

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**FRANZ KAFKA’NIN DAVA VE ŞATO ROMANLARININ
FİLM UYARLAMALARI ÖRNEĞİNDE EDEBİYAT İLE FİLM
ARASINDA MEDYALARARASILIK İLİŞKİLERİ**

DOKTORA TEZİ

Alper KELEŞ

Enstitü Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Arif ÜNAL
Ortak Danışman: Doç. Dr. Ersel KAYAOĞLU**

ARALIK – 2016

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

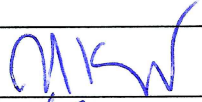





**FRANZ KAFKA’NIN DAVA VE ŞATO ROMANLARININ FİLM
UYARLAMALARI ÖRNEĞİNDE EDEBİYAT İLE FİLM
ARASINDA MEDYALARARASILIK İLİŞKİLERİ**

DOKTORA TEZİ

Alper KELEŞ

Enstitü Anabilim Dalı: Alman Dili ve Edebiyatı

“Bu tez 26/12/2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Arif ÜNAL		
Prof. Dr. Ersel KAYAOĞLU	Başarılı	
Prof. Dr. Recep AKAY	Başarılı	
Prof. Dr. Metin TOPRAK	Başarılı	
Prof. Dr. Ahmet Uğur NALCIOĞLU	Başarılı	
Prof. Dr. Ahmet SARI	Başarılı	
Doç. Dr. Özlem OĞUZHAN	Başarılı	

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Alper KELEŞ

26.12.2016

ÖNSÖZ

Edebiyat ve film medyasının karşılıklı ilişkilerinin uyarılama filmler üzerinden araştırıldığı bu çalışmada, film anlatımı ile edebi anlatımın sınırları, bu medyalara özgü anlatım tekniklerinin iki medyadaki yansımaları, izleyici ve okur düzleminde anlatsal özelliklerin ne denli etkili olduğu araştırılmaktadır.

Tez çalışmasının hazırlanmasında yardımlarını, deneyimlerini ve zamanını benden esirgemeyen danışman hocalarım Prof. Dr. Arif Ünal ve Prof. Dr. Ersel Kayaoğlu'na derin şükranlarımı sunarım.

Ayrıca yoğun çalışma günlerimde benden desteklerini esirgemeyen değerli hocalarım ve çalışma arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Dostlarım Filiz Şan, M. Zahit Can, Serhat Arslan ve M. Sami Türk'ün hem teknik hem de manevi destekleri bu çalışmanın oluşmasında oldukça önem arz etmekte, bunların dışında beni hep destekleyen isimlerini telaffuz edemediğim diğer arkadaşlarıma ayrıca teşekkür ederim.

Bu günlere ulaşmamda emeklerini hiçbir zaman ödeyemeyeceğim anne, baba ve ablama, desteği, sabrı, özverisiyle ve her daim yanımda oluşuyla eşim Dilara'ya, doğumu ile dünyamızı şenlendiren oğlum İsmail Alp'e...

Alper KELEŞ

26/12/2016

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	i
TABLO LİSTESİ	ii
ŞEKİL LİSTESİ	iii
ÖZET	iii
SUMMARY	viii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: SİNEMA KURAMLARI	9
1.1. Başlıca Kuramcılar ve Kuramları.....	9
1.2. Biçimcilik Geleneği ve Rus Biçimciliği	13
1.2.1. Hugo Münsterberg	16
1.2.2. Rudolf Arnheim	20
1.2.3. Sergei Eisenstein.....	26
1.2.4. Béla Balázs	31
1.3. Gerçekçilik Kuramı	35
1.3.1. Andre Bazin	38
1.3.2. Siegfried Kracauer	45
1.4. Çağdaş Sinema Kuramları: Jean Mitry ve Christian Metz.....	51
1.4.1. Jean Mitry	52
1.4.2. Christian Metz.....	56
1.5. Film Analizi Yöntemleri	60
BÖLÜM 2: MEDYALARARASILIK	67
2.1. Medya Kavramı.....	67
2.2. Estetik Medyalar olarak Edebiyat ve Sinema	71
2.3. Medyalararasılık ve Çalışma Alanları.....	74
2.3.1. Medyalararasılığın Kategorileri	79
2.3.2. Edebiyat Bilimi ve Medyalararasılık	81
2.4. Medyalararasılıkta Film Uyarlamaları	83

2.4.1. Edebiyat – Sinema İlişkisi	84
2.4.2. Uyarlama Kavramı.....	92
2.4.3. Film Uyarlamalarının Tarihi.....	94
2.4.4. Film Uyarlamalarının Biçimleri	96
2.4.5. Film Uyarlamalarına Genel bir Bakış ve Uyarlama Tartışmaları.....	101
2.4.6. Bu Çalışmanın Film Uyarlamalarına Bakışı ve Çözümleme Yöntemi.....	107

BÖLÜM 3: DAVA ROMANININ FİLM UYARLAMALARI İLE

KARŞILAŞTIRILMASI	112
3.1. Franz Kafka'nın <i>Dava (Der Prozeß, 1925)</i> Romanı.....	113
3.1.1. <i>Dava</i> Romanının Anlatım Özellikleri.....	116
3.1.2. <i>Dava</i> Romanında Sinematografik Özellikler.....	120
3.2. Seçilen Film Uyarlamalarına Genel Bir Bakış.....	127
3.2.1. Orson Welles.....	127
3.2.2. Orson Welles'in <i>LE PROCES (DAVA, 1962)</i> Filmi	131
3.2.3. David Hugh Jones	136
3.2.4. David Hugh Jones <i>THE TRIAL (DAVA, 1993)</i> Filmi	138
3.3. <i>Dava (Der Prozeß, 1925)</i> Romanının <i>LE PROCES (DAVA, 1962)</i> ve <i>THE TRIAL (DAVA, 1993)</i> Film Uyarlamalarıyla Karşılaştırılması	142
3.3.1. Konu Bakımından Karşılaştırma	142
3.3.2. Uyarlamaların Anlatım Özellikleri	149
3.3.3. Kişi Tasarımları ve Öne Çıkan Duygular	156
3.3.4. Mekân Tasarımları.....	168
3.3.5. Mizansen ve Kurgu	179
3.3.6. Yönetmenlerin Uyguladığı Uyarlama Konsepti	193

BÖLÜM 4: ŞATO ROMANININ FİLM UYARLAMALARI İLE

KARŞILAŞTIRILMASI	197
4.1. Franz Kafka'nın <i>Şato (Das Schloss, 1926)</i> Romanı	197
4.1.1. <i>Şato</i> Romanının Anlatım Özellikleri	201
4.1.2. <i>Şato</i> Romanında Sinematografik Özellikler	205
4.2. Seçilen Film Uyarlamalarına Genel Bir Bakış.....	211

4.2.1. Rudolf Noelte.....	211
4.2.2. Rudolf Noelte'nin DAS SCHLOß (1968) Filmi.....	212
4.2.3. Michael Haneke	215
4.2.4. Michael Haneke'nin DAS SCHLOß (1997) Filmi	219
4.3. <i>Şato</i> Romanının Noelte'nin DAS SCHLOß (1968) ve Haneke'nin DAS SCHLOß (1997) Uyarlamalarıyla Karşılaştırılması	222
4.3.1. Konu Bakımından Karşılaştırma	223
4.3.2. Uyarlamaların Anlatım Özellikleri	229
4.3.3. Kişi tasarımları ve Öne Çıkan Duygular.....	236
4.3.4. Mekân Tasarımları.....	247
4.3.5. Mizansen ve Kurgu.....	259
4.3.6. Yönetmenlerin Uyguladığı Uyarlama Konsepti	270
SONUÇ.....	276
KAYNAKÇA	286
ÖZGEÇMİŞ.....	299

KISALTMALAR

Alm. : Almanca

Fr. : Fransızca

İng. : İngilizce

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Welles'in Yönetmenliğini Yaptığı Filmler	130
Tablo 2: LE PROCES Oyuncuları ve Rol Dağılımı	133
Tablo 3: David Hugh Jones'un Yönettiği Filmler.....	136
Tablo 4: THE TRIAL Filmi Oyuncular ve Rollerini	139
Tablo 5: Çıkış Metni İle Uyarlamaların Karakter Karşılaştırması	161
Tablo 6: DAS SCHLOß Oyuncuları ve Rol Dağılımı.....	214
Tablo 7: Michael Haneke'nin Filmleri.....	218
Tablo 8: DAS SCHLOß Filmindeki Rol Dağılımı	221
Tablo 9: Şato Romanı ve Uyarlamaların Karakter Karşılaştırması.....	244

ŞEKİL LİSTESİ

Resim 1: DAVA Film Afişi	132
Resim 2: THE TRIAL Film Afişi.....	139
Resim 3: LE PROCES filminde <i>Yasa Kapısı Meselinin</i> (Türhüterparabel) anlatımı [0:02:17]	145
Resim 4: THE TRIAL Filminin Başlangıç Sahnesindeki Sokak Çekimi [0:00:34].....	147
Resim 5: LE PROCES Filminin Sonunda Patlama Sahnesi [01:56:44]	148
Resim 6: LE PROCES Filminde Çıkış Metninde Bulunmayan, Eklenmiş İlk Sekans [0:30:34]	151
Resim 7: LE PROCES - Josef K. (Anthony Perkins) ve Max Amca (Max Haufler) Bilgisayarın Önünde [0:47:26]	153
Resim 8: THE TRIAL Filminde Josef K. (Kyle MacLachlan) Bayan Bürstner'i (Juliet Stevenson) Beklerken [0:14:10]	155
Resim 9: LE PROCES Filminde Josef K. (Anthony Perkins) ve Bayan Grubach (Madeleine Robinson) [0:13:36]	158
Resim 10: LE PROCES Filminde Josef K.(Anthony Perkins) ve Leni (Romy Schneider) [0:55:36]	159
Resim 11: THE TRIAL Filminde Josef K. (Kyle MacLachlan) [0:29:25].....	160
Resim 12: THE TRIAL Filminde Josef K.(Kyle MacLachlan), Leni (Polly Walker) ve Block (Michael Kitchen) [01:20:35]	160
Resim 13: Welles'in LE PROCES Filmindeki Diğer Davalılar [01:12:38].....	164
Resim 14: Jones'un THE TRIAL Filmindeki Diğer Davalılar [0:45:40].....	165
Resim 15: LE PROCES Filminde Tutuklanma Sekansında K.'nin Duygu Durumu [0:09:48]	167

Resim 16: THE TRIAL Filminde K. Tutuklanma Sekansında K. ’nın Duygu Durumu [0:11:18]	167
Resim 17: LE PROCES Filminde K. ’nın Yatak Odası ve Tutuklanma Sekansı [0:07:27]	172
Resim 18: LE PROCES Filminde K. ’nın Çalıştığı Banka [0:28:44]	173
Resim 19: LE PROCES filminde Welles’in Mekân Tasarımı [0:30:19].....	174
Resim 20: LE PROCES Filminde Kafka’nın Labirent Tasvirleri ve Plan Sekans Gerichtsdienner (Wolfgang Reichmann) [01:59:40].....	175
Resim 21: THE TRIAL Filminde Tutuklanma Sekansı [0:05:06]	176
Resim 22: THE TRIAL Filminde K. ’nın Çalıştığı Banka [0:12:19]	177
Resim 23: THE TRIAL İlk Mahkeme Salonu Sekansında Mekân Seçimi [0:24:45].....	178
Resim 24: LE PROCES Filminde Tutuklanma [0:09:50].....	182
Resim 25: THE TRIAL Filminde Tutuklama [0:08:30]	183
Resim 26: THE TRIAL K. ’nın Tutuklanma Sekansında Yakın Çekim Plan [0:10:20] ..	185
Resim 27: LE PROCES Filminde Alt Açık Kullanımı [0:35:33].....	186
Resim 28: LE PROCES K. ’nın Diğer Davalılarla Karşılaşması [0:35:39]	188
Resim 29: THE TRIAL ’de Diğer Davalılar ve Üst Perspektif Kullanımı [0:45:30].....	189
Resim 30: THE TRIAL Mahkeme Bürosuna Gidiş [0:43:26].....	190
Resim 31: LE PROCES Filmi Başlangıcında Dış Ses Anlatıcı ve Resimli Anlatım [0:02:49]	192
Resim 32: Friedrich Wilhelm Murnau’nun NOSFERATU (1922) Filminin Çekildiği Şato	209
Resim 33: DAS SCHLOß (1968) Film Afişi	213
Resim 34: DAS SCHLOß (1997) Film Afişi	220

Resim 35: Noelte'nin DAS SCHLOß Filminde Schwarzer (Benno Hoffman) ve K. (Maximillian Schell) [0:04:26].....	224
Resim 36: Haneke'nin Das Schloß Filminde Schwarzer (Martin Brambach) ve K. [0:03:30].....	225
Resim 37: Noelte'nin Uyarlamasında Barda Saklanan K. [0:16:41]	226
Resim 38: Haneke'nin Uyarlamasında Barda Saklanan K. [0:23:05].....	227
Resim 39: Noelte'nin Uyarlamasında Final Sahnesi [01:25:00].....	228
Resim 40: Haneke'nin Uyarlamasında Final Sahnesi, Gerstäcker (Wolfram Berger) ile K. [02:29:10]	229
Resim 41: Noelte'nin Uyarlamasında Giriş Sahnesi [0:00:05]	230
Resim 42: Haneke'nin Uyarlamadaki İlk Görseli [0:00:06]	231
Resim 43: Noelte'nin Bürokrasi Görseli ve Mizzi (Else Ehser) [0:27:32]	234
Resim 44: Haneke'nin Bürokrasi Görseli ve Mizzi (Lisa Schlegel) [0:35:32]	235
Resim 45: Noelte'nin K. Tasviri [0:06:11].....	238
Resim 46: Haneke'nin K. Tasviri [0:08:49].....	239
Resim 47: Noelte'nin Filminin Son Kısımlarında K. ve Arabacı [01:20:11].....	241
Resim 48: Haneke'nin Uyarlamasında Sonlara Doğru K. Tasviri ve Pepi (Birgit Linauer) [02:00:03].....	241
Resim 49: Noelte'nin Gemeindevorsteher (Friedrich Maurer) Tasviri [0:23:27].....	242
Resim 50: Haneke'nin Gemeindevorsteher (Nikolaus Paryla) Tasviri [0:34:26]	243
Resim 51: Noelte'de Şato ve K. [0:58:45]	249
Resim 52: Noelte'nin Boğuk Mekân Tasviri [0:08:03].....	251
Resim 53: Haneke'nin Boğuk Mekân Tasviri [0:08:08]	251
Resim 54: Noelte'nin Uyarlamasında Dış Mekân ve Köy [0:06:18]	252

Resim 55: Haneke'nin Dış Mekânı ve Köy [0:06:25].....	253
Resim 56: Haneke'nin Uyarlamasında Herrenhof Koridorları, K. ve Frieda (Susanne Lothar) [01:36:19]	254
Resim 57: Noelte'nin Uyarlamasında Herrenhof Koridorları ve K. [01:11:13]	255
Resim 58: Haneke'nin Uyarlamasında Herrenhof'daki Sıkışık Koridor Betimlemesi [01:42:42]	256
Resim 59: Noelte'de Barnabas'ın (Georg Lehn) Evi [0:12:45]	257
Resim 60: Haneke'nin Tasviriyle Barnabas'ın Evi [0:17:58]	258
Resim 61: Haneke'nin Uyarlamasında K. ve Diğerlerinin Sınıfta Uyanma Sekansı [01:05:41]	261
Resim 62: Noelte'nin Uyarlamasında Öğretmen Hanımın (Ilse Künkele) Sınıfa Giriş Sahnesi [0:51:44]	262
Resim 63: Noelte'de Okul Sekansından İkinci Kesit [0:51:52]	263
Resim 64: Noelte'de Otorite Temsili Olarak Haç Kullanımı ve Öğretmen (Karl Hellmer) [0:35:45]	264
Resim 65: İç Mekân Çekiminde Kadraj Merkezinde K. Vurgusu [0:12:51]	265
Resim 66: Dış Mekân Çekiminde Kadraj Merkezinde K. ve Jeremias (Felix Eitner) [01:29:39]	266
Resim 67: Haneke'de Portre Çekim [01:11:19]	267
Resim 68: Noelte'de Odaklanma ve Amalia (Martha Wallner) [01:03:14]	268
Resim 69: Noelte'de Ayrıntı Çekim [01:05:02]	269
Resim 70: Haneke Uyarlamasında İlk Sahne [0:00:20]	275

Tezin Başlığı: Franz Kafka'nın Dava ve Şato Romanlarının Film Uyarlamaları Örneğinde Edebiyat ile Film Arasında Medyalararasılık İlişkileri	
Tezin Yazarı: Alper KELEŞ	Danışman: Prof. Dr. Arif ÜNAL Ortak Danışman: Prof. Dr. Ersel KAYAOĞLU
Kabul Tarihi: 06 Aralık 2016	Sayfa Sayısı: viii (ön kısım) + 299 (tez)
Anabilimdalı: Alman Dili ve Edebiyatı	Bilimdalı: Alman Dili ve Edebiyatı
<p>Film medyası ortaya çıkışından itibaren edebiyat medyası ile çok yakın bir ilişki içinde olmuştur. Bu iki medya arasındaki ilişkilerin ilkinin ve en yakın olanını film uyarlamaları oluşturmaktadır. Özellikle çok tanınmış edebi eserlerin filme uyarlanmasında izleyici filmi bir anlamda edebiyat metni ile bir karşılaştırma halinde izlemektedir.</p> <p>Bu bağlamda yönetmenlerin romana yaklaşımları ve getirdikleri yorum filmin asıl niteliğini oluşturabilmektedir. Metinde anlatılan duyguların, mekânların filme dönüştürülmüş hali kendi başına bir anlatıma/içeriğe dönüşebilmektedir ve romanın daha sonraki alımlamasına da etki edebilmektedir.</p> <p>Film uyarlamalarında romanın içeriği mi, yoksa roman içeriğinin bir yönetmen tarafından yorumlanması mı izlenmektedir, sorusundan yola çıkılan bu çalışmada, film anlatımı ile edebi anlatımın sınırlarının ne kadar belirgin olduğu, bu medyalara özgü anlatım tekniklerinin iki medyadaki yansımaları, izleyici ve okur düzleminde anlatsal özelliklerin ne denli etkili olduğu ve izleyiciye filmlerin sonunda ayrılan yorumlama alanının ne derece sağlandığı araştırılmaktadır. Franz Kafka'nın iki romanının birbirinden farklı dört yönetmenin uyarladığı filmlerdeki örnekler üzerinden bu sorulara cevaplar aranmaktadır.</p> <p>Çalışmada kullanılan yöntem, medyalararasılık kuramlarında vurgulandığı gibi sinema ve edebiyat biliminin kavramları yardımıyla iki alanda da ortak bir araştırma alanı oluşturularak belirlenmektedir. İki medyanın alanlarına özgü kavramlarıyla yapılmış olan bu çalışmanın sonucunda, uyarlama filmlerde edebiyat metnini aramanın ne denli uygun bir yaklaşım olduğu örneklerle açıklanmaktadır. Bunların yanında edebiyat ve sinema arasındaki medyalararasılık ilişkileri örnekler üzerinden uygulamalı olarak sergilenmekte, iki medyanın birbirlerine olan yakınlıkları ve ayrıldıkları noktalar belirtilmektedir.</p>	
Anahtar Kelimeler: Medyalararasılık, Medyalararasılık ilişkileri, Edebiyat-Sinema İlişkisi, Film Uyarlamaları, Medya Bilimi	

Title of the Thesis: Intermedial Relations Between Literature and Film on the Exemple of Adaptations of Franz Kafka's *The Trial* and *The Castle* Novels

Author: Alper KELEŞ

Supervisors: Professor Arif ÜNAL
Professor Ersel KAYAOĞLU

Date: 06 December 2016

Nu. of pages: viii (pre text) + 299 (main body)

Department: German Language and Literature **Subfield:** German Language and Literature

Since its appearance, film media has always been in a close relationship to literature media. The first and the closest connection between these two medias is film adaptations. Especially in film adaptations of the well known literary works, spectators watch the film in comparison to the literary text.

In this context, directors' approach to the novel and the related comments they make on can form the actual quality of the film. Emotions in the text and the filming version of the spaces can change into a narration/content on their own. This can also affect the later reception of the novel.

This study analyzes reflections of the narration techniques specific to these two medias, the influence of the narrative features on spectators/readers and whether the comment space is provided or not for the spectators at the end of the movie as well as questioning the clarity of the borders of the film and literary narration. In doing so, the study also offers some questions such as "whether the content of the film or the director's comment on the content of the novel is watched. The study seeks to answer these questions with examples from four differently adapted film versions of the two novels by Franz Kafka.

The method for the study was chosen by forming a mutual research field in the two fields with the help of the concepts of film and literature studies. At the end of this study that was carried out by using specific concepts of these two medias, it is explained that the seek for literary texts in film adaptations is an appropriate approach in the light of concrete examples. Besides, intermedia relations between literature and cinema are shown with practical examples as well specifying their closeness and remoteness from one another.

Keywords: Intermediality, Relations of Intermediality, Relation between Literature and Film, Film Adaptations, Median Studies

GİRİŞ

McLuhan'ın "Gutenberg Galaksisi" olarak adlandırdığı, matbaa ve dolayısıyla kitapların, bilgi dünyasını yönlendirdiği, bilgiye hükmettiği çağın artık bittiği iddiası, bilgi taşıyıcı olarak diğer medyaların önemli araştırma malzemelerine dönüşmelerine işaret eder niteliktedir. Bu dönüşümler bir medyadan diğerine yaşanan transferler kanalıyla da gözlemlenmektedir. Yeni medyalar (tv, radyo, sinema vs.) birçok bakımdan eski medyalara (edebiyat, resim, müzik vs.) dayanmakta ve zamanla eski ve yeni medyalar birbirlerini etkilemekte ve sürekli birbirleriyle etkileşim halinde olmaya devam etmektedirler (Aytaç,2005;19-20). Özellikle sinema kendinden önceki hemen hemen bütün sanat dallarıyla iletişim halindedir. Müzik, resim, tiyatro gibi sanat dallarından oldukça etkilenen sinema, bu bağların en sıkısını da edebiyatla kurmuştur. Sinemanın önemli bir kısmını senaryosunu edebi eserlerin uyarlanmasıyla oluşturmuş filmler temsil etmektedir.

Sinema, kamera gibi anlatım bakımından güçlü bir araca sahip olsa da kendi içinde özgün bir anlatıcı sınıflandırmasına edebiyatın anlatım teorileri sayesinde ulaşmış ve kaynağını da edebiyattan almaktadır (Lohmeier, 1996:189). O halde sinema tartışmalarında edebiyattan bağımsız bir pozisyon almak neredeyse olanaksızdır. Öte yandan uyarlama filmler söz konusu olduğunda edebiyatın sinema üzerindeki rolü daha da belirgin bir hal almakta, anlatımı sağlayan unsurlar iyiden iyiye edebiyatın ilgi alanına dâhil olmaktadır. Teknik ve anlatım olanakları bakımından edebiyattan farklı bir medya olarak film medyası, edebi bir eseri kendi bünyesinde uyarlarken hangi kıstaslar ön plana çıkmakta, yazılıdan görsel-işitsel olana aktarım ne şekilde gerçekleşmektedir soruları ortaya çıkmaktadır.

Çalışmanın Konusu

Bu çalışmada Kafka'nın *Dava ve Şato* romanları örneğinde edebiyat-film ilişkisi medyalararasılık kavramlarıyla ele alınmaktadır. İki medyanın karşılıklı etkileşimi anlamında uyarlamanın kendisinin bir yorum ve anlatım biçimine nasıl dönüşebildiği ve yazınsal metnin filmde sonraki alımlamasına nasıl etki edebildiğinin Franz Kafka'nın

Dava ve Şato romanlarının uyarlamaları örneğinde karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Bu incelemede filmlerde kurulan anlatı yapılarına ve anlatıma etki eden unsurlara değinilmektedir. Kamera, çekim ölçeği, kullanılan plan, montaj ve mizansen gibi sinematografinin önemli anlam bildiren unsurlarıyla kurulan anlatı yapıları, romanda kullanılan anlatı yapılarıyla karşılaştırılıp, yeni medyanın bu romanları nasıl dönüşümlere uğrattığı araştırılmaktadır.

Sahip olduğu teknik özellikleri itibariyle film medyasının edebi metnin tümünü uyarlayabilmesi olanaksızdır, çünkü bir romanın tamamıyla uyarlanabilmesi için bir yönetmenin, romanın okunma zamanıyla eş zamanlı olarak görüntüleri kaydetmesi, bu kayıtlardan da ileri planda bir anlam aktarması gerekmekte aynı zamanda da ilgiyi yüksek tutarak seyirciyi hikâyede tutması gerekmektedir. Özünde film medyası hızlı tüketime yönelik bir medyadır. Romanların sayfalarca tasvir ettiği bir manzarayı, saniyeler içinde aktarma imkânı olan sinemanın anlatım olanakları bir anlamda sınırsız iken, uyarlamalar söz konusu olduğunda bir anlamda da bir o kadar bağlayıcı ve sınırlıdır. Çünkü romanın ayrıntılı betimlemelerini günümüz sinema anlayışıyla aktarmak neredeyse imkânsızdır. Bu nedenle yönetmenin neyi aktarmak istediğini belirleyerek, film medyasına uygun bir eserin oluşturma safhasına geçmesi gerekmektedir. Film şeritlerinde görüntülerin akması, bu görüntülerin montajlanarak yeniden anlamlandırılması ve yönetmenin isteği doğrultusunda bu anlamlandırmanın doğru aktarılmış olması başlı başına zorlu bir süreç iken, bir de edebiyat metninden bu medyaya özgü bir eser ortaya koymak bir başka meşakkatli sürece işaret etmektedir. Ancak ve fakat edebiyat bilimciler ve sinema eleştirmenleri doğrudan oklarını bu yapıtlara çevirmekte, kimi edebiyat metninin özünü uyarlamada aramaktayken, kimi de edebiyat metninin izinden çok yönetmenin filmdeki izlerine odaklanmakta, bu yönde de ortaya çıkan eseri yorumlamaktadır, dolayısıyla ortaya çıkan eserin negatif bir biçimde eleştirilmesi de kaçınılmaz olmaktadır. Bu araştırma ise uyarlamaların yönetmen seçimlerini tek tek sergileyip, hangi yönetmenin biçiminin doğru olduğunu göstermek değil, uyarlamalara yönelik genel bir kanının saptanması, romanlarla karşılaştırılarak ortaya çıkan uyarlama filmlerin sergiledikleri farklı yorumların ortaya çıkarılması amaçlamaktadır.

Özellikle de çok tanınmış yazınsal yapıtların filme uyarlanmasında izleyici filmi bir anlamda edebiyat metni ile bir karşılaştırma halinde izlemektedir. Bu bağlamda yönetmenlerin romana yaklaşımları ve getirdikleri yorum filmin asıl niteliğini oluşturabilmektedir. Metinde anlatılan duyguların, mekânların filme dönüştürülmüş hali kendi başına bir anlatıma/içeriğe dönüşebilmekte ve romanın daha sonraki alımlamasına da etki edebilmektedir. İki medyanın karşılıklı etkileşimi anlamında uyarlamanın kendisinin bir yorum ve anlatım biçimine nasıl dönüşebildiği ve yazınsal metnin filmde sonraki alımlamasına nasıl etki edebildiğinin Franz Kafka'nın *Dava ve Şato* romanlarının uyarlamaları örneğinde karşılaştırmalı olarak incelenmesi planlanmaktadır.

Bu araştırmanın birinci ve ikinci bölümlerini kuramsal bilgilerden, üçüncü ve dördüncü bölümler ise uyarlama filmler ile romanların karşılaştırma süreçleri oluşturmaktadır. Bu nedenle üç ve dördüncü bölümler uygulama alanları olarak da nitelendirilebilmektedir. Uygulama bölümlerinde kimi zaman sinemanın kendine özgü anlatım olanakları açıklanmaktadır, bu anlamda bölümleri katıksız bir biçimde birbirinden tamamıyla ayırabilmek mümkün değildir. Karşılaştırma bölümlerinde daha evvel açıklanmamış sinematografik anlatının kavramlarıyla karşılaşmak araştırmanın gidişatı bakımından olağandır. Bu kısımlarda da söz konusu kavramlar açıklanmaya çalışılmıştır. Öte yandan araştırmada yazılı olanın teknik imkânlarının kısıtlı olmasından dolayı, film sekanslarından olabildiğince belirli sahneler seçilerek filmlerin kendilerine özgü dillerinin aktarılması amaçlanmıştır. Bu yolla gözün gördüğü unsurların yazı ile aktarılması durumundan kaçınılması amaçlanmıştır.

Çalışmanın Önemi

Film analizi ve çözümlene konusunda literatürdeki kaynaklar tarandığında net bir analiz yönteminin henüz belirlenmediği görülmektedir (Bkz. Kayaoğlu,2016:58). Filmler çoğu zaman edebiyat biliminin ya da diğer disiplinlerin kavramlarıyla analiz edilmektedir. Uyarlama filmlere gelindiğinde de karşılaşılan sonuç pek farklı değildir. Uyarlamalar uzun yıllar bir bilim dalının uzmanlık alanına dâhil edilmemiş, bir araştırma nesnesi olarak kabul edilmemiştir. Fakat bu durum son yıllarda Avrupa

özelinde Almanya’da yoğunlaşan medya bilim çalışmaları sayesinde farklı bir akış kazanmaktadır. Bu bilim dalı edebiyat ve sinemayı birer medya olarak kabul edip, aralarındaki bağı, alışverişi ve ilişkiyi irdelemekte, film uyarlamalarını da iki medya arasındaki ilişkinin en somut örneklerinden biri olarak araştırma nesnesine dönüştürüp, kendi içinde kategorize etmektedir.

Werner Faulstich roman ve film karşılaştırmalarında ya da roman ve uzun metrajlı film karşılaştırmalarında ister medya, ister estetik bakımdan olsun yalnızca bu iki medya arasındaki farklılıkların alışılmış biçimlerde ortaya konularak basit bir karşılaştırma yapılmasını anlamsız bulmaktadır. Buna bağlı olarak film uyarlamalarının edebi tasarımı üzerinden alana uygun analiz çalışmalarında “tertium comparationis” kavramının dikkate alınması gerektiğini vurgulamaktadır (Faulstich, 2008:61). Tertium comparationis¹ (üçüncünün karşılaştırması) kavramı burada yeni bir karşılaştırma alanına işaret etmektedir. Bu alan ne yalnızca edebiyat odaklı, ne de sinema odaklı bir karşılaştırma yapılmasını talep etmektedir, aksine iki alanın da kavramlarını kullanarak ortak bir karşılaştırılmayı amaçlamaktadır. Böylelikle tek bir alana özgü bir değerlendirmeden çok, iki farklı alanı da bünyesinde barındıran bir değerlendirmeden bahsedilebilmektedir. Bu yolla da ulaşılabilecek sonuçlar disiplinler arası bir bağlamda karşılaştırılabilecek, elde edilen sonuçlar ise daha sağlıklı bir biçimde ifade edilebilecektir.

Film medyası ve edebiyat medyasının kesişme noktalarından biri olarak uyarlama filmler, içerdiği birçok unsur ile araştırılmaya açık eserlerdir. Uyarlama filmler, ne edebiyat metni olarak adlandırılmakta ne de özgün sinema eserleri olarak nitelendirilmektedir. Bu sebeple uyarlama filmler medyalararası ilişkilerin en yoğun biçimde görüldüğü alanlardır. Edebiyat biliminde bugüne dek yapılan çalışmalar ancak son yıllarda medya bilimi çerçevesinde bu tip çalışmalara başlandığı, medyalar arası

¹ Tertium comparationis ist ein lateinischer Begriff der Rhetorik und bedeutet wörtlich „das Dritte des Vergleiches“. Damit wird bezeichnet: die Gemeinsamkeit zweier verschiedener, miteinander zu vergleichender Gegenstände oder Sachverhalte in Metaphern und bei der Metonymie.. 2.In der Logik ein drittes Glied eines Vergleichs; einen dritten Begriff, in dessen Umfang die anderen beiden Begriffe eingehen. (https://de.wikipedia.org/wiki/Tertium_comparationis) Kavram aynı zamanda kültürlerarası edebiyatta sıkça karşılaşılan ‘dritter Raum’ kavramını anımsatmaktadır.

ilişki kurulmasına rağmen, film uyarlamalarının daha öncesinde yeteri kadar araştırılmadığı gözlemlenmektedir.

Bu çalışmanın önemi, araştırma nesnesi olan uyarlama filmlerin çeşitli bilim dallarınca zaman zaman araştırılmış olsa da, medyalararası kavramlar üzerinden disiplinler arası bir biçimde daha önce araştırılmamış olmasında yatmaktadır. Burada hem edebiyat hem de sinemanın kavramları aracılığıyla, medyalararasılık teorilerinin ön gördüğü biçimde bir araştırma konusu oluşturulmakta, bu yapılırken de yalnız bir uyarlama ve bir romandan değil, iki roman ve kendi içinde dört farklı üslup ile hazırlanmış dört ayrı uyarlama filmde yararlanılmaktadır. Araştırma nesnesi olarak belirlenen bu tercihler de söz konusu araştırmanın özgün bir çalışma olmasına olanak sağlamaktadır. Bu şekilde ulaşılabilecek sonuçlar kolaylıkla doğrulanabilecek nitelikte olup, yalnız bir sanatçının tercihleri olarak nitelendirilemeyecek ölçütler olarak kendini göstermektedir. Dolayısıyla bir romanın nasıl uyarlandığı konusunda genel bir bilgiye ulaşmak ya da bir uyarlama filmin nasıl değerlendirilebileceği konusunda bir fikir sahibi olmak, çalışmada kullanılan çoklu örnekler ve analiz unsurları sayesinde mümkündür.

Kullanılan yöntem ve uyarlamaları ele alışı bakımından bu çalışma, hem disiplinler arası bir inceleme yöntemi sunmakta hem de edebiyat metinlerinin farklı alanlarda değerlendirilme biçimlerini daha özellikli bir biçimde kapsamaktadır. Filmlerde anlam oluşturan öğelerin olabildiğince ele alındığı bu çalışmada, edebiyat bilimcinin bir uyarlama filme yaklaşırken hangi noktaları göz önünde bulundurması gerektiği de özetlenmektedir.

Çalışmanın Amacı

John Berger'in *Görme Biçimleri* adlı kitabının ilk cümlesi oldukça ilginçtir; "Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir" (2012:7), insanlık, daha da özele indirgenen ifadelerle okur ve/veya seyirci her şeyden önce görme eylemiyle dünyayı tanımlamaktadır. Sinema ise görsellik ve algılama temelli bir sanat dalı olarak "bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür ve her imgede bir görme biçimi yatar" (2012:7) önermesinin

doğrudan odağında olan bir medyadır. Yönetmen kendi dünya algısıyla oluşturduğu alımlama dağarcığıyla edebi eseri yorumlamakta ve kendi görme biçimiyle ve teknik imkânların izin verdiği ölçüde yansıtmaktadır. Bu süreçlerde bir yandan kaynak eserin anlatımla ilgili özellikleri, diğer yandan yönetmenlerin seçimleri öne çıkmaktadır.

Sadece edebiyat bilim merkezli yola çıkılacak bir çalışmada, sinemanın özgün anlatım tekniklerini, anlatımda kullanılan araçları ve görüntü-ses ile oluşturulabilecek her türlü anlamı görmezden gelinemezdi. Bu nedenle çalışmanın birinci bölümünde, bir edebiyat bilimci için yeni bir alan olarak adlandırılabilir sinema kuramları özetlenmekte, bu kuramlar üzerinden film medyasını daha iyi kavrayabilmek amaçlanmaktadır. Bir film izlenirken filmin kurduğu anlatı yapısını bütün yönleriyle doğrudan algılayabilmek çoğu seyirci için oldukça zorlu bir süreçtir. Bu anlatı yapısının daha iyi anlaşılabilmesi için bilinmesi gereken temel şey, bir filmin nasıl okunabileceğidir. Burada kullanılan okuma fiili bilinçli bir seçimdir, çünkü bir filmi yalnızca seyretmiş olmak doğru bir çözümleme için yetersizdir, zira kimi zaman birkaç defa seyredilmiş bir filmde bile, yeni kullanımların, yeni anlamların çıkarılması olasıdır. Diğer bir unsur ise bir filmin anlatım olanakları göz önünde bulundurulduğunda, buradan çıkarılabilecek anlamların sınırsızlığıdır. Çünkü daha önce de değinildiği gibi, film iletişime yönelik, görüntüler ve sesler aracılığıyla oldukça yoğun anlatım öbekleri sunan hızlı bir medyadır. Bu medyanın bu nedenle daha iyi anlaşılabilmesi, sinema kuramları üzerinden tek tek yapının nasıl oluşturulduğunu çözümleyerek gerçekleştirebilecek bir olaydır.

Uyarlamalarda kimi zaman eserin ötesine gidilmekte ve yeni yorumlar katılarak izleyiciye sunulmaktadır. Günümüzde çokça karşılaşılan başka bir durum ise okurun daha evvel okuduğu eserin filme uyarlanmasında oluşan beklentilerinin karşılanamaması, istenilen etkinin uyandırılmamasıdır. Elbette bu durum sinemasal anlatının hayal gücü bağlamında sınırlayıcı ve kısıtlayıcı betimleme geleneğinden kaynaklanmaktadır. Kamera perspektifi okurun hayal gücünü sınırlamaktadır ve hissedilmesi gereken duygulanımı da hayal gücüne ihtiyaç duymadan farklı duyulara hizmet eden unsurları kullanarak (müzik, mekân betimlemeleri, kameranın odaklanması ve açısı, çekim ölçeği, perspektif vs.) koşullandırmaktadır. Sınırlı bir anlatımı anlatsal özellik olarak zengin bir içerikle alıcıya ulaştırılan sinema, alımlama noktasında seyirci ve okur arasında belirgin farklılıkların oluşmasını da doğurmaktadır. Seyirci ve okur

arasında alımlama bakımında oluşan farklılıkların sebepleri de bu çalışma aracılığıyla sergilenmektedir. Buradaki problematik sinemasal anlatım ile edebi anlatımın sınırlarının ne kadar belirgin olduğunun tespiti, anlatım teorilerinin iki medyadaki yansımaları, seyirci ve okur düzleminde anlatsal özelliklerinin ne kadar etkili olduğunun belirlenmesiyle birlikte, seyirciye filmlerin sonunda ayrılan yorumlama alanının (Alm. Leerstelle) kısıtlılığıdır.

Çalışmanın Yöntemi

Film uyarlamalarının bilimsel olarak araştırılmasının hangi disiplin tarafından yapılacağı uzun süredir netlik kazanmayan bir sorudur. Uyarlamalar ne sadece edebiyat alanına ne de sadece sinema alanına özgüdür, sahip olduğu melez yapı bu sorunun doğrudan cevaplanılmasının önüne geçmiştir. Ancak medyalararasılık alanının son zamanlardaki çıkışı, bu sorunun cevaplanmasını kolaylaştırmaktadır, zira film uyarlamaları araştırma konusu olduğunda bir medya değişiminden söz edilmekte ve bu konu da doğrudan medyalararasılığın sınırları içine dâhil olmaktadır. Bunun dışında bilindiği gibi film uyarlamalarının analizinde net bir yöntem henüz belirlenmemiştir. Bu çalışmada bu sebeple sinema kuramlarından yola çıkarak, film medyasının anlatım unsurları incelenirken, sadece edebiyat biliminin kıstaslarını göz önünde bulunduran bir araştırmanın ötesinde, medyalararasılığın kavramlarıyla iki alanın da yöntemleri harmanlanarak, disiplinler arası bir araştırma yapılması amaçlanmıştır. Bunun en önemli sebebi, söz konusu olan uyarlama filmin içeriğinde iki farklı medyanın da öğelerinin az ya da çok biçimde kullanılıyor olmasıdır.

Bu noktada yapılmış özel tercihler ise tutarlı sonuçların oluşmasında önem arz etmektedir. Bu tercihlerden biri çalışmanın edebiyat ayağını oluşturan eserlerin tek bir yazar tarafından yazılmış olmasıdır. Çünkü uyarlamalara kaynak oluşturan metinlerin hedef medyaya aktarımı sürecinde hem üslup bakımından, hem de içerik bakımından sabit bir yöneliminin olması, tutarlı sonuçlara ulaşılması adına gerekli bir tercih olarak görülmektedir. Uyarlamalara kaynağı oluşturan metinlerin farklı yazarlar tarafından yazılması durumunda kaynak eserleri öncelikle üslup bakımından farklı kılacağından, uyarlamalar üzerinde belirgin ve tutarlı analizlerin yapılmasını güçleştirecektir.

Bir diğer tercih olarak da, bir romanın karşısına yalnızca bir uyarlama filmi yerleştirmek yerine iki farklı yönetmenin farklı iki uyarlamasının yerleştirilmesidir. Bunun sebebi karşılaştırma yapılırken elde edilen bulguların tek bir yönetmenin öznel seçimlerinden oluşma ihtimalinin önüne geçmek ve araştırmayı sabit bir yöne götürmesinden kaçınmaktır. Böyle bir durum olsa dahi bir yönetmenin keyfi tutumunun, bir diğer yönetmen tarafından nasıl yorumlandığını gösterme yoluyla yalnızca üslup farklılığı olarak nitelendirilebilecek unsurların önüne geçmek, dolayısıyla daha net bir yoruma ulaşabilmektir. Bunun yanında bir diğer amaç ise, hedef medyanın anlatım olanaklarının çeşitliliğini eş zamanlı olarak iki farklı eser üzerinden örnekleyerek göstermek ve bir roman uyarlanırken ne kadar farklı biçimlerde yapılabileceğini örneklendirmektir.

Daha önceden değinildiği gibi, uyarlama filmlerini daha net biçimde kavrayabilmek adına, öncelikle sinema kuramlarının hangi konular üzerinde yoğunlaştığını, ayrımların ve ortak noktaların hangi unsurlardan oluştuğunu özetlemek gerekmektedir. Bu nedenle çalışma sinema kuramları bölümüyle başlamakta, ardından medyalararasılığın nelerden oluştuğu ve medyalararasılıkta uyarlamaların yeri araştırılmakta son olarak da karşılaştırma bölümlerine geçilmektedir.

BÖLÜM 1: SİNEMA KURAMLARI

1.1. Başlıca Kuramcılar ve Kuramları

Sinema kuramlarına başlamadan önce, sinema tarihi ile ilgili kısa bir bilgi vermek hem yedinci sanat dalı olan sinemanın geçirdiği evreleri tanıma açısından, hem de sinemanın kuramsal boyutunu daha iyi tanıma açısından faydalı olacaktır. Bilindiği gibi ilk film gösterimi Fransız Lumiere kardeşler tarafından 1895 yılında yapılmıştır. Ancak bundan önce insanoğlu çok daha eski zamanlardan o güne dek resim, ışık, görüntü, optik ve fotoğraf gibi konularla meşgul olmuşlardır.

Çinli düşünür Mozi'nin (M.Ö.470-390) ilk ifadeleri ve keşfiyle, Öklit'in optiği ve Aristoteles'in ışıkla ilgili tespitleriyle insanlık tarihinde ışık ve görüntüyle ilgili uğraşların çok eskilere dayandığı bilinmektedir. Matematikçi İbn-i Heysem (Alhazen)'in 980 yıllarındaki optik yansımali 'kamera obscura'sından 1671'de Athanasius Kircher'in yaptığı büyülü fener (magic lantern-projektör) gösterilerine kadar sinemanın ortaya çıkışı adına birçok adımdan bahsetmek mümkündür. Ancak sinema tarihi gerçek anlamda 19. yüzyılın başlarındaki icatlarla büyük ivme kazanmıştır. 1826' da John A. Paris thaumatrop²'u, Simon Ritter von Stampfer de stroboskop'u³ icat etmiş, 1834'de William Goerge Horner'in Zoetrop'u⁴ (hayat çarkı) ve 1839'da L. J. Mande Daguerre'nin (daguerreotype camera) fotoğraf makinesini keşfetmesiyle sinema adına önemli adımlar da atılmıştır. Ancak, 1879'da Amerikan Edward Muybridge'nin dörtnala bir atın koşarken dört ayağının da yerden kesildiğini ispat etmek için kurduğu fotoğraf düzeneği, 24 fotoğraf makinesi ve bir ipten oluşan bir düzenek yardımıyla hareketli resimler elde etmiş ve bu, fotoğraf ve resme yeni bir boyut kazandırmıştır. Bunun ardından 1882'de Fransız Etienne-Jules Marey fusil photographie (fotoğrafik tabanca)'yı icat ederek bir kuşun uçuşunu çekmiştir.⁵ Daha sonra 1888'de İngiltere'de yaşayan Fransız Le Prince, ROUNDHAY GARDEN SCENE (Roundhay Bahçesi, 1888) ve TRAFFIC

² Birbirinden ayrıık şekillerin kendi etrafında hızlıca dönen bir dairenin hareketi sırasında elde edilen görüntüsü.

³ Düzenli ve kısa aralıklarla [1 mikrosaniye] düzenli ve sürekli ışık veren cihazlardır. Dönen cismin hareketini durdurarak devir sayısı ölçümü yapar

⁴ Durağan resimleri devinirmiş gibi gösteren aygıt, aynı zamanda hayat çarkı da denir.

⁵ Bir tabanca düzeneğinde mermi yerine film şeridinin kullanılmasıyla elde edilen araç.

CROSSING LEEDS BRIDGE (Leeds Köprüsü'ndeki Trafik, 1888) adlı kısa filmleri çekmiş, ancak esrarengiz biçimde bu çekimler gösterime girmeden Le Prince ortadan kaybolmuştur. Le Prince'nin bu çekimleri yaptığı icadı sinema tarihinin önemli icatlarından. Daha sonra Amerika'da Thomas Alva Edison ve yardımcısı William K.L. Dickson kinetograph (kine= hareket, graph=yazmak) adı verilen bir aygıt geliştirir. Bu aygıt bir motor ile çalışmakta ve hareketli resimleri kaydedebilmektedir. 1891'ise ise yine Dickson zeotrop'tan esinlenerek hareketli görüntüleri izlemeyi sağlayan bir projektör geliştirmiştir. Kinetoscope adı verilen bu araçta bir kişi aletteki bakaca gözünü yerleştirerek film izleyebilmektedir. Bu icatla Amerika'nın çeşitli yerlerinde kinetoskop salonları açılmıştır, ancak bu bireysel bir deneyim olduğundan bir kitle iletişim aracı olarak görülmemektedir (krş. Özarslan, 2013:13-15).

Tam manasıyla sinemanın ilk kurucuları olarak Fransız Auguste ve Louis Lumiere kardeşler gösterilmektedir, çünkü Lumiere kardeşler hareketli resimler kaydedebilen bir icat yapmakla kalmayıp, bu resimleri 1895'te Paris'te Grand Café'de kitlesel biçimde sergileyen, ilk sinema gösterimi yapan kişiler olara tarihe geçmişlerdir. Fabrikadan çıkan işçiler, tren garına giriş yapmakta olan tren ve mama yiyen bebek gibi gündelik hayatla ilgili görüntülerle başlayan sinema, hareketli resimlerin toplu biçimde izlenebilmesi nedeniyle o dönem insanları için oldukça ilgi çekici bir tecrübe olarak büyük yankı uyandırmıştır. Hatta sinemanın ilk yıllarında bir trenin istasyona girişini konu eden filmin ilk gösteriminde, sinema salonunda seyirciler izdihama yol açmışlar, çünkü filmdeki trenin kendilerini ezeceğini zannetmişlerdi. İşçi ve çalışan sınıfın zamanla en büyük eğlencesi haline gelen sinemanın o yıllardaki gelişimi, insanlara ucuz eğlence sunmasıyla Amerika'da Kinetoscope salonlarının *nickelodeon*⁶ a dönüşmesine kadar varacaktır.

Sinemanın ilk yılları belgesellere benzer gündelik hayatın çekimlerinden elde edilen görüntülerden oluşurken, kurmaca da zamanla sinemada yer edinmeye başlamıştır. 1902'de eski bir sihirbaz olan George Melies tarafından çekilen LE VOYAGE DANS LA LUNE (Aya Seyahat, 1902) filmi bilinen ilk bilim kurgu filmi olmakla birlikte, belli bir öyküyü anlatması ve kurmaca yönüyle, o güne dek gündelik yaşamın görüntüleriyle

⁶ Giriş ücreti o zamanlar bir nikel olması nedeniyle bu salonlar nickelodeon olarak adlandırılmaktadır.

yetinen filmlere yeni bir boyut kazandırmıştır. Ayrıca bu film Jules Verne ve H.G. Wells'in romanlarından esinlendiği için ilk uyarlama film olarak kabul görmektedir. Film bu yönleriyle bir ilk olmakla birlikte bu gelişmenin sonrasında bir tarafta gerçekçi eğilim, bir diğer tarafta ise biçimci eğilim kendini belli eder. Özön'e göre sinema daha başlangıçta birbirinden apayrı iki yöne ayrılmıştır: Lumiere, sinemayı gözlemciliğe yöneltmiş, dış dünyayı film üzerine olduğu gibi yansıtan belgesellerin yolunu açmıştır, Melies ise sinemayı sanatçının düşgücüne dayandırmış, yalnız bu güçten kaynaklanan öykülü filmlerin önünü açmıştır (Özön, 1985, 158).

İşte bu iki eğilim sinema kuramları ve tarihi açısından önemlidir. Zira var olan bütün sinema kuramları tezlerini ya biçimci geleneğin ya da gerçekçi geleneğin üzerine temellendirmişlerdir.

Bilindiği gibi sinemanın bir sanat olup olmadığı başlangıçta oldukça sorgulanmış, uzun süre kimilerince sanat olarak görülmemiş, ancak Arnheim, Benjamin, Kracauer gibi farklı alanlarda çalışan düşünürlerce ele alındıktan sonra biçimlenmeye başlayarak, başlangıcından çok sonraları, 1920'li yıllarda yedinci sanat olarak genel kabul görmeye başlamıştır (bkz. Gürata, 2010:61). Sinemanın daha ilk yıllarında sinemayı mesele edinen, bilim ve sanat açısından değerlendiren birçok düşünür ortaya çıkmış ve bu konuda çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Ancak bugün değişen çağ ve dolayısıyla teknik ilerlemelerle sanat eserinin doğasının değiştiği yönündeki vurguların, doğrudan fotoğraf ve sinema üzerinden yapıldığını, bu yönde Walter Benjamin'in analizine dayalı eleştirisiyle Baudrillard'ın, sanayileşme ile yeniden üretimi, üretim sürecinin kökten değiştirdiğini ve dolayısıyla sanat eserinin doğasında da kökten bir dönüşüme neden olduğunu belirtmesinden çıkarımlamak mümkündür (bkz. Baudrillard, 2002:87).

Filmler hakkındaki ilk ciddi makale ve çalışmalar, sinemanın modern kültür içinde sahip olduğu yeri bulmak, ona özel bir işlev biçmek için yazılmıştır ve bu çalışmalar adeta sinemanın doğum bildirimi, selamlama girişimleri olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca başka hiçbir sanat dalı için bu kadar hızlı biçimde kuram oluşturma çabası içine girilmemiştir. Sinemayı diğer sanat dallarıyla, örneğin Fransa'da müzikle Amerika'da resim sanatıyla karşılaştırma yöntemi bu dönemin genel eğilimidir. 1912-1915 yıllarında yayınlanan birçok makale, sinemayı tiyatrodan ayıştırmayı hedeflerken, sinemanın içinde şiir ve müziğin niteliklerini vurgulamıştır. Louis Delluc'un

'photogénie' (fotojeni) kavramı da bu anlamda sinemayı bir çırpıda tiyatrodan ayırmıştır (bkz. Andrew, 2010:55-57). Sinemanın ilk kuramcıları olarak da adlandırılabilir bu kişiler, sinemayı farklı alanlar üzerinden, örneğin psikoloji ve felsefe üzerinden değerlendirmeyi seçmişlerdir. Bu nedenle birçok açıklama yöntemi temellerini farklı alanların yaklaşımlarından almakta ve bugün bile kuramlarda bu izlere rastlanmaktadır. Örneğin Hugo Münsterberg, sinemayı psikolojik bir çalışma alanı olarak görerek, onu psikolojik yaklaşımlar üzerinden değerlendirmiş ve bu yönde ortaya atılmış 1916'da yayımlanan *The Photoplay: A Psychologic Study* (Sinema: Psikolojik Bir Çalışma) adlı ilk çalışmaya imza atmıştır. Münsterberg bu çalışmasıyla ilk sinema kuramcısı olarak görülmektedir. Şair Vachel Lindsay'ın *The Art of the Moving Picture* adlı çalışması da aynı yıllarda yayımlanmıştır; bu eser ilk kuram çalışmalarından biri olarak dikkat çekse de kapsam bakımından sinema kuramlarının ilk çalışması olarak Münsterberg'in eseri kabul görmektedir.

Doğuşuyla birlikte hızlı biçimde dünyanın çeşitli bölgelerindeki entelijansiya ile temas geçen sinema, Almanya'da günlük yaşamı sanatsal öğeye dönüştürmek üzere yola çıkan ekspresyonist (dışavurumcu) dönemin zirvesinde yer almıştır; Fransa'da şiirsel sinema kuramı gibi kuramlar üzerine konuşulmaya başlanmış ve sinema, bu etkiyle çağın sanat anlayışına yön vermiş bazı sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Öte yandan Ekim Devrimi sonrası Rusya'da sinemanın kitleler üzerindeki derin etkisinin farkına varılmış ve sinema Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Kuleşov gibi isimlerce şekillenmiştir.

Sinema teknolojiyle doğrudan bağlantılı olduğu için teknolojik gelişmelere hızla ayak uydurmak zorunda olan bir alan olarak dikkat çekmektedir. Örneğin sinemada ses kullanımı, yani sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş, kuramlar üzerinde de büyük bir etki yaratmıştır. Özön, Arnheim ve Münsterberg gibi kuramcılar bu iki dönemi keskin çizgilerle ayırırken, sesin filmin içine girişiyle sinemanın sanat değerinin kaybolduğu yönünde iddialar da kuramcılar arasında oldukça yaygın olduğunu; örneğin Chaplin, Eisenstein, Pudovkin gibi isimler sesli sinemaya karşı çıkarırken, sanatsal değer ses ile ortadan kalkacağı yönünde fikir belirtmektedirler (Özön, 1964: 35). Zira ses sinemaya beraberinde sözü getirmiş, konuşmalar devreye girmiştir, hâlbuki bu döneme gelinceye kadar sinema kendine özgü kurullarla belli ilkelere dayanan bir bütün olma evresini tamamlamıştı. Tüm bu tartışmalar genel olarak biçimci gelenek tarafından

şekillendirilirken, sesin gelişiyle biçimci yaklaşım paradoksal olarak sekteye uğrayacak ve bu dönemin etkisini kaybetmesine neden olacaktır (Andrew,2010:59).

Diğer yandan Kracauer ve Bazin gibi kuramcılar da gerçekliği olduğu gibi kaydedebilmenin sinema sanatının en önemli özelliklerinden birisi olduğunu, bizzat bu yönünün kendisinin kurmaca eserlerde bile en temel çıkış noktası yapılması gerektiğini hem felsefi hem de sosyolojik olarak ifade eden eserler vermişlerdir. Onlar gerçekliğe bu manada özel bir önem atfetmişlerdir.

Görüldüğü gibi kuram oluşturma evresinde çeşitli yönelimler ve eğilimler söz konusu olmaktadır. Daha önce belirtildiği gibi, biçimci ve gerçekçi eğilimler gelenekselleşerek kuramları şekillendirmekte ve bir sanat dalı olarak kabul gören sinemayı açıklamada pay sahibi olmaktadır.

Bu nedenle bu çalışmada film kuramlarını tarihsel süreç ile doğrudan bağlantılı olan biçimci ve gerçekçi kuramlarla başlattıktan sonra, çağdaş kuramlarla devam ederek çalışmayı, kuramsal bilgi açısından gerekli temellere dayandırma çabası içinde olunacaktır. Bu kuramlara yer verirken alanın önemli isimlerini ele almak hem kuramcılar arasındaki yaklaşım farklılıklarını daha net görebilmek hem de bu kuramları kategoriler halinde sunmak açısından olası karışıklıkların önüne geçilmesi adına önem arz etmektedir. Biçimci gelenek, gerçekçi gelenek ve çağdaş kuramlar ana başlıkları altında bu kuramların önemli isimlerine ayrı ayrı değinmek, çalışmanın bütünlüğü açısından gerekli bir yaklaşım olarak görülmektedir.

1.2. Biçimcilik Geleneği ve Rus Biçimciliği

Sanatta ve buna bağlı olarak sinemada biçimcilik, bir sanatsal yapıtta anlatılan, işlenen konu yerine, sanatı işleniş, anlatılış biçiminin oluşturduğu şekilde ifade edilebilir. Bu da sanatın içeriği ile ilgilenen klasik eleştiri ile çakışmaktadır. Biçimci anlayış ahlaki felsefeden ortaya çıkmaktadır. Buna göre bir olay, doğru ya da yanlış oluşu ile değil, oluş biçimi ile değerlendirilmektedir. Bu görüşte ahlaki değerler yasa ve kurallardan bağımsız tutulmaktadır. Kant'ın bu ahlaki felsefesi biçimci etik anlayışı oluşturur. Buna göre de Münsterberg; Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein ve Bela Balazs ile birlikte biçimci kuramı oluşturur (bkz. Aylan, 2005:1).

Üretken ve yol açıcı bir teori olarak biçimci kuramın iki ana döneminden söz edilmektedir. İlk dönem 1920 ile 1935 arasındadır, bu tarihsel kesitte bütün entelektüel sınıf (özellikle sessiz sinema olmak üzere) sinemanın yalnızca sıra dışı bir öneme sahip sosyolojik bir fenomen olmadığını, aynı zamanda bütün diğer sanatlar gibi aynı türde haklara ve sorumluluklara sahip güçlü bir sanatsal biçimi olduğunun bilincine varmaktadır. Bu kuramlar büyük ve muhteşem sessiz filmlerin gizemli başarısının açıklanmasına yardım etmek için bu yeni aracın özelliklerinin bilinmesini sağlamaya çalışmışlardır. Biçimci sinema kuramının ikinci büyük dönemi 1960'larda başlamıştır ve günümüzde hâlâ büyümeye devam etmektedir. Biçimci sinema kuramı çekici olduğu kadar tehlikelidir de: çünkü bütünüyle film tekniği üzerine odaklanmıştır. Bu odak sinema ile ilgili biçim ve amaca uygun olmayan tartışma başlıklarının gereği gibi aydınlatılmasıyla desteklenmediği zaman, sonuç tam ve tutarlı bir kuramdan daha çok, aracın olası kullanımları için sadece bir konu başlığı olmaktadır (bkz. Andrew, 2010:154-155).

Biçimcilik geleneği, Sovyet biçimcileri oldukça derinden etkilemiş ve bir adım ileri gidilerek Rus Biçimciliği adlı bir akım geliştirilmiştir. Son yüzyılda bilimsel alana damga vurmuş olan yapısalcılığın önemli kaynaklarından olan Rus Biçimciliği, doğrudan eserden hareket etmekten yanadır. Bu tavır sanatçının merkez olarak görülmesine karşıdır ve dış dünyayı yansıtıyor diye tarih, sosyoloji veya politika gibi farklı alanlarla sanatı açıklamaktan kaçınıldığını göstermektedir. Bu noktada sanatta biçimsel özelliğin ne olduğu önem kazanmaktadır. Sanat eseri gerçekliği yansıtmak ile yükümlü değildir bu görüşe göre, aksine gerçekliği değişik biçimde algılatmayı benimsemektedir. Rus biçimciliği akımı ile (1918-1930) biçimci sinema kuramı eşzamanlıdır, bu nedenle bu iki görüşü ortak değerlendirmek mümkündür.

Tarihsel gelişimine gelince, 1917 Ekim Devrimi'nin hemen sonrasında Lev Kuleshov adlı bir sinemacı bir sinema atölyesinin yönetimine getirilmiştir. Eisenstein gibi Pudovkin de onun öğrencilerinden biridir. Projelerini gerçekleştirmek için yeterli ham film bulamadıkları için önceden çekilmiş filmleri yeniden kurgularlar ve süreç içinde film kurgusu tekniği üzerine bir dizi gerçeği keşfederler. Kuleshov bir denemesinde farklı mekân ve zamanlarda çekilmiş filmleri birleştirmiş ve ortaya Kuleshov'un "yaratıcı coğrafya" dediği filmsel anlatım denilebilecek bir görüntü çıkmıştır. Ona göre

“kurgu izleyicinin psikolojik rehberliğini kontrol eden bir yöntemdir”, bu tamamen dışavurumcu, yönetmenin izleyiciyi nasıl etkileyebileceği ile ilgilidir. Ancak kurgunun anlatıyı değiştirmekten çok onu desteklemek olduğunu düşünmesi Pudovkin’in biçimcilerden ayrı tutulup gerçekçilere yakın olarak değerlendirilmesine neden olmaktadır. Eisenstein kendi kurgu kuramını, Pudovkin’in görüşüne diyalektik bir karşıtlık içinde geliştirmesiyle ve imgelemleri çarpıştırmasıyla farklı bir noktaya, biçimciliğin asıl noktasına çekmektedir (bkz. Monaco, 2013: 380).

Sinema eleştirisinde “dışavurumculuk” ve “biçimcilik” terimleri genellikle bu yönelimlerin “gerçekçiliğe” karşıtlığını ifade etmek için birbirinin yerine kullanılmaktadır. Hem dışavurumculuk hem de biçimcilik, kültürel tarihin özgül dönemleriyle ilişkili terimlerdir. Dışavurumculuk, 1920’li yıllar Alman kültüründe, sinemanın yanı sıra resim ve tiyatrodaki ana güçtür. Aynı dönemde biçimcilik, Sovyetler Birliği’nde hem edebiyat hem de sinema anlamında filizlenmekte olan kültürel hayata damgasını vurmuştur. Aslında bu iki akım arasındaki ayrım ince ama önemli bir odak değişimidir.

Dışavurumculuk bir ifade aracı olarak daha genelleşmiş, romantik bir sinema anlayışıdır. Biçimcilik daha özgül, daha ‘bilimsel’dir ve bu ifade aracını oluşturan öğelerle, ayrıntılarla daha ilgilidir. Daha çözümsel ve daha az yapaydır. Aynı zamanda sanatta biçim kadar işlevin de önemini vurgulamaktadır (Monaco, 2013: 379).

Biçimciler, bir başka deyişle formalistler bir insan yaşamının sanatsal ve estetik yönlerini böylesine farklı ve böylesine özel şey haline getiren nedir sorusuyla hareket etmişler ve fonksiyonların dört kategorisinden oluşan bir sistemin temellerini atmışlardır. Buna göre bu fonksiyonlar olası her insan etkinliğine karşılık gelmektedir, bunlar: pratik, teorik, sembolik ve estetik fonksiyonlardır. Rus biçimcilerinin en önde gelen isimlerinden biri olan Victor Shklovsky durumu şöyle özetler:

İnsanın yaşamının duyumsanmasını sağlamak için sanat vardır; insanın şeyleri hissetmesini sağlamak için var olur, taşı taşsal (taşa benzer) yapmak için var olur. Sanatın amacı nasıl algılanıyorsa o şekilde şeylerin duyumsanmalarını vermektedir, yoksa nasıl biliniyorsa öyle değil. Sanatın tekniği nesnelere biçimleri güçleştirerek tanımadık yapmaktır, algının gücünü ve uzunluğunu artırmak içindir, çünkü algılama süreci kendi içinde estetik bir amaca yöneliktir ve uzatılmalıdır. Sanat bir nesnenin sanatsallığını deneyimlemenin bir yoludur; nesnenin kendisi önemli değildir. Bu durumda sinema, gerçekliği basit bir şekilde yeniden ürettiği zaman sembolik bir fonksiyona hizmet etmektedir. Belirli bir

gerçekliğe özel bir yolla katılmak için (kendi doğal olmayan teknikleriyle) bizi zorladığı zaman estetik bir fonksiyona hizmet etmektedir (Shklovsky'den aktaran Andrew, 2010: 159).

Gestalt psikolojisinin sinema kuramı açısından kullanımı biçimci geleneğin gelişmesinde önemli bir pay sahibi olmuştur. İnsan zihninde görüntülerden oluşturulmuş imgelerin nasıl anlamlandırıldığı bu noktada önem kazanmaktadır. Münsterberg ve Arnheim gestalt psikolojisini kuramlarında oldukça faal biçimde kullanmaktadırlar. Bu kuramcılar imgelerin zihinsel alanda algılanış biçimleriyle oldukça yakından ilgilenmektedir.

Film kuramlarından biçimci gelenek ve Rus Biçimciliğinin birçok temsilcisi olduğu bilinmektedir. Ancak bu bölümde bu akıma ait ve etkileri bugün dahi devam etmekte olan nispeten önemli isimleri başlıklar halinde toplama yolu seçilmiştir. Böylece aynı kurama ait farklı görüşleri keskin çizgilerle ayırmak ve aralarındaki farkları daha net görmek mümkün olacaktır.

1.2.1. Hugo Münsterberg

Sinemanın ilk kuramcısı olarak adlandırılan Münsterberg, çalışmalarını psikoloji alanındaki yetkinliğinden hareketle, sinema ve psikoloji arasında bağ kurarak ilerletmiştir. Münsterberg, 'yeni kantçılar' olarak bilinen grubun üyelerindedir, bu nedenle Kant'ın biçimci kuramını esas alarak kendi film teorisini geliştirmiş, temel olarak zaman, mekân ve nedensellik üzerinde yoğunlaşmış ve bu sırada tiyatroyu da sinemaya olan dramatik yakınlığıyla sürekli olarak karşılaştırma ihtiyacı hissetmiştir (bkz. Buyan, 2013;20). 1916'da *The Photoplay: A Psychologic Study* (Sinema: Psikolojik Bir Çalışma) adlı kitabı ilk sinema kuramı kitabı olarak dikkat çekmektedir. Eserinde sinemanın neye hizmet ettiği, nasıl kurumsallaştığı, 'photoplay'in içerik olarak estetiği ve taşıdığı mesajlar gibi konuları incelerken, gerçeklik ve hayal dünyası ile ilgili çıkarımlar da yapmaktadır (bkz. Münsterberg, 1916: 21-22). Sinema hakkında yazılmış bu ilk eserde, sinemaya olan yaklaşım ve takınılan tavır, Münsterberg'in yeni sanat dalının kapasitesinden ne kadar etkilendiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Kitabında sinemanın gelişmelerini iç ve dış gelişmeler olarak ikiye ayıran Münsterberg, dış gelişmeler kısmında teknolojik açıdan sinemanın geçirdiği evreleri kronolojik olarak anlatırken, yeni ve eski dünyanın bilimsel ve sanatsal çalışmalarının birleşimi ile

sinemanın kazanımlarını tarih sıralaması içinde sunmaktadır. İç gelişmeler olarak ele alınan kısım ise, insanların film izleme gereksinimini belirleyen unsurların üzerinde durarak oluşturulur. Bu alanda ilerleme her şeyden önce estetik anlamda içsel kısımda ağırlık kazanmaktadır ve filmi gerçeğin sinemadaki aksi olarak tarif etmektedir (bkz. Buyan, 2013:28).

Araştırma konusu olarak ele aldığı bütün filmler belirli bir konuya dayanan, hikâye odaklı çekilmiş filmlerdir. Bunun nedeni konu ve hikâyesi olmayan filmlerin makineleşmiş görüntülerden başka bir şey olmadığına inanmasıdır. Zira film öyküsünün içinde kaybolma deneyimi, o filmin bir sanat eseri olduğunun kanıtıdır. Buradan hareketle Aristoteles'in katharsis kavramına açık bir göndermenin olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Carroll'e göre Münsterberg bugün anlatımcı montaj ya da Hollywood montajı diye adlandırılan montajı tutkuyla yorumlayarak, bu montaj ayrımlarını izleyicinin kendi düşlemlerine (fantazi) benzeterek kavradığını öne sürmüştür (Carroll, 1985:178).

Münsterberg sinemada bir öyküleme ve anlatıma başvurmanın kaçınılmaz olacağı konusunda ısrarlıdır. Öyle ki öyküleme ve anlatımı olmayan sinemanın değersiz olduğunu, bunun yalnızca oyuncak ya da bir aygıt olduğunu vurgulamaktadır. Onun için ayrıca yönetmen ve senarist yaratıcı bir güç olarak asla bir tartışma başlığı bile değildir, Münsterberg'e göre tüm bunlar insan zihninin bir ürünüdür. İnsan zihni anlatımcı, öyküleyici, çözümleyici kapasitesini gösterdiği zaman artık, 'fotoplay' dünyaya gelmektedir (krş. Andrew, 2010: 65). 'Fotoplay' kavramıyla kastedilen elbette bugün sinema olarak adlandırılan şeydir, ancak bu kavramın çevirisini 'filme alınan sahne oyunu' olarak yapmak mümkündür. Eserinin yazıldığı yıllarda sinema kavramlarının henüz gelişmemiş olmasından dolayı Münsterberg bu adlandırmayı tercih etmektedir.

1916 yılında yayınladığı kitabının ardından Münsterberg'in, sinema kuramlarına akademik bir bakış açısı kattığını ifade etmek gerekir. Eser sinemayı entelektüel açıdan değerlendirmek ve çözümlenmek ve gereksinim duyulan saygın statüyü sağlamaya da büyük katkıda bulunmakta ve bugüne değin etkisini sürdüren dengeli bir kuram sunmaktadır.

Münsterberg her şeyden önce bir psikolog ve filozoftur. Bu nedenle sinemayı açıklarken de sık sık bu alanı psikolojik etkenler üzerinden değerlendirmektedir. Andrew'e (2010:

66-67) göre, algı ve algısal örgütlenme konularında yoğunlaşan gestalt psikolojisine dayalı olarak her deneyimin parça ile bütün arasında, canlı ile onun üzerinde yer aldığı zemin arasında ilişkili olduğunu düşünen Münsterberg, insan zihninde hiyerarşik biçimde dizgeler, görüngüler ve imgelerin yer ettiğini ve sinemanın, bir diğer deyişle hareketli görüntünün, sahip olduğu imgeler sayesinde, müziğin kulağa, resmin göze hitap etmesi gibi, insan zihnine doğrudan hitap ettiğini vurgulamaktadır. Onun için sinema, insan zihnine doğrudan ulaşabilen ve burada yer edinen bir araçtır. Buradan hareketle, gestalt psikolojisinin kodlarını sinemada arayan Münsterberg, psikolojik anlam verme ve sinemanın etkileşimleri üzerine yoğunlaşmıştır.

Duyguları resimlemek 'fotoplay'ın en temel aracıdır. Dramada bilgeliğin sözcükleri konuşulabilir ve onlar duygusal olmayan, sadece düşünsel karaktere sahip olsa bile, bizler konuşmaları ilgi ile dinleyebiliriz. Ama ekranda gördüğümüz aktör/oyuncu dikkatimizi sadece yaptığı şey ile çekebilir ve onun hareketleri onları kontrol eden duygular ve düşünceler aracılığıyla bizim için birlik ve anlam kazanır. Bizim için fotoplay'deki kişiler dramaya göre her şeyden önce duygusal deneyimlerin konusudur. Onların sevinci ve acısı, ümidi ve korkusu, sevgisi ve nefreti, minneti ve kıskançlığı, iyi niyeti ve şerri oyuna anlam ve değer katar (Münsterberg, 1916:112).

Gözün görüntüyü bir süre hafızada tutması her kare arasındaki çizgileri görmemizi engellemektedir. Projeksiyon cihazında her kare değişiminde ekran kararmakta ve bu sırada değişen görüntü perdeye yansıtılmaktadır. Bu, saniyede 24 kez tekrarlanır. Kareler arasında zihinsel bir köprü sayesinde bir seri durağan görüntünün hareketli olarak algılandığı belirtilir (Parkinson'dan aktaran: Buyan, 2013: 21). Alman sosyologlar Max Wertheimer ve A. Korte'nin kavramını ödünç alan Münsterberg; usun beynin neyi algıladığını denetlediğini ve beynin algılar arasındaki boşlukları doldurduğu bir fi olgusu olduğunu belirtir (Buttler, 2011: 18). Münsterberg filmin hareketini algılayışımızın, bu görüntüler dizisini yorumlamaya dair aktif zihinsel sürecimize olduğu gibi, çok fazla olarak edilgen görüntünün devamlılığı olgusuna dayanmadığını tanımlamıştır ki bu aktif süreç ondan otuz yıl sonra 'fi olgusu' olarak kabul edilmiştir (bkz. Monaco, 2001: 372).

Gestalt teorisi, 20. yüzyılın başlarında Alman psikologlarca geliştirilmiştir. Temelde bütünü, onu oluşturan parçalardan daha fazlasını ifade ettiği prensibine dayanmaktadır. Kompozisyon halinde bulunan imgelerin benzerlik, yakınlık, süreklilik, bütünleme, zemin ve şekil ilişkisine bağlı olarak insan zihni tarafından yeniden düzenlenerek

algının oluştuğunu savunmaktadır ve bunu görsel örneklerle ispat yoluna gitmiştir. Buna göre Münsterberg, seyirci odaklılığının bir göstergesi olarak, senarist ve yönetmenin de bu süreçle bağlantılı olduğunu kabul eden bir kuramın üzerine yoğunlaşmaktadır. Buyan, zihinde alt seviyelerde yaratılan algının üst seviyedekileri etkileyerek yeni karmaşık duymalara sebebiyet verdiğini açıklamakta, duygular onun için zirveyi oluşturmaktayken, alınan verileri anlamlı kılmak için insan beyninin hafıza ve hayal gücünden faydalandığını savunmaktadır. Böylece önceki zamana geri sıçrama ve rüya sahneleri aracılığıyla seyircinin zihninde mekân değiştirebilme olanağı sağlamış olmaktadır (Buyan, 2013: 24). Bu noktada çağın popüler yaklaşımı olan freudyen bilinçaltı araştırmalarıyla Münsterberg'in yaklaşımının farklı olduğunu belirtmek gerekir. Monaco'ya göre(2001:371-372) “Freud'cu düş psikolojisi, 1920'lerden itibaren birçok sinema kuramının başvurduğu bir çözümlenme yöntemi olsa da, Münsterberg'in yaklaşımı Freud öncesine aittir ve onun yaklaşımı Freud'un bilinçdışı, düş benzeri kavramları üzerinden değil, aksine film ile izleyicisi arasında karşılıklı etkileşime dayalı bir anlayış geliştirir”.

Bir filozof olarak Münsterberg, Kant felsefesi doğrultusunda sinemanın biçim ve işlevini tanımlamakta ve çalışmalarında Kant'çı estetiğin kavramlarından faydalanmaktadır. Ona göre sanatın nesnesi, bütün biricikliği içinde algılayan insana başvurmalıdır, onun zihniyle teması geçmelidir, ilk önce onun zihnini karıştırmalıdır ve ardından onu rahatlatmalıdır. Birtakım belirli özelliklere sahip bazı filmler, Münsterberg'in keşfine göre, bunu bütünüyle başarabilmektedir (karş. Andrew, 2010:74).

Sinemanın yalnızca drama ve sahne sanatlarının kaydedilmiş bir versiyonu olması fikrine şiddetle karşı çıkan Münsterberg, sinemanın insan zihnine daha yakın olduğunu ve bunun tiyatro sahnesinde sergilenen oyunun gerçekliğinden uzak olsa da insan zihni için daha gerçekçi olacağını savunmaktadır. Sinemanın dış dünyanın, mekân, zaman ve nedenselliğin bürüdüğü biçimleri verebilmenin üstesinden gelerek insani bir öykü anlattığını, bunu yaparken de olayları düzenleyerek ve anlamlı bir biçimde sıralayarak iç dünyanın sahip olduğu biçimleri, yani dikkat, bellek, imgelem ve duyguları kullanarak yaptığını belirtmektedir (bkz. Münsterberg, 1916;74 ve Andrew, 2010:78).

Münsterberg filmin, zaman ve mekânı bozuma uğratma biçimleriyle de ilgilenmiştir. Bir yandan, bir araç, sabit imgelerin sabit bir ekrana yansıtılmasından ibaret iki boyutlu bir yapıyken, diğer yandan bir mekân yanılması söz konusudur. Üstelik film izleyicisi sayısız yerleşim birimine götürülebilmektedir (Münsterberg'ten aktaran Butler, 2011:18). Sinemasal anlatım yöntemleri olarak adlandırılabilir yakın çekim, geri dönüşler (flashback), ileriye sıçramalar (flashforward) gibi unsurların dikkat, hatırlama ve hayal etme, duygusal durumların ifadesi gibi insan zihninin çalışma prensipleri ile benzerliğini fark ederek sinemanın psikolojik alanına büyük önem vermektedir (Buyan, 2013:26).

Münsterberg'in sinema kuramı kısaca bu şekilde özetlenebilmektedir. O, sinemaya sanat payesi verilmesi adına mücadele veren, önemli kuramcılardandır.

1.2.2. Rudolf Arnheim

Arnheim Alman kökenli bir sanat kuramcısı olarak sinema kuramlarına büyük katkılar sağlamış düşünürlerdendir. Sanat kuramları ve psikoloji alanlarındaki çalışmalarıyla dünya çapında ünlenmiş olan Arnheim, sinema kuramları açısından *Film as Art* (Sanat olarak Film, 1957) adlı kitabıyla ses getirmiştir. Sinema ile ilgili görüşleri tıpkı Münsterberg gibi gestalt psikolojisinden hareket etmektedir; bu nedenle bu iki düşünürün fikirleri büyük benzerlikler taşımaktadır. Ancak Arnheim sinemanın nasıl alımlandığı konusuna daha çok odaklanmakta ve filmin estetik özellikleri üzerinde oldukça yoğun biçimde durmaktadır.

Arnheim, sinemanın sanat olarak kabulündeki sıkıntıları, insanlığın, tarihte ilk defa bir sanatın doğuşuna tanıklık etmekte olduğuna dayandırmaktadır, ona göre diğer bütün sanatların kökenleri insanlık kadar karanlıktır, sinema ise bunlardan tamamen farklıdır (bkz. Nuyan, 2011,134). Diğer sanatlar, örneğin edebiyat veya resim insanlık tarihi kadar eski olduğundan, sanat olma süreçleri de kendiliğinden şekillenmiştir. Sinema sanatı da tüm bunlara rağmen diğer bütün sanatların o eski yasa ve prensiplerinden hareket etmektedir (Grimm, 2005:16).

Arnheim'in fikirleri gerçeklik ve film ekseninde kuramsal açıdan oldukça belirleyici bir rol oynamaktadır. Arnheim bir filmin sanat olma niteliğinin gerçekliğe olan mesafesiyle belirlendiğini öne sürmektedir, sinemanın gerçeklik ile ilişkisini, film sanatının

hammaddesini belirleyen unsurlar oluşturmaktadır. Andrew'e göre (2010:83) bunlardan ilki, iki boyutlu yüzey üzerine görüntülerin yansıtılması; ikincisi derinlik duygusunun anlamlı bir şekilde değiştirilebilmesi, görüntü büyüklüğünü değiştirebilme ve mutlak imge büyüklüğünün yarattığı sorunlar, üçüncüsü aydınlatma ve rengin yokluğu, dördüncü unsur imgenin belirli bir çerçeveye yerleştirilmesi, beşincisi kurgudan dolayı uzay-zaman sürekliliğinin yokluğu ve son olarak diğer duyulardan gelen girdilerin yokluğudur. Filmdeki her imge en azından böylesi gerçek-olmayan yönlerin altı tipini içinde barındırmakta ve bu unsurlar film sanatının hammaddesini oluşturmaktadır. Bu da Arnheim'in sinemayı, bilinen gerçekliği doğru bir biçimde verebilmekten ayırıştıran bir ifade aracı olarak nitelediğinin göstergesidir.

Arnheim bir küp örneğiyle nesnelere görsel gerçekliğini açıklama eğilimindedir.

Bu küp bir masada duruyorsa, konumu onun biçimini doğru olarak anlamamda belirleyici olur. Örneğin, yalnızca bir karenin dörtkenarını görüyorsam, önümde bir küp olduğunu anlayamam; yalnızca belli bir konumdan görür ve görüş alanının yalnızca önü başka şeyler tarafından gizlenmemiş bölümlerini görebilirim. Küpün bu yerleştirilişinde diğer beş yüzü altıncısı tarafından perdelenir; bu yüzden de yalnızca altıncı yüz görülür. Bu yüz daha başka bir şeyi de gizleyebileceği için küpün görünümü onun ayırıcı niteliğini yansıtacak biçimde seçilmemiştir. Böylece bir ilke saptanmış olur: Bir küpün fotoğrafını çekmek istersem onu yalnızca makinemin görüş alanı içerisine almam yeterli olmaz. Asıl benim nesneye göre konumum ya da onu nasıl yerleştirdiğim önemlidir (2002: 15-16).

Sanatsallık burada tekrar sorgulanmaya başlamaktadır, zira en iyi görüntü müdür nesnenin fotoğrafı ya da çekimini sanatsallaştıran, yoksa bu görüntüleme tekniklerine farklı yorum ve duygulanımlar katabilmek için konum ve açı değişikliğini kullanmak mı? Arnheim, bu noktada mükemmel görüntüleme değil, konumsal değişiklik üzerinden sanatsallaştırma yönünde karar kılmakta ve nesnenin doğası üzerinden duygulanım kazandırmanın sanatsal değerine dikkat çekmektedir.

“Fotoğraf ve filmin yalnızca mekânîk yeniden üretimler olduğu, bu yüzden sanatla hiçbir ilgilerinin olmadığı karalamasını baştan sona ve sistemli olarak çürütmek için zaman harcamaya değer; çünkü bu, film sanatının doğasını anlamak için de mükemmel bir yöntemdir” (Arnheim, 2002: 15) önermesiyle Arnheim, sinemanın sanatsal vasıflarını yüceltici fikirlere sahiptir. Bu fikir ayrıca Arnheim'in film deneyiminin gerçek olmayan bir deneyim olarak yaklaştığını da göstermektedir.

Yönetmen yalnızca görüntü kaydetmekle yükümlü değildir, bu sırada sanat eseri yaratmakla yükümlüdür, bu nedenle kameranın niteliklerini kullanmalı, güçlendirmeli ve yorumlamalıdır. Arnheim, eserinde sinemadaki sanatsal üretimi oldukça geniş çaplı anlatmaktadır. Bunun sebebi sinemanın sanatsallığını biçimsel yetkinlikte aramasıdır (bkz. Nuyan, 2011:135-136). Yönetmen bir sanatçı olarak algı ve görüşle oynayarak bilinçli sanatsal müdahaleler yapmalı ve seyirci algısını manipüle etmek için de özgür olmalıdır. Temsil kelimesi bu anlayışa göre kilit rol oynamaktadır, zira filmin maddesi temsildir ve film, dünya üzerine yorum yapmaya mahkûm edilmiş gibidir. Temsil ettiği gerçeklik doğrudan dünyayla bağlantılıdır ve bundan kopması mümkün değildir. Bağlantı noktası sanatçı tarafından manipüle edilen sembolik bir dil olan sinemayı, bir sanatçı olarak yönetmen düzenlemeyi bilmelidir, zira kendi fikirlerini bu sayede bunun üzerinden yansıtabilecektir (bkz. Andrew, 2010: 89). Gerçek yaşam ve film arasındaki farklılıkların, biçimsel olarak anlamlı görüntüler yaratmak için kullanılması olanağının ancak yavaş yavaş ve büyük olasılıkla bilinçsiz olarak ve zamanla farkına varılmıştır. Artık nesne önemini kaybeder, onun yerine sanatsal yaratıya hizmet eden bir araca dönüştürülmüştür. Nesnenin temsiliyle fikirlerin ve onun niteliklerinin gösterilmesi önem kazanır. Sıradan bir insan için nedensiz yere bir şeyi seyretmeye koyulması, yanındakinin ellerini seyretmesi, telefonun biçimini incelemesi, kaldırımdaki gölge oyunlarını gözlemlemesi olağanüstü bir şeydir. Bir sanat yapıtını anlamak için, izleyicinin dikkatinin biçimin niteliklerine yönlendirilmesi şarttır. Başka bir deyişle, kendisini bir ölçüye kadar sıra dışı olan bir zihinsel tutuma bırakması gerekmektedir (krş. Arnheim, 2002: 41-42).

Sinemanın özelliklerini vurgularken Arnheim, onu Münsterberg gibi sık sık tiyatro ile karşılaştırma eğilimindedir. Örneğin, filmin zaman ve uzam kullanımını bakımından açıklanmasını da tiyatro üzerinden şöyle yapmaktadır;

Film zaman ve uzamın kullanılması bakımından tiyatrodan daha fazla özgürlüğe sahiptir. Elbette, bir olayın bir öncekinden tamamen farklı bir zamanda ve yerde gerçekleşmesi tiyatrodan da görülebilir. Ancak sahneler zaman ve mekânda gerçekçi bir süreklilik kaygısıyla çok uzun tutulur ve ara verilemez. Herhangi bir değişiklik, perdelerin indirilmesi veya sahnenin karartılması gibi belirli bir kesintiyle belirtilir. Bir seyircinin aynı sahne üzerinde bu kadar çok bağlantısız olayı görmeyi rahatsız edici bulacağı düşünebilirdi. Böyle olmaması garip bir gerçeğe bağlıdır: bir oyunun (ya da filmin) neden olduğu yanılsama yalnızca kısmidir. Belli bir sahnenin inandırıcılığı doğallığından kaynaklanır. Karakterler gerçek yaşamdaki insanların konuştuğu gibi konuşmalıdır [...] Tiyatro sahnesi, deyim yerindeyse, birbiriyle

kesişen ama birbirinden farklı iki dünyadır. Tiyatro doğayı yeniden üretir; ancak tiyatro salonunun seyircilerin oturduğu bölümdeki gerçek zaman ve uzamdan bağımsız olarak doğanın yalnızca bir bölümünü üretir [...] Film –canlandırılmış görüntü– tiyatro ve hareketsiz görüntünün arasındadır. Uzamı sunar ve bunu tiyatrodaki gibi gerçek uzamın yardımı olmadan düz yüzeye sahip sıradan bir fotoğraftaki gibi yapar” (Arnheim; 2002: 27).

Arnheim’in dikkat çekici bir başka özelliği ise, sinemada sese karşı bir tutum geliştirmesidir. Bilindiği gibi film teknikleri zamanla gelişmiş ve seslendirme gibi bazı teknik detaylar sinemaya sonraları katılmıştır. Arnheim’a göre (2002: 35) ses, sessiz filmlerdeki görüntü üzerinden oluşturulmuş sinema dilini bozmuştur hatta üzerine sinemaya ses eklendikten sonra sessiz filmlerin ‘sessiz’ oldukları göze çarpmaya başlamıştır. Sinemaya ses girdikten sonra görüntü önemsizleşmiş, anlatımın sadece bir parçası olan diyaloglar ön plana çıkmış ve kutsallaştırılmıştır. Andrew konuyu şöyle bir örnekle açıklamaktadır, gestalt psikologlarının canlıya ilişkin bir önermesi konuyu daha da açıklayabilir: Herhangi bir organizmada bir kısıtlayıcı – sınır koyucu gücün kaybı herhangi bir organizmanın evriminde sağlıklı bir büyümeye yol açabilir. Bu büyüme bir bütün olarak organizmanın yararına olmaz. Kanser doğal kontrol etme süreçlerinin kaybindan meydana gelir, belirli tip hücreler aşırı ve hızlı büyür, eğer bu kanser yayılırsa bütün organizmayı yıkabilir, onu öldürebilir. Sese yönelik teknolojik gelişmeler filmlerin, iyi düzenlenmiş, iyi dengelenmiş filmlerin, bütün yönleri uyum içinde çalışan filmlerin içine aktı ve bütün enerjilerini boşaltmaya zorladı. Ses sinemanın bütün bileşenlerini senaryoya ve diyaloga hizmet etmeye zorlamaktadır ve kendi içeriğinin gerçekliği üzerinde ısrar etmeye çalışmaktadır (Andrew, 2010: 93). Arnheim’in sese olan bakışı, onu bir kanser hücresi olarak niteleyecek kadar olumsuzdur.

