Renklerin Dili: Şiirde Renkler Açısından Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım. Ankara: Kanguru Yayınları, 2008.