Film, daha ilk sessiz halinden başlayarak, yetkin sanatsal etkiler başarma gücünü ve ivmesini elde etmiştir. Charlie Chaplin hiçbir filminde konuşmamaktadır, yani dudaklarını kımıldattığı tek bir sahne bile bulunmaz. İnsani ilişkilerden yüzlerce çeşit durum gösterilmektedir onun filmlerinde; yine de konuşma gibi olağan bir yetiyi kullanma gereği duymaz Chaplin. Üstelik kimse bunun ayrımına varmamıştır. Bu filmlerde, kural olarak, konuşmanın yerini pantomim almaktadır. Şarlo kendisini görmeye gelen güzel kızlardan hoşlandığını söylemez, ama çatalara takılmış iki ekmek somununu masa üzerinde dans eden ayaklar gibi kımıldatarak sessiz bir dans gösterisi yapar (THE GOLD RUSH). Tartışmaz, kavga eder. Sevgisini gülümseyerek omuzlarını

sallayarak ve şapkasını kımıldatarak itiraf eder. “Chaplin’in sanatının büyük bölümü, her sahnesinin inanılmaz ölçüdeki görsel somutluğundan kaynaklanmaktadır: Chaplin’in filmlerinin gerçekten ‘filmsel’ olmadığı, alıcısının kayıt makinesi işlevi gördüğü söylenmektedir. Konuşmanın yokluğu izleyicinin dikkatini davranışın görülebilir yönüne daha çok toplar, böylelikle olay özel ilgiyi kendi üzerine çeker” (Arnheim, 1985: 73-76). Sesle birlikte sinemada sözün değeri artar, görüntü ikinci planda kalır ve bu da nesne, görüntü ve gerçeklik ilişkisini zedelemektedir.

Arnheim’in, “sinema, doğası gereği, yaşadığımız dünyada olan, merak uyandıran, tipik ve heyecan verici şeylere ilişkin gerçeğe uygun bilgiler vermeye yöneliktir” (2002: 36) sözleri, roman ve sinema ilişkisinin oldukça yakın olduğunu kanıtlar niteliktedir. Gündelik yaşamdan parçaların edebi bir biçimde aktarıldığını ve bu sıradanlığıyla anlatım öğelerini birbirine bağlayan romanın Arnheim’in sinema anlayışıyla paralellikler sergilediğini, hatta romanın tanımlanma biçimiyle sinemanın tanımlandığı söylemek bu noktada yersiz olmayacaktır. Elbette tarihsel gelişim itibarı ile roman sinemadan daha evvel ortaya çıkmış ve özellikleri itibarı ile anlatımla meşgul olan diğer sanatsal faaliyetleri derinden etkilemiştir. Sinema kuramlarının bu yönleriyle çoğu zaman edebi kavramalarla karşılaştırılarak irdelenmesi de bu noktada çalışmanın doğasında yer almaktadır.

Arnheim’in kuramına geri dönülecek olunursa, dikkat çekilen bir başka unsur da kamera açısı ve yönetmenin bu açıları kullanım biçimidir. Seçilen açı gösterilen nesneye farklı bir yorum kazandırarak, izleyiciye nesnenin taşıdığı anlamların dışında anlamlar kazandırır. Arnheim bunu şöyle örneklendirmektedir; Eisenstein’in STAROYE I NOVOYE (Die Generallinie, 1929) filminde, adamın sırtına yapılan yakın çekim sayesinde ayakta duran diğer oyuncu tamamen kapatılarak tüm görüntüyü kaplamaktadır, bu da otoritenin ve kibrin adamın görüntüyü kaplayan sırtının üzerinden yansıtılması olarak değerlendirilerek, yönetmenin zekice bir açı kullandığını göstermektedir. Bundan başka zekice seçilmiş başka bir kamera açısı da Jacques Feyder’in LES NOUVEAUX MESSIEURS (Yeni Adamlar,1929) filminden örneklendirilerek, tek bir nesnenin olduğu kadar tüm mekânın da canlı izlenimi yaratmasıdır (Arnheim, 2002: 50-51). Aynı şekilde ünlü yönetmen Orson Welles de kamera açıları ve mekân kullanımı bakımından sinema

tarihinde devrim yapmış yönetmenlerden biri sayılmaktadır. Özellikle CITIZEN KANE (Yurttaş Kane, 1941) filmindeki açı kullanımını bu anlamda dikkat çekicidir.

Dış dünyayı modelleyen insan zihni, bu modelleri sınıflara ayırmaktadır, bu ayrımlar insan duygularına hitap etmekteyken, zihin ve dünya arasında kesin bir ilişki olduğunun göstergesidir.

Düşme yükselme, egemenlik ve boyun eğme, zayıflık ve dayanım, uyum ve uyumsuzluk, mücadele etme ve boyun eğip itaat etme gibi motiflerin hepsi varlığın altını çizer, varlığın varoluşunu vurgular. Biz bunların hepsini, kendi zihnimizin içinde ve diğer insanlarla olan ilişkilerimizde, insan toplulukları ve doğa olayları içinde buluruz. Algı ve dışavurum kendi ruhsal görevini, yalnızca kendi hislerimizde yankılanmasından daha fazla bu görevi deneyimlese tatmin edebilir. Bizim içimizde duyguları harekete geçiren kuvvetler, evrenin her yerinde eylemi sağlayan aynı kuvvetlerin yalnızca tekil örnekleridir” (Arnheim, 1969: 434).

Bütün insanlar ham uyaranlar dünyasını nesnelere ve olaylar dünyasının yapıcı-oluşturucu parçalarına ayırıştırırken, sanatçı onların genel karakteristiklerini nesnelere ve olaylardan soyutlayarak daha ileri gitmektedir. Sanatçı bir resmi bitirdiği zaman, dünya üzerine kendi yapım modelini sunmaz, onu ileri sürmez. Bunun yerine onun yaptığı, bu resmin kendi içinde bir dengeye ulaşana kadar bir kuvvetler oyunuyla uyumlu bir hale getirilmesidir (Andrew, 2010: 99).

Arnheim’in kuramı, Monaco tarafından Kracauer ile birlikte güçlü ve kural koyucu bulunmaktayken, bir araştırmadan çok ‘reçete’ hazırlanmış gibi, açığa çıkan hakikatlerin sunulduğu kuramlar olarak nitelenmektedir. Bu iki kuramın da sinema literatürünün klasikleri haline geldiğini belirtilmektedir (bkz. Monaco, 2013: 374-375).

Sonuç olarak Arnheim, sinema kuramlarına filmsel algılama gibi bir kavram kazandırmış ve bu kavram sonraları Metz gibi kuramcıları da etkileyerek kendine sağlam bir yer edinmiştir. Bundan başka anlak ve idrak konularında görselin doğrudan zihin ile etkileşim haline geçtiğini ve sanatçının da bunu göz önünde bulundurarak doğrudan görüntüyü manipüle etmesi gerektiğini vurgulamaktadır ki bu Arnheim’in doğrudan mentalist bir kuramcı olduğunu göstermektedir. Gerçekliğin manipüle edilerek kamera açısı ve çekimlerle sanatsal bir yoruma ulaştırılmasını düşünen Arnheim, bu durumda sorumluluğu da yönetmene bırakmaktadır.

1.2.3. Sergei Eisenstein

Sinemada biçimcilik geleneği denildiği zaman akla gelen ilk isimlerden biri olan Eisenstein, sinema kuramları ve yönettiği filmler ile dünya sinema tarihini derinden etkilemiş kuramcılardan biridir. Arnheim ve Münsterberg'e kıyasla Eisenstein'ın fikirleri çok daha geniş kapsamlı ve zengindir. Çünkü Eisenstein her şeyden önce bir yönetmendir ve tek uğraşı da sinemadır.

Eisenstein'ın kuramcı yönünün bu kadar ön plana çıkmasında onun Marksçı bir düşünür olmasının da önemli bir payı vardır. -Kuram eylemden, eylem kuramdan ayrılamaz- ilkesine bağlı olarak Eisenstein, çalışma konusu ve yöntemi bakımından bu ikisini (kuram ve eylem) ve hatta üçüncüsü olarak öğretimi birbirinden ayırmaz (bkz. Nuyan, 2010: 9). Yaptığı filmlerde ortaya çıkardığı bütün teorileri uygulama fırsatı bulan Eisenstein, bu nedenle sanat, kuram ve uygulama arasında adeta bir köprü kurmakta ve hatta kuram ve sanatın ayrılmaz bir bütün olduğunu savunmaktadır.

Eisenstein'ın filme bakış açısı Arnheim'dan biraz farklıdır, o filmi bir inşa süreci olarak ele alır, bu tutumu 20. yüzyılın başlangıcında ortaya çıkmış sanat akımı konstrüktivizmin etkisi olarak da görülmektedir ve filmin baştan aşağı her karesinin yönetmen tarafından işlendiğini savunmaktadır. Film yapımının basit, öngörülebilir, mekânîk bir süreç olarak görülmesiyle, film seyretmenin karmaşık gelişimsel deneyimi arasındaki gerilim, açık bir şekilde Eisenstein'ın sürece dair ikili bir görüş geliştirmesinden ortaya çıkmıştır: ikili görüş ilk önce film biçiminde ve ardından filmin amacında şekillenmektedir. O, bazen bir makine olarak bazen bir organizma olarak birleşik bir film düşünmektedir. Bazen filmde sanki söz, bilimin güçlü bir ikna aracıymış gibi, bazen de sanki daha yüksek, neredeyse evreni bilmenin mistik aracıymış gibi, yani bir tür özerk sanatmış gibi söz etmektedir (bkz. Andrew, 2010: 107).

Öncelikle Eisenstein'ın etkilendiği, fikirlerinin kaynağını oluşturan Sovyet Sinemasına kısa bir bakış sunmak yerinde olacaktır. Sovyet Devrimi'nin hemen ardından 1920'li yıllarda Sovyet sineması, hem uygulama hem de kuram açısından büyük bir atak yaparak sinema tarihi ve gelişimi bakımından oldukça etkili olmuştur. Kuleşov, Pudovkin, Eisenstein, Vertov gibi yönetmenler bu yıllarda yaptıklarıyla ilgi çekmektedirler. Bu akım gerçeklik ve onun aktarımını, üzerinde oynamalar ve değiştirmelerle yansıtmayı seçmiş yönetmenlerce temsil edilmektedir. Bu aynı zamanda

biçimci geleneğin iskeletini oluşturan kuramların ortaya çıkış noktalarından biridir. Bu manada iki sinemacı Pudovkin ve Eisenstein yalnızca film yapmakla kalmaz, aynı zamanda sinema kuramlarının gelişimini derinden etkileyen biçimci kuramın henüz tam sistematik hale gelmemiş yapısını da ortaya çıkarırlar (bkz. Monaco, 2013: 379).

Sovyet sineması o yıllardaki önemli politik gelişmelerden oldukça etkilenmiş ve propaganda sineması olarak da adlandırılan bir süreçten geçmiştir. Sinemanın sahip olduğu etkileyici güç, Ekim Devrimi ve yeni bir yönetim sistemini, devlet ideolojisinin daha iyi anlaşılmasını sağlamak adına kullanmıştır. Ancak yapılan sinemanın yalnızca propaganda sineması olarak adlandırılıp bir kenara bırakılması hem kuram hem de yapılmış çalışmalar açısından sakıncalı görünmektedir, zira bu dönemde yapılmış çalışmalar bugün bile sinema kuramlarını etkiler niteliktedir.

“Film yalnızca bir hikâye anlatma ve buna eşlik eden destekleyici bileşenlerin meydana getirdiği ham gerçeklik değildir; her bileşen bir panayırdaki sirkin çarpıcılığı gibi diğer çarpıcı unsurlardan farklı, fakat eşit bir zemine ve sağlamlığa sahip bir fonksiyon üstlenir ve seyirciye kesin bir psikolojik izlenim verebilme yeteneğine sahiptir. Bu geleneksel estetik kavrayışından oldukça farklıdır. Geleneksel anlayışta ışıklandırma, görüntüyü sınırlandırma (kadraj) kamera çalışması vb. gibi unsurlar, ancak baskın eylemi desteklese büyük bir etkileşim yaratabilmektedir” (Andrew, 2010: 107). O halde Eisenstein için bir filmi seyretmek, sadece öyküden gelen değil, filmsel seyirliğin değişik bileşenlerinin her birinden gelen şokların sürekli bağlarla insanı sarsması gibi bir şeydir. Filme karşı bu bakış bile, o güne değin gerçeklik ve estetik üzerinden kuramlaştırılmış fikirlerden farklı bir fikrin ortaya atıldığını göstermektedir.

Montaj (kurgu) kavramı bu noktada büyük değer kazanmaktadır. Zira montaj Eisenstein sinemasının ve kuramının temel taşıdır. Yönetmenin yaratım sürecini doğrudan montaj üzerinden gerçekleştirdiğini temel varsayım olarak ele alan Eisenstein, farklı görüntülerden yeniden yaratım sürecinin zihinsel etki ve alımlamasında kullanmakla güçlendirmektedir. Eisenstein’ın montajla ilgili düşüncelerini de filmlerinde kolaylıkla gözlemlemek mümkündür. Örneğin sinema tarihi ve gelişimi açısından bir mihenk taşı, devrim niteliğinde bir eser olan BRONENOSETS POTEKIN (Potemkim Zırhlısı, 1925) filmi, paralel montaj ve diğer kuramların doğrudan denendiği ve denemelerin büyük başarı elde ettiği bir eser olarak dikkat çekmektedir. Bu film her ne kadar Sovyet

Hükümetinin bir propaganda filmi olarak ısmarlanmış olsa da, içerdiği öncü deneysel montaj teknikleri ve sinemada montajın önemini vurgulanması açısından sinema tarihinin en önemli eserleri arasında yerini almaktadır. Ayrıca bu film tüm zamanların en iyi propaganda filmi olarak gösterilmektedir. Eisenstein, kurguya filmin montaj masasında hazırlanan bir şey olduğunu söyleyebilecek kadar inanmaktadır.

Yan yana getirilen iki film parçasının birer birer anlattıklarından çok birinin diğerine olan katkısı, yani birlikte algılanmasıdır geçerli olan[...] iki görüntünün içeriğinden çok yarattığı üçüncü terim ilgilendiriyordu bizi (Eisenstein, 1975: 44-45).

Çarpıcı montaj olarak da adlandırılabilinecek montajlama tekniğiyle Eisenstein, diyalektiğin yasalarını ustaca kullanmaktadır. Örneğin STACHKA (Grev, 1924) filminin final sahnesindeki grevcileri bastıran ve katliamlar yapan askerlerin işlediği eylemlerin arasında boğazlanan ineklerin görüntülerinin getirilmesi ya da sahtekâr birinin görüntüsü ile bir tilkinin, bir domuzun görüntülerinin çarpıcı bir görüntü yaratmak üzere montajlanması izleyicide büyük bir etki yaratmaktadır. Bu şekilde Eisenstein niceliksel birikimin nitelik olarak dönüşümünü ifade etmeye çalışmaktadır. Bu filmin merkezine bir çatışmayı, diyalektik bir süreci doğrudan kurguyla işlemekte ve ham bir mesaj iletmektense, birden fazla öge ve etkiyle, çoğu zaman filmin akışıyla hiçbir ilgisi olmayan, az önce bahsedilen inek, domuz ve bunun gibi absürt görüntülerin ekrana gelmesiyle izleyicide şok etkisi yaratmayı hedeflemektedir. Zira Eisenstein'a göre, “sanat eserinde belli imajları yaratma yöntemi, insanın bilinç ve his dünyasına yepyeni imajlar kazandırmalıdır” (1975: 47).

Atraksiyon kelimesi Eisenstein için anahtar bir kavramdır, zira yönetmenliğini yaptığı birçok filmde anlatımını zıt kutuplar ve montajlar üzerinden şekillendirmekte ve izleyicinin zihninde böylece şekiller oluşturmayı hedeflemektedir (bkz. Andrew, 2010: 106-107). Ona göre atraksiyonlar "her saldırgan andır... yani izleyiciyi, duyumsal ya da ruhsalimsel bir eyleme yönelten her öğedir. Bu öğeler izleyicide kimi coşkulu şoklar oluşturmak için deney yoluyla doğrulanabilir ve matematiksel olarak hesaplanabilir" (Eisenstein, 2014: 186).

Andrew'e göre özellikle Eisenstein'da görülen şey, planların donuk, kendi başına bir anlam taşımayan, ancak ve ancak kurgu ile bir anlama sahip olduğu gerçeğidir. Eisenstein'ın, planları birer nötr hücre olarak tasarlaması, film yapma sürecini, bu

planların kurgulandığı masaya ait bir şey olarak görmesi sonucunu doğurmaktadır. Planlar, kısa, donuk, anlamı kendi içinde değil, birbirleriyle ilişkilerinde oluşturulan bir şey olarak tasarlanmaktadır. Japon Kabuki Tiyatrosu ve Haiku Şiiri, Eisenstein'a bu fikrini geliştirmesinde çıkış noktası sağlamıştır. Filmde perde üzerinde yalnızca görüntü değil, bundan başka unsurlar da bulunmaktadır, bu unsurlar birbirini pekiştirerek anlatımı güçlendirmektedir, bu elemanlar kendi aralarında çatışabilir ve yeni bir etki de yaratabilirler, örneğin konuşma ve ışıklandırma elemanları birbiriyle diyalog halinde olabilir (Andrew, 2010: 113).

Moskova'da gösterime giren Kabuki tiyatrosundan etkilenen Eisenstein, Japonların her tiyatro ögesine, değişik duygulanım çeşitleri arasında ölçülemez bir birim olarak değil, tiyatronun tek bir birimi diye bakmaktadır, böylece Kabuki'den son derece geliştirilmiş yeni bir yetenek ortaya çıkmıştır: Görsel ve işitsel algıları bir 'ortak paydaya' indirgeme yeteneği. (Eisenstein, 2014: 24). Eisenstein'a göre kurgunun amacı, eski hayatın gerçekliğini, anlatıyı desteklemekten çok yeni bir gerçekliği, ideaları yaratmaktır. Japonya'dan, daha genel bir deyişle Doğu'dan etkilenmesi Eisenstein'ın yalnızca Kabuki tiyatrosu düzleminde olmamıştır. O, kurguyu aslında kurgularken Japon-Çin kavramsal yazısına yani ideograma borçludur denilebilir. Zira bu yazı çeşidi iki farklı kavramın, her biri ayrı ayrı bir nesneye, bir olguya karşılık gelen bu yazı çeşidinin, birbiriyle birlikte kullanımından çizgiyle gösterilemeyecek bir şeyin anlatımını sağlamaktadır. Örneğin bir kapı resminin yanında bulunan kulak resminin ilettiği anlam 'dinlemek'. Bu Eisenstein için doğrudan bir kurgu anlamına gelmektedir (bkz. Eisenstein, 2014: 30). Haiku şiirinin her bir satırı bir atraksiyon ve dizelerin bir araya getirilmesi de montaj olarak görülebilir. Satırdan satıra atraksiyonların çatışması, haikunun ve montajın karakteristik göstergesi olan birleşik bir psikolojik etkiyi üretmektedir (Andrew, 2010: 117).

Eisenstein zihinsel uyarılar meselesine Arnheim ve Münsterberg gibi yaklaşırsa da alan ve bütün meselelerinden ötürü gestalt psikolojisinden ayrılmaktadır. Bunun yerine Pavlov'un fikirlerine değer vermektedir ve çağrışımlar da buradan hareketle oldukça önemlidir. Bilindiği gibi Pavlov'un ünlü denemesi, köpeklerine zil sesleriyle çağrışım yaptırarak belirli tepkiler oluşmasını sağlamaktadır. Bu da Eisenstein'ın anlam oluşturma sürecinde en azından iki algının uyarılması fikrinin dayandığı

kaynaklarındandır. Bir başka ünlü psikolog Jean Piaget'in açıklamaları da Eisenstein'ı anlamakta faydalıdır. Piaget'in çocuk psikolojisi üzerine yaptığı açıklamalardan yola çıkarak, Eisenstein sineması üzerinde değerlendirme yapıldığında ortaya çıkan tablo şu şekildedir;

1- Egosantrizm seyretme eylemi egosantrik bir deneyimdir, izleyici sanki kendi öz biliş-öncesi deneyimini yaşama geçiriyormuş gibi perdedeki imgeleri kendine mâl eder.

2- İlk önce sembol hissedilir; bir sembol karşılık geldiği şeyin fiziksel karakteristiğini mümkün olduğunca yakından taklit eder, ona öykünür.

3- Montajı düşünmeye, başlangıç ve bitişi inceleyerek sonuç çıkarmaya, uca ve bitişe odaklanılır. Eisenstein montaja bu nedenle önem verir, böylece başlangıç ile sonuç arasında çekim olmaksızın bağlantı kurulmasını sağlar, bu sonuç odaklı yaklaşımın bir ürünüdür.

4- İç konuşma çatışan imgelerin ve birbiriyle kesişen-örtüşen imgelerin sentaksı birbirine eklenebilen bir konuşmanın mantığına uyarlanabilir.

Piaget'in dilini hiç kullanmayan Eisenstein'ı Piagetin terimcesiyle "bireysel transdüktif (bir şeyi diğerine taşıyarak yeni bir anlam üretme) çıkarımların oluşturduğu global sektretizm (felsefe ya da dinde birbiriyle çelişir gibi görünen fikirleri bir araya getirme) amacını taşıdığı söylenebilmektedir (bkz. Andrew, 2010: 123-124-124).

Çoşkun'a göre Eisenstein'ın ilk üç filmi kitle düşüncesinin temsili ve mevcut otoriteye başkaldırmakla ilgilidir. Devrimin bir provası, mizansen niteliğindedir. O, bireyin değil, halkın düşüncesini ifade etmenin arayışı içindedir ve bu nedenle çalışmaları epik bir düzlem içinde yer almaktadır. Ne GREV, ne POTEMKİN ZIRHLISI nda ne de EKİM de hiçbir soyutlanmış karakter, hiçbir bireysel tutum ya da kişisel gelişim yer almaz. Eisenstein, başkaldırı konusunu merkez alarak çok geniş bir bakış açısıyla çalışmaktadır. Ancak ESKİ VE YENİ filminde tutumunu değiştirerek, kitle içeriğiyle birlikte bir karakter geliştirir. Daha sonraki eserlerinde tek bir karakteri merkeze alan epik filmleriyle karşımıza çıkar. Sosyolojik içerik ve kitle düşüncesi bu filmlerde de vardır, ancak karakterlerin gölgesi altında kalmıştır. Eisenstein'ın sinemaya en büyük katkısı geliştirdiği ve filmlerine uyguladığı kurgu kuramlarıdır (bkz. Coşkun, 2009: 56).

Eisenstein'in sinema anlayışının merkezinde montaj bulunmaktadır. Montaj ya da kurgu ile dış gerçeklik daha da göz alıcı bir biçime kavuşmakta, kurgulanan yardımcı görüntülerle imgelenen ve amaçlanan anlam doğrudan dış gerçekliğe iletmeye çalışılmaktadır. Ekleme uyarılar izleyiciyi sürekli anlamlandırmaya sürüklemektedir. Ancak yine de bazen burada kurgu yetersiz kalabilir. Anlam oluşturma süreci mantığın ve psikolojinin etkin kullanıldığı bir yöntemle manipüle edilir. Bu da biçimcilik geleneğinin en önemli özelliklerinden biridir.

Eisenstein'in 'retoriğin teorisyeni' olarak adlandırılması, onun sinemanın amacını iletişim ve dilsel bir aktarım olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Söylemin etkileri, yöntem ve amaçları üzerine bir incelemeyle yola çıkarak sinemanın amacını belirler Eisenstein. Montaj da bu yolda attığı en büyük adımdır. Yönetmen bu anlamda retorikçidir, zira o yapabildiği kadar açıklık içinde ve güçlü bir biçimde kendi düşüncelerini eserinde bir araya getirip, değişiklikler yapmakta ve yeniden düzenlemektedir. İzleyici de bu konumda yönlendirilen, aydınlatılan edilgen bir pozisyon almaktadır. Ona göre, gerçeklik izlenimi olduğu gibi sunulduğunda çok belirsiz, karanlığa gömülmüş gibidir; ancak onu parçalara ayırıp sökmek, gerçekliği bir sistem halinde yeniden inşa ederek en büyük olası duygusal etkileri üretebilecek hale getirmek yönetmene kalmıştır (bkz. Andrew, 2010:142).

1.2.4. Béla Balázs

Macaristan doğumlu Balázs, Eisenstein gibi sinemanın yapısını tanımlamaya çalışmıştır. Film üzerine ilk çalışma ve yazıları 1920'lere kadar gerilere gitmektedir. *Theory of the Film* adlı eseri sinema kuramları adına önemli bir yere sahiptir. Sinemanın insanlık için yeni bir çağın başlangıcı ve bir gereklilik olduğunu savunur. "Kitap ve matbaa devri insanların kâğıtlar üzerinden bir şeyler öğrenmesine oldukça alışan insanlık bu nedenle insanların yüzlerindeki ifadeleri okuyamaz hale gelmiştir." Balázs'a göre, "kitaplar ortaçağdaki katedrallerin yerlerini almış, kelimeler taşların, yapıların önüne geçmiştir, ancak artık görselliğin yeni bir kültüre dönüştüğü çalışmalar vardır ve bunun adı sinematografidir [...] Sağır ve dilsiz bir dilin kelimelerinden değil, başka şekillerde aktarılamaz olan ruhunu ve hislerini görsellikle ileten bir araçtır sinema. Ve onunla insan tekrar görünür olmuştur" (2001:16-17).

Eisenstein'ın ve 1920'lerin Sovyet edebiyat eleştirisinin temel biçimci ilkelerinin çoğunu paylaşan Balázs, bunları belirli gerçekçi ilkelerle bütünleştirmeyi başarır. Ayrıntıları ve duyguları gösterdiği için yakın çekimin gizli gücünden büyülenmiştir ve filmin gerçek alanının "mikro-dramatik" (yakın çekimin son derece iyi aktarabildiği anlam ve duyguların karşılıklı etkileşiminin ustaca değiştiği alan) olduğuna dair bir kuram geliştirmiştir (Monaco, 2002:384). Bu nedenle kendisi yakın plan ozanı olarak da bilinir. Doğayı insan ile eş tutar ve yakın plan sayesinde görülmeyeni gösterdiğine dair savları vardır (bkz. Andrew, 2001:184).

Suzanne Despres'in başrollerinde oynadığı bir Fransız filminden örnekle yakın planın gücünü anlatır Balázs, zira bir aktörün mimikleriyle onlarca duyguyu anlatabilmesi ve olduğu gibi izleyiciye taşıyabilmesi, dramının asıl gücü göstermektedir, öykünün kendisi mimiklerin yanında değersizleşir (bkz. Balázs, 2001: 43-44).

Ele aldığı konular bakımından sinemayı tiyatro ve fotoğrafçılıktan keskin hatlarla ayırt etmeye çalışan Balázs, bunu sinemanın ayırıcı öğelerini ön plana çıkararak gerçekleştirir. Ona göre, fotoğrafa alınmış tiyatrodaki dramın sahneleri arasındaki mesafe ve açı sık sık değişmektedir, her olay (ya da bütün sahne) değişmeksizin açıklığa kavuşmaktadır. Bundan dolayı, filmin durumu özünde tiyatronunkiyle aynıdır, tabii ki bu koşullar sorgulanmaya başlanana kadar. David Llewelyn Wark Griffith, sahneleri parçalara bölerek yeni bir sinema dili yaratmıştır, parçadan parçaya kameranın mesafesini ve açısını değiştirerek oluşturur bu yeni dili, özellikle de sahnelerin bağlanması olarak değil de, parçaların montajı olarak kendi filmi bir araya getirdiği zaman bu dil oluşmaya başlamıştır. Sinemanın diğer sanatlar üzerinden değerlendirilmesi, bir anlamda kendini diğer alanlar üzerinden var etmesi anlamına gelmektedir.

Balázs'ın bir diğer temel yaklaşımı ise, sinema ve ekonominin birbirine olan yakınlığı ve bağlılığıdır. Bu bağlılık sinemanın içyapısına ve konularına doğrudan etki etmektedir. Kitabında sinema sanatının iktisadi bir altyapıya dayandığını ısrarla söyleyerek, bu altyapıyı analiz etmeye çalışır, marksist olarak sinemayı yalnızca bir estetik ifade aracı, kendi içinde bir sanat eseri gibi tutan söylemlerden uzak durur (bkz. Andrew,2010:165-66).

Sinemanın biçimi, ele alınan konu ile teknik biçim arasındaki salınımın doğal bir ürünüdür. Ekonomik faktörler sinemayı yeni konular aramaya yöneltir, fakat bu konular (kovalamacalar, çocuklar, doğa ve merak edilen mevzular) kendilerine göre montaj ve yakın çekimler gibi yeni tekniklerden yararlanılmasını gerektirir ve buna bağlı olarak sinemada yeni tekniklerin doğuşu bir bakıma ekonomi ile ilintilidir (bkz. Andrew, 2010:167). Dolayısıyla bir biçimin ortaya çıkması ve sinemaya doğrudan uygulanabilen öykü ve anlatımların kendini göstermesi kaçınılmaz bir hal almaktadır. Söz ve yazıdan bağımsız, görselliğe dayalı yeni bir anlatımın tezahürü kendini iyiden iyiye göstermektedir. Sinematografik sürecin bizzat kendisi artık Balázs için büyük önem kazanmıştır. Gündelik yaşamın sinema ile arasındaki köprüyü film ile ilgili konularla kurmaktadır. Sinema gerçekliği ile yeni bir alan oluşturur Balázs. Bu alan gerçekliğin kendisini sinemaya dönüştürebilmenin yollarını aramaktadır. İnsan algısı ve dış gerçeklik gibi konular bu nedenle onun kuramında önemli bir yere sahiptir. Zira sanat her zaman hammadde olarak gerçekliği kullanmakta ve kaynağını gerçeklikten almaktadır.

Balázs'ın sinemayı analiz ederken yola çıktığı sorular şu şekilde özetlenebilir:

Sinematografi ne zaman ve nasıl, tiyatronun özelliklerinden tam olarak farklılaştığı yöntemleri kullanarak özgül bağımsız bir sanata dönüştü? Ve tam olarak farklı biçime, yani dile kavuştu? Sinema sanatıyla fotoğraflanmış tiyatro arasındaki farklılık nedir? Her ikisi de eşit olarak hareketli resimleri bir perde üzerine yansıtmasına rağmen, niçin birisine yalnızca teknik olarak bir reproduksiyondur diyoruz da ötekini kendi başına bağımsız olarak yaratıcı sanattır diye adlandırıyoruz? (Balázs, 1972:30).

Balázs film tekniği bakımından Arnheim ile oldukça yakındır, her ikisi de bütün görünümü biçimci olarak düşünürler. Andrew her ikisinin de perdeyi bir resim çerçevesi olarak gördüğünü ve bu resim çerçevesinin içinde yönetmen kendi konularını önemli ve anlamı oluşturacak imgelerle düzenleyerek anlatıyı kurduğunu belirtmektedir. Arnheim'dan farklı olarak, Balázs yeni sinema keşiflerinin tutkulu bir savunucusu ve bunların gerçekçi potansiyelden daha çok kendi biçimci yönleri için kullanılabileninde ısrarcıdır (Andrew, 2001:171). Bu da örneğin sesin sinemaya dâhil edilmesine diğer kuramcılar gibi olumsuz bakmasına değil, aksine anlatım aracını kuvvetlendirici bir unsur olarak pozitif bir gelişme olarak değerlendirmesine sebep olur.

Filmler gerçekiğın resimleri değildir, aksine daha çok doğanın insanileştirilmesidir, çünkü dramlarımız için arka planlar olarak seçtiğimiz manzaralar bizim içimizdeki kültürel örneklerin ürünleridir (Andrew, 2001:171). Bu nedenle sahne ve görüntüleri farklı anlamlar yükler Balázs;

Eski ve alışıldığı için artık farkına varılmayan öğeleri yalnızca alışılmadık ve beklenmedik yöntemlerin araçlarıyla yapılan vurucu düzenlemeler yeniden şekillendirebilir ve bundan dolayı daha önce asla görülmemiş şeyler bizim gözümüzde yeni izlenimlerin doğmasını tetikleyebilir” (1972:93).

Kurgu, bir diğer deyişle montaj noktasında ise gerçekiğe olan yaklaşımı değişmektedir Balázs’ın. O görüntülerin teknik ile birleştirerek anlam oluşturmada kullanılması gereken bir teknik olarak görmektedir.

“Önceden belirlenmiş bir düzen içinde kurgucu tarafından çekimler bir araya getirilir. Bu bir araya getirme öyle bir yolla yapılır ki, amaç belirli bir amaçlanmış etkiyi çerçevelerin oluşturduğu tam bir sekans içinde üretmektir. Bu tam da birbirinden ayrı halde makinenin parçalarını güçlü bir üretici ve iş gören bir makineye dönüştürmek için montajcının (makine kurucunun) toplanmasına benzer” (Balázs, 1972:118).

Tam bu nedenle Balázs biçimci geleneğin savunucularındandır. Söz konusu kurgu ve teknik araçlarla yeniden anlam üretme süreci gerçekişmesi gereken bir süreçtir. Kurgu ve iyi kurgu arasındaki sınırları belirler. Bu nedenle bazen Eisenstein’ı desteklerken, salt imgelerle akan bir görüntünün arasından birden beliren anlatımdan tamamen bağımsız bir imgenin anlatıma olan etkisini de eleştirir. Zira bağlamsal açıdan kurgunun birbiri ardına dizilmiş anlam öbeklerinde bir uyum arar. Entelektüel montaj kavramına bu nedenle pek sıcak bakmaz (bkz. Andrew, 2001:172).

Diğer yandan gerçekiçi sinemanın olağanlığı, sadeliği de ona göre değildir. Gizemli gerçekiğın keşfedilmesini beklemektense, sanatçının, yönetmenin kendi tekniklerini, biçimsel etkenleri kullanmasını bekler. Bu bakımdan Rus Biçimcileriyle oldukça benzer bir yaklaşıma sahiptir. Çıplak gerçekiik, bir diğer ifadeyle kurgudan yoksun bir sinemanın her zaman eksik ve yetersiz olduğu yönündeki fikirleriyle Kracauer ve Bazin gibi düşünürlerin karşıtı olarak adlandırılmaktadır. Zira ona göre tek başına resimler yalnızca gerçekiiktir, kurgu bunları yanlışlıklara ya da hakikatlere dönüştürebilir, “gerçekiğın ampirik sisinin ötesindeki gerçekiik- bu da şu anlama gelir, gerçekiğın yasaları ve anlamı- görebilen ve deneyimleyebilen bir yapıcının yorumu yoluyla ortaya

çıkabilir. Böylesi bir yapıcı, sinema sanatına her türlü dışavurum araçlarını bir oyuna dönüştürebilme yetisini sunmalıdır” (Balazs’dan aktır. Andrew, 2010:177).

Sinemaya olan yaklaşımı ne Eisenstein kadar formalist, ne de Kracauer gibi gerçekçi olan Balázs, gerçeklik ve kurgu arasında kurduğu bağ ile biçimci geleneğe ait bir kuramcı olmasına neden olur. Balázs’ın sinemayı, kültürün diğer öğeleriyle benzer basınç ve güçlere maruz kalan bir kültürel olgu olarak anladığı günümüzde çok açıktır. “O sinemanın bu en önemli yönünü kavrayan ilk kuramcılardan biridir” (Monaco, 2002:384). Sinemayı doğrudan kültür taşıyıcı ve tiyatro ve edebiyattan daha güçlü bir iletişim aracı olarak lanse etmektedir.

1.3. Gerçekçilik Kuramı

Sanatta gerçekçilik kavramı sanatın var olduğu günden bu yana tartışıla gelmiş bir konu olarak dikkat çeker. Sanat kavramının gerçeğin bir ‘taklidi’ olarak tanımlandığı Aristoteles’in *Peotika*’sında ‘mimesis’ kavramı da gerçeklikle doğrudan bağlantılıdır. Zira sanatın ya da edebiyatın taklide dayanan temsil gücü, gerçeklikle olan ilişkiyle şekillenmektedir. Gerçeklik bu noktada sanat için can alıcı bir pozisyona sahiptir, zira bir eserin gerçeklikle olan ilişkisi onun niteliğini doğrudan belirleyebilmektedir. Çünkü hikâyenin gerçek yaşamda yaşanılabilirliği ya da bir tablodaki resmin gerçek nesnelere olan benzerliği gibi gerçeklikle kurulan bir bağlantı çoğu zaman eserin iyi ya da kötü eser olarak tanımlanmasına neden olur. Söz konusu yaklaşım elbette sinemada da önemli bir yer teşkil eder, hatta bu yaklaşım diğer sanatlara oranla sinemada çok daha belirleyici olmuştur. Walter Benjamin’in ünlü makalesinde bahsettiği ‘gerçekliğin yeniden üretimi’ yalnız fotoğraf değil, sinema ile de ilgilidir, çünkü sinemada da teknik olanakların kullanılması sonucunda bir gerçeklik üretme kaygısı taşınmaktadır.

Gerçekçi film kuramının sorguladığı ve ele aldığı konu da bu durumla ilişkilidir. Gerçekçi kuram kaydedilen ve/veya kurgulanan görüntülerin gerçeklikle olan bağlantısı ve inanılabilirliğini sorgulamakta ve incelemektedir. Filmin öyküsünün ve diğer unsurlarının gerçeklikle olan ilişkisini inceleyen gerçekçi kuram, gerçeği olabildiğince müdahalesiz sunması gerektiğini savunmaktadır. Okur veya izleyici daha aktif biçimde anlam oluşturmalıdır.

Gerçekçi film kuramcılarına göre sinemada önemli olan, sinemanın gerçeği ortaya çıkarma gücüdür, gerçeklik çok katmanlı bir yapıya sahiptir ve yönetmen kamera sayesinde bu katmanları açarak gerçekliği sergiler. Perdedeki görüntü dış dünyada duyularımızla algılayamadığımız nesnel gerçeklik hakkında bilgi verir. Buna göre gerçekçi film kuramcılarında Andre Bazin ve Siegfried Kracauer, yönetmenin gerçeği dönüştürmediğini ama gerçeklikten seçim yaptığını vurgulamaktadır (bkz.Özarlan, 2013:151). Ayrıca genel savlarında "sinemanın, dünyayı olduğu gibi görmemizi sağlamak için, onun görsel dokusunu keşfetmemize olanak sağlamak için, insanın onun içindeki yerini anlamamızı sağlamak için var olduğunu" söylemektedirler (Andrew, 2001:188).

Bu kuramın daimi tartışma konusu, gösterilen görüntülerin gerçekliğin ta kendisi olup olmadığıdır. Kimi kuramcı görüntülerin yalnız gerçekliğin kopyası olduğunu savunurken, kimi kuramcı ise gerçekliğin bütün detaylarını bu görüntülerde aramaktadır, çünkü görüntüdeki gerçeklikte seçilmiş bir görüntü ve bunlara yüklenmiş olası anlamlar mevcuttur.

Gerçekçi kuramın gerçekliğe yaklaşımlarından biri de, gerçekçi yöndeki estetik çabaların oluşumunu haber veren, gerçeğin ortaya çıkarılması ve varlıkların oldukları gibi gösterilmelerini mümkün kılan bir gelenektir. Bu yaklaşımın merkezini, sanatçının tahayyül ve yaratıcılık kabiliyetlerinden daha çok, uzamı oluşturan insanları, nesnelere, kısacası hayatın kendisini müdahalesiz bir şekilde yansıtabilme yeteneğinin oluşturduğu görülmektedir (bkz. Yılmaz, 2011; 13-14).

Sinema için öne sürülen, değiştirilemez bir varoluş gerçekliği olmadığı için, "bizleri imgelem düzeyinde gerçek dünyanın yerini alan perdedeki dünya ile özdeşleşmekten alıkoyan hiçbir şey yoktur" (Monaco,2001;387), o zaman özdeşleşme sinema estetiğinin sözlüğünde anahtar sözcük haline gelir. Daha da ötesi değişmez tek gerçeklik, uzam gerçekliğidir. Bu nedenle filmin biçimi uzamsal ilişkilerle başka bir deyişle mizansen ile yakından bağlantılıdır.

Biçimcilere göre yönetmen montajla, gerçekliği yeniden düzenler ve yönetmenin gerçeklikten yaptığı seçim nesnel değil öznelidir. Oysa gerçekçiler için sinemada montaj değil, mesela uzun planlar daha önemlidir, kamera nesnelere gizli anlamı verir. Burada akıllara gelen ilk gerçekçi yönetmenlerden Flaherty'nin NANOOK OF THE NORTH

(Kuzeyli Nanook, 1922) filminde Nanook'un bir foku avladığı sahnedir. Burada uzun planda ve müdahale edilmeden av sahnesi gösterilir, çünkü Bazin'e göre burada önemli olan izleyicinin balığın avlanma süresini deneyimlemesidir. Aslında Bazin, çekimleri birbirine bağlamak için kullanılan bir nevi doğal kurguya karşı değildir, sadece gerçeklikle oynayan kurguya karşı çıkar, çünkü bu montaj, gerçekliği kurmacaya dönüştürmektedir. Özarlsan'a göre biçimci akımın karşısında bir akımdır ve biçimci kuram içindeki gizli sorularda ve estetik beğenilerde kendini göstermektedir. Biçimci gelenekte dramatik yapı, görüntülerin birbiri ile olan etkileşimine dayanmaktadır, oysa Bazin gibi gerçekçiler için doğadaki bütünlüğün ve sürekliliğin perdeye aktarılmasına olanak veren uzun planlar ve alan derinliği daha etkili bir dramatik yapı kurmaktadır. Böylece gerçek hayatta olduğu gibi sinemada da hayatın akışı yakalanabilir. Alan derinliğinde izleyici gerçekle yakın ilişki kurar ve seçme şansına sahiptir (Özarlsan, 2013:151).

Sinemada gerçekçi kuramın ve gerçekçilik fikrinin tarihi, ilk kamera kaydının yapılmasına dek dayanmaktadır. Örneğin ilk film gösterimlerinde izleyicilerin beyaz perdede beliren trenin onları ezeceğini düşünerek salonu aniden boşaltmaları da doğrudan çekilen görüntülerin gerçeklikle olan ilişkisiyle açıklanabilir. Andrew, bu akımın Henri Agel'in *esthétique du cinéma* (Paris, 1966) adlı eserinin gerçeklikle ilgili bölümünde, Louis Feuillade'in 1913'teki filmlerinde hayatı olduğu gibi gösterdiğini söyleyerek tanıtmasıyla ortaya çıkan ilk beyanlarına kadar izleri olduğunu gösterdiğini belirtmektedir (2001:187). Bunun dışında Amerikalı natüralist belgeselci Robert Flaherty, Kino-Pravada'nın yaratıcısı ve kurmaca karşıtı olarak bilinen Diziga Vertov, John Grierson, 19. yüzyıl natüralist romanın etkisiyle gerçek ve kurmacayı birleştiren David W. Griffith ve Erich von Stroheim, Jean Renoir ve bunlardan başka 1925-1930 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkan Neue Sachlichkeit (Tr. Yeni nesnelcilik) gibi kavramlar da gerçekçilik kuramının ilk adımları olarak sayılmaktadır (Abisel ve Eryılmaz, 2011:28). İkinci dünya savaşının hemen ardından gerçekçilik akımı, adını Yenigerçekçilik olarak yeniden duyurmaya başlamış ve ilk olarak etkisini Visconti'nin Tutku (Ossessione,1942) eserinde göstererek günümüze kadar ulaşmıştır.

Gerçekçi film kuramının ana hatları, pratik siyasal eylemin ötesinde var olan sinemayı savunan iki insan tarafından çizilmiştir. Siyasal açıdan şüphesiz tarafsız olan Kracauer

ve Bazin, sinemayı çok geniş bir bağlam içinde görmektedirler, sinema kendi içinde siyasal olan çok şey içermesine rağmen siyasal olan tarafından belirlenmemiştir. Onların gerçekliğe bağlılıkları ön plandadır. Onların çağrısı sinema yoluyla insanlığın gerçeklikle uyumlu hale getirilmesi içindir. Andrew'e göre her ikisi için de bunun anlamı toplumun radikal yenilenişi demektir. Ancak her ikisi içinde böylesi bir yenilenme doğayla olan uygun ilişkinin önünden gitmek değil, onun ardından gitmek şeklinde değer kazanıyordu: ve bu ilişki, eğer bir şekilde gelecekte, yenilenmiş bir insan algısını izleyecektir, gittikçe canlanan ve uyumlu bir sinemanın ürünü olarak ilişki yeniden kurulacaktır (2001:189).

Gerçekçi film kuramcıları ve kuramı sinemanın gerçeklikle olan ilişkisini durağan çekimlerle, hayatı olduğu gibi aktarmasında aramakta ve yönetmenin tercihlerini görüntülere mümkün olduğunca sade bir biçimde yansıtmasını ve sahneleri buna göre seçmesini telkin etmektedir. Bu yönde bu kuramın iki önemli temsilcisine ayrı ayrı göz atmak daha net bir tablonun çizilmesine olanak sağlayacaktır.

1.3.1. Andre Bazin

Fransız yeni dalga akımının kurucusu sayılan Andre Bazin, kısa hayatı boyunca birçok film eleştirisi yazmış ve oldukça önemli bir kuramın en önemli isimlerinden biri olmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası yeniden şekillenen dünya düzeninde sinemaya biçilen rolü iyi tahlil ederek, nasıl bir sinema tasavvurunun ortaya konması gerektiğinin üzerine çalışmalar yürütmüştür. Bugün sinema kuramlarıyla ilgili bir kaynak araştırıldığında Bazin'in çalışmalarından oluşan ve birçok dile çevrilmiş olan sinema kuramları açısından önem arz eden *Sinema Nedir?* adlı eser ile karşılaşmaktadır. Adından da anlaşılacağı üzere bu eser Bazin'in sinema üzerine yazılmış önemli makalelerinin toplandığı, onun fikirlerinin ana hatlarıyla sunulduğu bir dizge içinde toplanmış çalışmalarından oluşmaktadır.

Bazin İkinci Dünya Savaşı'ndan yeni çıkmış bir toplumun ardından sinemanın yeniden ayaklanması adına yalnız yazılı çalışmalar yürütmekle kalmamış, sinema üzerine dersler, kurslar hazırlamış, tartışma ve açık oturumlar yürütmüş, sergi ve film şenlikleri düzenlemiş ve sinema dernekleri yönetmiştir. Bu çabaları da birçok sinemaseverin yetişmesine ön ayak olmuştur, bunlardan özellikle Renoir, Godard ve Truffaut sinema dünyasında büyük ses getirecek kişilikler olarak dikkat çeker. Bazin'in teorisyenliği ve

kuruculuğunu yaptığı *Cahiers Du Cinema* dergisi Fransız yeni dalgasının entelektüel temellerini kurmuştur. Bu dergide yetişen ve sinema eleştirmenliği yapan genç sinemacılar, Fransa'nın aradığı yeni soluğu sunmuşlardır. Bazin, Özön'e göre, sessiz sinemanın sonuna kadar gelip dayanan ve orada duraklayan sinema kuramını, sinema düşüncesini, sesli sinemayı da içine alacak yolda genişletmeye çalışan, bunu büyük ölçüde gerçekleştiren sinema düşünürüdür (bkz. Özön, 1966:7-8). Bazin Gerçekçi Film Kuramı'nın Eisenstein'ıdır, modern anlamda kurucusudur.

İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar biçimci geleneğe karşı çıkan kimse olmamıştır, çünkü biçimci gelenek kendini geleneksel sanat kuramlarıyla uyumlu biçimde göstermiştir. Sinema tarihçilerine göre bir eleştirmen olarak tam anlamıyla biçimci geleneğe karşı çıkan Bazin'dir.

Bazin diğer kuramcılara kıyasla yetiştiği ortamla ilgili olarak da etkilendiği düşünceler bakımında da daha felsefi bir altyapıya dayanmaktadır, bu nedenle varlıkbilimsel sorunların üzerine giderek çalışmalarına yön vermektedir. İlk çalışmasının başlığı *Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi*'dir. Bu çalışmasında insanoğlunun, ilk insanlardan beri varlığını sürdürmek kaygısının olduğunu, bu kaygının mumyalanmak, sonra da heykel ve resim gibi sanatlarla kendini göstermek olduğunu anlatmaktadır, ama özellikle resim, varlığı görünüş yardımıyla kurtarmak yolundaki bu çabada bir bunalım ortaya çıkarır, çünkü resimde, ele alınan nesne ile bu nesnenin anlatımı arasında sanatçı girmektedir. Bu bunalım fotoğrafla birlikte sona erer çünkü fotoğrafın resme göre yeniliği temel nesnelliğindedir. Ona göre ilk kez temel nesne ile bunun anlamı arasında, bir başka nesnenin dışında herhangi bir şey girmemektedir, ilk kez dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerçekçiliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Bazin, hammadde meselesinden sonra, sinemanın sahip olduğu kendine has dil meselesine gelir, çünkü filmi basit bir canlı fotoğraf olmaktan ayıran şey, nihayet bir dildir (bkz. Bazin, 1966:11-12).

Tıpkı biçimcilerin kurguyu sinema etkinliğinin merkezine yerleştirmeleri gibi, Bazin de mizansenin gerçekçi filmin dönüm noktası olduğunu öne sürmektedir. Mizansen ile Bazin'in kastettiği, derin odak görüntüleme ve plan-sekanstır. Bu teknikler, izleyicinin filmin dünyasına eskisine göre çok daha fazla katılımına olanak sağlamaktadır.

Monaco'ya göre böylece Bazin alan derinliğinin gelişimini yalnızca başka bir sinematografik bir gelişme olarak değil ama daha çok "sinema dili tarihinde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adım" olarak görmektedir. Bunun neden böyle olduğunun taslağını çizmektedir: odak derinliği "izleyiciyi görüntü ile gerçeklikle olduğundan daha yakın bir ilişkiye sokmaktadır." Sonuç olarak bu, "hem izleyicinin çok daha aktif zihinsel tutumunu hem de süren aksiyona çok daha olumlu katkısını varsayar", yani bir bakıma izleyici edebiyattaki okurun harekete geçirilmesi gibi harekete geçirilmeye başlamaktadır. İzleyicinin istek ve dikkatinden imgenin anlamı doğmaktadır. Bundan da öte derin odağın metafizik bir sonucu vardır: "Doğasına uygun olarak yapılan kurgu, dışavurumun muğlâklığını ortadan kaldırmaktadır". Eisenstein'ın filmleri oldukları gibidir: Yani onlar açık bir biçimde temel anlam düzeyinde yer almaktadırlar. Diğer yandan Yeni-Gerçekçilik, "sinemaya gerçekliğin muğlâklığı duygusunu geri getirme eğilimindedir" (2002:386). Zira izleyici karşısındaki görüntünün kendine hükmetmesinden ziyade, görüntünün içinden parçacıklarla anlam oluşturmaya yönelir, bu da izleyicinin kendi dünya görüşüne göre özgür bir anlam yakaladığını göstermektedir.

Bu yaklaşımı Andrew şu şekilde yorumlamaktadır;

Anlamlandırma ve imleme, stilin sonucu oluşur; anlamın oluşması ve duyumsanması formun bir sonucudur. Sinemada hem tarz hem biçim, bu hammaddeyle uğraşma sürecinde onu yaratan ve kullanan yönetmenin soyutlanmasının miktarına ve türüne harcanan dikkatle belirlenmektedir. Sinemanın kullanımındaki gerçeklik soyutlamaya karşı çıkmaktadır (örneğin sembolleştirmeye ve uzlaşımlara). Bazin gerçekçilik içinde bir tür anlamlandırmayı ve anlatılanları imlemeyi minimuma indirgeyen tarzın izlerini görmektedir. Diğer bir deyişle, potansiyel bir stilistik seçenek olarak stilin reddedilmesinin izlerini görmektedir (Andrew, 2001:236).

Buradan hareketle sinemada anlamlandırma ve imgelem, özellikle Bazin'in oldukça ilgilendiği bir alan olmakla birlikte, Bazin biçimciler gibi bir imgelem dayatmasına karşı çıkacak, sahne ve görüntü seçimlerindeki minimalist dekor ya da açılarla anlamın, izleyicinin kendiliğinden bulacağı biçimde monte edilmesini telkin edecektir. Onun amacı sinemasal anlamlandırmanın en el değmemiş gerçekçi filmlerinden en soyut olanlara kadar belirli bir süreklilik içinde olduğunu göstermektedir. Bu görevi gerçekleştirmek için iki yol seçmektedir. İlk önce, sürekli olarak yalnızca soyut tekniklerin ve filmlerin gerçekten sinemasal olduğu düşüncesini geçersizleştirir ve

bunun köklü bir eleştirisini yapar. İkinci olarak, biçimci sinema kuramı tarafından ihmal edilen sayısız film tipini ve tekniğini gün yüzüne çıkarıp bunlara övgüler düzer. “Böylesi ikili yaklaşım, hem onun pek çok yerde somutlanan imgenin plastiği hakkındaki dağınık düşüncelerinde hem de onun sürekli montaja yaptığı referanslarında görülebilir” (Andrew, 2001:241).

Bazin insanın olaylara karşı gözlemlene tepkilerini şöyle yorumlamaktadır:

Gerçekte, gözümüz tıpkı mercek gibi, günlük yaşayışta bizi ilgilendiren olayın önemli noktasına uzamsal biçimde uyum sağlamaktadır. Gözümüz birbirini izleyen araştırmalarla hareket etmekte, zaman içinde gelişen bir gerçeğin uzamını çözümleyerek bir çeşit ikinci derece bir zamanlaştırmayı getirmektedir. (Bazin,1961:81).

Olay hep mevcuttur ve fakat izleyici ya da kişiler olayların kendilerini ilgilendiren kısımlarını izlemeyi ve görmeyi seçmektedir. Ona göre “gerçeğin öznel yönünü kökünden değiştirebilecek bir başka kurgulama her vakit mümkündür. Oysa, bizim yerimize kurgulama yapan yönetmen, gerçek yaşamda bize düşen seçimi bizim yerimize yapar. Biz bu yönetmenin çözümlemesini farkında olmaksızın benimseriz, çünkü bu çözümleme dikkat kurallarına uygundur” (Bazin,1961:82).

Andrew’ e göre bir hikaye, dikkatli bir şekilde seçilmiş olaylar arasındaki insan aklının alabileceği dünyevi ilişkiler olarak tanımlanabilir. Söz konusu olaylar çoğu zaman mekânsal olarak süresizdir. Dolayısıyla anlatılacak hikayenin tüm detaylarıyla değil de, belirli parçaları birleştirilerek anlatım sağlanabilir, bu nedenle bir mantık çizgisi izleyen paralel montaj ve kurgulama Bazin için anlatımda yardımcı bir araç olarak kullanılabilir (2001:257). Kurgunun iki türünden bahseden Bazin, ilk olarak, izleyicinin filmin örgüsünü kolay bir şekilde anlayıp takip edebilmesi için, olayın mantıksal ve birbirini takip eden -çizgisel- bir işleyişe sahip olmasını vurgulamaktadır. Kurgunun bu türü daha çok sessiz sinema dönemiyle bağlantılıdır. Sesli sinemaya geçiş döneminden itibaren başlattığı ikinci tür ise psikolojik kurgudur. Psikolojik kurgu, yeni anlamların yaratılması ve bu anlamların izleyicinin zihnine yansıtılması olarak tanımlanabilir. İzleyicinin psikolojik olarak film metninin içine girebilmesi, özellikle ana karakterlerle kendini özdeşleştirebilmesi oldukça önemlidir. Yılmaz’a göre çekim açıları ise, hem izleyicinin film ile tüm bu irtibatları kurabilmesi, hem de art arda dizilerek birbirleriyle birleştirilen görüntülerden yeni anlamların yaratılmasında oldukça önemli bir yere

sahiptir. Bu tür filmlerde diyaloglar çoğu zaman aç/karşı aç kurgusuyla verilmektedir. Bu şekilde izleyici diyalogların gerçek bir şahidi hâline gelmektedir. Psikolojik kurguya verilebilecek en iyi örnek Hollywood sinemasıdır (2011:21).

Bazin bir sinema perdesiyle bir resmin çerçevesini ve tiyatro perdesini net olarak ayırır. Sinemadaki perdenin tiyatronun aksine bir pencere gibi görüldüğünü söyler. Perdenin en dıştaki kenarlarını "gerçekliğin yalnızca bir kısmını gösteren maskelemenin bir parçası" olarak adlandırmıştır. Bir karakter görüntünün dışına yürüdüğü zaman, "bizden gizli bir dekor içinde bir yerlerde kendi kapasitesi içinde var olmaya devam eder. Perdeye uçarak gelecek kanatları yoktur" tam da tiyatrodaki olduğu gibi, bir aktör için sahnede gereksinim duyulana kadar beklemektedir (Bazin'den aktırn. Andrew, 2001:244) Ancak onun takdirini kazanmış birçok film, alan derinliğini kullanarak birden fazla perdenin tek bir görüntü üzerinde oluşmasını ya da perdenin sınırlılığını aşmış filmlerdendir. Örneğin Orson Welles'in YURTTAŞ KANE (Citizen Kane) filminde kullandığı alan derinliği tekniği (Alm. Schärfentiefe) Bazin'in oldukça beğenisini kazanmıştır. Çünkü ona göre gerçeklik yalnızca dörtgen bir çerçevenin sınırları içinde değil, akmaya devam eden ve kameranın açısını bir pencere gibi kullanarak pencere açısının dışında da gerçekliğin sürekliliğini sağlayan bir açıyla aktarılmaktadır. Ayrıca kameranın hiç hareket etmediği halde oyuncuların hareketleriyle birden fazla hareketin aynı perspektifle işlenebiliyor olması bu filme Bazin'in yorumuyla ayrı bir değer katmaktadır (Bazin, 2009:101). Monaco'ya göre sinemada inkar edilemeyecek yalnızca tek bir gerçeklik vardır: Uzamın gerçekliği. Tiyatroda ise tersine uzam kolayca yanıltıcı olabilir. Burada inkar edilemeyecek tek gerçeklik izleyici ile oyuncunun varlığıdır. Bu iki indirgeme her iki saygın sanatın da temelidir (2002:387).

Gerçeklik ve onun aktarımı meselesinde Bazin, sanatsal yapıtın halihazırda ihtiva ettiği anlamı korumanın daha uygun olacağı konusunda ısrarcıdır. Bir piyesin filmi stilize görünebilirken, bu stilizasyon sinematografik yorum ile orjinaline yansıtılmış olmaktan çok, orjinal olandan geliyormuş gibi algılanmasına neden olacaktır. Filmin formu ya da bu türün amacı orjinal yapıtın tam da özel gerçekliğini yakalamaksa, o zaman sinema kendi öz biçimci plastik numaralarının hiçbirini kullanmamalıdır. Olabildiğince saf olarak orjinalin sahneden ya da perdeden yansımalarına izin vermek zorundadır. Burada Bazin'e özgü bir gerçekçilik anlayışından bahsetmek mümkündür. Andrew'e

göre Tacmahal'i, ya da Michelangelo'nun Davut'unu hiç görmemiş olanlarımız, bu başyapıtların resimlerini bize sunan fotoğrafçının en nesnel görüntüyü veren lensleri kullananlarına minnettar kalacaktır. Doğal olmayan perspektifi, gölgeleri belirginleştiren ışıklandırmayı, biçimi bozan lensleri, filtreleri kullanarak "sanatsal" resimleri bize sunan resimleri övmemizin nedeni, onların böylesi orjinal imgeleri yalnızca resimlere dönüştürmesidir (2001:246).

Sinemanın bir dil olduğunu sık sık vurgulayan Bazin (1961:41), sesin sinemaya dahil olmasını diğer birçok kuramcının yaptığı gibi olumsuzlamak yerine, sinema dilinin evrildiğini, başka bir deyişle teknik bir devrime uğradığını vurgulamaktadır. Bazin, "Sessiz sinemanın bazı değerlerinin seslide sürüp gittiğini, fakat özellikle, 'sessiz'i 'sesli'ye karşı çıkarmaktan çok hem sessizde hem seslide sinema anlatımının birbirinden tamamıyla değişik deyiş ailelerinin, görüşlerinin karşı karşıya çıkarmaktadır" görüşünü savunur (1961:42, 43). Aslında burada iki görüş ortaya çıkar; birincisi görüntüyü savunur bir diğeri ise görüntünün plastiğini. Anlam oluşturmak için birbiri ardına sıralanmış görüntüler, yani biçimci geleneğin savunduğu imgelem bir tarafta, diğer tarafta ise dekor, sahne ve diğer elemanlarla görüntülerin düzenlenmiş olarak yansıtılması yani sinemanın plastiği vardır. Asıl sinema dili bu iki akım arasında gelişmiş ve kendini var etmiştir. Ses yalnızca ikinci derecede tamamlayıcı bir rol oynamaktan öte geçemez, şayet sinema sanatının özü, plastik ile kurgunun belli bir gerçeğe katabileceği bütün şeylerdeyse sessiz sinema tam bir sanattır. Bazin montajın ve görüntünün dışavurumculuğunu, sinema sanatı için temel saymaktadır (Bazin, 1961:47). Bu iki öge olmaksızın film yapılmasını olanaksız görmektedir.

Sanatçıyı asıl sanatçı yapan unsur ona göre gerçekliğin dönüştürülmesinden değil, sanatçının gerçeklikten yaptığı seçimlerden ortaya çıkmaktadır. Gerçeklik onun tanımlamalarında biraz daha karmaşık bir hal almaktadır. Bazin ampirik bir gerçeklikten bahseder ve kameranın bulunabileceği uygunlukları, bağlantıları ve karşılıklı ilişkileri ele alır. İnsan doğal gerçekliğin üzerinde siyasal ve sanatsal bir dünya yaratmıştır ve bu da kamerayla verilebilir. Böylece o, filmlerdeki soyut ressam eli değmiş kompozisyonları tekinsiz bulmaktadır (Krş. Andrew, 2001:250). Zira bahsedilen ve aranan gerçeklik herhangi bir müdahaleye ihtiyaç duymaksızın ulaşılabilir bir gerçekliktir.

İmgenin çıplak gücüne inanan Bazin, gerçekliğin kendisi anlamlı ve dahası belirli bir muğlaklığı da taşıyorsa, çoğu durumda tek başına bırakılana kadar bu özelliklerin korunmayı hak ettiğini savunmaktadır, bir filmin taşıdığı estetik duygu, gerçek nesnelerin izini sürdüğü imgenin çıplak gücünden meydana gelmektedir (bkz.Andrew, 2001:255). Bu fikirleriyle Bazin sinemaya gerçekliğin muğlaklık duygusunu geri getirme amacını taşımaktadır.

Bazin tutarlı bir biçimde anlatımcı gerçekçilik ile algısal gerçekçilik arasında bir karşıtlık olduğunu ima etmektedir. Andrew'e göre bu durum eğer algısal mekân ve zaman dürüst bir şekilde verilirse, bir anlatım inatçı duyum verilerinin anlam bulanıklığı içinde örtülü olarak kalacaktır. Öte yandan eğer anlatım mekânı ve zamanı bir filmin nesnesi ise, algısal mekân ve zaman sistematik olarak parçalı ve manipüle edilmiş olarak kalmak zorundadır. Gerçekçilik tartışmalarında, Bazin "algısal mekân ve zaman" seçimini yapmıştır. Montaj bir anlamda her zaman olayların "dile getirilmesidir", anlatılmasıdır, alan derinliği içinde çekme ise kaydetme düzeyinde kalmaktadır. Bazin'in buradaki konumu bir ahlaki yönelime dayanmaktadır: izleyici filme alınan olayların anlamlarıyla boğuşmaya zorlanmalıdır, çünkü kendi günlük yaşamında ampirik gerçeklik içindeki olayların anlamlarıyla boğuşmak durumunda kalmaktadır. Gerçekçilik ve gerçekliğin her ikisi aynı anda hem somut hem de tartışmaya açık olması gerçeğiyle insan zihninin boğuştuğu üzerinde ısrar edilmektedir(2001:261).

Belirli olayların doğası plan-sekansa dayanan bir sinemasal biçimi gerektirmektedir, böylesi olaylara Bazin'de sıklıkla rastlanabilir. Bunların en ünlüsü KUZEYLI NANOOK (1922) adlı belgeseldi. Burada Nanook buzun üzerinde açılan bir delikte bir fokla mücadele ederken verilmektedir. Bu sahneyi kesip dramatik parçalar halinde bölmek "bu sahneyi gerçek olan bir şeyden hayali bir şeye dönüştürebilirdi". Bununla Bazin'in vurguladığı şey izleyicinin ilgisi bir aktüalite üzerinde olduğudur, bu selüloit üzerinde onun izinin sürülmesiyle elde edilmektedir. İzini sürme sürecinin drama amaçlı olarak manipüle edilmesi izleyicinin ilgisinin olaydan olayın anlamına ya da dramadaki olaya kaymasına neden olabilir (Bazin'den aktır. Andrew, 2001:264). Gerçekçilik burada kendisini iyiden iyiye göstermektedir, zira plan-sekans karşısında izleyici zaman ve mekânı birebir algılama fırsatı yakalar, kesme ya da ekleme yapmaksızın hareketin başlangıcı ve sonucu önem kazanmaktadır.

Bazin sinemayı iki ebeveynin ve iki genetik sarmalın ürünü olarak görmektedir. Bir yanda gerçekçilik vardır ve diğer yanda kurumsalcılık (institutionalism). Sinemanın gerçekçiliği ilk önce resimden gelmektedir, *Fotoğrafik Imgenin Varlıkbilimi* başlığındaki makalesinde güçlü bir şekilde gösterdiği gibi somut dünyanın kopyalanması için Rönesans'tan beri olan arzuyla gerçekleştirilmiştir. Yine edebiyattan gerçekçiliğe doğru bir yönelimden bahsedilmektedir. Andrew'e göre 18. Yüzyılda romanın gelişmesinden beri, edebiyat 19. yüzyılın sonunda gerçekçilik ve belgencilik değişik akımlarında biriken gazetecilik idealine doğru düzenli olarak hareket etmektedir. Sinema bu itkilerin uyanış döneminin içine adımını atmış gibi görünmektedir, muhtemeldir ki hem edebiyatı ve hem de resmi belirli bir yere kadar onların taklit etme nevrozu olarak adlandırılabilir hastalıktan özgürleştirmektedir. Bir diğer faktör de insanı, sinema için tam da gerekli aygıtların icadına sürükleyen bilimsel ruhtur (2001:274).

Bazin'in yaklaşımı özetle izleyicinin ilgisini filmin üzerine çekerek anlam üretim sürecine dahil ederek filmin anlamlandırma sürecine ortak etmektir. Alan derinliği ve plan-sekanslarla izleyicinin deneyimlerini yüceltir. Bu nedenle kurgunun karşısındadır ve onun yalnızca gerekli hallerde kullanılması gereken bir unsur olduğunun altını çizmektedir. Biçimcilerin aksine kurgu aracılığıyla bir dikte ve tek anlam yaratma güdüsüne tamamen zıt bir tutum sergilemektedir. Sanatçı, dolayısıyla yönetmen, seçtiği görüntülerle izleyicinin yerine gerçekliği kaydetmekte ve anlam oluşturma sürecini izleyiciye bırakmaktadır.

1.3.2. Siegfried Kracauer

Sinema kuramları açısından akademik düzeyde oldukça yoğun çalışmalarıyla dikkat çeken Siegfried Kracauer, yalnız film kuramcısı olarak tanınmaz, filozof ve gazeteci gibi farklı kimliklere de sahiptir. Sosyal davranışların, toplumsal yaklaşımların betimlemesini filmin temel bir unsuru olarak ele alır ve bu doğrultuda filmler bireylerin değil toplumun bir yansımasıdır (Roterberg, 2008:9). Kracauer, çalışma biçiminin disiplinliliği nedeniyle çoğu sinema tarihçisi tarafından sinema kuramlarının en akademik kuramcısı olarak adlandırılmaktadır. 1960 yılında yayınlanan *Theory of Film* adlı eseriyle sinema çalışmaları alanında büyük yankı uyandırır. Eser geniş çaplı bir gerçekçi kuram sergilerken, hem eleştirel hem de geçmişten gelen fikirlerin

harmanlandığı senteziyle İngiltere, Amerika ve film çalışmalarının yürütüldüğü diğer ülkelerde etkili olur. Ayrıca Kracauer, her ne kadar Frankfurt Okulu'nun düşünürleri arasında sayılmasa da buranın önemli temsilcilerinden Hockenheimer, Adorno ve Benjamin ile sıkı ilişkiler içerisinde ve dolayısıyla felsefi ve düşünsel olarak bu ekole yakındır. Kracauer ayrıca Alman sinemasının ilk dönemlerini de incelemiştir ve bu filmlerin sistematik yapısıyla nazizmin karakterinin *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* adlı eser ile izlerini sürmüştür. Henüz gazetede çalışırken yazdığı yazılarda sinemayı hem bir sanat hem de bir kitle iletişim aracı olarak alır ve daha Naziler iktidara gelmeden çok önce, modernizm ile bağdaştırdığı kitleyi eleştirmektedir. Kitle hareketlerini ve biçimlerini yorumlamakta; yani kitle ve süsü birlikte düşünmektedir (Özarslan, 2013:189). Bu çalışma toplumsal yapının filmler üzerinden incelenmesi ve ulus zihniyetinin sosyolojik analizi adına sinema tarihi açısından önemli bir inceleme ve analiz olarak dikkat çekmektedir. Çalışmayı yaparken yalnız filmin tarihi olaylarla ilişkisi, içindeki karakterler ve bu karakterlerin toplum bazında karşılıkları üzerinden değil, belirli görsel figürlere, motiflere, ikonografik yaklaşımlar ve imgelemlere odaklanarak yapmaktadır.

Araştırdığı film türleri sanat filmleri olmaktan çok, toplumun rağbet ettiği, kitle iletişimi tanımına uyan ve büyük film yapım firmalarınınca finanse edilmiş, sıradan, popüler filmlerden oluşmaktadır ki bu filmler Kracauer'e göre (2011:51) kapitalist üretim sürecinin parçalarıdır. O, toplum ve insanların ancak sosyoloji ve tarih ile incelenebileceğini düşünmekte ve bu noktada tıpkı romanlar üzerine söylendiği gibi, filmleri toplumların aynası olarak görmektedir. Film ve gerçeklik ilişkisi üzerine ise yüzeyle ilgili şu şekilde bir açıklama yapmaktadır;

Bilakis, yüzeyi ne kadar gerçekdışı sunarlarsa, o kadar gerçek olur, toplumun gizli mekânizmalarını o kadar açık yansıtmaktadırlar. Bulaşıkçı bir kızın bir Rolls Royce sahibi ile evlenmesi gerçekte pek olacak şey değildir. Gelgelelim, bulaşıkçı kızların onların seviyesine yükselmeyi hayal etmesi, her Rolls Royce sahibinin hayali değil midir? Saçma ve gerçekdışı film fantezileri toplumun gündüz düşleridir; esas toplumsal gerçeklikler onlarda gün yüzüne çıkar, toplumun bastırılmış arzuları onlarda şekillenir (Kracauer, 2011:251).

Kracauer'in kuramının özü sinema sanatının fotoğrafik misyonudur. Fotoğraf ve sinema gerçekliği yeniden üretmeye böylesine yakın oldukları için kendi estetiklerinde bu özelliği öne çıkarmak zorundadırlar. Resim ve tiyatro gibi geleneksel sanatlar doğayı bir hammadde olarak kullanır ve bu nedenle gerçeklik asıl niteliklerini, özünü

kaybedebilmektedir. Sinema ise doğrudan gerçeği yansıttığından, gerçekliğin niteliklerinin korunmasını sağlamaktadır. Film fiziksel gerçekliği kaydetmek ve göstermek için eşsiz bir donanıma sahiptir, bu nedenle ona yönelmektedir. Biçimin estetiğini değil, maddenin estetiğini önemsemekte ve bu anlayışı geliştirmektedir. Sinema gerçekliği mükemmele yakın biçimde yeniden üretebildiği için sinemanın biricikliğini ön plana çıkarmaktadır (bkz. Monaco, 2002: 377).

Sinema sanatının nasıl gerçekleştirileceği konusunda Kracauer şu şekilde bir yaklaşıma sahiptir:

Filmlerdeki sanatın kaynağı, yaratıcılarının doğanın kitabını okuyuşlarındaki yeteneklerinde olmalıdır. Film sanatçısı, düş gücüne sahip bir okuyucu ya da doymak bilmez merakın dürtüsündeki bir kâşifin özelliklerini taşımaktadır. Film sanatçısı, bir öyküyü anlatmaya koyulan, ama bu öyküyü çevirirken bütün fizik gerçekliği kucaklamakta içten gelen bir isteğe, aynı zamanda öyküyü, herhangi bir öyküyü sinema terimleriyle anlatmak için bu gerçeği kucaklaması gerektiği duygusuna kendini öylesine kaptıran bir adamdır ki maddi olaylar çengeline gittikçe daha derinlere dalmakta ve bu çengelinde, büyük çabalar harcayarak, ayrılmış olduğu ana yola dönmezse, bir daha yolunu hiç bulamayacak şekilde yitirme tehlikesine düşmektedir (Kracauer, 1968: 389).

Kracauer'in estetik anlayışı daha önce de belirtildiği gibi materyalist estetikdir, bu nedenle sinemada içeriğin önceliği üzerine kurulmuş materyalist bir estetik olduğunu, ancak diğer kuramcıların öncelikli olarak sanatsal biçim ile ilgilendiklerini iddia ederek, eserini daha önceki kuramların hepsinden ayırmaktadır. Materyalist estetiğe göre sinema, gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeyi sağlayan bilimsel bir araçtır (bkz.Yılmaz, 2011:15). Materyalist estetik, gerçekliğin alanıyla kameranın teknik alanını harmanlar, amacı sinemasal gelişimin en zengin hatlarını belirlemek için çeşitli film türlerini incelemektir. Onun kuramında filmin aracı, sinemasal hammadde ile sinemasal tekniğin konusuyla, bu konunun ele alınış biçiminin bir karışımından oluşmaktadır. Bu karışım estetik evren içerisinde benzersizdir, çünkü yeni bir "sanat dünyası" yaratmak yerine, araç kendi maddesine geri dönmeye eğilimlidir. Soyut ya da hayali bir dünyayı yansıtmak yerine, maddi dünyaya doğru yönelmekte, maddi dünyayı elde etmek için gerçekliğe iniş yapmaktadır. Geleneksel sanatlar kendilerine özgü araçlarla yaşamı dönüştürmek için var olurken, sinema yalnızca hayatı olduğu gibi gösterdiği zaman en derin ve en özlü biçimde var olabilir. Diğer sanatlar yaratım sürecinde kendi konularını tüketirler, bunun tersine sinema kendi maddesini sergilemeye eğilimlidir (bkz.Andrew, 2010: 191).

Kracauer yönetmene gerçekçi ve biçimsel olma özelliklerini bir arada yüklemeye başlamaktadır. Yönetmen doğada olanı kaydedip açıklayabilir. Tekniği ile hem gerçekliğin içeri girmesine izin vermek hem de onu belirlemek durumundadır. Ancak bu durumların ikisinde ilk terimin baskın olması gerekmektedir. Bu durum filmin, yönetmenin gerçekliği olması riskini taşımaktadır. Ortaya çıkan çelişkinin farkında olan Kracauer, bu durumun mantıklı bir açıklamasını yapmaya çalışmaktadır. Yönetmenin yaratıcılığına ancak gerçekçi eğilim ile biçimci eğilim arasında kurulacak doğru bir denge ile müsaade etmektedir. Sadece, gerçekçiliğe tabi olan bir biçimcilik mümkündür (krş.Yılmaz, 2011: 15). Bir başka ifade ile yönetmen kaydedilen nesne ile hikâyenin bir uyum oluşturmasında etkin rol oynamaktadır, nesneyi modelleştirir ve yeni bir anlam kazandırır. Bunu yaparken nesnenin kamera açısının içinde etkin olmayan kısımları da anlatımın içine dâhil eder ve gerçeklikten kopmak yerine, gerçekliğin inşasını sağlar. Bu dünya onun için fotoğraflanabilir bir alan olarak vardır ve bu dünya yönetmenin elinde olan hammaddeyi oluşturmaktadır, zira “her fotoğraf gerçekliği kaçınılmaz bir şekilde dönüştürür ve fotoğrafların yapısından gelen gerçekliğin yeniden üretim karakterini korur” (Kracauer, 1960:15). Kracauer aynı zamanda sinemanın teknik olanaklarına da anlaşılacağı üzere karşı çıkmamakta ve fakat gerçekliği perdelemesinin de önüne geçmektedir. Teknik olanakların fazlaca kullanılmasının sinema için tehlike arz ettiğinin farkındadır. Andrew, yönetmenin zihninde iki bilgi nesnesi olduğunu söyler: gerçeklik ve gerçekliğin sinemada kaydedilmesi. İki hedefi vardır: elindeki aracın temel özelliklerini kullanarak gerçekliğin kaydedilmesi ve daha gösterişli olanlar da dâhil olmak üzere aracının mevcut tüm özelliklerinin mantıklı kullanımı yoluyla bu gerçekliğin niteliklerinin ortaya çıkarılması. Kracauer her yönetimde iki olası motivasyon kaynağı olduğunu düşünmektedir, bunlar gerçekçilik ve biçimciliktir (2010: 199). Gerçeklik aktarılırken biçimci tekniklerin de kullanılarak bir ‘denge’ oluşturulması taraftarıdır. Temelde yansıtılan şey, hammadde gerçekliğin kendisidir, öyleyse teknik olanaklar kullanılmış olsa bile gerçeklik kendini korumaktadır ve fakat aktarım süreci yine de belgesellerde olduğu gibi ise daha makul bir hal almaktadır.

Film türlerini birbirinden ayırmayı seçen Kracauer, olguya dayanan filmler ve deneysel film olarak ayırdığı öyküsel olmayan filmleri incelemektedir. Kurmaca filmler sinemanın ‘saf’ anlamını kullanımından daha çok ‘edebiyat’ ve ‘kitle eğlencesi’ olarak

tanımlanır. Kracauer'e göre deneysel film yönetmeni, malzemesine yönelik üç tane birbiriyle ilişkili 'niyetle' çalışmaktadır;

1. Üzerinde çalışmak istediği malzemeyi, doğada bulunan yapıların bir taklidinden ziyade, materyalini kendi içsel dürtülerinin bir ürünü olan ritimlere göre düzenlemek ister.
2. Şekilleri kaydetmek ya da keşfetmek yerine, onları icat etmek ister.
3. İmgelerin kendilerinin gizi ve yan anlamları yerine, kendi görüşünün dışı doğru bir yansıması olan içeriklerini imgeler aracılığıyla aktarmak ister (1960:181).

Bu tutumuyla gerçekçiliği kurmaca filmler üzerinde değil, doğal çekimlerde yenilikçi deneysel filmlerde aramaktadır.

Olguya dayanan film konusuna gelirsek, o sadece dünyanın bir kısmını açar. Aktüalite filmleri tıpkı belgeseller gibi bireyi ve onun içsel çatışmalarını, tıpkı içinde yaşadığı dünya gibi, çok ileri düzeyde yansıtamazlar... Hikâyenin askıya alınması, o zaman, belgesele sadece yarar sağlamaz, aynı zamanda onun için bir dezavantaj nedeni de olur (Kracauer,1960:194).

Bu nedenle öykülü sinema hem ekonomik hem de estetik açıdan daha güçlüdür. Ama her koşulda gerçekliğin keşfedilmesine en yakın olan tür belgesellerdir. Buradaki açmazı daha önce de belirtildiği gibi “denge” kavramı çözecektir ve Kracauer bu uyumun dengeyle sağlanabileceğini düşünmektedir.

Sinema ile romanı karşılaştıran Kracauer, romanın da film gibi tümüyle yaşamı canlandırma eğiliminde ve sonsuzluğu yakalama peşinde olduğunu öne sürmektedir. Roman ve film maddi ve zihinsel devamlılıkları açısından ele alındığında ise, yönetmen, öyküsünü anlatırken, öykünün çevresindeki fizik gerçekliği de sergilemektedir. Yani film, duygusal ve zihinsel içeriğin içinden doğduğu maddi olgulara bağlanan bir hayata yönelir ve kameranın yakaladığı hayat büyük oranda maddi sürekliliği olan bir hayatken, romanınki zihinsel bir devamlılığı olan ve fiziksel bir karşılığı olmayan bir dünyadır (krş. Özarslan, 2013:215).

Kracauer edebi biçimlerin arasından en çok romanın sinemaya yakın olduğunu düşünmektedir. Uyarlamalar ise genel olarak romanda görünenlerin nesnel biçimde yansıtılması olarak değerlendirilmekte ve ona göre bu uyarlamalar daima edebi olana da

sahip olmalıdır. John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* ve Emile Zola'nın *Meyhane* gibi gerçekçi ve doğalcı romanlarını gerçekten uygun materyal olarak görmüştür. Bu şu anlama gelmektedir: Bunlar “gerçekliğe uygun bir biçimde” ekrana taşınmışlardır. Diğer taraftan Stendahl'ın *Kızıl ve Kara'sı* gibi birincil hareketi bir karakterin iç dünyasında olan romanlar uyarlama girişiminin daha kısınsındayken felakete uğramaktadırlar. Yönetmen sadece Julien Sorel'in etrafındaki dünyayı işleyebilir, onun dünyaya karşı gösterdiği karmaşık duygusal tepkileri değil. Kracauer der ki, Bresson'un Georges Bernanos'un *Bir Taşra Papazının Güncesi*'ni ekrana taşımaktaki kahramanca girişiminde bu durum tümüyle daha açıkça görülmektedir. Kamera, papazın yüzüne yansırken ve ruhundaki kederi titizlikle keşfederken Bresson, bu zorunlu olarak ruhani olan dramı aktarmak için kadraj dışı bir sese başvurmak zorunda kalmıştır. Kracauer için sinema ilk önce ve daima da öyle kalacak olan görsel bir araçtır ve bu tarz iç gözlemsel (introperspektif) dış ses tekniklerini görsel imgelemin başarısızlığını ya da ana fikrin bu dille anlatım için uygunsuzluğunu kabul etmek anlamına gelmektedir. BİR TAŞRA PAPAZININ GÜNCEİ önemli bir örnektir, çünkü diğer birçok konuda Kracauer ile aynı görüşü paylaşan Andre Bazin ve öğrencilerinin övdüğü bir filmidir (bkz. Andrew, 2010:209-210).

Kracauer'e göre sinema dış dünya ve onun görünüşüyle ilgilidir, oysa romanlar içsel dünyaya odaklanır ve bazen kamera bu içsel dünyayı dışsallaştıramaz. Bu nedenle her roman, filme uyarlanamaz. Uyarlanabilen romanlarda da film aracının gerektirdiği bazı değişiklikler yapılmak zorundadır (1997:226). Kracauer'in bu sözleriyle onun uyarlamalar üzerine fikirleri de çıkarımlanabilir.

Kracauer için asıl film bulunmuş öykü (İng. the found story) ile oluşturulmalıdır. Zira onlar tasarlanmak yerine keşfedilen öykülerdir. Bu öyküler gerçeklikle çok sıkı bir bağ içerisindedir ve dünyadan kopma şansları çok düşüktür. Bu tür filmler için en uygun örnek ise Flaherty'nin *NANOOK OF THE NORTH* filmidir. Zira bu film herhangi bir senaryo çerçevesinde çekilmemiştir. Bu filmler çevrenin ve kültürün doğrudan aktarıldığı, konunun biri tarafından verilmesiyle değil, çevrenin, doğanın, olağan hayatın yansıtılmasından oluşmuş filmlerdir.

Sinema içeriğinin tamamen şans ve tesadüflik üzerinden değerlendiren Kracauer, örneğin trajedi ve de trajik ölüm rastlantı ve tesadüfe izin vermez, bu nedenle sinemasal

bir biçim değildir, çünkü sinema insan ilişkilerinin tesadüflüğünü vurgulamaktadır. Tıpkı romanlarda olduğu gibi, sinema içeriği olarak yalnızca hayatın akışını almak yeterlidir (krş. Özarlan, 2013:216).

Andrew, sinemanın Kracauer'e göre hem felsefeye göndermeler yapması, hem de tamamen felsefi olmaması gerektiğini belirtir. Kültürün birleşik sistemlerinin devasa saraylarının bekleme odalarıdır sinemalar. Erich Auerbach'ın *Mimesis: Gerçeğin Batı Literatüründe Temsili* adlı eserinin sonuç kısmıyla ilgili oldukça fazla paralellikler sergiler. Burada ideolojiyi reddeden ve insan tecrübesinin çokluğunu ve çeşitliliğini taklit eden ciddi bir edebi gerçekliğin insanlığı uzun soluklu bir kardeşliğe götürebileceği iddiasını savunmaktadır. Değer taşıyan gerçekçi edebiyat, okuyucunun, kendi dünyasını ve komşusunun dünyasını tanımasına olanak tanımaktadır. Bu tanımayla birlikte okuyucu, dünyayı daha iyi bir yer haline getirme arayışı içerisinde onu eleştirebilir (2010:219). Buradaki ortak nokta gerçeklik zemininden dönüşümlerle sanatsal bir yöntemle kültürdeki gerçekliği odak noktası haline getirmektir.

1.4. Çağdaş Sinema Kuramları: Jean Mitry ve Christian Metz

Avrupa sineması Bazin, Kracauer gibi kuramcılarının etkileriyle kuramsal açıdan oldukça güçlü temellere dayanmaktadır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransız sinemasında kuram açısından büyük sıçramalara rastlanılmaktadır, bu gelişmelerde ulusal sinema okulunun, Fransız sinemateğinin, sinema yüksek enstitüsünün incelemeleri ve Cahiers du Cinema gibi köklü kurumların doğrudan katkıları bulunmaktadır. Kurama yönelik bu görüş ve tutumlar zamanla yer edip gelenekselleşmiş, şekillenip akademik bir düzeye taşınmışlardır. Kuramsal alanda yaşanan bu etkileşim aynı zamanda eskiden yeniye doğru bir çizgiyle harmanlanan çağdaş sinema kuramlarının oluşmasına ortam hazırlamıştır. Mitry ve Metz de bu anlamda önem arz etmektedirler. Onlar sinema kuramlarının ana akımlarından olan biçimci ve gerçekçi sinema kuramlarını birlikte ele alıp bir sentez ortaya koyarak sinema kuramlarında diyalektik düşüncenin gelişmesine önayak olmuştur. Özellikle Andre Bazin'in fikirlerinden büyük ölçüde etkilenen Mitry ve onun ardından gelen Metz sinemayı özgün fikirlerle yeniden yorumlamak yerine, varolan kuramlardan bir sentez oluşturarak kapsayıcı bir yaklaşımı tercih etmişlerdir. O güne değin sinemayı tanımlamak adına kullanılmış birçok kavram ve yaklaşımın Mitry tarafından harmanlanarak yeniden ortaya sunulması çağdaş sinema kuramlarının en

belirgin özelliğidir. Metz ise sinema kuramlarına akademik bakışın sembollerinden biri haline gelmiştir, Bazin'in idealist varoluşculuğunun maddeci bir yapısalcılığa aktarımı konusunda büyük çaba sarfetmiştir.

Metz'in amacı bilimsel yöntemlerle araştırılabilecek mantıksal bir olgu olarak sinema görüşünün taslağını çizmektir ve bunu başarıyla sergilemektedir. Göstergebilimin yapısalcı bakış açısı, Saussure'ün dilbilim kuramlarından gelen kuvvetli kökleriyle bir yöneme dönüşmektedir. Ancak göstergebilim ve dolayısıyla yapısalcılık, dili temel araç olarak kullanan bir dünya görüşü olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım göstergebilim özelinde de çeşitli evrelere bölünecek ve gün geçtikçe gelişecektir, göstergebilimciler anlam yaratma ve çözümleme sistemini gelişim aşamalarında keşfedecek ve gelecek yeni süreçlerde de metinlerin oluşumunu temel alan göstergebilim eksen kayması yaşayarak, tüketime doğru, metinlerin algılanışına odaklanacaktır. Üretim sürecini merkeze alan ilk göstergebilimciler, tüketim sürecine odaklanarak algılayışa, oradan Lacan'ın Freudçu psikolojisine kadar uzanacaktır (karş.Monaco, 2000:395-396). Sinema bu gelişmelerle artık daha bilimsel açıdan değerlendirilir duruma gelmiştir. Bununla birlikte hem Mitry hem de Metz'de fenomenolojinin izlerine rastlamak pekâlâ mümkündür.

Özetlemek gerekirse, çağdaş sinema kuramları biçimci ve gerçekçi sinema kuramlarını temel alarak, bütün diğer disiplinlerde de olduğu gibi, yapısalcılık, göstergebilim ve zaman zaman hermeneutik gibi akımlardan etkilenilerek kurulan diyaloglarla sinemayı yeniden yorumlama yöntemini seçmiştir. Çalışmanın bu kısmında daha önce de yapıldığı gibi isimler üzerinden açıklama yoluna gitmek, çağdaş kuramları daha detaylı ele alabilmek adına verimli olacaktır.

1.4.1. Jean Mitry

Jean Mitry 60'lı yıllarda yazdığı *Esthétique Et Psychologie Du Cinéma* adlı eseri ile çağdaş sinema kuramlarında öncü bir rol almıştır. Mitry sinema üstüne çalışmaya Fransız avangard döneminde başlamıştır, ardından kendi ödüllü filmleri PACIFIC 231 (Pasifik, 1949) ve IMAGES POUR DEBUSSY'in (1951) yanında bir kaç montaj da yapmıştır. Yaptığı çalışmalarda avangardın tipik özelliği olan deneysel bir yan vardır. Eserlerine müzik, imgenin konumu ve uyarılma gibi fikirleri dahil etmiştir (bkz. Andrew, 2010:290). Mitry aynı zamanda akademik alanda sinemanın ilk

profesörlerindedir, onun tarih bilgisi ve kuramlara olan hakimiyeti de bu kimliğini destekler niteliktedir. Bu bilgileri aynı zamanda sinema üzerine bir sentez oluşturmasına ve etkili kuramcılar arasında sayılmasına katkıda bulunmuştur.

Andrew'in ifadeleriyle Mitry, *Esthétique Et Psychologie Du Cinema* adlı kitabında Yapılar başlığı altında her filmde zorunlu olarak bulunan özellikleri araştırmaktadır; ikinci cilt olan Biçimler belirli sinema üslup ve türlerinin gündeme getirdiği teorik konularla ilgilenmekte, böylece Mitry'nin eseri uzun süredir kullanılan organizasyon şemasını geliştirmektedir (2010:293).

Mitry görüntülerin, görüntüsü oldukları nesnelere ilişkilerinden ayrılarak tartışılmasının neredeyse imkansız olduğunu söylemektedir. Görüntülerin belli bir fiziksel bağımsızlığa sahip oldukları doğrudur, ama nesnelere hakkında konuşmaksızın görüntüleri hakkında konuşmak aldatıcıdır. Mitry'e göre bu olgu sinemayı sözel dilden farklı bir kategoriye taşımaktadır. Sinema Mitry'nin tanımlamasına göre;

Sinemanın temelleri, imgeler arası ilişkiler ve imge söz ilişkileridir. Sinema kendini ancak onlarla anlatabilir. Konuşan insanların karşısına kamerayı koyarak seyirciye bunu seyrettirmek, sinema yapmak değildir. Bu konuşmalar ilginç olabilir ya da gösterilen şey ilginç ve akıllıca olabilir. Ancak bunun sinema olduğu söylenemez. Böyle bir gösteri karşısında benim canım sıkılır. Bunu yalnızca fotoğraflar aracılığıyla yapılmış yazınsal bir anlatıma benzetebiliriz. Ben fotoğrafı da severim, ancak yapılan işin bir yazın eseri olmadığını söylemek gerekir. Bu bir prensip meselesidir (Mitry'den aktaran: Adanır, 1986:101).

Buna göre sinema imgeler arası ilişkiler ve imge-söz ilişkilerinden oluşmalıdır. Sinema yalnızca sözel anlatım unsuruna dönüştüğünde, Mitry'nin tanımına göre "iyi" bir eser ortaya konulamamıştır. Zira sözel dil, zihinsel bir imaj sunan keyfi parçacıklardan oluşmakta ve "dışarıdaki" dünya hakkında fikir yürütülmesine imkan sağlamaktadır. Ama film görüntüleri zaten dışarıdadır ve nesnelere gerçek görsel özelliklerinin, nesnelere gerçek hareketlerinin içinde bulunmaktadır. Mitry'nin görüşüne göre, insan zihninde nesnelere çağrıştırmayı olası kılan, göstergeler değildir, "göstergeler" nesnelere "analogudur" ve "ikizi"dir (bkz.Andrew, 2010: 294). Ona göre sinema her şeyden önce bir anlatım aracıdır ve sözlü dil ile sinema dili arasında benzerlik aranmaz, anlamlar göstergeler üzerinden oluşturulur ve sözlü dilden farklıdır.

Sandalye kelimesi söylendiğinde herkes farklı niteliklerde sandalyeleri düşünse de onun, üzerine oturulma amacıyla yapılmış nesne olduğu konusunda bir anlaşma vardır. Sözcük, kavramın yerini tutar. Bu tüm sandalyeleri kapsar. Oysa sinema

dilinin anlatımı çok farklıdır. Görüntü doğrudan doğruya “gerçek”e dayanır. Görüntü zihinsel çağrışım yapmaz. Çünkü, görüntüde gösteren ile gösterilen aynıdır. Oysa sözlü dilde, gösterileni gösterme görevi sözcüğüdür (Mitry, 1989:39).

Bu nedenle salt sinematografik imgenin, temsil ettiği nesnede gerçekten varolan şeylerden başka anlamları yoktur. Andrew’e göre sinemanın hammaddesi, bize dünyanın anlık, aracısız ve dönüştürülmemiş algısını veren imgesidir. Filmsel imge temsil ettiği dünyanın yanı sıra var olur, onu aşmaz. İnsani veya sanatsal herhangi bir şey, imgeyi daha yüksek anlam ya da imleme düzeylerine yükseltmez. Film imgesi hiçbir şey demez; basit olarak bize kendisini gösterir, dünyanın kısmi bir analogudur, ancak sözü geçen dünyanın görsel doğası gibi, aynı mahiyete sahiptir (2010:294). Sinema dili bu nedenle Mitry’e göre simgesel bir dildir.

Buradan hareketle Mitry sinemayı bir göstergeler sistemi olarak adlandırmaz. Adanır’a göre sahip olduğundan başka bir anlam yüklenen her nesnenin simge olarak nitelendirildiğini söyleyen Mitry, sinematografik imgelerin somut şeylerin imgeleri olmaları nedeniyle bunları dilbilimsel göstergelerden çok simgesel göstergelere benzetmektedir. Dolayısıyla ona göre sinemada gösterge olarak nitelendirilen imgeler simgesel bir değere sahip olduklarından göstergebilimsel bir çözümleme birimi olarak kabul edilemezler (2013:28-29).

Tüm bunlar uygulanırken de seyirciye gösterilenler, birileri tarafından (bu durumda yönetmen) bilinçli bir şekilde gösterilmek istenenlerin sergilenmesiyle ortaya çıkan bir süreçtir. Bu da kısacası tasarlanmış bir gerçeklikten başka bir şey değildir. Bu noktada gerçeklik, gösterilenin ne kadar gerçek olduğu sorusu ile kısıpaca alınmaktadır.

Kadraj ise Mitry'nin odaklandığı ve oldukça önem verdiği bir başka meseledir, zira bu mesele her zaman seyircinin gerçekle olan ilişkisi sınırlayan ama aynı zamanda da kadraj (perdenin çerçevesi) dışında olup bitenin doğrudan bir gerçeklik hissini uyandırmasını ifade eder. Kadraj içinde görünen nesnelere tasarlanmışlığı, ani bir hareketle görünmemesi gereken bir noktanın gösterilmesiyle inanılabilirliğini kaybedecekken, kadrajın bu gerilimi koruması Bazin'in ve Arnheim'in bu konudaki fikirlerini hatırlatmaktadır. Kadraj hem temsil edilen dünyanın hem de gerçekliğin savunucusudur. Sözü edilen bu psikolojik gerilim, Mitry'nin çalışmasına niçin bu ismi verdiğini açıklar niteliktedir.

Sinema görüntüsünün en önemli ve son derece aşikar olduğu için zor telaffuz edilen özelliği, temsil ettiği dünyadan farklı olarak, film imgesiyle yönetmenin zihninde ürettiği şemalara göre oynanabilir ve düzenlenebilir olmasıdır. Sinema görüntüsü her defasında yalnızca bir estetik seri değildir; yeni, psikolojik olarak gerçek bir dünya oluşturmak üzere, sayısız yoldan başka görüntülerle birleştirilebilir. Sinema görüntüsü aracılığıyla nesnenin algılanmasını sağlayan psikolojik enerji, aynı zamanda, birbirini izleyen görüntülerin de bir sürekliliğin bileşenleri olarak görünmesini istemektedir. Mitry'ye göre, yalnızca duyuların nesnelere gerçek bir konum atfederek onları algılaması değildir söz konusu olan; bunun yanı sıra duyuların bu nesnelere uzam ve zaman içinde yaymaları ve birbiriyle karşılıklı ilişkiler içinde oldukları bir dünya kurmalarıdır. Kurgulama süreci bu zihinsel işlemin filmdeki analogudur. Kurgu Mitry'e göre nesnelere ve görüntüleri bağlantılandırmak için gereklidir. Bu, doğrudan anlatımla bağlantılı bir süreçtir ve bunun karşısında direnmek yersizdir. Kurgulanan her görüntü için seyircinin anlam arayışı, bir anlam akışını da beraberinde getirir, zira seyirci görüntülerin birbirine eklenerek oluşturulduğu anlamın peşindedir. Görüntüler aracılığıyla eldeki öyküyü anlatma biçimi doğrudan bu etkenlerden oluşmaktadır. Ancak tekniğin anlatıma katkısı olsa dahi, Mitry, onun aşırı kullanılmasına da karşı çıkmaktadır (krş. Andrew, 2010:297-298). Kurgu, yani montaja olan yaklaşımı da daha önceden belirtildiği gibi hem gerçekçi kuramcılarının hem de biçimci kuramcılarının bir sentezi gibidir. Ancak o, kurgunun tamamen gerekli bir şey olduğunu savunurken ne Bazin kadar kurguya mesafeli, ne de Eisenstein'ın entelektüel kurgusu kadar işin içindedir.

Sinemanın sahip olması gereken bir başka anlatı biçiminin şiirsel anlatım olduğunu savunan Mitry, bu şiirsellik ile dilin, öykünün ötesine geçmesi gerektiğini, büyük sinema sanatçılarının da eserlerini kurgularken bu şiirselliği yakalaması gerektiğini vurgulamaktadır.

Mitry, diğer kuramcılar gibi zaman zaman farklı sanat dalları ile sinemayı karşılaştırma yoluna gitmiştir. Bunu yaparken de sinemanın diğer sanatlardan olan farklarını açıkça ortaya koyma yolunu seçmiştir. Bu anlamda özellikle tiyatro ile olan ilişki, önce Balazs sonra da Bazin ve Kracauer gibi düşünürlerin fikirlerini sistematize ederek bir analiz ortaya koymaktadır.

Mitry bu anlamda örneğin klasik Yunan tragedyasının, dekorsuz bir ses dizini olarak, oldukça makul olduğunu düşünmektedir. Tiyatronun gerçek işi metinlerdir; insanlar seslerin oyununda kendi değerlerini ve koşullarını düzenlemekte, test etmektedirler. Bu haliyle tiyatro esasen zamandan bağımsızdır ve her biri bir sonrakine karşı oluşturulan özerk sahnelerin bir dizisi olarak var olmaktadır. Sonuç karakteristik biçimde nihai ve mutlak, çünkü hiçbir şey belirli bir sona doğru mücadele eden seslerin ve değerlerin çıplak savaşını engellemez (bkz. Andrew, 2010:314).

Mitry bu analizlerinde yapısal olarak sinemayı her zaman romana daha yakın bulmaktadır. Genel olarak sinemanın sıradan insanların bayağı yaşantısından yola çıktığını, onların diyaloglarını kullandığını hatırlatmaktadır. Oluşturduğu anlatım evreni tiyatroya göre daha insani bir çizgiden ilerlemektedir.

Andrew, Mitry'nin roman-sinema ilişkisi ve uyarlamalar üzerine fikirlerini şöyle aktarmaktadır:

Roman bize insanla insan, insanla dünya arasındaki karşılıklı bağımlılığı hissettirirken bunu konuşma sözcükleri ve hareketleri aracılığıyla hayli soyut biçimde yapar. Oysa sinema aynı işi kaba algının olağan işleyişi ile gerçekleştirir. Sonuç olarak tam bir uyarlama söz konusu olamaz. Sinemada romanın yapısını tutmak isteyebilirsiniz, ama bunu romana ve okuma deneyimine oldukça yabancı araçlarla yapmalısınız. Mitry bu sorunla ilgili özdeyiş gibi bir sonuç yazar: Roman kendisini dünyada kuran bir anlatıdır; sinema ise kendini bir anlatıda kuran bir dünyadır. Bir kez daha Mitry'nin karşıt gelenekler arasında sentez oluşturmasına tanık oluyoruz. Nitekim “kadraj” bize kaotik algılama dünyasını, estetik anlam kalıplarına uydurarak sunar. Ve sinemanın açık anlatımı dünyayı estetik bir biçim altında ekranda kurmuş olur, ama aynı zamanda bunun aracılığıyla ötesindeki kurulmamış dünyayı göstermiş olur (2010:315-316).

Bu yaklaşım Mitry'nin sinemanın ve romanın dilini iki farklı dil olarak gördüğünü belgeler niteliktedir, zira sinema kurulu dünyayı çeşitli niteliklerle ve çeşitlemelerle aktarırken, roman baştan bir dünya kurarak yansıtma yolunu seçmektedir.

1.4.2. Christian Metz

Fransız sinema geleneğinden ve doğrudan göstergebilimden beslenen bir başka düşünür olarak Metz, çeşitli çalışmalarla sinemanın nasıl okunması gerektiğini irdelemiş ve bu yönde yeni fikirler sunmuştur. Bunlardan en önemlisi ise, *Language and Cinema* (Dilyetisi ve Sinema) adlı eseridir, çünkü bilimsel yöntemlerle araştırılabilecek mantıksal bir olgu olarak sinema görüşüne bu çalışmada rastlanılmaktadır.

Christian Metz, Mitry'nin yaklaşımını ilk dönem sinema kuramlarının finali olarak adlandırmaktadır. Sinema Metz için göstergebilimsel bir bakış açısıyla incelenmeli ve bu yolla irdelenmelidir, bu nedenle sinemayı açıklamak için dilbilimin kavramlarına başvurmadan kaçınmaz. Sausurre'nin yapısalcı yaklaşımına onun kuramında rastlamak oldukça olasıdır. Aynı zamanda Bazin gibi ilk dönem kuramcılarında da etkilenmiştir. Genel olarak sinemadaki anlam ve anlamlandırma süreçlerini betimlemeye, açıklamaya çalışır, zira ona göre sinemada, dilbilimin kavramlarıyla, gösteren ile gösterilen birliktedir.

Metz'in sinemaya olan yaklaşımı Mitry'nin yaklaşımı ile büyük benzerlikler taşısa da, Metz, Mitry'nin tümevarımcı ve olabildiğince kapsamcı tavrı nedeniyle onun kuramını eksik addetmektedir. Andrew'e göre Metz'in sinema ile ilgili yazıları genel olarak iki ana dala ayrılmaktadır, bunlardan ilki sinema biliminin temellerinin kurulması ötekisi ise bu bilimi kullanarak sinemanın belirli sorunlarının çözülmesidir (2010:323).

Semiyolojik yaklaşımlarla sinemanın sırrını çözmeye çalışan Metz, bu alanı iki parçaya ayırmaktadır; sinemasal ve filmsel olan. Filmsel ile belirtilen bir filmin ortaya çıkarılmasındaki dışsal etkilerdir, örneğin teknoloji, sinai örgütlenme, yönetmenlerin hayat hikayeleri, sansür kurumu, izleyici tepkisi, star kültürü bu sınıra dahildir; sinemasal, yani sinematografik alan ise daha sınırlıdır, burada yalnızca kendisini yaratan karmaşıklıkları dışarda bırakan, kendi ürünlerini dışarda tutan bir alan olarak adlandırılır. Bu ayrım film ve sinema kavramlarının ayırımına benzer, biri (film) ticari, teknik ve diğer yan alanları da kapsar iken, bir diğer (sinema) yalnızca sanat eseri olarak aktarım süreçleriyle ilgilenmektedir. Filmin bir dil yetisine benzediğini düşünen Metz, onun bir koda sahip olmak zorunda olduğunu ve bu ikisinin birbirine karıştırılmaması gerektiğini söylerken, bu arada, dil yetisinin özgün kodlarının önceden belirlenmiş ve çoğunlukla sinema dışı alanlara ait kuralları olduğunu hatırlatmaktadır. Bu nedenle sinematografik bir özgünlükten bahsedilebilmesi için filmin, biri film şeridi, yani maddi dayanak, diğeri ise ona bir yapı kazandıran kodları kuramsal açıdan ikiye bölerek yeniden kesin bir şekilde tanımlamaktadır. Bu bakış açısı doğrultusunda o, sinema göstergebilimini tamamıyla sinematografik oldukları söylenebilecek kodların mantıksal bir betimlemesi olarak tanımlamaktadır (bkz. Adanır, 2013:17). Ona göre görüntü gösteren ile gösterilenin birlikte olduğu bir göstergedir. Gösterilen ile gösterenin aynı

olduğu görüntüde, gösterilen, “gerçeğin” yeniden üretimidir. Dolayısıyla gerçekliğin yorumlanması, ışıklandırma, kamera hareketleri, çekimler, renkler ve kurgu gibi sinemanın kullandığı temel öğeler bundan etkilenmektedir (Çiğdem, 1999:98) Metz sinemada gerçeklik anlayışını sorgulamaktadır, ancak bu gerçekliğin her zaman kültürel ve sosyal kodlarla süslenlendiğini de belirtmektedir. Bu anlayış Mitry'nin gerçeklikle ilgili görüşlerini andırmaktadır.

Metz, psikanalitik alan ile de oldukça yakından ilgilenmektedir. Onu bu alandaki araştırmaların öncüsü kabul etmek gerekmektedir. Bu alandaki psikanalitik kuram, film deneyimindeki hazların ve tutkuların ‘daha derin’ nedenlerine ciddi olarak yaklaşan anlamlı bir kuramdır (Gripsrude, 2011: 319). Örneğin Metz, film ve düş arasındaki benzerlik için fantazyaya yönelik olarak göz açıken görülen "gündüz düşlerine" gönderme yapmaktadır. Derin düşlerin tersine gündüz düşlerinde düş-görücü kendini tümüyle yitirmez, düş gördüğünü bilir, tıpkı film izleyenin sinemada olduğunu bilmesi gibi. Burada bir parça fetişist objenin sahibi için taşıdığı önem gibi “evet, görüldüğü gibi olmadığını biliyorum, ama yine de...” dedirten bir şeyler vardır. Film ve düş arasındaki farklardan biri de bu izleyicinin bilgi düzeyidir. Metz'e göre bu farklardan en önemli ikisi; öznenin bilgisi ve algılama/halüsinasyon arasındaki ayırmadır (Metz 1990: 101- 119). Film izleyicisinin tersine düşte kendini yitiren insan, gördüğünün düş olduğunu anladığı zaman düşten uyanır. Film izleyicisi fantazyayı “algılar”, düş gören ise “halüsinasyon” içindedir (Türkoğlu, 2011:153).

Bu görüş filmi oluşturma aşamasında seyirci için anlam oluşturabilecek şeylerin nasıl kurulduğunu kapsamlı bir modelle açıklama eğilimindedir. Bu eğilim her film türünde, hatta ayrı ayrı her filmde ortaya konulabilecek bir modelin açığa çıkarılmasını amaçlar. Filmin özgün karakterinin kendine has anlam öbekleri oluşturması bu nedenle olağandır. Burada çağdaş kuramlar içerisinde auteur⁷ kuramının da temellerini gözlemlemek mümkündür. Zira her yönetmen, filmlerinde kendine has bir üslup ile bir

⁷ Bu kuram yönetmenlerin kendilerine has stil ve anlatım yöntemleriyle birbirlerinden ayrılmasına işaret eder. Daha çok bireysel yaratıcılık olarak da tanımlanabilecek bir kuram olarak dikkat çekmektedir, fakat inceleme ve çözümleme kısmında net bir yöntem sunmak henüz mümkün görünmemektedir. Anlam bakımından bireyselliğin ifade olduğu noktada da model bir teori olarak kendini gösterir. Bir yönetmenin auteur ya da auteur olmayan olarak ayırabilmek adına ne bir yöntemden ne de kesin bir biçimden söz edilmektedir. Daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Wollen, Peter (2014), Sinemada Göstergeler ve Anlam, Çev: Bülent Doğan, Zafer Aracagök, Metis, İstanbul

anlatım modeli geliştirerek seyirciden kendine has olan bu anlatım öbeğini çözümlemesini beklemektedir. Göstergebilim ise doğrudan bu anlatım öbeğine odaklanarak anlam yaratma süreciyle ilgilenmektedir.

Metz'e göre her sanat formu kendine ait bir anlam oluşturma sistemine ve malzemesine sahiptir, filmi seyrederken seyirci çeşitli bilgi kanalları üzerinden anlam oluşturur. Bunlar Metz'e göre;

1. Fotoğrafik, hareket eden veya bunları birleştiren imgeler,
2. Perde dışından okuduğumuz bütün yazılı materyalleri içeren grafik çizimler,
3. Kaydedilmiş konuşmalar,
4. Kaydedilmiş müzik,
5. Kaydedilmiş gürültü veya ses efektleri,

şeklinde sıralanırken, sinema göstergebilimcisi, yalnızca bu malzeme karışımından çıkan anlamla ilgilenen bir analizcidir (Metz'den aktaran,Andrew, 2010:325).

Sinema Metz'e göre bir dil dizgesi gibi bir iletişim yolu değildir. Gönderici ile alıcı arasında hemen gerçekleşen iki yönlü bir değiş tokuşa izin vermemektedir: bir filme o anda çekilen başka bir filmle yanıt verilemez. Anlama alanı, daha sınırlı olan iletişim denen alanla karıştırılmamalıdır. Sinema gösterir, ama bunu iletişim yoluyla değil, anlatım yoluyla gerçekleştirir (Metz, 1985: 223). Bu sözel bir dilin ötesinde bir anlatım özelliği taşıyan bir sanat dalıdır, bir anlamlandırma sürecinden çok, anlamlandırma yeridir.

Bunların yanı sıra Metz sinemada anlamların sınıflandırma yoluna gitmiş ve temel anlam ve yan anlam kavramlarını ortaya koymuştur. Bu anlamlandırma süreci çekilen filmin türüne göre kendini belirleyecektir. Örneğin bir gangster filminde bir rıhtımın ve rıhtımdaki diğer elemanların yakın çekimi ve açısı bu öğelerin filmi anlamlandırma sürecine kasvet ya da korkuyu çağrıştırmaya etkiler kazandırırken, aynı mekân ve elemanlar müzikal bir filmde neşe ile çalışan işçilerin mekânı olarak tasvir edilebilecektir. Bu manada temel anlam ve yan anlam süreçleri film türüyle doğrudan bağlantılı bir hale geçerek anlatımın ve göstergebilimsel yaklaşımların sunum

tarzlarında karakteristik özelliğe dönüşmekte ve film türüne göre anlam oluşturmaktadır. Bu nedenle bir filmin çözümlenmesinde film içi öğelerle birlikte filmin türü de önem arz etmekte, yalnızca imgeleri ele almak yeterli olmamaktadır.

Bundan başka Metz, dilbilimin kod, mesaj, sistem ve metin gibi kavramlarıyla sinemayı inceleme yöntemini tercih etmektedir. Dilbilimin bu kavramlarını sinemaya uyarlayarak, anlam ve anlamlandırma süreçlerini açıklamak istemektedir. Örneğin kodlarla kültürel öğeleri filmin içinde arayan Metz, kültürel ürünlerin filmin içinde kodlar halinde etkin biçimde kullanıldığına dikkat çeker. Bu kullanımlarda izleyicinin açık algısına hitap ederken, sözel olmayan, yalnızca görsel kodlarla izleyicilere bir şeyler aktarmaya devam etmektedir.

Sinema aynı zamanda başka medyalarla da bazı kodları paylaşmaktadır. Metz burada Alman dışavurumcu sinemasında resim sanatından gölge oyunu örneklerini, anlatım tekniği olarak da geri dönüş ve öykü içinde öyküye edebiyatta olduğu gibi sinemada da rastlandığını belirtmektedir. Buna göre sinema göstergebilimcisi sinemada rastlanılan kodların türlerini sıralamalı ve bu kodları farklı özgüllük düzeylerine göre sınıflandırmalıdır. Filmin kendisi sayısız mesaj ve kodun bulunduğu mekândır ve ayrıca ayrıcalıklı metin ve aynı zamanda yönetmenin karşılığında para aldığı, izleyicinin izlemek için karşılığında para ödediği bir üründür (krş. Andrew, 2010:334-336).

Filmi “geçici bir olaylar sekansını gerçekleştirilerek ilerleyen kapalı bir söylem” (Metz, 1974:28) olarak adlandıran Metz, anlatının temel birimini eylem olarak tanımlamakta, filmi ise olaylar ve eylemler zincirlerinden oluşan bir sistem olarak görmektedir. Bu nedenle kurgu sinemasına ve anlatıya yoğunlaşmaktadır. Bununla birlikte seyircinin edilgenliğine ve siyasi amaçlar doğrultusunda bir araç olarak kullanılan sinemaya da değinmektedir. Seyirci filmlerden anlam oluşturmalıdır, seyirci anlam oluşturmak için çaba göstermeli ve anlatının bir parçası olarak yer almalıdır. Yapı sökümcü marksist bir yaklaşımı da sinemayı analiz ederken kullanmalı, simgelerden kültürel ve sosyal anlamlar çıkarılmalıdır.

1.5. Film Analizi Yöntemleri

Sinema kuramlarının kuramcılar üzerinden genel bir özetleme çalışmasının ardından film analizi için de bir tablo çizmek yerinde olacaktır. Kuramlardan anlaşılacağı üzere

sinema her ne kadar yeni bir medya olarak görülse de, içerdiği etki alanı olarak sinema estetiği, tarih, politika, film grameri, sinema semiyolojisi gibi alanlar ile oldukça kapsamlı ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu karmaşık yapı sinemanın ürünleri olan filmlerin çözümlenmesinde de kendini göstermiş ve birçok çözümleme yöntemi gelişmiştir. Sinemanın tarihsel gelişimiyle birlikte ortaya çıkan kuramlar başka disiplinlerle ve bilim alanlarıyla kesişmiş ve bu ilişkide aynı zamanda film analizi ve eleştirisinde⁸ yeni düşünceler ve perspektifler gelişmesine zemin hazırlamıştır. Sinema kuramcıları da çok zaman bu yoğunluğa dikkat çekmiş, sinema ve film kavramlarına ayrı anlamlar yükleyerek bu kapsamlı yapıyı ayrıştırma yoluna gitmiştir. Örneğin Metz, sinemayı bir anlatım biçimi olarak sanatsal bir kavram olarak ele alırken, film kavramı ile bir üretim sürecine işaret etmekte ve ticari bir ürüne gönderme yapmaktadır. Bu görüş filmi ticari bir ürün olarak izleyici yani tüketici odaklı bir yöntemle analiz edilmesine sebep olmaktadır. Bu tip görüşler inceleme nesnesinin iki ayrı kanaldan incelenmesinin de yolunu açmaktadır. Bunlardan biri ticari bir ürün olarak film iken diğeri ise sanat ürünü olarak sinema adıyla kendine yer edinmektedir.

Filmi ticari bir ürün olarak gören film analizi yöntemlerine bakıldığında, dağıtım ve yapım (prodüksiyon) süreçlerinin analiz süreçlerinde yer aldığı görülmektedir. Prodüksiyon ve dağıtım süreçleri ve bu yönde yapılan analizler daha çok pazar araştırmaları, maliyet, stüdyo tahlilleri ve kâr payı gibi alanlarla ilgilenmektedir. Dünyanın çeşitli bölgelerindeki izleyici profilini göz önünde bulundurarak kültürel ve mental analizlerle pazar araştırmaları yapmak, izleyici sayısını arttırmaya yönelik stratejik yaklaşımlar da bulunmak bu yöntemlerin ilgi alanlarıdır, bu nedenle sinemanın estetik sanat olarak değerlendirilmesi ile ilgilenmezler. Bu çalışma açısından söz konusu süreçlerin etkin bir rolü ve katkısı olmadığı düşünülmektedir, bunun yerine filmin sanatsal boyutuyla ilgilenen reji analizine ve diğer sanatsal analizlere daha ziyade yer verilecektir. Bu yöntemler senaryo yazarı, kameraman ve yönetmen gibi filme sanatsal açıdan doğrudan etki eden, yaratıcı rolünde bulunan faktörlere yoğunlaşmaktadır.

⁸ Film analizi ve eleştiri yöntemleri iki ayrı kavram ve olgu olarak görünse de birbirine paralel biçimde ilerlemektedir, çalışmada da bu nedenle kimi zaman analiz kimi zaman da eleştiri olarak adlandırılmaktadır. Bu yöntemler genel itibarıyla filmlerin sanatsal ve estetik değerlerini kuramsal açıdan ele almakta ve çözümlenmektedir.

Daha önce de değinildiği gibi medya bilimci Faulstich (2008:11) diğer sinema kuramcıları gibi film analizinin iki çeşidinden bahsetmektedir, ona göre birinci yöntem daha çok bir medya analizi olarak kapsamlı ve genel bir yaklaşımdır ve sinemayı bir sanat dalı olarak incelerken, diğer yöntem filmlerin tek tek ele alındığı bir ürün analizi olarak tanımlamaktadır. Her şeyden önce bu tanımlamanın ve yöntemlerin elbette bütün film türlerini kapsadığını söylemek yersiz olacaktır, zira içerik bakımından herhangi bir hikâye ve senaryoya sahip olmayan belgeseller, tanıtım filmleri gibi türler için daha farklı inceleme yöntemleri geliştirilmelidir.

Sinemanın bir sanat dalı olarak genel kabul görmesinden sonra film analizi de önem kazanmış ve filmlerin nasıl değerlendirileceği üzerine çeşitli metotlar geliştirilmiştir. Bu metotlar öncelikle kaynağını edebiyat biliminin yöntemlerinden almaktadır, ayrıca sinema kuramlarının ve kuramcıların yaklaşımlarından da etkilenen bu yöntemler kuramların sinemayı değerlendiriliş biçimleriyle yakınlık sergilemektedir. Seçilen kurama göre eleştirmen ya da analizci bir metot seçmekte ve bu doğrultuda bir tavır sergilemektedir. Örneğin psikanaliz metodunun uygulanmasında Arnheim veya Münsterberg gibi kuramcıların kuramları ön plana çıkarken, Mitry ve Bazin'in kuramları auteur analizinde büyük önem arz etmektedir.

Schaaf 1980'li yıllarda film analizinin 12 ayrı yöntemini belirlemiştir, bunlar sosyolojik, yapısalcı, tarihsel, tür filmi eleştirisi, morfolojik, Marksist, genetik, psikolojik, istatistiksel, ifade, içerik (Inhaltsanalyse) ve anlamsal yaklaşımlar olarak belirtilmiştir (1980:35-123).

Sinema üzerine yapılan analiz ve eleştiri metni her ne kadar “görsel” bir metni içerse de filmin yazılı halde çözümlenmesini gerektirir, bu nedenle içerik bakımından edebiyat bilimindeki analiz yöntemlerini kaçınılmaz olarak kullanmaktadır. Bu nedenle edebiyat eleştirisinde kullanılan temel yaklaşımlar aynı zamanda film analizi alanında da geçerli olmaktadır. Edebiyat ile olan bu karşılıklı etkileşim, aynı zamanda analiz edilecek filmlerin niteliğinde de seçici davranılmasını tetiklemiştir. Bu tür yaklaşımları kullanma eğilimindeki araştırmacılar, tıpkı edebiyatbilimindeki eğlencelik metin (Alm. Unterhaltungsliteratur) ayrımı gibi, analiz ettikleri filmleri genel olarak toplumun her kesiminden eğlence amaçlı filmlerden değil, yüksek sanat anlayışı içinde “sanat yapıtı

olarak film” yaklaşımıyla yaşam, ölüm, Tanrı ya da politika gibi konuları ele alan filmlerden tercih etmektedirler (Özden, 2004:63).

Birçok analiz yöntemi filmi, izleyiciler için bir tecrübe, bir deneyim olarak görür. Ancak bu deneyim yalnızca filmin içerik, görüntü ve ses gibi unsurlarıyla değil, seyircinin sinema salonuna gitmesi ve bu mekânla hemhal olma boyutuyla, başka deyişle bu sürecin fiziksel boyutunu filmi tecrübe ettiği süreçte, içinde bulunduğu sinema salonunun şartlarını (koltukların pozisyonu, kullanılan halı, ışık, duvarlar vs.), dikkate almasıyla seyirci farklı sonuçlara ulaşır. Bu yaklaşım Faulstich (2008:16) tarafından film alımlaması olarak adlandırılır. Seyirci için filmin ne kadar eğlenceli olduğu, seyircinin eserden beklentilerini (Alm. Erwartungshorizont) karşılayıp karşılamadığı gibi sorularla filmi öznel bir deneyim süreci olarak ele alan bu yaklaşım, objektif sonuçlara ulaşmaya çalışılır. Bu yönde yapılan bir inceleme de alımlama analizi olarak adlandırılmaktadır.

Duygu dolu kolektif bir tecrübeden bahseden Faulstich, (2008:21-22) sinema salonunda filmin sonunda yanan ışıkların seyirciyi gördüğü kolektif rüyadan uyandırdığını, bu nedenle filmlerin analiz edilmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Burada yaşanan korkular, heyecanlar, alt bilinçsel yansıma ve teşhisler ortak bir bilinç oluşturmaktadır. Kolektif bir rüya sürecidir film izlemek, sinema salonu da bu rüyanın mekânı olarak addedilmektedir. Bu rüya, bir gerçeklik taşır, gerçeğe göndermelerle, sembolleştirmelerle, yan anlamlar barındırmaktadır. Bu noktada film analizi bu yapıta, bu rüyaya bir bilinç katmaktadır. Yönetmen ve ekibinin oluşturduğu kodlama ve bu kodları çözümleyen seyircinin arasındaki süreç ekseriyetle bilinçaltından ilerler, zira seyirci bu bilinçaltı süreçlerini oluşturan, bu ortak rüyayı görmeye yarayan etmenlerden konuşmaktan, incelemekten kaçınmaktadır, yoksa bu süreç bütünüyle sıkıcı bir hal almaktadır. Seyirci ve yönetmen arasında sessiz, dile getirilmemiş ve film izleme tecrübesini koruyan bir uzlaşma söz konusudur bu noktada. Ancak analiz bir sanat eserini parçalara ayırmaktan başka bir şey değildir, bir izleme hazzından, duygusal bir süreçten bahsetmek imkânsızdır. Bu nedendir ki, film analizi bireysel bir tutum olmaktan çok, nesnel bir tavidir (krş. Faulstich, 2008:23-24).

Tıpkı edebiyat bilimdeki metin analizleri ve incelemeleri gibi film analizi sinema sanatının inceliklerini, özelliklerini çeşitli metotlarla doğrudan filmin içinde

aramaktadır. Burada da okurun dünya görüşüyle bireysel metin yorumlaması değildir önemli olan, aksine “özneler arası bir uzlaşma” ile mantıklı bir delillendirme süreci devreye girmektedir (Neuhaus, 2003:190). Film analizinin amacı filmin içeriğini tekrar anlatmak ve onun yol açtığı çağrışımları açıklamak değil, analiz edilen filme özgü izleme deneyimini, alana özgü yöntem ve enstrümanların kullanımının etkilerini tespit etmektir. Bu nedenle uzun metrajlı bir filmin anlam bildiren her yapı taşı, her imgesi, her kelimesi film analizi için önemlidir. Film analizi ya da yorumunda onu parçalar halinde ele almak eksik ve yanlış olacaktır. Anlam bildiren bütün parçalar filmde bütün olarak kabul edilmeli ve bu yönde analiz edilmelidir.

Film analizinde genel olarak kullanılmakta olan dört temel yaklaşım bulunmaktadır. İlk olarak olay örgüsü analizi (Alm. Handlungsanalyse) filmin neyi, hangi sırayla anlattığını, ardından figür analizi (Analyse der Figuren) ön planda hangi figür ya da karakterlerin nasıl rollerde oynadığını, üçüncü olarak anlatımın nasıl kurulduğunu, hangi yapının tercih edildiğini sorgulayan yapı analizi (Analyse der Bauformen) ve son olarak filmin ideolojisini, mesajını sorgulayan norm ve değer analizi (Analyse der Normen und Werte) bulunmaktadır (Faulstich 2008: 27-28). Bu yaklaşımları ne? kim? nasıl? ve niçin? Sorularıyla da özetlemek mümkündür.

Faulstich’in ele aldığı analiz ve inceleme yöntemleri uzun metrajlı filmler için (Alm. Spielfilm) uygulanır, çalışmanın araştırma nesnesi olan uyarılma filmler de uzun metrajlı filmlerdir. Uzun metrajlı bir film (Spielfilm) yüksek estetik değerlere ve yoğun bir ürün olarak edebi bir koda sahip olarak kabul edilir ve özgün bir medya olarak diğer medyalarla (kitap, radyo, gazete, televizyon) kolaylıkla karşılaştırılabilir. Filmin kurmaca yönü onun edebiyat ile olan bağına kuvvetlendirmektedir ve bu yalnızca film uyarlamaları için değil, bütün kurmaca filmler için geçerlidir (Faulstich, 2008:18). Bu nedenle film analiz yöntemlerinde bilindiği gibi 70’li yıllardan bu yana bir film, edebi bir metin olarak kabul edilmekte ve edebiyat biliminin analiz yöntemleriyle irdelenmektedir. Çalışmada bu yöntemler de kullanılacak, böylelikle medyalararasılık konusunda ve dolayısıyla film uyarlamaları konusunda doğrudan edebiyat bilimi yöntemleriyle bir tahlil yapılacaktır. Bir başka dikkat çekici unsur da toplumsal bilinç ve tarihin tıpkı romanlardaki gibi filmler üzerinden araştırılması, filmler üzerinden hareket edilerek bilgilere ulaşılmasının yaygınlaşmasıdır. Bu kültürel göstergelerin ve

kültürlerarası geçişler yalnızca belgesel filmler üzerinden değil, uzun metrajlı filmler (öykülü filmler) üzerinden de yapılmaktadır. Özden'e göre filmler bu noktada çağın önemli sanat ve iletişim araçlarından sayılmaktadır. Filmlerin anlatı yapılarını ve üslup özelliklerini incelemek, filmleri belirli bir tür içine yerleştirerek sınıflandırmak ve değerlendirmek, filmlerin başka filmlerle ya da başka sanat dallarıyla karşılaştırılması ile yeni yaklaşımlarda bulunmak, seyirci üzerinde etkilerini tartışmak, filmlerin anlaşılmasında ve değerlendirilmesinde uygulanabilecek genel eleştirel ilkeler ortaya koymak, yönetmenlerin ya da diğer yaratıcı sanatçıların (oyuncular, senaristler, görüntü yönetmenleri vs.) kişiliği bağlamında değerlendirmek ya da kültürel bir dışavurum ürünü olarak incelenmek mümkündür (2004:59).

Çalışmada söz konusu yöntemler aracılığıyla uyarlama filmler çözümleneceğinden bu bölümde analiz yöntemlerini tek tek açıklamaktan çok, genel bir özet biçimde sergilenmesi tercih edilmiştir. Bu tercihteki bir başka etkili unsur da film gibi bir medyanın, sahip olduğu çok boyutluluk nedeniyle tek bir analiz yöntemiyle sınırlandırılmaması gerektiği görüşüdür. Zira tek bir yöntem seçimiyle yapılacak çözümlemenin filmlerdeki bazı alanların eksik kalmasına ya da hiç değinilmemesine sebep olacağı düşünülmektedir. Fakat bilindiği gibi araştırmacı eseri incelemek üzere bir yöntem seçer ve eseri bu bakış açısına göre irdeler. Seçilen yöntem hangi yöntem olursa olsun, sanat eserinin, bu durumda filmin, farklı okumalarda yeniden anlamlandırma ve anlam giydirmelere açık olduğu bilinmektedir. Bu nedenle bir yöntemi seçtikten sonra diğer yöntemlerin de bakış açılarını dikkate almak oldukça meşakkatli ve mümkün olmayan bir yol gibi görünmektedir. Örneğin Marksist analiz yaparken, aynı anda toplumbilimsel ya da göstergebilimsel analiz yapmak pek mümkün görünmemektedir. Bu nedenle çözümleme kısmının tek bir yöntem ile değil, karşılaşılan duruma göre kuram ve kuramların ön gördüğü yöntemler ile çözümleme şeklinde yapılması öngörülmektedir.

Ayrıca çalışmada filmi ticari bir ürün olarak ele alan ve çeşitli pazar araştırmaları yapan analiz yöntemleri, teknik bakımdan kullanılan araçların ve sinema türünün sorgulandığı tür analizleri de yöntem bakımından kullanılmamaktadır. Buna bağlı olarak çalışmanın içeriğindeki filmler çalışmanın sorunsalını oluşturan medyalararasılık ve anlatım teorilerine ilişkin, anlatı özelliklerini, kişi tasarımlarını, öne çıkan duyguları, mekân

tasarımlarını, kurgu ve yönetmenlerin uyguladığı uyarlama konseptini inceleyen analiz yöntemleri ile irdelenecektir.

Film analizi yöntemleri noktasında yukarıda sunulan genel bakışın ardından şimdi medyalararasılık konusu ele alınacaktır. Medya ve medyalararasılık kavramlarının tanımlamaları yapıldıktan sonra, film uyarlamalarının da medyalararasılık konusundaki yeri tespit edilecektir. Film uyarlamaları bilindiği gibi sinemanın doğuşundan bu yana kullanılmaktadır. Bu konu bir medya değişimi olarak medyalararasılık konusunun araştırma alanına dâhil edilmekte ve edebi kavramlar üzerinden ilerleyen film araştırmalarında önemli bir yer teşkil etmektedir.

BÖLÜM 2: MEDYALARARASILIK

Bu bölümde öncelikle medya kavramının kullanım biçimleri ele alınacak ve daha sonra bu kavramın genel kabul görmüş tanımlamasına değinilecektir. Medya tanımının ardından estetik iletişimde edebiyat ve sinema medyalarının rollerine değindikten sonra, medyalararasılık konusu kavramsal olarak ele alınacak ve edebiyat bilimindeki yeri üzerinde durulacaktır.

Film uyarlamaları romanların, novellerin, şiirlerin ya da dramaların filmlere uyarlanması sebebiyle medya değişimine örnek teşkil etmekte ve bu konu medyalararasılığın bir alt kategorisi olarak medya değişimi konusuna dâhil edilmektedir. Bir medya değişimi olarak ele alınan film uyarlamalarının tarihi ve yöntemleri bu bölümde yer alacak ve daha sonra çalışma için seçilmiş film uyarlamalarına, bir başka deyişle çalışmanın uygulama kısmına geçilecektir. Medyalararasılığın ilgi alanı olan, bir medyanın diğer medyanın anlatım olanaklarından faydalanması durumu da çalışmanın konuları arasındadır. Bu bakımdan Franz Kafka'nın, *Dava* (Der Process,1925) ve *Şato* (Das Schloss,1926) romanlarında, sinematografik anlatıdan faydalanıp faydalanmadığı da çalışmada yer bulacaktır.

2.1. Medya Kavramı

Medyalararasılık konusuna gelmeden önce 'medya' kavramını açıklamak yerinde olacaktır. Bu kavram günümüz Türkçesinde oldukça sınırlı bir çerçevede kullanılmaktadır. Bugün bakıldığında "medya" tanımlaması yalnızca "yığınlarla iletişimi sağlayan radyo, televizyon, gazete ve dergiler gibi basın yayın organlarının tümünü kapsayan ortak ad, kitle iletişim araçları" (Püsküllüoğlu, 1994:723) şeklinde yapılmaktadır ve bu da başlı başına bir kavram sorununa, bir anlam karmaşasını işaret etmektedir. Bir başka tanımlama olarak *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük* içinde yer alan medya kavramı da şu şekilde belirtilmiştir: "1. iletişim ortamı 2. iletişim araçları" (tdk.org.tr). Bu açıklamanın da detaylı bir yaklaşım olmadığı söylenebilir. Bu tanımlamalar kavramın asıl anlamına göre kısıtlıdır, ihtiva ettiği anlam öbeği bakımından Türkçede yapılan tanımlamaların medya kavramının asıl anlamının yalnızca bir kısmını karşılamaktadır.

‘Medya’ kavramının kökeni Latince’dir ve ‘medium’ kelimesinin çoğul halidir⁹. Aracılık eden öge, aracı anlamında kullanılan bu kavram aracılık görevini yerine getiren iletişim şekillerinden en başta yazı ve kitap, ardı sıra gazete, dergi, radyo ve televizyon yayını, edebiyat ve diğer sanat dallarının da içinde olduğu geniş bir yelpazeyi barındırmaktadır (Aytaç, 2005; 9 ve Kayaoğlu, 2009;28). Bu nedenle “medya” kavramını yalnızca bir ülkenin ya da topluluğun basın ve yayın organlarıyla sınırlamak yerine, daha geniş anlamda edebiyat, sinema, resim, heykel gibi bütün sanat dallarını içinde barındırır bir biçimde ele almak gerekmektedir. "İnsanlar arasındaki her türlü iletişim bir medya gerektirir" (Kayaoğlu, 2009;28) ifadesinden hareketle, iletişim denildiğinde akla gelebilecek bütün materyalleri birer medium yani gündelik kullanımıyla “medya” olarak tanımlamak çok daha doğru olacaktır.

Medya kavramı bilindiği gibi toplumsal, semiyotik, teknolojik açılardan ele alınmaktadır. Kavrama yönelik bu çok çeşitli yaklaşımlar doğrudan tek bir tanımlamanın yapılarak değişmez bir tanımın ortaya çıkmasına engellemektedir. Kayaoğlu, bilim adamlarının son zamanlarda medya tanımlaması üzerinde uzlaştığı noktanın, kavramın zamandan ve mekândan bağımsız bir ileti, mesaj ya da anlam taşıyan her türlü araçta (medyada) birleşmesi olduğunu vurgulamaktadır. Bu yaklaşıma göre mağara resimleri, çeşitli yazıtlar ya da bugüne değin bilgi ihtiva etmiş her türlü iletişim aracı birer medya olarak kabul görmektedir. Çünkü iletişimi sağlayan araçların insanlık tarafından kullanımı oldukça eski çağlara dayanmaktadır (2009: 28-39). Aynı zamanda bu yaklaşım medya tanımlamasını yalnızca teknik araçlar ile sınırlanamayacağını göstermektedir.

McLuhan’ın (2001) ‘Gutenberg Galaksisi’ olarak adlandırdığı, matbaa ve dolayısıyla kitapların, bilgi dünyasını yönlendirdiği, bilgiye hükmettiği çağın artık bittiği iddiası, bilgi taşıyıcı olarak diğer medyaların önemli araştırma malzemelerine dönüşmelerine işaret eder niteliktedir. İletişim çağı olarak adlandırılan bu çağda yalnız basılı ya da

⁹ Söz konusu kavram Almanca Duden sözlükte de “das Medium” kelimesinin çoğulu olarak anlam, fikir, bilgi taşıma için bir araç olarak verilmektedir: 1. (bildungssprachlich) vermittelndes Element 2.a.(bildungssprachlich) Einrichtung, organisatorischer und technischer Apparat für die Vermittlung von Meinungen, Informationen, Kulturgütern; eines der Massenmedien Film, Funk, Fernsehen, Presse b.[Hilfs]mittel, das der Vermittlung von Information und Bildung dient (z. B. Buch, Tonband) c.(Werbesprache)für die Werbung benutztes Kommunikationsmittel; Werbeträger (http://www.duden.de/rechtschreibung/Medium_Vermittler_Traeger)

görsel kanallar değil dijital, elektronik araçlar da teker teker medya olarak ele alınmakta, her türlü bilgi alışverişi de bu medyalar üzerinden sağlanmaktadır. Bu doğrultuda Walter J. Ong, elektronik araçlar aracılığıyla yapılmaya başlanan sözel anlatımın, insan bilincinin dönüşümünü sağlayarak, insanlığın ikincil sözlü kültür dönemine girmesine neden olduğunu belirtmektedir. Ong söz konusu dönemi ikincil sözlü kültür dönemi, kısaca medya olarak tanımlanan, telefon, radyo, televizyon, bilgisayar ve ses kayıt cihazları benzeri çeşitli elektronik teknoloji ürünleri kapsayan toplumsal katılımcılığı sağlayarak topluluk duygusunu geliştiren bir dönemden bahsetmektedir (Ong, 1995: 160-161).

Baudrillard, Kittler ya da Winkler tarafından medya tanımlaması yığınların iletişimini sağlayan her türlü fenomen olarak yapılmakta ve başlangıçta belirtildiği gibi böyle bir tanımlama eksik bir tanımlamadır. Dittmar da bu tanımlamayı kısıtlı bir medya tanımlaması olarak görmekteyken, McLuhan, Flusser gibi medya bilimcilerin savunduğu kodları ve anlam taşıyan her türlü yapıyı, insanlar arasında iletişimi sağlayan her türlü gereci 'medya' tanımının altında toplayarak genişletmekte ve bu tanımlamayı benimsemektedir (Dittmar, 2011:37-38).

Medyalar çeşitli kategorilere ayrılmaktadırlar. Bu kategorileri Faulstich, medyaların sahip oldukları teknik donanımlara ve olanaklara göre belirlemektedir. Bu sınıflandırmada herhangi bir teknik araca gerek duymayan medyalar birincil medyalar olarak tanımlanmıştır, örneğin çeşitli danslar, ve meddahlar, tiyatro ve çeşitli insan üzerinden aktarılan ritüeller birer medya olarak adlandırılabilir. Üretim sürecinde teknik imkânlara gereksinim duyan medyalar ise ona göre ikincil medyalar olarak adlandırılmaktadır, ikincil medyalar her türlü yazılı ve basılı metinler, kitap, dergi ve gazete, mektup, fotoğraf olarak betimlenebilir. Üçüncül medyalar ise hem üretim hem de tüketim yani alımlama aşamasında teknik bir unsura ihtiyaç duyan medyalardır: radyo, televizyon, film, video, kaset, CD ve cep telefonları bu kategoriye örnek teşkil etmektedirler. Son kategori ise dördüncül medyalar olarak sonradan eklenmiş olan

dijital medyaları kapsamaktadır ve bunlar internet ve e-postalar, sosyal medya ağları¹⁰ ile örneklendirilebilirler (Faulstich, 1995;30-40).

Görüldüğü üzere medya tanımlamaları oldukça çeşitlilik sergilemektedir. Bu kavram aynı zamanda toplumsal etkileri bakımından da oldukça önem verilen bir kavram olarak dikkat çekmektedir. Medya kavramına yaklaşımın yönü, kavrama olan bakış açısı terimin açıklanması bakımından da etkilidir, kimilerince bir organizasyon ya da sistem olarak görülmekteyken, kimilerince bir kurumu işaret etmektedir. Başka bir yaklaşım ise Maletzke tarafından kamusal, dolaylı ve tek yönlü medyalar olarak yapılmaktadır (bkz. Dittmar, 2011:35-40). Aslında bu tanımlamalarda üzerinde ortak durulan en güçlü nokta ‘iletişim’ noktasıdır. Her haliyle medyalar iletişim amacını taşıyan araçlar olarak tanımlanmaktadır, burada iletişimin boyutu, alıcıları oluşturan kesimin nitelikleri gibi özellikler de tanımlamaları biçimlendirmektedir. Kayaoğlu’na göre medya bilimi için önemli olan medyanın taşıdığı/aktardığı iletinin içeriğine ve yapısına yaptığı etkiler ve medyanın kendisinin üreticide ve alıcıda oluşturduğu ve taşıdığı anlamlardır (2009:34).

Çalışmada medya kavramını yeniden yapma ya da etraflıca ele alma amacı güdülmemektedir. Bu nedenle Kayaoğlu’nun¹¹ Bohn, Müller ve Rupert’in yaklaşımından hareketle yaptığı “insanlar arasında ve insanlar için anlamlı bir göstergeli ya da bir göstergeler kompleksini uygun aktarıcılar yardımıyla ve zamansal-mekânsal mesafeleri aşarak ileten” (2009:33) şeklindeki tanımlaması bu çalışma için temel teşkil etmektedir. Medya tanımlaması bir açıdan tüm bu araçları bir çatı altında toplamaktadır, burada asıl olan iletişim insanlarının bu eylemlerini bir araç üzerinden, yani medyalar üzerinden yapması ve bu araçların bilgi taşıyıcı ve saklayıcı role girmesidir. Araştırma nesnesi olarak medya kavramı, biçim fark etmeksizin anlamın, anlatmanın alıcı ve/veya alıcılara iletilmesini gözetir.

¹⁰ Faulstich bu tanımlamaları 1995 senesinde yaptığı düşünülürse, ‘sosyal medya’ tanımlamasının ve olgusunun tam anlamıyla gerçekleşmediği görülebilir. Bu kategoriye sosyal medya örneği oldukça uygun görüldüğünden sonradan tarafıma eklenmiştir.

¹¹ Medyalararasılık konusunda Türkçe yapılmış çalışmalar oldukça kısıtlıdır. Çalışmada bu alandaki terimler için Ersel Kayaoğlu’nun (2009), **Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım: Medyalararasılık**, Selenge Yayınları, İstanbul adlı kitabındaki kullanımlar baz alınmıştır.

2.2. Estetik Medyalar olarak Edebiyat ve Sinema

Fichte filoloji, basılı materyaller ve matbaayı “her türlü anlaşmaya yönelik sanat araçları” (1807:127) (Alm. Kunstmittel aller Verständigung) şeklinde tanımlamaktadır. Bu araçlar artık yalnız kitaplar ve matbaadan ibaret değil, 2.1.’deki medya tanımlamalarında da belirtilmiş olan bütün elektronik, mekânîk, kısaca iletişimi sağlayan bütün araçları kapsar niteliktedir. Ancak medya kavramının böyle kapsamlı biçimde kavranması, medya türlerinin bazılarının iletişime diğerlerine göre daha farklı şekillerde katkıda bulunduğu göz ardı edilmesine sebebiyet verebilir. Çünkü iki ayrı sanat dalı olarak edebiyat ve sinema artık birer medya olarak iletişim alanında yer bulmaktadır.

Genel medya tanımlamalarında görüldüğü gibi iletişim çeşitli teknik kanallar ve araçlar üzerinden ilerlemektedir. Bu medya türleri arasında edebiyat ve sinema diğer medyalar gibi (örneğin gazete, dergi, sosyal ağlar medya örnekleri) doğrudan haberdar etmeyi, mesaj iletmeyi, bilgi taşımaya amaçlamazlar. Anlam taşıma ve aktarma süreçlerinde sahip oldukları özelliklere dayanarak birer medya olarak sınıflandırılan bu iki sanat dalı estetik değerler açısından değerlendirilmektedir. Biçimsel olarak taşıdıkları bilgi, anlatım ya da mesajı gazete, radyo ya da diğer medyalar gibi doğrudan haber metinleri ya da bilgilendirici metinler olarak sunmak yerine, sanatsal biçimleri kullanarak aktarmaktadırlar. Anlatımlarının kaynağı gerçek olaylar olsa bile, bunları kurmaca metinlerle, sanatsal kaygılarla iletmektedirler. O halde edebiyat ve sinema çeşitli kıstaslara göre düzenlenmiş estetik değerlere sahip, çeşitli estetik kaygıları olan iletişim araçlarıdır. Bu nedenle bu iki medya “kültürel” medya terimi altında sınıflandırılır (bkz. Kayaoğlu, 2009:35).

Aytaç’a göre değerlerin realizasyonu anlamında edebi sosyalizasyon, filmin doğuşuyla artık yazıya, kitaba bağlı kalmamış, yeni göstergeler evreni olmuştur. Bu yeni göstergeler evreni, insanın günlük estetik yaşantısının bir bölümü haline gelmiştir. İnsanın günlük estetik yaşantısı da buna paralel olarak iletişim süreçlerinin bir parçası olarak kendini gösterir. Bu iletişim süreçlerinin medyalar üzerinden gerçekleştiği düşünülürse estetik kaygılarla oluşturulmuş medyalar diğerlerinden farklı değerlendirilebilirler (2005:13).

Plumpe'nin "özerk bir iletişim" sistemi olarak tanımladığı edebiyat ve dolayısıyla sanat, iletişim kanallarında gerçeklik ve gerçekliğin aktarımı konusunda kendi yöntemleri olduğu için daha ayrıcalıklı bir konuma sahiptir (1993a:7). Edebiyat ve sinema, yöntem bakımından farklılıklar sergilese de, alıcılarının belirli değer yargılarına, estetik anlayışlarına hitap etmekte, aktardıkları şeyler de alıcılarının beklenti ve estetik değerleriyle örtüşmektedir. Çünkü aktarılanlar her ne kadar doğrudan gerçeklikle bağlantılı olsa da bu gerçeklik "sanatsal" bir gerçeklik olarak addedilmekte ve gerçekliğin birer "taklidi" olarak algılanmaktadır. Bir televizyona ya da gazeteye konu olmuş sapkın, sıra dışı bir olayın bu medyalar üzerinden aktarımı ile sinema ya da edebiyat yolu ile aktarımında büyük farklılıklar mevcuttur. Gazeteye konu olmuş haberin gerçekliği ve alıcı kitlenin bu duruma yaklaşımı ile edebi eser ya da sinemaya yaklaşımı çok daha farklıdır. Örneğin Bernhard Schlink'in *der Vorleser* romanında yaşanan toplum değerleri nezdinde sakıncalı bulunabilecek bir ilişki ya da Thomas Mann'ın *der Tod in Venedig*¹² adlı eserindeki aykırı ilişkiye bir okur ve izleyici olarak yaklaşımla, aynı olayların haber metinleri olarak aktarımında alıcıların duygu ve hislerinin farklılığı bu durumu daha net açıklar.

"Fenolojik dünya görüşü doğrultusunda ideal biçimlerin algılanabilir kılındığı, sanatın sınırlarının izin verdiği ölçüde dünyayı temsil eden yeni bilgi taşıyıcı rolündeki estetik sanat kavramının ürünleri" (Luhmann, 1997:16) olan edebiyat ve sinema toplum odaklı araçlardır. Bu araçlar sanatın gerçekten ne olduğu sorusuna değil, nasıl olması gerektiği gibi sorulara da yanıt vermektedirler. Eski çağlardaki üst toplumsal sınıflar için üretilmekte olan "sanat" anlayışı artık söz konusu değildir. Sanat kavramının içeriğinde bir toplumsallıktan bahsetmek mümkündür. Daha önceki tanımlamalarda görüldüğü gibi medya kavramında toplumsal bir boyut vardır, o, kitlesel iletişim araçları olarak tanımlanır. Toplumsal durum bugün oldukça değişken estetik değerleriyle ortak toplumsal uzlaşımlara ihtiyaç duyarken, edebiyat ve sinema bu uzlaşımlara göre şekillenmektedir. İnsanın gündelik estetik yaşantısının bir parçası olan bu iki medyanın toplumsal iletişim boyutu da bu nedenle önem kazanır.

¹² Örnek olarak bu iki eserin seçilmesinin nedeni, her iki romanında aynı zamanda ses getirmiş uyarılma filmlerinin olmasıdır, dolayısıyla örneklem hem edebiyat hem de sinema için geçerlidir. THE READER (Okuyucu, 2008) Yön: Stephan Daltry, MORTE A VENEZIA(Venedik'te Ölüm, 1971) Yön: Luchino Visconti.

Edebiyatı gündelik metinlerden ayıran bir özellik ise, metnin konusunun sıradan ya da sıra dışı olmasına bakılmaksızın anlatıda kurduğu estetik değerler ve nesnelliktir. Bu nesnellik bireyler arasında birden çok anlam ihtiva etmektedir. Estetik değerlerle üretilen edebiyat metninin yazımında bir amaç (poiesis) gözetilmektedir, bir anlatım, bir aktarım, bir kasıt söz konusudur. Plump'e göre estetik anlayışın bu noktada yalnızca sanatla sınırlı tutulmaması gerekir, çünkü gündelik yaşamda sahip olunan birçok şey, örneğin yaşam biçimi, kullanılan dil ve giyilen giysilere kadar belirleyici olan diğer eğilimler, bu değer normlarına göre seçilmektedir (1993a:14). Sanatsal kaygılarla oluşturulmuş bu iki medya, bu nedenle anlatı yapılarında belirli bir nesnellik ve estetik değerler taşımak durumundadır, böylece kültürel medyalar kuram ve pratikte güzel, faydalı ve iyi olarak tanımlanabilmektedir. Söz konusu tanımlama, Kant'ın sanatı "hakiki, iyi ve güzelin uyumu" tanımlamasına bağlı olarak, Kantçı estetik anlayışının ürünü olarak da adlandırılabilir.

Plumpe, iki medyanın gerçeklik ile kurduğu sıkı bağ, alıcılar bakımından söylenmemiş olanın izlerini eserler üzerinden sürerken; anlatımın ve aktarılanın, estetik yargılar ve sanatsal kaygılar üzerinden aksettirilmesi, "sanat eseri" algısından daha çok "estetik iletişim" olarak nitelendirmektedir. Ona göre sanatın sosyal gerçekliği artık sanat eserlerinde değil, estetik iletişimin merkezinde aranmalıdır, çünkü bu gerçeklik artık estetik bir kodlama ile modernin bir parçası olmuştur. Estetik iletişimin elementleri sanat eserleri üzerinden aranmakta, sanat da bu iletişimin bir parçası olarak kendine yer edinmektedir. Artık sanat yalnızca müze duvarları arasına, tiyatro sahnelerine ya da yayınevlerine sıkışıp kalmış eserlerden ibaret değildir, aksine iletişimi estetik bir biçimde sağladıkça, örtülü, gizemli anlamlarla daha da çekici hale gelen, algılanmış olma durumunu amaçladıkça var olmaktadır (1993b:8).

Estetik iletişimin araçları olarak görülen edebiyat ve sinema, daha önce değinildiği gibi, birer medya olarak da iletişim sürecinde, özellikle toplumsal boyuttaki iletişim sürecinde önemli rol oynamaktadır. Kurmaca unsurlarla donatılması, gerçeklik ve yaşanması muhtemel olaylar üzerine kurulmuş olması da kültürel bağlamda yön verici araçlar olarak tanımlanmasına neden olur, Gadamer'in yaklaşımıyla bu "betimlemelerin kuvvetli inandırıcılığı ile bilgilendirici, malumat taşıyıcı sanat anlayışının toplumsal bağlamda didaktik unsurlarının" (1993:31) da varlığını gösterir niteliktedir. Bu anlayışla

sinema ve edebiyatın betimlemeleri, ister ahlak sınırlarını aşan, sapkın ve kötü olanı, isterse de erdemli olmayı, iyi ve güzeli betimlesin bu medyaların sahip oldukları özerk konumla anlatılanın sanatsal ve estetik çerçevede değerlendirilmesi gerekliliği ortaya çıkar. “Çünkü dünya, dolayısıyla gerçeklik, antik dönemin kusursuz güzelliklerinden oluşan temsil ve taklitten oluşmaz ya da sanatın önceki çağlarda tanımlanmasına hizmet etmez, aksine sanat ve sanat anlayışı gerçeklik simülasyonları üreterek iletişimsel bir konum sahibi olmalıdır. Modern sanat anlayışının şok edici yönü, bugünün seyircilerine ve/ya okurlarına şok olmaya karşı direnç kazandırmıştır” (Plumpe, 1993b:17-21). O halde bu iki medya da içerik ve sahip oldukları konular bakımından değil, biçimsel olarak aktarım sürecini nasıl gerçekleştirdikleri sorusuna cevaben incelenmelidir. Medyalar artık toplumsal alanda kültür inşasının temel unsurları olarak yerini almaktadır. Medya bilimi de bu noktada diğer medyalar gibi edebiyat ve sinemanın estetik iletişim yönünden edindikleri rolleri, sahip oldukları biçimleri ve medyalararasılık konusu ile birbirleri arasındaki ilişkiyi incelemektedir. İletişimin gerçekleşmesindeki bu süreçlerde medya bilimi bu görevi üstlenir.

Çalışmanın bundan sonraki kısımlarında estetik iletişimi sağlayan edebiyat ve sinema medyaları arasındaki ilişki, uyarlamalar üzerinden sorgulanacak, medyalararasılık kavramı açıklanacaktır.

2.3. Medyalararasılık ve Çalışma Alanları

Edebiyattan sinemaya, resimden müziğe çeşitli sanat dallarının birer araç yani medya oldukları düşünüldüğünde, bu medyaların insanlık tarihi ile birlikte şekillendikleri de görülmektedir. Aynı zamanda medyaların aralarındaki etkileşim ve alışverişin de çok eskilere dayandığı söylenebilir. Antik dönemde rastlanılan komparatistik araştırmalarına kadar eskiye dayandırılabilen medyalararasılık çalışmaları 90’lı yıllarda edebiyat ve kültür bilimlerinde rönesansını yaşamıştır (bkz. Fraas, Barczok, 2006:134 ve Kayaoğlu, 2009:56).

Sanat dallarının sınırlarının keskin hatlarla çizilmesi ne kadar mümkün değil ise, bu alanların kendi aralarında etkileşime geçmesi de bir o kadar doğal bir süreç olarak görülmektedir. Medyaların birbiri arasında olan alışverişi bir araştırma alanı olarak oldukça ilgi çekicidir. Son yıllarda bu ihtiyaç doğrultusunda medyalararasılık, sosyal bilimlerde popüler bir söylem, yeni bir araştırma alanı olarak öne çıkmaktadır. Bu alan

çeşitli sanat türlerinin ve medyaların birbiri içinde ve/veya birbirlerinden etkilenecek yeni oluşumlar, birleşimler, değişimlerini incelemektedir.

Kavram olarak ‘medyalararası’ kavramı ilk olarak 1966 yılında Dick Higgins tarafından somut şiir (Alm. konkréten Poesie) ve performans sanatları gibi melez sanat biçimlerinin isimlendirilmesinde kullanılmıştır (Poppe, 2007:19). Bundan sonraki dönemde ise tanımlamalar, bu kavram üzerine yapılmıştır.

Paech, resim ve yazı, sanat ve edebiyat bilimi disiplinlerinin, dar sınırlarını terk etmek üzere olduğunu ve bunun neticesinde insanın kültürel belleğinin disiplinlerarası araştırmalar üzerinden şekillenmesi gerektiğini vurgular. Ona göre yazılı metinlerdeki metinlerarası diyaloglar kendilerine yeni imgeler oluşturur ve bu imgelerin etkileşimi artık yalnızca metinsel olarak değil, medyasal (Alm. medial) olarak algılanır. Tarihsel boyutta her ne kadar bu gelişmelere karşı kapalı bir tutum sergilenmiş olsa da, her şeyden önce dijital medyalar metafor olarak medyalararası bağlantılar için mekânîk ya da “insan merkezli ara yüzler” (Alm. Schnittstelle) kurulmasına ve dolayısıyla medyalararasılık üzerinde bir temel oluşturulmasına olanak sağlar (Paech, 1998:14).

Medya kavramının ve medyalararasılığın bu çıkışı birçok alanda kendine araştırma alanları üretmekte ya da bu alanlarda araştırma nesnelileri karşılaşılmaktadır. Bu alanlardan biri de filoloji alanıdır. Aytaç (2005:46), filolojiyi, yazılı edebiyat metinlerini incelemeye sınırlamaktan vazgeçip, ilerleyen medyalar arası iletişim (Alm. Intermedialisierung) ve kültürler arası alana sokmanın, Almanya'da son yılların eğilimi olduğunu belirtmekte, böylece Alman filolojisi dalında medyalar arası çalışmaların önemini vurgulamaktadır. Bilindiği gibi Almanya ve genel olarak Avrupa'da medyalararasılık olgusu yalnızca birer araştırma konusu olmaktan çıkmış, filoloji alanlarından da kendisini sıyrarak başlı başına akademik bir disiplin olarak üniversitelerin fakültelerinde ‘medya bilimi’ (Alm. Medienwissenschaft) adıyla kürsü ve bölümler kurulmasıyla bilim dünyasında yer almaya başlamıştır.

Medyalararasılık kavramı üzerinde çok çeşitli olmamakla birlikte birçok açıklama mevcuttur. En genel ve kabul gören yaklaşım Rajewsky (2002:12) tarafından “yazınsal bir metnin, bir film ya da tablonun yabancı bir medyanın belli bir ürününe ya da o yabancı medyanın semiyotik sistemine, belli alt sistemlerine ya da söylem biçimlerine

gönderme yapması, bunları taklit etmesi şeklinde yapılmaktadır. Kayaoğlu da medyalararasılık kavramını şu şekilde özetler;

“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 oluyor. Böylece bu öykünen ya da konu eden medyanın sınırlarını genişleten ona bir anlam ve özellik katan durumlar ortaya çıkabiliyor. Buradan hareketle, en genel anlamıyla medyalararasılık, konvansiyonel olarak farklı oldukları kabul edilmiş en az iki ayrı ifade ya da iletişim medyasının bir sanatsal üründe fark edilebilir ve kanıtlanabilir biçimde yer alması olgusunu ifade eder” (2009:9).

Yukarıdaki tanımlamada “konvansiyonel olarak farklı en az iki ayrı ifade ya da iletişim medyası” vurgusu medyalararasılıkta önemli bir noktaya işaret etmektedir. Medyalararası geçişlerin ve birleşmenin biçimlerini, medyaların eski ve yeni sürümlerinin nelerden feragat edip, yeni oluşumlara neleri eklemlediğini, görsel, işitsel ya da basılı medyaların birbiri arasındaki sınırlarının geçişliliğini tahlil etmek bu anlamda önemlidir. Heil bu noktada, modern bilgi işlem süreçlerinin cihazlar üzerinden bilgi aktarım alanındaki hızının dijital görüntülere ve postmodern melez medyaya öncülük ettiğini söylemekte, yeni elektronik medyaların, multimedya'nın çoklu iletişim olanakları ve sanatsal ifadelerinin yeniden şekil bulmasının bir sonucu olarak, medyalar arası bir açılımı, geleneksel yazın türlerinde ve medya teorilerinde bir revizyona götürmekte olduğunu altını çizerek (2006:95). Söz konusu bu ihtiyaç medyalararası ilişkilerin bilimsel anlamda ele alınarak çeşitli yöntemlerin de gelişmesine olanak sağlamıştır, ayrıca son yüzyılın iletişim olanakları göz önünde bulundurulduğunda medyaların artışı medyalararası geçişliliği olağan bir olguya dönüşmüştür.

Edebiyat bilimi açısından bakıldığında ise Paech, metinlerin okunmakla kalmayıp, filmleştirildiğinin, televizyonlarda gösterildiğinin ya da video veya CD'lerde teknik olarak yeniden okunabileceğinin uzun yıllar görmezden geldiğini belirtmektedir. Metin türleri ve diğer medyalar arasındaki aktarımlar ve metinlerarasılık üzerine yapılan

düşünceler edebiyat bilimini metinlerarasılığın sınırları içerisinde tutmuştur (1998:14). Edebiyat bilimi için artık “yeni bir paradigma” vardır (bkz. Poppe, 2007:126, Wolf, 1996:85 ve Kayaoğlu, 2009:90). Araştırma ögesini medyalararası ilişkilerden alan bu yeni “paradigma” araştırmacılara geniş bir yelpaze sunmaktadır.

Rajewsky’ye göre medyalararasılık kavramının tarihi metinlerarasılıktan kendini ayırmasıyla başlar (2002: 52). Metinlerarasılık kavramının “her metnin kendinden önceki metinlerle doğal olarak bir bağ kurmaktadır” önermesi, her medya kendinden önceki ve/ya çağdaşı olan her medya ile bağ kurmaktadır anlayışını da beraberinde getirmektedir. Başka bir ifadeyle metinlerarasılık kavramı metinlerarası bağları yalnız metin ekseninde kabul etmekte ve tahlillerini bu yönde yapmaktadır, bu nedenle metinlerarasılık ve medyalararasılık kavramı birbirlerine koşut iki kavram olarak birbirinden ayrılır. Metinlerarası yöntemin tek bir medya üzerinden yani yalnızca metinler üzerinden ilerlemesi, onu medyalar arası bir ilişkiyi tanımlarken yetersiz bırakmaktadır. Çünkü her medyanın kendine özgü yansıtma, ifade etme biçimleri bulunmaktayken, metinlerarasılık bu biçimleri yalnız metin üzerinden ele almaktadır. Bu yöndeki bir başka yaklaşım da Hess-Lüttlich’in karşılaştırmalı medya araştırmasıdır (Alm. medienkomparatistische Forschung). Buna göre “her şeyin metin olarak algılandığı” metinlerarasılık kavramı artık medyalar arası araştırmaları kapsamakta yetersiz kalmaktadır (Lüttlich’den aktr. Paech, 1998:15). Metinlerarasılık ve medyalararasılık arasında bağlantı kurulurken Bakhtin’in “diyalog prensibi” ve Kristeva’nın “metinlerarasılık” konseptine gönderme yapılmakta ve medyalararasılığın bu konseptin medya-kuramsal bağlamdaki devamı olarak sayıldığı da ayrıca belirtilmektedir (krş. Kayaoğlu, 2009:53-57). Bu nedenle biçimsel ve tarihsel sürece bakıldığında bu iki olgunun artık net olarak birbirinden ayrıldığını söylemek mümkündür.

Medyalararasılık alanındaki kavramsal yaklaşımlar da oldukça çeşitlidir. Poppe, medyalararasılık kavramının hem anlamdaş tanımlamalarından hem de alt kategorilerinden bahsetmektedir. Çoklu medyasallık (Alm. Multimedialität), çoklu ya da çoğul medyasallık (Poly-Plurimedialität), Transmedyasallık (Transmedialität), medya değişimi, medya transferi gibi kavramlar medyalararasılık kavramıyla anlam bakımından eşdeğer durumda kullanılmaktadır. Karma medyalar (Mixed media),

Ekphrasis (güzel sanatlardan bir eserin edebi bir dille anlatılması), sanat transpozisyonu (aktarım) (Fr. transposition d'art), film uyarlamaları, kitaplaştırma ya da öyküleştirme (novelization), edebiyatın müziğe uyarlanması (Musikalisierung), müziğin anlatılaştırılması (Narrativisierung der Musik), filmin dijitalleştirilmesi (Digitalisierung des Films), işitsel sanat (Klangkunst), hipermetin romanlar (Hyperfiction), çokmedyalı bilgisayar metinleri gibi sanatçı kavramının yoğunlaştırıldığı kavramlar “medyalararasılık” şemsiyesi altında yerini bulan fenomenler olarak dikkat çekmektedir (Poppe, 2007:21). Bu alt kümedeki her olgu medyalararasılığın konuları içinde yer almaktadır. Bütün bu olgulara bakılınca görülen yapısal bakımdan iki farklı türün birbirine aktarılması, evrilmesi olarak da özetlenebilir. Kavram bakımından karşılaşılan bu zenginlik sık karşılaşılan birçok alandaki medyalararası çeşitliliği kapsamakta hem bir avantaj sağlarken, hem de kavramın tek bir tanımlama üzerinden yapılmış anlamının da yer yer değişmesine neden olduğu için dezavantajlı görünmektedir.

Medyalararasılık kavramının tarihsel gelişimi postmodern dünyada iletişimsel medyaların gelişmesi ve farklı medyaların birbiriyle sürekli etkileşim halinde olması olarak ifade edilmişti. Bu etkileşim ayrıca melezlik kavramıyla da açıklanmaktadır. Modern dünyanın bir gereği olarak medyalararasılık medyaların etkileşimini hipermetin romanlar üzerinden ya da bir sinema filmi içerisinde kullanılmış şiirsel metinler üzerinden de gözlemlenebilir kılmaktadır. Kayaoğlu bu durumun mekânlar üzerinden de tespit edilebileceğini, Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanı ve bu roman için İstanbul'da kurduğu müze örneğini vererek detaylandırmaktadır (bkz. 2009:58-59). Bu aynı zamanda yalnızca yazınsal ya da dijital medyalar üzerinden, yani geleneksel bir anlayışla tanımlanmış araçlar üzerinden kaynaklanmış bir melezleşme durumu değil, mekânlar üzerinden de bir melezleşmenin örneği olarak dikkat çekmektedir. Medyalararasılık bu noktada Rajewsky'nin ünlü tanımlaması “termine ombrello” (2002:6), birçok sanat dalı, kitle iletişim araçları ve diğer medyalar üzerinden kurulacak medyalar arası ilişkileri bilimsel ve kamusal düzeyde tartışmalara cevap verebilecek açıklayıcı bir “şemsiye kavram” olarak sunmaktadır.

Medyalararasılık Wolf (1996:86) ve Rajewsky (2002:23) gibi medya bilimciler tarafından eserin içeriğine odaklı bir fenomen (Alm. werkinernes Phänomen) olarak tarif edilmekte ve buna göre medyaların etkileşiminin yazınsal boyuttan görsel boyuta

taşınmasında doğrudan okur/izleyici odaklı bir anlayışın geliştiği vurgulanmaktadır. Medyalar kendi sınırlarını aşmakta ve anlam aktarımındaki biçimselliğin gözetildiği, yani tek bir biçim üzerinden anlama ulaşma çabasıdan çağın gereği olarak uzaklaşıldığı vurgulanmaktadır (krş.Heil, 2006:109). Bu aynı zamanda son yılların bir başka dikkat çeken araştırma alanı olan alımlama estetiğini akıllara getirmektedir. Çünkü bilindiği gibi bu anlayışta da alıcı, okur odaklı bir anlam oluşturma sürecinin olduğu, okurun yalnızca kendi beklenti ufkunun gereği kadar anlam oluşturacağı görüşü ön plandadır. Bu bağlamda Müller, bir medya ürününün ancak çoklu medyalarla oluşturulmuş alıntı ve elementlerin bir araya getirilerek estetik kırılmaları ve fayları yeni bakış açılarıyla deneyimlettiği (yaşattığı) sürecin medyalararası (inter-medial) bir ürün olabilmenin önünü açabileceğini söylemektedir (1998: 31). Burada daha önce belirtildiği gibi alıcının deneyimlemesi, algı ve alımlama düzlemi önem kazanmaktadır.

Medyalararasılığa genel bir bakış yapıldıktan sonra medyalar arası geçişlerin türlerine de kısaca değinmekte fayda var.

2.3.1. Medyalararasılığın Kategorileri

Geniş bir araştırma yelpazesine sahip olan medyalararasılık birbirinden farklı iki ya da daha fazla medyanın arasındaki ilişki çeşitliliğini farklı kategoriler altında sınıflandırılmaktadır. İlk olarak Rajewsky (2002:199) tarafından gerçekleştirilmiş bu sınıflandırma, medya kombinasyonu (birleşimi), medya değişimi (Medienwechsel) ve medyalararasılık ilişkileri (intermediale Bezüge) şeklinde üç farklı biçimde ayrılmaktadır.

Medya kombinasyonu farklı iki medyanın birbiriyle ilişkilendiriliyor olmasına dayanmaktadır. Örneğin fotoromanlarda iki farklı konvansiyonel medya (fotoğraf ve yazı) kesintisiz bütünsel bir biçimde birleştirilmekte ve iki farklı medyanın olanaklarıyla bütünleşik bir ürün oluşturulmaktadır (Kayaoğlu, 2009:71) . Bu alandaki araştırmalar iki farklı medya arasındaki alışverişin şiddetini, yoğunluğunu araştırmaktadır. Film, opera, televizyonda yayımlanan bir tiyatro oyunu da bu kapsamda değerlendirilebilir. Bir tiyatro sahnesinde arka plana yansıtılan ekran ile gösterime giren filmler iki medyanın kombine edilmesine örnek verilebilir.

Medya transformasyonu (Alm. Medientransformation) ise bir medyanın diğereine içerik ve/ya konu olarak aktarılmasıdır, film uyarlamaları bu bölüme uygun bir örnek olarak tanımlanabilir. Wolf'ün ikincil medyalar, Rajewsky'nin ise medya transformasyonu ya da medya değişimi olarak tanımladığı bu alan, bir medyaya özgü olduğu belli olan çıkış metninin başka bir medyaya, yani o medyanın semiyotik sistemine dönüştürülmesi ve burada yalnızca o ikincil medya ürününün somut olarak ortada olması durumu olarak adlandırılmıştır (Rajewksy, 2002:19). Bu transformasyon sistemi tüm medyalar arasında gerçekleşebilmektedir, Kayaoğlu bu süreci kitaptan filme, dergiden radyo piyasasına, videodan plağa şeklinde örneklendirilmektedir(2009:70). Bir romanın filme uyarlanmasında film, ön metin olan romanla anlamsal paralellikler göstermektedir, fakat film romandan yola çıkarak kendini şekillendirmek zorunda değildir ve sonuç olarak görünürde olan bir yazınsal metin değil, bir film olmaktadır. Örneğin Zeki Demirkubuz'un yönetmenliğini yaptığı birçok uyarlama film için de aynı durum söz konusudur, çünkü YAZGI (Demirkubuz, 2001) filmi Albert Camus'un *Yabancı* romanından uyarlanmış olsa da bu film roman ile karakter ve eylem bakımından oldukça farklı bir yapı sergilemektedir.

Rajewsky'nin sınıflandırmasının üçüncü alanı ise “medyalararasılık ilişkileri” kategorisinden oluşmaktadır. Bu alan aynı zamanda Rajewsky'nin çalışmasının merkez noktasını teşkil etmektedir. Medyalararasılık ilişkilerinde medya ürününün diğer konvansiyonel medyalarla ilişki kurma ve bu sürecin anlam yapısı oluşturma safhası incelenmektedir (Rajewsky, 2002:19). Medyalar arasında yalnızca bir aktarım ya da birleşme durumu değil, anlam katma/oluşturma süreci de mevcuttur. Kayaoğlu'na göre bu süreç temelinde söz konusu medyalarla ilişkilendirilmeden anlaşılmaz. Çünkü medyalararasılık terimi anlam oluşumuna ilişkin bir yöntemi, yani bir medyasal ürünün başka medyasal ürün ya da sistem üzerinden bir başka medya ile anlam oluşturmak üzere kurabildiği ilişkiyi ifade etmektedir (2007:72).

Bir medyanın bir başka medya üzerinde anlam oluşturma sürecinde kendi içindeki etkileşimler de göndermeler içermektedir. Bu göndermeler yoğunluğa göre Rajewsky tarafından ikiye ayrılır. Bu ayrım “tekli gönderme” (Einzelreferenz), ve “sisteme gönderme” (Systemreferenz) olarak adlandırılır (Rajewksy,2002:19). Tekli gönderme bir medya ürünüde yabancı bir medyanın somut bir ürününe gönderme yapıldığında,

sisteme gönderme ise yabancı medyanın tümünden sistemine ya da alt sistemlerine gönderme yapılmasıyla oluşmaktadır.

Medyalararasılık ilişkilerinin bir araştırma alanı olarak bir medyanın diğer medyaya yaptığı gönderme anlam oluşturma safhasında göndermenin şiddetine göre kategorize edilmektedir ve çoğu zaman bu durum bir göndermenin de ötesine geçebilmektedir. Bu göndermeler aynı zamanda medyada bir başka medyanın biçimini tamamen aktarma noktasında da çeşitli biçimlerde edimleri de beraberinde getirmektedir, bu edimler düşünce uyandırma, taklit, simülasyon ve kısmi reproduksiyon şeklinde özetlenebilir (bkz. Kayaoğlu, 2007:73-75).

Bir başka dikkat çeken durum da çeşitli medya bilimciler tarafından medyalararası ilişkilere tipolojik yaklaşımlarda bulunulmasıdır. Bu yaklaşım medyalar arası ilişkileri ‘örtük’ (verdeckter Intermedialität), ‘açık’ (offene-) ya da ‘belirgin’ (manifester Intermedialität) medyalararasılık olarak sınıflandırmaktadır. Bu, eserin içinde diğer medyaya yapılan gönderme ya da diğer medyaların söz konusu medyadaki konumuna göre tanımlanmaktadır (Karş.Heil,2006:114). Yabancı medyanın eser içinde dominant bir biçimde doğrudan algılanabilir olması bu göndermenin açık bir gönderme olduğuna, tersi durumda ise, yani doğrudan bir ilişkinin saptanamadığı, yüzeysel düzeyde farkına varılamayan unsur da örtük bir medyalararasılığa işaret etmektedir.

Medyalararasılığın kategorileri genel olarak yukarıda gösterildiği biçimde oluşmakta ve çalışmalar da bu yönde sınıflandırılmaktadır. Bu tanımlamaların ardından edebiyat bilimi ve medyalararasılığın birbiri ile olan ilişkisi önem kazanmaktadır.

2.3.2. Edebiyat Bilimi ve Medyalararasılık

Anlatisallık ve anlatma olgularının söz konusu olduğu noktada edebiyattan bahsetmemek mümkün değildir, çünkü iletişim odaklı olan edebiyat, yazar ile okur arasında iletişimi sağlayan bir araç, bir aracıdır. Metinsellik ve anlatım süreçleri, anlatım aracı ve anlam taşıyıcılar olarak tanımlanmakta olan medyalar bakımından da ele alındığında edebiyat bilimi ile medya biliminin birbirleriyle oldukça sıkı biçimde bağlı olduğu görülmektedir (bkz. Kayaoğlu, 2009:91-92).

Medyalararasılık kavramı daha önce de değinildiği gibi edebiyat bilimi için oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Medyalararası çalışmalarda edebi unsurların yeni

medyalarda edindiği konum temel alınarak nispeten eski bir medya olan edebiyatın yeni medyalarla olan ilişkisi araştırılmaktadır. Bu çalışmalarda elde edilen sonuçlarda zaman zaman edebiyat ile ilişkide bulunan, özünde edebi unsurlar taşıyan medyalarda saf, içkin bir edebilikten (Alm. literaturimmanent) söz edilmektedir, bu durum Wolf'a göre edebiyat merkezli (Alm. literaturzentriert) bir gösterge sistemi olarak tanımlanmaktadır (Wolf, 1996:90).

Diğer yandan edebiyatbilimi yeni medyaları kendi araştırma yöntemlerini kullanarak incelemekte ve bu medyalar her türlü aktarımı, aynı zamanda kültür taşıyıcıları olarak araştırma nesnelere haline gelmektedirler. Edebiyat biliminin diğer medyalara olan ilgisinin bir başka nedeni ise "metin" kavramının daha da genişletilerek anlam taşıyan her türlü aracı inceleme eğilimidir (bkz. Kayaoğlu,2010:91).

Medyalar arasındaki ilişkiler üzerindeki genel kanı yeni medyaların eski medyalardan etkilendiği yönündedir. Örneğin sinemanın yeni bir medya olarak edebiyattan, tiyatrodan ya da resim sanatından etkilenecek çeşitli medyalararası aktarımlarda bulunmasının yanında, edebiyat ya da diğer sanatlar da sinemadan etkilenmekte, anlatım biçimlerine bu yeni medyanın olanaklarını katmaktadırlar. Örneğin çağdaş edebi eserlerin birçoğu zaman kullanımı yönünden sinemanın montaj tekniğini kullanmaktadır. Ya da Alfred Döblin, James Joyce gibi yazarların da bilinç akışı tekniğini sinemadan aldıkları bilinmektedir (Karş. Kayaoğlu, 2009:115). Medyalararasılığın kategorilerinden olan medya kombinasyonu bu noktada bir medyada başka bir medyanın olanaklarının kullanımını incelemektedir.

Bu örneklerin yanında Franz Kafka'nın, roman ve hikâyelerinde sinematografik unsurlardan çokça faydalandığını, anlatımında kullandığı birçok faktörün o zamanlar oldukça yaygın ve popüler olan sessiz filmlerden esinlendiği söylemek mümkündür¹³. Çalışmanın araştırma nesnesi olan Kafka'dan film uyarlamaları konusu medya değişimi olarak medyalararasılık konusuna girerken, öte yandan Kafka'nın eserlerinde sinematografik unsurlara yer vermesi de tekli referans örneğiyle medyalararası ilişkiler konusunda örnek teşkil etmektedir. Medyalararasılık konusunda görüldüğü gibi

¹³ Bu yönde yapılmış çalışmalara: Peter-Andre Alt (2009), Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen, C.H. Beck Verlag, München, Hanns Zischler(1998), Kafka geht ins Kino. Reinbek bei Hamburg

medyalar arasındaki ilişkiler yalnız tek taraflı olarak ele alınmamaktadır, aksine teknik bakımdan veya diğer anlatım olanakları bakımından anlatım ve anlam üzerinden alışverişin bütün medyalar üzerinden gerçekleşebileceği görülmektedir. En az iki farklı medyanın birbiri arasındaki ilişkiler silsilesi bu nedenle medyalararasılığın araştırma alanlarını oluşturmaktadır.

Daha sade bir yaklaşımla edebiyatın ilgi alanının yalnız kitaplarla sınırlı olmadığını belirtilmelidir. Medyaların anlam taşıyıcı, anlatıcı ve aktarıcılar olarak metin merkezli aktarım süreçleri göz önünde bulundurulursa, edebiyat bilimi ve medya biliminin birbiriyle iç içe iki alan olduğu anlaşılacaktır. Edebiyat bir medya olarak iletişimin bir parçasıdır ve anlatım (Alm. Narration) olgusunun olduğu her alanda edebiyatbiliminden bahsetmek mümkündür. Bu nedendir ki medya bilimi medya araçlarının iletişimsel özelliklerini edebiyat bilimin kavramlarıyla açıklama eğilimdedir (bkz. Kayaoğlu:2009:90).

Edebi eserler incelendiğinde medyalararasılığın kategorileri olarak bahsedilen medya değişimi (transferi), medya kombinasyonu ve medyalararasılık ilişkileri gibi kategorilerde onlarca örnekle karşılaşılmaktadır. Bu çalışma bu bağlamda medya değişimi konusuna film uyarlamaları örneğiyle odaklanacak ve medya değişimi sırasında ortaya çıkan farklılık ve benzerlikler incelenecektir. Yapılacak incelemede sistem ve tekli göndermelerin izleri aranıp, medya değişiminin biçimleri konu, kişi ve mekân tasarımları gibi birçok açıdan değerlendirilecektir.

Uyarlama konusuna yoğunlaşmadan önce sinemanın edebiyat ile olan ilişkisine değinmek hem birbirinden farklı hem de birçok ortak özelliği bulunan iki medyanın müşterek ürünü olan uyarlamalar üzerine daha net bir tablonun çizilmesini sağlayacağı düşünülmektedir. Bu nedenle çalışmada önce edebiyat ve sinema arasındaki ilişki incelenmiş, şimdi de film uyarlamaları konusunun detaylarına yer verilecektir.

2.4. Medyalararasılıkta Film Uyarlamaları

Film uyarlamaları konusu medyalararasılık gündeme gelmeden önce de yıllarca tartışılan bir konu olarak dikkat çekmektedir. Birer medya olarak edebiyat ve film arası bir pozisyona sahip olan uyarlamalar ne sinema ne de edebiyat bilimi çerçevesinde tam olarak ele alınmış, çok zaman ise tam bir sanat eseri olarak bile lanse edilmemiştir.

Medyalararasılığın son dönemde yakaladığı çıkışla birlikte uyarlamalar medyalar arası ilişkiler ve medya değişimi gibi konular altında daha kapsamlı bir düzlemde değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu eğilimin bir sonucu olarak bu çalışma, uyarlamaların dünden bugüne edebiyat ile olan bağı, medya değişimi ve medyalar arası ilişkilerin yalnız edebiyattan sinemaya doğru değil, sinemadan da edebiyata doğru gerçekleşen alışverişin de farkında olarak bir araştırma alanı oluşturmak çabasıdır. Bu kapsamda öncelikle edebiyat sinema ilişkisi, uyarlama kavramı üzerine değerlendirmeler, uyarlama tarihi ve uyarlamalar üzerine yapılan yorumlara ve son olarak yöntemlerine değinilecektir. Film uyarlamaları konusuna geçmeden önce estetik iletişimin iki önemli medyası olarak edebiyat ve sinemanın birbiri arasındaki ilişki incelenecektir.

2.4.1. Edebiyat – Sinema İlişkisi

Bilindiği gibi iki medyanın birbiri arasındaki ilişkinin tarihi oldukça eskiye dayanır, bu ilişki sinemanın ilk ortaya çıktığı günden bugüne süregelir. Geleneksel sanatlardan sonra ortaya çıkan ve yedinci sanat olarak adlandırılan bu yeni medya kendinden eski olan birçok medya ile sıkı bağlar kurmaktadır. Önceleri film edebiyatın anlatım biçimlerine öykünürken, daha sonraları edebiyatın da filmin anlatım biçimlerine öykünmeye başladığı görülmektedir. Modern çağın tüketim toplumlarında hız ve zaman sorunsalı toplumun birçok alanda aldığı kararların belirleyicisi konumundadır, bu faktör birçok alanda olduğu gibi betimleme alanlarında ve dolayısıyla sanat ve edebiyatta da kendini göstermektedir. Örneğin “sinematik bir görme” (Alm. filmisches Sehen) eyleminden bahsedilmektedir, burada yazılı eserlerdeki betimlemeler Flaubert, Zola, Jelinek, Süskind ve diğer yazarlardan örneklerde görüldüğü gibi kamera hareketlerini anımsatmaktadır (bkz. Binder ve Engel, 2008:31)¹⁴. Elbette bu süreçler karşılıklı bu alışverişin elverişliliği ile de doğru orantılıdır. Yeni bir medya olarak, geçtiğimiz yüzyılda ortaya çıkan sinemanın gelişimini Bazin şöyle yorumlar;

¹⁴ Bu konuyla ilgili ayrıca Bkz. Schwab, Ulrike (2006), Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption. LIT Verlag, Berlin

Brössel, Stephen (2014), Filmisches Erzählen, Typologie und Geschichte, Walter De Gruyter, Berlin/Boston

Sinemanın gelişimi, tıpkı bir çocuğun büyükleri taklit etmesi gibi, geleneksel sanatlardaki örnekleri taklit etmekle başlar. Sinemanın tarihi 19. yüzyılın başlangıcından bu yana bütün geleneksel sanatların özgün sınırlarını ve etkilerinin belirlenmesinin bir neticesi olarak, gelişmekte olan sanatları etkilemesine kadar dayanır (1975:47).

Bu gelişim hem Bazin'in ifadelerinde, hem de edebiyat içinde sinematik unsurların tespitiyle karşılıklı bir alışverişi de beraberinde getirir. Sinema ve edebiyat arasındaki ilişkiyi sunulan "gerçeklik" kavramı üzerinden tanımlamak mümkündür. Aytaç'a göre edebiyat, hayat gerçekliği demek olan gerçek gerçeklikten yola çıkarak, kurmaca bir gerçeklik yaratmaktadır. Bunu da çoğunlukla gerçek gerçekliği tatsız, çorak, doyuruculuktan uzak bulduğu için yapmakta ve onu yeni biçimlere sokarak, değiştirerek yeni bir kurmaca gerçeklik ufku açmaktadır. Kitabın tek medya olduğu zamanlardaki gerçeklikle sanallık arasındaki sınır nedir sorusu, günümüzde film-televizyon olgusuyla daha karmaşık bir hal almıştır (2005:71). Çünkü kurmaca gerçekliğin nispeten daha yeni taşıyıcıları ve araçları vardır. Paech'e göre de sinemanın sergilediği gerçeklik ve taşıdığı anlam ile edebiyatın oluşturduğu gerçeklik ve anlam, bir farklılık arz etmez. Sinema ve edebiyatın gerçekliği, bu iki medyanın 'aktardığı anlam' ve sunduğu gerçeklik onları birbirinden ayrılmaz iki olgu kılmaktadır ve bu iki medyada oluşturulan gerçeklik ortak bir noktadır (1996:242-243). Yalnız bu ortaklık bile sinema ve edebiyatın birbiri ile sıkı bağlar kurması adına yeterli bir sebeptir. Sinema sanatı filmlerde kurmacanın kullanıldığı ilk andan bu yana¹⁵ edebiyattan izleri bünyesinde barındırmaktadır. Sinema, anlatım süreçleri ve biçimleri bakımından romanlar ve diğer edebi türlerden doğrudan etkilenmiştir. Ayrıca edebi eserler birçok filmin senaryosunda ya esin kaynağı ya da doğrudan uyarlamalarla temel oluşturmuş ve anlatılan hikâyeye medya değişimine uğrayarak izleyiciye ulaştırılmıştır.

Monaco, film ve edebiyat ilişkisini edebi bir tür olan roman üzerinden şekillendirmekte ve bu iki medyayı anlatı imkânları bakımından değerlendirmektedir. Ona göre sinemanın anlatı potansiyeli öylesine kuvvetlidir ki, en güçlü bağına resim, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatmakta ve bunu çoğunlukla öyküyle seyirci arasına bir ironi düzeyi sokan bir anlatıcının perspektifinden yapmaktadırlar. Bir romanda basılı olarak

¹⁵ Çalışmanın 1.1. başlığında konuyla ilgili bilgi verilmiştir.

anlatılabilenlerin tümü sinemada da aşağı yukarı anlatılabilir ya da görüntülenebilir (2000:47). İki medya da temelde bir öyküyü anlatma güdüsüyle ilerlemektedir, daha önce söylendiği gibi anlatma eylemi de iki medyanın en önemli ortak özelliğidir. Uyarlama dışındaki filmler de yazılı bir metin olan ve edebiyat metni özelliği taşıyan senaryolar üzerinden hareket edilerek görselliğe taşınmaktadır. Bu metinler bilindiği gibi öykü, kişiler ve kahramanların bir arada olduğu, belirli bir olay örgüsünü içerisinde barındıran metinlerdir. Kurmacayı ve bir şeyi anlatmayı amaçlayan metin, görsel bir anlatımın bir önceki evresini oluşturmaktadır. Yazılının temsili senaryo üzerinden kurulan görsel bir anlatı söz konusudur. Aktarım noktasındaki bu süreç edebiyat ve sinema arasındaki medya değişimiyle de koşut özellikler sergilemekte, bir olay örgüsü yazılı medya üzerinden görsel medyaya aktarılmakta, yazılı medya yine görüntüden bir önceki evreyi oluşturmaktadır.

Edebiyat unsurlarının sinema içindeki konumuna bir başka örnek ise montaj tekniğinden verilebilir. Realizm döneminden romanlarda görülen bir anlatım tekniği olan montaj tekniği filmsel bir anlatım aracı olarak adlandırılrsa da, tekniğin, tarihi itibari ile sinemanın ortaya çıkmasından çok daha önce edebiyatta kullanıldığı gözlemlenmektedir. Buna örnek olarak D.W. Griffith bu tekniği en sevdiği yazar Charles Dickens'tan aldığını söylemekte, hikaye anlatımındaki bu sıçrayışları sinemada da kullanılmaya başlamaktadır (bkz. Arvidson, 1968:66 ve Paech, 1996:240)¹⁶. Aynı biçimde Rus yönetmen Eisenstein da Flaubert'nin *Madam Bovary* eserinden esinlenerek bu tekniği kullanmaktadır (bkz. Paech, 1995:68). Kullanılan bu teknikler bugün sinemanın gelişiminde söz sahibi olmuş büyük yönetmenlerin anlatım bakımından sinemaya kattıkları arasında sayılmakta ve sinema sanatının tarihsel biçimlenmesinde büyük rol oynamaktadır.

Montaj tekniği diğer yandan da yalnız sinemaya ait bir teknik olarak görülmektedir. Alfred Döblin ve James Joyce gibi yazarların eserlerinde bu teknikten sıklıkla faydalandıkları da bilinmektedir. Sinemanın, sinematografik anlatımın öğeleri örneğin kamera açıları, kamera ve nesne hareketleri, perspektif, ışık, görüntü kompozisyonu,

¹⁶ Ayrıca Bkz. Paech, Joachim (1996), 'Filmisches Schreiben' im Poetischen Realismus, in: Die Mobilisierung des Sehens, Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, Mediengeschichte des Films Band 1 hg: Harro Segeberg, Wilhelm Fink Verlag, München

konuşma, ses, görüntü vs. gibi film diline ait olan elemanlarının bir bölümünün edebiyat metinlerinde de taklit edilmekte, başka deyişle bu tekniklerin simülasyona uğratılması yoluyla anlatım söyleminin değiştirilmesi, okurun önceden sahip olduğu film deneyimi üzerine anlatımda film etkisi yaratılması da filmvari bir anlatımın ortaya çıkmasına neden olmaktadır (bkz. Kayaoğlu, 2009:115). Diğer yandan görsel bir anlatım, görselliğe hitap eden bir betimleme eylemi de edebiyatta sıkça karşılaşılan bir tekniktir, örneğin Thomas Mann'ın *Der Tod in Venedig* eserinde metinler üzerinden görsellik odaklı betimlemelerle sıklıkla karşılaşılmaktadır¹⁷. Poppe bu bağlamda Mann'ın anlatımındaki tasvirliği (Alm. bildlichkeit) oldukça yoğun bir atıf ile yorumlamaktadır (Karş. Poppe,2007:32). Bu yoğun görselliğin kullanıldığı eserin Luchino Visconti tarafından uyarlanan MORTE A VENEZIA filmi (Venedik'te Ölüm, 1971) ise birçok uyarlamannın ötesinde büyük bir başarı örneği olarak gösterilmektedir¹⁸. O halde iki medyanın özgün sınırları olsa da anlatım teknikleri açısından kimi zaman ortak biçimde değerlendirilirler ve biçimsel olarak da sürekli olarak alışveriş içindedirler.

Sinema ve edebiyat arasındaki bu yakın ilişki, sahip oldukları anlatım ve aktarım yönündeki ortaklıklar ve biçimsel benzerlikler bu iki medya arasında kıyaslamalar yapılmasına da sebep olmaktadır. Ünlü yönetmen Andrey Tarkovsky de iki medyanın anlatım sınırlarını karşılaştıranlardandır. Ona göre edebiyatın gerçek ayrıcalığının yazarın kitabın her sayfasında harcadığı emeğin yoğunluğundan bağımsız olarak, okurun bu sayfaları kendi dünya görüşüyle okuyup, keşfetmesidir. Okur her şeye karşın öznel olarak algılamadan vazgeçemediği için en doğalcı ayrıntılar bile sanki yazarının denetiminden kurtulmaktadır. Buna karşın sinema, bir yazarın kendisini, sınırsız gerçekliğin ve kelimenin tam anlamıyla öznel dünyasının yaratıcısı olarak biricik sanat dalıdır ve film duygusal bir gerçeklik olarak seyirci tarafından ikinci bir gerçeklik olarak kabul görmektedir (Tarkovsky, 2008; 158-159). Tarkovsky'nin bu tanımlaması yazılı medyanın yüceltilmesi olarak anlaşılabilir, çünkü roman, okuyucunun yorumlama alanında bir özgürlük sunmaktadır, ancak sinema çeşitli sahne unsurları, kamera açıları ve çekim tercihleriyle izleyicinin hayal etmesine müsaade etmemektedir. Okur okuduğu eserdeki hikâyeyi kendi dünya görüşüne göre yorumlayıp zihninde buna göre bir

¹⁷ Detaylı bilgi için, Mann, Thomas (1992), *Der Tod in Venedig*, Fischer Verlag, Frankfurt

¹⁸ Detaylı bilgi için Lexikon des internationalen Films „In der Beschwörung der Atmosphäre großartige Verfilmung von Thomas Manns 1912 erschienener Novelle.“

alımlama eksenini oluşturuyorken, sinema anlatısı hazır bir sunu üzerinden izleyiciye çok fazla alan bırakmamaktadır.

Buna karşılık filmlerde mekân, figürler ve öykü doğrudan görsel yaratım sürecinden geçirilerek, ham şekilde izleyiciye sunulurken, edebiyatta bunların betimlemelerle anlatılması önkoşuldur. Filmdeki bir kare bile, kurmaca bir metnin doğrudan görsel bir öğeye dönüştürülmesine, izleyiciyi doğrudan olay örgüsünün akışına aralıksız sürüklemektedirken, yazılı eser betimlemeler arasında boşluklar yaratarak okurun kendi dünyasında olayları canlandırmasına olanak vermektedir (Poppe, 2007:11).

Bu konuya Monaco şöyle yaklaşır;

Sinema akla getirmez belirtir. Ve bu noktada izleyici için güç ve tehlike doğar: görüntüyü iyi okumayı öğrenmek yararlı hatta yaşamsaldır, çünkü izleyici aracın gücünü böyle elde edebilir. Görüntüyü daha iyi okumak, onu daha iyi anlamak, onun üzerinde daha fazla güce sahip olmaktır. Bu sayfayı okuyan görüntüyü türetir, filmi izleyen türetmez, yine de her iki okuyucu da anlama sürecini tamamlamak için gördükleri göstergeleri yorumlamaya çalışmak zorundadır (2000:155).

Görüntünün egemenliğı ve okunabilirliğı sinema için bu noktada daha ön plana çıkar. Yönetmen tarafından izleyiciye hem bir dayatma, hem de özgür yorumlama bakımından bir alan sağlanır. Yazılı veya sözlü anlatımlı hikâyeler kullandıkları sözcüklerin ilk anlamından sonra ancak ikinci ya da diğere anlamları üzerinden bir anlam öbeğine ulaşabilirken, görüntünün alıcısındaki yani izleyicideki özgürlük alanı çok daha geniştir, izleyici filmin içinde yalnız görmek istediklerine odaklanır ve bu göstergeler üzerinden kendine anlamlar oluşturmaktadır.

Sinemanın edebiyatla olan bu yakın ilişkisi, sinemanın içinden karşı akımların oluşmasına neden olmuştur. Bu akımlar 'saf filmi' aramakta olan yönetmenlerden oluşmakta ve izlenimciler (empresyonistler) olarak tanımlanmaktadır. Esasen bu yaklaşım bile sinema ve edebiyatın ne kadar iç içe olduğunu özetler niteliktedir. Bu akımın önemli temsilcileri Germaine Dulas, Luis Delluc, Abel Gance ve Jean Renoir'dir. Buradaki 'saf film' kavramı akıllara Bazin'in (1975 ve 1966)¹⁹ ünlü

¹⁹ Söz konusu deneme için ayrıca bakınız: Bazin, Andre (1966), Ari Olmayan Bir Sinema İçin, Uyarlamanın Savunması, içinde: Çağdaş Sinemanın Sorunları, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara
Bazin, Andre (1975), Für ein 'unreines' Kino - Plädoyer für die Adaption. In: Ders.: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln

denemesi getirir: *Für ein unreines Kino - Plädoyer für die Adaption* (Tr. Arı Olmayan Bir Sinema İçin - Uyarlamanın Savunması) denemesinde Bazin, söz konusu akıma karşı bir cevap niteliğinde sinema ve edebiyatın birbirine bağımlı iki sanat dalı olarak kabul edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Aktarım biçimi yönünden birbirinden tamamen farklı, fakat içerik, anlatma eyleminin kendisi ve aktarım görevi ile iç içe görünen bu iki medya, uyarlamalar aracılığıyla doğrudan bir ilişki içinde bulunmaktadır. Bu hem bir medya değişimi, hem de medyalararası ilişki olarak tanımlanabilir. Medyalararasılık ve medya değişimi olarak film uyarlamaları, uzun yıllar sadece yazılı eserin beyaz perdeye aksettirilmesi olarak ele alınmış ve uyarlamalarda da yazılı eserin izleri aranmıştır. Bu noktada yazılı bir medyanın görsel bir medya üzerinden tekrar sunulması başlı başına bir medya değişimini, bu değişim sırasında da bünyelerinde vazgeçiş ve eklenişleri işaret etmektedir. Bu tip bir medya değişiminde anlatım ve aktarım yönünden birçok farklılık ve yenilikle birlikte, anlatımda çeşitli kayıp ve eklemeler de kolaylıkla tespit edilebilmektedir. Bu nedenle uyarlamaların çoğu zaman eserin özgünlüğünü zedelediği görüşü ortaya çıkar ve eleştirilir. Bu aynı zamanda farklı sunum ve anlatım tarzlarına rağmen yeni medyaların eskilerine nispeten eksiksiz mükemmel bir anlatım ve aktarıma sahip olmasına, hatta biraz daha ileri giderek daha önce var olan anlatımı daha da zenginleştirme beklentisine dönüşebilmektedir. Örneğin Mirty'nin bu yöndeki görüşü, "edebiyat, resim ve müzik sanatını oluşturan şey sözcüklerin, renklerin ve notaların kullanım biçimidir. Sinema için de aynı şey geçerlidir. Sinema bir araçtır. Hem de öyle bir araç ki!" (1989:10) şeklindedir ve bu görüş açıkça sinemada diğer sanatların ötesinde bir sonucun var olması beklentisini özetler niteliktedir.

Bu doğrultuda basılı medya üzerinden yapılan değerlendirmelerin görsel medya üzerinden de elde edilme beklentisi film uyarlamaları için çok zaman bir dezavantaja dönüşmektedir. Özellikle de çok tanınmış yazınsal yapıtların filme uyarlanmasında izleyici filmi bir anlamda edebiyat metni ile bir karşılaştırma halinde izlemektedir²⁰. Bu bağlamda yönetmenlerin romana yaklaşımları ve getirdikleri yorum filmin asıl niteliğini oluşturabilmektedir. Metinde anlatılan duyguların, mekânların filme dönüştürülmüş hali

²⁰ Zwei Ziegen stehen auf einer Weide und fressen eine Filmrolle. Als sie fertig sind, sagt die eine zur anderen: „Das Buch war mir aber lieber.“ Frei nach einem Witz von Alfred Hitchcock.

kendi başına bir anlatıma/içeriğe dönüşebilmektedir ve romanın daha sonraki alımlanmasına da etki edebilmektedir. Ancak bu yöndeki tespitler duruma karşı bakış açısının pozisyonuna göre de değişkenlik göstermektedir. Örneğin sinemacıların bir kısmı bir film uyarlamasında edebi eserin yazarının izlerine çok sık rastlanmasını pek hoş karşılamazken, aynı filme edebiyat bilimciler tarafından övgüler sunulur. Bu durum için verilebilecek en uygun örneklerin biri de, Robert Bresson'un Georges Bernanos'un aynı isimli romanından uyarladığı JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE (Bir Taşra Papazının Güncesi, 1951) adlı eseridir. Söz konusu uyarlama birçok sinemacı tarafından kitap okumaktan farksız şekilde olumsuz biçimde eleştirilirken, diğer yandan kimilerince (içlerinde edebiyat bilimciler de mevcuttur) başarılı bir aktarım ve uyarlama olarak tanıtılmaktadır. Hatta bir adım ötesinde Kracauer, Bresson'u köle ruhlu olmakla suçlayacak, Bazin'in ise aynı uyarlama için olumlu eleştiriler yapacaktır. Bu uyarlamada dikkat çeken en önemli etken Bresson'un filmdeki dış ses kullanımı ve bu kullanımın filme kattığı yorum olarak görülmektedir. Dış ses kullanımı Kracauer için bir sorundur çünkü dış ses kameranın anlatıcı rolünü elinden alarak sesli bir okuma meydana getirmektedir, Bazin içinse anlatımı tamamlayan bir unsur olarak görülmektedir (Karş. Andrew,2010:234). Filmdeki dış sesli anlatıcı kullanımı özellikle edebiyattaki anlatım tarzı olan extradiegetik anlatıcıyı akla getirmekte, olağan, alışıla gelen mimetik anlatıcı tarzına sahip olan sinemaya ses aracılığıyla ayrıca bir anlatıcı eklemektedir²¹. Çoğu sinema kuramcısı filmlerde en büyük anlatıcının kamera olduğunu, görüntüleme biçimleriyle çok şeyin anlatılabileceğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla yalnız kamera hareketleri kullanılarak yapılan anlatım biçimi yerine Bresson'un edebi bir unsur olan diegetik anlatıcı pozisyonunda sesli bir anlatım aracı kullanmış olması kimilerince yanlış bir tercih olarak addedilirken, kimilerince de oldukça destek görmektedir.

Sinema sanatına söz, yani ses, sinemanın ilk kurulduğu yıllardan çok daha sonra girmiştir. Sesin sinemaya geç girmesi olumlu gelişmelerin yaşanmasına da yardımcı olmuştur. Daha önce de değinildiği gibi sinemada sessiz film döneminin bitişi ve sesin

²¹ Gerald Genette'nin anlatıbiliminde bu (diegetik ve mimetik) ayrımı şiddetle karşı çıkmakta, bütün anlatıların kurgusal bir yapılanma içerdiğini ve sonuçta aktarılma, bir yorumlama ürünü olduğunu söylemektedir. Daha geniş bilgi için Bkz: Gerald Genette (1982), Figures of Literary Discourse, Columbia University Press, USA

devreye girmesi Arnheim gibi kuramcılarının tepkisini çekmiş, “sinemanın özgün bir sanat olma özelliğinin sesin sinemaya dâhil olmasıyla kaybolmuştur” (bkz. Arnheim, 2002:35 ve Andrew, 2010:93) gibi açıklamalarla da eleştirilmiştir. Çünkü sessiz sinema dönemi anlatım olanaklarının, kamera kullanımının ve hikâye anlatımının sahneler arası kısa yazılarla aktarılması çabasının ve dolayısıyla görüntülemenin anlatım üzerindeki tek hâkim olduğu bir dönemdir. Bu noktada oyunculuk faktörünün de önemini ayrıca vurgulamak gerekmektedir. Çünkü oyuncular yalnız jest ve mimiklerle anlatım sürecini gerçekleştirmeye ve sözcük kullanmaksızın bir hikâye anlatmaya çalışmaktadırlar. Özellikle bu dönemin usta sinemacıları Fritz Lang, Charlie S. Chaplin, Griffith, Renoir, Dreyer gibileri sinematografiye büyük katkılarda bulunmuşlardır. Görüntü üzerinden bir anlatım dili oluşturmayı başarmış olan sinema, sözcüğü daha sonraları etkin biçimde kullanmasına rağmen sinematografik anlatının tekniklerini de yoğun biçimde kullanmaya devam etmektedir.

Görüldüğü gibi film uyarlamaları hem edebiyat için hem de sinema dünyası için çok çeşitli tartışmaları beraberinde getirmiş ve getirmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi yapılan eleştiri ve yorumlar eserlere bakış açısına göre değişmektedir ve bu durum için henüz bir uzlaşma sergilenememektedir. Okur ya da izleyici açısından uyarlamadan beklentiler de bu eleştirilerin yönünün tayin edilmesinde etkilidir.

Medyalararasılığın medya değişimi konusunda vurgulanması gereken önemli bir başka noktası da, iki sanat dalı arasındaki ilişkinin hiyerarşik bir düzleme çekilmemesidir, aksine ‘eşit konumda olan iki sanatın etkileşimde bulunması’ şeklinde özetlenebilecek bu durum, ‘film ve edebiyatın çift taraflı bir temasla estetik bir potansiyeli doğurabileceklerini’ göstermektedir (Braun, 2006:8). Bu durumda ne sinema ne de edebiyat bir diğer sanat dalından daha üstün konumlandırılmaz. Sonuç itibarıyla kendi anlatım dillerine, tarzlarına ve kendine özgü kuralları olan iki ayrı sanat dalından bahsedilmektedir.

Özetlemek gerekirse filmler son yüzyılın tartışmasız en hızlı ve etkili iletişim araçlarındandır. Bu araç ne kadar yeni bir medya olarak sınıflandırılrsa da, kendinden önceki medyalar ile sıkı bağlar kurmuş, dolayısıyla farklı medyaların birleştiği ya da çatıştığı bir alan olarak tanımlanmıştır. Bu bağların en güçlüsü edebiyatla kurulmuştur. Medyalararasılığında bu ilişki ve çatışmalar ister anlam oluşturma bakımından olsun, ister

yeni bir anlatım aracı olarak kullanımında olsun önemli bir araştırma nesnesine dönüşmekte ve medyalararasılık özelliğinin açığa çıkartılmasına hizmet eder konumda bulunmaktadır (bkz. Kayaoğlu, 2010:115). Bu çalışmaya konu edilen uyarlamalar da bu nedenle birer araştırma nesnesine dönüşmekte, edebiyat ve sinemanın uyarlamalar üzerinden kurulmuş ilişkisine, romanın ve uyarlamanın ortak ve ayrılan yönleriyle karşılaştırmalar yapılarak medya değişimi ve medyalar arası ilişkiler incelenmektedir. Bu nedenle bir sonraki başlıkta öncelikle uyarlama kavramı incelenecektir.

2.4.2. Uyarlama Kavramı

Film uyarlamaları edebiyat ve sinema arasında kurulan ilişkinin üst düzeyde görüldüğü alanlardan biridir. Edebiyatbilimi ve medyalararasılıkta ‘film uyarlamaları’ kavramı (Alm. Literaturverfilmung) farklı iki medya arasında bir transformasyona, değişime işaret etmektedir ve doğrudan edebi bir metnin filmsel bir transformasyona dönüştürülmesini içerir (Poppe, 2007:29). Uyarlama denildiğinde ilk olarak akla romanların filmlere transfer edilmesi gelse de, uyarlamalar aynı zamanda şiir, dram, uzun öykü, novel ya da tiyatro oyunlarından²² da yapılmaktadır. Schwab, adaptasyonu “kurmaca bir konunun bir başka medya aktarımı işlemi” olarak açıklamaktadır, “bu değişim aynı sanat biçiminde olabilmekle birlikte, farklı sanat biçim ve medyaları üzerinden de gerçekleşebilmekte ve hem bir süreç hem de bir sonuç olarak” adlandırılmaktadır (2006:29). Ancak çalışmada bilindiği üzere romanlar üzerinden yapılan uyarlamalar üzerinde durulmaktadır.

Kavramsal olarak kesin bir uzlaşının olmayışı medya değişimi olarak film uyarlamalarının zaman zaman farklı kavramlarla tanımlanmasına sebep olmaktadır. Medya değişimi kimi zaman transformasyon kimi zamansa adaptasyon gibi kavramlarla tanımlanmaktadır²³. Ancak kavramlar küçük farklılıklar dışında temelde aynı sürece işaret etmektedirler. Transformasyon bir medyada bulunan bir ya da birkaç anlatsal özelliğin diğer medyaya aktarılırken yaşanan değişimi, adaptasyon ise genel bir uyum, değişim sürecini işaret etmektedir.

²² Bu konudaki örnekleri çoğaltmak mümkündür, örneğin çocuklar için üretilmiş oyuncak robotların ya da bilgisayar oyunlarının film uyarlamaları mevcuttur bkz. *Transformers* ve *Tomb Raider*

²³ Çalışmanın ilerleyen kısımlarında da bu kavramlar zaman zaman uyarlama kavramının yerine kullanılacaktır.

Film uyarlamalarının bilimsel olarak araştırılmasının esasen hangi disiplin tarafından yapılacağı da uzun süredir netlik kazanmayan bir sorudur. Uyarlamalar ne sadece edebiyat alanına ne de sadece sinema alanına özgüdür, sahip olduğu melez yapı bu sorunun doğrudan cevaplanılmasının önüne geçmiştir (Cermenek:2010:16). Ancak medyalararasılık konusunun son zamanlardaki çıkışı, bu sorunun cevaplanmasını kolaylaştırmakta, çünkü bir medya değişimi olarak bu konu doğrudan medyalararasılık alanının çalışma konusu olarak görülmektedir. Bunun dışında film uyarlamalarının analizinde de net bir yöntem henüz belirlenmemiştir. Bu çalışmada bu sebeple sinema kuramlarından yola çıkarak sinema olgusunun hangi kriterlerden oluştuğu irdelenirken, yalnız edebiyat bilimi merkezli bir araştırmanın ötesinde bir çalışma yapılması planlanmaktadır. Bu noktada medyalararasılık konusunun oldukça yetkin bir araştırma sahasına sahip olduğu tespit edilmiş, edebiyat uyarlamalarının araştırılmasına yeni bir bakış açısı kazandırılacağı düşünülmüştür.

Medyalararasılık uyarlamalar, adaptasyonlar ya da transformasyonları doğrudan bir medya değişimi olarak tanımlamaktadır. Bu konu alan içinde medya değişimi kategorisinde değerlendirilmektedir. İki farklı medya arasında medyalar arası ilişki bağlamında alışverişler çeşitli biçimlerde yaşanabilmektedir, bu nedenle yaşanan süreci doğrudan medya değişimi olarak adlandırmak yanıltıcı olabilir. Edebiyat metninde sinematografik anlatı öğelerinin kullanılması ya da sanatsal bir tablonun sinema filminde kullanılarak anlatıma katkıda bulunması medyalararası bir ilişkiye örnek verilebilmekteyken, doğrudan medya değişimi olarak adlandırılmaz. Başka bir deyişle sinemasal bir biçim edebiyatta, edebi bir biçim de sinemada pek tabii kolaylıkla kullanılabilen ve bu nedenle medyalar arası geçişler gerçekleşebilmektedir.

Film uyarlamaları çok zaman sanatsal tartışmaların içinde yer edinmektedir, çünkü bu değişimin kimi zaman ‘tam bir sanat ürünü’ olmadığı dahi iddia edilmektedir. Poppe uyarlamaların tam anlamıyla sanat eseri olarak görülmemesini eleştirmekte, bunun yalnızca metinlerarasılıktan kaynağını alan bir yaklaşım olarak görmenin de yanlış olmayacağını söylemektedir. Bu problematik ona göre film uyarlamalarından daha önce başlamıştır, sanatlar arası alışverişin başladığından bu güne adaptasyonlar sanat tarihinde tartışılmaktadır. Temel sorunun 20. yüzyılın gelişmiş medya olanaklarında edebi eserlerin birer ürün ve ihtiyaç gözüyle algılanmak zorunda olmasında

görmektedir, bunun yeni çağın bir eğilimi olduğunu ve buna bağlı olarak medya değişiminin bu geleneksel bağlamda değerlendirilmesi gerekmektedir (2007:29-30).

Uyarlama konusunda bilimsel incelemelerin dışında, hemen hemen her izleyici ve okurun iyi kötü bir yorum ve fikir yürütme şansı vardır. Uyarlamaların bu nedenle karşılaştırmalara müsait bir yapısı vardır. Bu çalışmada roman ve film karşılaştırması yapılırken romanın izlerini uyarlama filmler üzerinde aramaktan daha çok, yönetmenin filme aldığı romanın farklı bir okuma ile yeni bir giydirme yaptığı düşünülerek, uyarlamaların başlı başına özgün bir eser olarak değerlendirilmesi planlanmaktadır.

2.4.3. Film Uyarlamalarının Tarihi

İlk edebiyat uyarlamalarının, ünlü edebiyat eserlerinin en bilindik sahnelerinin çeşitli görsel aletlerde (Magic Latern, kinematograf vb.) görselliğe aktarılmasıyla başladığı söylenebilir. Daha sonra teknik olanakların gelişmesine paralel olarak filme alma olanakları daha da artmış, uzun metrajlı filmlere geçişlerle birlikte öykü anlatılan filmler dönemine geçilmiştir.

Sinema tarihi bilindiği gibi kamera ve seri çekimlerin geliştirilmesinin hemen ardından Lumiere kardeşlerin gündelik hayattan kesitlerinden oluşan, sıradan, herhangi bir hikâyeye dayanmayan olayları kayda alarak oluşturdukları filmlerle başlamaktadır. Gündelik hayattan sıradan görüntüleri (örneğin fabrikadan çıkan işçileri çıkması, tren garına yaklaşan tren vs.) artık seyirci için ilgi çekici bir durum olmaktan çıkmıştır. Başlarda film gösterim eyleminin kendisi insanlık için yeterince büyük bir olay iken, zamanla bu teknolojiye alışan seyirci izlenen şeylerde ilgi çekici bir unsur, bir anlatı, bir hikâye aramaya başlamıştır. Bu arayış çok geçmeden sinemada cevabını bulmuş, kayda alınan filmlerde başı sonu belli, belirli karakter ve kahramanlar üzerinden yürüyen hikâyeler anlatılmaya başlanmıştır. Filmlerin görüntü aracılığıyla hikâyeler, öyküler anlatabilme potansiyeli de zamanla keşfedilmiştir.

Ancak, olayların betimlenmesi ve bu betimlemelerin seyirci tarafından anlaşılması ise bir sahne uzlaşımına ihtiyaç duyacaktır (bkz. Paech, 1995:21). Bu ihtiyaca dayanarak sinematografik anlatıyı oluşturacak çeşitli anlatım teknikleri geliştirilmiştir. Anlatı ve anlatım bu anlamda yeni bir medyanın ilgi odağını oluşturmuş, bu kavramların kaynağı olan edebiyat da bu yeni medyaya ilham kaynağı olarak hizmet etmiştir.

Film uyarlamalarının öncülerine bakıldığında, yine Lumiere Kardeşlerin 1896'da Goethe'nin *Faust* eserini deneysel olarak kısa süreli filme almaları dışında tam manasıyla ilk film uyarlaması olarak kayıtlara geçen iki filmden söz edilmektedir; bunlardan birincisi Fransız yönetmen Georges Melies'in LE VOYAGE DANS LA LUNE (Aya Seyahat, 1902) filmidir. Bu film 1902'de Jules Verne'nin aynı isimli, H.G. Wells'in *Aydaki ilk İnsanlar* romanlarından orijinaline çok bağlı kalınmadan çekilmiştir. Bir diğer uyarlama ise 1903 yılında Harriet Beecher Stowe'un UNCLE TOM'S CABIN; OR, LIFE AMONG THE LOWLY (Tom Amca'nın Kulübesi, 1903) adlı filmidir. Aynı isimli roman Edwan S. Porter tarafından da sinemaya aktarılmıştır. 1906 yılında Viktor Hugo'nun *Sefiller* (Fr. Les Mirables) romanı Ferdinand Zecca tarafından, peşi sıra 1907 yılında yine Melies tarafından Shakespeare'in *Hamlet*'i uyarlanmış yine aynı zamanlarda Rusya'da Puşkin'in *Boris Godunow* ve Viggo Larsen Dumas'ın *Kamelyalı Kadın* eseri Danimarka'da beyaz perdeye aktararak devam etmiştir. Sinemanın edebileşmesi ya da sinemanın edebiyattan etkilenerek kendi hikâyelerini ele alması da aynı yıllara tekabül etmektedir.

Türkiye'deki ilk uyarlama örneği ise, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* isimli romanıdır. Roman Ahmet Fehim tarafından 1919'da sinemaya aktarılmıştır. Ancak bu film aynı zamanda dönemin siyasi koşullarından etkilenerek ilk sansüre uğrayan film olarak da adlandırılmaktadır. Filmin konusu Fransız bir öğretmen kadının İstanbul'da gayriahlâkî davranışlarda bulunmasıdır ve film dönemin işgal kuvvetlerinden Fransızların tepkisini çekmiş, bu nedenle sansürlenmiştir, sansüre rağmen film gizlice gösterime girmiştir.

Türkiye'de ilk uyarlamanın yapıldığı dönem aynı zamanda dünya genelinde de uyarlamalara oldukça ilgi gösterilen 1912-1930 arasındaki dönemi temsil etmektedir. Aslında bunun nedeni filmlerin sürelerinin teknik olanaklara bağlı olarak uzatılabilmesi ve film dağıtımçı firmalarının kurulmasıyla ekonomik bir etkinin sinema dünyasına girmesidir. Bu yıllarda ekspresyonizmin zirve yaptığı psikolojik etkilere sahip, optik-fantastik kült filmler Fritz Lang'ın METROPOLIS (Metropolis,1927) ve Georg Wilhelm Pabst'ın GEHEIMNISSE EINER SEELE (Bir Ruhun Sırları,1926) eserleri büyük ilgi toplarlarken, bu filmler köklerini 1912'de çekilmiş DER STUDENT VON PRAG (Praglı öğrenci) gibi filmlere kadar dayanmaktadır (Grimm, 2005:31).

Bu dönemden sonra II. Dünya Savaşı başlamış ve sinema sektöründe de propaganda sineması ön plana çıkmıştır. Amerika’da da Charlie Chaplin’in de aralarında bulunduğu ünlü Hollywood komedi film dönemi devam etmektedir. Bilindiği gibi Nazi döneminde Hitler film medyasını oldukça iyi kullanmış, TRIUMPH DES WILLENS (İradenin Zaferi, 1935) gibi filmlerle siyasi propaganda için birçok film çekirmiştir. Savaş biter bitmez özellikle İtalyan sinemasında da bir sıçrama ile karşılaşmaktadır.

Bu yılların hemen ardından 60’lı yıllarda da uyarlamalar oldukça ön plana çıkmış ve birçok ünlü edebiyat eseri sinemaya uyarlanmıştır. Savaş sonrası ekonomik durum da bir yönüyle uyarlamalara yönelimi daha da arttırmıştır. Bu dönemde yönetmen Helmut Käutner tarafından Carl Zuckmayer’in *Der Hauptmann von Köpenick* (Köpenick’li Yüzbaşı 1957), *des Teufels General* (Şeytin’in Generali,1955) gibi eserler sinemaya aktarılmıştır. Almanya’da özellikle yönetmen Volker Schlöndorff, Günter Grass’ın ünlü eseri *Die Blechtrommel*’i (Teneke Trampet, 1979) aynı isimle uyarlamış ve bu uyarlama ile Altın Palmiye ve Oscar ödülleri kazanmıştır.

Uyarlama tarihinin daha kapsamlı bir şemasını çizmek başka bir çalışmanın konusudur, çünkü sinema tarihinde bugüne değin yapılan uyarlamaların sayıları göz önünde bulundurulduğunda, bunun başlı başına bir uyarlama tarihi çalışması gerektirdiği görülmektedir. Bunun yerine sinemanın başlangıçtan bugüne edebiyattan güç aldığını tekrar söylemekte fayda vardır. Bu anlamda yalnız uyarlamalar değil, anlatım bakımından birçok yapı da edebiyattan sinemaya dâhil olmuş ve olmaktadır. Elbette bu durum hiyerarşik bir düzlemde edebiyatı sinemadan daha üstün bir duruma getirmemektedir. Daha önce de değinildiği gibi sinema ve edebiyat iki farklı sanat dalı olarak kendi alanlarına özgü yöntemlerle incelenmelidir. Uyarlama bakımından ise 100 yıldan fazla süren bir ilişki söz konusudur. Bunun yerine, uyarlamalara bakış açılarına ve karşılaşılan sorunlara ve uyarlama yöntemlerine yer verilerek genel bir kanının yakalanması amaçlanmaktadır.

2.4.4. Film Uyarlamalarının Biçimleri

Uyarlama kavramı ve uyarlama tarihi konularından sonra, daha teknik sayılabilecek olan uyarlama yaklaşımlarına değinilecektir. Film uyarlama biçimleri birçok kişi tarafından çeşitli biçimlerde kategorize edilmeye çalışılmıştır. Bunlardan biri de uyarlamaları iki türe ayıran Özakman’ın yaklaşımıdır, ona göre uyarlamaların iki

çeşidinden ilki ‘özgün esere bağlı kalarak uyarılama’, diğerini ise ‘serbest uyarılama’dır. İlkinde özgün eser, tema ve konusunun ana çizgileri korunarak, yeni kişiler ve olaylar eklenmeden uyarılırken, serbest uyarılama, özgün eserin içerdiği malzemeden yararlanarak, eseri örselememeye de özen göstererek, az-çok yeni bir eser yazmak anlamına gelmektedir. Burada konuda bazı değişiklikler yapılabilmekte, yeni kişiler ve sahneler eklenebilmektedir (2012: 286-287). Söz konusu değerlendirme doğrudan özgünlük ve esere sadakat üzerinden yapılmakta ve derecelendirme, esere olan mesafe ölçülmemektedir.

Uyarlamalar üzerinde yapılan tartışmalar da esere sadakat ve özgünlük noktasında yoğunlaşmaktadır. Çünkü uyarlamaların esere sıkı sıkıya bağlı kalması veya eserden esinlenerek yeni bir anlatı oluşturmasının izleyici üzerinde birbirinden farklı etkilere yol açmaktadır. Kimi okur (aynı zamanda izleyici) uyarlamalarda romanı okuma sürecinde oluşturduğu anlatıyı ve buna istinaden kendi görüşüne göre canlandırdığı anlatıyı doğrudan beyaz perdede aramaktadır. Uyarlamaların konumu işte bu noktada çoğu zaman sorgulanmakta ve ikircikli bir hal almaktadır. Bunun akabinde esere bağlılık tartışmaları boy göstermekte ve bu tartışmalar hala sürmektedir. Genel olarak bu tartışmalarda edebiyat ve film arasındaki ilişki tarif edilmeye çalışılsa da, eser ile uyarılama arasındaki karşılaştırma devam ettirilmektedir (bkz. Horn, 2006:8). Ancak yazılı ve görsel medyaların birbirinden oldukça farklı mecralarda ve kıstaslara göre değerlendirilmesi gerektiği bu noktada tekrar görülmektedir. Her eser ve her uyarılamanın okurun dünya görüşüne göre alımlandığı gerçeği bu noktada göz ardı edilmemelidir. İzlenen uyarılama filmlerin bu durumda yönetmenin romandan anladığının bir aktarımı olarak görülmesi gerekmektedir. Okurun kendi zihninde canlandırdığı hikâyenin bir başka okurla eş değer olmayışı, öznellik değerlendirilmeleri çerçevesinde daha net biçimde açıklanabilir.

Öte yandan uyarılama konusu, bilimsel bağlamda ele alınmış ve farklı araştırmacılarca farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bu araştırmalar aynı zamanda uyarlamaların teknik biçimde çeşitli şekillerde sınıflandırılmasına neden olmaktadır. Örneğin Poppe aktarım süreçlerini transformasyon (değişim) olarak adlandırmakta ve bu süreçleri 5 farklı kategori altında toplamaktadır. Bunlar 1. Konuya yönelik (Alm. stofforientierte) 2. Eylem Odaklı (handlungsorientierte) 3. Benzeşik (analoge) 4. Yorumlayan

(interpretierende) ve son olarak 5) Serbest aktarımlar (freie Transformation) şeklindedir (2007:92).

Konuya yönelik transformasyon metinden yalnızca konuyu (İng. Story) alırken, asıl metindeki figürlerin ve olay örgüsündeki sanatsal tasarımın ana hatlarını kabaca işlemektedir. Burada örnek olarak antik Prometheus kahramanının yaklaşık yirmi çeşit uyarlaması verilebilir, bunlar uyarlandıkları zaman dilimine göre yorumlanmakta ve asıl eserle yalnız ana hatlarıyla benzeşmektedirler.

Olay örgüsüne ve eyleme dönük transformasyon ise metnin hikayesi ve olay örgüsü (plot) üzerinden figürler ve çerçeve anlatımına dayanan bir hareketi temsil etmektedir. Bu aktarım her şeyden önce anlatılan olaya odaklı olmakla birlikte, anlatım durumunu (Alm. Erzählsituation) ve biçimini (stil) ve anlatım yapısını kapsamamaktadır. Figürler ve olay olduğu gibi aktarılırken, anlatıcı ve yansıtma stiline yer verilmez.

Benzeşik transformasyon ise hem hikaye (Story) ve olay örgüsü (Plot) hem de yazılı metnin özel anlatım unsurlarını sinemaya aktarma çabası içerisindedir. Bu nedenle eylem odaklı transformasyondan ayrılır.

Bir diğer biçim olarak yorumlayıcı transformasyon hikaye, plan, anlatım biçimi ya da anlatıcı pozisyonlarının her hangi birini dayanak olarak alabilmekle birlikte eserle olan bağlantısını koruyarak ilerler, bu değişim sinematik anlatımın olanaklarını film adına oldukça geniş bir biçimde kullanabilmektedir. Metnin yapısı tasarı bakımından korunmaktadır. Metinle kendi içinde çeşitli kriterlere göre kurulan bir bağlantı söz konusudur.

Serbest transformasyon ise yorumlayıcı transformasyona göre metinle daha az bağlantı içindedir. Metnin bağlamı, olay örgüsü, anlatım biçimi, kişi tasarımları büyük farklılıklar sergileyebilmektedir. Metinle arasında tek bir bakış açısı, motif, gerekirse tek bir parça ile yakalanmış bir bağlantı kurabilir, böylece film ve eser arasında yalnız bir denklikten de bahsedilebilir. Bu bağlamda örnek olarak birçok uyarlamadan bahsedilebilir. Zira birçok uyarlama serbest transformasyon biçiminde sinemaya yansıtılmaktadır. Bu kategorileri isimlerinden de anlaşılacağı gibi özgün eser ile olan bağlantıların hangi yönleriyle yapıldığı ve ne kadar sadık kalındığı ile ilgilidir. Bu durumda uyarlama tartışmalarının merkezinde bulunan şey eser ile uyarlamanın

(adaptasyon, transformasyonun) özgün eserle arasındaki mesafedir (bkz. Poppe, 2007:92-94).

Benzer bir diğer sınıflandırma da Kreuzer ve Schanze tarafından yapılmaktadır;

1. Edebi hammadenin benimsendiği adaptasyon (Adaptation als Aneignung von literarischem Rohstoff): Bu tarz filmler seçilmiş eylem unsurlarını (handlungselemente) ya da figürleri örnek alır, edebiyat burada konu kaynağı, dağıtıcısı olarak görülmektedir. Bu yaklaşım adaptasyonun en mecazi biçimidir.

2. İllüstrasyon (kopya, kalıp) olarak adaptasyon (Alm. Adaptation als Illustration) biçimi edebi anlatımın bütün unsurlarını yeni medyaya aktarırken yeni medyanın etkileme biçimini (Alm.wirkungsweise) ve yapısal anlatım unsurlarını dikkate almaksızın bir model oluşturmaktadır. Bu genel olarak ‘resimlenmiş edebiyat’ (Alm. bebilderte Literatur) olarak adlandırılmakta ve film olarak genelde ‘değersiz’ görülmektedir.

3. Yorumlayıcı transformasyon (interpretierende Transformation) ise tercih edilen medyanın kendine özgü biçimlerini ve anlatım koşullarını dikkate alan, yalnız içeriği değil, içeriksel ilişki olarak biçimi, anlamı ve etkileme biçimini de tasvir etmeye yönelik tarzıdır. Biçim (gestalt) radikal biçimde değiştirilse bile bazı benzeşimsel eserlerde orijinal eserin özü muhafaza edilebilir.

4. Dokümantasyon biçimindeki adaptasyonlar (Adaptation als Dokumentation) ise tiyatro oyunlarının tasvirleri olarak nitelendirilmektedir (Kreuzer, 1996:27-32 ve Schanze, 1996:82-92).

Bu iki çeşit sınıflandırma birbirine oldukça yakın biçimde sunulmaktadır. Literatürde üzerinde uzlaşmış bir araştırma tipolojisi olmadığından içerik olarak birbirine yakın fakat sayı ve biçim olarak farklı iki sınıflandırma çeşidi sergilenmektedir. Bu yaklaşımlarda adaptasyonlar ve orijinal eserle olan bağlantılar sınıflandırma çeşidini belirlemekte ve bu tipolojinin temelini oluşturmaktadır.

Uyarlama ve adaptasyon süreçlerinde bir ürüne dönüştürme ve üretim safhasını oluşturan ve yorumlamayla bağdaştırılan süreçleri Gladziejewski şöyle özetler;

1. Seçim (Alm. Selektion): Temel yapıyı aşacak eylem (Handlung), figür, anlatım perspektifi bakımından materyal seçimi
2. Konsantrasyon (Konzentration): Seçilen materyallerin adaptasyon konseptine ve seçilen medyaya göre yapılandırılması.
3. Entegrasyon (Integration): Doğrudan değişime hizmet eden materyalin, hedeflenen medyaya aktarılması işlemi (Gladziejewski, 1998:176).

Bu sınıflandırma medya değişimine uğrıtılacak edebi eserden yapı, eleman ve unsurların ne tür süreçlerden geçirildiğini, tıpkı bir çeviri metni gibi hedef medyanın özelliklerine göre şekillendirme yöntemine gidildiğini de göstermektedir. Medyaya yönelik dönüşüm safhası söze dayalı anlatı metninin filmin görsel işitsel betimleme araçlarına göre yorumlanarak ilerlemektedir (Schneider, 1981:120). İçerik ve ifade düzleminin birleşimi olan bu noktada medya karşılaştırmasına olanak sunulmakta, iki farklı medyanın ifade tarzlarının da kolayca ayırt edilmesi sağlanmaktadır. Dolayısıyla transformasyonun benzeşik, yorumlayıcı ve serbest bir nitelik kazandığı da kolayca anlaşılmaktadır (Poppe, 2007:96).

Film medyasında edebiyattan doğrudan eklenilebilecek, başka bir deyişle transfer edilebilecek öğelerin yanında, bir de sinemaya özgü özelliklere göre adapte edilebilecek unsurlar bulunmaktadır²⁴. Hikâye olduğu gibi doğrudan aktarılabilmekteyken, anlatıcı, atmosfer ve ya karakterlerin psikolojik durumlarına adapte edilmektedir. Bu noktada görsellik ile sağlanmaya çalışılan etkenler, kamera hareketleri gibi filmsel araçlarla aktarılmaya çalışılmaktadır. Kameranın açısı, bulunduğu nokta, çekim hareketleri gibi birçok sinemasal anlatım olanakları, edebi anlatımdaki gibi sözcüklerin kullanımına bakılmaksızın anlam aktarmaya yönelik kullanılmaktadır. Kamera dışında atmosferin aktarıldığı bir diğer unsur ise film müziğidir. Bu anlatım olanakları oldukça fazla örnekle açıklanabilir, anlatımla ilgili film medyasına has unsurları, çalışmanın uygulama kısmında örnek incelemeler ile sunulacaktır. Sinemasal anlatımın anlatım

²⁴ Transfer kavramıyla medyalar arası geçişte doğrudan kullanılabilecek unsurlar, adaptasyon kavramıyla aktarılan unsurun yorumlanması kast edilmektedir.

olanakları öyle geniştir ki, Mitry'nin²⁵ tanımlamasının haklı bir çıkış olduğu söylenebilir.

Daha birçok araştırmacı uyarlama ve adaptasyon süreçlerini sınıflandırmakta ve kategorilere ayırmaktadır. Ancak genel yaklaşım daha önce de değinildiği gibi edebi metnin orijinalliğini ve esere sadakati üzerinden şekillenmektedir. Buradan hareketle genel bir söylem olarak her uyarlama film eserin bir yorumun muhtemel bir tasarımını betimlemektedir. Çünkü bir yönetmen her ne kadar bir eseri bire bir yansıtmak istese de, ortaya çıkan, yönetmenin okuması ve bu okumayla yeniden canlandırması olacağından, başlı başına yeni bir eserle ve yeni bir medya ile karşılaşmaktadır.

Uyarlamalara edebi esere görselleştirme düzleminden yaklaşıldığında, film oluşturma sürecinin de yapıcı bir fonksiyonu olduğu söylenebilir. Bu içsel bir imgelem oluşturma sürecinin dış dünyaya doğru harekete geçirilmesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bütün okumalar içsel bir sinema perdesini, zihinsel alanda çekilen bir filme dayandırılabilir, bu durum aynı zamanda rüya sekansları (Alm. Traumsequenzen²⁶) ve gündüz düşleri (Alm. Tagtraum) ile açıklanabilir. Edebi eserin okuma süreci bilindiği gibi bu örneklem doğrultusunda gerçekleşmekte, medyalar arası ilişki çerçevesinde sahnelemeler ve simülasyonların aktarımı metni üç boyutlu bir bakış açısıyla medyalar arası bir dönüşümüne götürmektedir. Bu aynı zamanda metnin sinestezi (birleşik duyu) biçiminde algılanmasına örnek gösterilmektedir. Bu nedenle görsellik medyalar arası bir fenomene, edebiyat metnini de medyalar arası değişimde bir unsur haline dönüştürür. Bu da edebiyat bilimi için yeni bir araştırma alanı olarak 'bilişsel bir poetik' (İng. Cognitive Poetics) kavramından bahsedilmesine olanak sağlar (Karş. Poppe, 2006:26).

2.4.5. Film Uyarlamalarına Genel bir Bakış ve Uyarlama Tartışmaları

Film uyarlamaları, çalışmada daha önce de belirtildiği gibi çok zaman fazla ciddiye alınmamış ve uzun zaman konuyla ilgili olan disiplinler tarafından bile incelenmemiştir. Bunun nedeni uyarlamalara yönelik bakış açılarıdır. Bazin'in (1966:110) uyarlamalar

²⁵ Ayrıca Bkz. Mitry, Jean (1989), Sinema Estetiği ve Psikolojisi, Çev. Oğuz Adanır, D.E.U.G.S.F. Yayınları, İzmir

²⁶ Sinematik bir anlatım tekniği olarak olay içinde olayları açıklayan sahneler ve sekansları kapsar. Geri dönüşler, paralel olaylarla anlatım zenginleştirilir. Bkz. [https://de.wikipedia.org/wiki/Traumsequenz_\(Erz%C3%A4hltechnik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Traumsequenz_(Erz%C3%A4hltechnik)) Son Erişim: 14.01.2016

üzerine yaptığı bir denemede, çağdaş eleştirmenlerin uyarlama eserleri gerçek bir sanat eseri olarak görmemesine, aksine ‘ehven-i şer’ olarak algıladıklarını vurgulanmaktadır. Bu bakış açısına bugün bile rastlanılmaktadır. Bazin bu fikre öncelikle yazılı bir medyadan yola çıkılan uyarlama filmde ‘en azından bir yaratım’ süreci, yeniden üretme süreci olduğu için karşı çıkar. Ona göre “doğmakta olan bir sanatın kendinden öncekileri taklide çalışması, sonra yavaş yavaş kendi kanun veya temalarını çıkarması yadigarıdır (1966:107). Aynı çalışma birçok kaynakta uyarlama filmlerin sanatsal açıdan en az özgün senaryolu filmler kadar değerli olduğu vurgular²⁷. Söz konusu çalışma Bazin tarafından 1952 yılında yayınlanmıştır, bu tarihten geriye doğru bakıldığında o zamanlar uyarlama tarihinin yaklaşık 50 yıl önce başladığı görülmekte, bu süreçte sinemanın kendini anlatım olanaklarıyla donatıldığını ve bu olanaklar sayesinde uyarlamaların esere bağlı kalarak rahatlıkla yapılabileceği üzerinde durulmaktadır. Bazin iddiasını bir adım ileri götürerek tiyatro oyunlarının uyarlanmasından çok, romanların uyarlanmasının eserin ruhuna olan bağlılığı daha kuvvetlendirileceğini belirtmektedir (2004:110-113).

Biçim olarak değerlendirildiğinde sinema ve romana özerk konumlarını teslim etmeyi unutmaz Bazin. Ona göre şüphesiz, romanın kendi araçları vardır, romanın maddesi görüntü değil dildir, tek başına olan okuyucu üzerindeki gizli etkisi, filmin karanlık salonlardaki kalabalık üzerindeki etkisiyle aynı değildir. Ama işte bu estetik yapı başkaları, eşdeğerlik araştırmalarını daha güç kılmakta, gerçekten benzerliğe ulaşmak iddiasında olan sinemacı yönünden bir o kadar çok buluş ve düş gücü istemektedir. Dil ve deyiş alanında sinema yaratıcılığının, asıl yapıya bağlılıkla doğru orantılı olduğu ileri sürülebilir. Bir uyarlamada orijinal eseri olduğu gibi aktarımı ‘sözcüğü sözcüğüne çeviri’ olarak görür ve bunu ‘işe yaramaz’ olarak nitelendirir, çok serbest çeviriyi de kabul edilmez gösteren aynı nedenlerdir, zira özden çok uzaklaşma söz konusudur. Bazin’e göre iyi bir uyarlama asıl yapıtın sözünü ve özünü yeniden kurabilmektir. Ama iyi bir çeviri için dile ve dilin dehasına ne kadar içten içe ulaşmak gerektiği bilinmektedir. Andre Gide’in o ünlü geçmiş zamanlarının deyiş etkileri salt edebi bir özellik sayılabilir ve bunların tam da sinemanın veremeyeceği dil inceliklerinin ta

²⁷ Ayrıca Bkz. Walzel, Oskar (1917), *Die wechselseitige Erhellung der Künste*, Reuther & Reinhard Berlin ve Lessing, G.E. (2006). Laokoon. Reclam, Stuttgart

kendisi olduğu düşünülebilir (Bazin, 1966:128-129). Bazin sinema uyarlamalarına karşı bir çeviri metni gibi yaklaşmakta, ayrıca bir disiplinlerarası konuya işaret etmektedir. Yönetmenin uyarlamasını asıl eserden hareketle bir yorum, bir çeviri olarak kabul etmek pek tabii mümkündür. Bu ön kabul hermeneutik ve alımlama estetiği çerçevesinde de ayrıca bir çalışma gerektirmektedir. Yazılı bir medyanın, görsel bir medya üzerinden yeniden aktarılmasından çok, kullanılan medyanın anlatım dili araştırma nesnesidir, aynı zamanda medya değişimi üzerinden bir değerlendirme yapmak mümkündür.

Uyarlamak, bundan böyle ihanet etmek değil, yapıtın aslına saygı göstermektir. Maddi alandaki koşulların bir karşılaştırılması yapılırsa şu görülür: Bu üstün estetik bağlılığa ulaşmak için sinema anlatımının, optiğinkiyle bir tutulabilecek bir gelişme göstermesi gerekir (Bazin,1966:131) .

Bir sinema kuramcısı olarak Andre Bazin'in uyarlama üzerine düşüncelerini özetleyen bu alıntı, uyarlamaların eserin değerini artıran, saygı sunan bir transformasyon olduğunu ve bu nedenle desteklenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bazin edebiyat uyarlamalarını şöyle yorumlar;

Edebi başyapıtların perdede uğradıkları bozulmalardan, hiç olmazsa edebiyat adına öfkelenmek saçmadır. Çünkü uyarlamalar ne kadar yakıştırmaca da olsa, asıl yapıtı bilen ve değerlendiren azınlığa bir zararları dokunamaz; bilmeyenlere gelince, iki şıktan biri: Ya, her hangi bir filmde geri kalmadığı şüphesiz olan bu filmle tatmin olacaklar ya da asıl yapıtı tanımak isteği duyacaklar ki, bu da edebiyat için bir kazançtır. Bu muhakeme, edebi yapıtların sinemaya uyarlandıktan sonraki satışlarının bir ok gibi yükseldiğini gösteren bütün basım istatistikleriyle de doğrulanmıştır. Hayır, gerçekte, genellikle kültürün, özellikle edebiyatın bu serüvende yitireceği hiç bir şey yok! (Bazin, 1966:125).

Bu yorumlamaya göre uyarlamalar edebiyat açısından bir kayıp ya da yozlaşmanın aksine, bir kazançtır. Bu nedenle uyarlamalardan bir kayıpmış gibi bahsetmek, bu medya değişimine karşı duyarsız ve kayıtsız kalmak, edebiyat bilimi için neredeyse imkânsızdır. Edebiyat doğrudan bir kaynak ve yürütücü lokomotif görevi görmektedir.

Balazs ise Bazin'in bu tanımlamalarına zaman zaman karşı çıkmaktadır. Ona göre yönetmenler uyarlama konularında kaynak metnin (edebi metnin) özgün yapısından sıyrılarak, sinemasal anlatının birer ögesine dönüştürülmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Andrew, Balazs'ın yaklaşımını şöyle örneklendirir: *Moby Dick*'ten yapılan pek çok uyarlamayı düşünün, bunlar yalnızca uyarlamanın kendi içinde imkânsız olmasından ötürü başarılı değil, ancak bu başyapıt öyle bir çalışmaydı ki konusu ideal olarak kendi aracına uyduğu için ondan yapılan uyarlamaların hepsi hayal

kırıklığı yaratıyordu. Bu çalışmanın her türlü yeniden biçime büründürülmüş hali kaçınılmaz olarak daha az tatmin edici bir sonuca ulaşacaktır. Andrew' e göre, Balázs bu probleme Bazin'in bulduğu çözümü asla kabul etmeyecekti, çünkü bu çözüm "uygun-layıkıyla yapılmış sinemasal" olanın bastırılmasına karşılık geliyordu ve sinemayı yalnızca diğer sanatların bir beslemesi haline getiriyordu. Bunun yerine Balázs sinemasal transformasyonun olabilirliğini gösteren ve uyarlanabilmesi daha olası ortalama eserlerin uyarlanmasını tavsiye etti. Sayısız ucuz romanın ve oyunun sinemada nasıl farklılaşabileceğine değindi ve bunların nasıl muhteşem filmlere dönüşerek uyarlayıcının onların içinde gördüğü sinemasal konuların bütünüyle yeniden yaratımla şekillenebileceğini gördü (2001:169).

Uyarlamalar üzerine bir değerlendirme de Schanze tarafından yapılmaktadır. Ona göre, “uyarlamalar edebiyatın iki büyük kayıt ve yayılma medyası olan görsel işitsel medyalara, sinema ve televizyona geçiş sürecinde anahtar görevi görmektedirler. Mültimedya dünyası bu süreci tutarlı bir biçimde sürdürmekte ve talep etmektedir” (1996:82). Bu durumda uyarlamaların, günün koşullarını da göz önünde bulundurulunca edebiyat açısından oldukça önemli bir rol üstlendiği söylenebilir. Bundan başka televizyon medyası da 60'lı yıllardan bu yana dominant medya olarak tanımlanabilmektedir. Bunun nedeni bu medyanın sinemaya göre ulaşılabilirliğinin daha kolay olması, her evde en az bir televizyonun bulunması, yani bu medyaya ulaşabilmenin daha kolay olmasıdır. Ancak günün koşulları tekrar göz önünde bulundurulursa sosyal medya ve elektronik medyaların televizyonun baş medya konumunu ellerine geçirdiklerini söylemek mümkündür.

Bir eseri uyarlama sürecinde tamamıyla farklı iki göstergeler sistemi ve anlatım düzlemi söz konusudur ve bu iki anlatım düzlemi mütemediyen kendi tutumlarını, kurallarını talep etmektedir. Bu medyalarda anlama eylemini de o medyaların belirli şifreleri üzerinden gerçekleştirilmektedir. Bir filmi anlamak, tıpkı bir kitabı anlamak gibi daha sonradan edinilen, öğrenilen bir olgudur. Bu noktada “bir metnin sanatsal değerinin tartışılması seçilmiş medyanın kriterlerine göre değil, sanat eserinin etrafıyla kurduğu ilişki üzerinden tartışılmalıdır” (bkz. Cermenek, 2010:19). Bu görüşle uyarlamalar hakkında özgün bir alan yaratılabilir ve uyarlamalar buna göre değerlendirilebilir. Edebiyat her ne kadar bir kaynak olarak film uyarlamalarında kullanılmış olsa da,

uyarlama filmin kendisi de bütünsel ve bağımsız bir eser olarak değerlendirilmelidir (Faulstich: 2008:64).

Uyarlamalar üzerine yapılan bu değerlendirmelerden sonra, yaşanan medya değişiminde öncelikle karşılaşılan sorunlara kısa bir bakmakta fayda var. Yazılı medyanın bir medyada değişimi olarak görselliğe, yani sinemaya aktarılmasıyla oluşan uyarlamalarda karşılaşılan ilk sorun zamandır. Çünkü sinema filminin hikaye anlatımı kısıtlı sürede birçok şey anlatmaya yönelikken, bir romanın hikaye anlatımı oldukça geniş bir süreye yayılmaktadır. Özön, “uyarlamalarda en çok rastlanan aksaklık da uyarlamaya temel olan yapıttaki bir sürü gereci filmin sınırlı süreci içinde yerli yerine oturtmaktan doğar” (2008: 124) ifadesiyle durumu açıklar.

Özgün, uyarlanmamış bir senaryoda yalnızca filmin başarısı sorgulanırken, uyarlamada birbirinden çok değişik iki sanatın dillerini, uygulamaları arasında uygun karşılıklar arayıp bulma süreci başlangıç olarak zorlayıcı bir süreçtir. Farklı sanat ürünündeki gerecin görsel-işitsel yönden karşılıkları ağır basmaktadır. Bundan dolayı roman, öykü, şiir, oyun gibi gereçler senaryolara dönüşürken önemli değişikliklere uğramaktadır. Özön, bir romanın önce oylum (hacim) yönünden filmde daha yüklü olduğunu söylemektedir. Olağan bir film bir buçuk saati geçmez; oysa iki-üç yüz sayfalık kısa bir romanın okuması yedi sekiz saat sürer. Bir film olsa olsa bir uzun öykü boyundadır. Ama film, uzun öyküden alındığında bile ona tıpatıp benzemez, ikisinin anlatım özellikleri başkadır (Özön, 2008:128).

Romanın ya da genel bir tanımlamayla edebiyatın sözcükler üzerinden soyut biçimde yaptığı ruhsal gözleme, çözümleme ya da betimlemeler, bir filmde yalnızca görüntülerle ortaya konulabilir. Bunlar öncelikle somut olacağından bir roman uyarlamasının sinemada kullanılabilecek yönlerinin, özellikleri bozulmayacak nitelikte hazırlanmasını gerektirmektedir. Özön, sinema özelliklerine çok yakın anlatımlı yazın ürünlerinin de bulunduğunu hatırlatmakta, sinema-edebiyat ilişkisinin gittikçe çoğalması, sinema ile edebiyatın birbirini karşılıklı etkilemesi bu yakınlığı arttırmaktadır. Bundan dolayı uyarlamaya yatkın olan ya da olmayan yazın ürünlerinden de söz açılabilir. Görünüştaki benzerliklerine karşın, tiyatro yapıtı ile sahne arasındaki başkalık, roman ya da öykü ile film arasındakinden de büyüktür; bir tiyatro oyunu, sinemaya uyarlama yönünden, romandan, öyküden daha elverişsizdir. Kapsam

bakımından oyun ile film arasında büyük bir başkalık yoktur; ama anlatım yönünden büyük başkalıklar vardır. Tiyatro büyük ölçüde söze dayanan bir sanat olduğu halde, sinema görsel bir özellik taşımaktadır. Genellikle, mizansendeki gibi belli bir dekor içinde beş altı kişinin konuşup durması, sinemada dayanılamayacak bir durum sayılmaktadır. Bir oyunu yalnız işitmekle de onun olgusu, konusu, düğümleri ve çözümleri izlenebilir, ama bir film yalnız konuşmalarından izlenemez. Yalnız konuşmalarından izlenebilen bir film zaten başarılı bir film değildir. Bundan dolayı bir oyun uyarlanırken bu oyunun olgu, kişi ve konuşmalarının önemlileri alınır; bütün bunlar tiyatronun dar, kapalı çevresinden doğa içine çıkarılır; sinema evreninde bunların karşılıkları bulunmaya çalışılmakta; sözden çok devinimlere dayandırılmaktadır (Özön, 2008:128-129). Bu nedenle daha önce de değinildiği gibi sinemaya en uygun edebi tür olarak romanlar gösterilmektedir.

Faulstich roman ve film karşılaştırmalarında ya da roman ve uzun metrajlı film karşılaştırmalarında (Alm. Spielfilm) ister medya, ister estetik bakımdan olsun yalnızca bu iki medya arasındaki farklılıkların alışılmış biçimlerde ortaya konularak basit bir karşılaştırma yapılmasını anlamsız bulmaktadır. Buna bağlı olarak film uyarlamalarının edebi tasarımı üzerinden alana uygun analiz çalışmalarında gözden kaçırılan bir nokta olarak, “tertium comparationis” kavramının dikkate alınması gerektiğini vurgular (Faulstich, 2008:61). Tertium comparationis²⁸ (üçüncünün karşılaştırması) kavramı burada yeni bir karşılaştırma alanına işaret etmektedir. Bu alan ne yalnızca edebiyat odaklı, ne de sinema odaklı bir karşılaştırma yapılmasına meyillidir, aksine iki alanın da kavramlarını kullanarak ortak bir karşılaştırılmayı amaçlamaktadır. Böylelikle tek bir alana özgü bir değerlendirmeden çok, iki farklı alanı da bünyesinde barındıran bir değerlendirmeden bahsedilebilir.

²⁸ Tertium comparationis ist ein lateinischer Begriff der Rhetorik und bedeutet wörtlich „das Dritte des Vergleiches“. Damit wird bezeichnet: die Gemeinsamkeit zweier verschiedener, miteinander zu vergleichender Gegenstände oder Sachverhalte in Metaphern und bei der Metonymie.. 2.In der Logik ein drittes Glied eines Vergleichs; einen dritten Begriff, in dessen Umfang die anderen beiden Begriffe eingehen. (https://de.wikipedia.org/wiki/Tertium_comparationis) Kavram aynı zamanda kültürlerarası edebiyatta sıkça karşılaşılan ‘dritter Raum’ kavramını anımsatmaktadır.

2.4.6. Bu Çalışmanın Film Uyarlamalarına Bakışı ve Çözümleme Yöntemi

Uyarlamalar üzerine tartışmalara yer verildikten sonra bu başlıkta araştırma nesnelere olan film uyarlamalarına çalışmada hangi açılardan yaklaşıldığına ve buna bağlı olarak uyarlamaların hangi unsurlar göz önünde bulundurularak çözümleneceğine yer verilecektir.

Uyarlamalara ilişkin tartışmalara bakıldığında, uyarlama filmlerin uyarlanan eserle bağının, bu iki yapıt arasında kurulan ilişkilerin ve filmin uyarlanan metinle benzerliklerinin oldukça önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Uyarlamalar, kurulan bu ilişkinin biçimine ve derecesine göre değerlendirilmekte ve sınıflandırılmaktadır. Uyarlamalar üzerine kuramsal çalışmalar yapan yazarların bir bölümü yazılı eserin bir kopyasını, yani eserin doğrudan görüntüye, sese aktarılmış halini, bir bakıma görüntülü ve sesli romana dönüştürülmesini²⁹, uyarlama eserde uyarlanan eserin büyük bir etkisinin olması gerektiğini savunmakta, eseri doğrudan yeni medyada aramaktadır. Bu durumda uyarlama filmi daha önceden okunan eser temel alınarak bir karşılaştırma halinde izlenmektedir. Ancak alımlama ve yorumlamanın devreye girdiği bu noktada film uyarlamalarını ne denli metnin filme uyarlanmış hali olarak görmek gerekir, sorusu ön plana çıkmaktadır. Film uyarlamalarında romanın içeriği mi, yoksa roman içeriğinin bir senarist/yönetmen tarafından yorumlanması mı izlenmektedir?

Yukarıda belirtilen yaklaşımda göz ardı edilen en önemli unsur, yazılı bir eserin alımlanmasında, söz gelimi bir romanın her okura göre farklı anlamları barındırması ve hatta aynı okurun aynı eseri farklı zamanlarda yeniden okuduğunda bile farklı bir alımlama sürecinin oluşması ve bu doğrultuda her okumada yeni bir giydirme/anlamlandırmanın ortaya çıkmasıdır. Bu süreç zaman ve mekânsal faktörlerin, okurun değişen dünya deneyimlerine ve görüşüne (Alm. Weltanschauung) ve buna benzer faktörlere göre değişkenlik göstermektedir. Bir eserin yorumlanması oldukça değişken unsurlara bağlı iken, akla gelen soru, esere sadık bir uyarlamanın ne kadar mümkün olduğudur? Bunun mümkün olmadığı daha önce söylenen nedenlerden ötürü

²⁹ Bu noktada Bazin'in 'iyi bir uyarlama asıl yapıtın sözünü ve özünü yeniden kurabilmelidir' iddiası akla gelir (bkz. Bazin, 1966:128).

açıktır, bu nedenle her bir uyarlama aslında başlı başına yeni bir eser olarak ele alınmalı, uyarlanan eserin filmde bire bir kopyası değil, uyarlamada bıraktığı izler aranmalıdır.

Bu tıpkı çeviribilimsel bir tartışma olan çeviri metninin çevirmen tarafından yorumlanmasıyla ortaya çıkan çeviri metninin doğrudan değerlendiril(e)meme süreci ile benzerlik göstermektedir. Burada bir çevirmenin kaynak metinden aldığı bir cümleyi erek metinde farklı zamanlarda farklı biçimlerde çevirmesinin olağan karşılandığı ya da kaynak metnin farklı çevirmenlerce farklı şekillerde çevrilmesi durumundan bahsedilmektedir. Buna göre çevrilen metin ne ‘iyi’ ne de ‘doğru’ olarak nitelendirilmektedir. Zira her bir çeviri eylemi ve çeviri süreci aktarılan dilin yapısına ve çeviri edimine eşlik eden kişisel ve sosyal çeşitli faktörlere göre değişkenlik gösterebilmektedir. O halde uyarlama filmlerin de edebi eserden bağımsız olarak yönetmenin bir yorumu kapsamında ele alınması gerekmektedir. Çünkü yönetmen aynı zamanda bir okurdur ve her okur edebi metni kendi dünya görüşü ve deneyimlerine dayanarak okur ve yorumlar. İşte uyarlamalar da bu okuma sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkar³⁰. Bu bağlamda söylenebilecek en doğru şey, uyarlamaların romanla birebir aynı olması ya da özünü yansıtması değil, uyarlamaların yalnızca asıl metinle ilişki kurmakta olduğudur. Bir uyarlama filmi bir romanı birebir biçimde beyaz perdeye aktaramaz, çünkü eserin ‘özü’ diye tanımlanan bir şey aslında yakalanamaz bir olgudur. Roman ile kurulan ilişkinin kapsamı yukarıda da uyarlamaların sınıflandırılmasında görüldüğü gibi yalnızca uyarlamanın biçimini belirlemektedir, bu açıdan ‘iyi’ ‘doğru’ veya ‘güzel’ bir uyarlama olduğunu belirleyecek unsur, eserin özü ile kurulan bir bağlantı üzerinden ilerleyemez. Yazarın eseri yazarken kastettiği ve betimlediği herhangi bir unsuru, okurun yazarın düşündüğü ve kastettiği gibi birebir canlandırması ne kadar mümkün ise, birebir uyarlama yapmak ve eserin ‘özünü’ yansıtılabilmek de bu bağlamda o kadar mümkündür. Bu noktada Barthes’ın *Yazarın Ölümü* (1993:140-144) adlı ünlü çalışması da önemli bir dayanak teşkil etmektedir. Zira Barthes’a göre yazınsal metin çok anlamlıdır ve yazınsal metinlerde bu nedenle pozitif bilimlerdeki gibi bir kesinlikten bahsetmek olanaksızdır. Bu bağlamda uyarlamalar üzerine yapılan bu çalışma kaynak metinde, yani romanlarda bulunan unsurların uyarlamalardaki yansımalarını ‘iyi’, ‘doğru’ gibi nitelemelerle nitelendirmek yerine, bu yansımaların ve

³⁰ Bu bağlamda yönetmen ya da senarist de bir çevirmen gibi değerlendirilir.

kurulan ilişkinin hangi derecelerde, nasıl ve niçin yapıldığını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, aynı zamanda bu çalışmanın uygulamalara bakışının bir özeti olarak görülebilir. Böylece gerçekleşmiş olan medya değişimi ve medyalar arası ilişkinin boyutu da daha net biçimde sergilenebilecektir.

Uyarlamaların ve romanların anlatısal unsurları kullanılan medyanın özelliklerine göre biçimlendiği için hangi unsurun daha ön plana çıktığı, hangi unsurun daha geri planda kaldığı, çarpıtma, ekleme ve çıkarmaların neler olduğu da uygulama kısmında araştırılacaktır. Bilindiği gibi uyarlamalarda sıklıkla ekleme, çıkarma ya da çarpıtmalarla karşılaşmaktadır. Uyarlanan metin ile arasındaki mesafe kimi zaman da farklı iki medyanın anlatım olanaklarına göre şekillenebilmekte ve bu ekleme ve çıkarmalar uyarlama filmin birçok farklı alanında kendini gösterebilmektedir.

Bu farklılığı derli toplu bir şekilde değerlendirebilmek adına, romanların temel alındığı roman merkezli bir tutum ile uyarlama filmlere yönelen çeşitli sorularla yaklaşılacaktır. Bu sorulardan ilki konuya ilişkin bir sorudur: buna göre Kafka'nın romanlarının konuları uyarlama filmlerde hangi oranda yansıtılmaktadır? Genel akış bakımından bu uyarlamalarda herhangi bir değişiklikte karşılaşmakta mıdır? Şayet değişiklik var ise, bu değişikliklere hangi bölümlerde ve hangi biçimde rastlanılmaktadır? Bu değişiklikler hangi amaçla yapılmış olabilir?

Bilindiği gibi roman ve sinema anlatısal özellik bakımından zaman zaman birbirlerinden etkilense de kendi alanlarına özgü anlatısal özellikler de taşımaktadırlar. Bu noktada söz konusu, uyarlamalar olduğunda roman ve sinemanın hangi anlatısal özellikleri kullanıldığı sorusu da cevaplanması gereken bir başka sorudur. Sinemasal anlatım olanaklarının çeşitliliği de burada ayrıca önem kazanmaktadır. Zira kamera açıları, montaj ve diğer anlatım olanakları yazınsal metnin uyarlanmış haline eklenmekte ve anlatıma farklı bir medyanın olanakları dâhil olmaktadır. Bazı durumlarda ise romanın anlatısal özellikleri doğrudan sinemada kullanılabilir. O halde roman ve film uyarlamaları anlatısal özelliklere göre de karşılaştırılmalıdır.

Bir başka karşılaştırma unsuru ise, roman ve uyarlamalardaki kişi tasarımlarıdır. Kimi zaman asıl metinde yani romanda yer bulan karakterlere uyarlama filmlerde yer verilmemekte, ya da bunlar romandaki gibi yansıtılmamaktadır. Çalışmada yer bulan

uyarlamalarda kişi tasarımları noktasında bir ekleme, eksiltme ya da çarpıtma söz konusu mudur? Öyle ise bunun nedenleri nedir?

Franz Kafka bilindiği gibi eserlerini nihilizm odaklı ve otorite karşıtı bir tutum ile kurgulamaktadır ve yazarın bu anlatım durumu da Kafka'ya özgü, Kafka'yı andıran, onun tasvirlerindeki gibi anlamlara sahip olan *kafkaesk* tabiri ile anlatılmaktadır. Bu tutumun gereklilikleri olarak da çeşitli duygu durumlarına ve mekân tasarımlarına başvurulmaktadır. İşte bu duygu durumlarına ve mekân tasarımlarına aynı biçimde uyarlama filmlerde de rastlanılmakta mıdır?

Örnekleme bakımından yukarıda verilmiş sorular dışında yine mekân tasarımları, mizansen ve yönetmenin uyguladığı uyarlama konseptinin neler olduğu konuları da çalışmada ayrıca incelenecektir. Bu soruları sormaktaki asıl amaç medya değişiminin unsurlarını iki medyanın anlatsal özellikleri bakımından karşılaştırmak, uyarlama kavramının ve olgusunun nereden başlayıp nerede bittiğini bulgulamaktır. Burada kullanılan medyaya özgü anlatım unsurlarının da sınırlarının belirlenebileceği ön görülmektedir. Bir başka ifadeyle tamamen edebiyat medyasına ait anlatım unsurları ile tamamen film medyasına ait anlatım unsurlarının bu araştırmayla daha net bir şekilde görülmesi planlanmaktadır.

Ayrıca sinema medyasında, yazılı olanın görselleştirilmesi durumu mevcuttur. Burada anlatılmak istenenin sözcüklerle değil doğrudan görüntülerle aktarılması sürecinden bahsedilmektedir. Görsel bir aktarım süreci olarak sinemada anlatılanların sınırları nelerdir? Yazınsal metni görsel bir deneyime, görselliğe aktarma süreci söz konusu uyarlama örneklerinde nasıl gerçekleşmektedir? Burada resimlerin ve imgelerin hangi fonksiyonlara sahip olduğu da ayrıca incelenebilecek unsurlardandır.

Bu bölümde görüldüğü gibi medyalararasılık kavramından başlayarak edebiyat-sinema ilişkisi, uyarlama tarihi ve yöntemlerine değinilmiştir. Amaç medyalararasılığın çalışma alanları ve araştırma nesnelere göz attıktan sonra, film uyarlamalarının bu konunun neresinde olduğunu belirlemektir. Edebiyat-sinema ilişkisine değinildikten sonra, bu ilişkinin en somut örneklerinden uyarlamaların tarihi, uyarlamalar üzerine değerlendirmeler ve yöntemlerle genel bir çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde ise, Franz Kafka'nın eserleri ve bu eserlerin seçilmiş uyarlamaları üzerinden çeşitli değerlendirmelerin yapılması planlanmaktadır.

Burada filmler ve edebi eser konu, anlatısal özellikler, kişi tasarımları gibi yönleriyle karşılaştırılacak, edebi metnin yeni bir medya üzerindeki konumu irdelenecektir.

BÖLÜM 3: *DAVA* ROMANININ FİLM UYARLAMALARI İLE KARŞILAŞTIRILMASI

Çalışmanın 3. ve 4. bölümlerinde 2. bölümde yer verilmiş olan medyalararasılık olgusu kapsamındaki medya değişimi ve medyalararasılık ilişkileri kategorilerine göre Franz Kafka'nın ünlü *Dava* (Der Prozeß, 1925) ve *Şato* (Das Schloß, 1926) romanlarının, film uyarlamalarıyla karşılaştırılması yapılacaktır. Bu karşılaştırma roman ve filmlerin konu, anlatım özellikleri, kişi/mekân tasarımları, mizansen ve yönetmenlerin uyguladığı uyarlama konseptleri gibi unsurlar göz önüne alınarak gerçekleştirilecektir. Ayrıca bu karşılaştırma yalnız uyarlama filmler üzerinden değil, medyalararasılık ilişkileri bağlamında film medyasının, bir başka deyişle sinematografik anlatım unsurlarının Kafka örneğinde edebiyat içinde de izini sürecektir. Kafka'nın döneminde sinemanın Avrupa'da oldukça yaygınlaşması ve ilgiyle karşılanmasının³¹ yazarın kurguladığı anlatı çerçevesinde ne denli etkili olduğunun da bu bölümde ortaya konulması planlanmaktadır.

Franz Kafka bilindiği üzere yalnız Alman Edebiyatı sınırlarında değil, dünya genelinde edebiyat araştırmacılarının oldukça sıklıkla gündemine getirdiği ve üzerine yoğun çalışmalar yürüttüğü yazarlardan biridir. Ünal'a göre Kafka yaşadığı dönem itibariyle kıymeti bilinmemiş, ancak öldükten sonra anlaşabilen, büyük yazarlardan biridir (2006:11). Dünyanın her yerinde Kafka hakkında oldukça geniş bilgiye ulaşmak mümkün, çünkü Kafka Dünya Edebiyatı'na mâl olmuş (bkz. Fischer, 1985:13), modern toplumları oluşturan bireyin sancılarını, Giddens'in (1990:1) tanımlamasıyla modernitenin getirdiği bunalımların aktarılması konusunda ses getirmiş, dünya edebiyatının diğer büyük yazarlarıyla doğrudan ve dolaylı olarak ilişki içinde olan 20. yüzyılın en dikkat çeken yazarlarından biridir³². Bu nedenle çalışmada Kafka'nın hayatı ve edebi yönü üzerine yeniden bilgi aktarımı yapılmayacak, genel edebi yorumlamalardan olabildiğince uzak kalınmaya çalışılarak, yalnızca ele alınacak

³¹ Bu noktada Kafka'nın da sinemaya oldukça ilgili bir izleyici olduğunu belirtmekte fayda var. Boş zamanlarını fırsat buldukça sinemalarda değerlendirir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz: Zischler, Hanns (1998), *Kafka Geht ins Kino*, Rowohlt, Hamburg

³² Daha geniş bilgi için bkz: Engel, Manfred ve Lamping, Dieter (2006), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen ve Nagel, Bert (1983), *Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen*, Winkler Verlag, München vd.

romanlarına odaklanılarak doğrudan, uyarlama filmlerle karşılaştırma yolu seçilecektir. Bu nedenle bu çalışmada etraflı bir Kafka portresi aramak yersiz olacaktır. Ancak elbette Kafka'nın romanları temel alınarak bir karşılaştırma yapılacağından onun edebi yönü ve özgün tavrını tamamen görmezden gelmek de imkânsızdır. Yazarın özel hayatının eserleri içinde çok zaman yansımalarının olduğu bilindiğinden de zaman zaman yazarın yaşamındaki önemli olaylara yer verilmesi düşünülmektedir. Sonuç odaklı bir çalışma yapabilmek adına genel bilgi aktarımı yerine doğrudan karşılaştırma için sahip olunması gerekli görülen bilgiler üzerinden gidilerek roman ve uyarlamalar arasında medyalararasılık merkezli bir karşılaştırma yapılacaktır. Bu noktada çalışma öncelikle Kafka'nın *Dava* romanı üzerine genel bir bilgi vermekle devam edecektir.

3.1. Franz Kafka'nın *Dava (Der Prozeß, 1925) Romanı*

Franz Kafka'nın üç büyük yapıtı olarak sınıflandırılan *Şato*, *Amerika* ve *Dava* romanı üçlüsüne dâhil olan eser, Kafka'nın ölümünden sonra 1925 yılında yakın dostu Max Brod'un girişimleriyle yayınlanmıştır. Kafka'nın 1914 yılında Berlin seyahati sırasında yazmaya başladığı *Dava* romanı *Process* ya da *Prozeß* isimleriyle de tanınmaktadır. Max Brod'un ilk olarak Berlin'deki Die Schmiede yayınevinde yayınlattığı romanın başlığı *Der Prozess* olarak seçilirken, daha sonraki baskılarda *Der Process* başlığı ile de çeşitli yayınevlerince basılmıştır. Roman içerik olarak yayına hazır bir biçimde değil, parçalar halinde bulunmaktadır, bilindiği gibi Kafka'nın dostu Brod'a eserlerini yok etmesini vasiyet etmesine rağmen, Brod eserleri yayımlatmayı uygun görmüştür, bu nedenle düzenlemeler de Kafka tarafından değil, Brod tarafından üstlenilmiştir.

Roman Kafka'nın özel yaşamıyla oldukça birbirine bağlı, Kafka'nın hayatıyla benzerlikler sergilemektedir. Örneğin 1914 yılında Kafka'nın, 2 yıl öncesinde nişanlandığı Felice Bauer ile nişanını bozmasının romanın yazımına başlamasına da sebep olduğu düşünülmektedir. Felice ile nişanlanması Kafka'ya büyük bir suçluluk duygusu yaşatmış ve o, romanı bu duygu ile yazmaya başlamıştır. Bu noktada yazmak Kafka için bir tedavi halini alır (Krischel, 2008:31). Nişanlısından ayrılan Kafka kendini tıpkı romanın kahramanı Josef K. gibi suçlu hissetmiştir, ancak ortada net bir suç yoktur. Günlüklerinde, yaşadığı bu dönemin ağırlığını ve psikolojisini atlatmak için yazmaya yöneldiğini belirten Kafka, 'eğer çalışmamış olsaydım, kaybolurdum' (1983: 280) sözleriyle durumunu özetlemektedir.

Kafka'nın hayatıyla romanın başka bir paralelliği ise romanda kahramanın 31. yaş gününden bir gün önce öldürülmesiyle, Kafka'nın Berlin seyahatine 31. yaş gününden bir gün önce karar vermiş olmasıdır ve bu seyahatinin amacı da Felice'den ayrılmasıdır. Kafka'nın kendi yaşamında felaket olarak tanımladığı olaylara eserinde de rastlanması bu nedenle tesadüfi bir durum olmak yerine, doğrudan bir yansıma olarak kabul edilmektedir. Ancak yine de gerçeklik ve kurmaca arasında bir mesafenin olması gerektiğini belirtmekte fayda var, çünkü her ne kadar eser Kafka'nın yaşamıyla paralellikler sergilese de, Kafka'nın bu eserini kaleme alırken kendi yaşamını anlatma amacıyla olduğunu söylemek hem güç hem de kanıtlanamaz bir iddia olacaktır. Sonuç olarak otobiyografik bir eser amacı güdülmeksizin yazılmış, kurmacayla örülü bir hikâyeye söz konusudur. Bu durumda nesnellik adına yalnızca yazarın hayatıyla eserin benzer kısımlarına değinmek yazarın hangi olaylardan esinlendiğine dair fikir sahibi olunmasından öte bir kesinlik taşımamaktadır.

Dünya edebiyatının en ünlü yazarlarından biri olarak gösterilen Kafka, bu eseriyle edebiyatbilimciler arasında oldukça tartışmalı bir yere sahiptir. Çünkü Kafka kimilerince ekspresyonist bir yazar olarak adlandırılırken, kimilerince yeni nesnelcilik / ya da toplumcu gerçekçilik (Alm. verlorene und verbürgte Wirklichkeit / neue Sachlichkeit) akımına dâhil edilmektedir. Modernite arayışındaki 'yeni insan' modelinden vazgeçişin en önemli yazarlarından biri, bu nedenle eserlerinde de daha çok yeni nesnelci izleri bulunmakta hatta o, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Alfred Döblin gibi yazarların yanında bu dönemin en önemli yazarlarından biri olarak anılmaktadır. Yeni nesnelcilik döneminin dünyaya bakış açısı, ekonomik bunalımlar, politik çıkmalar ve geride bırakılmış bir dünya savaşının etkileriyle yoğrulmuş bir psikolojinin ürünüdür. Bu dönem Nietzsche'nin varoluşsal sorgulamaları gerekli bir hal almış, Heidegger'in varoluşçu felsefesindeki gibi bireyin içine kapanık ya da Karl Jaspers'in vurguladığı gibi küçük bir noktadan ulaşılabilen içsel dünyasında varlık sorunları körüklenmiştir³³. Varlık mefhumundan uzaklaşan insan, 19. yüzyılın metafizik inanışlardan oluşan kesinliğini kaybetmiş, aşkın olan ile bağlantısını koparmıştır. Diğer yandan Einstein'ın görecelik teorisi de eskiden beri sarsılmaz ve kesin olarak gördükleri mekân ve zaman

³³ Garaudy, bu yönüyle Kafka'nın varoluşçu olarak kategorize edilmesine karşı çıkar, ona göre bu kategorizasyon tamamıyla yanlış değil, fakat Kafka'yı tanımlamak için eksiktir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Garaudy, Roger (1965), *Gerçekçilik Açısından Kafka*, Çev: Mehmet Doğan, Hür Yayınları, Ankara

kavramlarını sarsmıştır (Karş. Herbert ve Frenzel, 1971: 571). Bu nedenledir ki dönemin de beraberinde getirdiği hiçlik (nihilizm) duygusuyla Kafka'nın eserlerinde ne belli bir zamandan ne de belli bir mekândan söz edilebilir. Göreceliliğin böyle üst bir pozisyonda olmasıyla kesin bir zaman ve kesin bir mekândan söz etmek olanaksızdır.

Roman içerik olarak gerçekliğe, yabancılaşmaya ve bir yönüyle toplumsallığa göndermeleriyle de çağının ötesinde bir eser, Kafka da buna istinaden çağının ötesinde bir yazar olarak nitelendirilmektedir. Bu nedenle Fischer (1985:10) onu bugün dahi güncelliğini koruyan, modern bunalımların yazarı olarak nitelendirilerek, ona 'tarihsel bir olgu' gözüyle bakılmasına karşı çıkmaktadır. Kafka yazdıklarıyla yaşadığı çağın ötesinde sürekli güncelliğini koruyabilen, bugünün de sorunlarını kolayca yansıtabilen, modern insanın sancılarını çağlar ötesi bir tavırla anlatabilen bir yazar olarak kabul görmektedir.

Dava romanı Kafka'nın çeşitli fragmanlarının Brod tarafından birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu nedenle bazı bölümlerde doğru sıralama yapıp yapılmadığı yönünde şüpheler bulunmaktadır. Ayrıca roman içindeki bölüm başlıkları Kafka'nın bu kısımları yazarken kendisi için not aldığı anahtar kelimelerden seçilerek kronolojik bir düzene sokulmuştur (bkz. Krischel, 2008:74 ve Böttiger, 2005). Ayrıca eserdeki *Kaufmann Block Kündigung des Advokaten* başlıklı 8. bölüm tamamlanmamış bir bölümdür ve bu durum eserde ayrıca belirtilmektedir. Bundan başka özellikle 9. bölüm (Alm. Im Dom) Brod'un düzenlemesine göre sonradan yerleştirilmiş bir parçadan oluşmaktadır. Bu bölüm ana hikâyenin dışında başlı başına bir iç hikâyeyi barındırır, bu özelliği ile de romandaki tek iç hikayedir (İÇ HİKAYE= Rahmen-binnenerzählung?). Aynı bölümle ilgili bir başka yorum ise Bogner'den gelir (2009:281), o, münferit bir bölüm olarak 'yasa kapısı'nın³⁴ (Alm. Türhüter-Parabel oder vor dem Gesetz) ilk olarak *Selbstwehr* adlı dergide bizzat Kafka tarafından yayınlandığını, daha sonra da 1918 tarihli *ein Landarzt* (Tr. Bir Köy Hekimi) öykü seçmesinde yayınlandığını söylemektedir. Deleuze ve Guattari de (2008: 72-73) bu bölümün Brod tarafından kasıtlı olarak yanlış monte edildiğini, nesnel belirsizliği koruma adına bu biçimde

³⁴ Bu bölüm Türkçe birçok kaynaktaki 'yasa kapısı' olarak kullanılmaktadır. Söz konusu kısa hikâyede yasanın önünde duran bir bekçi ve kapıdan içeri girmek isteyen taşralıdan bahsedilmektedir. Aynı bölüm 'kanun önünde' şeklinde de çevrilebilir, kısa hikâyeye olarak da çok zaman kullanılan bir metindir.

yerleştirildiğini söylemektedir. *Dava*'daki her şey yanlıştır onlara göre, 'yasa' bile Kantçı yasanın aksine, yalanı evrensel kural haline getirmiştir. Bir yalanlar silsilesidir bütün hikâye, bütün karakterler yasanın (mahkemenin) birer parçasıdır ya da onlara aittir.

Gräffi (2011:5) Kafka'nın bu eserini dünya edebiyatında en çok, en yoğun biçimde yorumlanan eserlerinden biri olarak nitelemektedir, eser üzerine 315'den fazla farklı yorum yapılmış olduğunu söylemekte ve bu nedenle Kafka'yı çok anlamlı ve karmaşık romanların yazarı olduğunun bir göstergesi olarak kabul etmektedir. Bu çalışma bu yüzden roman üzerine yeni bir yorum yapma telaşında değildir, aksine uyarılma filmler üzerinden daha çok yönetmen ve senarist gibi yoruma doğrudan etki eden unsurları, Kafka'nın da medyalararası ilişkiler bağlamında anlatısı içinde sinematografik unsurlar ve bu tür anlatıyla olan ilişkisi üzerinde durulması planlanmaktadır.

3.1.1. *Dava* Romanının Anlatım Özellikleri

Franz Kafka'nın en önemli eserleri arasında sayılan *Dava* romanının kahramanı Josef K. bir bankada ticari mümessil³⁵ (Alm. Prokurist) olarak çalışmaktadır. Eser herhangi bir giriş cümlesiyle başlamaz, aksine bir girizgâh yapılmadan konuya doğrudan çarpıcı bir başlangıç yapmaktadır;

Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet (Kafka,1960:4)³⁶.

İlk olarak polisiye bir romanın başlangıcıymış gibi görünen eser daha sonraları tutuklanma halinin olağandışı bir şekilde ilerlemesiyle polisiye bir roman olmadığı anlaşılmaktadır. Josef K. tutuklu olmasına karşın işe gidip gelmekte, olağan yaşamına devam etmekte, kısacası bir tutuklu gibi davranmamaktadır. Romanda bir suç, bir suçlu aranmaz, aksine suç belirsizdir, cinayet ya da başka bir vakanın peşinde olan bir hikâye değildir bu. Genel olarak konu Josef K.'nin bir sabah tutuklanması ve bu tutukluluk halinin çeşitli karakterler üzerinden devamı ve sonlanışından oluşmaktadır. Josef K.'nin roman boyunca neyle suçlandığını, ne yaptığını okur öğrenemez, bundan Josef K. da

³⁵ Türkçeye aktarılmış çoğu eserde K. nin mesleği bankada şef olarak verilmektedir.

³⁶ Biri Josef K.'ya iftira etmiş olmalıydı, kötü bir şey yapmamış olmasına rağmen bir sabah tutuklandı' (Kafka,1960:4)[Romandan alıntılar tarafımdan Türkçeye çevrilmiştir] Kafka, Franz (1960), *Der Prozess*, mit einem Nachwort von Walther Killy, Fischer Verlag, Frankfurt a.M.; Hamburg

bihaberdir, ama romana K.'nin mahkeme ile olan ilişkisi damgasını vurmaktadır. Ancak sabit, kesin bir mahkeme salonundan bahsetmek imkânsızdır, zira ilk soruşturma bir kenar mahallede yıkık bir binada gerçekleştirilmekteyken, asıl yargılama ve mahkemeye hiçbir zaman karşılaşmaz. Bu durum 3.1.'de değinilen, romanın yazıldığı dönemin özelliklerinden olan zaman ve mekândaki belirsizliğe ve kesin bir mekândan bahsedilmemesine en iyi örneklerden biridir. Mahkeme yaşamın bütün alanlarına sirayet etmiş, bir şekilde davadan herkesin haberi olmuştur. K.'nin çalıştığı bankada, kaldığı pansiyonda sürekli mahkemedan bahsedilmektedir. Bu noktada mahkemenin bir motif olarak K.'nin etrafını saran, bunalımlara sürükleyen bir olguya dönüştüğünü söylemek yerinde olacaktır, tipik kafkaesk gerilimi somut bir görünümü olmayan, ancak yaşamın her alanında karşılaşılan, sıkıştıran bu motifle sağlanmaktadır. Belirsizliğin en büyük sembolü mahkemenin kendisidir. Bitmeyen bir tutukluluk halinde olmasına rağmen 'özgür' biçimde yaşamına devam etmekte olan kahraman fikren ve cismen kuşatılmış, yer yer korku ve gerilimli bir ruh haliyle betimlenmektedir. Bir kesinlik duygusu yaşamak için ceza almış olmayı yeğleyen (Kafka, 1960:58) bir başkahramandan söz edilmektedir, böylece o bir sonuç elde edilecek, belirsizliklerden kurtulacaktır. Mahkeme ve dava K.'nin yaşamının ta kendisidir. Eserde suç ve suçsuzluk tamamen önemini kaybetmiş, tümünden bir sürece dönüşerek içinden çıkılmaz bir hal almıştır. Josef K. eserde artık suçsuzluğunu kanıtlama yoluna gitmeyecektir.

Romanda bir serim, düğüm ve çözüm bölümü aramak yersiz olacaktır, çünkü başkahramanın içinde bulunduğu durum daha ilk cümleden bir 'tutukluluk' hali olarak başlayacak, anlatımda değişiklik gösteren mekân ve zamansal farklılıklar ortaya konsa bile 'tutukluluk' halinden uzaklaşamayacaktır. Bu durum romanın sonuna kadar sürecek ve sonuç olarak bir cezalandırma gerçekleşerek sona ulaşılacaktır. Bu nedenle asıl dikkat çeken unsur, roman içerisindeki karakterlerin sisteme adapte olmuş, sistemin parçasına dönüşmüş halleriyle toplumsal bir gerçekçiliğin sunulmasıdır. Burada daha çok toplumdaki hiyerarşik yapının Josef K. üzerinden meşrulaştırılmasına, daha doğrusu K.'nin etrafındaki karakterlerin bu yapıyı kabullenmesiyle, toplumca içselleştirilmiş pozisyonların ve sınıfların K. üzerine dikte edilmesi dikkat çeker.

Romanda kişiler buldukları sınıf ve pozisyon üzerinden değerlendirilmektedir. Buna göre karakterler Gerichtsdienner (Tr. mübaşir), Kaufmann (tüccar), Kanzleibeamte (büro

memuru), Wächter (bekçi), Jurist (hukukçu), Student (öğrenci), Direktor-Stellvertreter (müdür yardımcısı), Maler (ressam) gibi meslekleri ile anılmakta ya da meslek vurguları öne çıkmaktadır. Dolayısıyla bu tutum Kafka'nın toplum tasvirine bir örnek teşkil etmektedir. Çiçek'e göre meslek, makam ve mevki isimleri aynı zamanda toplum içinde bireylerin birbirine yabancılaşmasına, onların yalnızlaşmasına neden olmaktadır. Bu tutum kafkaesk bir yapı oluşturmada oldukça etkilidir. Burada hem bir yabancılaşma hem de bu isimsiz kahramanların yabancılaşmışlığı, topluma başkaldırıcıyı ifade etmektedir (2012:47). Toplumun onlara biçtiği rolleri ve toplumun çeşitli değerler yüklediği isimleri kabul etmezler, kalabalığın içinde bir sıradanlıktır yaşanan. Sistem içinde işlevsel rolleriyle ele alınmış karakterler, kahramandan diğer kişilere kadar özel isimlerle anılmak yerine, sistemin onları gördüğü biçimle adlandırılmaktadır.

Romanda kullanılan dil oldukça nettir, anlatım ağdalı bir yapı yerine sade, anlaşılır ve kesin cümlelerden oluşmaktadır. Nesnel bir anlatım tarzını yineleyen Kafka, yeni nesnellik akımının temsilcilerinin de yaptığı gibi dilde belirli bir mesafeyi tercih ederek minimal bir anlatı çatısı kurmaktadır. Kullanılan bu dille elde edilen kasvetli, durağan atmosfer okurun aynı zamanda edebi metaforlarla boğuşmasından çok, doğrudan anlattığı hikâyeye nüfuz etmesine, Josef K.'nin çaresiz çırpınışlarına odaklanmasına olanak tanır.

Romanda anlatım perspektifine (Alm. Erzählperspektiv) bakınca yansız, olayların içinde hiçbir şekilde yer almayan, ancak kahramanın bildiği kadar olayların gidişatından haberdar olan, sadece kahramanın gördüklerini, düşündüklerini ve yaşadıklarını aktaran bir anlatıcıyla karşılaşılır (Alm. einsinniges oder monoperspektives Erzählen). Martinez ve Scheffel'in (2003:70-71) sınıflandırmasına göre heterodiegetik, yani anlatılan âlemin bir parçası olmayan, 3. şahıs kipinde bir anlatıcı bulunmaktadır. Aynı ayırım bilindiği gibi Genette'nin anlatıcı perspektifi ve anlatım durumu tanımlamalarında bulunmaktadır. Ona göre anlatıcının olaya olan yakınlığı, anlatılan olaydaki pozisyonu belirleyicidir, ana karakter merkeze alınmakta ve anlatı bu yönde gerçekleştirilmektedir. Genette yine de Aristoteles'den bu yana yapılan diegetik ve mimetik anlatının birbirinden ayrılamayacağı, bütün anlatıların kurmacayla ilintili bir yapıya sahip olduğunu ve dolayısıyla mimetik ve diegetik anlatı ayrımı yerine, diegetik anlatının katmanlarını savunmaktadır (Genette, 1982:129). Dolayısıyla diegetik anlatıyla

anlatılmış bu hikâyenin yine başkahramanın bakış açısının dışına çıkmamasıyla farklı bir katmanda ele alınması gerektiği düşünülebilir. Ancak yine de anlatımda gösterim ve anlatım ayırımını tam manasıyla yapabilmek adına gösterim için ‘mimetik’, anlatım için ‘diegetik’ kavramlarının kullanımı çok daha uygun görülmektedir.

Romanda anlatım her ne kadar kahramanın bakış açısına uygun bir tavırla gerçekleşse de, K.’nin hislerinden ve ruhsal durumundan hemen hemen bahsedilmez, onun yalnızca öznel izlenimleri aktarılır, bu nedenle okurdan K.’ya doğru bir yönelim gerçekleşmez, bir içselleştirme yaşanmaz, anlatılan dünya tamamen K.’nin bilinçdışında oluşturulmaktadır. Bu anlatım durumu daha sonra da değinileceği gibi ne gelecekte haberdardır, ne de geçmişten ders çıkarır nitelikte yorumlara yer vermektedir. Yalnız yaşananı aktarmaktadır. Mimetik anlatımın özelliği olan, ‘gözün uzamında’ düzenlenen bir akış sanki şimdi oluyormuşçasına canlandırılır, işlevsiz ayrıntılar atlanır ve doğrudan hızlı ve dinamik biçimde anlatılır (Sözen, 2007: 127). Anlatıcının olaya tavrı da bu noktada önem arz eder. Çünkü romandaki anlatım, değinildiği gibi mimetik bir yapıyla sunulmaktadır. Artık olaylar sözün uzamından gözün uzamına geçmiştir.

Bundan başka yazarın karakterler üzerine yoğunlaşma derecesi de ilgi çekicidir. Kafka bu romanında Josef K. dışında diğer karakterleri yoğunlaştırmaktan kaçınmaktadır. Onun anlatısının merkezinde K. ve onun genel durumu bulunmaktadır. Okur da bu nedenle diğer karakterlerin durumuyla meşgul değildir, onun için önemli olan K.’nin durumudur.

Hikâyenin geçtiği yer hakkında herhangi bir bilgi verilmemektedir, bununla ilgili ne bir şehir adı, ki K.’nin amcasının ziyaretinde kırsaldan şehre geldiği ve diğer çeşitli olaylardan anlatımın bir şehirde gerçekleştiği sonucuna varılmaktadır, ne de başka bir kasaba adı geçer. Bu nedenle yersiz ve yurtsuz bir karakterden bahsetmek mümkündür. Aynı özellikler anlatılan zaman için de geçerlidir, herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde ilerler öykü. Ne belirli bir tarih aralığı ne de coğrafi bir konumdan bahsetmek mümkündür.

Bu noktada Deleuze’ün Kafka’nın yersiz yurtsuzluğu ile ilgili söylemleri akla gelir,

Kente yerleşmek için taşrayı terk etmiş bir Yahudi olan baba, kuşkusuz gerçek bir yersizyurtsuzlaşma hareketine yakalanmıştır; ama ailesinde, ticaretinde, itaat ve otorite istemlerinde kendisini durmadan yeniden yersizyurtsuzlaştırır[...]

Kafka'nın yatırımda bulunduğu terk edilmiş dünyaya dalan mutlak yersizyurtsuzlaştırmalardır (Deleuze ve Guatarri, 2008:19-20).

Böyle bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Kafka da eserlerinde bu durumu sürekli vurgulamaktadır. Gerçi Deleuze her ne kadar dilin yersizyurtsuzlaştırılmasından bahsetse de (2008:30) bu durum hikâyelerde yer ve zaman kavramlarında da kendini gösterir.

Hikâyede anlatılan zaman (Alm. erzählte Zeit) az evvel değinilen diğer unsurlar gibi bir kesinlik taşımaz. Bir sabah başlayan öyküde zaman kavramı belirsizdir, bazen tutuklanma ve mahkeme tarihine ilgili göndermeler yapılsa da durum değişmez. İstisnalar vardır, örneğin tutuklanma süresinin 10 gün olduğu kahramanın başka bir kişiyle geçen konuşmasından çıkarılmaktadır (bkz. Kafka, 1960:19), bütün hikayenin toplamda tam olarak ne kadar süreden oluştuğunu söylemek mümkün değildir. Kesin olarak söylenebilecek tek şey, birkaç günden oluşmayan, daha uzun sürelere yayılan bir anlatılan zamanın varlığıdır.

İçerik olarak romana değinildikten sonra, bir sonraki bölümde romanın ve ayrıca Kafka'nın bizzat kendisinin sinema ile olan bağlantısına yer verilecektir. Daha önce değinildiği gibi bu çalışmada Kafka'nın eserlerine yeni bir edebi yorum, eleştiri getirmek amacı güdülmemektedir. Bu nedenle roman ile ilgili bilgi aktarılan kısımlar olabildiğince kısa ve çalışmanın anlaşılabilirliği açısından gerekli bilgileri kapsar nitelikte olacaktır.

3.1.2. *Dava* Romanında Sinematografik Özellikler

Roman üzerine kısa genel bir analizin ardından roman içindeki sinematografik öğelere de değinilecektir. Medyalararasılık bölümünde de bahsedildiği gibi medyalar kendi içinde çok kez alışveriş içine girmiş ve birbirlerine diğer medyaya özgü özellikleri taşıyarak medyalararası ilişkinin gerçekleşmesine neden olmuşlardır. Daha önceleri yalnız romandan sinema yönünde gerçekleşmekteymiş gibi görünen medyalar arası ilişkinin, tek yönlü değil aksine edebiyatın sinemadan hareketle anlatı çatısında ya da tarzında sinematografik özellikleri kullanarak (özellikle sinemanın ortaya çıktığı dönemde) medyalararası bir geçişin gerçekleştiği de görülmektedir. Bu durum Kafka'nın *Dava* romanı örneğinde de incelenecektir.

Sinemadan çok daha eski bir medya olan edebiyatın sürekli olarak sinemayı beslediği yönünde genel bir kabul vardır, ancak edebiyat da bu bağlamda sinemadan etkilenmiş, hatta edebiyatta sinemaya özgü anlatım unsurlarının kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bugün araştırıldığında birçok roman-sinema uyarlamasıyla karşılaşılmaktadır, fakat bunun yanında filmlerin daha sonradan kitaplaştırıldığı (romanlaştırıldığı) örneklerle karşılaşmak da mümkündür, örneğin Fatih Akın'ın *IM JULI* (Temmuz'da, 2000) filminin daha sonradan Selim Özdoğan tarafından romanlaştırılması ya da George Lucas'ın ünlü *Indiane Jones* karakteri ya da Ridley Scott'un ünlü yapıtı *ALIEN* (Yaratık,1979) gibi. Hatta bugün filmlerden hareketle romanlaştırılan örnekler dışında video oyunlarının da (*Tomb Raider* vb.) romanlaştırıldığı gözlemlenebilmektedir. Bu tür bir ilişki medyalararasılığın araştırma alanında yer almakta ve medyalararası ilişki çatısı altında toplanarak irdelenmektedir.

Bilindiği gibi anlatım (narration) kavramı bu iki medyanın bu iki türünün temelini oluşturmaktadır. İki medya da bir şeyler anlatmayı amaçlar ve kendine özgü anlatım yöntemleri bulunmaktadır (bkz. 2.2.). Bu anlatım yöntemleri zaman zaman medyaların sınırlarını aşıp diğer medyalarda kendini gösterir ve o medyaya özgü kurallar çerçevesinde kullanılmaktadır. Sinematografik özelliklerin bir romanda belirlenebilmesinde anlatıcının hikâyedeki pozisyonu oldukça önemlidir. Sinemada kullanılan anlatım biçimi gösterime dayalı, yani mimetik bir anlatı olarak tanımlanmaktadır, çünkü bu, bir olay ya da mekânın hareket ve süresini yeniden üretebilen bir medyadır ve neredeyse en gerçekçi olanıdır. Mimetik anlatım biçimi olarak tanımlanabilen bu kavram iki medya için de kabul görmüş bir biçime işaret eder. Bu anlatım biçimine *Dava* romanını dâhil etmek mümkündür. Ancak sinemadaki anlatımı yalnız mimetik bir anlatı olarak tanımlamak sakıncalıdır, çünkü filmlerde de ekstradiegetik³⁷ biçimde zaman zaman bir dış anlatıcıya yer verilerek, ekstradiegetik bir anlatıya (örneğin Michael Haneke'nin *DAS WEISSE BAND* (Beyaz Bant, 2009) filmi) rastlamak mümkündür. O halde sinemada tek yönlü bir anlatım durumu değil, edebiyat gibi değişken anlatım durumu ve olanaklarının kullanılması olağandır.

³⁷ Genette'nin Anlatıbilimi kavramlarından *diegesis*'den hareketle anlatı düzeyleri belirlemektedir. Ekstradiegetik anlatı öykü dışı anlatıcıyı işaret etmektedir. Olayın dışında yer alan bir anlatıcı vardır. Bunun dışında intradiegetik (öykü-içi) ve metadiegetik (öykü-üstü) anlatıcılar vardır. Daha geniş bilgi için Bkz: Gerald Genette (1982), *Figures of Literary Discourse*, Columbia University Press, USA

Diğer yandan sinematografik anlatı sinema medyasına özgü olan çeşitli unsurların farklı medyalarda da ortaya çıkarak sinemaya benzer bir yapı oluşturmasından kaynaklanır. Bu nedenle anlatıcının bakış açısı, eylem (ya da olay) ile ilgili bağlantısı ve yakınlığı, anlatıcının pozisyonu gibi konular, zaman ile ilgili sıçrayış ve düzenlemelerin oluşmasını sağlayan anlatıcı faktörünün bu iki medya bağlamında değerlendirilmesi gerekmektedir. Sinematografik anlatı bu anlamda edebiyat medyasında kullanılagelen başlı başına bir anlatım biçimidir. Bu biçime özellikle Kafka'nın romanlarında oldukça sıklıkla rastlanılmaktadır. Kafka'nın döneminde izlediği filmlerden, yani sinemadan etkilendiği yönünde oldukça güçlü emareler bulunmaktadır. Bu yönde Peter-André Alt oldukça geniş bir çalışma yapmış ve Kafka'nın döneminde gittiği filmlerin ve özel gösterimlerin izini sürmüştür, bu çalışma 2009 yılında "*Kafka und der Film: Über kinematographisches Erzählen*" adıyla basılmıştır. Ayrıca Hanns Zischler'in 1996'da "*Kafka geht ins Kino*" yayımladığı isimli kitabı da aynı yönde yapılmış bir diğer çalışmadır.

Poppe, kurgulanmış bir dünyanın, yani edebiyatın görsel tasvirinin nesnesini eylemin (Alm. Handlung) kendisi olarak belirlemektedir, bu manada bir resim ya da doğrudan görselliğe dayanan diğer sanatlar gibi bir performans yerine, bir durumun betimlenmesiyle ya da mekânların ve figürlerin tasviriyle bu görsellik sağlanabilmektedir (Poppe, 2007:49). Bu tasvirlerden de yola çıkılarak romanın anlatım durumu, anlatım perspektifinden sinematik anlatımın gerçekleşip gerçekleşmediği yönünde fikir edinilmesini sağlanmaktadır. Buradaki temel, sözcüklerle olsa da görselliğe yönelik bir anlatımın oluşmasıdır.

Bu noktada izlenimci bir bakış açısıyla kurulmuş anlatıcı perspektifi, Kafka'nın kurduğu anlatım yapısında sinematografik anlatımından oldukça etkilediğini göstermektedir, çünkü hikâyeye tıpkı bir kameranın hareketleriyle anlatım oluşturmasına benzer biçimde aktarılmaktadır. Kurulan bu anlatıda anlatıcı söze dayalı değil gözün uzamında, hızlı, dinamik biçimde bir akış ve işlevsiz ayrıntılar atlanarak sade ve direkt bir üslup seçmekte, anlatıcının aktardığı olaylardaki yokluk pozisyonu, tıpkı kamera çekimi gibi hikâyeye müdahil olmamakta, ancak olaylar yalnızca anlatıcı anlattığı sürece akış kazanmaktadır (bkz. Sözen, 2008:127). Anlattığı kişinin yani kahramanın perspektifine göre olaylar devam eder, bu aşama ise eylem ile okur arasında başka bir

aracı yokmuş duygusunun oluşmasına sebep olur. Bu durum romandan kısa bir alıntıyla gösterilecek olunursa;

Am anderen Ende des Saales, zu dem K. geführt wurde, stand auf einem sehr niedrigen, gleichfalls überfüllten Podium ein kleiner Tisch, der Quere nach aufgestellt, und hinter ihm, nahe am Rand des Podiums, saß ein kleiner, dicker, schnaufender Mann [...]Dann zog er seine Uhr und sah schnell nach K. hin. »Sie hätten vor einer Stunde und fünf Minuten erscheinen sollen«, sagte er. K. wollte etwas antworten, aber er hatte keine Zeit, denn kaum hatte der Mann ausgesprochen, erhob sich in der rechten Saalhälfte ein allgemeines Murren. »Sie hätten vor einer Stunde und fünf Minuten erscheinen sollen«, wiederholte nun der Mann mit erhobener Stimme und sah nun auch schnell in den Saal hinunter (Kafka, 1960:17-18).³⁸

Burada kişilerin perspektifine bir kamera çekimi gerçekleştirilmesine odaklanılmaktadır, yan karakterlerden bahsedilirken bir kamera kullanılıyormuş gibi bakış açısında sıçramalar gerçekleştirilmektedir. Okur olayı kameranın odaklandığı noktaları izler gibi takip etmektedir, bu noktada sinemadaki çekim ölçekleri ve kamera açıları akla gelir, karakterlerin hareketleri ve söylemlerine göre bakış açısında değişiklikler yaşanmaktadır. Öncelikle sinemada ‘yakın genel çekim’ olarak adlandırılan çekim tekniği kullanılmış gibidir. Bu teknikle başlayan kısım, yani salonun bir diğer ucundan yaklaşarak detaylara odaklanan (masa ve ardında oturan adama genel bir bakış) bakış açısı gittikçe karakter üzerine yoğunlaşır, bu planda obje-mekân ağırlığı dengelidir, insan ve diğer nesnelere belirgindir, görüntü yaklaştıktan sonra ise omuz plan ya da omuz çekim olarak adlandırılan açı devreye girer. Bu açıda, oyuncu ile seyirci karşı karşıyadır (bu durumda okur ile karakter karşı karşıyadır), insan yüzündeki ifadeler belirgindir, çevreyle olan ilişki omuz planda pek önemli değildir. Ayrıca yine aynı alıntıdan iki karakter arasındaki geçişlerin sinemada kullanılan montaj tekniğiyle geçiş yaptığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla sinematografik bir anlatı gözün uzamında kurgulanan bir anlatımla sağlanmış olur.

Anlatı görüldüğü gibi tarafsız ve olayın tamamen dışındadır, yalnızca aktarımı hedeflemektedir. Karakterler ve hareketler bir görüntü akışı varmış gibi

³⁸ “K.’nin götürüldüğü salonun diğer ucunda oldukça alçak, tıklım tıklım bir podyumun üzerinde çapraz bir masa, arkasında oturan kısa boylu, şişman ve sık soluk alıp veren şişman, kısa boylu bir adam vardı[...]Saatini çıkardı ve K’ya hızlıca baktı. ‘Bir saat beş dakika önce gelmeniz gerekiyordu’ dedi. K. karşılık vermek istese de, zamanı yoktu, çünkü adam konuşur konuşmaz, salonun sağ tarafından bir homurtu yükselmişti. Adam yükselen sesiyle tekrarladı ‘Bir saat beş dakika önce gelmeniz gerekiyordu’ ve hızlıca aşağı doğru baktı” (Kafka, 1960:17-18).

yansıtılmaktadır, anlatıcı için ne gelecek ne de geçmiş önemlidir, zira anlatıcı yalnız içinde bulunulan anı aktarmaktadır. Anlatıcının varlığı okur tarafından hissedilmez, yalın bir anlatı, yorumdan uzak, direkt bir aktarım vardır. Görünmez bir gözlemci konumundaki bir anlatıcıya ve kamera kullanımına benzer bir anlatı yapısına roman boyunca rastlanılmaktadır. Kameranın görüntü aktarımıyla, Kafka'nın anlatıcısı bu noktada büyük benzerlik taşımaktadır. Bir önceki başlıkta da değinildiği gibi bu romanda da sözün uzamından çıkılarak gözün uzamına mimetik bir anlatıyla geçilmiştir.

Bu tanımlama dilsel imgeler ve Kafka'nın tasvirî anlatımdaki (Alm. bildliche Erzählung) kullanımlarında görselliğin ne kadar ön planda olduğunu tekrar hatırlatır. Sinematik anlatı olarak görselliğin temel alındığı düşünülürse, Kafka'nın *Dava* romanında betimlediği mekân ve figürler, roman içinde dilsel kullanımıyla oluşturduğu kafkaesk havanın da bir nevi sinematografik bir yönünün olduğu yadsınamaz. Kafka'dan bir başka alıntıyla tipik sinematik mekân betimlemesi örneklendirilsin;

Aber die Juliusstraße, in der es sein sollte und an deren Beginn K. einen Augenblick lang stehenblieb, enthielt auf beiden Seiten fast ganz einförmige Häuser, hohe, graue, von armen Leuten bewohnte Mietshäuser. Jetzt, am Sonntagmorgen, waren die meisten Fenster besetzt, Männer in Hemdsärmeln lehnten dort und rauchten oder hielten kleine Kinder vorsichtig und zärtlich an den Fensterrand. Andere Fenster waren hoch mit Bettzeug angefüllt, über dem flüchtig der zerraupte Kopf einer Frau erschien (Kafka, 1960:16)³⁹.

Görüldüğü gibi anlatım tıpkı bir kamera hareketi ya da bir resmin tarifi gibi söz üzerinden değil, görüntü üzerinden bir betimleme barındırır. Hareketli ve imgesel bir anlatım olarak örneklendirilebilecek bu mekân tasviri ve figürler yalnız gözlem olarak aktarılmakta ve okur Kafka'nın bu betimlemesinde de romanın geri kalanında olduğu gibi tanık pozisyon almaktadır.

Dikkat çeken bir diğer önemli nokta ise kafkaesk tanımlamasında Kafka'ya özgü bir mekân, bir atmosfer aktarımıdır. Okur dar sokakların, eski, yıkık binaların, sıkıcı, yer yer aşırı düzenli şehir ortamının kasvetli havasından bir an uzaklaşamaz, bu nedenle kafkaesk mekân tasvirleri romanlarda oluşturulurken görsel bir anlatıma ihtiyaç

³⁹ Ama Julius Caddesi iki yanında hemen hemen birbirinin aynısı olan binalardan oluşan, yoksul insanların kiraladıkları, yüksek, gri renkli apartmanlar uzanmaktaydı. Şimdi, Pazar sabahı bütün pencereler gömlek kollarını sıvamış, sigara içen ya da küçük çocukları dikkatlice pencere kenarında tutan erkeklerle doluydu. Diğer pencerelerde ise nevrresimler serilmiş, üzerinden dağınık saçlı bir kadın görünüyordu...” (Kafka, 1960:16)

duymaktadır. Bu durum yine bu alıntıda oldukça belirgindir. Uzak plan⁴⁰ bir çekim ile mekân ağırlıklı bir betimlemeye başlanmaktadır, Julius Caddesi'nin iki yanı da okurun gözü önünde belirlemektedir, tek tip binalar ve evlerin durumu uzak planla birden betimlenmiştir, bu sayede mekânla ilişki kurulmaktadır, bir yerin tanımı bu planla yapılır ve atmosfer aktarımı bu sayede gerçekleşmektedir. Daha sonra kamera camdaki kadının saçlarına kadar odaklanmakta ve birden bir karakterin mimiğiyle omuz çekimi diyalog başlamaktadır.

Kafkaesk mekân betimlemeleri görüldüğü gibi sinematografik anlatımın özelliklerinden faydalanmaktadır. Ancak tam tersi bir durumdan da söz etmek mümkündür, çünkü sinemada birçok filmde kafkaesk ortamdan bahsedilmekte, yönetmenlerin kurduğu mekânlar kafkaesk olarak nitelendirilmektedir, bu doğrultuda Welles, Bunuel, Godard, von Trier gibi yönetmenlerin kafkaesk filmlerinden bahsedilmektedir⁴¹.

Dava'nın anlatım özellikleri sinematografik anlatıya bu nedenle kuvvetli bir örnek olarak gösterilebilir. Modern edebiyatın içerik olarak görselliğe (Alm. Visualität) dayalı bir eğiliminin olduğu, bu yönde birçok eserin mimetik anlatı unsuruyla araştırılagelen bir fenomen olarak birbirini etkileyen medyalardan bahseden Poppe (2007, 31-32), edebi metnin görsellik unsurlarının altını çizmektedir. Kafka'nın *Dava*'sı bu yönde yeterli bir örnek olarak gösterilebilir.

Kafka'nın birçok eserinde sinematografik bir anlatı yapısını tercih etmesinde o dönemde izlediği filmlerin etkisi olduğu, ayrıca konu bakımından da bu filmlerden esinlenmelere rastlanılabileceği Alt, Zischler ve Jahn tarafından iddia edilmektedir. Kafka'nın 1913 yılına kadar günlüğünde izlediği filmlerden sıklıkla değinmesi ve eserlerinde görsel tecrübelerine dayalı betimlemelerle karşılaşılması bu bakımdan kanıt niteliği taşımaktadır (bkz.Zischler,1996: 81 ve Jahn,1965:67).

Peter-André Alt tarafından yapılmış bir araştırmada Kafka'nın izlediği filmlerden yola çıkılarak, romanlarındaki figürlerin ve içsel bunalımlı karakterlerin Almanya'da 1913'te gösterime giren, yönetmenliğini Max Mack'ın yaptığı DER ANDERE (Öteki, 1913)

⁴⁰ Bu plan sinematografide orta genel çekim olarak da adlandırılmaktadır.

⁴¹ Bu yönde yapılmış başlıca bir çalışma olarak: Öztürk, Mehmet (2007), Franz Kafka ve Sinema, Donkişot Yayınevi, İstanbul

filmle yine aynı yıl gösterime girmiş Stellan Ryes'in yönettiği DER STUDENT VON PRAG (Praglı Öğrenci, 1913) adlı filmlerle paralellikler sergilediği, figürlerdeki obsesif hallerin ortak bir motif olarak ele alındığı kanaatine rastlanılmaktadır (Karş. Alt, 2009:103). DER ANDERE (Öteki, 1913) filmi birçok gazete reklamı ve duyurularla ilgi toplamış ve 1913 yılında Prag'da Bio Lucerna Sinemasında da gösterime girmiştir. Kafka'nın Brod ve Brod'un eşi Elsa ile gösterimin ikinci akşamında bu filmi izlediği yazdığı mektuplardan da kesinleşmiştir (bkz. Kafka, 2001:121).

DER ANDERE (Öteki, 1913) filminde başkahramanının üzerine kurulmuş hastalıklı kişisel dönüşüm leitmotifi ayrıca onun da suçsuzluğunu kanıtlamaktadır. Filmin ana karakterinin 'hiçbir şeyi çalmadığı' yönündeki iddiaları, faili meçhul bir suçun, kanıtlanmamış bir suçlu arayışının izleri, suç ve suçluluk psikolojisi filmdeki Haller ile Josef K. arasında bir bakışta gözlemlenebilecek bir benzerlik oluşturmaktadır (Alt, 2009:114).

Kafka'nın izlediği filmler üzerine yaptığı değerlendirmeler kimi zaman olumsuzdur. Filmlerdeki bazı eksikliklere günlüklerinde ve mektuplarında değinmektedir. Filmdeki oyuncuların performanslarını değerlendirerek çeşitli eksikliklere dikkat çekmesi dolayısıyla, yazarın kendi romanlarında bu eksikliklerden kaçınma eğiliminde olduğu söylenebilir. Örneğin DER ANDERE (Öteki, 1913) filminin başrol oyuncusu Albert Basserman'ı, ki onu daha önceleri Berlin Tiyatrosunda canlı seyretme imkânı bulur Kafka, filmdeki oyunculuğuyla vasat bulunmaktadır, ona göre başkahramanın bunalımlarına filmde oldukça kısıtlı yer verilmektedir (Alt, 2009:108-109 ve Zischler, 1996:81). Aynı zamanda bu yeni medyada karakter inşasının romandan daha kısıtlı olabileceği yönündeki kanaati dikkat çekicidir (bkz. Kafka,2001:134). Ancak bu tavrının sinemanın gösterim olanaklarından mı yoksa senaryonun kendisinden mi kaynaklandığı açıkça çözümlenememektedir (Alt, 2009:110).

Kafka'nın izlediği filmler ve roman arasındaki bu benzerlikler tıpkı metinlerarasılık gibi farklı iki medyada da esinlenmelere rastlanılabileceğini hatırlatmaktadır. Çağın psikolojik tahlile dayalı, bunalımlı ve tedirgin birey anlayışı bu filmlerinde karakterlerin belirleyici özelliklerindedir. Alt (2009:118) Josef K.'nın ikircikli yapısının doğrudan DER ANDERE filminden devralındığını, romandaki Bayan Bürstner ile konuşma ve

ressam Titorelli ile sohbeti bölümlerinden örneklerle açıklamaktadır. Ona göre filmin ana karakteriyle romanın ana karakteri bu yönde de büyük benzerlikler taşımaktadır.

Özetlemek gerekirse *Dava* romanında anlatıcı perspektifine ve yazarın anlatım biçiminin mimetik anlatıya dayalı olması sinematografik bir anlatının varlığını göstermektedir. Bundan başka Kafka'nın sinema ile ilişkisi de eserlerindeki benzerlikler ve esinlenmelerle bu yeni medyadan etkilenebileceği yönünde güçlü savların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu da edebiyatın sinemadan hem içerik hem de biçimsel olarak etkilendiğini göstermektedir. Medyalar arası ilişki çerçevesinde değerlendirilebilecek bu temas, 'örtük medyalararasılığa' örnektir. Çünkü bu iki medya arasında doğrudan göndermelerle olmasa da bir çeşit ilişki kurulmaktadır. DER ANDERE filmindeki karakterin romana taşındığı varsayılırsa ki Alt'ın savı (2009:118) bu yöndedir, Rajewsky'nin (2002:19) tekli gönderme olarak tanımladığı medyalararası ilişki kategorisinde bir medyadan diğer medyada düşünce uyandırma ya da taklit⁴² olarak yer edinmesi olarak örneklendirilebilir.

3.2. Seçilen Film Uyarlamalarına Genel Bir Bakış

Bu bölümde Kafka'nın en çok sinemaya uyarlanan iki romanından biri olan *Dava* romanının iki farklı yönetmen tarafından beyaz perdeye uyarlanmış versiyonları ele alınacaktır. Öncelikle yönetmenlerin hayat hikâyeleri ve sinemaya yaklaşımlarına değinilecek ve sinemanın yaratıcı koltuğunda oturan yönetmenlerin uyarlama eserlerdeki stilleri, film üzerindeki subjektif dokunuşları bu bilgiler ışığında değerlendirilecektir.

3.2.1. Orson Welles

Dünyaca ünlü yönetmen Orson Welles, 1915 yılında ABD'nin Wisconsin eyaletine bağlı Kenosha şehrinde doğmuştur. Mucit bir babanın ve sanatçı bir annenin oğlu olarak dünyaya gelen Welles, çocukluk yıllarında sanatla oldukça yakından ilgilenmiş ve Shakespeare'in oyunlarını daha çocuk yaşlarda ezberlemiştir. Birçok alanda dahi olarak adlandırılan Welles, dönemin gazete haberlerine göre iki yaşındayken yetişkinlerle sohbet etmeye başlamış, üç yaşında sahneye çıkmıştır (Schankenberg, 2014:101).

⁴² Taklit kelimesi negatif bir anlam barındırorsa da, buradaki kasıt esinlenme ya da öykünme biçimindedir.

Welles yalnız yönetmenlik kariyeriyle değil, aynı zamanda oyuncu, seslendirme sanatçısı, hem de tiyatrocu kimliğiyle tanınmaktadır. Sanat alanına tiyatrocu yönüyle adım atan Welles, daha 13 yaşındayken, okuduğu kolejde bir tiyatro topluluğu kurmuş ve 15’inde Shakespeare’in tarihi konulu sekiz oyunundan tek bir oyun meydana getirip sahneye koymuştur, aynı yıl Chicago Tiyatrocular Derneği’nin ödülünü kazanmıştır. 1939 yılında Hollywood’a ilk kez ayak bastığında, 24 yaşındaki bu delikanlı Amerikan tiyatro ve radyosunun en ünlü sanatçılarından biridir.

Welles’in yönetmenlik tecrübesinden önce Amerika çapında büyük yankı uyandıran ilk çalışması bir radyo programı olarak hazırladığı *War Of The Worlds* (Dünyalar Savaşı, 1938) adlı radyo piyesidir. Burada hazırlanan oyunu dinleyen birçok Amerikalı dinledikleri oyunun konusunu gerçek bir olay zannederek paniğe kapılmış ve New York sokaklarında bir izdihama yol açmışlardır⁴³. Bu olay Welles’in hem fazlaca negatif eleştiri almasını hem de inanılrlık konusunda da büyük bir popülerite yakalamasını sağlamıştır (Özön, 1961:8 ve Monaco, 2000:464). Yaşanan bu olaydan sonra Hollywood yapımcıları Welles’in peşine düşmüşler ve onun sinemada da başarılı olacağı düşüncesiyle bir film yapma teklifiyle onu beyaza perdeye çekmişlerdir.

Sinemacılık tarihinin “harika çocuğu” olarak anılan Welles, *CITIZEN KANE* (Yurttaş Kane, 1941) filmini çevirdiğinde henüz 25 yaşındadır ve bu filmiyle sinema anlatımında çığır açar, devrim yapar ve kendinden sonraki çalışmaları etkileyen bir güç taşır (Özön,1965:5).

Bazin’in ifadeleriyle “sinemanın 1946’daki akıl çağına yetişmiş tüm sinemaseverler için Orson Welles adı, Amerikan sinemasının yeniden keşfinin heyecanıyla özdeşleşmiştir; bunun ötesinde, o dönemin tüm genç eleştirmenlerince paylaşılan; ‘Hollywood sanatındaki yeniden doğuş ve devrime tanık olduğu’ inancının da bir simgesi olmuştur” (2005:60).

⁴³ Herbert George Wells tarafından yazılan *The War of the Worlds* (Tr. Dünyaların Savaşı) adlı roman, Marslılar tarafından istilaya uğrayan bir dünyayı anlatır. Roman Orson Welles tarafından Mercury Tiyatrosu (İng. Mercury Theatre on the Air) kapsamında radyoya uyarlanır, uyarlama kapsamında başlangıçta bir piyes olduğu anons edilse de, biçim olarak haber bülteni gibi sunulmuş, bu yüzden birçok kişinin marslılar tarafından gerçekten bir istilanın gerçekleştiğine inanmıştır. Sokaklarda paniğe yol açan bu olay ‘Radyonun gücü’ kapsamında örnek gösterilir. Ayrıntılı bilgi için Bkz. <http://www.dunyabulteni.net/haber/300030/bu-radyo-tiyatrosu-amerikayi-korkutmustu-video>

Sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri olan YURTTAŞ KANE filmi özellikle kamera açıları ve alan derinliği meselesinde dönüm noktası olarak adlandırılabilir. Welles, alan derinliği meselesi ile kadrajı ve kadrajın "dışı" ile kadraja katmanlar eklemektedir. Alan derinliği meselesi ile de doğrudan ilişkili olarak filmlerinde kullandığı uzun planlar açıklanabilir. Alan derinliği ve kadrajı sadece tek bir yüzeysel katmandan ibaret olmaktan çıkararak, öne ve arkaya geçmiş diğer olay katmanlarıyla da ilişki içerisine sokmaktadır. Böylece kadraja dikey bir derinlik getirerek iç ve dış arasında dinamik bir bağlantı, uzun planlarla, kadrajın yatayda kadraj dışı mekân ile zaman içerisinden yürüyen bir ilişki kurmaktadır. Diğer yönetmenlerin cansız ve kendi içene kapanan kadrajlarının karşısında, Welles'in daha canlı ve derin bir kadraj kullanımı vardır. Kadraj içinde kısacası katmanlar oluşturur ve kadrajın dışında da yaşamın devam ettiği hissini sağlar. Bu teknik sonraları birçok yönetmen tarafından kullanılmış ve tekniğin öncülüğünü de Welles yapmıştır. Erken yaştaki bu başarısı onun, alanında ne denli uzman olduğunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Monaco (2000: 285), Welles'in YURTTAŞ KANE filmi 'stilller, auteur'ler ve starlardan oluşan karmaşık ortamda yapılmış en önemli Amerikan filmi' olarak göstermektedir. Welles'in filmi özel bir türe ait değildir ama film mitsel yansımalara dokunması nedeniyle tür filmleri gibi işler ve onları dramatik amaçlarla biçimlendirmektedir. Medya baronu ve politikacı, halk adamı ve özel bir kişi olan Charles Foster Kane'in destanı, bu yüzyılın ilk yarısındaki Amerikan hayatının bir simgesidir ve Welles, anlatısıyla bu simgeyi güzel sinemasal resimlerle biçimlendirmektedir. Ortak-yazar, yapımcı, yönetmen ve yıldız oyuncu olarak da çalışmış olan Welles'in ün salmış egosu, Welles'in sinemasını auteur'lüğün başlıca örneği yapmaktadır. (Monaco, 2000: 285-286). Gerçi bu durumu Welles'in diğer filmlerinde sergilediği söylenemez, zira daha sonraki filmlerinde daha çok yapımcı baskısı ile özgürce davranamayan bir Welles ile karşılaşmıştır, yine de Monaco (2000:286) tarafından CITIZEN KANE sinema tarihindeki 'en büyük yetenek gösterisi' olarak addedilmektedir.

Welles tarafından yönetilen filmler kronolojik sırayla aşağıdaki tabloda verilmektedir. Oyuncu olarak rol aldığı filmler ve aynı zamanda iyi bir seslendirme sanatçısı olarak da yer aldığı filmler, hem çalışmanın konusu bakımından, hem de sayı bakımından fazla

olduğundan ayrıca belirtilmemiştir. Ancak birçok çalışmada oyuncu ve seslendirme bakımından görev aldığını söylemek gerekir.

Tablo 1: Welles'in Yönetmenliğini Yaptığı Filmler

YIL	FİLM ADI	ORİJİNAL İSİM
1941	Yurttaş Kane	CITIZEN KANE
1942	Muhteşem Ambersonlar	THE MAGNIFICENT AMBERSONS
1946	Yabancı	THE STRANGER
1947	Şangaylı Kadın	THE LADY FROM SHANGHAI
1948	Makbet	MACBETH
1952	Othello	OTHELLO
1955	Ölüm Raporu	MR. ARKADAIN
1958	Bitmeyen Balayı	TOUCH OF EVIL
1962	Dava	LE PROCÉS
1965	Gece yarısı Çanları	CAMPANADAS A MEDIANOCHE
1968	Ölümsüz Hikaye	UNE HISTORIE IMMORTELLE
1968	Cenup Yıldızı	THE SOUTHERN STAR
1974	Gerçek ve Yalan	F FOR FAKE

Savaş sonrası uluslararası sinemasında, özellikle 'film noir' denilen Kara Dizi filmlerine çok etkili itici bir güç kattığı da vurgulanan Welles, ses, filmin kurgusu ve kamera ayarlamalarında yaptığı geleneksel olmayan deneyimleriyle pek çok yönetmeni etkilemiştir. Yönetmenin bu tarzı özellikle CITIZEN KANE filminde ortaya çıkmaktadır,

bu yapının karamsar, karanlık ve gölgeli atmosferi bu stilin öncüsü olarak adlandırılmasına neden olacaktır. Ayrıca geniş açılı objektif ve derin netlik kullanarak çektiği görüntüler sinemaya yeni bir dramatik hava katmıştır (Kalldewey ve diğerleri, 1994:192-193).

Ünlü kuramcı Andre Bazin de sinema tarihinin önemli isimlerinden olan Orson Welles üzerine bir kitap yazmıştır⁴⁴. Welles'in plan-sekans tekniğinin tiyatro kökenli bir yönetimde belirmesinin etkileyici bir durum olduğundan bahsetmektedir, Bazin onun 'dünya sineması üzerindeki belirleyici etkilerini, entelektüel ve ahlaki mesajdan çok biçimsel bir parlı ve güçlü ifade özgülüğü' olarak nitelendirmektedir. Mizansenini oyuncu temeli üzerine inşa etmektedir ve film anlambiliminde ve sözdizimindeki yeni bir birim olan plan-sekans kullanımının öncüsü olarak göstermektedir. Welles için canlandırılacak her sahne, zaman ve uzamda bütün bir birim oluşturmaktadır (2005:100-101).

1960'tan sonra Avrupa'da daha çok benimsenen yönetmen, çalışmalarıyla burada daha çok ilgi görmüştür. Bu süreçte Kafka uyarlaması ile F FOR FAKE (Kalpazan,1973) filmlerini çekmiştir. LE PROCÈS (Dava, 1962) filmi oyuncu kadrosu ve topladığı ilgi bakımından Welles'in başarılı filmleri arasında sayılmaktadır.

Amerika'da gün geçtikçe ilgi kaybına uğrayan, daha doğru bir ifadeyle Avrupa'da daha çok ilgi toplayan Welles, burada çeşitli ödüller alır. Welles, 10 Ekim 1985 tarihinde Los Angeles'ta evinde kalp krizi geçirerek vefat etmiştir.

3.2.2. Orson Welles'in LE PROCES (DAVA, 1962) Filmi

Orson Welles dünya sinemasında teknik bakımdan ve anlatım biçimleri gibi açılardan öncü bir yönetmen olarak tanınmaktadır. Uyarlama konusunda oldukça deneyimli olan yönetmen, daha önceleri Shakespeare'den *Macbeth* ve *Othello* eserlerini sinemaya uyarlamıştır, bu uyarlamalara Franz Kafka'nın ünlü eseri *Dava* (Der Prozess,1925) romanını 1962 yılında izleyicilerin beğenisine sunarak devam etmiştir. Fransız, Alman ve İtalyan ortak yapımı olan filmin orijinal ismi LE PROCÈS şeklinde tercih edilmiş ancak gösterime girdiği ülkelere göre filmin ismi yerelleştirilmiştir. Film Almanya'da

⁴⁴ Daha geniş bilgi için Bkz. Bazin, Andre (2000), Orson Welles, Çev.:Senem Deniz, Okyanus Yayınları, İstanbul

DER PROZEB, İtalya'da IL PROCESSO İngiltere'de THE TRIAL ve Türkiye'de DAVA isimleriyle tanınmaktadır. Film ilk olarak 21 Kasım 1962 tarihinde Paris'te, 2 Nisan 1963'te de Batı Almanya'da gösterime girmiştir, filmin orijinal dili İngilizcedir. Film siyah beyaz olarak çekilmiş, 35mm film ölçüsü kullanılmıştır ve gösterim süresi de 118 dakikadır.

Uyarlama bakımından roman senaryoya iki aşamada aktarılmıştır, bu aşamalardan ilkinde yönetmen Orson Welles senaryoyu yazmış, adaptasyon ve diyalog süreçlerinde Pierre Cholat görev almıştır. Filmin türü psikolojik dramatik film olarak belirlenmiştir⁴⁵. Gösterildiği yıllarda oldukça ilgi toplayan film, çok zaman başarılı bir uyarlama olarak nitelendirilmektedir.



Resim 1: DAVA Film Afişi

⁴⁵ Teknik bilgiler İnternet Film Veri Tabanı (İnternet Movie Database) IMDb esas alınarak verilmiştir. <http://www.imdb.com/>

Filmdeki rol dağılımında ise dönemin tanınır simaları bulunmaktadır. Anthony Perkins başkahraman ‘Josef K.’ rolünü üstlenmiştir, diğer roller de **Tablo2** de sergilenmektedir;

Tablo 2: LE PROCES Oyuncuları ve Rol Dağılımı

Aktör/Aktris	Karakter
Anthony Perkins	Josef K.
Jeanne Moreau	Marika Burstner (Fräulein Bürstner),
Romy Schneider	Leni
Elsa Martinelli	Hilda(Frau des Gerichtsdieners)
Orson Welles	Albert Hastler (Staatsanwalt Hasterer)
Akim Tamiroff	Bloch (Kaufmann Block)
Suzanne Flon	Miss Pittl
Madeleine Robinson	Mrs. Grubach (Frau Grubach)
Arnoldo Foa	Müfettiş A (Aufseher ya da Wächer)
Fernand Ledoux	Mahkeme Başkatibi
Michael Lonsdale	Rahip
Max Buchsbaum	Sorgu Hakimi (Untersuchungsrichter)
Max Haufler	Max Amca (Onkel- Albert u. Karl)
Maurice Teynac	Müdür yardımcısı (Direktor-Stellvertreter)

Wolfgang Reichmann	Mübaşir (Gerichtsdienner)
Thomas Holtzmann	Bert, Hukuk Öğrencisi (Berthold- Student)
Billy Kearns	Birinci müfettiş yardımcısı
Jess Hahn	İkinci müfettiş yardımcısı
Naydra Shore	Irmie, Joseph K. 'nın kuzeni (Erna)
Carl Studer	Deri ceketli adam
Jean-Claude Rémoieux	Polis memuru
Raoul Delfosse	Polis memuru
William Chappell	Titorelli

Anthony Perkins'in dönemin en çok ses getiren filmlerinden biri olan ve bugün bile popülerliğini koruyan Alfred Hitchcock'tan PSYCHO (Sapık, 1960) filminde başrol oynamış olması Welles'in de aynı doğrultuda popüler oyuncu seçimi eğiliminde olduğunun bir göstergesidir. Atilla Dorsay Perkins'i bu rolünde “şaşılacak kadar başarılı bir Bay K.” yorumlaması olarak görmekte, “etrafına örülen bürokrasi, anlayışsızlık, giderek tehdit ve baskı duvarlarına karşı iri gözlerini şaşkınlıkla açan bir oyuncu” olarak da nitelendirmektedir (Dorsay, 1999:390).

Dönemin en ünlü Fransız kadın oyuncusu olarak Jeanne Moreau de Perkins ile başrolleri paylaşmaktadır. Moreau o yılların en gözde yönetmenleri olarak gösterilen François Truffaut ve Orson Welles'in ilgisini çekmiştir. Welles ile ilk olarak LE PROCES filminde birlikte çalışmış olsalar da, bu deneyimleri Welles'in diğer üç filmde de devam etmiştir. Diğer oyuncular da örneğin Romy Schneider gibi isimler dönemin popüler isimlerindedir. Bu nedenle oyuncu seçimi bakımından Welles'in oldukça ilgi çekici seçimlerde bulunduğunu söylemek gerekir.

Filmin yapımcılığını Alexander Salkind ve Michail Salkind yaparken, dağıtımını Astor Pictures adlı Amerikan firması üstlenmiştir. Film müzikleri ise yine birçok filmde film müziği yapan Jean Ledrut ve Remo Giazotto tarafından icra edilmiştir. Bu filmde özellikle Tomaso Albinoni'nin (1671-1751) *Adagio* adlı eseri müzik teması olarak kullanmıştır. Filmin görüntü yönetmeni Edmond Richard iken, kurgu Yvonne Martin, Frederick Muller ve Orson Welles tarafından üstlenilir.

Fransa'da oldukça olumlu eleştiriler alan film, Fransız Sinema Yazarları Sendikası'nca (Fr. Syndicat Français de la Critique de Cinéma et des Films de Télévision) 1964 yılında en iyi film dalında ödüllendirilir, ayrıca 1962'de Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülüne de aday gösterilir. Welles bir röportajında söz konusu filmi 'yaptığım en iyi film' sözleriyle nitelendirmektedir (Welles, 1962).

Filmde özellikle sinema araştırmacıları tarafından yönetmenin gölge ve ışık kullanımının kusursuzluğuna dikkat çekilmektedir, bu kusursuz kullanım aynı zamanda estetik açıdan da oldukça değerli bulunur. Kafkaesk dünyanın yansıtılmasında ışığın yanında, çarpıcı mekân seçimleri de ayrıca övgü toplamaktadır. Paris'te terk edilmiş Gare d'Orsay adlı tren garını mahkeme sahneleri için bir mekâna dönüştüren Welles, bu devasa mekân ile kafkaesk kasveti yakalamaya çalışmıştır. Bu nedenle ayrıca gelecek nesil yönetmenlerce de uyarlama konusunda örnek alınacak bir performans sergilediğinden bahsedilmektedir, özellikle bu filminin kitabın atmosferi bakımından kusursuz bir uyarlama olduğu söylenmektedir (Behringer, 2009). Filmin diğer mekânları için Hırvatistan'ın Zagreb, İtalya'nın Roma şehirleri kullanılmıştır. Kafka uyarlaması olarak sinema dünyasında oldukça ilgi toplayan filmde Welles, çeşitli alanlarda değişikliklere gitmiş ve romanın kurduğu anlatı tarzı ve unsurlarına zaman zaman farklı yorumlar getirmiştir.

Görsel açıdan Welles'in kendine özgü çekim tekniklerini kullandığı film, aynı zamanda kamera açıları ve hareketlerini oldukça canlı biçimde uygulamasıyla da ses getirir. Gerek yönetmenlik, gerekse uyarlama konusunda farklı şekillerde yorumlar getirmesi bakımından Welles bu filmiyle genel olarak başarılı bulunmaktadır (bkz. Ebert, 2000). Daha önce de belirtildiği gibi bu çalışmanın uygulama kısmında filme oldukça detaylı olarak yer verileceğinden, bu kısımda yalnızca teknik bilgilerin aktarılması daha uygun görülmüştür.

3.2.3. David Hugh Jones

David Hugh Jones 1934 yılında İngiltere'nin Dorset eyaletinin Poole şehrinde dünyaya gelmiştir⁴⁶. Kariyerine 1958 yılında BBC'de yönetmen olarak başlayan Jones, burada birçok televizyon dizisi ve belgesel yönetmiştir. Aynı zamanda tiyatro yönetmenliği de yapan Jones, 1961'de Londra tiyatrosunda da ilk oyununu sahneye koymuştur. Aynı yıl Royal Shakespeare Company (RSC) tiyatro topluluğunda yer almış ve burada birçok oyun yönetmiştir. Kariyeri boyunca 40'ın üzerinde tiyatro oyunu yöneten Jones, yaptığı işlerin sayılarına bakılınca bir tiyatro yönetmeni olarak da adlandırılabilir. Televizyonlar için de uzun yıllar çalışan Jones, birçok televizyon dizisi ve televizyon filmi yönetmiştir.

Bir Shakespeare uyarlaması olarak THE MERRY WIVES OF WINDSOR (Windsor'un Neşeli Kadınları, 1982) adlı televizyon filminin ardından ilk sinema filmi olan senaryosu ise Harold Pinter'in oyunundan sinemaya uyarlanan BETRAYAL (Aldatma, 1983) filmidir. Bu film 1984 yılında BAFTA (British Academy of Film and Television Arst) ödüllerine en iyi uyarlama film kategorisinde aday gösterilirken, Amerika'da 1983 yılında National Board of Review tarafından en iyi film seçilmiştir. Yine bir başka uyarlama olarak Helena Hannf'ın 84 CHARING CROSS ROAD (Kesişen Hayatlar, 1987) filmini yönetmiştir ve o dönemde film oldukça ses getirmiştir. Film 1988 yılında yine BAFTA en iyi uyarlama film kategorisinde yarışmıştır. Filmin başrol oyuncularından Anne Bancroft aynı organizasyonda en iyi kadın oyuncu ödülünü kazanmıştır. JACKNIFE (Jacknife,1989) ise yönetmenin bir başka ilgi çeken filmidir. Robert De Niro ve Ed Harris'in başrollerde yer aldığı film, Altın Küre Ödülleri'nde (İng. Golden Globe Awards) kategorisinde aday gösterilmiştir. JACKNIFE aynı isimle Türkiye'de de 1989 yılında gösterime girmiştir.

Jones'un tiyatro ve televizyon için yaptığı çalışmalar oldukça fazla sayıdadır. Bu yüzden yalnızca sinema filmleri bir tablo olarak sunulacaktır.

Tablo 3: David Hugh Jones'un Yönettiği Filmler

⁴⁶ Yönetmen ve film üzerine bilgilerin birçoğu İnternet Film Veri Tabanının'daki(IMDb) bilgiler esas alınarak aktarılmaktadır.

YIL	FİLM ADI	ORİJİNAL İSİM
1983	İhanet	BETRAYAL (Uyarlama)
1987	Kesişen Hayatlar	84 CHARING CROSS ROAD (Uyarlama)
1989	Jacknife	JACKNIFE (Uyarlama)
1993	Dava	THE TRIAL (Uyarlama)
1997	Elveda Zamanı	TIME TO SAY GOODBYE?
1999	İtiraf	THE CONFESSION (Uyarlama)

David Hugh Jones yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi çoğunlukla uyarlama filmler yönetmektedir. Bu uyarlamalar genellikle romanlardan kısmen de tiyatro oyunlarının beyaz perdeye aktarılmasından oluşmaktadır. Jones klasik ve modern edebiyat eserleriyle oldukça yakından ilgilidir ve bu eserlerin yeniden sahnelenmesi konusunda oldukça üretkendir, bu yönü özellikle Rus yazar Maksim Gorki'nin eserlerini çok kez sahneye taşınmasıyla ortaya çıkarken, Gorki'nin şöhreti Jones'un çalışmaları sayesinde İngiltere'de yeniden canlanır (Weber, 2008). Gorki'nin eserlerini çoğunlukla tiyatroya aktaran Jones, dönemin birçok eleştirmeninden olumlu tepkiler almıştır. Filmlerinin yüksek oranda uyarlama olmasının nedeni de muhtemelen Jones'un edebiyata olan ilgisine dayanıyor olabilir, çünkü yönetmen aynı zamanda Cambridge Yale of School Drama bölümü mezunudur.

1990'lı yıllarda Amerika'da yaşamını sürdüren Jones, burada birçok Amerikan dizisi yönetmiştir ve 1994 yılında ünlü Broadway tiyatrosunda çalışmıştır. Burada farklı yıllarda üç ayrı oyun sergiler. David Hugh Jones 2008 yılında New York'ta vefat etmiştir.

Jones, Franz Kafka'nın *Dava* romanını THE TRIAL (Dava, 1993) ismiyle uyarlamıştır ve bu film analiz edilirken, Jones'un tercihleri üzerinden bir kaniya varılması planlanmaktadır. Söz konusu film örneğiyle yönetmenin edebiyata ilgisi üzerine de muhtemelen fikir sahibi olunacaktır.

3.2.4. David Hugh Jones THE TRIAL (DAVA,1993) Filmi

David Hugh Jones 1993 yılında Franz Kafka'nın Dava romanını THE TRIAL (Dava, 1993) ismiyle uyarlayarak yönetmiştir. Ancak burada en az Jones kadar önemli bir başka isim daha bulunmaktadır. Filmin senaryosu Nobel ödüllü (2005) ve ayrıca Franz Kafka Ödüllü (2005) yazar Harold Pinter tarafından sinemaya adapte edilmiştir. Pinter tıpkı Jones gibi tiyatrocunun yönüyle ön plana çıkmaktadır ve İngiliz tiyatrosunun çağdaş temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Pinter 20. yüzyılın en önemli oyun yazarlarından biri olarak gösterilirken, 'pinteresk'⁴⁷ kavramıyla kendine özgü bir biçim oluşturmuş bir yazardır (Karş. Tutaş ve Azak, 2014:14-15). İngiliz oyun yazarı Pinter, aynı zamanda tiyatro yönetmeni, şair, senarist kimlikleriyle ön plana çıkmaktadır. Kafka ile çocukluk yıllarında tanışmış ve Kafka'dan etkilenmiştir. Tiyatro yönetmenliği yaptığı yıllarda, Shakespeare Ödülü'nü de kazanan Pinter, Samuella Beckett'ten de oldukça etkilenmiştir (bkz. Genç, 2009).

İngiliz yapımı olan filmin orijinal ismi THE TRIAL, orijinal dili ise İngilizcedir. Almanya'da *der Prozeß* ismiyle tanınmakta olan film, dünyada ilk olarak Mayıs 1993 tarihinde Almanya'da gösterime girmiştir. Film İngiltere'de Temmuz 1993'te, ABD'de ilk olarak Şikago Uluslararası Film Festival'inde 1993 Ekiminde, daha sonra da Kasım ayında New York'ta gösterime girmiştir. Bu ülkeler dışında Norveç, Brezilya, Hollanda ve Japonya'da sinemalarda gösterilen film, Türkiye'de gösterime girmemiştir.

Filmin yapımcılığını Louis Marks üstlenmektedir, BBC (British Broadcasting Corporation) ve Europanda Entertainment ise ortak yapımcı şirketlerdir. Filmin dağıtımını ise Cine Company S.A. – Malofilm Distribution şirketleri yapmıştır.

⁴⁷ Yazarın tüm oyunlarında, çevrelerinde denetim kurmaya veya sahip oldukları denetimi korumaya veya sahip oldukları denetimi korumaya uğraşan karakterleri sahneye taşır. Yazarın bu tavrı 'pinteresk' olarak adlandırılmaktadır.



Resim 2: THE TRIAL Film Afışı

Filmin gösterim süresi 120 dakikadır, renkli çekimler ile oluşturulan filmde Jones, 35 mm film ölçüsü kullanılmıştır. Film tür olarak dram ve macera kategorilerinde sınıflandırılmaktadır. Film müziği ise Carl Davis tarafından düzenlenmiştir.

Ünlü Amerikalı aktör Kyle MacLachlan'ın Josef K. karakterini canlandığı filmde, Anthony Hopkins de peder rolündedir.

Tablo 4: THE TRIAL Filmi Oyuncular ve Roller

Aktör/Aktris	Karakter
Kyle MacLachlan	Josef K.
Anthony Hopkins	Der Prister
Juliet Stevenson	Fräulein Bürstner

Jason Robards	Doctor Huld (Advokat)
Catherine Neilson	Washer Woman (Frau des Gerichtsdieners)
Polly Walker	Leni
Robert Lang	K's Uncle
Alfred Molina	Titorelli
David Thewlis	Franz
Michael Kitchen	Block (Kaufmann Block)
Tony Haygarth	Willem
Douglas Hodge	Inspektor Müfettiş (Aufseher, Wächer)
Jiri Schwarz	Babensteiner (Rabensteiner)
David Schneider	Kulich
Ondrej Vetchy	Kaminer
Trevor Peacock	Sorgu Hakimi (Untersuchungsrichter)
Patrick Godfrey	Mübaşir
Andrew Tiernan	Berthold, Hukuk Öğrencisi(Bert- Student)
John Woodvine	Herr Deimen
Reniero Compostella	Signor Rossi
Jean Stapleton	Vermieterin

Paul Brooke	Müdür yardımcısı (Direktor-Stellvertreter)
-------------	--------------------------------------------

Görüldüğü gibi filmde oldukça tanınmış isimler rol almaktadır. Filmin bu yönünün ticari anlamda da izleyici tarafından daha ilgi çekici bir hal alması için tasarlanmış olması mümkündür.

Çekim mekânı olarak Çek Cumhuriyeti'nin Prag ve Kutna Hora şehirleri kullanılmıştır. Buradaki tarihi yapılar çekimlerde sıklıkla kullanılmaktadır. Pinter'in senaryoya yaklaşımı modern bir edebiyat uyarlaması yönünde olmakla birlikte, Kafka'nın hikâyesi üzerinde büyük değişikliklere gidilmemiştir. Uluslararası Filmler Ansiklopedisi (Alm. Lexikon des internationalen Films) filmi 'modern edebiyatın klasik yazarlarından Franz Kafka'nın beyaz perdeye aktarımında yeni bir deneme' olarak sunmaktayken filmde yeni bir yorum bulunamadığından ve satırlar arasında yönetmenin kendi görsel çeşitlemesine rastlanılmadığından bahsetmektedir (Lexikon des internationalen Films, 2002).

Uyarlama senaryosunun yazarı olarak Pinter'in Kafka'nın yansıttığı kişi tasarımlarına sadık mı kaldığı yoksa onları farklı bir yapıya mı bürüdüğü, yani onun bahsi geçen Pinteresk tavrı bu uyarlama filmde araştırılacaktır. Bu durumda karşılaştırma ve uyarlama safhasında yalnız yönetmen değil, senaristin de yaklaşımı önem kazanmaktadır. Çünkü böylesine etkin bir senaristin filmin uyarlanmasında görev aldığı düşünülünce, yalnızca yönetmen üzerinden bazı sonuçlara ulaşmak eksik bir tavır olacaktır. Senarist Pinter'in buradaki yaklaşımı da karşılaştırma kısımlarında kişi tasarımları kısmında tekrar ele alınacak bir noktadır.

Bu çalışmanın bir diğer araştırma nesnesi olarak Jones'un THE TRIAL filmi seçilmiştir. Film uyarlamaları ve medya değişimi anlamındaki farklılıklar, ekleme çıkarma, eksiltmelere bu film üzerinden ulaşılmaya çalışılacaktır.

3.3. *Dava* (Der Prozeß, 1925) Romanının LE PROCES (DAVA, 1962) ve THE TRIAL (DAVA, 1993) Film Uyarlamalarıyla Karşılaştırılması

Bu bölümde Franz Kafka'nın *Der Prozeß* romanının iki ayrı uyarlamasıyla farklı açılardan karşılaştırması yapılacaktır. Karşılaştırma sürecinde bu doğrultuda daha önce 2.4.5. başlığında değinilen medyalararası ilişkileri çevreleyen soruların cevapları aranacaktır. Bu sorulardan hareketle elde edilmesi amaçlanan diğer bir sonuç da edebiyat biliminin basılı ya da sözlü alanın ötesine geçerek görsel-işitsel bir medya (medium) üzerinden de belirli sonuçlara ulaşmakta yetkinliğini kanıtlamaktır.

Kaynağını edebiyattan alan ancak farklı bir medyanın özelliklerini kullanarak yeniden anlatı çatısı kurulan iki farklı filmde temel eserin izleri sürülerek aralarındaki farklılıklar ve benzerliklere yer verilecektir. Böylece hem disiplinlerarası bir yaklaşım kazanılacak, hem de edebiyat bilimine sanıldığından çok daha yakın bir alan olarak sinemanın kısmen de olsa yeniden yorumlanması mümkün olacaktır. Bu özellikle edebiyatbilim merkezli bir yorumlama geleneğinin gerçekte diğer alanlara uygulanabilirliğini de göstermiş olacaktır.

Söz konusu karşılaştırma ilk olarak konu bakımından bir karşılaştırma ile başlayıp, daha sonra sırasıyla anlatısallık özellikleri, kişi tasarımları, öne çıkan duygular, mekân tasarımları, mizansen ve yönetmenlerin uyguladığı uyarlama konseptleriyle devam edecektir.

3.3.1. Konu Bakımından Karşılaştırma

Romanın konusunu temel alan bu karşılaştırma sürecinde iki ayrı filmde işlenen konularla, çıkış metninin konusu karşılaştırılarak bir farklılığın olup olmadığının tespiti amaçlanmaktadır. Konunun incelenmesi aynı zamanda Faulstich'in (2008: 26) film analizi yöntemlerinden eylem analizi (Alm. Handlungsanalyse) tanımına bir örnek teşkil etmektedir, bu incelemede film içeriğinde ne anlatıldığı ve konunun hangi sıralamayla oluştuğu ön plandadır. Bu yöntem her filme uygulanabilmekte ve dahası edebiyat bilimcilerin aynı yöntemleri roman, uzun öykü ya da kısa öykü çözümlemesinde de kullandığı bilinmektedir (bkz. Kayaoğlu, 2016: 60). Bu çalışmada filmde ne anlatıldığı ve hangi sıralamayla anlatıldığı sorularına ilaveten, Kafka'nın romanlarının konularının uyarlama filmlerde nasıl yansıtıldığına ve uyarlamalarda konu bakımından herhangi bir

değişiklik olup olmadığına, şayet var ise bunların hangi amaçla yapıldığına değinilecektir.

Camus'nün (1982) 'koru çağı'⁴⁸ olarak nitelendirdiği dönemi en iyi yansıtan yazarların başında gelir Kafka. Bu eserler, modernizm ile birlikte gelen atılımlar, bireysellik gibi konularla çevrelenmiş, bunalımlı bir ruh halidir. Kafka'nın *Dava* romanı da bilindiği gibi Josef K.'nin tutuklanma süreciyle başlamakta ve okur daha başlangıçta doğrudan bu sürece dâhil edilmektedir. Neyle suçlandığını dahi bilmeyen Josef K.'nin tutukluluk hali sıra dışı bir biçimde ilerlemekte ve tutuklu olmasına rağmen o, olağan gündelik yaşamına devam etmektedir. K.'nin etrafındaki herkes onun tutuklu olduğunun farkındadır, ama bu duruma bir biçimde müdahil olmazlar, onlar yalnız tutukluluk halinin bilincinde, durumu yorumlar vaziyettedirler. Bu durumun bir yansıması olarak romanda, K.'nin tutuklanma, sorgulanma, avukat tutma gibi süreçleri betimlenmekte ve bunca olay akışında yalnızca oradan oraya sürüklenen bir kahraman tablosu çizilmektedir. Asıl çarpıcı olan nokta, davanın herhangi bir suç ya da ihlal üzerinden değil, bizatihi Josef K.'nin varlığı üzerinden ilerlemesidir. Ortada somut olarak işlenmiş

⁴⁸ "17. yüzyıl matematik çağı, 18. yüzyıl fizik çağı, 20. yüzyılımız korku çağıdır. Diyeceksiniz ki korku bir bilim değildir. Ama bu korkuda bilimin payı var. Çünkü kuramsal alandaki son gelişmeleri onu kendi kendini yadımaya götürdü; pratik alandaki gelişmeleri ise bütün dünyayı yok edebilecek duruma geldi. Üstelik korku bir bilim sayılmazsa bile, onun bir teknik olduğu su götürmez.

Yaşadığımız dünyada en göze çarpan şey, çoğu insanların, her çeşit inanç sahipleri dışında, gelecekte yoksun olmalarıdır. Geleceğe el atmayan, gelişme, iyileşme umudu olmayan bir yaşamın ne değeri olabilir? Aşılmaz bir duvarın önünde yaşamak köpekçe yaşamaktır. Doğrusunu isterseniz, benim kuşağımdakiler ve bugün atölyelere ve fakültelere girenler köpekçe yaşamış ve yaşamaktadırlar.

İnsanların geleceğe kapalı yaşamaları ilk kez bugün olmuyor elbet. Ama insanlar eskiden konuşarak bağrışarak bu duvarı aşarlardı. Kendilerine umut veren başka değerleri yardıma çağırırlardı. Bugün kimse konuşmuyor, çünkü dünyayı sürükleyen kör ve sağır güçler, öğütleri, haber vermeleri, yalvarıp yakarmaları dinleyeceğe benzemiyor. Şu son yıllarda gördüklerimiz bizde bir şeyi kırdı. Bu şey, insanın güvenidir; o güven ki, insanlığın dilini konuştuk mu bir başkasından insanca karşılık göreceğimize inandırır bizi. Gözlerimizin önünde yalan söylediler, insanı küçülttüler, öldürdüler, sürdüler, işkencelere soktular. Ve hiç bir kez, bunu yapanlar, yaptıklarının kötü olduğuna inandırılmadı. Çünkü kendilerine güveniyorlardı. Çünkü soyut bir kafa, yani bir ideolojinin adamı başka bir şeye inandırılmaz.

İnsanlar arasında sürüp gelen uzun diyalog bitti. İnandırılmayan bir adamdan elbette korkulur...

Bu korku ile hesaplaşmak için onun ne demek istediğini, neden kaçtığını bilmek gerekir. Onun demek istediği de, kaçtığı da aynı şeydir: Öldürmenin haklı görüldüğü, insan yaşamının hiçe sayıldığı bir dünya. İşte, günümüzün başlıca siyasî sorunu budur. Öteki sorunlara geçmezden önce, bunun karşısında tutumumuzu açıklamalıyız. Hiçbir şeyi kurmaya başlamadan önce, şu iki soru üzerinde durmalıyız: Doğrudan doğruya ya da dolaylı yoldan öldürülmek ya da işkence görmek ister misiniz, istemez misiniz? Doğrudan doğruya ya da dolaylı yoldan başkasını öldürmek ya da işkenceye sokmak ister misiniz, istemez misiniz? Bu sorulara hayır diyenlerin hepsi, ister istemez, davranışlarını değiştirecek bir sürü sonuçlara sürükleneceklerdir" (Camus,1994:57-59).

bir suç, vaka yoktur. K. bu durumu zamanla kavrayacak ve ardından bir kabul sürecine girerek cezasını bekleyecektir. Bu nedenle romanda gerçek bir davadan bahsetmek mümkün değildir. Romanın dünyasının merkezinde K.'nın görünmez, soyut suçluluğu ve tutukluluk hali vardır. Ancak bu soyut suçluluk mahkemelerde yargılanmalara, avukat tutmaya, bir savunma hazırlanmasına, kendini aklamasına programlanmıştır. Etrafta K. gibi yıllarca (Kauffmann Block ya da mahkeme binasında hareketsizce bekleyenler) davalarla uğraşmış kişiler vardır, bu da davadan kurtuluşun bir biçimde imkânsız olduğunu göstermektedir. Bu süreçte K. ayrıca çeşitli kadın karakterlerden yardım beklemektedir. Bütün bu kadınlar bir biçimde mahkeme ile bağlantılıdır. Ayrıca tipik kafkaesk olarak nitelendirilen labirentlerle donatılmış, aşılmaz bir x motifi bu eserde de kendini göstermektedir. Dönen bir çark, işleyen bir sistemin merkezinde, kendini aklamaya çabalayan, direnen ama sonunda kendisi üzerinde bile iradesinin olamayacağını anlayan Josef K. tıpkı Kafka'nın diğer kahramanları gibi teslimiyet sürecine girmiştir. 'Korku çağı'nın en önemli tanıklarından biri olan Josef K. nihayet gerekçe gösterilmeksizin ve usulünce yargılanmaksızın mahkeme için çalışan iki adamının kolları arasında şehir dışına çıkarıldıktan sonra öldürülür ve eser son bulur.

Dava romanının konusu genel hatlarıyla yukarıda verildiği biçimde özetlenebilir. Bu konu temel alınarak uyarlamalara gelindiğinde hem Orson Welles hem de David H. Jones'un aynı konu çerçevesini seçtiği gözlemlenmektedir. İki film uyarlaması da romanın konusunu ana hatlarıyla tekrar etmektedir. Genel gidişatta çok fazla çarpıtma, eksiltme ya da ekleme görülmemektedir. Dizgi meselesine gelindiğinde ise hikâyenin başlangıcı iki filmde de farklı biçimde yansıtılmaktadır.

Bilindiği gibi romanın ilk cümlesi K.'nın tutuklanmasını betimlemektedir, buna rağmen, Welles LE PROCES filminin ilk sekansında (00:01:19 – 00:04:07) K. K.'nın tutuklanmasını işlemez. Bunun yerine romanın 9. Bölümündeki *Im Dom* bölümü içinde yer alan, romanın tek iç anlatısı olan (Alm. Binnenerzählung) *Yasa Kapısı* (Alm. Türhüter-Parabel oder vor dem Gesetz) hikâyesi başlangıç anlatımı olarak tercih edilmiştir. Bilindiği gibi bu kısa öykü Kafka'nın en bilinen kısa öykülerinden biridir. Max Brod'un da bu kısa öyküyü daha sonradan romana eklediği, tamamlayıcı bir öykü olarak kullandığı görüşü de oldukça yaygındır (bkz. 3.1.). Bu ekleme ya da yer değiştirme olarak adlandırılabilir sekasta yönetmen herhangi bir oyuncu ya da sahne

kullanmamaktadır. Onun yerine heterodiegetik bir yapıyla dış ses anlatıcı hikâyeyi anlatmaya başlamakta ve görüntüde storyboard⁴⁹ (resimli taslak) çizimleri ile çizgi film benzeri bir anlatım ortaya çıkmaktadır. Hikâyenin hemen sonunda da öykünün Kafka'nın romanından alındığı Welles tarafından ayrıca vurgulanmıştır [0:03:55-00:03:59]. Öykünün sonunda da “bu öykünün mantığının düşlerin ya da kâbusların mantığıyla aynı olduğu söylenir” anonsu ile filme giriş yapılmakta ve doğrudan K.'nin tutuklandığı sekans başlamaktadır.



Resim 3: LE PROCES filminde *Yasa Kapısı Meselinin* (Türhüterparabel) anlatımı
[0:02:17]

⁴⁹ Yönetmenlerin filmi çekmeden önce sekansları bir tablo üzerinde çizimlere dökerek çekim planlarının resimli bir taslak olarak daha önceden hazırladıkları, senaryonun çizime dökülmüş hali olarak adlandırılmaktadır. Kavram Almacada da Storyboard olarak kullanılmakta, zaman zaman Szenenbuch olarak da adlandırılmaktadır.

Yasa kapısı meseli daha önceden de belirtildiği gibi romana Max Brod tarafından sonradan adapte edilse de, romanın konusu açısından anlatımı tamamlayıcı özellikler taşımaktadır. Yasa, mahkeme gibi kavramlarla sıkıştırılmış iki karakter söz konusudur. *Dava*'nın kahramanı Josef K. ve *Yasa Kapısı* meselinin kahramanı köylü, soyut otoritelerce, kanun tarafından esir alınmış ve hayatlarının sonuna dek bu esaretin ağırlığı altında ezilmiş iki karakterdir. Welles'in de bu hikâyeyi filmin en başından anlatarak izleyiciye bu baskıyı hızlı ve etkili biçimde hissettirmek istediği düşünülebilir. Sıralama bakımından Welles'in böyle bir tercih yapması olağan ve aynı zamanda ilgi çekicidir. Söz konusu bunalımlı esaret, kanuna ya da otoriteye karşı boyun eğiş, filmin ilk sekansında doğrudan aktarılmış olur. Romanda bir peder tarafından aktarılan bu mesel, Welles'in filminde el değiştirerek hem başlangıçta hem de romanda olduğu gibi son bölümde anlatılmaktayken, anlatıcı pozisyonunda avukat (Orson Welles) bulunmaktadır, Jones ise romana sadık kalarak romanda olduğu gibi son bölümde pederi (Anthony Hopkins) anlatıcı pozisyonuna koyar (Karş. Poppe, 2006:236).

Diğer yandan THE TRIAL filmi bir dış mekân çekimi yardımıyla K.'nin yaşadığı pansiyonun bulunduğu bölgeyi kapsayacak biçimde, sokağına oradan da yaşadığı odaya odaklanmaktadır [0:00:07-00:01:40]. Sıradan bir gün edasında, olağan bir sokak çekimiyle başlayan film, Josef K.'nin yatak odasında tutuklanma sahnesiyle başlamaktadır.

Bu durumda söylenebilecek ilk şey, başlangıç bakımından yönetmenlerin tercihlerinin birbirinden oldukça farklı olduğudur. Filme hızlı bir giriş yapmak isteyen Welles ile sakin bir girişi tercih eden Jones bu noktada ayrışmaktadırlar.



Resim 4: THE TRIAL Filminin Başlangıç Sahnesindeki Sokak Çekimi [0:00:34]

Welles'in başlangıç kısmındaki tercihi akışta bir farklılık arz etse de, konu bakımından yeni bir yorum ortaya çıkarmaz. Bu anlamda uyarlama filmlerinin ikisinin de *Dava* romanının konusu bakımından farklı olmadığı, olaylar dizgesinin genel manada korunarak romana bağlı kalındığı gözlemlenmektedir.

Ancak uyarlama filmlerin ve orijinal metnin son bölümüne ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Bilindiği gibi Politzer (1965:29) Kafka'yı 'açık biçimin ustası' (Alm. Meister der offenen Form) olarak tanımlamakta ve bu tanımlama edebiyat çevrelerince kabul görmektedir. Politzer'in bu tanımlaması Kafka'nın, eserlerine, belli bir başlangıç yapmadan başlayıp ve bir sonuca ulaşmadan bitirmesinden kaynaklanmaktadır. *Dava* romanının son bölümünde iki adam tarafından şehir dışında bir taş ocağına götürülen K., burada kalbine bir bıçak saplanılarak öldürülür. Ancak bu son bölüm Jones'un uyarlamasında romanda olduğu gibi tasvir edilirken, Welles'te farklı ele alınmıştır.

Welles'in K. tasviri, romana göre daha dirençli ve saldırganıdır, onu taş ocağına götüren kişiler K.'yı öldürmekten biran için vazgeçseler de, K.'nın saldırgan tavırları karşısında, romandan farklı olarak, taş ocağının çukuruna bir dinamit fırlatırlar.



Resim 5: LE PROCES Filminin Sonunda Patlama Sahnesi [01:56:44]

Film bu patlama sonrasında son bulur. Dolayısıyla filmin sonunda kalbinden hançerlenmiş bir kahraman yerine, dinamitle patlatılmış bir kahramandan söz edilmektedir. Welles'in eklediği bu patlama sahnesi kitlesel ve kolektif bir suçun ve suçlunun kitlesel bir araçla ortadan kaldırılması olarak nitelendirilebilir ve romana Welles tarafından yapılmış yeni bir yorum olarak adlandırılabilir. Bomba kullanımı bir modernizm eleştirisi olarak 'havaya uçurma' ve yok etme görüntüsü oluşturmaktadır. Sahnenin devamında aynı patlama farklı açı ve perspektiflerle sunulmaktadır. Bu, İkinci Dünya Savaşı sonlarında yaşanan ve toplum hafızasına yerleşmiş olan Hiroşima kentinin patlatılmasıyla da benzerlik göstermektedir. Filmin çekildiği yıl göz önünde bulundurulduğunda (1962) bunun hem yeni bir yorum hem de siyasi bir gönderme olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak uyarlamalar romanın konusunu ana hatlarıyla takip etmektedir, ancak bu noktada Welles'in kendine özgü yorumlamaları da oldukça dikkat çekicidir.

3.3.2. Uyarlamaların Anlatım Özellikleri

Anlatım özellikleri bakımından (Alm. Narrativität) uyarlama filmlerin çıkış metinle olan benzerlikleri bu bölümde karşılaştırılacaktır. Hem sinema hem de edebiyatın çok çeşitli anlatım olanakları bulunmaktadır. Ancak anlatım özellikleri kavramı çok geniş çaplı bir kavram olacağından, bu bölümde, öncelikle çıkış metnin olaylar dizisi (plan), diyaloglar, eklenen sekans ve sahneler üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır.

Sinemanın anlatım imkânlarının zenginliği görsel ve işitsel birçok unsura dayalıdır. Film uyarlamaları, sekanslarda kullanılan ve anlatsal özelliklere dâhil olan kamera merceği, renk, müzik ya da ışık bakımından da karşılaştırılabilir. Sinemada bir duygu ya da düşüncenin, bir ruh halinin herhangi bir diyaloga gerek duyulmadan kolayca tasvir edilebileceği bilinmektedir. Bu doğrultudaki anlatsal unsurlar ise çalışmada mizansen bölümünde ele alınacaktır. Bu nedenle sinema ve edebiyat medyalarının anlatım ile ilgili bütün unsurlarına yalnız bu başlık altında değil, genel olarak karşılaştırma başlıklarının tümünde rastlamak mümkündür.

Daha önce *Dava* romanının klasik bir anlatı üslubuyla anlatılmadığı 3.1.1. bölümünde aktarılmıştı. Bu bölümde değinildiği gibi romanda serim, düğüm ve çözüm olarak birbirinden ayrılabilen anlatım alanları bulunmamaktadır. Aksine anlatıma doğrudan eylemle başlayan roman, bu eylemin, yani tutukluluk halinin sonuca ulaştırılmasıyla da son bulmaktadır.

Welles ve Jones'un filmleri bu anlamda romanla uyumlu bir çizgi sergilemektedirler. Başlangıç olarak Welles'in olaylar dizgesinde uyguladığı bazı küçük değişiklikleri dışında iki uyarlama da eylem odaklı bir yaklaşım sergiler. Welles'in en göze çarpan değişikliği ise *Türhüterparabel*'i (Vor dem Gesetz, Yasa Kapısı) filmin başlangıcında aktarmış olmasıdır. Bu sekansın hemen ardından Welles, Josef K.'nin tutuklanma sekansı ile filme devam etmiştir⁵⁰. Sinemanın anlatım olanakları göz önünde bulundurulduğunda, bu ön anlatının (storyboard ve dış ses anlatıcı ile aktarılması) romana dâhil bir parça olsa da, eyleme doğrudan bir başlangıç olarak nitelendirilmesi

⁵⁰ Romanda neuntes Kapitel: im Dom (Katedralde) bölümünde yer alan *Türhüterparabel* filmde Welles'in oynadığı Avukat (Albert Hastler, The Advocate) rolündeki anlatıcı tarafından aynı bölümde tekrar aktarılmaktadır.

güçtür. Jenerik niteliğinde bir ön anlatı ile asıl hikâyeye bir giriş yapıldığı söylenebilir ki bu ön anlatının romanın kahramanlarıyla doğrudan bağlantısı yoktur. Filme bir ısınma turu olarak nitelendirilecek bu kısımdan sonra, [0:04:10]'dan itibaren Josef K.'nin tutuklanma sekansında gerçek görüntülerin ve müziğin aktarılmaya başlandığı görülmektedir.

Jones'un uyarlamasında ise, jeneriğin de içeriğe dâhil olduğu 94 saniyelik dış mekân çekiminin hemen ardından tutuklanma sekansı başlamaktadır. Yönetmen, K.'nin geçmişine dair farklı bir ön anlatı oluşturmadan, tıpkı romandaki gibi, doğrudan hikâyeye başlamıştır. Bu durumda Jones, romandan farklı bir yapı seçmemektedir.

Filmlerin başlangıçları dışında dikkat çeken diğer durum ise, romanda sunulan olaylar sıralamasının hemen hemen iki filmde de takip edilmesidir. Örneğin romanda tutuklanma bölümünün ardından gelen *zweistes Kapitel: erste Untersuchung* (ilk sorgulama) bölümü, iki filmde de sahnelenmektedir. Bu bölümün ardından gelen *Im Leeren Sitzungsaal der Student Die Kanzleien, Prügler, Onkel Leni Advokat, Maler* gibi bölümler de uyarlama filmlerde takip edilmektedir. Sonuç olarak; uyarlama filmler dizgi bakımından romanla örtüşmektedir denilebilir.

Olaylar dizisinin tutarlılığı dışında, Welles'in LE PROCES filminde bazı eklemeler söz konusudur. Bunlardan ilki, Josef K.'nin Frau Bürstner'in arkadaşıyla karşılaştığı sandık taşıma sekansıdır [0:20:49- 00:32:50].



Resim 6: LE PROCES Filminde Çıkış Metninde Bulunmayan, Eklenmiş İlk Sekans
[0:30:34]

Bu sekans Welles tarafından eklenmiştir ve bu eklemede özellikle plan sekans çekim kullanılmıştır. Bu sekansta, gerek sandığı taşıyan kadının engelli ayağından gelen sabit mekânîk ses aracılığıyla, gerek etraftaki binaların soğuk, ruhsuz yapılarının tekdüzeliğiyle, gerekse karanlık, çöl havasındaki şehir ortamıyla örnek bir kafkaesk hava yakalanmıştır. Özellikle kadın figürün sakatlığından kaynaklı kullandığı ayak protezinin sesi, arka plana yüksek bir tonda yerleştirilmiş ve tüm sekansta şiddetli derecede hissedilmesi amaçlanmıştır. Ancak Kafka'nın *Dava*'sında böyle bir bölüme rastlanılmamaktadır. Dolayısıyla bu sekans Welles'in uyarlamaya kafkaesk bir eklemesi olarak tanımlanabilir.

Welles, bu sekanstan başka, Josef K.'nin amcasının (Max Haufler) K.'yı işyerinde ziyaret ettiği sekansta da bir ekleme yapmaktadır. Bilgisayar sahnesi olarak adlandırılabilir sahne, K.'nin iş yerine gelen amcasının K. ile işyerinde görüşmesinde, bilgisayar ile karşılaşmaları ve ardından amcasının K.'nin davası hakkında bilgi sağlamak amacıyla bilgisayar kullanmasını öğütlediği sekans bulunmaktadır [0:47:10-00:49:33]. Film bilindiği gibi 1962'de çekilmiştir, bu yıllarda henüz gelişen bir teknolojiden bahsediliyor olması oldukça ilginçtir. Kafka'nın yaşadığı

dönemde bilgisayardan bahsetmek olanaksızdır, ancak filmin bu bölümünde bilgisayardan bahsetmek yani teknolojik bir devrime gönderme yapmak, modernizm bağlamında, modernizm karşıtı bir tavır ile bilgisayarı eleştirmek, Kafka'nın 'korku çağı' göndermelerine Welles'ten bir selam niteliğindedir. Diğer yandan bu sahnenin yüz yılın sonu (Fr. fin de siècle) döneminde yaşayan ve bunu her fırsatta kendine özgü üslubuyla açığa çıkaran Kafka'nın tarzına oldukça uygun bir eklemleme olduğu kesindir, zira Kafka'nın makineler devrinde makine izleği ile yaşadıkları bütün eserlerinde rastlanabilecek bir motif olarak adlandırılmaktadır⁵¹. O, eserlerinde makinenin gelişimini, insan vücudunun da makineler gibi çalıştığı eğilimini, ancak bunun bir son mu yoksa gerçeğin biçimini bozan bir yaklaşım mı olduğu sorgulamaktadır. Mekânikleşen çalışma ortamları makinelerle bezenmiş, insan da bu mekânikleşmenin parçası haline gelmiştir (Karş. Sarı, 2015: 25-27).

Ayrıca romanda yer almayan iki sekansa diyaloglar eklenmiştir. Diyalogların seyri romanın konusunun dışına çıkmayacak niteliktedir;

Max Amca: Bu gürültü de ne?

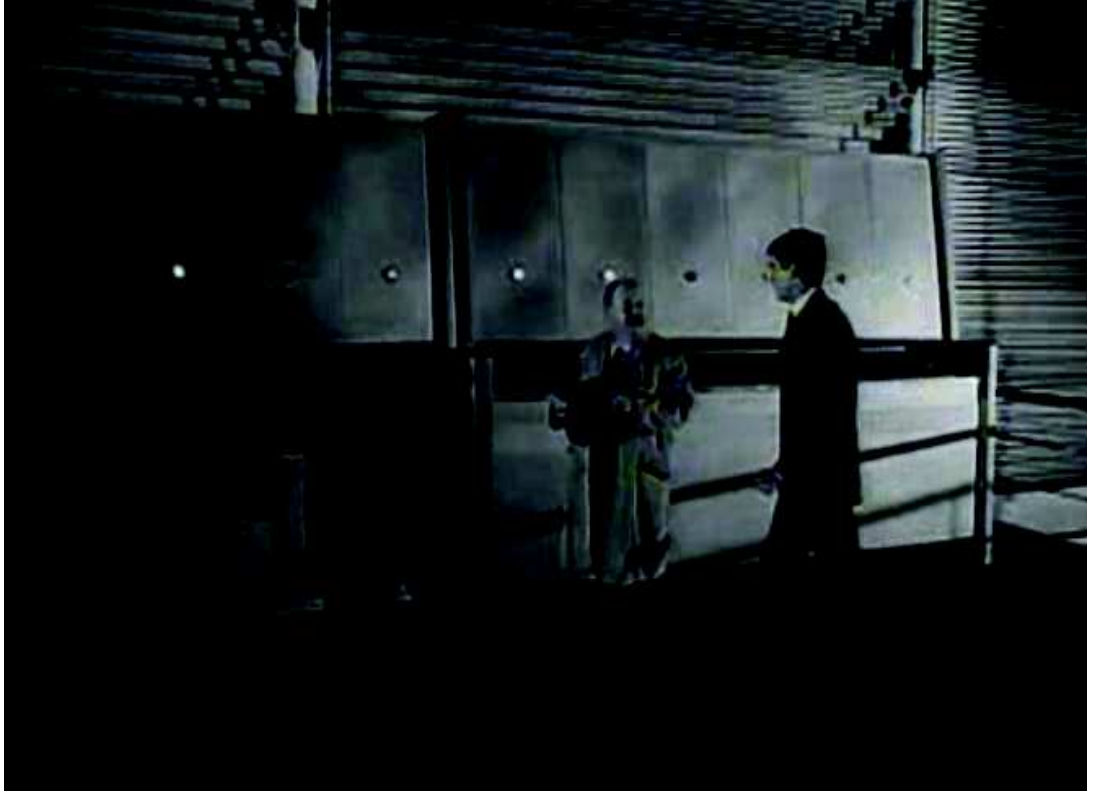
Josef K.: Bilgisayar

Max Amca: Her soruya cevap veren elektronik aygıt mı? Davanı merak ediyordun değil mi? Makineye (Bilgisayar) sor!

Josef K. : Bu mümkün değil. Ona ne soracağım ki, daha suçumu bile bilmiyorum.

Max Amca: Sen bir yolunu bulursun... (Welles, 1962: 00:47:30 – 00:47:45).

⁵¹ Daha ayrıntılı bilgi için: Sarı, Ahmet (2015): Kafkamakine Franz Kafka'nın "Ceza Sömürgesi" Adlı Hikayesine Deleuzoguattarici Bir Yaklaşım, Çizgi Kitabevi, Konya



Resim 7: LE PROCES - Josef K. (Anthony Perkins) ve Max Amca (Max Haufler)
Bilgisayarın Önünde [0:47:26]

Her şeye cevap bulabilen, her şeyi bilen bir makine, artık hayatın ortasındadır, ancak böyle bir makine insanın kaygılarına (burada Josef K.'nın) cevap vermekte yetersizdir, çünkü bilgisayarı kullanmaya görünmez bir otorite izin vermemektedir. Welles'in bu seçimi izleyiciye bir uyarı olarak değerlendirilebilir. K. amcasına bilgisayardan bahsederken, onun sonsuz bilgiye ihtiyacı olduğundan da söz etmektedir. Ona göre bilgisayar bilgi toplamaktadır, ancak yine de insana hizmetten yoksundur. Görüldüğü gibi üslup ve içerik bakımından eklenen sekanslar oldukça kafkaesktir.

Çıkış metnine sadık biçimde ilerleyen uyarılama filmlerinin genel yaklaşımı, metinlerin birebir sahnelerini aktarmaktan çok, kırpma, eksiltme ve eklemelere rağmen olabildiğince metnin ana konusunu yakından aktarma çabası yönündedir. Bu noktada, kullanılmakta olan medyanın özellikleri göz önünde bulundurulmaktadır. Örneğin filmde anlatım süresi (erzählende Zeit) ve anlatım zamanı (erzählte Zeit) bakımından bir daralma ve kısıtlılık söz konusudur. Çünkü çıkış metninin sayfa sayfa aktarılması film medyası için neredeyse olanaksızdır, kısıtlı bir süre zarfında mümkün olduğunca

konudan şaşmadan anlatıyı gerçekleştirmektir amaç. Bu doğrultuda hem Welles'in LE PROCES filminde hem de Jones'un THE TRIAL filminde bazı diyaloglar ve sahnelere hiç yer verilmemiştir. Bu duruma önek olarak aşağıda, romanda yer alıp, iki uyarlamada da çıkarılmış bir bölüm verilmektedir;

Bei der Tür fragte er noch: »Ist Fräulein Bürstner zu Hause?« »Nein«, sagte Frau Grubach und lächelte bei dieser trockenen Auskunft mit einer verspäteten vernünftigen Teilnahme. »Sie ist im Theater. Wollten Sie etwas von ihr? Soll ich ihr etwas ausrichten?« »Ach, ich wollte nur ein paar Worte mit ihr reden.« »Ich weiß leider nicht, wann sie kommt; wenn sie im Theater ist, kommt sie gewöhnlich sehr spät.« (Kafka, 1960:11).⁵²

Yukarıdaki alıntıda K. ile ev sahibi Bayan Grubach, Bayan Bürstner'in pansiyona dönüp dönmeyeceğiyle ilgili konuşmaktadır, bu kısım romanda yer alırken (öncesi ve sonrasındaki birkaç diyalog da dâhil olmak üzere) Welles'in ve Jones'un uyarlamalarında yer almamaktadır.

Bayan Bürstner'in pansiyona dönüş sahnesi ise filmde [0:18:30-00:18:44] dakikaları arasında, Josef K. ile Bayan Grubach'ın balkon konuşması esnasında çekilmiştir. Bu sahne sadece filmde gösterilmektedir, izleyici Bayan Bürstner'in geri döndüğünü yalnızca bu dış çekim sahnesi sayesinde anlamaktadır.

Ayrıca romanda betimlendiği gibi, Bayan Bürstner'in gıyabında, K. ile Bayan Grubach arasında gerçekleşen tiyatroya gidip gelme ile ilgili konuşmalar filmde yer almaz. Bu bölüm Welles'in diyalog ve sahne bakımından yaptığı eksiltmelere örnek gösterilebilir.

Aynı biçimde Jones'un uyarlamasında da romandaki bu bölüm çıkarılmış, onun yerine aynı bölümün hemen akabindeki K.'nın karanlık bir köşede bekleme betimlemesi kullanılmıştır.

Als er des Hinausschauens auf die leere Straße überdrüssig geworden war, legte er sich auf das Kanapee, nachdem er die Tür zum Vorzimmer ein wenig geöffnet hatte, um jeden, der die Wohnung betrat, gleich vom Kanapee aus sehen zu

⁵²⁵² “Kapıya geldiğinde ‚Bayan Bürstner evde mi?‘ diye sordu. ‚Hayır‘ dedi Bayan Grubach ve gülümsedi, bu geç gelen kuru malumat kısmına gecikmiş bir anlayışla. ‚O tiyatroya ‚bir şey mi isteyecektiniz?, Ona iletirim mi?‘ ‚Hımm aslında onunla bir kaç kelime konuşmak istemişim‘ ‚Maalesef onun ne zaman geleceğini bilmiyorum, şayet gerçekten tiyatroya gitmişse elbette geç dönecektir‘, ‚Farketmez, önemsiz‘ dedi K. ve çıkıp gitmek için başını aşağı eğerek döndü.”

können. Etwa bis elf Uhr lag er ruhig, seine Zigarre rauchend, auf dem Kanapee (Kafka,1960:12).⁵³

Jones, yukarıdaki bölümün hemen öncesindeki diyalogları çıkarmış, doğrudan eyleme yönelik (burada eylem Bayan Bürstner'in gelmesidir) bekleme sahnesini betimlemeyi seçmiştir [0:13:36- 00:14:17]. Bu eylem romanda yaklaşık yarım saatlik bir süreyi kapsamaktadır;

Etwa bis elf Uhr lag er ruhig [...] Es war halb zwölf vorüber, als jemand im Treppenhaus zu hören war. K., der,...(Kafka,1960:12)⁵⁴.

Buna karşın aynı eylem filmde yaklaşık 40 saniyelik bir süreçte gerçekleşmektedir. Josef K.'nin 30 saniyelik bekleme sahnesi çekilir ve yaklaşık 10 saniye sonrasında Bayan Bürstner odaya giriş yapar. Bu durum ayrıca iki farklı medyanın anlatım olanaklarının farklılıklarını gösterir niteliktedir. Filmde romanda olduğu gibi yarım saatlik bekleme sürecini betimlemek imkânsızdır, ancak roman bu yarım saatlik süreci iki cümleyle betimlemektedir.



Resim 8: THE TRIAL Filminde Josef K. (Kyle MacLachlan) Bayan Bürstner'i (Juliet Stevenson) Beklerken [0:14:10]

⁵³ “Boş caddeye bakmaktan sıkıldıktan sonra, eve giren herkesi kanepeden görebilmek için kapıyı biraz aralayıp, kanepeye uzandı. Yaklaşık olarak saat 11 e kadar purosunu içerek öylece uzandı.”

⁵⁴ “Saat 11 gibi öylece uzandı [...] Merdivenden birilerinin geldiği duyulduğunda, saat 11 buçuğu geçmişti.”

K.'nın Bayan Bürstner'i beklediği bu bölüm Jones'un romana sadık bir uyarlama yöntemi ile uyarlama yaptığını gösterir niteliktedir. Bu uyarlama ayrıca ekleme açısından incelendiğinde de herhangi bir yenilik sunmamaktadır. Filmde romanın ana çizgilerini takip eden bir anlatı gözlemlenmektedir. Öte yandan film medyasının süre bakımından kısıtlılığı gibi nedenlerinden kaynaklanabilecek çıkarmalar, diyaloglardan eksiltmeler bulunmaktadır.

Elbette görüntü aracılığıyla anlatım, metinle anlatıma göre eşzamanlı olarak daha çok şey anlatmayı olanaklı kılar. Böylece bir metinde on sayfada betimlenen bir ortam/kişi vs. filmde birkaç saniyede anlatılabilir. Buna dayanarak iki uyarlama filmde de bu medyanın anlatımla ilgili söz konusu kolaylığı kullanılmakta, yazılı bir metinle sayfalarca anlatılan bir durum, yalnızca bir film karesi ile anlatılmaktadır. Örneğin K.'nın yatak odası, çalıştığı banka, gittiği mahkeme salonu gibi uzun betimlemelerle aktarılan mekân tasarımları film medyasında yalnızca görüntü yoluyla aktarılmaktadır.

Sonuç olarak iki uyarlamada da diyalog ve betimleme bakımından hedef medyanın özelliğine göre zaman zaman çıkarmalar yapıldığı görülmektedir. Bu çıkarmaların konunun genel seyrini değiştirmeyecek nitelikte olması, bir diğer deyişle, görece gereksiz bölümlerin kırpmalara uğraması, edebiyatın görselleştiği uyarlamalarda olağan durumlar olarak algılanabilmektedir. Buna ek olarak Welles tarafından eklenen bazı sekanslar da mevcuttur. Bu eklemeler çıkış metnini ve yazarın genel tavrını değiştirecek düzeyde değildir, aksine romanın ve Kafka'nın yaklaşımlarına uygun şekilde yapılmıştır. Bu da yine Welles'in eklemelerine rağmen konunun ana seyrinin sekteye uğramadan ilerlediğini göstermektedir. Yönetmenin özgün tavrı bu tip eklemelerle daha da belirginleşmektedir. Öte yandan bu açıdan bakıldığında Jones'da herhangi bir ekleme ile karşılaşılmaz. Jones'un olay dizgisini herhangi önemli bir değişiklik yapmadan ilerlemesi de bu manada bir tavır olarak algılanabilir.

3.3.3. Kişi Tasarımları ve Öne Çıkan Duygular

Uyarlama filmler ve romandaki kişi tasarımları medya değişimi ve aktarımında önemli bir yer teşkil etmektedir. Romanlardaki karakterler ve figürler filmlerde farklı şekillerde yer alabilmekte, kimi zaman yönetmenin tercihinin göre var olan karakterler çıkarılabilmekte, yeni karakter ve tipler eklenabilmekte ya da karakterler romandan farklı şekilde de sunulabilmektedir.

Dava romanı kişi tasarımıları bakımından çok boyutlu değildir. Josef K. dışında hiçbir karakter geniş çaplı, çok yönlü karakterler olarak betimlenmemektedir. Onun dışında diğer bütün karakterler K.'nın hayatında birer tip olarak yer almaktadır. Bu tavır daha önce de belirtildiği gibi kişilerin yalnız meslek adlarıyla adlandırılması örneğiyle de tespit edilebilir. K. dışında diğer kişiler ancak yaptıkları işler, sahip oldukları konumlara göre sınıflandırılmaktadır.

Monoperspektif (Tek yönlü bakış açısı) kullanımı ile yazılmış romanda her şey kahramanın pozisyonuna göre sunulmaktadır. Bu nedenle bu bölümde bir Josef K. profili çizmekte fayda var. Bir bankada ticari mümessil (Alm. Prokurist) olarak alışan Josef K., banka müdürü ve yardımcısından sonra bankada 3. nemli kişi pozisyonundadır. Kalburst sayılabilecek, mobilyalı bir pansiyonda ikamet eden K.'nın yemeklerinin bir hizmeti tarafından servis edilmesi onun toplum içindeki pozisyonu hakkında bilgi vermektedir. Genelde akşam 9'a kadar bankada çalışmakta olan K., kalan zamanında ise barlarda kendinden daha yaşlı insanlarla vakit geçirmektedir. Kendiyle mesleki açıdan gurur duyan K., terfi alma umutları taşıyan hırslı bir karakterdir. İşgal ettiği pozisyonun da bir getirisi olarak kibirli, mağrur tavırlar bazı zamanlar oldukça kuvvetli biçimde sezilenmektedir. Bu tavır romanın tutuklama bölümünde gelenlere karşı yaklaşımında da kendini göstermektedir (Karş. Krischel, 2008:80). Kibirli bir karakter olarak K., yeri geldiğinde dolu bir mahkeme salonunda hakimi azarlayabilecek kadar güvenir kendisine. Etrafında kendinden daha alt sınıflardan insanlarla ilişkisi onları kendi menfaatine kullanma eğilimi şeklinde-dir.

K.'nın ailesi ile olan ilişkisi de ilginçtir. Josef K. babasını çok önceden kaybetmiş, anneyle birlikte amca vesayetinde büyümüş bir karakterdir. Aile ile bağlantısı roman içinde kuzeninin mektubu ve amcasının ziyaretinden öte geçmez. Annesini yılda bir kez doğum günlerinde ziyaret etmeye söz vermiş olsa da annesini halihazırda 3 yıldır görmemektedir (Krischel, 2008:82). Öte yandan amcasının dışında kuzeni ile de pek sık görüşmez. Elsa isminde bir sevgilisinin olmasına rağmen romanda bu sevgiliye dair uzun uzadıya tasvirler bulunmamakta, olayların içinde Elsa karakterine pek yer verilmemektedir. Ayrıca K. hikâyedeki hemen hemen bütün bayanlarla yakınlama içindedir. Buradan da K.'nın kadınlar açısından ilişkilerinde gelgitleri olan, istikrarlı bir duruş sergilemeyen bir seyrinin olduğu söylenbilir.

Josef K. mahkeme ve tutuklanmaya karşı, hikâyenin başlangıcında direnen bir çizgi sergilese de, bu tavrı romanın sonlarına doğru bir teslimiyete dönüşmektedir. Aynı süreç tutukluluğun sonuna gelindiği bölümlerde daha yoğun hissedilmektedir, birkaç faydasız kurtulma girişimi haricinde K., kendisini götürmeye gelen iki görevliye herhangi bir direnç göstermemektedir, aksine olayın akışına razı gelmiş bir tavır sergilemektedir.

Romandaki kahraman ile uyarlamada filmlerdeki Josef K. karşılaştırıldığında birbirinden farklı karakterlerle karşılaşılmamaktadır. İki uyarlamada da romandaki gibi K. merkezli bir anlatım vardır, iki uyarlamada Josef K. dışında hiçbir karakter başkişi olarak yer almamaktadır. Olaylar K.'nin etrafında yaşanmakta, kişi tasarımları da K.'ya hizmet etmekte olan tiplerden oluşmaktadır. Kibirli bir mizaca sahip olan Josef K.'nin iki uyarlamada da bu yönde işlendiği gözlemlenmektedir.



Resim 9: LE PROCES Filminde Josef K. ve Bayan Grubach (Madeleine Robinson)
[0:13:36]

Welles'in LE PROCES filmindeki Josef K. betimlemesinin diğer figürlerle olan ilişkisi, alıntılanan bu sahnede de özetlenebilir niteliktedir, görüldüğü gibi K.'nin kararlı ve umursamaz tavırlarına karşılık Bayan Grubach tiplemesinin tedirgin, boyun eğen tavırları dikkat çekmektedir. K.'nin etrafında dönmekte olan bir dünya tasarımı tasvir

edilmektedir, Bayan Grubach'ın dışında diğer tipler de benzer şekilde tavırlar sergilemektedirler;



Resim 10: LE PROCES Filminde Josef K. ve Leni (Romy Schneider) [0:55:36]

Josef K. ağırlıklı olarak merkezi perspektif konumunda yer almaktadır. Diğer insanlar yalnızca K. nın etrafında bulunmakta, K. dışında kalan diğer bütün figürler tiplerin ötesine ge memektedirler. Bu yönüyle de Welles'in uyarlaması romana oldukça paraleldir.



Resim 11: THE TRIAL Filminde Josef K. (Kyle MacLachlan) [0:29:25]

David H. Jones'un THE TRIAL filminde de aynı biçimde merkez konumda, bütün bakışları üzerine toplayan bir Josef K. karakteri bulunmaktadır ve bütün olaylar onun etrafında ilerlemektedir. Merkez pozisyonundaki K.'nın yanında başka hiçbir figür ön planda değildir.



Resim 12: THE TRIAL Filminde Josef K., Leni (Polly Walker) ve Block (Michael Kitchen) [01:20:35]

Alıntılanan son sahnede Josef K. kadraj dışında (Omuz çekim) bulunsa da diğer karakterlerin ilgi odağı pozisyonundan uzaklaşmamaktadır. Ayrıca bu sahnelerden, başka bir sonuç çıkarımlanabilir, çıkış metninde Josef K. karakteri sahip olduğu toplumsal sınıf bakımından düzgün giyimli, kişisel görünümüne özen göstermekte olan bir iş adamı rolündedir;

Nach Austausch einiger Höflichkeiten hinsichtlich dessen, wer die nächsten Aufgaben auszuführen habe – die Herren schienen ihre Aufträge ungeteilt bekommen zu haben –, ging der eine zu K. und zog ihm den Rock, die Weste und schließlich das Hemd aus (Kafka:1960:87).⁵⁵

Dolayısıyla Josef K. ceket, gömlek ve takım elbiseler ile ciddi bir iş adamı görünümüne sahiptir, bu dış görünüm uyarlamalarda da korunmuş ve başrollerde oynayan oyuncular bu doğrultuda giydirilmişlerdir. Uyarlamalardan alınan bu alıntılardan başka daha birçok sahnede hem Kyle MacLachlan hem de Anthony Perkins takım elbiselerden oluşan kostümlerle filme alınmışlardır, bu durumda Josef K. karakterinin dış görünümüne yönetmenlerce farklı bir yorum getirilmemektedir.

Josef K. ve diğer kişilerin çıkış metni ve uyarlamalar ile karşılaştırılmasında yardımcı rollerin de açıkça çıkış metniyle uyumlu olduğu gözlemlenmektedir. Bu roller bir tablo ile daha net sergilenebilir;

Tablo 5: Çıkış Metni İle Uyarlamaların Karakter Karşılaştırması

Kafka'nın <i>Der Prozess</i> Romanı	Welles'in LE PROCES Filmi	Jones'in THE TRIAL Filmi
Josef K.	Josef K.	Josef K.
Fräulein Bürstner	Fräulein Bürstner	Fräulein Bürstner
Leni	Leni	Leni

⁵⁵ Bundan sonraki görevleri kimin yerine getireceğine ilişkin birkaç nazik söz teatisinin ardından – gördüğü kadarıyla görevler, beylere bir bütün halinde verilmişti–, biri K.'nın yanına geldi, ceketini, yeleşini ve sonunda da gömleğini çıkarttı.

Titorelli	Titorelli	Titorelli
Frau des Gerichtsdieners	Hilda (Frau des Gerichtsdieners)	Washer woman
Der Prediger	Priest	Der Prister (Peder)
Staatsanwalt Hasterer	Albert Hastler	Doctor Huld
Kaufmann Block	Bloch	Block
Aufseher	Inspector A	Inspektor
Willem	Policeman	Willem
Franz	Policeman	Franz
Untersuchungsrichter	Examining Magistrate	Examining Magistrate
Berthold- Student	Bert the Law Student	Berthold
Direktor-Stellvertreter	Deputy Manager	Deputy Bank Manager
Onkel Max	Uncle Max	K's Uncle
Gerichtsdienner	Courtroom Guard	Court Usher
Kulich	Kulich	Kulich
Kaminer	Kaminer	Kaminer
Rabensteiner	Rabensteiner	Babensteiner
Elsa (Geliebte)		

		Herr Deimen
		Signor Rossi
	Miss Pittl	
Erna (Kuzen)	Irmie	
Frau Grubach	Mrs. Grubach	
Kanzleibeamte	Chief Clerk of the Law Court	

Uyarlama filmlerde zaman zaman çıkış metninde bulunmayan figürlerin eklenmesi bu eklemelerle de hikâyeye etki edecek yeni karakterlerin ortaya çıktığı bilinmektedir. *Dava* romanının bu iki uyarlamasında ise hikâyenin yönünü değiştirecek, yeni bir boyut kazandıracak figür eklenmesine rastlanılmamıştır. Yukarıdaki tabloda da tespit edileceği gibi, uyarlama filmleri karakterler bakımından çıkış metniyle büyük oranda benzerlik sergilemektedir. Yalnız birkaç yan rolde, uyarlamalarda farklı eklemeler ve çıkarmalar bulunmaktadır.

Çıkış metninde sıklıkla yer almasa da, Josef K.'nın bir sevgilisi olduğu bilinmektedir. Ancak bu ilişki yalnızca Elsa'nın gıyabında yürütülmektedir, romanda K. ve Elsa arasında herhangi bir diyalog, bir betimleme bulunmaz. Uyarlama filmlerin ikisinde de Elsa'ya yer verilmemektedir. Elsa'nın anlatıdaki pozisyonu büyük olasılıkla iki yönetmen tarafından önemsenmemiş ve uyarlamada bu karaktere yer verilmemiştir.

Ayrıca uyarlamalara tek tek bakıldığında Jones'un *THE TRIAL* filminde Bayan Grubach, Kuzen Erna ve Başkâtip figürlerine yer verilmediği görülmektedir. Özellikle K.'nın ev sahibi olan Bayan Grubach'a karakterler arası diyaloglar haricinde hiç yer verilmemiş olması da önemli bir eksiltme olarak dikkat çekmektedir. Ancak buna rağmen Jones'un anlatıya yeni bir karakter eklememesi de ayrıca ilginçtir.

Welles'in rol dağıtımına bakılınca Miss Pittl (Sandık taşıma sekansı) karakteri haricinde anlatıya rol eklemesi yapmadığı görülmektedir. Dolayısıyla karakterler çıkış metniyle uyumludur, büyük oranda çıkış metnini takip etmektedirler.

Uyarlamalarda birkaç sahnede figüran ya da daha küçük rollerde kişilerin eklendiği söylenebilir. Örneğin adliye olarak adlandırılacak, mahkeme işlemlerinin yürütüldüğü mekânlarda davaları sürmekte olan davalılardan oluşan grup Welles ve Jones tarafından oldukça çarpıcı biçimde yansıtılmaktadır.



Resim 13: Welles'in LE PROCES Filmindeki Diğer Davalılar [01:12:38]

Welles'in figüranları tıpkı Kafka'nın figüranları gibi sözlü olarak bir şeyler anlatmasalar da, hareketsizlikleri, durgun ve teslim olmuş halleriyle anlatıma kasvetli bir yön katmaktadırlar.

»Die meisten Angeklagten sind so empfindlich«, sagte der Gerichtsdiener. Hinter ihnen sammelten sich jetzt fast alle Wartenden um den Mann, der schon zu

schreien aufgehört hatte, und schienen ihn über den Zwischenfall auszufragen (Kafka,1960: 27).⁵⁶

Kafka romanda bu bölümlerde bekleyenlerden bahsetmektedir, K.'nin duygudaşlık kurarak kendini gördüğü, “dann sind sie ja alle meine Kollegen” (Kafka,1960:26)⁵⁷ şeklinde nitelendirdiği kişiler onun tutukluluk halinde yalnız olmadığını sergilemektedir, herhangi bir diyalog olmaksızın bu kişilerin umutsuz halde beklemeleri ve durağan varoluşları dahi anlatım bakımından Kafkaesk bir tavır olarak yer almaktadır. İki uyarlama filmde de bu figürler yer almış ve kullanılmıştır.



Resim 14: Jones'un THE TRIAL Filmindeki Diğer Davalılar [0:45:40]

Bir başka örnek ise romanda bahsedilen K.'nin kuzeni Erna'ya (Kafka, 1960:36) Welles'in de yer ayırmasıdır [0:28:10], ilerleyen bölümde de başkahraman ile kuzen arasında küçük bir diyalog oluşmaktadır [01:16:45], fakat bu karakter hikayede önemli bir karakter olarak göz çarpmaz. Ayrıca romanda kuzenin ismi 'Erna' olarak verilmekteyken Welles'in filmde 'İrmia' şeklinde kullanılmıştır. Öte yandan Jones'un uyarlamasında bu figür tamamen çıkarılmıştır.

⁵⁶ “Davalıların çoğu fazla hassas oluyor,” dedi mübaşir. Şimdi arkalarında toplanan ve bekleyenlerin hemen hepsi, artık bağırmayı bırakmış olan adamı sarmışlardı ve bu olay konusunda onu inceden inceye sorgular gibiydiler”

⁵⁷ “ O halde onların hepsi benim yoldaşım”

Jones'un THE TRIAL uyarlamasında kişi tasarımı yüksek oranda romanla paralel ilerlemektedir. Bu filmde kişi tasarımları bakımından yine seyri değiştirmeyecek birkaç eklemleme ile karşılaşılmaktadır; örneğin Herr Deimen rolündeki tipllemeyle romanda karşılaşılmamaktadır. Sonuç olarak iki uyarlamada da kişi tasarımlarında küçük değişikliklere rastlamak mümkünse de bu değişiklikler olağan akışı değiştirmeyecek biçimde, herhangi bir çarpıtma yapmadan kullanılmaktadır.

Figürlerin kendi aralarındaki ilişkileri de zaman zaman uyarlamalarda farklılaştırılmakta, yeni roller biçilerek anlatım farklılaştırılmaktadır. *Dava* romanı ve uyarlamaları için böyle bir saptama yapılamamaktadır, çünkü daha evvel de değinildiği gibi Josef K. merkezli bir anlatımın dışına çikılmadığından romandaki yan rollerin de doğrudan uyarlamalara aktarıldığı gözlemlenmektedir. Bu durumda yan rollerde bulunan karakterlere yeni hikâyeler ya da anlatım alanları ayrılmaz. Doğrudan doğruya romanda olduğu gibi K.'nın içinde bulunduğu durum için vardır bu karakterler ve yalnızca bu eylem odaklı hareketleri önemlidir.

Josef K.'nin roman içindeki duygu durumları genel olarak net bir görüntü oluşturmamaktadır. Anlatıda okur, K.'nin anlık düşünceleri, olaylara karşı hisleri hakkında yorumlamalardan uzak tutulmakta, mesafe her zaman korunmaktadır. Politzer'in (1965:29) nitelendirmesiyle yoruma 'açık biçimin ustası' olarak Kafka'nın figürleri ve kahramanları net çizgiler çizmekten uzaktır. Bu nedenle de yönetmenlerce Josef K.'nin duygu durumları farklı yorumlanmaktadır. LE PROCES'te daha durgun, tedirgin, duygularını belli etmeyen bir K. sergilenmekteyken, THE TRIAL hırçın, aşırı tepkiler gösteren, zaman zaman oldukça saldırgan bir K. yorumu sunmaktadır.



Resim 15: LE PROCES Filminde Tutuklanma Sekansında K.'nın Duygu Durumu
[0:09:48]



Resim 16: THE TRIAL Filminde K. Tutuklanma Sekansında K.'nın Duygu Durumu
[0:11:18]

Yukarıda Welles ve Jones'un Josef K.'da öne çıkan duygularının karşılaştırılması adına farklı iki filmin aynı sekansı alıntılanmaktadır. Mimikler karakterlerin duygu durumlarında önemli ipuçları sunmakta, aynı zamanda ses tonu ve hızı gibi etkenler de

duygusal durum üzerine çeşitli fikirler vermektedir. Sinemada teknik açıdan oyuncunun ses tonundan duygusal pozisyonunu anlamak mümkündür, ancak aynı biçimde duyguların yazılı olarak ayrıca açıklanmadıktan sonra anlamak oldukça zordur. Karakterin duygusal pozisyonu anlamak için yalnızca karakterin mimikleri üzerinden de bir sonuca ulaşmak da mümkündür İki filmin de başrollerindeki oyuncuların mimiklerine bakıldığında Welles'in K. yorumunda daha naif, daha nazik bir üslup sergilediği, Jones'un K. betimlemesinin ise çatık kaşlı ve saldırgan bir duruşa sahip bir karakter olduğu gözlemlenmektedir. Bu durum ses tonlarında da açıkça ortaya çıkmaktadır. Yönetmenler hikâyenin aynı kısmında bu karakteri farklı şekillerde betimlemektedir. Burada akla gelen bir başka unsur ise oyunculuk ve diğer kişisel yaklaşımlar olabilir, ancak mimik ve ifadelere doğrudan etki eden şey yönetmenin o kişiyi görüş şeklidir. O halde Josef K. üzerinde iki farklı yorumun ortaya çıktığı net bir biçimde ortadadır.

Görüldüğü gibi kişi tasarımları ve öne çıkan duygular gibi konularda yönetmenlerin kendi yorumları ön plana çıkmakta ve bunlar romanla zaman zaman farklılıklar göstermektedir. Yönetmenin seçtiği sinematografik ve anlatımsal yöntemlerin yanı sıra oyuncuların figürleri yorumlaması da genel yorumlamayı oluşturmaktadır. O halde bir filmdeki yorumlama, birden fazla yorumlayan tarafından meydana getirilmektedir. Ayrıca bir filmin ortaya koyduğu yorumun zaman içinde izleyiciler tarafından farklı biçimlerde yorumlandığı da görülebilmektedir. Burada sorulması gereken en önemli soru şudur: Bütün bu yorumlama olanakları ve yapılan yönetmen, seyirci ve oyuncu yorumlamalarının ardından metne sadık bir uyarlamadan bahsetmek ne kadar mümkündür?

3.3.4. Mekân Tasarımları

Mekânlar bilindiği gibi hem edebiyatta hem de sinemada ruh hallerinin, psikolojik gerilimlerin yansıtıldığı alanlardır. Aktaş, “mekânı vaka zincirinde ifade edilen hadiselerin sahnesi olarak nitelemekte, vaka zincirini meydana getiren halkaların mahiyeti ve ona iştirak eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde buldukları şartları mekânın şekillenmesinde etki eden bir faktör” olarak görmektedir (Aktaş, 200:127-128). Bu durumda kahramanların içinde bulunduğu ruhsal durum, mekânın da yer yer belirleyicisi olmaktadır, örneğin kahraman üzüntülüysen karanlık ve puslu bir ortam,

rüzgârlı ve kasvetli bir hava, neşeli ve mutluya güneşli bir havada çiçekler ve aydınlık bir ortam tasvir edilmektedir. Dolayısıyla okur ya da izleyici mekânlarla ilişki kurmakta, mekânlar üzerinden yeni anlamlar oluşturmaktadır. Yazar, vakanın iyi – kötü veya mutlu – üzüntülü bir havada mı gelişeceğini yaptığı mekân tasvirleriyle okuyucuya bu yolla aksettirmektedir.

“Vakanın mahiyeti, çok defa mekân tasvirlerine ayrılan satırlarda sezdirilir. Bu bakımdan mekân tasvirlerinin sinemada film başlamadan önceki musikiye benzer bir fonksiyonu vardır” sözleriyle Aktaş (2000:128) iki ayrı medyanın bu anlamda mekân ile ilişkisini bir başka açıdan değerlendirmektedir. O halde mekân kullanımı, sinemadaki müzik kullanımı gibi edebiyatta da bir enstrümana dönüşmekte ve etkin biçimde kullanılmaktadır.

Sinemada da mekân tasarımı ve kullanımı sinematografik anlatımda önemli bir rol oynamaktadır. Görselliğin mekân tasarımlarındaki gücü aynı zamanda anlatıma da yansımakta, anlatımla birlikte mekân da bir anlatım aracına dönüşmektedir. Bu nedenle mekânı hem sinema hem de edebiyat tartışmalarının dışında tutmak olanaksızdır.

Sinemada mekân tasarımlarındaki ayrıntılar, kullanılan dekor, kamera açısı, çekim ve diğer unsurlar anlatıyla ilgili birçok ipucu sunar ve bir sahne üzerinde yani mekân üzerinde şekillendirilerek adeta sahne görevi görür. Edebiyatta da yazarların anlatıyı oluşturmak için öncelikle mekânlara ihtiyaç duyduğu bilinmektedir, anlatımlarda oluşturulan mekânlar romanların sahneleridir, hikâyedeki kişilerle bağlantı kuran okur, mekânlarla güçlendirilmiş bir ilişki içine girmektedir. Öte yandan edebiyatta romantizm akımıyla birlikte mekânın değerlendirilmesi şekil değiştirir. Tekin’e göre “romantik bakış, mekânı ‘idealize’ eder ve mekân, salt içinde yaşanan bir çevreden çok, tasarlanmış bir çevre olarak çizilir. Bundan böyle mekân, duygu ve heyecanların yansıtılması için araçtır” (Tekin, 2002:134). Tekin’in bu yaklaşımı aynı zamanda 20. yüzyılın en önemli yazarlarından olan Franz Kafka’nın mekân anlayışına da oldukça uygundur. Kafka eserlerinde mekân tasarımlarını oldukça etkin kullanmaktadır. Aktaş’a (2000:131) göre “bazı eserlerde mekân kullanımları kahraman ile öyle kuvvetli bir bağ kurar ki, mekânlar da bu bağ ile şahıslaşmaktadır”. Kafka’nın da sunduğu mekânlar çok kuvvetlidir; öyle ki bu mekânlar tıpkı sinemada olduğu gibi anlatımda dayarımcı öge

olarak kullanılmakta, kafkaesk bir yaklaşımla kendine özgü mekân ve karakterleri üzerinden ilişkiler kurulmaktadır.

Kafka'nın yapıtlarında özellikle yaşadığı dünyaya yabancılaşan karakterlerin içinde buldukları mekânlar, labirent şeklinde uzun karanlık koridorlar, sıkışık birbirine geçmiş apartmanlarıyla bulanık, puslu sokaklar, toplum içimde yalnızlığını yansıtan araçları olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle Kafka'nın mekân tasarımlarının uyarlamalar aracılığıyla görsel işitsel bir medya üzerinde ne denli yansıtılabilmekte olduğu önemli bir noktadır.

Kafka bir iç mekân tutkunu olarak nitelendirilmektedir, öyle ki yapıtlarında betimlediği olaylar ağırlıklı olarak iç mekânlarda gerçekleşmektedir. Kafka'nın mekânları sınırlı, sıkışık, uçsuz bucaksız olmayan, sonlu ortamlardır. Bunalımlı mekân tasarımlarıyla hikâyenin kasveti zirveye taşınmakta, modernite karşıtı, yitik, toplum nezdinde silinmeye, kaybolmaya yüz tutan kahramanlar bu mekânlarla sınırlanmakta ve deyiş yerinde ise bu mekânlarda sindirilmektedir.

Kafka'nın *Dava* romanı da bu anlamda Kafka'nın diğer eserlerindeki özellikleri taşımaktadır. Onun bu romandaki mekân tasarımları gerçekliğin ötesinde, biçim ve oranlarıyla oynanmış şekilde sunulmaktadır. Mahkeme salonu, Block'un odası, Titorelli'nin dairesi ve birçok diğer mekân K.'nin bakış açısına göre sunulurken, içinde bulunan figürleri alçaltma, sıkıştırılmış bir görüntüye kavuşturma amaçlı olarak basık ortamlar tasvir edilmektedir ve bu mekânlar öylesine dardır ki, içindekiler dimdik ayakta durmakta zorlanır. Kafka'nın görselliğe meyilli sinematografik anlatımı bu mekân tasarımlarında da kendini göstermektedir, çünkü mekâna adeta bir kamerayla bakış söz konusudur. Anlatılarında olağandışı mekânlarda sindirilmiş karakterler bulunmaktadır. Güç ve otoritenin temsili olan peder, avukat, hâkim gibi karakterler katedral, malikâne gibi aşırı yüksek tavanlı ve ihtişamlı mekânlarda, sıradan insanlar ise basık, eski, dökük, iç içe girmiş kenar mahallelerde doğru bir orantı ile sunulmaktadır. O halde mekân tasarımlarında iki karşı kutuplu betimleme ile karşılaşılmaktadır (Karş. Poppe, 2006: 240). Bu zıtlığın kendi içinde taşıdığı anlamlar çeşitli biçimlerde yorumlanabilmektedir. Örneğin Kafka'nın eserlerinde, bireyselliğin söz konusu olabileceği özel alanlarda, bireyler olabildiğince sıkıştırılmış, baskılanmış biçimde gösterilirken, toplumsal, kamuya açık, otorite temsili alanlarda bireyin üst kurumlara

karşı zayıflığını, bu mekânların gücünün bir göstergesi olarak devasa alanlar seçilmektedir. Bunların yanında mekânların toplumsal statüleri ilgi çekicidir, zira olayların gerçekleştiği mekânlar, içlerinde barındırdıkları toplumsal sınıfın izlerini doğrudan yansıtabilmektedir, bu kimi zaman tutarlı bir çizgi çizmekten ziyade kimi zaman da zıt kutupluluğu barındırmaktadır. Bir yanda K.'nin çalıştığı banka, kaldığı pansiyon ve bunların zengin görünüşlü betimlemeleri bulunurken, diğer yanda kenar mahallelerde yoksulluk ve fakirliğin baş gösterdiği yerlerde bulunan mahkeme salonları, mezbele denilebilecek ortamlarda sürdürülen, zor ulaşılabilen labirent biçimdeki yapılar yer alır. Bu başlı başına sınıflar arası, toplumda yetkin kurumlar ve otoriteler ve bireyler arası bir çarpıklığa işaret etmektedir.

Öte yandan Kafka'nın diğer ilgi çekici yanı da eserlerinde hikâyenin gerçekleştiği mekânı kesin coğrafi bilgilerle betimlememesidir, hikâye herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda, herhangi bir şehirde geçmektedir. Bu durum daha evvel de belirtilmiş olan Kafka'nın yersiz yurtsuzluğuyla ilintili bir durum olarak nitelendirilebilir. Okur olayın nerede gerçekleştiğiyle meşgul edilmez, onlar için asıl önemli olan şey neyin nasıl yaşandığı, nasıl bir ortamda vuku bulduğu ve bireyin bu düzen içindeki konumudur.

Kafka'nın mekân tasvirlerine genel bir bakışın ardından uyarılma filmlerdeki mekân tasarımlarının yazarın bu tutumuyla ne kadar uyduğu önem kazanmaktadır. Welles'in LE PROCES filminde özellikle çıkış metniyle paralel tasvirlerle yer verildiği düşünülmektedir, bu doğrultuda çeşitli sahneler aşağıda yer verilmektedir.



Resim 17: LE PROCES Filminde K.'nin Yatak Odası ve Tutuklanma Sekansı [0:07:27]

Filminden alıntılanan bu sahnede K.'nin yatak odası tasvir edilmektedir. Görüldüğü gibi oldukça alçak tavanlı bir mekân seçilmiş ve K.'nin üzerindeki baskı bu seçimle güçlendirilmiştir. Mekânın bu tasviri bunalımı doğrudan görselliğe taşımaktadır. Basık bir tavanla köşeye sıkıştırılmış bir kahraman tasvir edilmektedir. Bu noktada belirtilmesi gereken bir diğer mesele de K.'nin özel yaşam alanı olan yatak odasında tutuklanmasıdır, bu Kafka'nın mekânlarındaki birbiri içine geçmişliğin de simgelerindendir. Yatak odasında daha uykusundan yeni uyanan K.'ya odasına giren bir polis, tutuklandığını tebliğ etmektedir. Özel ve kamu alanının sınırları bu anlamda çığnenmiş, gücün temsili müfettiş (ya da polis) bireyi özel alanında teslim alabilmiştir.

Mekânlar arası bir geçişlilikten bu anlamda bahsedilmektedir, buna bir başka örnekte kenar mahalledeki mezbele bir evin içinden doğrudan mahkeme salonuna açılan kapı sahnesinde gözlemlenmektedir. Bu, kamusal olanın bireysel olan ile karıştığı bir mekân betimlemesi doğurmaktadır. Mahkeme her yerde kendini gösterebilmekte, istediği alanı işgal edebilmektedir. Sınırların olmadığı bir mahkeme, özel alanları çiğneyerek bireyi sıkıştırabilmektedir.



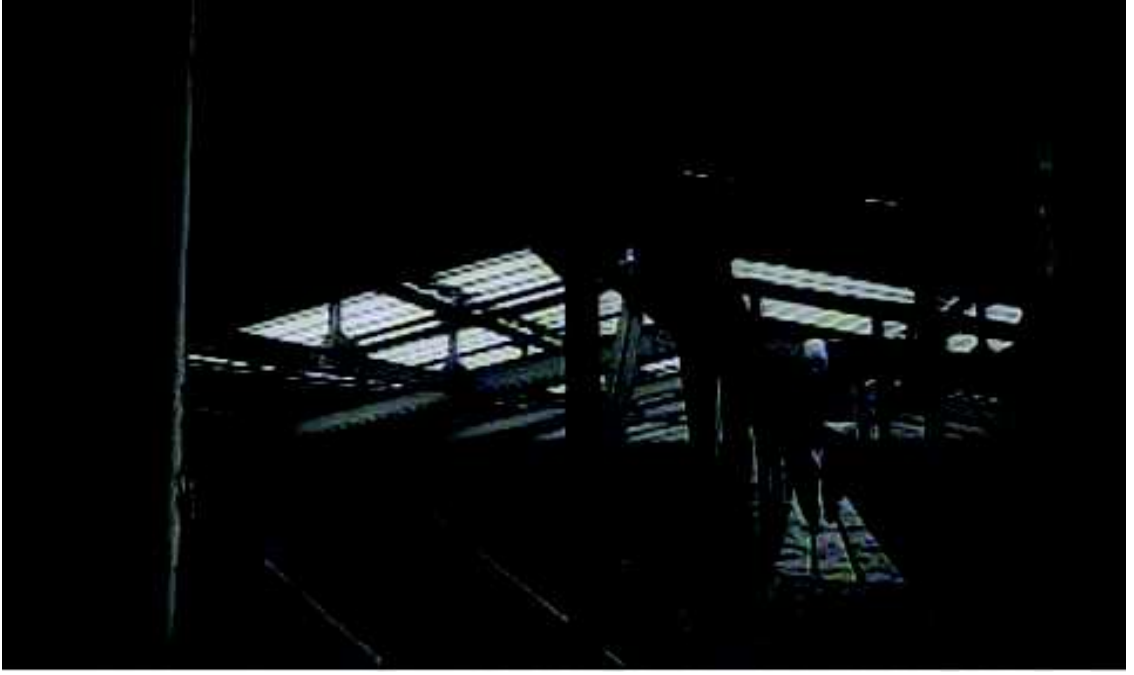
Resim 18: LE PROCES Filminde K.'nin Çalıştığı Banka [0:28:44]

Öte yandan K.'nin çalıştığı bankanın tasarımı oldukça büyük ve ferah bir yapı olarak betimlenmektedir. Ancak burada yakalanmak istenen duygu gerçeküstü bir ölçüyle kaplanmış bireyin yalnızlığına, çaresizliğine ve kaybolmuşluğuna bir vurgu olarak değerlendirilebilir (bkz. Kayaoğlu, 2016:142). Başka bir bakış açısı da bu sahnenin bir güç simgesi olarak çalışma ortamındaki bireyin hiçliğine, endüstri toplumunda çalışan birinin değersizliğine gönderme olarak düşünülebilir. Görüldüğü gibi birbirine benzeyen, aynı nizamı koruyan yüzlerce çalışan, masa başında ve tıpkı bir fabrikadaki makineler gibi çalışmaktadır. Bu korku çağı tasavvurunun bir betimlemesi ya da bireyin güç karşısındaki acizliğinin tasviri olarak nitelendirilebilir.



Resim 19: LE PROCES filminde Welles'in Mekân Tasarımı [0:30:19]

Bu filmde Kafka'ya özgü mekân tasarımına Welles'in kendine has, özgün bir yaklaşımı da eşlik etmektedir. Yukarıdaki sahne daha önce değinildiği gibi Welles tarafında sonradan eklenmiştir. Filmin seyrek dış çekimlerinden biri olan bu sekans devasa apartmanlarının ortasında çorak ve kurak arazide yürümekte olan iki figürü işlemektedir, bu ekleme Welles tarafından ustalıkla yerleştirilmiştir ve Kafka'nın stilinden farklı bir çizgi sergilemez. Kafka'nın romandaki diğer mekân betimlemelerine bakıldığında Welles'in bu betimlemelere uyumlu yaklaştığı söylenebilir. Söz konusu sekans modern toplumun barınma ihtiyacına cevap veren yüksek, betonarme ruhsuz yapıları gösterir ve apartmanlar dışında kalan yerler adeta bir çöl gibi betimlenerek Welles tarafından Kafka'nın kendine özgü kasvetli betimlemelerine bir reverans olarak değerlendirilebilir.



Resim 20: LE PROCES Filminde Kafka'nın Labirent Tasvirleri ve Plan Sekans
Gerichtsdienner (Wolfgang Reichmann) [01:59:40]

Welles'in filminde aktardığı bir başka kafkaesk unsur ise anlatımdaki labirentler ve dar, kasvetli mekânlardır. Yukarıdaki sekans da Welles'in bunu yansıtmada oldukça başarılı olduğunu gösterilebilir, zira burada hem bu sıkışık, labirentli yapı oldukça net biçimde görsel bir medyaya transfer edilmiş, hem de plan sekans kullanımı ile mübaşirin eğilerek geldiği labirent benzeri bu daracık yol sahnesi yaklaşık başka hiçbir aksiyon olmaksızın 20 saniye sürdürülerek aynı sıkıntının izleyiciye transferi sağlanmıştır [01:09:19-1:09:41]. 20 saniyelik bir sahne sinema için oldukça uzundur, ancak bu sürede birçok aksiyon aktarılabilir. Bugün sanat filmi olarak değerlendirilen filmler dışında yalnız Hollywood montajını kanıksamış ve bu türden filmler aracılığıyla film olgusu geliştirmiş film izleyicileri böyle bir sahneyi sıkıcı bulacaktır. Çünkü göz ve zihne dikte edilme usulüyle hikâye anlatan bol aksiyonlu filmlerde 20 saniye içerisinde onlarca farklı aksiyon sığdırılıp zihnin meşgul edilmesi sağlanabilmektedir. Fakat Welles'in plan sekans kullanımları, yukarıdaki örneği temel alarak seyirci ve hikâye arasında onlara zaman tanıyan boş alanlar bırakan (Alm.Leerstelle) bir üslup sergilemektedir. Sahnenin kendi içindeki durağanlığı, tek düze yürüyüş sahnesinin uzun uzun betimlenmesi kasvetli bir kafkaesk tutuma göndermelerde bulunurken, bu aynı zamanda Welles'in Kafka ile olan paralelliğine güzel bir örnek olarak gösterilebilir.

Welles LE PROCES filmi için Avrupa'nın örneğin Paris, Zagreb gibi kentlerinde kafkaesk tarzı sağlayabilmek adına çeşitli mekân seçimleri yapmıştır. Özellikle mahkeme salonları ve sahneleri için yeniden tasarlanan Gare d'Orsay isimli terk edilmiş gar binası, Welles'in seçimlerinde ne kadar dikkatli olduğunun bir başka göstergesidir.

Jones'un mekân tercihleri ise Welles'in tercihleriyle karşılaştırıldığında oldukça farklılık arz etmektedir. Jones mekânlarında daha çok tarihi bir doku yakalamaya çalışmış, çekimleri sürdürdüğü Prag ve Kutna Hora şehirlerinden tarihi binalar seçmiştir. Belki bu tavır hikâyenin yazıldığı yıllar göz önünde bulundurularak gerçekçi bir betimleme yakalanması için tercih edilmiştir. Ancak aynı biçimde hikâyeden yaklaşık 30 yıl sonra Welles, hikâyenin yazıldığı zamanı bir tarafa koyarak filmin çekildiği yılları hikâyeye harmanlamıştır. Kafka'da dikkati çeken en önemli unsur, olayların herhangi bir zamanda geçmesi ve onun belirli bir tarih ya da zaman belirteci kullanmamasıdır. Bu haliyle Welles'in bu duruma karşı aldığı pozisyon dikkate değerdir. Çünkü Kafka'nın gayesi tarihi bir olay sunmak değil, bizatihi olayı sunmaktadır. Bu anlamda Jones'un tavrı da Kafka için kontraprodüktif olarak dahi yorumlanabilir.



Resim 21: THE TRIAL Filminde Tutuklanma Sekansı [0:05:06]

Welles'in mekân tasvirleri göz önünde bulundurulduğunda K.'nin tutuklanma sekansı karşılaştırma unsuru olarak ele alınabilir. Görüldüğü gibi bu sekansta ele alınan mekân, kahramanın herhangi bir bunalımına, psikolojik gerilimine bir göndermede bulunmaz, başka bir deyişle bu bunalımı yansıtacak bir mekân tasarımı ile karşılaşılmaz, aksine Hitchcock'un tasarımlarını anımsatan eşyalarla dolu bir mekân seçilmiştir. Mekânın her alanında bir detay bulunmaktadır. Ancak bu detaylar herhangi bir bunalıma değil, aksine K.'nin yaşadığı mekândaki toplumsal statüsüne gönderme yapar. Pahalı deri koltuklar, duvarda asılı tablolarla başlı başına bu mekân tasarımları bir statü göndermesi olarak algılanabilir.



Resim 22: THE TRIAL Filminde K.'nin Çalıştığı Banka [0:12:19]

Jones K.'nin çalışma ortamı olarak dönemin de özelliklerini göz önünde bulundurmak suretiyle sıradan denilebilecek bir banka şubesini mekân olarak seçmiştir. Kafkaesk yaklaşımla paralellik ise burada kendini göstermekte ve banka şubesi ihtişamlı, gücün temsili olan bir mekân olarak betimlenmektedir. Ferah bir alan, etrafında düzgün dekore edilmiş bir salon göze çarpmaktadır. Bu seçime farklı bir yorum da yine Welles'in seçimi göz önünde bulundurulunca kolaylıkla yapılabilmektedir. Daha önce değinildiği gibi Welles'in banka sahnesinde gerçek üstü bir yorum ortaya konarak boş bir alanda yüzlerce çalışma masası bir fabrika edasında betimlenerek modernite eleştirisi

kıvamında sunulurken, aynı yoruma yani modern karşıtı, makineleşmiş insanlar yorumuna Jones'un mekân tasvirinde ulaşılmaz.



Resim 23: THE TRIAL İlk Mahkeme Salonu Sekansında Mekân Seçimi [0:24:45]

Fakat Jones'un Kafka betimlemelerinden tamamen ayırık olduğunu söylemek yersiz olacaktır. Yönetmen birçok mekân tasvirinde romana paralel mekânlar seçmiştir. Yukarıdaki alıntılama da romanda geçen ilk sorgu bölümünde kenar mahallede geçecek olan mahkeme sahnesine ulaşma anından bir sahne vurgulanmaktadır. Burada romanla uyumlu olarak kenar mahalle motifi başarılı biçimde seçilmiş bir mekân üzerinden gerçekleştirilmektedir. Fakat Jones'un bu noktada Welles kadar yaratıcı olmadığını belirtmek gerekir. Zira Welles mekân seçimlerinde Kafka ile uyumlu olabilecek, absürt, gerçek üstü mekânlara daha fazla önem vermekte, yönetmenlik yönünü daha güçlü kullanarak bu türlü mekânlara yönelmesiyle anlatımı güçlendirmektedir.

Mekân incelenirken onun ayrılmaz bir parçası (bütünleyicisi) olan zamanı da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Kafka *Dava*'da gerçi bir tarih belirtmemektedir, fakat Welles öyküyü (en azından kısmen) 1960'lara yerleştirmektedir, bunu film içinde oyuncuların kullandığı teknoloji ve mekân seçimlerinde (modern apartman, hangar büro) açığa vurmaktadır. Welles'in K.'nin yatakta yattığı sahne ve mahkeme sahnesi ise dikkat çekici biçimde 1910'larda 1920'lerde konumlandırılmış bir mekânda gibi

görülmektedir. Bir bakıma öykünün geçtiği zamanlarda sıçramalar yapıldığından söz edilebilir. Bunlarla Kafka'nın dönemi ile Welles'in dönemi arasında bağlantı/geçiş kurulduğu, bunun, izlenen filmin o döneme ilişkin bir eserin uyarlaması olduğuna dair izleyiciye ek bir gönderme olarak okunması mümkündür. Öte yandan Jones'da daha çok tarihi bir hikayeyi tarihi mekanlarla canlandırma hevesine yönelik bir zaman kullanımı gözlemlenmektedir. Jones'taki zamanla ilgili bütün kullanımlar, bütün olayların aynı zaman diliminde yaşandığını vurgular niteliktedir.

Sonuç olarak iki uyarlama filmde de romanla paralel mekân tasarımlarıyla ağırlıklı olarak karşılaşılmaktadır. Hikâyede belirtilmiş tasarımlar uyarlamalarda da yansıtılmaya çalışılmıştır. Ancak bu noktada yönetmenlerin kişisel tercihleri uyarlamaların mekân bakımından farklı çizgiler çizmesine sebebiyet vermektedir. Örneğin David H. Jones romanın yazıldığı döneme önem vermiş, o dönemin dokusunu mekânlar üzerinden yansıtmıştır, fakat Kafka'nın kendine özgü kafkaesk bunalımlı mekânlarını aynı biçimde aktarabildiği söylenemez. Buna karşın Orson Welles ise eserin yazıldığı dönemi yansıtmak yerine Kafka'nın tarzına daha çok önem vermiş ve mekânlar üzerinden bu tarzı korumaya çalışarak, kafkaesk nitelikli mekânları kullanmıştır.

3.3.5. Mizansen ve Kurgu

Çalışmanın bu kısmında başta mizansen olmak üzere kamera, ışık, montaj, ses, efektler, oyunculuk ve anlatıcı, görsel ve işitsel bir medya olarak sinemanın kendine özgü anlatım araçlarına medya değişimi bağlamında değinilecektir. Bilindiği gibi sinematografik teknikler anlatımda edebiyat ile kıyaslandığında daha kestirme sonuçlara ulaşabilmektedir. Yazılı eser için ise ışık, ses gibi unsurlardan bahsetmek olanaksız fakat bir medya değişiminden söz edildiğinde anlatıma doğrudan katkıda bulunan bu öğelerden bahsetmek kaçınılmazdır. Bu sinematografik unsurlar yazılı medyadan görsel işitsel bir medyaya transfer edilerek sonuçlandırılan eserleri değerlendirilebilmek adına oldukça geniş veriler sunmaktadır. Esasen bu sinematografik unsurlar edebiyat medyasına uzak kavramlar değildir, teknik imkânlar dâhilinde anlatıma katkı sağlayan araçlar dışında birçok kavram ve olgu bu medyanın içinde yer almaktadır. Kayaoğlu (2016:105-106) sinemanın kendine özgü, yani sinematografik olarak adlandırılabilir anlatma aracını yalnızca kamera olarak ifade etmektedir, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, kamera perspektifi gibi kameraya özgü bu anlatım tekniği dışındaki unsurlar

ise hem edebiyatta hem de tiyatrodaki kullanılabilmektedir. Mizansen, ışık, ses ve efektlere tiyatrodaki montaja ve anlatıcı merciiine de edebiyat metinlerinde çokça rastlanılmaktadır. Söz konusu anlatım araçları iki farklı medyanın, edebiyat ve filmin karşılaştırılmasında önemli veriler sunmaktadır. Film doğrudan görsel ve işitsel bir kompozisyona dönüştüren tüm bu araçlar edebiyat metninde yalnızca yazılı olarak bulunmakta, okuma ve idrak gibi aşamalardan sonra görselleşmektedir. Yönetmen kurduğu bu kompozisyonu değerlendirirken de özgün tercihler yapmaktadır.

Monaco (2002;177) bir film çekimi sürecinde yönetmenin en önemli üç sorusunu şu şekilde özetlemektedir; Yönetmen neyi çekecek? Nasıl çekecek? Çektiğini nasıl sunacak? İlk iki soru mizansenin, sonuncu soru ise kurgunun (montaj) alanına girmektedir. Mizansen kavramı adı altında yönetmenin kamera açısı ve planlarla birlikte oluşturacağı, kadrage alınan şeylerin belirlendiği bir bilinç, bir seçim sürecinden söz edilmektedir. Bu tanımlamada durağan bir imgelem, sahnedeki anlamlar bütünü düşünmek gerekmektedir. Sinemada mizansen ve kurgu, yönetmenin hünelerini gösterdiği, özgün yaklaşımlarını doğrudan sergilediği alanlardır.

Mizansen sinemanın kendine özgü anlatım araçları arasında en belirgin rollerden birini oynamaktadır. Anlatımda birçok anlamı içinde barındıran görüntünün bütünü temsil eden mizansen, tamamen yönetmenin tasarımıdır. Mizansen özellikle atmosferin ve duyguların izleyene aktarılmasında önemli bir rol oynarken çoğu ana akım filmde alımlayıcıya gerçeklik illüzyonu yaşatılmak amaçlanmaktadır (bkz. Kayaoğlu, 2016:106). Terek Ünal mizansen kavramını şöyle açıklar; “mizansen filmde kurgu dışında görünen her şeydir. Fransızca sahneleme anlamındadır ve ses, set, oyuncular, kostüm, aydınlatma gibi unsurların düzenlenmesini içerir” (2011:22). Mizansen konusunda sinema kuramcıları ve eleştirmenlerin genel tutumları kadrage içine girmiş her görüntünün, sahnede kullanılan her objeye tesadüfî değil, bilinçli bir anlam katma çabasının ürünleri olarak değerlendirilmesi şeklindedir. Kadraj (çerçeve) içinde bulunan her obje birer kod gibi anlam taşıyan unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Burada renk, çizgi gibi Arnheim’ın (bkz. 1.1.2.) da üzerinde durduğu alanlardan da bahsedilmektedir. Sahneleme dışında anlam taşıyıcı araçlara örnek olarak kamerada kullanılan mercek verilebilir, sarı mercek ile çekimin filme anlam bakımından katkısı farklıdır, sarı mercek ile yapılan bir çekimde hedeflenen, hüzünlü bir ortam sağlamaktır,

o halde yalnızca kullanılan mercekle ile yani renk ile görüntüye farklı bir anlam da kazandırılabilir. Bunların dışında açılama, açı, plan gibi konu başında değinilen yalnızca sinemaya özgü teknikler de bulunmaktadır.

Arnheim'a göre her nesne basit-tek bir açıdan çekilmelidir ve perspektif duygusuna göre konumlandırılmalıdır. Kamera ile nesne arasındaki uzaklık değışebilir. Kurgu, kamera açıları ve lensleri gibi kamera teknikleri ile zaman-mekân arasındaki süreklilik deforme edilebilir ve alan derinliğı de değışebilir. Bu konu mizansen tartışmaları içinde özellikle yer alır (2010:11). Filmde görüntünün kendisi başlı başına bir kompozisyonudur. İç mekânların ele alınışı, bu mekânlarda kullanılan objeler ve diğerk bütün detaylar da bu çevrelemenin birer aracıdır. Burada yönetmenlerin kendi anlatım dillerini geliştirdiğı, çerçeveleri kadraj içi ve dışını da kapsayacak biçimde anlatıma dâhil ettiğı gözlemlenmektedir.

Görüntü kompozisyonunun oluşturulmasında görüntü içeriğinin yanı sıra görüntü çerçevesinin sınırları, yani kadraj, etkin rol üstlenmektedir (Kayaoğlu, 2016:16). Buna en iyi örnek de daha önce de bahsedilmiş olan Orson Welles'in sinema tarihinde devrim yaratan kadraj kullanımı ve alan derinliğı meseleleridir. Kameranın açısı ve perspektifi sayesinde sahnede kullanılan diğerk objelerle bir çatışma kurulabilmektedir. Görüntülenenin açılarla bir gerilim ve çatışma yaratmakta ya da tam tersi biçimde bir uzlaş, yakınlaşma sunmakta bu öge oldukça etkilidir. Bu konu aynı zamanda perspektif tartışmalarını da gündeme taşımaktadır. Anlatımda hedeflenen şey merkez noktasına taşınmakta, belli bir perspektif kazandırılarak aktarılmaktadır. Gerçeklik tartışmalarında da yerini alan mizansen, anlatımın sahne olarak adlandırılabilcek her bir parçayı tanımlayabilecek görsel alanıdır.

Bu alanda kullanılan ölçüler, figürlerin pozisyonu, mekânların tasviri, kullanılan açılar gibi birçok etken belirleyici olabilmektedir. Tüm bu etkenlerin bir araya geldiğı mizansen, tıpkı fotoğraf ve resim sanatında olduğı gibi bir konumlandırma, izleyicinin dikkatine yönelik bölümlendirmeler bulundurmaktadır. Bu alanlar çeşitli açılar kullanılarak ya da mimari, mekân boyutları, dekorlar sayesinde izleyici tarafından nasıl okunması gerekiyorsa öyle yansıtılmasına olanak sağlar.

Uyarlama filmler açısından ise mizansen, yazılı eserde aktarılan ile filmin sunduğı görsellik açısından değerdendirilecektir. Burada *Dava* adlı romanının uyarlamaları

örneğinde medyalar arası bir karşılaştırma yapmak mümkündür. Bu nedenle burada öncelikle Welles'in, ardından da Jones'un uyarlamalarında mizansen anlayışı Kafka'nın eseri temel alınarak kıyaslanacaktır.

Roman ve uyarlamalarda hikâyenin önemli yerleri yönetmenlerce ele alınış biçimleriyle karşılaştırılacaktır, mizansen açısından sahnelerden kesme görüntüler bu anlamda yeterli görülmektedir. Welles'in ve Jones'un uyarlamalarında K.'nın tutuklanma sahnesinde başrollerdeki Anthony Perkins (LE PROCES, 1961) ve Kyle MacLachlan'ın (THE TRIAL,1993), yardımcı oyuncuların ve sahnelemenin diğer unsurları bu açıdan incelenecektir;



Resim 24: LE PROCES Filminde Tutuklanma [0:09:50]

Başroldeki Anthony Perkins görüldüğü üzere bu sahnelemede polisler ve çalışma arkadaşları tarafından kapana kısıtılmışçasına duvara doğru yaslanmış vaziyette, K.'nin çaresizliğini, teslimiyetini daha da vurgular nitelikte tasvir edilmektedir. Kafka'nın K.'sı Welles tarafından bu özellikleriyle öne çıkarılmaktadır. Aynı sahnede odanın tavanı alışılmışın dışında basık bir biçimde ele alınmaktadır. Bu tasvir de roman içindeki kasvetli ortamı canlandırma açısından özellikle seçilmiş bir mekân olarak nitelendirilebilir. Diğer dikkat çekici unsur da ışığın Perkins üzerine yoğunlaşması ve

amors çekim kullanılarak Perkins'in söyleyeceklerine odaklanılmasıdır. Amors çekimin amacı kamerayı seyircinin bir gözü olarak kabul etmesi ve seyircide olayın birebir içindeymiş hissi uyandırmaktır. Perkins'in bu mizansendeki çekingen duruşu ve köşeye sıkıştırılmış tavırlarıyla yer alması, sözlerinin çekingen, mimik ve jestlerinin de aynı duruma uygun olarak kullanması anlatıma anlam bakımında katkıda bulunur. Bu aynı zamanda oyunculuğun anlatıma bir getirisi olarak kabul edilebilir, bu tutuklanma sahnesinde örneğin Perkins elleriyle duvara yaslanmış ve duvara sığınmış biçimde tasvir edilir. Oyuncunun beden dilini anlatıma dâhil etmesiyle film medyasının anlatımda kullandığı araçlar çoğalmaktadır. Buradaki tasvir de tıpkı romandaki gibi edilgen, kapana kısılmış bir K. karakterinin Perkins'in oyunculuğuyla yansıtılmasıdır.



Resim 25: THE TRIAL Filminde Tutuklama [0:08:30]

David H. Jones'un THE TRIAL'deki kadrajı nasıl organize ettiğine yine Josef K. rolündeki Kyle Maclachlan'ın tutuklanma sekansından bir mizansenle değinilmektedir. Aynı sahnenin romandaki konumu şu şekilde verilmektedir;

Die zwei Wächter saßen auf einem mit einer Schmuckdecke verhülltem Koffer und rieben ihrer Knie[...].Es war still wie in irgendeinem vergessenen Büro. »Nun, meine Herren«, rief K., es schien ihm einen Augenblick lang, als trage er alle auf seinen Schultern, »Ihrem Aussehen nach zu schließen, dürfte meine Angelegenheit beendet sein. Ich bin der Ansicht, daß es am besten ist, über die Berechtigung oder Nichtberechtigung Ihres Vorgehens nicht mehr nachzudenken und der Sache durch

einen gegenseitigen Händedruck einen versöhnlichen Abschluß zu geben. Wenn auch Sie meiner Ansicht sind, dann bitte –« und er trat an den Tisch des Aufsehers hin und reichte ihm die Hand” (Kafka, 1960:8).⁵⁸

Romandan yapılan bu alıntı ve film karşılaştırıldığında Jones’un filmde Kafka’nın tasvirlerini birebir canlandırılmaya çalışıldığı görülmektedir, Orson Welles’e kıyasla oldukça farklı bir sahneleme mevcuttur. Öncelikle mekân daha geniş, daha ihtişamlı ve zengin döşenmiş bir oda olarak ele alınmış, pencereden gelen güçlü güneş ışığıyla birlikte aydınlık bir ortamda işlenmiştir. Bu filmde diğer filmdeki K. rolündeki Perkins’in kapana kısılmışlık hissinden çok, Kyle Maclachlan’ın oynadığı K.’nin tutuklamaya gelen kişilere karşı asi, daha saldırgan duruşu göze çarpmaktadır. Öte yandan Kafka’nın otoriteyle çatışması, K.’yı tutuklamaya gelen polisin K.’nin karşısında rahat tavırlarıyla oturarak sergilediği üstünlük gösteren tavırlarıyla tasvir edilmektedir. Jones’un Kafka’nın otoriteye karşı tutumunu bu tip göndermelerle tasvir ettiği söylenebilir. Güç ve bürokrasi karşısında asi bir K. karakteri ise Kafka’nın *Dava*’sında da tespit edilebilir. Fakat bu mizansenin diğer unsurlarında kafkaesk karamsarlık ya da umutsuz bir K. karakterinden çok, aydınlık bir ortamda öfkeli bir bireyin halihazırdaki duruma olan öfkesi tasvir edilmektedir. Aynı nokta Poppe (2006:236) tarafından da vurgulanmaktadır; ona göre Jones’un K. tasviri asi, hırçın ve daha atılgan bir K. iken, Welles’in K.’sında daha sakin ve uyumlu ve boyun eğen bir yapı gözlemlenmektedir.

Jones’un bu mizansen için seçtiği çekim ölçeği ise nesnelere ve mekânın dengeli biçimde aktarılmasını sağlayan yakın genel çekim (boy çekim) ölçeğidir. Bu ölçekle hedeflenen dengeli anlatım, uyandırdığı hissiyat bakımından Welles’in amors çekiminden farklıdır. Jones’un daha çok ortamın yansıtılması, karakterlerin mekân içindeki dağılımını hedefleyen kamera ölçeğinin yanında, Welles’in Josef K. odaklı, onun duygularını ve teslimiyetini ön plana çıkaran amors çekimi dikkat çekicidir.

⁵⁸ İki nöbetçi üstü süslü örtülü bir bavulun üstüne oturup dizlerini ovuyordu[...] Ortalık herhangi bir ihmal edilmiş büro gibi sessizdi. “Şimdi beyler,” dedi yüksek sesle K., bir an odada bulunanların tümünün ağırlığını omuzlarında taşıyormuş gibi bir duyguya kapıldı, “görünüştünüzden anladığım kadarıyla, benim olayım kapandı. Kanımca yapılabilecek en iyi şey, davranışınızın haklılığı ya da haksızlığı üzerinde artık düşünmemek ve el sıkışarak bu işi tatlıya bağlamaktır. Siz de benim gibi düşünüyorsanız eğer, o zaman buyrun...” ve gözetmenin masasının yanına gidip ona elini uzattı.



Resim 26: THE TRIAL K.'nin Tutuklanma Sekansında Yakın Çekim Plan [0:10:20]

Aynı mizansenin devamında Jones yakın çekim kullanarak K.'nin haksız yere tutuklanma karşısındaki sinirli tutumunu daha detaylı sergilemektedir. Portre çekim kullanarak kahramanın duygu ve hislerini daha ön plana çıkarmayı hedefleyen yönetmen, K.'nin tutuklanma karşısındaki öfkesini izleyiciye çekim ölçeği kullanarak da aktarmaktadır. Ayrıca kurbağa bakışı ile çekim yapılması figürü olduğundan daha heybetli göstermektedir. Aslında bu bakış açısı bilindiği gibi Günter Grass'ın ünlü eseri *Die Blechtrommel*'de (Teneke Trampet, 1959) de kullanılmaktadır. Romanın kahramanı Oskar'ın çocuk olması, olaylara bakış açısının da aynı biçimde bir kurbağa bakış açısıyla (Alm. Froschblick) değerlendirmesine neden olmaktadır, böyle bir çocuk bakışı ancak bu romanda ironik bir şekilde kullanılmaktadır, zira bu açı ile bir küçümsemenin amaçlandığı düşünülebilir.

Bu sahnedeki portre ölçeğinde ise amaç, figürün mimiklerini vurgulamak, büyük bir yakınlık izlenimi ile izleyiciye kahramanın duysunu aşılmasıdır (bkz. Kayaoğlu, 2016:116). Kyle Maclachlan bu çekimde oldukça sinirli bir biçimde tutuklanmaya itirazını dile getirmektedir ve bunu yaparken mimiklerini de kullanmaktadır. Burada sinematografik bir anlatının unsurlarından oyunculuk yine devreye girmekte ve anlatımı güçlendirmektedir.

Kamera aracılığıyla anlatıma farklı anlamlar katmak film medyasının olanaklarındandır. Bu aynı zamanda mizansenin bir parçası olarak görülebilir. Perdeye yansıyan her görüntü daha önce de değinildiği gibi yönetmenin bir kompozisyonudur, bu durumda kamera açısı da anlatıma etki eden kompozisyonun öğelerindendir. Çünkü kamera açısı, bir başka deyişle perspektifi izleyicinin görüntüdeki nesnelere kurduğu ilişkiyi belirlemeye yardımcı olur.



Resim 27: LE PROCES Filminde Alt Açı Kullanımı [0:35:33]

Orson Welles da kamera açısını anlatımda etkin kullanan yönetmenlerden biridir. Yukarıdaki sahnede görüldüğü gibi alt açı kullanan Welles, çekilen nesnenin yüceltildiği bir açı tercih etmiştir, ancak bu tercih K.'nın yüceltilmesinden çok, korkutucu, gerilimli bir ruh halini yansıtmayı amaçlamaktadır. Alt açı hikâyenin gerilimini, baskın psikolojik ruh halini yansıtmakta oldukça başarılıdır.

Aynı sahneye Albinoni'nin *Adagio in G Minor* eseri eşlik etmekte ve bu durgun müzik gerilimli ortamı kuvvetlendirmektedir. Bilindiği gibi bu eser Barok müziğin motiflerini yansıtan oldukça hüzünlü bir eserdir ve Albinoni de Klasik Batı Müziğinin güçlü temsilcilerindendir. Sinemada atmosfer yaratmada en güçlü silahlardan biri olan müzik, Welles'in bu uyarlamasında oldukça etkili biçimde kullanılmaktadır ve K.'nın hüzünlü

öyküsünü yansıtmakta ve bu hüznün seyirci tarafından da daha iyi alımlanmasında aracılık etmektedir. Albinoni'nin bu eseri filmin başından sonuna yer almakta, adeta bir leitmotif gibi kullanılmaktadır. Yalnız kadraj içinde değil, arka planda sürekli olarak kullanılan fırtına benzeri sesler, rüzgâr sesi ve yağmur sesi zaman ve mekân oluşturmakta yardımcı öğeler olarak kullanılmaktadır (bkz. Kayaoğlu, 2016:136). Öte yandan aynı zamanda bir seslendirme sanatçısı olmasından kaynaklı olarak Welles, filmde figürlerin konuşmalarının seslendirilmesinde oldukça özenli davranmış ve güçlü tonlamalar kullanmıştır. Sahnelerin arka planında sürekli olarak çalan *Adagio in g Minor* eseriyle öykünün gerilimi, mekânın da görünmeyen bölümlerinde bir takım sesler aracılığıyla içeri taşınmasına olanak sağlamaktadır. Welles zaman zaman heyecanın tırmandığı sahnelerde ise hareketli şarkılar seçip aksiyonun aksettirilmesinde müziği kullanmaktan çekinmemiştir.

Çekim ölçeği olarak boy çekimi kullanan Welles, başroldeki K.'yı odak noktası haline getirmeksizin onu çevresindeki diğer davalılarla bir etkileşime sokmakta, diğer figürlerin yanında arka planda kullandığı binalarla da ortamı kasvetli bir ortama dönüştürmektedir. K.'nın mahkeme salonuna gidişinin canlandırıldığı bu kısımda K. (Anthony Perkins) diğer davalılarla karşılaşmaktadır. Aynı sekans aşağıdaki görüntü ile devam etmektedir:



Resim 28: LE PROCES K.'nin Diğer Davalılarla Karşılaşması [0:35:39]

Kafka'nın davası tekil bir suçlama yerine, kolektif bir suçtan bahsetmekte ve bu kolektif suça K.'nin de ortak olduğu söylenmektedir, dolayısıyla suçlu tek bir kişi değil, toplumun birçok üyesi suçlu ya da davalı olarak nakledilmektedir, ancak bu kolektif suçluluk durumu hiçbir zaman doğrudan aktarılmaz, aksine örtük biçimde işlenmektedir (Karş. Poppe, 2006;236). Öte yandan Welles'in uyarlamasında diğer bütün davalılar K.'dan daha yaşlı ve görünürde sağlıksız (örneğin dişsiz) kişiler olarak seçilmişlerdir. Bu da Welles'in özellikle böyle bir tercihte bulunarak K.'nin durumunun ne kadar umutsuz olduğuna bir göndermesi olarak kabul edilebilir.

Eserden yapılan bu çıkarım iki yönetmen tarafından da es geçilmez ve filmlerde bu nokta oldukça açık biçimde işlenmektedir. *Dava* romanına paralel olarak yukarıdaki sekansta yönetmence kanun karşısında çaresiz ve teslim olmuş diğer davalıların durumlarına dikkat çekilmektedir. Burada diğer davalılar çıplak, numaralandırılmış şekilde tasvir edilmektedir. Welles'in yorumunda kişilerin numaralandırması davalıları kanun karşısında sıradanlaştırmaya ve silikleştirmeye işaret etmekteyken, çıplaklık da aynı biçimde kanun karşısında davalının çaresizliğini tasvir etmektedir. Welles'in bu kompozisyonda Kafka'nın hikâyesindeki gerilimi gerek müzik kullanımı, gerek kamera açısı, gerekse diğer oyuncular ve dekorlarla yansıttığı söylenebilir.

Jones, uyarlamasında diğer davalıları da aynı biçimde yorumlamakta, kalabalık ortamlardaki davalıları sıklıkla tasvir ederek Welles ile aynı çizgide kolektif suçluluk durumunu sergilemektedir. Diğer yandan Jones kamera açılarını kullanarak anlatıma farklı yönlerden yorumlar katmaktadır.



Resim 29: THE TRIAL’de Diğer Davalılar ve Üst Perspektif Kullanımı [0:45:30]

Jones, Welles gibi kamera açılarını filminde anlatım aracı olarak kullanmaktadır. Kamera açıları ile anlatıma farklı anlamlar katarak anlatımı güçlendirmektedir. Yukarıda alıntılanan K. ile diğer davalıların canlandırıldığı sekansta diğer davalılar üst açı kullanımı ile aktarılmaktadır. Bu açının kullanımındaki amaç görüntülenen nesneyi ezerek küçümsemektir. Kafkaesk bir tutum olarak kanun karşısındaki diğer davalıların hiçliği kameranın açısı ve kullanılan gerilimli müzikle sağlanmaktadır. Odak noktasında kalabalık bir mekân ve birçok figür yer alırken, kamera açısı kullanımı bu figürlerin sıradanlığını güçlendirir.

Jones’un film müziğini ünlü Amerikalı komponist Carl Davis yapmıştır. Genel olarak Davis’in klasik müzik tercihleriyle oldukça başarılı bir görüntü çizdiği söylenebilir. Yaptığı klasik müzik bestesi ile filme hüzünlü bir ruh hali için katkıda bulunmaktadır, aynı beste film boyunca bir motif gibi kullanılmaktadır. Heyecanlı sahnelerde ise daha

hareketli müzik seçimiyle seyirciye aksiyonun heyecanı da aktarılmaktadır. Filmde aynı zamanda doğa sesleri de kullanılmakta ve gerçek ortam sesleri kullanılarak doğal bir atmosferin sağlanması amaçlanmaktadır.



Resim 30: THE TRIAL Mahkeme Bürosuna Gidiş [0:43:26]

Jones'un mizansenlerinde sinematografik anlatım olanaklarının olabildiğince az kullanılmakta, kimi zaman belgesel sineması gibi yorumsuz ve sıradan bir aktarımla karşılaşılsa da, kimi zaman bazı sekanslar oldukça ilgi çekici biçimde aktarılmaktadır. Yukarıdaki sahnede görüldüğü gibi kahraman K. ve mübaşir mahkeme salonuna doğru ilerlemektedir, fakat kadraj içinde birden fazla kapı, kapılar ardında ise yığınlar haline dosya ve belgeler bulunmaktadır. Bu Kafka'nın en çok bilinen yanlarından olan bürokrasi ile çatışmasına bir gönderme olarak nitelendirilebilir. Onca belgenin orta yerde serilmiş olması, toplum ve bireyin ağır bürokrasi karşısında verdiği boş mücadelenin bir yorumudur. O halde Jones'un da Kafka'nın genel tarzından çok uzaklaşmadığı, onun hikâyesindeki tipik yönelimleri olabildiğince aktarmaya çalıştığı söylenebilir.

İki yönetmen de genel bir yorumla Kafka'nın hikâyesindeki gerilimi kendilerine özgü yollarla tasvir ederken, Welles'in mizansen anlayışındaki sıradışılık karşılaştırma esnasında doğrudan dikkat çekmektedir. Welles hikâyenin gerilimini kendi

yorumlamasıyla daha da ağırlaştırmakta, Kafka'nın kara mizahi yönünü ön plana çıkarmaktadır. Buna karşılık Jones daha temkinli bir yaklaşım sergileyerek fazlaca yorumda bulunmadan, mizansenleri, mekânları ve diğer anlatım olanaklarını imkânları dâhilinde daha kısıtlı bir şekilde yorumlamaktadır.

Montaj diğer bir deyişle kurgu meselesine gelindiğinde ise, onun daha önceden de değinildiği gibi anlam yaratma ve oluşturma sürecinde oldukça etkin biçimde kullanılan yöntemlerden biri olduğu bilinmektedir. Özellikle sinema sanatında özel bir yere sahip olan montaj olgusunun kendisi, gerçekçilik ve biçimcilik olarak adlandırılan kuramsal bölünmenin ana unsurlarından biridir. Bu kavram tek tek çekilen planların sonradan birleştirilerek zaman ve anlam bakımından bir sıraya sokulması işlemini tanımlamaktadır. Çekilen planlardan sahneler, sahnelerden sekanslar, sekansların birleştirilmesiyle de filmler oluşturulmaktadır (bkz. Kayaoğlu, 2016:143). O halde bir filmin oluşturulması aşamasında montaj görüntülerin sıralanması, zaman ve mekân bütünlüğünün sağlanması ve anlamlandırılması bakımından filmin temelini oluşturmaktadır.

Karşılaştırılmakta olan bu iki uyarlama filmde daha önce 1.3.1. ve 1.2.3. bölümlerinde değinildiği gibi, kuramsal anlamda gerçekçi bir yönelimden bahsetmek gerekmektedir. Çünkü iki yönetmen de kesintisiz kurgu kullanmakta, hikâyenin devamlılık kuralına uygun olarak anlatılmasını amaçlamaktadırlar. Farklı açı ve ölçeklerde çekilmiş sahneleri ardı ardına bağlayan yönetmenler, olayları birbirini izleyen saniyelermiş gibi yansıtmaktadır. Planlar arası geçişler ve oyuncu hareketleri de senaryonun seyrenden uzaklaşmadan yapılmakta, kesintisiz biçimde tamamıyla bir hareket bütünü olarak yansıtılmaktadır.

Plan sekans kullanımları ise montaj bakımından oldukça dikkat çekicidir. Bu iki uyarlama arasında ağırlıklı olarak Welles'in filminde plan sekanslar göze çarpmaktadır. Bazı sekanslarda olayları ve sahneleri doğrudan tek planda yansıtma çabasında olan yönetmen, hiç bir kesme (cut) yapmaz. Planların kesilmesi ya da ayıklanması yerine hayatın olağan akışı hızında olayları anlatma çabasını tanımlayan plan sekans, gerçekçi anlatımın da en güçlü tekniklerinden sayılabilir. LE PROCES filminde kullanılan plan sekans çekimi, Kafka'nın durağan anlatısındaki kasvetin aktarımı konusunda anlatıma tam bir sinematik doku eklemektedir. Bu kullanım yazınsal metnin içinde olmayan bir

özelliği katmasıyla aynı zamanda medya aktarımı ve medyalararası ilişki bakımından tamamen sinematografik bir ögenin eklenmesi olarak da gösterilebilir. Hikâyenin geriliminin izleyiciye aktarılması açısından oldukça etkili olan plan sekans kullanımı, montajın ve dolayısıyla yönetmenin biçimci geleneğin aksine gerçekçi geleneğe daha yakın olduğunu göstermektedir. Eisenstein’da olduğu gibi hızlı kesmeler ve hikâye dışı görüntülerin eklenmesi yöntemiyle yeni anlamlar katmak yerine, Welles Bazin’in gerçekçi yaklaşımını temel alarak olağan akışla anlamlandırma oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu noktada Jones daha evvel de söylendiği gibi daha olağan bir çekim stratejisi ve kurgu kullanmakta, hikâyeyi kurgu bakımından da fazla yoğunlaştırmadan ve yorumlamadan olduğu gibi aktarma yolunu seçmektedir.

Anlatıcı kullanımı noktasında ise yine Welles’in LE PROCES’inde edebi eserin uyarlanması adına kullandığı teknik ile oldukça öne çıktığı söylenebilir.



Resim 31: LE PROCES Filmi Başlangıcında Dış Ses Anlatıcı ve Resimli Anlatım

[0:02:49]

Welles’in kendi sesiyle dış ses anlatıcı olarak filmin başlangıcında Kafka’nın *Yasa Kapısı Meselini* anlatması ve bunu gerçek görüntüler dışında çizimlerle aktarması edebi bir eserin canlandırılması adına en temel verileri sunmaktadır. Ortada bir anlatıcı, yazma aracı kullanmasa da ses ile olayı aktarmaktayken, çizimlerle de görsellik

açısından hikâyeyi desteklemektedir. Edebi bir eserin içinde yer alan kısa bir öykünün aktarımı sırasında gerçek görüntülerin olmaması ve olayın kara kalem resimlerle aktarılması ve ses aracılığıyla sesli kitap gibi aktarılması Welles tarafından yazılı esere ve edebiyat medyasına bir gönderme olarak nitelendirilebilir. Sonuç olarak dış ses anlatıcısına yer verilmiş bir eser olarak Welles'in uyarlaması, kendini Jones'un uyarlamasından biçim ve tarz bakımından doğrudan ayırmakta, edebi bir tekniği sinemada uygulayarak, medyalar arası geçişe örnek sunmaktadır.

3.3.6. Yönetmenlerin Uyguladığı Uyarlama Konsepti

Edebi eserin başka bir medyaya uyarlanmasında çok çeşitli yolların olduğuna 2.4.4. bölümünde de değinilmişti. Genel bir eğilim olarak uyarlama filmlerde öncelikle edebi eserin kendisi aranmakta, esere bağlılık esas alınarak transfer edilen medyayla edebi eserin benzerliği tartışılmaktadır. Fakat uyarlama denildiğinde bir transformasyon sürecinden ve tamamen farklı bir göstergeler sisteminden söz edilmektedir. Edebiyatın göstergeler sisteminden ayrılıp, yeni bir göstergeler sistemine girmiş eser Schneider'e göre artık "dönüştürülmüş metin" (Alm. der verwandelte Text) şeklinde ifade edilmektedir (1981:17). Bu durumda edebiyat metninin temel alındığı ancak sistematik açıdan ondan tamamen farklı, yeni bir metinden söz etmek gerekmektedir.

Öte yandan uyarlama filmlerin ne denli başarılı olduğunu belirleyen hususlar uyarlama filmin esere sadakati ve/veya eser temelli yeni bir yorumun etrafında şekillenmektedir. Bu nitelendirmeler uyarlamanın edebi metne ne derece yakın olduğu veya uyarlama filmin edebi metnin hangi yönünden etkilenilerek oluşturulduğuna göre ayrılabilir. Poppe'un (2007:92) uyarlamaları sınıflandırması bu değerlendirme kriterine göre şekillendirilmiştir; ona göre uyarlamalar 1. Konuya yönelik (Alm. stofforientierte) 2. Eylem Odaklı (Alm. handlungsorientierte) 3. Benzeşik (Alm. analoge) 4. Yorumlayan (Alm. interpretierende) ve son olarak 5) serbest aktarımlar (Alm. freie Transformation) şeklinde ifade edilmektedir.

Orson Welles ve David H. Jones'un Kafka uyarlamaları da bu anlamda birbirlerinden oldukça farklı biçimler ve yöntemlerle yapılmış uyarlamalardır. Her iki yönetmen de kendi tarzlarına özgü tekniklerle edebiyat metnini yorumlayıp uyarlayarak beyazperdeye taşımaktadır. Uyguladıkları uyarlama konsepti romanla konu bağlamında birebir iken, uyarlamalardaki ekleme ve eksiltmelerle, mekân ve kişi tasarımları gibi

kıstaslarla romandan ayrılmaktadırlar. Bu tür ayrışmalar bundan önceki bölümlerde çeşitli başlıklar altında incelenmiştir. Bu nedenle bu bölümde sonuç odaklı bütüncül bir analiz söz konusu olacaktır.

Orson Welles'in uyarlamasında daha önceden de görüldüğü gibi sinematografik öğelerle (plan sekans, alt- üst açı ve kadraj derinliği vs.) bezenmiş, romana zamanın teknolojisi (bilgisayar örneği) eklenerek anlatıya ekleme yapılmış ve edebi eserden hareketle yazılı metne yeni bir medya aracılığıyla yorumlama getirilmiştir. Yönetmenin kullandığı kamera açıları, ölçekleri ve planlar ile mekân seçimi, konu üzerine ekleme sekanslar ve müzik kullanımı ile hedef medyanın olanaklarını kullanan bir film ortaya koymaktadır.

Welles konu sıralaması olarak orijinal eserden çok ayrılmamıştır, ancak *Türhüter Parabel* (Tr.Yasa kapısı meseli) örneğinde görüldüğü gibi filmin başında romanın sonuç bölümünde eklenmiş bir kısa öyküyü vermiştir. Bu da filmin gidişatı açısından seyirci ile hikâye arasında peşin bir hükmün sağlanmasını amaçlamaktadır. Filmde yer yer romanda rastlanılmayan eklemeler yapılsa da, konu dışına çıkılmamakta ve açıkça anlatım biçimi bakımından yeni bir yorum getirilmektedir.

Welles'in yaptığı gibi bir uyarlama Poppe (2007:92-94) tarafından yorumlayıcı transformasyon olarak nitelendirilmektedir. Zira bu uyarlama da edebiyat metninden hikâye, plan, anlatım biçimi ya da anlatıcı pozisyonlarının herhangi birini temel almakla birlikte eserle olan bağlantısını her zaman korur nitelikte ilerlemektedir. Bu tür medya değişimi sinematografik anlatımın olanaklarını film adına oldukça geniş bir biçimde kullanma olanağı sunmaktadır. Welles'in uyarlamasına bakıldığında da sinematografik açıdan birçok tekniğin kullanıldığı ve anlatıma eklemlendiği gözlemlenmektedir. Yine *Yasa Kapısı Meseli*'nin verilmesi K.'nın çaresizliğinin bir özeti olarak kabul edilmekte, filmin de bu yönde izlenmesi gerektiği yönünde ilk mesaj izleyiciye verilmektedir. Welles'in LE PROCES uyarlamasını Poppe (2006:243) ekspresyonist olarak tanımlamakta ve Film Noir⁵⁹ akımından etkilenmiş olarak nitelendirmektedir. Bu

⁵⁹ Kara film (Fransızca: film noir), öncelikle, kahramanlarını çürümüş ve itici algılanabilecek bir dünyanın içine yerleştiren Hollywood suç filmlerini tanımlamak için kullanılan bir sinema terimidir. Hollywood'un klasik kara film dönemi, 1940'ların başından 1950'lerin sonuna kadar uzanır. Bu dönemin az ışıklı, siyah beyaz çekilmiş kara filmleri, Alman Dışavurumcu sinemasından etkilenmiştir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Kara_film)

niteleme Alman edebiyatında Kafka'nın da içinde bulunduğu akıma da ayrı bir gönderme olarak kabul edilebilir. Metnin yapısı tasarı bakımından korunmuş, metinle kendi içinde çeşitli kriterlere göre kurulmuş bir bağlantı söz konusudur. Welles'in filminde Kafka'nın döneminde özellikle sinema tarihi açısından oldukça önemli filmlerden Robert Wiene'nin *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (*DR. CALIGARI'NİN MUAYENEHANESİ*, 1920) ve Fritz Lang'ın *METROPOLIS* (1927) filmlerine mizansen ve siyah/beyaz çekimlerden dolayı bir göndermeden söz edilebilir. İçerik, kullanılan öğeler ve konunun akışı doğrudan bu filmleri akıllara getirmekte, sinema tarihinin bu büyük filmlerine Welles'in gönderdiği bir selam niteliğini taşımaktadır. Belki bu nedenle film Welles'in kendi ifadesiyle "en iyi filmim" (Welles, 1962) olarak tanımlanmaktadır.

Welles'in yorumu Kreuzer ve Schanze'un uyarlama sınıflandırmalarına göre Poppe gibi tanımlanmaktadır. Onlara göre bu yorum yine interpretierende *Transformation* (yorumlayıcı transformasyon) kavramı ile tanımlanmakta; tercih edilen medyanın kendine özgü biçimlerini ve anlatım koşullarını dikkate alan, yalnız içeriği değil, içeriksel ilişki olarak biçimi, anlamı ve etkileme biçimini de tasvir etmeye yönelik tarz olarak nitelendirilmektedir ve biçim (gestalt) radikal şekilde değiştirilse bile bazı benzeşimsel eserlerde orijinal eserin özünü muhafaza edebilmektedir (Karş. Kreuzer, 1996:27-32 ve Schanze, 1996:82-92).

David H. Jones'un *THE TRIAL* filminde ise her ne kadar film medyasına özgü tekniklerin kullanımlarıyla karşılaşılsa da, yeni bir yorum ya da eklemeye karşılaşılmamaktadır. Film konu, kişi ve mekân tasarımları bakımından çıkış metniyle oldukça paralel ilerlemektedir. Bu nedenle Poppe'un tanımlamalarına göre bu uyarlama film konuya yönelik transformasyon olarak nitelendirilmektedir. Çünkü film metinden konuyu (İng. stroy) alırken, asıl metindeki figürleri ve olay örgüsündeki sanatsal tasarımı da ana hatları ile işlemektedir. Bu uyarlamada Welles'ten farklı olarak mekân ve diğer alanlarda film medyasına özgü yeni bir yorumlama ile karşılaşılmamaktadır. Poppe (2006:238) bu tür uyarlamaları bu nedenle yazılı metnin görselleştirilmesi olarak tanımlamaktadır, hatta bu uyarlama, kitaba göre daha yüzeysel ve karakterlerin yansıtılması bakımından eksiktir ve kayda değer bir değişiklik barındırmamaktadır.

Kreuzer (1996:27-32) ve Schanze'nin (1996:82-92) tanımlamalarında da bu tür uyarlamalara yönelik bir tanımlama mevcuttur. İllüstrasyon (kopya, kalıp) olarak

adaptasyon biçimi (Alm. Adaptation als Illustration) adı altında sunulan bu tür, edebi anlatımın bütün unsurlarını yeni medyaya aktarırken yeni medyanın etki biçimini (Alm.wirkungsweise) ve yapısal anlatım unsurlarını dikkate almaksızın bir model oluşturmaktadır. Bu genel olarak ‘resimlenmiş edebiyat’ (Alm. bebilderte Literatur) olarak adlandırılmakta ve film olarak genelde ‘değersiz’ görülmektedir. Her ne kadar romanın senaryolaştırma sürecinde David Pinter yer olsa da, çıkış metni ve uyarlama film karşılaştırıldığında ne Pinter ne de Jones’a özgü bir ekleme ya da romandan farklı olarak yeni bir yorum ile karşılaşmamaktadır. Jones’un yaptığı şey romanın olduğu gibi beyazperdeye aktarılmasıdır ve yalnızca bu aktarıma yönelik, yani hedef medyanın özelliklerine göre diyalog ve anlatım bölümlerinden kısaltmalar yapılmasından başka bir değişikliğe rastlanılmamaktadır. O halde Jones’un uyarlamasının da resimlenmiş edebiyat olarak tanımlanması gerekmektedir.

Bu iki uyarlamadan hareketle tespit edilebilecek şey medya transferi konusunda kaynak metin aynı olsa da uyarlamanın farklı biçimlerde yorumlanarak yapılabileceğidir. Orson Welles’in ve David H. Jones’un Kafka’nın *Dava* romanını medya transferiyle ortaya koydukları filmler bağlamında da bunu tespit etmek mümkündür. Yönetmenlerden biri romana hem transfer edilen medya bağlamında hem de içerik bağlamında yeni yorumlarla yaklaşmaktayken, diğer uyarlama, romanı ana hatlarıyla olduğu gibi beyaz perdeye aktarma yöntemini seçmiştir. Konuyla ilgili daha geniş açıklama diğer iki uyarlama filmin analizinin ardından sonuç kısmında yapılacaktır.

BÖLÜM 4: ŞATO ROMANININ FİLM UYARLAMALARI İLE KARŞILAŞTIRILMASI

Dava romanının uyarlamalarını medyalararasılık bağlamında inceledikten sonra, Kafka'nın diğer bir önemli romanı *Şato*(*Das Schloß*,1926) Michael Haneke'nin yönettiği *DAS SCHLOß* (1997) ve Rudolf Noelte'nin yönettiği *DAS SCHLOß* (1968) uyarlamaları üzerinden karşılaştırmalı biçimde incelenecektir. Bu incelemede daha önceki bölüm gibi çıkış medyası olan roman ile aktarılan yeni medyanın yani filmlerin farklılıklarına değinilecek, bu yeni medyanın kendine has özellikleri ve anlatıma kattığı yeniliklerin izleri sürülecektir, bunu yaparken mekân, konu ve kişi tasarımları gibi konu başlıkları kullanılacak ve üstün körü bir yaklaşımdan ziyade daha spesifik bir bakış yakalanması planlanmaktadır. Öte yandan edebiyat medyasının, film medyasından etkilenip etkilenmediği de ayrı bir konu olarak çalışmada sorgulanacaktır. Bütün bu konulara değinilmeden evvel ise araştırmanın malzemeleri olan *Şato* romanı ve uyarlamalar hakkında genel bilgilere yer verilecektir.

4.1. Franz Kafka'nın *Şato* (*Das Schloss*, 1926) Romanı

Şato (*das Schloss*,1926) Kafka'nın en ünlü romanlarından biridir, *Dava* (*Der Process*) ve *Amerika* (*Amerika- Der Verschollene*) romanlarının yanı sıra tam olarak tamamlanmamış olan üçüncü romandır. *Şato* 1922 yılında yazılsa da romanın ilk basımı Kafka'nın ölümünden sonra Max Brod'un girişimleriyle 1926 yılında Kurt Wolff Yayınevinde yapılmıştır. Eser diğer birçok Kafka romanı gibi onun yaşamından büyük izler taşımaktadır, bu durum romanın zaman zaman otobiyografik bir roman olarak nitelendirilmesine sebep olmaktadır. Örneğin Binder (1990:269) romanın, Kafka'nın Milena ile ilişkisini ve bu ilişkideki sorunları tasvir ettiğini vurgulamaktadır. Fakat daha önce 3. bölümde de değinildiği gibi romanın yazılış amacının otobiyografik olmadığını, yalnızca Kafka'nın hayatından paralellikler taşıdığını belirtmek gerekmektedir. Bu roman her ne kadar yazarın yaşantısı içinden benzerlikler barındırsa da, sonuç olarak kurmaca bir metin olarak değerlendirilmek durumundadır.

Kafka'nın bu eseri 1922 yılı kışında Riesengebirge - Schlesien (Tr. Riesen Dağları, Şilezya) bölgesinin Spindermühle şehrinde yazmaya başladığı bilinmektedir. Daha sonra Bohemya- Plan şehrinde de devam eder ancak sağlık sebeplerinden ötürü romanı

tamamlayamaz. Romanın parçalarının bir araya getirilmesi ve tamamlanmasını Max Brod üstlenmiştir. Dolayısıyla bitirilmemiş bir romanın sonu, romanın yazarı tarafından değil, Brod tarafından seçilmiştir. Ancak Wagenbach (1984:135), bu romanı yerinde sayan bir tavırla, Kafka'nın kendine çizmeye çalıştığı bir çemberin denemesi olarak nitelemekte, bu bakımdan Brod'un, kadaströcünün (Alm. Landvermesser) bitkinlikten öleceği ve ancak ölüm döşeğindeyken Şato'dan bazı ikinci derece önem taşıyan koşullar göz önüne alınarak köyde yaşamasına izin verildiği yolunda haber geleceği açıklamasını oldukça inandırıcı bulmaktadır.

Bu eserdeki gerçeklik ögesi Wagenbach'a göre diğer romanlarında olduğundan çok daha belirgindir. Kafka'nın kişisel durumu ki o yıl İşçi Kaza Sigortası şirketinden ayrılmıştır, Zürau⁶⁰'daki anıları, orada gördüğü şatonun ve köyün konumu (bugün bile hepsi yerli yerinde durmaktadır), edebiyat alanında esinlendiği kişiler, Kafka'nın mektuplarında ve günlüklerinde sık sık değiştiği toplum dışılık durumunu gösteren ana model ve son olarak Milena'ya aşkı doğrudan bu romanla ilintilidir (Wagenbach, 1984:135-136).

Romandaki karakter ile Kafka'nın özel yaşantısındaki bazı karakterler Wagenbach'a göre örtüşmektedir, bunlardan biri de Milena'nın kocası Ernst Polak'dır. Polak'ın bazı özellikleri ki romandaki Klamm (romanda Frieda'nın sevgilisi) tipine benzetilir, çünkü Polak Milena'nın yanı sıra hep başka kadınlar ile yakından ilgilidir. Özellikle Kafka'nın bu tip için seçtiği Klamm ismi de bir tür sözcük oyunudur, çünkü Klamm sözcüğü katı, uyuşuk, nemli gibi anlamlara gelebilirken, Ernst ismi de ciddi, ağırbaşlı, vakur anlamlarını taşımaktadır. Romandaki aşk ilişkisiyle Kafka'nın Milena'ya olan ilişkilerinin de gidişatı aynıdır. Hiçbir zaman Klamm'dan kopamayan Frieda (romanda K.'nin aşık olduğu kadın) sayesinde Kadaströcu K. köye yerleşmeyi dener. Ayrıca Wagenbach'a göre, gayet açık biçimde, Ernst Polak'ın Franz Werfel, Otto Pick, Egon Erwin Kisch ve Otto Gross'la bulunduğu, aslında Viyana'da bir kahve olan 'Beyler Hanı' (Alm. Herrenhof) adı romanda kullanılmaktadır (1984:136).

Romanda Kafka'nın diğer romanlarında olmadığı kadar baskın, kutuplaşmış bir cinsiyetçilik ile karşılaşılmaktadır ve anlatımda sürekli güçlü kadın ve güçlü erkekler

⁶⁰ Kuzeybatı Bohemya'da bir köy

imgeleri yer almaktadır. Öte yandan Robertson romandaki kadın karakterleri ve bu karakterlerin gelişimini Kafka'nın hayatında etkili olmuş kadınlara bağlamakta ve romandaki kadınların Kafka'nın hayatındaki kadınları yansıttığını vurgulamaktadır. Ona göre Kafka'nın kurmaca dünyasında efsanevi kadın betimlemeleri *Dava* ve *Amerika* romanlarından sonra *Şato* romanında iyiden iyiye gelişmiştir (Robertson, 2006:160-162).

Martin Walser, bu romanın kahramanı olan K.'nin mücadelesini başlı başına varoluşsal bir süreç olarak görmektedir. K. bu süreçte bir simge olarak ortadadır, hiçbir zaman mesleki ve toplumsal olarak tanınma mücadelesinden vazgeçmemektedir (Walser, 1961:107). Bu yönüyle roman varoluşçu bir tutumla Kafka'nın tanıdık tarzına da bir örnek olarak gösterilebilir⁶¹. Anti kahramanların yazarı Kafka bu romanında da çevresiyle varoluşsal bir savaş içinde, kendini ispatlamakla mükellef, bir K. karakteri sergilemektedir. Lauterbach (2006:315) Camus'dan hareketle Kafka'nın iki romanının diyalektik bir ilişki içinde olduğunu vurgulamaktadır, Kafka'nın *Dava* ve *Şato* romanları, varoluşsal sorgulamalarıyla tam merkezindedir bu ilişkinin, *Dava* problemin kendisini tasvir ederken *Şato* çözüm getirmektedir, *Dava* sonuca ulaştırmazken, *Şato* sonucu açıklamaktadır, onlara göre *Şato*'yu yazmak için *Dava*'nın yazılmış olması gerekmektedir.

Dieter E. Zimmer (1980), *Şato* romanının diğer Dünya Edebiyatı Klasikleri gibi birçok kez yorumlandığını, okurun da bu öyküyü okurken aynı gerilimleri kolaylıkla yaşamasının romanın bir başarısı olduğunu vurgulamaktadır. Roman genel bir tanımlamayla tıpkı *Dava* romanı gibi otorite karşıtı bir çizgi çizmekte, bireyin güç karşısındaki aciz hallerini tasvir etmektedir. Öte yandan birçok edebiyat bilimci tarafından *Dava* ve *Şato* arasında oldukça yakın bir ilişki olduğunu savunulmaktadır. İki esere de bakıldığında ilk göze çarpan şey kahramanın isminin K. olmasıdır. Bunun yanında konu ve anlatım biçimi bakımından da oldukça fazla sayıda ortaklık göze çarpmaktadır.

⁶¹ Daha geniş bilgi için Bkz. Dorothea Lauterbach: »Unbewaffnet ins Gefecht« - Kafka im Kontext der Existenzphilosophie, in: Franz Kafka und Weltliteratur, Hg: Manfred Engel und Dieter Lamping, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen

Kafka'nın tanık olduğu, içinde yaşadığı dönemin bir eleştirisi olarak yorumlanabilecek romanda Fischer'e göre iktidarın altında ezilen bir birey olarak Kadastrocu K. aracılığıyla halk ve devlet arasındaki yabancılaşma ortamı, en içteki saray odalarında gizli iktidar ve iktidarı koruyan bürokrasi imgesi tasvir edilmektedir. Romanda görünmeyen otorite bir yandan kendini çürütüyor izlenimi verse de, insanlar devlet dairelerine çağırılmakta, dilekçeler yazılıp işleme konmakta, polis ve diğer bürokrat kimlikleri kullanılmaktadır. Bu da dolayısıyla iktidarı güçlendirmektedir, çünkü varlığı belirsiz bir güce karşı insanlar sürekli bir mücadele içindedir (1985:35) .

Deleuze ve Guattari *Şato* romanını şöyle yorumlamaktadır:

Eğer yüksek mercilere ulaşamıyorsa ya da onlar temsile izin vermiyorsa, bu, negatif teolojiye özgü sonsuz bir hiyerarşiye değil, olup biten her şeyin her zaman yandaki büroda cereyan ettiği bir arzu bitişikliğine bağlıdır: Büroların bitişikliği, iktidarın alt kesitliliği, mercilerin hiyerarşisinin ve hükümdarın üstünlüğünün yerine geçer, *Şato* Habsburgların bürokrasisi ve Avusturya İmparatorluğu'ndaki milletler mozaiği tarzında alt kesitli ve bitişik bir değersiz kulübeler yığını olarak görülür (Deleuze ve Guattari, 2008:75).

Aynı durum iktidarın hem yakında, hem de erişilmeyecek bir uzaklıkta olması ikilemini doğurmaktadır ki bilindiği gibi şatoya K. hiçbir zaman giremez. Bu tutum tipik Kafka ikilemi olarak nitelendirilebilir, zira *Dava* romanında da açılmış bir dava var iken, ne Josef K. ne de okur K'nın suçunun ne olduğunu bilecektir.

Modern düşünce, bir biçimde indirgediği akıl yoluyla hem doğayı hem de bilimi araçsallaştırırken, insan varlığını da bir araç haline getirerek sıradanlaştırdığının farkına varamadı. İnsan gitgide bir makine çarkına dönüştü (Gülşen b, 2011:206).

Modern düşünce biçiminin başlangıç evreleri de yazılan bu romanlardaki bunalım muhtemelen bu şekilde de yorumlanabilmektedir. Bireyin, gücün ve bu düşünce biçiminin karşısındaki silikliği ve hiçliği ise karakterlerin isimlerinden dahi anlaşılabilir, *Dava* romanında Josef K. vardır, kanun karşısında, mahkeme karşısında mücadele veren, *Şato*'da ise Kadastrocu K. (Alm. Landvermesser K.) vardır, ama K. kimdir? Nasıl bir bireydir? K. şato karşısında, yalnız, ihtiyaç duyulmayan bir kadastrocu, kanun karşısında ezilmiş bir bankacıdır.

Roman hakkındaki genel yorumların ardından içerik olarak özelliklerine sıradaki konuda değinilecektir. Çalışmada hakkında daha önceden birçok kez analiz yapılan bir eseri yeniden analiz etmek değil, edebiyat ve film uyarlamaları örneğiyle medyalı ilişkilerini incelemek hedeflenmektedir. Bu nedenle gerekli bilgiler ve

yorumların ötesinde sadece romanla ilgili yeni bir inceleme getirilmesi planlanmamaktadır, aksine roman ve bu romanın uyarlamaları üzerinde yoğunlaşp, medyalararası ilişkilerin boyutları ve niteliği incelenecektir.

4.1.1. *Şato* Romanının Anlatım Özellikleri

Roman K. adındaki bir kadastrocunun soğuk bir kış akşamında bir şatonun yamacındaki köye gelmesiyle başlamaktadır. Burada kendine konaklama imkânı arayan K.'nın kim olduğu ve köyde kalıp kalamayacağına dair belgeler köyün sakinlerince ve şatonun görevlilerince sorgulanmaktadır. Görüldüğü gibi roman daha başlangıç kısmında yabancı imgesini, dışlanan bir kahramanın durumunu tasvir etmektedir.

Der junge Mann entschuldigte sich sehr höflich K. geweckt zu haben, stellte sich als Sohn des Schloßkastellans vor und sagte dann: „Dieses Dorf ist Besitz des Schlosses, wer hier wohnt oder übernachtet, wohnt oder übernachtet gewissermaßen im Schloß. Niemand darf das ohne gräfliche Erlaubnis. Sie aber haben eine solche Erlaubnis nicht oder haben sie wenigstens nicht vorgezeigt (Kafka, 1982:8).⁶²

Bürokratik bir yaklaşım ve baskın bir şato imgesi daha ilk bölümde doğrudan hissedilmektedir. Oldukça insani bir ihtiyaç olan uyumak bile şatonun iznine tabiidir. İzin almaksızın yapılan her türlü şey sakıncalıdır, hele de bir yabancı için oldukça zor bir süreç başlamıştır. Köy ve şato için bir yabancının, yani ötekinin hisleri, doğrudan kahramanın kendisi üzerinden okura aktarılmaktadır. İzinsiz olarak bir yere gelmiş olmanın rahatsızlığı, bu sebeple uyandırılmak ve izin kâğıdını, izinli olduğunu bir şekilde ispatlamaya çalışmanın gerilimi daha ilk sayfada okura aktarılmaktadır.

K. romanda kendini kadastrocu olarak tanıtmaktadır, bu da onun eğitim almış bir karakter olduğunun göstergesidir. *Dava* romanında da hatırlanacağı üzere, eğitim almış bir bankacıdan, toplumun orta sınıf değerlerine sahip bir kahramandan söz edilmektedir. Bu bakımdan *Şato* ile *Dava* kahramanları arasında yalnızca isim benzerliği değil, sınıf bakımından da benzerlik mevcuttur. Öte yandan Stach'a göre romanda *Dava* romanı gibi psikolojik gerilim ya da polisiye roman edasında heyecanlı dakikalar

⁶² Genç adam, K'yı uyandırdığı için nazikçe özür diledi, kendini şato kâhyasının oğlu olarak tanıtp: «Bu köy şatonundur, burada oturanlar ya da geceleyenler, bir bakıma şatoda oturmuş ya da gecelemiş sayılır. Bu ancak Kont'un izniyle olabilir. Sizinse böyle bir izniniz yok, varsa bile göstermediniz.»

sunulmamaktadır, roman amacından şaşmış kavranamaz bir zorluğun tasviridir (2008, 461).

Mekân olarak şato roman için bir mekân olmaktan çok, bir imgedir. Gücün, iktidarın bütünüyle temsilidir, köyün varlığı doğrudan şatoya bağlı, şato kaynaklıdır. Köy sakinleri bir şekilde tamamen şatoya bağlantılıdır ve şatoya aittir. K. da kendini şatoya kabul ettirme mücadelesi içindedir.

Romanda çarpıcı bir başka ayrıntı da köyde bir kadastrocuya ihtiyaç duyulmamasıdır ki bu durum çok kez dile getirilmektedir (Bkz. Kafka, 1982:95) . K. şatoya birkaç yıl önce yapılan bir yanlıştan ötürü çağırılmıştır. Ancak K. bu duruma rağmen, köyde varlığını sürdürmek için mücadele vermektedir. Öte yandan K., Klamm'ın sevgilisi olan Frieda ile tanışmıştır. Frieda karakteri bilindiği gibi Kafka'nın hayatından Milena ile karşılaştırılmaktadır. K. buradaki ikameti süresince sürekli olarak bürokratlar ve diğer yetkililerle mevcut durumu üzerine tartışacak, kendini bir biçimde kabul ettirmek için çabalayacaktır. Frieda ile köy okulunda hizmetli olarak çalışsa da, buraya tam olarak yerleşmiş sayılmayacaktır, çünkü ders başlamadan erkenden toparlanıp okulu ve sınıfı derse hazırlamakla mükelleftir. Kafka'nın özel alanlara olan yaklaşımına bu kısım da örnek olarak gösterilebilir, yatak odasında tutuklanan *Dava*'nın Josef K.'sının yanında şimdi de sabit bir yatak odası olmayan, yersiz yurtsuz bir K. vardır. Kahramanın özel alanları sürekli olarak işgal altındadır, dolayısıyla büyük bir rahatsızlık durumu söz konusudur.

Köylülerce K. sürekli soru yağmuruna tutulmakta, K. da sürekli olarak kendini açıklamak durumundadır. K. bir yabancıdır ve toplum içindeki hareketleri de hep bu yönde ayarlanmıştır:

“Ja“, sagte K. “ich bin hier fremd, erst seit gestern abend im Ort.“ “Das Schloß gefällt Euch nicht?“ fragte der Lehrer schnell. “Wie?“ fragte K. zurück, ein wenig verblüfft und wiederholte in milderer Form die Frage: “Ob mir das Schloß gefällt? Warum nehmet Ihr an, daß es mir nicht gefällt?“ “Keinem Fremden gefällt es“, sagte der Lehrer (Kafka, 1982: 19)⁶³

⁶³ «Evet», dedi K., «Buranın yabancıyım. Dün gece geldim.» «Beğenmediniz mi şatoyu?» dedi Öğretmen aceleyle. «Nasıl?» diye sordu K., biraz afallamış; arkadan, daha bir yumuşak, soruyu tekrarladı: «Şatoyu beğenmedim mi? Beğenmediğimi nereden çıkarıyorsunuz?» «Hiç bir yabancı beğenmez de», dedi Öğretmen.

K. için roman boyunca sorgulanma hali hiçbir zaman bir son bulmaz. Buradaki makam da şatodur ve şato üzerine olan fikirler de değerlidir. Gücün temsili şato, uğraşısı olmayan insanların tek avuntusudur. Fischer'e (1985:45) göre üst makamlar ulaşılması imkânsız bir yerdedir onlar için. Şatodaki kontluk memurları, gizli iktidarla, açıkça ortaya çıkan başına buyruk yönetimin birleşmesi, zavallılık, alçaklık, yanlarına yaklaşılamayan büyükler ve çok düşük aylıklar alan, mutsuz, ahlaken yozlaşmış küçük memurlar bunların tümü, fantastik bir gülmeden korkunç bir gerçeğe dönüşmüştür.

Anlaşılabacağı üzere romanın konusu kadastrocu K.'nin şato ve şatoya bağlı köyde bürokrasi ve dışlanmışlık duygusuyla ve ona yardım ve aracılık eden kişiler arasında geçmektedir. K. nın Frieda ile ilişkisi dahi Klamm ile konuşabilmek için bir fırsat arayışından kaynaklanmaktadır. Ancak Klamm ile konuşabilmek bile büyük bir olaydır. Şato dışında, makam sahibi olmayan kişilerin bir sefalet içinde yaşamakta olduğu söylenebilir. Onlar bir şekilde şatonun gücü altında ezilmişler ve kullanılmışlardır.

Romanın anlatım yapısı Kafka'nın diğer romanlarına benzemektedir, roman fragmanlardan oluşmaktadır. Her fragmanda bir olay anlatılmakta ve ardından yeni bir fragmana geçilmektedir. Roman iki farklı biçimde basılmıştır, bunlardan ilki Brod'un versiyonudur ki bu versiyonda fragmanlar için ayrı bir başlık kullanılmaz. Malcolm Pasley'in yayına hazırladığı versiyonunda ise 25 bölümden 19 u için başlık kullanılmaktadır. Elbette bu başlıklar Kafka tarafından önce verilmiştir, fakat Brod bunları kullanmamayı seçmiştir.

Romanın anlatım perspektifi (Alm. Erzählperspektiv) ise yansız, olayların hiçbirinde yer almayan, ancak kahramanın bildiği kadar bilen ve sadece onun yaşadıklarını aktaran bir anlatıcıdan oluşmaktadır. Hikâyenin başlangıcında heterodiegetik (anlatılan âlemin bir parçası olmayan) bir anlatıcı yani 3. Şahıs kipinde anlatıcı (Er-erzählerform) kullanılmakta ve doğrudan kahramanın gözünden aktarım yapılmaktadır.

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die

von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor
(Kafka,1982:7)⁶⁴.

Ancak hikâyede ilerleyen safhalarda bu perspektif değişken pozisyonlar almaktadır. Olaylar K. nin bakışı açısına göre anlatılsa da, zaman zaman 3. Tekil şahıs kipinde K.'nin bakış açısından uzaklaşan bir tutumla anlatılmaktadır. Hikâyede her ne kadar tanrısal anlatı formu Alm. auktorial Erzähler) kullanılsa da, anlatıcı olaylar hakkında, tıpkı *Dava*'daki gibi hiçbir zaman kahramandan fazlasını bilmemektedir. Bu sebeple olayların akışı hep K.'nin gözüyle gelişmekte ve onun bakış açısına göre aktarılmaktadır. Okur ve kahraman arasında değişken anlatım kipiyle bir mesafe kurulmaktadır. Bu mesafeler aynı zamanda okura kendi yorumunu yapmasına da olanak sağlamaktadır.

Dava romanının aksine bu romanda kadın figürler oldukça önemli roller üstlenmektedirler. K. 'nın yardım istediği kişiler hep kadınlardır. Onlar K.'nin şatoya ulaşmasında ve diğer bürokratlar arasında aracılık görevi üstlenirler.

Kafka'nın diğer eserlerinden de aşına olunan, hikâyenin gerçekleştiği yer ve zaman hakkında net bilgiler bulunmamaktadır. Olay herhangi bir şato ve şatonun yanındaki köyde, herhangi bir tarihte geçmektedir. Olayın geçtiği zaman dilimi de belirsizdir. Fakat hikâyede geçen teknolojik unsurlarla ki köylüler örneğin haberleşmede telefon kullanmaktadır, aşağı yukarı bir zaman tahmini yapılabilir. Ancak böyle bir tahmin Kafka'nın olası yazım unsurlarına aykırı olacaktır. Hikâyede geçen zaman (Alm. Erzählte Zeit) ise yedi gün ile sınırlıdır.

Kadastroc K. 'nin tek amacı dışlanmış biri olmamak, benimsenmek, şatodaki topluluğa girebilmektir. Roman buz gibi bir atmosferle ve yalnızlıkla doludur. Şatoya giden yolda köyün uzunluğu hiç bitmez, küçük evler, buzlanmış pencere camları, kar ve insansızlık sürüp gider. Romanda kullanılan dil de bu nedenle sade ve yoğun bir anlatıyı aktarma odaklıdır (karş. Fischer, 1985: 66).

Anlatımda ağdalı yapı seçmeyen Kafka, nesnel anlatım tarzını bu romanda da sergilemektedir. Aynı tarza *Dava* romanında da rastlanılır, bu da bilindiği gibi

⁶⁴ K. geldiğinde saat çok geçti. Köy karlara gömülmüştü. Şatonun bulunduğu tepede hiçbir şey görünmüyor, sis ve zifiri karanlık tepeyi kuşatıyor, büyük şatoyu ele veren en sönük bir ışık seçilmiyordu. K., ana yolu köye bağlayan tahta köprüde uzun süre dikildi, gözlerini kaldırıp aldatıcı boşluğa baktı.

hikâyenin içinde zaten var olan durağan, kasvetli kısır döngünün ve kahramanın hedefine ulaşmakta hep başarısız olduğu, nafîle çırpınışlarının yansıtılmasına olanak sağlamaktadır.

Dava romanındaki kahramanın yersiz yurtsuzluk durumu, bu romanda iyiden iyiye hissedilmektedir. Kendine uyumak için bile yer bulmakta zorlanan bir kahraman, adı olmayan, bir şatonun gölgesinde belirsiz bir yerde ve belirsiz bir zamanda, yaşamın en temel gereksinimi barınmayı bile karşılayamamaktadır. Öte yandan K.'nın ilişkileri de (örneğin Frieda) bu yersizyurtsuzlaştırma sürecini hızlandırmaktadır, Frieda onu bir kızgınlık anında kendinden uzaklaştırır, yalnız başına bırakır. 'Sadakatsizlik' (Kafka,1982:387) ile suçlar K. yı, bir bakıma kurban eder, başka birinden yardım alamayacağını bile bile (karş. Deleuze ve Guattari, 2008:99). Oysa K. bunu gerektiren bir davranış içinde bulunmamıştır. Bu da onun yalnızlık halini perçinleyen bir yaklaşımdır.

Daha evvel de değinildiği gibi *Şato* romanı üzerine yeni bir yorum, yeni bir analiz bu çalışmanın amaçları arasında bulunmamaktadır, bu nedenle verilen bilgiler kahramanın ve öykünün genel bir tablosunu çizmek amaçlıdır. Romanın içeriğine kısa bir bakışın ardından gelecek bölümde romanın içindeki sinematografik öğelerin izleri sürülecektir.

4.1.2. *Şato* Romanında Sinematografik Özellikler

Çalışmanın 3. bölümünde de değinildiği gibi medyalararasılığın konularından biri de eski medyalarından yeni medyalar ve yeni medyalarından da eskilere yönelik transferlerin gerçekleşmesi ve bir medyanın bir diğerinden kolaylıkla etkilenebilmesidir.

Kafka'nın eserlerinde kullandığı karakterler, mekânlar ve anlatım teknikleri açısından yeni medyalarından etkilendiği bilinmektedir. Temel olarak iki medyanın da asıl amacı bir şeyleri anlatmak ve aktarmaktır, o halde anlatım (Narration) her ne şekilde olursa olsun, bu medyaların imkânları dâhilinde kullanılabilen her çeşit teknikle gerçekleştirilebilmektedir.

Kafka'nın yaşadığı dönemde sinemanın ortaya çıkması ve oldukça popüler bir medya olması, onun sinema salonlarında sıklıkla vakit geçirmesine, dolayısıyla bunun eserlerine hem anlatım tekniği bakımından hem de kişi tasarımları bakımından etki etmesine sebep olmaktadır. Bu tıpkı metinlerarasılık kavramında metinler arası

alışverişin olağan bir durum olarak adlandırılmasına benzemektedir, ayrıca medyalararasılıkta medyalar arası etkileşim ve transferin olağan bir durum olduğunun da başka bir göstergesidir.

Kafka romanlarının rüya mantığı ile adeta bir kâbus gibi kurulmuş olması, bu romanları sinematografik hale getiren en önemli unsurlardan kılmaktadır. Gülşen'e göre Kafkaesk, en kuvvetli şekilde sinematografinin gösterebileceği bir ortamın adıdır. Kafka romanları ve hikâyelerinin sinematografi ile bu tür bir ilişkide olması sinemada Kafka uyarlamalarının ve Kafka uyarlaması olmasa bile kafkaesk olan sinema filmlerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır (Gülşen a,2011:240)

Örneğin görsellik merkezli film medyasının anlatım tekniği, bir kamera gibi Kafka'nın anlatımında da görsel bir biçime dönüşebilmektedir.

Im Fortgehn fiel K. an der Wand ein dunkles Porträt in einem dunklen Rahmen auf. Schon von seinem Lager aus hatte er es bemerkt, hatte aber in der Entfernung die Einzelheiten nicht unterschieden und geglaubt, das eigentliche Bild sei aus dem Rahmen fortgenommen und nur ein schwarzer Rückendeckel zu sehn. Aber es war doch ein Bild, wie sich jetzt zeigte, das Brustbild eines etwa fünfzigjährigen Mannes. Den Kopf hielt er so tief auf die Brust gesenkt, daß man kaum etwas von den Augen sah, entscheidend für die Senkung schien die hohe lastende Stirn und die starke hinabgekrümmte Nase. Der Vollbart, infolge der Kopfhaltung am Kinn eingedrückt, stand weiter unten ab. Die linke Hand lag gespreizt in den vollen Haaren, konnte aber den Kopf nicht mehr heben (Kafka, 1982:15)⁶⁵.

Romandan alıntılanan bu parçada, kamera hareketlerini andıran bir portre tasviri bulunmaktadır. Sahne öncelikle kahramanın portre fark etmesiyle başlamakta, gördüğü portre öncelikle bulanık bir çekimle boş bir çerçeveye benzetilmekte, ardından kameranın portreye odaklanmasıyla ayrıntı çekim yapılarak portrenin ayrıntılarına odaklanılmaktadır. Burada görüldüğü gibi anlatım kamera hareketlerini taklit ediyormuşçasına ilerlemektedir, dahası izlenimci bir bakış açısıyla kurulmuş bir anlatıcı perspektifiyle karşılaşılmaktadır. Okur bir nesneye uzak çekim ile bir odaklanmadan, yakın çekim bir odaklanmaya varan bir süreci yazılı olarak hissetmektedir.

⁶⁵ Tam giderken duvarda, koyu renk bir çerçeve içinde koyu renk bir portre gözüne çarptı. Daha yattığı yerden portreyi algılamış, ancak aradaki uzaklıktan ayrıntıları seçemeyerek öyle sanmıştı ki, resmin kendisi çerçevesinden alınmış da, gördüğü yalnız geride kalan sıyalı bir arkalık idi. Oysa basbayağı bir resimdi bu; aşağı yukarı ellilik bir adamın resmi. Adam başını o denli göğsüne eğmişti ki, gözleri adeta fark edilemiyordu. Başın eğilmesinde en büyük rolü, geniş ve ağır alınla aşağı doğru kıvrık iri burun oynar gibiydi. Başın durumu dolayısıyla çene bölgesinde içeri göçmüş top sakal, daha aşağılarda öne doğru çıkıyordu. Parmakları birbirinden aralık duran sol el gür saçlar içinde dinleniyor, ama dikecek gücü gösteremiyordu.

Ayrıca bu pasajda anlatımda kullanılan medyalar açısından farklı bir medyadan bahsetmek mümkündür. Yazarın resim ve fotoğraf medyasına olan ilgisi hem *Dava* romanında, hem de *Şato* da özellikle göze çarpmaktadır. Anlatı içinde zaman zaman ya resimlere ya da fotoğraflara yer verilmektedir. *Dava*'da Bayan Bürstner'in fotoğraf köşesi, Titorelli'nin portre çizimleri, avukatın evinde K.'nin karşılaştığı tablo, Elsa'nın fotoğrafı, *Şato* da ise kâhyanın portresi, muhtarın evindeki asker fotoğrafları, lokantacı kadının gösterdiği habercinin fotoğrafı gibi örnekler burada uygun örneklerdir. Resim medyasının bu öğeleri hikâyenin içinde önemli roller üstlenmekte, kimi zaman bir kişinin varlığının (*Dava*'da da Elsa'nın fotoğrafı vardır) bir kanıtı olmakta iken, kimi zaman da bir karakterin tasvirinde yardımcı olmaktadır. Görüldüğü gibi edebiyat en basit anlamda başka bir medyanın anlatım olanaklarından faydalanmakta, bu öğeleri kendi anlatısı içine monte etmektedir. Anlatı içinde fotoğraflarla kişileri var etmektedir. Bu noktada resim ve yazı kendi disiplinlerinin sınırlarını terk etmekte, metin kendine resim üzerinden yeni imgeler oluşturmaktadır. Resim medyası bu bağlamda kendine edebiyat medyasının içinde bir yer edinmiş ve açıkça fark edilebilir biçimde kullanılmıştır. Bu durum Kafka'nın medyalar arası bir tutumla metinlerini oluşturduğunun bir başka göstergesidir.

Roman ne kadar bütünsel biçimde aktarılsa, o kadar sinematografik olma özelliğini kaybetmektedir (Alt,2009:186). Kafka ise bu romanını da bir sinema filminin senaryosu gibi organize etmektedir. Anlatı sekanslarla oluşturulmuş gibi bölümlere ayrılmış ve her bölüm kendi içinde ayrıca isimlendirilmiş ve fragmanlara bölünmüştür. Anlatımın sekans odaklı bu düzen, kahramanın eylemlerini keskin hatlarla birbirinden ayıran sahnelerden oluşmaktadır. K.'nin merkez pozisyona konumlandırıldığı bu anlatımda, olayın her anında kahramana eşlik eden bir kameradan söz edilmektedir. Kahramanın mekânlar arası geçiş süreçleri, kapalı eylem kesitleri (Alm. geschlossene Handlungsabschnitte) verilerek oluşturulmuş, bir mekândan diğer mekâna geçiş eylemi yazılı bir biçimde aktarılacak yerine, kahramanın anlık görüntü kayıtları (Alm. Momentaufnahme) alınıyor muşçasına birleştirilmek kaydıyla gerçekleşmektedir (karş.Alt, 2009:185).

Şato'da sinematografik olarak adlandırılabilen bir başka unsur ise, roman içindeki diyalogların filmlerde kullanılan omuz çekim tekniğine benzer biçimde aktarılıyor olmasıdır.

Ruhiger wandte sich K. an Barnabas, die Gehilfen hätte er gern entfernt, fand aber keinen Vorwand, übrigens blickten sie still auf ihr Bier. "Den Brief", begann K. "habe ich gelesen. Kennst Du den Inhalt?" "Nein", sagte Barnabas. Sein Blick schien mehr zu sagen, als seine Worte. Vielleicht täuschte sich K. hier im Guten, wie bei den Bauern im Bösen, aber das Wohltuende seiner Gegenwart blieb. "Es ist auch von Dir in dem Brief die Rede, Du sollst nämlich hier und da Nachrichten zwischen mir und dem Vorstand vermitteln, deshalb hatte ich gedacht, daß Du den Inhalt kennst." "Ich bekam", sagte Barnabas, "nur den Auftrag den Brief zu übergeben, zu warten, bis er gelesen ist, und, wenn es Dir nötig scheint, eine mündliche oder schriftliche Antwort zurückzubringen". "Gut", sagte K. "es bedarf keines Schreibens, richte dem Herrn Vorstand – wie heißt er denn? Ich konnte die Unterschrift nicht lesen." "Klamm", sagte Barnabas. "Richte also Herrn Klamm meinen Dank für die Aufnahme aus wie auch für seine besondere Freundlichkeit, die ich als einer, der sich hier noch gar nicht bewährt hat, zu schätzen weiß. Ich werde mich vollständig nach seinen Absichten verhalten. Besondere Wünsche habe ich heute nicht." (Kafka, 1982:45-46)⁶⁶.

Diyalogda görüldüğü gibi, konuşma sırası kimde ise kamera ona doğru yönelmekte ve kamera konuşmacının mimikleri ve hareketlerine odaklanmaktadır. Ayrıca diyalog omuz çekim (omuz çekim) kullanılıyormuş gibi ilerlemektedir. Okur her zaman konuşmacının karşısında pozisyon almaktadır, zira bu aktarımda kamera okurun kendisini temsil etmektedir. Eserin devamında da diyaloglar ağırlıklı olarak bu şekilde yansıtılmaktadır.

Bir başka ilgi çekici ayrıntı da, romanın yazıldığı yıllarda Friedrich Wilhelm Murnau'nun ünlü korku filmi NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi, 1922) gösterime girmiş ve bu filmde çekim mekânı olarak Orava Şatosu'nu kullanmış olmasıdır. Söz konusu şatoya bakıldığında tıpkı Kafka'nın şato

⁶⁶ Sakince Barnabas'a döndü K. yardımcılarını oradan uzaklaştırmayı çok istiyordu, ama bunun için bir bahane bulamıyordu; hem önlerindeki biralara bakıp duruyor, seslerini çıkarmıyorlardı. «Mektubu okudum», diye başladı K. "ne yazdığını biliyor musun?" diye sordu "Hayır", dedi Barnabas. Bakışları, sözlerinden daha çok şey anlatır gibiydi. Barnabasın orada bulunuşundan hâlâ bir rahatlık duyuyordu K.; köylülere ilişkin kötü düşüncelerinde olduğu gibi, Barnabas'a ilişkin iyi düşüncelerinde de belki aldanıyordu. "Senin de adın geçiyor mektupta", dedi. "Anlayacağın zaman zaman benimle şef arasında habercilik görevi yapacaksın, onun için mektupta yazılanları biliyorsun diye düşünmüştüm" "Bana", dedi Barnabas, "yalnız mektubu vermemi, mektubu okuyuncaya kadar beklememi, gerekli görürsen vereceğin sözlü ya da yazılı cevabı alıp, kendilerine iletmemi söylediler" "iyi!" dedi K. "Yazılı bir cevap gerekli değil. Sayın Şefe, adı neydi ki? imzayı okuyamadım" "Klamm", dedi Barnabas "Sayın Klamm'a işe alınmamdan ve bana karşı gösterdiği yakın ilgiden ötürü teşekkürlerimi bildirir, henüz burada değerini kanıtlayamamış bir kimse olarak, bu ilgiyi takdirden geri kalmayacağımı söylersin. Vereceği direktiflere tamamen uyacağım. Bugün için öyle önemli bir isteğim yok".

tasviri gibi bir şatoyla karşılaşılmaktadır. Kafka'nın şatosu hakkındaki bilinenler, bir tepenin üzerine kurulmuş, “ne bir kale ne de bir sarayı andıran, ama çok sayıda alçak ve birbirine pek yakın binadan oluşan genişlemesine yapılar topluluğunun olduğu” (Kafka, 1982:17) kasvetli bir yapı olduğudur. Havanın güzel olduğu günlerde tepenin net bir biçimde görüldüğü (Kafka, 1982:16), etrafında buradan gayet nete biçimde izlenebileceği, ardında bir kule barındıran bir şatodur.



Resim 32: Friedrich Wilhelm Murnau'nun NOSFERATU (1922) Filminin Çekildiği Şato

Peter-André Alt, Murnau'nun filminde kullandığı şato ile Kafka'nın tasvir ettiği şato birbirine oldukça benzetmekte, hatta Kafka'nın tasvirinin bir taslak olarak doğrudan bu kaleden yola çıktığını iddia etmektedir (Alt, 2009:168). Romandaki tasvirlerle ayrı ayrı bakıldığında da Orava Şatosuna oldukça benzer bir yapı ortaya çıkmaktadır. Öte yandan romandaki şatonun mekân olarak tasvirinde hikâyenin geçtiği köy de şatonun bir parçası olarak yansıtılmakta, köyde yaşayan herkesin aynı zamanda şatoda yaşadığı vurgulanmaktadır. Aynı durum Orava Şatosu için de geçerlidir, zira şatonun eteklerinde bir köy bulunmakta ve bir şekilde köy şatoya bağlanmaktadır. Ancak araştırmanın

ilerleyen aşamalarında Kafka'nın doğrudan bu filmde etkilendiği yönünde net bir kanıtın bulunamayacağı da ayrıca belirtilmektedir (karş. Alt,2009:169). Çünkü filmin ilk gösterime girdiği yer Berlin ve yıl 1922'dir ve Prag'taki ilk gösterim ise 1923 yılında yapılmıştır. Ancak Kafka'nın sanatoryumdaki ikameti sırasında Orava Şatosunun bulunduğu bölgeye bir gezi düzenlendiği ve yüksek ihtimalle bu şatoyu gördüğü, dolayısıyla bu izlenimin *Şato* romanını yazarken onu etkilemiş olabileceği yüksek bir ihtimal olarak görülmektedir (bkz. Alt, 2009:169 ve Honold,1988) .

Kafka'nın bu eseri incelendiğinde konuların dizilişi, anlatımda kullanılan, kamera hareketlerine oldukça benzeyen, izlenimci odaklı aktarım, karelerin anlık tarifi (Alm. Momentaufnahme) ve diyaloglar gibi sinematografik tekniklerin kullanıldığı görülmektedir. Kafka'nın okur tarafından anlamlandırılmasını beklediği boş alanlar (Alm. Leerstelle), paralel montajın tekniğinin izleyiciden beklentisiyle de aynıdır. Okur Kafka'nın eseri içindek boşlukları kendi doldurmakta, anlam bütünlüğüne tamamladığı bu parçalarla ulaşmaktadır. Ayrıca Kafka'nın anlatıcı perspektifi de tıpkı filmlerin birçoğu gibi sıfır odaklanmalı ya da başka bir ifadeyle tanrısal bakışa sahiptir, Kayaoğlu, bu perspektif filmlerin çoğunda da bu perspektif kullanılmakta olduğunu ifade etmektedir (2016:153).

Adorno bu yoruma paralel olarak Kafka romanlarını; “deneysel tiyatronun senaryoları değil, çünkü onlar izleyiciyi deneyselliği kavrayarak kaçırabilirler, aksine bu romanlar son dönem sessiz filmlerin ortadan kaybolmuş bağlantı metinleridir”⁶⁷ (Adorno, 1987:250) şeklinde yorumlamakta ve Kafka'nın sinematografik anlatı ile ne kadar iç içe olduğunu vurgulamaktadır. Görüldüğü gibi Kafka'nın bu metni de sinematografik olarak adlandırılabilir birçok unsurdan oluşmakta, anlatımda film medyasında kullanılan bileşenler kullanılmaktadır. Yazarın bu tutumu aynı zamanda medyalar arası geçişin ve transferin uzun yıllardan beri var olduğuna bir örnek olarak gösterilebilir.

⁶⁷ Kafkas Romane sind nicht Regiebücher fürs Experimentiertheater, weil ihnen der Zuschauer prinzipiell abgeht, der ins Experiment eingreifen könnte. Sondern sie sind die letzten, verschwindenden Verbindungstexte zum stummen Film.

4.2. Seçilen Film Uyarlamalarına Genel Bir Bakış

Bu bölümde Şato romanının seçilmiş film uyarlamaları ve yönetmenleri hakkında genel bir bilgi verilecektir. *Şato* romanı sinemaya birçok kez uyarlanmıştır, hatta Sauermann'a (2008:215) göre Kafka'nın en çok uyarlanan romanıdır. Roman Finlandiya'da 1986 yılında Jaakko Pakkasvirta tarafından LINNA adıyla, Gürcistan'da ise 1990 yılında Dato Janelidze tarafından TSIKHE-SIMAGRE adıyla beyaz perdeye aktarılmıştır. Romanın diğer uyarlamaları ise Sylvain Dhomme yönetmenliğinde DAS SCHLOß (BRD 1962), Colin Nears yönetmenliğinde THE CASTLE (1974), Jean Kerchbron yönetmenliğinde LE CHATEAU (1984), Aleksei Balabanov'da ise ZAMOK (1994) şeklinde sıralanabilir. Ancak bu çalışmada film dili, film hakkındaki bilgilere ulaşılabilirlik ve görece daha tanınır yönetmenler tarafından uyarlanmış filmler olması gibi sebeplerle Rudolf Noelte'nin DAS SCHLOß (1968) ve Michael Haneke'nin DAS SCHLOß (1997) uyarlamaları seçilmiştir. Seyircinin edebi eser ve film arasında doğrudan karşılaştırmaya gideceği türden yapılmış bu filmler, birçok bakımdan romanla karşılaştırılacak, filmler içinde ise edebiyat medyasının izleri sürülecektir. Öte yandan filmlerin yaratıcıları olarak adlandırılan yönetmenlerin hakkında da genel bilgiler verilerek çektikleri filmlerde yönetmenin özgü izler aranacaktır.

4.2.1. Rudolf Noelte

Alman Sineması ve Tiyatrosunun önemli yönetmenlerinden biri olan Rudolf Noelte, 1921 yılında Berlin'de doğmuştur. 1945 yılında Berlin üniversitesinde Germanistik, Tiyatro Bilimi, Felsefe ve Sanat Tarihi alanında eğitim görmüştür. İkinci Dünya Savaşının hemen ardından oyuncu ve yönetmen asistanı olarak Berliner Hebbel-Tiyatrosunda çalışmaya başlamıştır. İlk filmi ve aynı zamanda ilk uyarlaması Wolfgang Borchert'in *Draussen vor der Tür* dramıdır. Bu drama ilk olarak 1948 yılında tiyatroya uyarlayan Noelte, 1957 de aynı isimle televizyon filmi olarak çekmiştir. Noelte yalnızca sinema yönetmenliği değil, tiyatro yönetmenliği, oyunculuk ve senaryo yazarlığı da yapmıştır, ayrıca 1959 yılında Berlin Halk Tiyatrosunda (Alm. Freien Volksbühne Berlin) müdürlük yapan Noelte, tiyatro sahnesine onlarca oyun sergilemiş ve bu oyunlarla çeşitli ödüllere laik görülmüştür.

Dermutz, Noelte'yi "eşsiz bir fenomen" olarak nitelemektedir, ona göre Noelte'nin sahnede yapabileceklerinin bir sınır yoktur. 20. Yüzyılda bakıldığında drama ve

romanların sahneye konması bakımından yaptığı seçkin ve özenli çalışmalarıyla en iyi yönetmenlerinden biri olarak görmektedir. Tiyatro sahnesini teknik bakımdan düzenleyerek katkıda bulunan Noelte, seslendirme gereçlerini oyuncuların oyunları sırasında eskiye daha faydalı biçimde kullanabilmeleri için düzenlemeler yapmıştır, bu düzenlemeler oyuncuların hareketli olduğu anlarda ve çok kısık sesli konuştukları anlarda bile seslerinin seyirciler tarafından rahat duyulmasını sağlamıştır (Dermutz,2001).

Opera alanında da oldukça yoğun mesai harcayan Noelte, Mozart'ın ünlü operası *Don Giovanni* 'yi 1973 'te Berlin Opera sahnesinde sergilemiş ve sonuç olarak Mozart'a oldukça yaklaştığı yönünde övgüler almıştır (Dermutz, 2001). Mozart'dan *Le Nozze di Figaro* ve bunun yanı sıra Tschaikowski'den *Eugen Onegin* eserlerini de operada sahneleyen Noelte, 1991'de Molières'in ünlü eseri *L'Avare ou l'École du mensonge* (Cimri) Zürich'te sahnelemiş ve bu eser yönetmenin son büyük başarısı olarak adlandırılmıştır, aynı yıl Bavyera Tiyatro Ödülü'ne (Alm. Bayerischen Theaterpreis) layık görülmüştür. Yönetmen Rudolf Noelte 2002 yılında Berlin'de hayatını kaybetmiştir.

Yönetmenin en bilinen filmleri şöyle sıralanabilir: DRAUSSEN VOR DER TÜR (1957) DIE KASSETTE (1961), MARIA MAGDALENA (1963), DIE FLIEGEN (1966), DAS SCHLOB (1968) ve DER MENSCHENFEIND (1976). Öte yandan Noelte birçok tiyatro oyunu ve opera da sahneye koyar. Görüldüğü üzere Noelte tiyatro ağırlıklı bir kariyere sahiptir. Yönetmenin bu yönü *Şato* romanının uyarlamasında izlenip izlenmeyeceği de ayrı bir araştırma konusu olabilir. Uyarlama üzerinden yönetmenin ne tür tercihlerde bulunduğu birçok yönüyle incelenecek, hem uyarlanan metnin hem de bu metnin yönetmen tarafından nasıl yorumlandığı analiz edilecektir.

4.2.2. Rudolf Noelte'nin DAS SCHLOB (1968) Filmi

Kafka'nın aynı isimli romanından uyarlanan DAS SCHLOB filmi Rudolf Noelte tarafından 1968 yılında çekilmiştir. Filmin orijinal dili Almanca, toplam uzunluğu 88 dakikadır. Filmin yapımcılığını ve senaryosunu Rudolf Noelte ve Maximillian Schell ortaklaşa yürütmekte, müziğini de Herbert Trantow üstlenmektedir.

Film, Maximillian Schell'in filminin başrolünde, senaryo yazımında ve Noelte ile birlikte yapımcı olarak da yer almasından dolayı sinema çevrelerince Noelte/Schell'in DAS SCHLOß 'u olarak anılmaktadır (Ungerböck, 2016). Film ilk gösterimini Uluslar arası Cannes Film Festivalinde yapmıştır, Almanya'da ise ilk gösterim 1971 yılında gerçekleştirilmiştir. Film Noelte'nin tek sinema filmi olarak da dikkat çekicidir, Noelte'nin diğer filmleri televizyon filmi olarak gösterime girmiştir.



Resim 33: DAS SCHLOß (1968) Film Afişi

Filmin çekim mekânını Avusturya Steiermark'da Bertholdstein Şatosu oluşturmaktadır. Alfa film şirketinin dağıtıcılığını üstlendiği film, 35 mm kamera formatı ile çekilmiş, renkli bir filmidir (Filmportal.de, 10.11.2016).

Maximillian Schell Kadastrocu K. rolünde, Noelte'nin eşi Cordula Trantow ise Frieda rolündedir. Filmde özellikle dönemin Hollywood yıldızlarından Maximilian Schell'in başrolde olması çok ses getirmiştir. Bilindiği gibi, Schell 1962 yılında JUDGMENT AT

NUREMBERG (Nürnberg Duruşması, 1962) filmindeki üstün performansı sonrası en iyi erkek oyuncu oscarına layık görülmüştür. Schell'in DAS SCHLOß'daki rolü için de oldukça iddialı bir yaklaşımının olduğu da söylenebilir, hatta bir röportajda “şişman ve dolu bir mideyle K. karakteri canlandırılmazdı” (Spiegel, 1968) sözleriyle bu karakter için 20 kilo verdiğini söylemekte, bu da onun bu film için ne kadar motive olduğunu göstermektedir. Filmin diğer oyuncularını aşağıdaki tabloda gösterilmektedir.

Tablo 6: DAS SCHLOß Oyuncuları ve Rol Dağılımı

Aktör/Aktris	Karakter
Maximillian Schell	K.
Cordula Trantow	Frieda
Trudik Daniel	Brückenhofwirtin
Helmut Qualtinger	Bürger
Franz Mizar	Artur
Johan Mizar	Jeremias
Hans Ernst Jäger	Herrenhofwirt
Friedrich Maurer	Gemeindevorsteher
Else Ehser	Mizzi
Iva Janzuruva	Olga
Martha Wallner	Amalia
Georg Lehn	Barnabas
Karl Hellmer	Lehrer
Ilse Künkele	Lehrerin
Benno Hoffmann	Schwarzer

E. O. Fuhrmann	Momus
Leo Mally	Gerstäcker
Hans Pössenbacher	Brückenhofwirt
Armand Ozory	Erlanger

Filmin bütçesi dönemin rakamlarıyla yaklaşık 3.000.000 DM olarak açıklanmıştır (Spiegel,1968). Film, Alman Film Ödülleri (Deutscher Filmpreis) olarak bilinen Lola olarak da adlandırılan organizasyondan 1968 yılında en iyi kamera ve en iyi film mimarisi alanlarında iki ödül almıştır. Kameraman Wolfgang Treu, bu filmdeki kusursuz kış manzaraları çekimler sayesinde bu ödülü kazanmıştır.

Film genel olarak sinema çevrelerince zayıf olarak değerlendirilmiştir. Kafka'nın herkesçe bilinen bir eserinin sinemaya uyarlanması kolay bir uğraş olmasa da, Noelte'nin bazı seçimleri oldukça eleştiri almıştır. Bunlardan biri de Lexikon des internationalen Films'de (1987:3283) yayınlanan bir eleştiridir, bu eleştiriye göre "roman'ın çok çeşitli anlam katmalarına ve yorumlama yaklaşımlarına rağmen, Noelte tarafından basitleştirilmiş, otoriteye karşı bir bireyin beyhude çırpınışlarının yerine, ürkütücü bir bürokrasinin yansıtılmasına odaklanmıştır".

Rudolf Noelte'nin DAS SCHLOß filmi üzerine genel bilgiler bu şekilde sıralanabilir. Bu kısmın ardından ise yönetmen Michael Haneke ve uyarlama filmi olan DAS SCHLOß hakkında genel bilgiler gelecektir.

4.2.3. Michael Haneke

Dünyaca ünlü yönetmen Avusturyalı Michael Haneke, 1947 yılında Münih'te dünyaya gelmiştir. Avrupa sinemasının en büyük çağdaş yönetmenlerinden biri olarak tanınan (Akşam, 2013) yönetmenin annesi Avusturyalı oyuncu Beatrix von Degenschild ve Düsseldorflu yönetmen ve oyuncu Fritz Haneke'dir. Ancak kendi ifadeleriyle "ebeveynlerinin çocukluğunda sinemaya teşviki söz konusu değildir, zira babası savaş sonrasında Avusturya'ya geri dönmemiş, annesi de Yahudi bir besteciyle evlendiği için Viyana yakınlarında bir köyde teyzesi tarafından" yetiştirilmiştir (Cieutat ve Rouyer,2014:17). Bu nedenle babası Alman, annesi Avusturyalı olan yönetmen kendini

Avusturyalı olarak tanıtılmaktadır. Viyana’da tiyatro, psikoloji ve felsefe alanında eğitimine başlayan Haneke, yazar, film ve edebiyat eleştirmeni olarak da çalışmıştır, ayrıca 1967 ile 1971 yılları arasında Baden-Baden’da redaktör ve televizyon oyunları dramaturgluğu da yapmıştır.

1973 yılında ilk televizyon filmi olan *After LIVERPOOL (...UND WAS KOMMT DANACH?)* ‘ı (Liverpool’dan Sonra, 1974), daha sonra yine televizyon filmleri olan *SPERRMÜLL* (Çöp Yığılı,1976) ve Ingeborg Bachmann uyarlaması olan *DREI WEGE ZUM SEE* (Göle Giden Üç Yol, 1976) filmlerini yönetmiştir. Yönetmenin Avrupa ve sinema dünyasında ilk büyük ses getirdiği filmi *DER SIEBENTE KONTINENT* (Yedinci Kıta,1989), onun modern toplumu eleştiren, insanın bunalımlarını gerçek bir dille sergilediği filmlerindendir.

Sinema çevrelerince ‘Haneke Sineması’ kavramıyla anılan, kendine özgü bir sinema anlayışı vardır. Filmlerinde seyirciyi duygulandırmak yerine, keskin anlatımlarla sürekli rahatsız etmeyi tercih eden ve seyirciyi aktif biçimde düşünmeye yönelten bir yönetmendir. “Karakterlerin duygularını dile getirebilmelerinin imkânsızlığı, gündelik hayattaki nesnelere vurgu, sabit ya da hareketli görüntülerin büyüleyiciliği, çerçeve dışında kalanın, görünmeyenin meziyetleri, eşsiz titizlikle bir ses, duygu dışlayan değil, onu incelikli ve dolaylı bir biçimde ihtiva eden bir üslup” (Cieutat ve Rouyer,2014:9) Haneke’yi diğer yönetmenlerden farklı kılan özelliklerindendir.

Oğuzhan’a göre Haneke, filmlerinin seyirci tarafından birer tüketim nesnesi, meta olarak görülmesini engellemeye çalışır. Filmlerinde seyirciyi zorlayıcı bir anlatım sergilerken filmde seyirci eleştirel tavrını yitiremez, dolayısıyla da geleneksel sinemadan farklı olarak seyirci betimlemenin tüketicisine dönüşmez (2003:152). Bu nedenle daha gerçekçi bir anlatım üslubu sergilemektedir.

Filmlerinin içindeki rahatsız edici şiddet unsurları, müzik kullanımındaki kısıtlılık seyircinin tamamen hikâyeye ve hikâyenin gerilimine odaklanmasını amaçlar niteliktedir. Bu yönleriyle ana akım sinemasından da uzaklaşan Haneke, seyirciyi manipüle etmek yerine doğrudan rahatsız ederek gerilimi doğrudan yaşatmayı hedeflemektedir. Gülşen (2011:217) Haneke sinemasını şöyle yorumlamaktadır; “sinematografisi ve film dili, belki de Brechtien denebilecek bir şekilde, seyircinin empati kanallarını tıkar, bu yabancılaştırma, tam da, modern insanın hiçbir kötülükten

kendini sorumlu hissetmemesinin, kendisine bir ayna tutularak gösterilmesidir belki de”.

Oğuzhan ise aynı tutumu şöyle yorumlar;

Haneke özdeşleşme problemini geleneksel sinemanın rutinini kırarak aşmaya çalışır. Griffith'den bu yana devam eden ve katharsisle sonuçlanan seyir eğrisi Haneke sinemasında yoktur. Eğriyi uyguluyor gibi görünürken biçim olarak tekrarlar, ani kırılmalar yaratarak olayın seyrini değiştirirken içerikte de seyirciyi şokla sarsar. Haneke filmleriyle özdeşleşmek ve hatta onlara sabretmek zordur çünkü ayna da yansıyan aslında seyircinin özdeşleştiği görüntüsü değil, onun ters yüz edilişi, ötekisidir (Oğuzhan, 2003:149).

Televizyon filmlerinin dışında, çektiği sinema filmlerinde karakterlerin ismi hep aynıdır. Alpoğlu'na göre (2014:77) örneğin filmlerindeki çoğu kadın karakterinin adı Anne, Anna, Ann gibi ufak değişikliklere uğrasa da kökte aynıdır ve ya erkek karakterlerin adı Georg, George, Georges, bütün filmlerdeki erkek çocukların adı Benny ve varsa tüm kız çocukların adı Eva ya da Evi'dir. Bu tercih, aynılığa ve şey(sel)leşmeye getirilen bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Haneke için isimlerin bir önemi yoktur, çünkü isimler özneyi ifade etmez. Batı insanı, aynı sistemin tamamen şeyleştirdiği, parçalarından, simülâtörlerinden biridir. Aynı tavır Kafka'nın eserlerinde de rahatlıkla görülebilir, zira karakterlerin isimleri ya meslekleri ya da sadece K. gibi tanımlamalarla sıradanlaşıp, silikleşmektedir. Herhangi bir kişinin herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde başına gelenlerdir.

Haneke'nin her ne kadar farklı zamanlarda, birbirinden farklılıklar gösteren hikâye ya da dönemsel filmler üzerinde çalıştığı ifade edilse de, yönetmenin temalarında ısrarcı olduğu söylenebilir. Filmlerinde geç burjuva toplumu çıkmazına, bu toplumun suçlarına, suçluluk duygularına vurgu vardır (karş.Alpoğlu, 2014:77).

Sinema filmi ile televizyon filmleri arasında keskin bir ayrıma giden Haneke, televizyon için çektiği uyarlama filmler için uyarladığı eserin yazarına bir selamlama amacı güttüğü yorumunu getirmekte, özellikle eserin dokusunu zarar vermeyecek şekilde yaklaşmaktadır. Haneke sineması üzerine hazırlanan bir kitap için verdiği röportajda yaptığı uyarlama filmleri şu şekilde değerlendirmektedir;

Edebiyat eserlerinden yaptığım bütün televizyon uyarlamalarında, mümkün olabildiğince özgün metni korumaya çalıştım. Bir kitabı televizyona uyarlamak ile sinemaya uyarlamak arasında büyük fark var. Benim için sinema, sanatsal bir

biçimdir ve edebiyat eseri ona boyun eğmelidir. Televizyonda ise tersine, sanat eseri olan kitaptır; amaç, televizyon seyircilerinde o kitabı okuma arzusu uyandırmaktır. Bu nedenle de dilin güzelliklerinin hakkını vermek gerekir (Cieutat ve Rouyer,2014:70).

Görüldüğü üzere Haneke'nin televizyon uyarlamalarına karşı yaklaşımı oldukça nettir, uyarlamalarında olabildiğince dokusu bozulmadan, öznel yorumlardan kaçınarak orijinal metnin görüntülü bir biçimde aktarılması yönündedir. *Şato* romanının bu uyarlaması da televizyon filmi biçiminde çekilmiştir. Bu durumda yönetmenin yapmaya çalıştığı, asıl sanat eseri olarak romanın niteliklerini uyarlama filmde koruma çabası ise, bunu ne denli gerçekleştirdiği bu çalışmada incelenmesi gereken bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yönetmen Cannes'da Altın Palmiye, En iyi yönetmen ödülleri de olmak üzere birçok ödüle layık görülmüştür.

Tablo 7: Michael Haneke'nin Filmleri

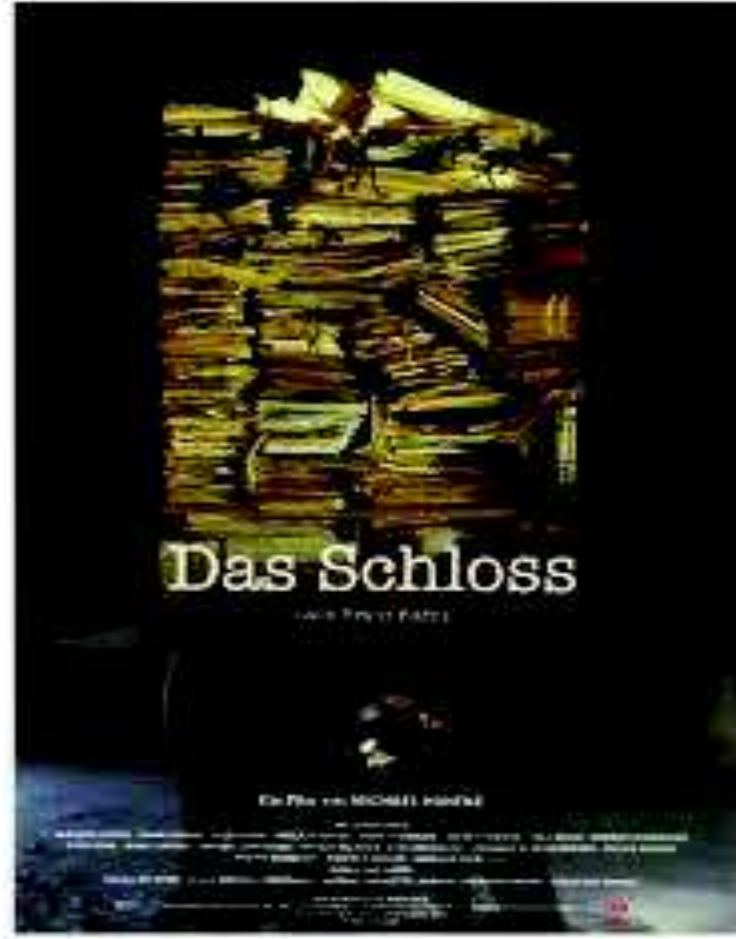
YIL	FİLM ADI	ORİJİNAL İSİM	FİLM TÜRÜ
1974	Liverpol'dan Sonra	AFTER LIVERPOOL ... UND WAS KOMMT DANACH?	TV Filmi (Uyarlama)
1976	Çöp Yığını	SPERRMÜLL	TV Filmi
1976	Göle Giden Üç Yol	DREI WEGE ZUM SEE	TV Filmi (Uyarlama)
1979	Kemirgenler	LEMMINGE	TV Filmi
1982	Varyasyon	VARIATION	TV Filmi
1984	Edgar Allan Kimdi?	WER WAR EDGAR ALLAN?	TV Filmi
1985	Küçükhanım	FRÄULEIN	TV Filmi
1989	Yedinci Kıta	DER SIEBENTE KONTINENT	Sinema Filmi
1991	Katili Anmak	NACHRUF FÜR EINEN MÖRDER	TV Filmi

1992	Benny'nin Videosu	BENNY'S VIDEO	Sinema Filmi
1993	İsyan	DIE REBELLTION	Tv Filmi (Uyarlama)
1994	Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası	71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS	Sinema Filmi
1997	Ölümcül Oyunlar	FUNNY GAMES	Sinema Filmi
1997	Şato	DAS SCHLOß	TV Filmi (Uyarlama)
1999	Bilinmeyen Kod	CODE INCONNU	Sinema Filmi
2001	Piyanist	DIE KLAVIERSPIELERIN	Sinema Filmi (Uyarlama)
2003	Kurdun Günü	LE TEMPS DU LOUP	Sinema Filmi
2005	Saklı	CACHÉ	Sinema Filmi
2008	Ölümcül Oyunlar	FUNNY GAMES (USA VERSİYON)	Sinema Filmi
2009	Beyaz Bant	DAS WEISSE BAND	Sinema Filmi
2012	Aşk	AMOUR	Sinema Filmi

Oscarlı yönetmen Michael Haneke, 2002 yılından bu yana Viyana Müzik ve Performans Sanatları Üniversitesinde (Alm. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) yönetmenlik dersleri vermektedir. Hali hazırda sinema çevrelerince ilgiyle takip edilmekte, sineması üzerine incelemeler yapılarak bu yönde analiz edilmektedir.

4.2.4. Michael Haneke'nin DAS SCHLOß (1997) Filmi

Franz Kafka'nın *Şato* romanının bir başka uyarlaması olan DAS SCHLOß filmi 1997 yılında Avusturya / Steiermark'da çekilmiştir. Film dili Almanca olmakla birlikte, uzunluğu 123 dakikadır. Filmin senaryosu Haneke tarafından yazılmış, 35 mm kamera formatı kullanılmış ve renkli olarak çekilmiş bir televizyon filmidir.



Resim 34: DAS SCHLOß (1997) Film Afişı

Filmin yapımcıları Veit Heiduschka ve Christina Undritz'dir. Wega film şirketi tarafından yapımı üstlenilen film, ORF (Avusturya Radyo Televizyon) ve BR (Bavyera Radyo Televizyon) tarafından da desteklenmiştir.

Kafka'yı uyarlamak Haneke için uyarlamaların zirvesi niteliğinde görülmektedir. Haneke bir röportajında Noelte'nin uyarlamasını çok kötü bulduğunu ve hatalarla dolu olduğunu vurgulamaktadır. Noelte'nin bir tiyatrocü olarak çok başarılı olduğunu, sinemada ise sınıfta kaldığını belirtmektedir. Romanın parçalı ve bitirilmemiş olması kendisini bu işin içine çeken unsurlardan biri olduğunu söyleyen Haneke, Kafka'nın daha yaşasa dahi bu romanı bitiremeyeceğini, zira bu tür romanların, yazarın onları bitirmesine izin vermediğini belirtmektedir (Cieutat ve Rouyer,2014:159). Bu yorumu Kafka'yı ve onun eserlerini nasıl alımladığını özetler niteliktedir.

Filmde Ulrich Mhe K. rolünde, Susanne Lothar ise Frieda rolündedir. Filmin rol dağılımları ise Şu Şekilde sıralanabilir;

Tablo 8: DAS SCHLOß Filmindeki Rol Dağılımları

Aktör/Aktris	Karakter
Ulrich Mhe	K.
Susanne Lothar	Frieda
Ortrud Beginnen	Brückenhofwirtin
Norbert Schwientek	Bürgel
Frank Gierring	Artur
Felix Eitner	Jeremias
Branko Samarovski	Herrenhofwirt
Nikolaus Paryla	Gemeindevorsteher
Lisa Schlegel	Mizzi
Drte Lyssewski	Olga
Inga Busch	Amalia
Andr Eisermnn	Barnabas
Johannes Silberschneider	Lehrer
Monica Bleibtreu	Lehrerin
Martin Brambach	Schwarzer
Paulus Manker	Momus
Wolfram Berger	Gerstcker

Otto Grünmandl	Brückenhofwirt
Hans Diehl	Erlanger
Birgit Linauer	Pepi

Bu romanı uyarlarken yaşadığı zorluklardan birinin sinemanın sunduğu zaman darlığı olduğunu vurgulayan Haneke, romanın zenginliğinin yüzde yirmisini dahi aktarmayı başarabilirse, iyi bir işin ortaya çıkacağını, en büyük sıkıntıyı da romandan seçimleri ve elemelerin olduğunu, hikâyenin asli özüne indirgemenin, hele Kafka söz konusu olduğunda oldukça zorlandığını vurgulamaktadır. Filmde kullandığı yoğun dış ses anlatıcısı da Kafka'nın eserine mümkün olduğunca bağlı kalabilmek için yaptığını söylemektedir. Ayıca dış ses anlatıcı kahraman ile seyirci arasında bir mesafe koyulmasına ve bu mesafenin korunmasına da hizmet etmekte olduğunun altını çizmektedir (karş. Cieutat ve Rouyer,2014:161).

Haneke'nin bu uyarlamasına genel bir tablosunun ardından *Şato* romanıyla mevcut uyarlamaların karşılaştırılmasına geçilecektir. Bu karşılaştırma bir önceki bölümde yapılan karşılaştırmalar gibi konu, anlatım özellikleri, kişi tasarımları ve öne çıkan duygular, mekân tasarımları, mizansen ve kurgu, yönetmenleri uyguladığı uyarlama konseptleri başlıklarıyla oluşturulacaktır.

4.3. *Şato* Romanının Noelte'nin DAS SCHLOß (1968) ve Haneke'nin DAS SCHLOß (1997) Uyarlamalarıyla Karşılaştırılması

Çalışmanın 3.3. kısmında olduğu gibi bu bölümde de roman ve uyarlamalar arasında karşılaştırmalar yapılacaktır. Birer uygulama alanı olarak değerlendirilebilecek bu karşılaştırma bölümlerinde, *Şato* romanıyla bu romanın Noelte ve Haneke tarafından yönetilen iki ayrı versiyonunda medyalararası ilişkiler, medyalar arası aktarım gibi unsurlar çok çeşitli açılardan değerlendirilecektir. Yer yer edebiyat alanından, yer yer ise sinema alanından yaklaşımlarla iki farklı medyanın ve iki farklı uyarlamanın kendi içinde karşılaştırılması da hedeflenmektedir. Farklı iki medyanın kendine özgü kuralları bu anlamda göz önünde bulundurularak, ortaya çıkan eserlerde çıkış medyasının ve aktarılan medyanın özgün alanları tespit edilecektir. Sonuç olarak ortaya çıkacak sonuçlarla edebiyat ve film medyasının anlatım olanaklarının sınırları, bu sınırlar

arasındaki geçişlilikler ve dolayısıyla bu bağlamdaki medyalararası yaklaşımlar uygulamalı biçimde tespit edilecektir.

4.3.1. Konu Bakımından Karşılaştırma

Noelte ve Haneke'nin uyarlamalarının *Şato* romanının konusu ile içerik bakımından karşılaştırılmasını amaçlayan bu başlıkta, romanın konu akışının takip edilip edilmediği incelenecektir. Konunun hangi sıralamayla anlatıldığı, bir değişiklik olup olmadığı, eğer var ise hangi amaçla yapıldığı sorgulanacaktır. Çalışma öncelikle çıkış metnin konusuyla doğrudan karşılaştırmalı biçimde ilerleyecektir.

Kafka'nın son romanı olarak bilinen *Şato* Brod'a göre, Kafka'nın yaşamının bir toplamı, onun bir *Faust*'udur. *Şato*'daki K., ne Karl Rossmann gibi su katılmamış bir budala, ne de *Dava*'daki Josef K. gibi bir yitlilik içinde, insan toplumundan uzakta sürüklenip gitmektedir; tersine, aktif bir yaratılışı olup pek zengin bir yaşam deneyimiyle donatılmıştır, savaşçı bir kişidir, benliğinde var olan Hegel'ci anlamdaki çelişkiler birbirini etkisiz kılmakta ve romanı alıp yüce bir düzeye taşımaktadır (Brod, 2000:42).

Hikâyesine bir kış akşamı başlayan roman, kahraman K.'nin şatonun olduğu köye doğru yürümesi, burada kendine uyuyabilmek için bir yer arama sahnesiyle başlamaktadır. Bu amaçla gittiği köprü handaki (Alm. Brückenhof) kişiler, onu sorgular bakışlarla incelemekte ve son olarak da orada uyuyup uyuyamayacağına dair gerekli izinlerini soruşturmaktadırlar. Daha başlangıçta bir ötekileştirme eylemi ile karşı karşıya olan K., şato ve şatoda çalışanlarca kabul edilmenin yollarını aramakta, şatoya ve yöneticilerine ulaşmaya çalışmaktadır. Kadastrocu K. köye çalışmak için çağırılmıştır. Ancak köy halkının bundan bir haberi yoktur. Hikâyenin geçtiği (tıpkı *Dava*'da herkesin mahkemeye ait olduğu ve mahkemeye var olduğu gibi) köydeki her şey şatoyla vardır ve şatoyla bağlantılıdır. Bu nedenle K.'da bu gerçeği kabullenerek kendi hayatını idame ettirmenin yollarını aramaktadır, "her ne kadar kadastrocuya ihtiyaç duyulmamış olsa da" (Kafka, 1982:95).

Uyarlama filmlere bakıldığında Noelte ve Haneke'nin romanın başlangıç kısmını olduğu gibi aktardıkları görülmektedir. İki uyarlamada da kahraman K., bir kış akşamı köprü han'a (Brückenhof) ulaşmış, kendisi için yatacak yer aramaktadır. Handakiler ise

bakışlarını bu yabancıya dikmiş, kim olduğunu öğrenme çabası içindedirler. Sonunda Schwarzer (Noelte’de Benno Hoffmann), (Haneke’de Martin Brambach) K.’ yı uyandırır ve konaklamak için gerekli belgelerinin varlığını sorgular;



Resim 35: Noelte'nin DAS SCHLOß Filminde Schwarzer (Benno Hoffman) ve K. (Maximillian Schell) [0:04:26]



Resim 36: Haneke'nin *Das Schloß* Filminde Schwarzer (Martin Brambach) ve K.

[0:03:30]

Yukarıdaki alıntılarda da aynı sekansların birer sahnesi sergilenmektedir. Hikayenin karakterlerinden biri olarak Schwarzer'in K. yı sorguladığı sahneler özellikle seçilip alıntılanmıştır. Konuların başlangıcı bakımından iki uyarılma da romana paralel bir biçimde ilerlemektedir.

Das Schloß'da *Der Prozess* romanının tersine, kahraman sürekli en yüksek makama doğru koşmakta, bütün gücünü harcayarak şatoya çıkan yolu aramaktadır. Frieda ve köyün diğer sakinleri de zaman zaman şatonun gücünü perçinlemekte, kimi zamansa K.'nin çırpınışlarına ortak olmaktadır.

Gücün temsili olanlar -ki bu romanda öncelikle şatonun bizatihi gücün temsilcisidir- Klamm ve memurlar hiyerarşisinin genel intibası kahramandan olabildiğince uzak durmak çabasındadırlar. K. örneğin, asla şatoya giremeyecek, Klamm ile konuşamayacaktır. Canetti'nin yorumuyla gözle görülür bu otorite, mekân olarak mevcuda gelmiştir, ama sonradan gerçekten görülmüş olduğundan kuşku duyulmaktadır; şato tepesinin eteğine yerleşmiş çaresizlik içindeki insanların

memurlarla ilişkisini, yüce makamı bekleyiş oluşturmaktadır. Bu yüce makamın varlık nedenine ilişkin bir soru asla yöneltilmez. Ne var ki, yüce makamdan kaynaklanıp sıradan insanlar arasında yayılan şey, otorite tarafından aşağılanmadır. Otoriteye karşı çıkışın tek örneği, memurlardan birinin isteğine Amalia'nın boyun eğmeysi ve bütün ailenin köy cemaatinden dışlanmasıyla sonuçlanır (Canetti, 2000:100).

Köyde ihtiyaç duyulmayan bir kadastrocu, daha sonraları sırf barınabilmek adına köyün okulunda müstahdem olarak bile çalışmayı kabul edecek, ancak burada da öğretmen tarafından kabul görmeyecektir. Belirsizliklerin içinde sürüklenen K., Frieda'ya bakmakla yükümlü ve yardımcılarının gözetimi altında ezilmektedir. Bu süreçte kimi zaman kovulur, kimi zaman yakalanmamak için bir yere saklanır. Böyle anlardan biri de Frieda ile ilk temas kurduğu beyler hanındaki sahnedir. Bu sahnede K. barın altına saklanmak zorunda kalır;

Um sich irgend wie zu sichern, sprang er hinter den Ausschankpult, unter welchem die einzige Möglichkeit sich zu verstecken war, zwar war ihm der Aufenthalt im Ausschank nicht verboten, aber da er hier übernachten wollte, mußte er vermeiden jetzt noch gesehen zu werden (Kafka, 198:66)⁶⁸.



Resim 37: Noelte'nin Uyarlamasında Barda Saklanan K. [0:16:41]

⁶⁸ Kendini bir şekilde emniyete almak için saklanabileceği tek yer olan bar masasının altında atladı, bu arada barda olması yasaklanmamıştı, fakat burada geceleyemezdi, bu nedenle görülmekten kaçınmalıydı.



Resim 38: Haneke'nin Uyarlamasında Barda Saklanan K. [0:23:05]

Kimi zaman bazı mekânlardan kovulan K., bazı mekânlarda da sahiplenilmektedir. Görüldüğü gibi bu anlar da yönetmenler tarafından es geçilmeden aktarılmaktadır.

Kafka'nın bu eserinde ne başlangıç, ne gelişme ne de sonuç kesin çizgilerle ayrılamaz, bu nedenle hikâyenin önemli noktaları iki uyarlama tarafından da ele alınmış, herhangi bir biçimde çıkarılmamıştır. Hikâyedeki akış iki filmde de takip edilmekte, yönetmenlerce herhangi bir ekleme yapılmamıştır. Bununla birlikte konudan belirli çıkarmalara da rastlanılır, bunlardan biri de Gerstäcker ile yaptığı atlı kızak bölümüdür;

“Du”, rief K. plötzlich – sie waren schon in der Nähe der Kirche, der Weg ins Wirtshaus nicht sehr weit, K. durfte schon etwas wagen – “ich wundere mich sehr, daß Du auf Deine eigene Verantwortung mich herumzufahren wagst. Darfst Du denn das?” Gerstäcker kümmerte sich nicht darum und schritt ruhig weiter neben dem Pferdchen... (Kafka, 1982:30)⁶⁹

⁶⁹ “Sen” diye bağırdı K. birden; Kiliseye yaklaşmışlardı, hana varmaya pek bir şey kalmamıştı, bu durumda böyle bir riski göze almaya şaşırıyorum doğrusu. Bunu yapmana izin var mı? Gerstäcker aldırmadı, beygirin yanbaşımda sessiz adımlarla yürümeye devam etti.

Muhtemelen böyle bir sekansın çekimi bir biçimde zorluk teşkil etmekte, anlam ve konunun akışı bakımından eksikliği de bir sorun teşkil etmemektedir. Öyle ki Haneke ile yapılan bir söyleşide, romanın ve anlatı zamanının zamandaşlık duygusuna önem verdiğini, bu nedenle filmde otomobil kullanıp kullanmamayı epey düşündüğü ve zorunda kalmadıkça bu tip sahnelerden uzak durduğunu vurgulamaktadır (Cieutat ve Rouyer,2014:166).

İki uyarlamanın konu bakımından ayrıştığı en önemli nokta final sahneleridir. Noelte yazarı tarafından tamamlanmamış romanın sonunu tamamlamayı seçmiş ve K.'yı öldürmüştür, ancak filmde K. 'nın nasıl öldüğü bilinmemektedir. Filmin final sahnesini Jeremias'ın (Johan Misar) elinde Klamm'dan gelen mektubu gömülen bir tabutun üzerine attığı ve tabutun da gömülmeye devam ettiği sahne oluşturmaktadır.



Resim 39: Noelte'nin Uyarlamasında Final Sahnesi [01:25:00]

Fakat Haneke tamamlanmamış romanı tekrar yorumlama yoluna gitmez, aksine yarım kalmış son fragmanın dış ses tarafından seslendirilmesi ve Gerstäcker (Wolfram Berger) ile K.'nın (Ulrich Mühe) kol kola tipide yürürken sonlandırılmıştır.



Resim 40: Haneke'nin Uyarlamasında Final Sahnesi, Gerstäcker (Wolfram Berger) ile K. [02:29:10]

Uyarlamaların final sahneleri haricinde genel seyir bakımından romanın hikâyesini sahiplenilmiştir. Kimi zaman film medyasının olanaklarına uygun olarak birkaç bölüm çıkarılmış olsa da, konuya bir ekleme yapılmamıştır. Konu sıralamasında da romanla paralel biçimde ilerleyen filmler, bu yönleriyle dikkat çekmektedir. Bu durumda final bölümleri hariç, konu bakımından yeni bir yorumdan bahsetmek yerine, ya bölümlerin müstakil biçimde nasıl yorumlandığından, ya da yalnızca anlatımı oluşturan diğer unsurların nasıl hangi biçimlerde ele alındığına odaklanmak gerekmektedir.

4.3.2. Uyarlamaların Anlatım Özellikleri

Bu bölümde filmlere özel anlatım özellikleri romanla karşılaştırmalı biçimde incelenmektedir. İlk önce göze çarpan, olaylar dizisi ve konu bakımından romana bağlı kalan iki filmin daha jeneriklerinde Kafka'nın *das Schloß* romanından uyarlama oldukları özellikle vurgulamalarıdır. Bu tutum iki yönetmenin de kaynak metine karşı duruş ve mesafelerini özetler niteliktedir.

Noelte ve Haneke aynı edebi eseri film medyasına uyarlamış ve bu uyarlamalarda konu bakımından yeni bir yorum getirmemiş olsalar da, anlatım biçimi özellikleri açısından birbirinden oldukça farklı iki film ortaya koymaktadırlar.

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor. Dann gieng er ein Nachtlager suchen; im Wirtshaus war man noch wach, der Wirt hatte zwar kein Zimmer zu vermieten, aber er wollte, von dem späten Gast äußerst überrascht und verwirrt, K. in der Wirtsstube auf einem Strohsack schlafen lassen, K. war damit einverstanden (Kafka,1982:7)⁷⁰

Görüldüğü gibi bu bölümde hem K.'nin geliş saati, o saatteki havanın durumu, görüş açıları vurgulanmakta, herhangi bir diyalog da sergilenmemektedir. Olayı 3. tekil kişi anlatıcı ayrıntılarla doğrudan aktarmaktadır.

İki filmde tıpkı romanda olduğu gibi kış mevsiminde soğuk bir gecede başlamaktadır. Ancak filmler yine de başlangıçları itibariyle oldukça farklıdır. Örneğin Noelte'nin DAS SCHLOß filminin ilk sekansında ve daha ilk karede bir şato görüntülenmektedir.



Resim 41: Noelte'nin Uyarlamasında Giriş Sahnesi [0:00:05]

⁷⁰ K. köye vardığında gecenin bir vaktiydi ve köy karlara gömülmüştü. Şatonun olduğu tepeden bir iz yoktu, sis ve zifiri karanlık tepeyi kuşatıyor, şatoyu ele veren en sönük bir ışık seçilmiyordu. K. Anayolu köye bağlayan tahta köprüde uzun süre dikildi, gözlerini kaldırıp aldatıcı boşluğa daldı. Sonra geceyi geçirecek bir yer aramaya koyuldu, handakiler uyanıktı ve hancının kiralayacak odası yoktu. Fakat isterse salonda bir şilte üzerinde yatabileceğini söyledi, K. da bunu kabul etti.

Uzaklardan görünen bir şato ve sırt çekim ile yürüten bir adama, kasvetli bir klasik müzik eşlik etmekte, bu seçim de ortamın ağırlığını arttırmaktadır. Filmdeki ilk diyalog hancının K. ya “boş odam yok” [02:16] repliğidir.

Daha evvel değinildiği gibi, romanda olaylar daha çok K.’nın perspektifinde anlatılmaktadır. Noelte ise bu sahnede görsele daha çok önem vermiş, görsel bir aktarım hedeflemiş ve doğrudan hancıyı ön plana alarak “boş odam yok” cümlesini kullanmıştır. Merkez noktada K. değil, yönetmenin odaklandığı kişi bulunmaktadır.

Haneke’nin ilk karesi bir tablodur;



Resim 42: Haneke’nin Uyarlamadaki İlk Görseli [0:00:06]

Bu görselde eski bir tablo, tabloda da bir dağın yamacındaki köy tasvir edilmektedir. Haneke’nin görüntülediği bu köy, herhangi bir köydür. Anlatı ise bu tablo ile birlikte romandaki cümlelerin “es war spät Abend als K. ankam...” (Kafka,1982: 7) dış ses⁷¹ (Off-Erzähler ya da voice over), yani anlatıcı tarafından sesli biçimde aktarmalarıyla başlamaktadır.

Görüldüğü gibi ilk sekanslarda, iki yönetmenin iki farklı tercihi dikkat çekmektedir. Haneke kitaptaki giriş cümlelerini doğrudan dış sese başvurarak aktarmakta ve bu

⁷¹ Dış ses kullanımı aynı zamanda 3. Tekil anlatıcıdır.

anlatıya aynı zamanda görsellik eşlik etmektedir. Alıntılanan tablo çekiminin hemen ardındaki görüntü ise, doğrudan K.'ya odaklanmış bir çekimdir ve sahne devamında K.'nın hareketlerini takip edercesine ilerlemektedir. Bu durumda K. odaklı bir anlatım söz konusudur, K. ya odaklanmış bir kamera, tıpkı Kafka'nın romanda anlattığı biçimde ilerlemektedir.

Öte yandan Haneke'nin filmde kullandığı ilk diyalog şöyledir; K. : “guten Abend, kann ich ein Zimmer haben?”⁷² [0:00:44] . Ancak romanda böyle bir diyalog bulunmaz, yalnızca olanlar anlatıcı tarafından aktarılır. Hancının bu soruya karşılık cevabını ise yine dış ses anlatıcı devreye girerek aktarmaktadır.

Daha net bir kanıya ulaşabilmek adına romandaki ilk diyaloga bakmak yerinde olacaktır. Romandaki ilk direk aktarım şöyledir; “Dieses Dorf ist Besitz des Schlosses, wer hier wohnt oder übernachtet, wohnt und übernachtet gewissermassen im Schloß. Niemand darf das ohne gräfliche Erlaubnis. Sie haben aber eine solche Erlaubnis nicht oder haben sie wenigstens nicht vorgezeigt” (Kafka,1982:8)⁷³.

Bu diyalog K.'nın değil, kenarda uyuyan K.'yı uyandıran Schwarzer'a aittir. Yukarıda da değinildiği gibi, yönetmenlerin ikisi de romandan farklı biçimde diyaloglarla filmlerine başlamışlardır. Bu durumda film uyarlamalarının ikisi de -ki Haneke'nin başlangıcı görsel ve konuya giriş bakımından romana daha yakındır- diyalog bakımından romanla birebir aynı değildir. Bunun nedeni film medyasının anlatım olanaklarıyla bağlantılı olabilir. Romanda anlatıcının doğrudan diyalogsuz biçimde aktardığı kısımlar, filmlerde diyaloglar aracılığıyla aktarılmaktadır. Filmlerde belirli bir akış sağlamak adına böyle değişiklikler yapılması aktarılan medyanın özelliklerine bir adaptasyon süreci olarak adlandırılabilir. Ancak kullanılan diyaloglar olay seyrini değiştirmeyecek düzeyde ilerlemektedir. Genel olarak karakterlerin replikleri kitapla uyumludur.

Romanın Kafka tarafından bölümlere ayrıldığı daha önce de belirtilmişti. Bu bölümlere başlıklarla belirtilmekte (Ankunft, Barnabas, Frieda,Erstes Gespräch mit Wirtin...) ve

⁷² iyi akşamlar, bir oda kiralayabilir miyim?

⁷³ Bu köy şatonundur, burada oturanlar ya da geceleyenler, bir bakıma şatoda oturmuş ya da gecelemiş sayılır. Bu ancak Kont'un izniyle olabilir. Sizinse böyle bir izniniz yok, varsa bile göstermediniz.

ayrılan bölümlerde neler yaşanacağını ipucunu vermekte ya da numaralandırılmaktadır. Romanın anlatım özelliklerinde de değinilen bu duruma Haneke’de uygun davranmış, olayların sonunda, sekans aralarında karanlık planlar kullanarak yeni bir bölüme geçişin sinyallerini vermiştir. Bunu bir röportajında hem anlatı kurmada bir aracı, hem de izleyiciye bir tür soluklanma hissi verdiği için tercih ettiğini de ayrıca belirtmektedir (Bkz Cieutat ve Rouyer,2014:160). Haneke’nin bu tutumu aynı zamanda Kafka’nın anlatım biçimine de uygun davranmak amaçlı olduğu söylenebilir. Kafka’nın romanı yazarken kurduğu bu fragmanların aynı biçimde film medyasında da kullanılabilmesi, hem medyalararası anlatım tekniklerinin geçişliliği, hem de yönetmenin bu duruma uygun davranması açısından örnek gösterilebilir. Bu tercih ayrıca Haneke’nin uyarlamasının romanla bağlantısının daha kuvvetli oluşturduğunun başka bir göstergesi olarak okunabilir.

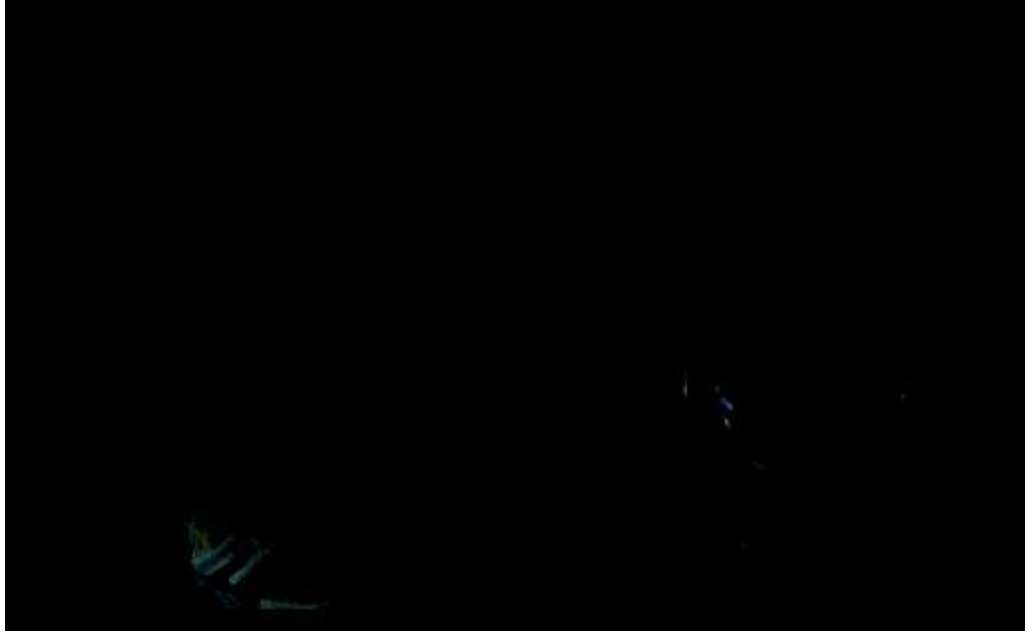
Anlatım özelliklerinde motiflerin kullanımı ve sergileniş biçimleri de önemli bir noktadır. Bilindiği gibi Kafka eserlerinde ağır işleyen bürokrasi motifini oldukça sık kullanmakta ve bunu modern toplumun bireyleri ve iktidarları arasındaki büyük bir uçurum olarak nitelemektedir. *Şato* romanı da bu motifi oldukça yoğun biçimde işleyen eserlerden biridir. Bu motif uyarlama filmlere gelindiğinde de gözlemlenmektedir. Ancak iki yönetmen bu motifi farklı şekillerde yansıtmayı tercih etmiştir; özellikle görsel açıdan bu motif iki yönetmen tarafından da farklı şekillerde kullanılmıştır.



Resim 43: Noelte'nin Bürokrasi Görseli ve Mizzi (Else Ehser) [0:27:32]

Noelte bürokrasinin ağır işleyen görüntüsünü yığınlar içinde eski evrak dolu bir oda ve bu evrak yığınlarının arasındaki insancıklar örneğiyle aktarmaktadır. Sahnenin kalan kısımlarında da odanın her yeri evraklarla kaplanmış ve karanlık, köhne bir görüntü sergilenmiştir.

Aynı sahne Haneke'de şu şekilde kurgulanmıştır;



Resim 44: Haneke'nin Bürokrasi Görseli ve Mizzi (Lisa Schlegel) [0:35:32]

Mekânda kullanılan ışık düzeyi birbirine yakın olsa da, Noelte'nin yorumundaki evrakın çokluğu özellikle ön plana çıkarılmaktadır. Bu durumda Noelte'nin bürokrasi vurgusu Haneke ile kıyasla daha baskındır denebilir. Çünkü dosya yığınları o kadar baskın ve vurguludur ki, bu yığınların içinde aranan bir evrakın bulunmasının imkânsızlığı yalnız görüntülerle dahi aktarılabilmektedir. Elbette diğer yandan Haneke'nin yorumu daha gerçekçi olarak da nitelendirilebilir.

Anlatım özellikleri açısından dikkat çeken bir başka unsur da yönetmenlerin kullandıkları müziktir. Bilindiği gibi müzik film medyasında anlatımı kuvvetlendirmek adına çokça kullanılan bir anlatım aracıdır. Noelte'de müziği bu yönde kullanmış ve gerekli duyduğu sahnelerde gerilimi ve heyecanı arttırmak için müziğe başvurmuştur. Ancak Haneke tüm bu görüşlerin tersine, anlatım aracı olarak hemen hemen hiçbir yerde müziğe başvurmamaktadır. Kısıtlı (neredeyse yok denecek kadar az) müzik kullanımı Haneke sinemasının bilindik bir özelliğidir, ayrıca DAS SCHLOß filmi için özellikle şu ifadeleri kullanmaktadır: “müzik ile Kafka, ikisini bir arada tahayyül etmem kabil değil!” (Cieutat ve Rouyer,2014:166). Dolayısıyla anlatımda müzik kullanmamayı tercih eden bir yönetmen, bu uyarılma için de fazladan bir özen göstermiş ve metine olabildiğince bağlı kalmaya gayret etmiştir. Aynı tavrı müzik kullanımı ile ilgili

söylediği yukarıdaki sözleriyle de açıklanabilir. Yönetmenin amacı Kafka'nın üslubunu olabildiğince filme aktarmaktadır.

Noelte'nin uyarlamasında göze çarpan başka bir anlatım tercihi ise, diyalog kullanımlarının seyrekliğidir. Noelte filmde birkaç sekansta diyalog kullanmadan yalnızca oyuncuların hareketleriyle bir şeyler anlatmayı tercih etmiştir ve özellikle filmin 44. dakikasında, okulda yenen akşam yemeği sahnesinde, yaklaşık 5 dakika boyunca karakterler hiç konuşmamaktadırlar, bunun yerine hikâye oyuncuların davranışları neşeli müzikle ve görsel bir anlatım ile paylaşılmaktadır. Bu örnekte film medyası adına uzun bir diyalogsuz bir anlatımla karşılaşılmaktadır, oyuncuların sayısı ve buldukları eyleme bakıldığında, Noelte'nin sessizlik üzerinden kafkaesk bir tutum mu yakalamaya çalışmaktadır? Sorusunu akıllara getirmektedir. Filmde aynı zamanda bunun zıttı, duraklamaksızın diyalog kullanılan sahnelerle de karşılaşılmaktadır. Bunlardan biri Köy Muhtarının (Gemeindevorsteher- Friedrich Maurer) [23:00] bürokratik işlemlerin detaylarını anlattığı sahne, bir diğeri de Bürgel'in (Helmut Qualtinger) şatoyla ilgili fikirlerini belirttiği [01:13:30] sahnelerdir. Bu sahnelerde karakterler 5 dakika civarında kesintisiz, aynı tonda, tek taraflı olarak konuşmaktadırlar. Sahnelerdeki konuşmalar ve anlatım öyle renksiz ve tek düzedir ki bir süre sonunda, izleyici konuşmaları dinlemeyi bırakıp karakterlerin hareketlerine odaklanmaktadır. Bu durumda yönetmenin uzun diyalog ve sessiz kullanımlarla film içinde bir zıtlık ortamı sağlamaktadırlar.

Bu kısımda kısmen edebiyatla karşılaştırma, kısmen de yönetmenlerin özel tercihleri üzerinden bir kanaate ulaşılmak amaçlanmaktadır. Elbette ki sinemanın ve uyarlamaların anlatım olanaklarını yukarıdaki unsurlarla sınırlamak, anlatım özellikleri bakımından yeterli değildir, ancak kalan özelliklerin karakterler, mekân seçimleri ve mizansen gibi daha odaklanılmış konu başlıkları altında incelemek daha uygun bulunmaktadır. Bu nedenle anlatım özellikleri bölümünü bu biçimde sonlandırılıp, medyalar arası ilişkiler açısından diğer başlıklar altında incelenmeye devam edilecektir.

4.3.3. Kişi tasarımları ve Öne Çıkan Duygular

Romandaki karakter ve figürlerin uyarlama filmlerde yönetmenlerce ele alınış biçimlerinin karşılaştırılacağı bu bölümde, yönetmenlerin uyarlamalar üzerinden yeni

tip ve karakterleri kullanıp kullanmadığı, var olan karakterlerin daha çok hangi yönleriyle tasvir edildiği de incelenmektedir.

Bilindiği gibi *Şato* romanı, *Dava* romanı gibi çok boyutlu ve çeşitli karakterler sunmaz, romanın mimarisi üç temel figür etrafında inşa edilmiştir: Şato, köy ve Kadastrocu K.. Anlatıda merkez pozisyonda bulunan K. karakterinin yanında, Frieda ve diğer tipler mevcuttur. Özellikle tiplere olarak ele alınabilecek olan K.'nın yardımcıları olarak roman boyunca dikkat çeken Jeremias ve Arthur figürleridir. Çünkü bu iki tiplere adeta bir motif gibi anlatının başlangıcından sonuna kadar K.'yı takip etmektedir. Hikâyenin genel akışı bakımından okura karşı şatonun varlığını sonuna kadar hissettirmektedirler, çünkü onları K.'nın yanında görevlendiren şatodur. Barnabas, hancı ve karısı, köy muhtarı, Pepi vs. gibi tipler de zaman zaman anlatıda rol almaktadır. Bir diğer dikkat çeken kişi ise Klamm karakteridir. Ancak roman boyunca okur ve dolayısıyla K., Klamm ile yalnızca araçlar ile iletişime geçebilmektedir. Ondan yalnızca mektuplar üzerinden haber alınmakta veya diğer figürler bahsetmektedir, .

K., bilindiği gibi tek başına köye gelmiştir, aile ve arkadaşlık bakımından da tamamen yalnız bir karakter olarak dikkat çekmektedir. Onun hakkında bilinen ilk şey, bir Landvermesser (Tr.Kadastrocu) olduğudur, daha fazla bilgiye kimse sahip değildir. Kadastrocu olması meslek sahibi bir karakterin, eğitilmiş, orta sınıf denebilecek bir sınıftan gelen bir kişinin göstergesidir. Ancak kahramanın nereden geldiği, medeni durumu, maddi durumu ve kaç yaşında olduğuyla ilgili bilgi ne romanda ne de filmlerde verilmektedir. Onun üzerine bilinen yegâne şey bir mesleğinin olduğu ve köye çalışmaya gelmiş olmasıdır.

Kadastrocu K., varoluşçu fikriyatın güçlü karakterlerinden biri olarak nitelenmekte, otorite karşıtı, devlet, hiyerarşi ve diğer bütün yönetim unsurları burada söz konusu edilebilmektedir. Ancak bu karşıtlık hiçbir zaman aleni biçimde bir isyan değildir, Kafka'nın üslubuyla bir ironidir, bürokrasiye boğulmuş bir gidişatla, yapılan işin niteliğinden çok, işin kendisi ön plandadır. Örneğin Klamm K.'nın köydeki daha ikinci gününde bir mektupla yardımcıları ile birlikte yaptığı işin kusursuzluğu yönünde bir övgü almaktadır, ama ortada henüz yapılmış bir iş yoktur. Aslında bu durum bürokrasinin konumu güçlendirmektedir, çünkü Klamm'dan övgü alabilmek oldukça zordur (bkz. Löwy,2008:52).

Romanda zaman zaman agresif, zaman zaman da boyun eğen bir K. ile karşılaşmaktadır. Çoğu zaman düzeyli, etrafındakilere ve karşılaştıkları kişilere karşı saygılı ve insanlara karşı kibar bir yaklaşımı olan ve onları selamlamaya çalışan bir K. karakteri bulunmaktadır⁷⁴. Bunun dışında olağan dışı bir özelliği yoktur bu karakterin. Kafka'nın bir başka vurgusu ise, *Dava* romanındaki gibi kadınlara karşı nazik ve kadınların ilgisini çeken bir kahraman tasviridir.

Yönetmenlerin uyarlamalarında sergiledikleri karakterler de romandan çok farklı değildir. Her iki filmde de tıpkı romanda olduğu gibi, K.'nın hakkında genel bilgilere yer verilmemiştir. Ancak Haneke ve Noelte'nin K. tasvirlerinde birbiri arasında farklılıklar olduğu göze çarpmaktadır.



Resim 45: Noelte'nin K. Tasviri [0:06:11]

Noelte'nin K. tasviri bakımsız, neredeyse yırtık bir kazak, hava koşullarına göre ise yetersiz bir ceket giyen bir kişiden oluşmaktadır. K.'nın iddiasız bir duruşu ve ayrıca

⁷⁴ Kafka,1982:19), (Kafka,1982:84), (Kafka,1982:10) gibi birçok kısımda insanlara olan yaklaşımlar oldukça kibar ve seviyelidir.

düşkün bir görüntüsü vardır. Buna karşılık Haneke ise K.'yı şu şekilde tasvir etmektedir;



Resim 46: Haneke'nin K. Tasviri [0:08:49]

Görüldüğü üzere Haneke ise daha derli toplu, giyim ve kuşamı düzgün ve daha bakımlı bir K. tasvirinde bulunmaktadır. Romanda K.'nın dış görünümü ile ilgili bilgi verilmemektedir. Bu anlamda her iki yönetmen de kendi yorumlarına göre bir K. karakteri sergilemektedirler. Ancak bilinen bir diğer unsur da, Maxmillian Schell'in bu rol için özellikle kilo verip, daha çelimsiz bir görüntü yakalamak istemesidir (Bkz. Spiegel,1968). Ancak roman düşünüldüğünde ise tamamen daha farklı bir karakterden bahsedilebilmektedir. Burada iki farklı biçimde yorumlanan K. karakterinin dış görünüşleri filmlerin yansıttıkları zamanın tahlil edilmesi bakımından da önemlidir. Haneke'nin K.'sı giyim itibariyle bugün bile karşılabilecek kıyafetler içinde tasvir edilmektedir. Fakat bilindiği gibi Haneke'de, Kafka'da ve hatta Noelte'de dahi belirli bir zaman yansıtılmamaktadır.

Haneke'nin K. karakteri için özel bir yaklaşımı da olduğu bilinmektedir, alan derinliğindeki bulanıklık ve boğuntu duygusu ile kamera mütemediyen K.nın üzerinde ve ona odaklanmaktadır. Çerçevenin ucunda hareket eden başka figürler olduğunda, onları ayırt etmekte zorlanılmaktadır. “Seyirci hep K. ile baş başa kalmaktadır, çünkü o

izleyiciyi temsil etmektedir, ancak bu mantık filmin sonuna kadar götürülmez, aksine hâkim bir bakış açısı olarak yer almaktadır” (Cieutat ve Rouyer,2014:165). K. merkez pozisyonu işgal ederken, diğer figürler onun hikayesine dahil olmaktadır. Bu durumda kişi tasarımı konusunda K. ‘nın tasarımı yönetmenlerin genel itibariyle tutumlarını belirleyicidir.

Uyarlamalar içinde duygu durumları da farklılıklar arz etmektedir, örneğin romanda ilk olarak bir yabancı gözüyle dışlanır tutumla karşılanan K., şato tarafından misafir olarak kabul edildiği andan itibaren, özellikle hancı tarafından daha saygılı bir biçimde ağırlandığı (Kafka,1982:13). Karakterler üzerindeki bu dönüşüm, yani başlangıçta pek de misafirperver tutumla karşılanmayan K.’nın daha sonradan hürmetle karşılanması durumu, Noelte’nin uyarlamasında özellikle vurgulanmaktadır. Hancı ve handaki müşteriler Schwarzer’in (Benno Hoffman) ikinci telefon konuşmasının hemen ardından K. ya daha ılımlı yaklaşmaktadırlar. Noelte’nin K.’sı ise daha başlangıçta, gerekli evraklarının olup olmadığı sorulduğunda, hanı terk etmeye yeltenmiş ve dışarıya çıkmış [04:30], Schwarzer ‘in çağırısı ile geri dönmüştür. K. ‘nın bu tutumu yine onu boyun eğen bir karakter olarak tasvir edildiğinin göstergesidir.

Haneke ise bu tutum ve olaylar karşısında daha serinkanlı bir K. tasviri ortaya koymaktadır ki bu tutum romanda da aynı biçimde tasvir edilmektedir (Bkz. Kafka,1982:8-9). Haneke’nin K. sı Schwarzer’in (Martin Brambach) şato ile olan telefon konuşmaları sırasında yatış pozisyonunu dahi bozmaz, sadece biraz doğrulur ve olayları izlemekle yetinir, ikinci telefon gelir ve dinlenmesine devam etmektedir, bu durum romanda da aynı biçimde ilerlemektedir.

Dolayısıyla duygu durumu ve görünüş açısından iki farklı K. yorumu ile karşılaşılmaktadır. Noelte’nin K. tasviri yalnızca başlangıç bölümünde değil, hikâyenin ilerleyen bölümlerinde de nispeten daha durgun ve yorgun bir görüntü sergilemektedir. K.’nın tanınma mücadelesi verdiği, şato da oturma izni için çabaladığı sahnelerin sonlarına doğru izleyici daha bitkin ve bakımsız ve duygusal açıdan da endişeli ve umutsuz bir K. figürü ile karşılaşmaktadır;



Resim 47: Noelte'nin Filminin Son Kısımlarında K. ve Arabacı [01:20:11]

K.'nin Noelte'nin yorumuna göre filmin sonunda ölmesi de bu kötüye giden, bakımsız ve dağınık görünümüyle ilerleyen K. tasvirinin bir sonucu olarak nitelendirilebilir. Ancak Haneke'nin tasviri bu noktada büyük bir farklılık daha göstermektedir. Onun K. yorumu filmin son sekansında dahi şu şekildedir;



Resim 48: Haneke'nin Uyarlamasında Sonlara Doğru K. Tasviri ve Pepi (Birgit Linauer) [02:00:03]

Görüldüğü gibi Haneke'nin bu yorumunda, Noelte'nin yaklaşımının tersine, K. filmin başlangıcındaki gibi oldukça bakımlı ve dinç görünümünü korumakta, Noelte'deki gibi endişeli ya da umutsuz bir K. yorumuna rastlanılmamaktadır. Dolayısıyla uyarlamalarda gözlemlenen bu iki farklı K. yorumu, uyarlamaların birbirinden bu açıdan da oldukça ayrıldığını göstermektedir.

Uyarlamalardaki bir başka kişi tasarımı yaklaşımı ise romandaki betimlemeye benzemeyen ancak iki uyarlamada birbirine oldukça benzer bir biçimde yansıtma yaklaşımıdır. Buna örnek olarak da köy muhtarının betimlemesidir; "Der Vorsteher, ein freundlicher dicker glattrasierter Mann, war krank, hatte einen schweren Gichtanfall und empfieng K. im Bett..." (Kafka, 1982:94)⁷⁵. Köy muhtarı figürü görüldüğü gibi romanda yatağında hasta biri olarak tasvir edilmektedir, ancak iki uyarlamada da yatağında yatan hasta muhtar (Alm. Gemeindevorsteher) yerine, koltuğun üzerinde, halsiz bir adam olarak göze çarpmakta, hastalık derecesi de ağır bir travma olarak değil, ayakta geçirilen bir hastalık gibi betimlenmektedir;



Resim 49: Noelte'nin Gemeindevorsteher (Friedrich Maurer) Tasviri [0:23:27]

⁷⁵ Arkadaş canlısı, sinekkaydı traşlı Muhtar hastaydı ve ağır bir gut nöbeti geçiriyordu, K.'yı yatağında karşıladı.



Resim 50: Haneke'nin Gemeindevorsteher (Nikolaus Paryla) Tasviri [0:34:26]

Bu da iki uyarlamanın zaman zaman kişi tasarımlarında romanın dışına çıkıp, birbirlerine benzeştiğinin bir örneğidir. Noelte'nin uyarlamasının Haneke'den daha eski olduğu düşünülürse, bu kişi yorumunda Haneke'nin Noelte'nin tasvirinden esinlenmiş olabileceğini düşündürmektedir. Çünkü romanda da görüldüğü gibi ortada tamamen daha farklı bir tasvir mevcuttur.

Aynı sahnelerde dikkat çeken bir başka ortak yaklaşım ise, muhtarın yaşadığı ortamın resmi evraklarla dolu olarak düzenlenmesi ve bununla bürokrasinin sıkıcı ortamının sağlanmasıdır. Bu yorumla uyarlamalar romanla örtüşmektedir. Löwy, arka planda, bir şeyin yavaş yavaş büyüdüğünü, sınırsızca yayıldığını ve her yanı istila ettiğini: Resmi belgelerin, Kanzleipapier, yani Kafka'ya göre işkence çeken insanlığın zincirlerinden ibaret kâğıtlardan oluştuğunu belirtmektedir. Bir kâğıt okyanusu belediye başkanının odasını kaplamaktadır ve bu aynı görüşün tezahürüdür (Löwy,2008:52).

Uyarlama eserlerde kimi zaman roman karakterleri ve filmlerdeki oyuncuların örtüşmediği, yeni tipler ve karakterlerin hikâyeye yedirilerek farklı bir yön verildiğine rastlanılmaktadır. *Şato* uyarlamalarında böyle bir durumun olup olmadığını bir bakışla anlayabilmek adına bir tablo hazırlanmıştır. Aşağıdaki tabloda uyarlamalarda kullanılan figürler ve rol dağılımı ve roman figürleri karşılaştırılmaktadır:

Tablo 9: Şato Romanı ve Uyarlamaların Karakter Karşılaştırması

Kafka'nın Şato Romanı	Noelte'nin DAS SCHLOSS Filmi	Haneke'nin DAS SCHLOSS Filmi
K.	K.	K.
Frieda	Frieda	Frieda
Brückenhofwirtin	Brückenhofwirtin	Brückenhofwirtin
Brückenhofwirt	Brückenhofwirt	Brückenhofwirt
Bürgel	Bürgel	Bürgel
Artur	Artur	Artur
Jeremias	Jeremias	Jeremias
Herrenhofwirt	Herrenhofwirt	Herrenhofwirt
Gemeindevorsteher	Gemeindevorsteher	Gemeindevorsteher
Nizzi	Nizzi	Nizzi
Olga	Olga	Olga
Amalia	Amalia	Amalia
Barnabas	Barnabas	Barnabas
Lehrer	Lehrer	Lehrer
Lehrerin	Lehrerin	Lehrerin
Schwarzer	Schwarzer	Schwarzer
Momus	Momus	Momus
Gerstäcker	Gerstäcker	Gerstäcker
Erlanger	Erlanger	Erlanger

Hans Brunswick	Hans Brunswick	Hans Brunswick
Klamm	Klamm	Klamm
Pepi		Pepi
Sordini		
Fritz		

Tablodan da görülebileceği gibi, uyarlamalar ve roman arasında anlatımda yer alan kişiler açısından büyük farklılıklar yoktur. Her iki uyarlamada da romandaki hemen hemen bütün karakterler yer almaktadır.

İstisnai olarak tespit edilen bir çıkarım ise, Noelte'nin filminde Pepi karakterine yer vermemiş olmasıdır. Bilindiği gibi bu karakter romanda Frieda'nın yerine barda çalışmaya başlamış, son bölümde de K. ile Frieda üzerine uzun bir diyalog kurmakta ve Frieda'dan ayrılan K. ile yakınlaşmaktadır (Bkz. Kafka, 1982: 451). Romanda yer alıp, uyarlamalarda yer almayan iki karakter Sordini ve Fritz, anlatı bakımından önemli roller teşkil etmemektedirler. Ancak Pepi karakteri hikâye açısından yokluğu hissedilir bir karakter olarak dikkat çekmektedir. Pepi karakteri ile K.'nın Frieda'ya olan yakınlığı, ne kadar samimi olduğu gibi sorulara cevap aranmaktadır.

Und selbst solche Gedanken waren Pepi damals gekommen: ist es möglich, daß K. wirklich Frieda liebt, täuscht er sich nicht oder täuscht er vielleicht gar nur Frieda und wird vielleicht das einzige Ergebnis alles dessen doch nur Pepis Aufstieg sein und wird dann K. den Irrtum merken oder ihn nicht mehr verbergen wollen und nicht mehr Frieda, sondern nur Pepi sehn..." (Kafka, 1982:454)⁷⁶

Alıntıdan da görülebileceği üzere, Pepi'nin fikirleri üzerinden K.'nın Frieda'ya olan ilgisi başka bir şekilde değerlendirilmekte ve/veya okura bu ilişki ile ilgili bir şüphe aşılacak adına bu karakter kullanılmaktadır. Noelte'nin bu karakteri anlatıdan çıkarmayı seçmesinin olası nedenlerinden biri, yönetmenin K. karakterini kadınlara meyil edebilen bir karakter olmasını istemediğinden olabilir, ancak kesin bir neden bulmak oldukça zordur. Buna karşılık Haneke aynı karaktere filmde geniş yer

⁷⁶ Hatta o zaman şu düşünceleri aklından geçirmişti Pepi: K. gerçekten Frieda'yı nasıl sevebilir? Acaba kendini mi aldatıyor ya da belki yalnızca Frieda'yı? Acaba bütün bunların tek sonucu, Yalnızca Pepi'nin yükselmesi olmayacak mı? O zaman acaba K. hatasını farketmeyecek, ya da bunu artık gizlemekten vazgeçip, ilerde Frieda'yı değil, yalnız Pepi'yi gözü görmeyecek mi?

ayırmakta, hatta final sahnesinde K. ve Pepi arasındaki konuşmaları doğrudan aktarmaktadır [01:53:13 – 02:00:05]. Noelte ve Haneke bu tercihleriyle de roman üzerindeki hükümlerini sergilemektedir. Noelte K.'nın hikâyesinde derinleştirmek istediği bürokrasinin ağırlığı tavrını belki bu sayede daha iyi yansıtabileceğini düşünürken, Haneke, romanın asıl yapısına ne kadar riayet ettiğini göstermektedir.

Kişi tasarımları açısından hikâyenin diğer karakterlerinin uyarlamalarda yer alması, uyarlamaların kendi içlerinde konu ve hikâye bağlamında romanla paralel ilerlediğini göstermektedir. Bu anlamda K. karakteri haricindeki karakterler, örneğin Frieda, Arthur, Jeremias vs. romana paralel biçimde tasvir edilmekte, hikâyedeki konumlarına göre filmlerde işlenmektedir.

Uyarlamalarda öne çıkan duygular da yönetmenlerin romanla kurdukları bağ ile belirlenmektedir. Örneğin Noelte'nin uyarlamasında hikâyenin akışında hüzünlü bir ilerleyiş doğrudan göze çarpmaktadır. Gerek kasvetli klasik müzik seçimleri, gerekse K.'nın gündün güne halsizleşen, bakımsızlaşan, dağınık görüntüsü K.'nın, bir deyişle yavaş yavaş ölüme doğru gittiğinin göstergesidir. Bu filmde kullanılan müzikler de özellikle org kullanılmakta, bu yolla da uhrevi bir atmosfer yakalanılarak aynı ruh halinin yani sonluluğun, ölümlülüğün hatırlanması amaçlanmaktadır. K.'nın hastalıklı görünümü Resim 44' de de kolayca fark edilmektedir, Noelte'nin tamamlanmamış bir romanın sonunda K.'yı öldürmesi de bu öbür dünya vurgusunun hissettirilmesi amacıyla bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Öte yandan Haneke'de daha evvel değinildiği gibi nispeten güçlü, bakımlı ve daha canlı bir K. tasviri bulunmakta, öne çıkan duyguların da dolayısıyla daha gerçekçi görülebilmektedir. Burada tespit edilen en önemli unsur, iki uyarlamada da kişi tasarımlarını yönetmenlerin bireysel tercihlerinin belirlemesidir. Kafka'nın romanda doğrudan bir K. imgesi çizmemesi, K.'nın genel görünümünün ve mimiklerinin hakkında net betimlemelerle karşılaşılması, yönetmenlerin yaptığı tercihlerin de bu doğrultuda daha öznel olmasına sebep olmaktadır, ancak yönetmenlerin aynı nedenle daha uç biçimde örnekler vermemesi de, roman üzerine öznel yorumların sınırlarını da bir bakıma belirlemekte olduğunu düşündürmektedir. O halde romanın yorumlanmasının sınırları, yönetmenin uyarlamada nasıl bir yoruma gideceği ve romanın bu yoruma ne kadar müsaade edeceği ile doğru orantılıdır.

4.3.4. Mekân Tasarımları

Şato romanının mekân tasarımları bağlamında film uyarlamaları ile karşılaştırılacağı bu bölümde, hem romandaki, hem de filmlerdeki mekân anlayışının nasıl şekillendiğini incelenecektir.

Şato romanının konu ve ana motifi bakımından bir şatoyla doğrudan bağlantılı olması, mekân tasvirlerinin önemini bir kat daha arttırmaktadır. Romanda hikâyenin geçtiği mekân olarak kesin coğrafi bilgilerin verilememesi bir yana, anlatım olarak roman sahnesinin yalnızca bir şato ve onun eteklerine kurulmuş bir köyden oluştuğunu vurgulamak gerekmektedir. Şato anlatıda her zaman uzak ve ulaşılmaz bir imgedir. En büyük gücün konumlandırıldığı şatoya olan ulaşılmazlık, romanın konusunun her ne kadar şato üzerine oluştursa da, sahnesinin köyün dışına çıkamamasına neden olmaktadır, işte bu ulaşılmazlık kuvvetle muhtemel romana ismini vermeye kadar varmıştır.

Başlı başına romana hükmeden bir imge olarak şatonun nasıl görüldüğü, romanın içinde yalnız birkaç bölümdeki tasvirlerinden ibarettir, ancak bir imge, temsil ettiği şey olarak romanda her zaman merkezi pozisyonadadır, konuşulanlar hiçbir zaman şatonun uzağında değildir. Roman iktidar mertebesini şato mekânıyla kişileştirmekte, şatoyu temsil eden her türlü otoritenin de bu yolla iktidar mekânının tezahürü olarak yüceltmektedir. Zira bu şatoda çalışan ve şatoyla bağlantısı olan her birey, hem romanda hem de uyarlamalarda büyük önem arz etmektedir.

Romanda bu kadar merkezi bir rol oynayan şato, dış görünüş olarak şu şekilde tasvir edilmektedir;

Im Ganzen entsprach das Schloß, wie es sich hier von der Ferne zeigte, K.'s Erwartungen. Es war weder eine alte Ritterburg, noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinanderstehenden niedrigem Bauten bestand; hätte man nicht gewußt daß es ein Schloß ist, hätte man es für ein Städtchen halten können. Nur einen Turm sah K. ob er zu einem Wohngebäude oder einer Kirche gehörte war nicht zu erkennen. Schwärme von Krähen umkreisten ihn. Die Augen auf das Schloß gerichtet, gieng K. weiter, nichts sonst kümmerte ihn. Aber im Näherkommen enttäuschte ihn das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, daß vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubröckeln. Flüchtig erinnerte sich K.an sein Heimatstädtchen, es stand diesem angeblichen Schlosse kaum nach, wäre es K. nur auf die Besichtigung

angekommen, dann wäre es schade um die lange Wanderschaft gewesen und er hätte vernünftiger gehandelt, wieder einmal die alte Heimat zu besuchen, wo er schon so lange nicht gewesen war. Und er verglich in Gedanken den Kirchturm der Heimat mit dem Turm dortoben. Jener Turm, bestimmt, ohne Zögern, geradenwegs nach oben sich verjüngend, breيتدachig abschließend mit roten Ziegeln, ein irdisches Gebäude – was können wir anderes bauen? – aber mit höherem Ziel als das niedrige Häusergemege und mit klarerem Ausdruck als ihn der trübe Werktag hat (Kafka,1982:17-18).⁷⁷

Kafka'nın tasvir ettiği bu şato, alıntıdan da anlaşılacağı gibi, hüzünlü ve K.'da beklentilerin dışında hayal kırıklığına yol açan bir şatodur. İlk etapta heybetli görünen bu yapı, yaklaştıkça derme çatma, dökük bir yapıya dönüşmektedir. Şato'nun görünümü K. 'nın beklentilerini karşılamamaktadır, zira onun köydeki varlığıyla doğrudan ilgili olan bu yapı, köhne görünümü ile ona atfedilen iktidar temsilinden sapmalara yol açmaktadır. Ancak bu mekân öylesine önemli bir yer teşkil etmektedir ki, köylülerin ve köyde bulunanların hayatına hükmeden bu yapı, ortadan kalkması durumunda büyük bir boşluk oluşacak, adeta yaşam anlamsızlaşacaktır. O halde sadece büyük, dökük ve kasvetli bir yapıdan, bir mekândan bahsetmek romanın hikâyesi bağlamında yetersiz olacaktır. Aksine daha evvel de değinildiği gibi gücün temsilidir bu yapı, yazara göre başlangıçta ihtişamlı, içine girdikçe de eksikliklerinin ortaya çıktığı bir mekân. İçinde bulunan karakterler ve köylülerce oldukça sahiplenilmiş, kendi içinde bir düzenin başı olan bir mekân. Ancak K. için bu mekâna ulaşmak, ulaşmaya çalıştıkça da uzaklaştığını kavramak romanın asıl meselesidir.

Uyarlamalara gelince, Noelte'de yukarıda değinilen nedenlerle bu şatoyu görselleştirme yolunu seçmiş, filminde başlangıçta ve gelişme bölümlerinde doğrudan şato görüntüsü kullanarak imgeler oluşturmaya çalışmıştır. Böylece filmin içinde, birkaç sahnede

⁷⁷ Uzaklardan görebildiği kadarıyla Şato bütünüyle K.'nın beklentilerini karşılamaktaydı. Bu yapı ne eski bir derebeyi kalesi, ne de bir saraydı, aksine az sayıda iki katlı, ama çok sayıda alçak ve birbirine yakın binalardan oluşan genişlemesine bir yapılar topluluğu. Şato olduğu bilinmese, küçük bir kent olarak görülebilirdi. Ancak bir kule, oturlan bir binanın mıydı, yoksa bir kilisenin mi? Kargalar dolanıyordu etrafında. Gözlerini şatoya dikerek yürüdü. Başka bir şeye aldıracağı yoktu. Ama yakınına geldikçe şato kendisini düş kırıklığına uğrattı, çünkü oldukça fakir bir köyden başka bir şey değildi, köy evleri bir araya gelmiş ve böyle bir şehir doğup çıkmıştı. Tek üstünlüğü, belki tüm binaların taştan olmasıydı, ama üzerindeki sıvalar çoktan dökülmüş ve taşlar görüldüğü gibi ufalanmaya başlamıştı. Bir an kendi doğup büyüdü yeri düşündü K., bu şatodan pek aşağı kalır yanı yoktu. Başka bir şey değil de yalnız burasını görmeye gelseydi yaptığı yolculuğa hayıflanacaktı, çünkü uzun zamandır gitmediği memleketine gidip dolaşmakla daha akıllıca bir iş yapmış olurdu. Bir ara memleketindeki kuleyi tepedeki kuleyle karşılaştırdı. Memleketindeki kesin ve kararlı, dümdüz yukarı doğru uzanıyor, uzadıkça sivriliyordu, çatısı genişti, kırmızı kiremitli dünyevi bir yapıydı – zaten başka ne yapabildik ki?- ama alçak evler kümesinden daha yüce bir amacı,, bulanık günlük yaşamlardakinden daha duru bir görünümü vardı.

kullanılan şato görüntüleriyle şatonun varlığı iyiden iyiye izleyiciye bir mekân olarak iletilmektedir.



Resim 51: Noelte’de Şato ve K. [0:58:45]

Şatoyu doğrudan görselliğe taşıyan Noelte, filmde bir sahnede K. ve şatoyu aynı kadrage alarak karşıtlık duygusunu güçlendirmek niyetinde olduğu düşünülmektedir. Ulaşılmazlığın görsel bir eylem ile belgelenmesi amacını güttüğü düşünülen filmin 58. dakikasındaki bu kullanımda, K.’nın arka plandan alınmış görüntüsü ve kamera açısının yardımıyla şato karşısındaki güçsüzlüğü ve ona uzaklığı bir nevi belgelenmektedir. Fakat bu kullanım roman ile karşılaştırıldığında, görünüm itibariyle daha kasvetli bir mekânın ortaya çıktığı söylenebilir. Bu durumda Noelte’nin yorumuyla, tek bir imge yerine doğrudan bir mekân olarak betimlenen şato ve ona ulaşmaya çalışan K. tiplemesinin sergilendiği görülmektedir.

Diğer uyarlamada, yani Haneke’nin filminde bu anlamda çarpıcı olan en önemli şey, onun filminde hiçbir zaman bir şato görseli kullanmamasıdır. Diyaloglar, konu ve diğer bütün anlatı şato üzerine ilerlemekteyken, görsel olarak ne romanda tasvir edildiği gibi bir şato, ne de Haneke’nin romana özgü betimlemelerle görselleştirmek istediği bir başka yapı vardır. Haneke, gücün temsili olan bu mekânı görselleştirmekten özellikle kaçınmaktadır. Bu da romana olan yaklaşımda iki yönetmeni belirgin biçimde ayırmak

adına bir başka neden olarak öne sürülebilir. Haneke'nin Noelte'ye göre izleyicisini daha çok hikâyenin içinde kullanarak, onların bizzat kendi dünyalarında bir şato imgesi yaratmalarına izin verir nitelikte bir tercih olarak görülebilir- ki bu yaklaşım Haneke'nin sinema anlayışı bakımından oldukça olağandır. Noelte'de görüldüğü gibi şatonun nasıl olması gerektiği, neye benzediği doğrudan görsel ile iletilmektedir. İzleyici bu durumda Noelte'nin şatosuna odaklanmakta, konu bağlamında ulaşılmaz bir şatoyu da yalnızca bir mekân olarak algılanmasına neden olmaktadır. Haneke ise görünmez bir mekânın, izleyicinin kendi dünyasında oluşturulmasına katkıda bulunmakta ve mekânın izleyicinin tasviri olmasını talep etmektedir.

Mekân tasviri olarak şatonun bu ayrımı dışında, mekânların roman içinde özel olarak anlamlandırıldığı da gözlemlenmektedir. Tümer'e göre Kafka'da, insanların başka birtakım insanlar tarafından mekânlardan kovulduklarını ve bu mekânların girilemez ya da girilmesi çok zor olan mekânlar oldukları bilinmektedir. Ama kişilerin buyur edildikleri mekânlar da yok değildir. Bunlar öyle mekânlardır ki, onlara insan ögesi etki etmekte, onu biçimlendirmektedir. Kafka'nın oda betimlemesini okuyunca, oda mekânı hakkında bilgi edinilmektedir. O mekâna özelliğini veren öğeler, odanın kapısından, penceresinden, taşıyıcı strüktüründen çok, çamaşır tekneleri, bağıran çocuklar, masa gibi, mimari olmayan öğelerdir. Eğer o odada çamaşır tekneleri içinde çamaşırılar yıkanmasaydı, içeride bir sürü çocuk bağırip çağırmasaydı, kapısıyla, penceresiyle, eniyle boyuyla, odanın mimarisi aynı kalacak, fakat mekânsal etkisi değişecekti (Tümer, 1984 :63). Tümer'in değindiği betimleme örneği doğrudan *Şato* romanındandır. K. bir eve girer, bir tarafta çamaşır yıkayan bir kadın, diğer yanda bebeğini emziren anne ve çıplak başka erkekler. Böyle absürt ve çarpık betimlemeler Kafka'da olağandır. Dinlenmek için girdiği bu evden kovulan K.'nin kovulduğu ev mekân tasviri anlamında örnek olarak gösterilebilir. Romanda bu bölümde bilindiği gibi, loş bir ortamda dumanların ortalığı zifiri karanlık bir yere çevirdiği, bir kenarda çamaşır yıkayan, çocuk emziren kadınların, banyo yapan erkeklerin olduğu bir ortam vardır ve K. sonunda buradan yaka paça kovulmuştur (Kafka,1982: 22).

Bu bölüme uyarlamalarda da yer verilmektedir, filmlerdeki sekanslardan birer sahne ile yönetmenlerin yaklaşımlarını tahlil etmek mümkündür;



Resim 52: Noelte'nin Boğuk Mekân Tasviri [0:08:03]

Yönetmenlerden Noelte, tıpkı romanda da değinildiği gibi, dumanlı boğuk bir mekânı betimlemektedir, fakat sahnenin ışığı konusunda romanın dışına çıkmaktadır, çünkü görüldüğü gibi, dumanlı ortam görüntü tasvir edilse de karanlık bir odadan bahsedilemez.



Resim 53: Haneke'nin Boğuk Mekân Tasviri [0:08:08]

Haneke de aynı bölümde boğuk bir ortam betimlemesi yapmaktadır, bu sahnede romanla paralel biçimde dağınık, neredeyse kişilerin zor seçildiği, dumanlı ve karanlık bir ortam yansıtılmaktadır. Haneke'nin kafkaesk mekân tasviri, yani mekânın boğucu ve karanlık olması, hem ışık kullanımı, hem de içerideki puslu atmosfer aracılığıyla sağlanmaktadır. Romandaki kafkaesk mekân betimlemelerinde, onun tipik yaklaşımlarından sayılabilecek görüşün kısıtlı oluşu, puslu ve karanlık mekânların tasviri adına bu sahneler birer örnektir. Haneke'nin bu mekânların yansıtılmasındaki özeni, onun Noelte'nin tarzından bir başka yaklaşımla tekrar ayrılmasına neden olmaktadır.

Daha önce de değinildiği gibi hikâyenin tümü köyde geçmektedir. Köy bu anlamda sahnenin kendisidir ve hikâyenin akışına göre iç ve dış mekânlar kullanılmaktadır.



Resim 54: Noelte'nin Uyarlamasında Dış Mekân ve Köy [0:06:18]

Romanda bahsedildiği gibi her iki köyün de derme çatma evleri, kar altında sokakları mevcuttur. Noelte'nin filminde bu ortam kimi zaman uzak çekimlerle belirtilmektedir. Bu seyirci sayede olayların yaşandığı köy hakkında bu anlamda aşağı yukarı bir fikir sahibi olmaktadır. Bu sayede seyirci için köy somutlaştırılmış, aşağı yukarı sınırları belirli olan bir mekâna dönüşmektedir. Haneke'de ise köyün çekim planları Noelte'den

farklıdır. Haneke çok zaman K.'yı dış mekânlarda diz çekim ve boy çekim kamera ile görüntülemekte ve hiçbir zaman Noelte gibi bütüncül bir köy görüntüsü sunmamaktadır.



Resim 55: Haneke'nin Dış Mekânı ve Köy [0:06:25]

Haneke'nin köy tasvirleri filmin diğer bölümlerinde de, tıpkı alıntıdaki gibi, boy çekim bir çerçeve ile sınırlıdır. Bütüncül bir uzak çekim kullanarak köy hakkında genel bir bilgi vermeye çalışmayan Haneke, Kafka'nın tavrını anımsatırcasına, seyirci için herhangi bir köyün, herhangi bir sokağında yürüyen bir adamın tasvirini kullanarak kesin bilgilerden kaçınmaktadır.

İç mekânlar olarak hikâyede ve filmlerde özellikle sık kullanılan Herrenhof (Beyler hanı) ve Brückenhof (Köprü han) kullanılmakta, hanların tasarımlarında da hikâyenin zamanına göre dekorasyona gidilmektedir. Kafka'nın mekânlar arasındaki geçişliliği, *Dava* romanında olduğu kadar bu romanda vurgulanmaz, ancak bu anlatıda K. mekân içinde başka odalar, kapılar ve kapıların ardında belirsizlikler ile karşı karşıyadır. Hikâyenin bizatihi kendisi mekân üzerine kuruludur, temelde barınma ihtiyacına yönelik ve hedef olarak şatoya girmeye yönelik betimlenmektedir.

Romanda mekân kimi zaman da bir kişiyle birbirine benzeştirilmiştir. Şatonun bu anlamdaki ulaşılmazlığı ile Klamm'ın ulaşılmazlığı denktir. Klamm'ın varlığı kesindir, ancak onunla konuşmak ve ulaşılmak olanaksızdır, tıpkı şato gibi. Bu da iki filmde de

romana paralel olarak ilerlemekte, Klamm tiplmesi kesinlikle bir karakter olarak betimlenmemektedir.

Romanda olduğu gibi iki uyarlamada da uzun ve birçok kapının olduğu koridorlar basık ve sıkışık duvarları ile betimlenmekte ve kafkaesk mekân betimlemeleri olarak dikkat çekmektedirler. Filmlerdeki betimlenmekte olan bu sahneler ise şu şekildedir;



Resim 56: Haneke'nin Uyarlamasında Herrenhof Koridorları, K. ve Frieda (Susanne Lothar) [01:36:19]



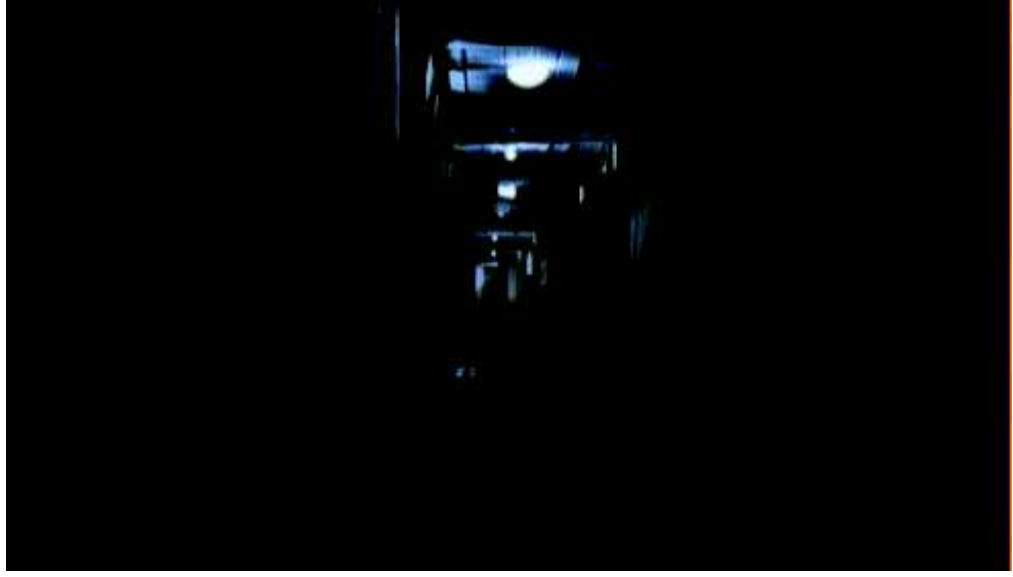
Resim 57: Noelte'nin Uyarlamasında Herrenhof Koridorları ve K. [01:11:13]

Romandaki beyler hanının tasviri ise şöyledir;

Alles war hier klein aber zierlich gebaut. Der Raum war möglichst ausgenutzt. Der Gang genügte knapp, aufrecht in ihm zugehn. An den Seiten war eine Tür fast neben der andern. Die Seitenwände reichten nicht bis zur Decke; dies war wahrscheinlich aus Ventilationsrücksichten, denn die Zimmerchen hatten wohl hier in dem tiefen keller artigen Gang keine Fenster. Der Nachteil dieser nicht ganzschließenden Wände war die Unruhe im Gang und not-wendiger Weise auch in den Zimmern (Kafka, 1982: 382)⁷⁸.

Bu sıkışık görünümün filmlerdeki tasvirinin yukarıdaki alıntılarında da görüldüğü gibi, böyle mekânların gerçekten var olup olamayacağı bile düşünülebilirken, Haneke'nin bu mekânı romana oldukça yakın bir biçimde betimlemeye çalışması oldukça ilginçtir. Haneke'nin yukarıdaki alıntısının yanında bu koridorları bir de boş bir biçimde görüntülediği bir sahne daha vardır;

⁷⁸ Burada her şey küçük ve zarif biçimde yapılmış, mekândan da olabildiğince yararlanılmıştı. Koridor ancak dik biçimde yürüyebilecek yükseklikte yapılmıştı. Sağda solda neredeyse birbirine bitişik kapılar görülyordu. Yan duvarlar tavana kadar çıkmıyordu, herhalde bu da havalandırma yüzündendi, çünkü küçük odaların upuzun ve mahzen gibi koridora açılan bir pencereleri yoktu görünürde. Bu tavanla iyice kavuşmayan duvarların sakıncası, koridorun gürültülü oluşu nedeniyle seslerin odalara ister istemeden sızmasıydı.



Resim 58: Haneke'nin Uyarlamasında Herrenhof'daki Sıkışık Koridor Betimlemesi
[01:42:42]

Görüldüğü gibi Haneke'nin tasviri Kafka'nın mekân tasviriyle oldukça yakındır. Alçak bir tavan, neredeyse bitişik kapılar ve mekândan olabildiğince yararlanmaya çalışılan mimari göze çarpmaktadır. Aynı tasvir Noelte'nin filminde bu kadar baskın ve yakın değildir. Aksine onun filminde tavanın yüksekliği, ortamın aydınlığı kafkaesk mekâna pek uygun değildir. Ancak Noelte'de de kullanılan uzun bir koridor ve birbirine yakın kapılar bulunmaktadır. Bu mekânın yansıtılmasındaki bir başka ince ayırım da, Haneke'nin mekânı boş bir biçimde kadraja oturtarak görüntüleyip, mekânın izleyici tarafından net bir biçimde idrak edilmesine olanak sağlanmasıdır. Burada bilinçli bir çekimden rahatlıkla söz edilebilir, zira romandaki koridor tasvirini doğrudan aktarmak, sinemanın gereçleriyle ancak böyle bir biçime dönüşmüş olabilir.

Bir başka iç mekân tasvirine örnek olarak Barnabas karakterinin evi gösterilebilir, burada yine tipik bir kafkaesk mekân mevcuttur. Zira Kafka'nın mekânları genel itibariyle fantastik mekânlardan oluşmaktadır, bu onun eserlerinin hemen hemen bir çoğunda bu şekilde tasvir edilmektedir, ancak bu fantastik olmanın en belirgin özelliği olağandan farklı, olağandışı olmaktır (Tümer, 1984:66-67).



Resim 59: Noelte'de Barnabas'ın (Georg Lehn) Evi [0:12:45]

Noelte genel itibariyle Haneke gibi seyirciye uzak mekân çekimleriyle ortamın aksettirilmesine izin vermemektedir. Kamera Noelte'de seyirciye ortamı dikte eder ve seyirci ancak Noelte'nin istediği ölçüde mekânları algılayabilir. Bu nedenle boş mekân çekimlerini yakalamak anlık resim almalarla mümkündür. Yukarıdaki alıntıda da Barnabas'ın evine giden K.'nın olduğu bir sekanstan alıntı yapılmıştır. Görüldüğü gibi bu sahnede dağınık bir köy evi tasvir edilmekte, ışık ve düzenlenme bakımından sıradan bir görüntüyle karşılaşılmaktadır.

Merkezi noktada, kadrajın ortasında oyuncular bulunmakta ve seyirciye doğrudan oyuncuların hareketleri aktarılmaktadır.

Aynı sahneye Haneke'de şu çekimle giriş yapılmaktadır;



Resim 60: Haneke'nin Tasviriyle Barnabas'ın Evi [0:17:58]

Alıntılanan sahnede görüldüğü gibi daha karmaşık bir iç mekân çekimi mevcuttur. Kadrajda bir derinlik söz konusudur ve seyirci bu açıyla istediği ayrıntıya odaklanmakta özgürdür. Bu tip mekân tasarımları Haneke'de oldukça yaygın biçimde kullanılmaktadır. Onun yönetmenliğindeki bu özellik diğer filmlerinde de mevcuttur, seyirci sahnede görmek istediği şeyi kendi seçmekte, dolayısıyla hikâyeyi de kendi ölçütlerine göre doldurmaktadır. Uyarlama bakımından mekân tasviri de tipik biçimde loş ışıklı, karanlık kafkaesk ortamını canlandırmaktadır. Yönetmen bu anlamda Noelte'den daha çok kafkaesktir.

Sonuç olarak iki yönetmenin mekân tasvirleri kimi zaman romanla örtüşmekte, kimi zamansa hem romandan farklı bir tasarım, hem de filmlerin kendi aralarında farklı tasarımlarla karşılaşılmaktadır. Her ne kadar temel alınan metin ortak olsa da, yönetmenlerin bireysel tercihleri ve dolayısıyla yorumları mekân tasvirlerinde de ortaya çıkmaktadır. Bu yorumlama da filmlerin mekân tasarımlarının değişkenlik göstermesine sebep olmaktadır. Bu tutum yönetmenlerin roman ile aralarında tuttıkları mesafelerle oldukça yakından alakalıdır. Zira bir yönetmen ki bu örnekte Haneke, daha çok romanın mekânlarını romanda olduğu şekilde yansıtmaya çabalamaktayken, diğer örnekte Noelte gibi yönetmenler ne romandan tamamen kopuk ne de romanla çok yakın bir biçimde

mekânları yansıtmaktadırlar. Bu durum en başta somut olarak şatonun tasvir edilip, edilmemesi örneğinde dahi tespit edilebilir.

4.3.5. Mizansen ve Kurgu

Çalışmanın 3.3.5. bölümünde de değinildiği gibi mizansen kavramı, sinemaya özgü bir anlatım aracı olarak, filmde görsel ve işitsel olarak yönetmenin hazırladığı kompozisyon olarak özetlenebilmektedir. Yönetmenin neyi, nasıl çektiği sorularının cevaplarını barındıran mizansen, genel olarak filmin atmosferini, duygularını ve etki alanını belirleyici niteliktedir. Bu kavram teknik olarak kurgunun dışında kalan, anlatım yönünden katkı sağlayan her şeyin bir özeti olarak kabul edilmektedir.

Kurgu (montaj) ise en temelinde farklı görüntülerin birbirine bağlanma ve bu bağlanmanın ardından da bir anlam bütünü oluşturma süreci olarak tanımlanmaktadır. Bir film tek tek görüntülerin, sahnelerin ve en uzun parça olarak sekansların birleşmesinden oluşmaktadır. Kurgu bu nedenle en basit şekliyle bu birleştirme sürecinin bizatihi kendisidir. Ayrıca bu süreç kuramsal açıdan keskin ayrımların ortaya çıkmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir (Bkz. Bölüm 1). Sinema kuramlarını birbirinden ayıran en önemli unsur olan kurgu, yönetmenlerin ve filmlerin sinema kuramları açısından biçimci, gerçekçi ya da çağdaş olarak tanımlanabilmesinde de etkin olarak kullanılmaktadır.

Mizansen söz konusu olduğunda figürlerin pozisyonu, sekansların uzunluğu, kadraj derinliği, kadrajdaki görüntünün dağılımı, dekorlar ve anlatıma katkıda bulunan hemen hemen her unsur incelenmektedir. Çıkış metnindeki betimlemeler ise mizansenin kaynağını oluşturmaktadır, ancak elbette çoğu zaman bu betimlemeler oluşturulacak olan görselin bütün ayrıntılarını verememekte ve görsel eksiklikler ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla kaynağını edebi metinlerden alan film uyarlamalarında, çıkış metninde bulunmayan görsel unsurlar yönetmenlerce tamamlanmaktadır. Daha önceki karşılaştırma başlıklarında olduğu gibi, bu noktada yine çıkış metninin yorumlanma biçimi önem kazanmaktadır. Yönetmen sahneyi çıkış metnine göre düzenlemekte ve eksik kısımları kendi alımlama ve alımlamanın ikinci adımı olan yorumla şekillendirmektedir. Tabii ki burada yönetmenin benimsediği uyarlama konsepti önem kazanmaktadır. Yorumlar buna göre şekillenmekte ve sergilenmektedir.

Burada çıkış metninden bir kesit ile filmlerde yer alan sahneler arasındaki farklılıklar ve benzerlikler üzerinden mizansen kavramı incelenecektir. Yönetmenin oluşturduğu mizansen ile aktarmak niyetinde olduğu anlamlar üzerine konuşulacak, kullandığı sesler ve diğer anlatıma katkıda bulunan unsurlar incelenecektir.

Am Morgen erwachten alle erst, als schon die ersten Schulkinder da waren und neugierig die Lagerstätte umringten. Das war unangenehm, denn infolge der großen Hitze, die jetzt gegen Morgen allerdings wieder einer empfindlichen Kühle gewichen war, hatten sich alle bis auf das Hemd ausgekleidet und gerade als sie sich anzuziehen anfingen erschien Gisa, die Lehrerin, ein blondes großes schönes nur ein wenig steifes Mädchen, in der Tür. Sie war sichtlich auf den neuen Schuldiener vorbereitet und hatte wohl auch vom Lehrer Verhaltensmaßregeln erhalten, denn schon auf der Schwelle sagte sie: „Das kann ich nicht dulden. Das wären schöne Verhältnisse. Sie haben bloß die Erlaubnis im Schulzimmer zu schlafen, ich aber habe nicht die Verpflichtung in Ihrem Schlafzimmer zu unterrichten. Eine Schuldienerfamilie, die sich bis in den Vormittag in den Betten räkelt. Pfui!“ (Kafka, 1982: 202)⁷⁹

Çıkış metnindeki bu bölümde K., Frieda ve yardımcılarının okulda geçirdikleri ilk gecenin sabahında, öğrenciler ve öğretmen hanım tarafından uyandırılma anları aktarılmaktadır. Bu bölümdeki kişilerin absürt halleri, bir sınıfta uyuyup, öğretmen ve öğrenciler tarafından uyandırılışları, hem mekânın uygunluğu bakımından hem de toplumsal normlar açısından yadırganabilecek bir durum olarak nitelendirilebilir ve oldukça ilgi çekicidir. Bu tam da Kafka'nın sıklıkla kullandığı bir tarzdır, örneğin aynı biçimde bir başka absürt ise *Dava* romanında mahkeme salonun hemen yan odasında bir kadın çamaşır yıkamasıdır. Uyarlamalarda da bu tip sahnelerin nasıl aktarıldığı bu nedenle oldukça önem arz etmektedir. Çünkü çıkış metninin yazarına özgü olarak nitelendirilebilen bu betimlemenin filmlerdeki ele alınış biçimi bu çalışmanın önemli noktalarındandır. Okuldaki bu uyanma bölümü Noelte ve Haneke tarafından uyarlama filmlerde kullanılmaktadır, ancak iki yönetimde de farklı biçimde aktarılmaktadır;

⁷⁹ Sabah ilk öğrenciler gelip, yattıkları alanın etrafını doldurunca herkes uykudan uyandı. Bu pek de hoş değildi, çünkü sabaha karşı serinlik iyice hissedilir olsa da, gece sıcağından bıyıp gömleklerine varıncaya kadar soyunmuşlardı ve kapıda tam da giyinecekleri sırada sarışın, uzun boylu, güzel ama biraz katı donuk bir kız olan öğretmen Gisa vardı. Anlaşılan kendini yeni müstahdeme göre hazırlamıştı ve öğretmenden galiba nasıl davranacağı konusunda talimat almıştı, daha eşikten seslendi “Yoo, buna sabredemem, oh ne güzel, sınıfta uyumak için belgeniz de var, ama benim sizin yatak odanızda ders vermek gibi bir görevim yok. Müstahdem ailesi, öğleden önceye dek yataklarında kurulmuşlar!” dedi.



Resim 61: Haneke'nin Uyarlamasında K. ve Diğerlerinin Sınıfta Uyanma Sekansı
[01:05:41]

Görüldüğü gibi Haneke'nin mizanseninde ve kadraj kompozisyonunda çıkış metninde betimlenen hemen hemen tüm ayrıntılar kullanılmaktadır. Kadrajın sağ köşesinde, sırtında okul çantasıyla bir öğrenci sınıfa giriş yapmakta, K., Frieda ve yardımcıları sobanın yanında sere serpe yataktan henüz kalkmamış vaziyette, arka planda kara tahta (bu bakımdan mekân her haliyle bir sınıf), öğretmen hanım (Monica Bleibtreu) bir kenarda ve öğretmen masası sol köşede bulunmaktadır. Görüntüdeki detaylara kadraj dışında kalan diğer öğrencilerin ayak sesleri ve çocuk gürültüleri eşlik etmektedir. Aynı zamanda öğretmen hanım “Eine Schuldienersfamilie, die sich bis in den Vormittag in den Betten räkelt” (Kafka,1982:202) repliğini okumaktadır. Sekans romanla karşılaştırıldığında akış bakımında çıkış metniyle oldukça paralel ilerlediği gözlemlenmektedir, bu sahnenin neresinden bakılırsa bakılsın K.'nin ve diğerlerinin uyuyakalarak adeta bir baskınla uyandırılması hissiyatını iletmektedir. Bu anlatıma oyuncuların jest ve mimikleri desteklemektedir. Ayrıca sahnede kullanılan zayıf ışık, mercek ve renk donuk bir atmosferin oluşturulmasını sağlamıştır, öte yandan karanlık kalan kısımlarla da alan derinliği oluşturulmaktadır. Uzak çekim ise geniş bir çerçeveye, bu yolla da kadrajda alan yaratılmasına imkân sağlamaktadır. Bu mizansende kullanılan ve tek plana oturtulmuş obje yoğunluğu oldukça dikkat çekicidir. Seyirciye bu kompozisyondan dilenilen objeye odaklanma fırsatı sunan Haneke'nin diğer filmlerinde

olduğu gibi genel çekim anlayışı da bu şekildedir. Yönetmenin söz konusu sekansta kullandığı çekim planı da oldukça uzundur, bu plan, plan sekans olarak adlandırılan biçimdedir ve 88 saniye uzunluğunda bir kullanım söz konusudur [01:05:34] - [01:06:52]. Dolayısıyla bu sahne romanın sunduğu ayrıntılarla kurulmuş uyumlu bir atmosfer ve mizansen olarak adlandırılabilir düzeydedir.

Öte yandan Noelte aynı sahneyi filmde şöyle yorumlar;



Resim 62: Noelte'nin Uyarlamasında Öğretmen Hanımın (Ilse Künkele) Sınıfa Giriş Sahnesi [0:51:44]

Noelte kullandığı teknik, Haneke'den oldukça farklıdır. Haneke gibi tek bir planda, yani plan sekansla fazla ayrıntı kullanmak yerine, aksiyon filmlerinin planları gibi kısa süreli görüntülerle, sahneleri birbiriyle birleştirmekte ve görüntünün anlamını daha çok kurguyla sağlamaktadır. Bir kamera öğretmen ve çocukların sınıfa girişlerini çekerken, diğer kamera K. ve Frieda'yı çekmekte, kurgu aşamasında da bu iki görüntü birleştirilmektedir. Sekanstaki en uzun plan 8 saniye, diğer sahneler de farklı kamera açılarıyla 3 saniye sürmektedir, bu nedenle onun mizansen anlayışını tam olarak anlayabilmek için bu sahnenin hemen ardındaki montajlanmış olan görüntüyü de almak gerekmektedir;



Resim 63: Noelte’de Okul Sekansından İkinci Kesit [0:51:52]

Bu sekansa aynı zamanda çocuk gülüşmeleri ve ayak sesleri eşlik etmekte, diğer yandan da öğretmen hanımın (Ilse Künkele) “Sie haben bloß die Erlaubnis im Schulzimmer zu schlafen, ich aber habe nicht die Verpflichtung in Ihrem Schlafzimmer zu unterrichten” (Kafka,1982:202) repliği duyulmaktadır. Sahnenin başlangıcında öğretmen hanım, K. ve Frieda’yı azarlar pozisyonundadır, kadrajda ön planda okul sıraları kullanılmakta, sol kısımda da panoyla ortam bir sınıfa ait objelerle donatılmaktadır. Öğrenciler sınıfa giriş yaptıkları sırada, K. ve Frieda’nın konumları da oldukça ilgi çekicidir, çünkü bu sahne hem çıkış metninden, hem de Haneke’nin uyarlamasından oldukça farklıdır. Çıkış metninde olduğu gibi K. ve Frieda yataklarında değil, sınıfta öğretmen masasını bir mutfak masası gibi kullanır pozisyonundadır. Noelte, Haneke’nin yaptığı gibi Kafka’nın yarı çıplak, yataktan kalkamamış kişiler tasvirlerini görüntülemeyerek bu anlamda çıkış metninin dışına çıkmaktadır. İki sekansta da kullanılan sarı ağırlıklı mercekle olmasının aksine, hüzünlü bir ortama işaret etmektedir, fakat bu mercekle kullanımının böyle bir yorumla yapıldığı söylenemez. Çünkü bu bölümde hüzünlü bir olaydan bahsetmek mümkün değildir. Öte yandan karşılaşılan durumla ilgili tek telaşlı kişinin

Frieda olduğu sezinlenmekte, diğer yandan K. ise umursamaz biçimde oturmaya devam etmektedir. Kafka'ya özgü absürt bir durum algısı bu sekansta yakalanmamaktadır.

Bu mizansende K.'nın hemen arkasında asılı haç oldukça ilgi çekicidir, Noelte'nin filminde kimi zaman haç motifi kullanmakta ve objeye yakın çekim yaparak adeta bir anlam aktarma çabasındadır. Haç motifiyle ilgili bir başka örnek ise şu şekildedir;



Resim 64: Noelte'de Otorite Temsili Olarak Haç Kullanımı ve Öğretmen (Karl Hellmer) [0:35:45]

Kadrajda merkezi pozisyonda öğretmen ve hemen arkasında duvarda asılı haç bulunmaktadır. Dini bir simge olarak ön plana çıkan bu obje, Tanrı'nın bir simgesi olarak yorumlanıp, otoritenin ve onun katmanlarının yukarıdan aşağı doğru sıralanarak tasvir edildiği söylenebilir, çünkü öğretmen de K.'yı müstahdem olarak işe alacak, K.'nın amiri pozisyonunda bulunacaktır. O halde böyle bir sıralama ile bu haç imgesi yönetmen tarafından otorite temsili olarak kullanılmaktadır. Sauermann'da Noelte'nin kullandığı dini imgeler için buna benzer bir yorumda bulunmakta, Noelte'nin bu uyarlamasında dini yaşamı romanda olmamasına rağmen fazlaca ön plana çıkardığını vurgulamaktadır (Karş. Sauermann, 2008:230). Çünkü filmin giriş bölümünde de K. bir kiliseden ve mezarların arasında geçmekte, burada da özellikle haç imgesine

odaklanılmaktadır. Kadraja oturtulmuş hiçbir şeyin tesadüfi olmadığı söylemi, böyle bir kullanımın hem romanın konusu bakımından, hem de yönetmenin buna yaklaşımını olağanlaştırmaktadır. Yönetmenin böyle bir yorumla çıkış metninin kastının dışında bir tutum sergileyerek doğrudan imgeler ile temsili zenginleştirdiği bu sahneden çıkarılabilecek bir diğer bulgudur.

Mizansen kurulumu aşamasında çekim ölçeği oldukça önemlidir. Haneke'nin filmde mekâna göre çekim ölçeklerini değiştirdiği, ancak buna rağmen anlam ve odaklanma bakımından bir dayatmaya gitmediği gözlemlenmektedir. Dış mekân çekimlerinde çoğunlukla boy çekim, iç mekân çekimlerinde de çokça göğüs çekim kullanmakta, olayın gerçekleştiği ortamı detaylarla doldurmak yerine, kadrajın merkezine yerleştirdiği nesneyle olaya odaklanılmasını tercih etmektedir. İç mekân çekimlerinde kullanılan göğüs çekimin ve kadrajdaki görüntünün dağılımını handaki telefon konuşması sahnesiyle örneklendirilsin;



Resim 65: İç Mekân Çekiminde Kadraj Merkezinde K. Vurgusu [0:12:51]

Bu sahnede göğüs çekim kullanılarak doğrudan K. odaklı bir kullanımla karşılaşılmaktadır. Aynı mizansende kalabalık ortam sesi (anlaşılmaz konuşmalar, homurdanmalar) kullanılmış, birbirine karışmış konuşmalarla gerçeklik arttırılmıştır. Fakat bu sesler K. nın konuşmalarının da anlaşılmasını güçleştirmekte, seyirciyi daha dikkatli dinlemeye sevk etmektedir. Öte yandan bu çekim ölçeği seyircinin ortamdaki

kişilerden biri gibi hissetmesini sağlamaktadır, çünkü kamera görüldüğü gibi kadrajın sağ kısmında bulunan oyuncunun bakış açısıyla bir göz gibi K.'ya odaklanmaktadır. Kameranın açısı ve çekim ölçeği sayesinde K. diğer oyuncularından doğrudan ayrılabilir. Aynı tavrı dış mekân çekim örneğinde de görmek mümkün;



Resim 66: Dış Mekân Çekiminde Kadraj Merkezinde K. ve Jeremias (Felix Eitner)
[01:29:39]

Görüldüğü gibi K. dış mekânda yine kadrajın merkez noktasında yer almaktadır. Her ne kadar bir dış mekân çekimi yapılmışsa da, mizansene fazla ayrıntı yerleştirilmemiş ve seyirci doğrudan K. odaklı bir anlatıma yönlendirilmiştir. Film boyunca kadrajın merkez noktasına K.'nin yerleştirilmiş olması, çıkış metnindeki K. merkezli anlatımın bir yansıması olarak kabul edilebilir. Ayrıca bu kullanım biçimi filmin genelinde yer almakta, K.'yı kameralar yatay kaydırmalar ile takip etmektedir. Haneke'de "kamera sürekli K.'yı izliyor, çünkü bitmek bilmeyen yolları arşınlayıp duruyor, film de roman gibi, K. bize doğruya yaklaşmaya devam ederken, bir cümlenin ortasında sona eriyor. Hepimizin hayatı gibi aslında. Neye yaklaştığımızı tam olarak bilmesek de hepimiz hep yoldayız" sözleriyle bu açının kullanımının amaçlı bir kullanım olduğu vurgulamaktadır (Cieutat ve Rouyer,2014:164). Ortamda kullanılan ses karda yürüyüş ve K. nın konuşmalarıdır. Hareketli kamera ile de yürümekte olan oyunculara eşlik edilmektedir.

Haneke'de başka dikkat çeken ölçeklerden biri de yakın çekimdir.



Resim 67: Haneke’de Portre Çekim [01:11:19]

Bu sayede K.’nin duygu ve hisleri daha ön plana çıkarılmakta, figürle ve onun duygularıyla özdeşleştirme amacı güdülmektedir. Böylece K.’nin iç dünyasıyla ilgili bir ipucu da sunulduğu söylenebilir. Burada bir başka sinematografik anlatı unsuru olarak oyunculuk devreye girmektedir. Kadastrocu K. rolündeki Ulrich Mühe’nin bu karakteri nasıl canlandığı, onun bunalımlı hayatını ne kadar yansıtabildiği önem kazanmaktadır. K. figürü bilindiği gibi her ne kadar romanda merkezi pozisyonda bulunsa da, abartılı tepkiler vermez, duyguları net değildir, soğuk bir görünüme ve yapıya sahiptir. Mühe’nin filmin genel seyrinde abartılmamış bir performans sergilemektedir (bkz. Schlicker, 2013). Söz konusu oyunculuğuyla Mühe, Kafka’nın K. sını başarılı bir biçimde yansıtmaktadır, elbette burada yönetmenin tercihleri de oldukça önemlidir, çünkü oyuncunun nasıl bir kişilik tasvir edeceğini de yönetmen belirlemektedir.

Haneke’nin özellikle dikkat çeken bir başka kullanımı, daha evvel de değinildiği gibi, plan sekans çekimleridir. Bu çekimle tek bir açıyla oyuncular hareketli bile olsa kamera değiştirilmez ve tüm aksiyon bir tek bir planda ilerlemektedir. Bu tutum çalışmanın sinema kuramları kısmında da değinildiği gibi, Bazin ve dolayısıyla gerçekçi sinema geleneğinin sıklıkla kullandığı bir tutumdur. Seyircinin filmin dünyasına çok daha fazla katılımına olanak sağlamaktadır. Ayrıca odak derinliğini de sıklıkla kullanan Haneke,

izleyicinin çok daha aktif bir biçimde zihinsel tutumunu ve sürmekte olan aksiyona çok daha olumlu katkıda bulunmaktadır (karş. Monaco,2013:386).

Diğer filmlerden ve yönetmenlerden müzik kullanma politikasının oldukça farklı olduğu bilinen Haneke, bu filminde ortam gereği harici, örneğin bir handa arka planda çalan müzikten başka müzik kullanmamaktadır. Yönetmen bu tutumunu şöyle açıklar; “Kafka'yı müzik ilave ederek uyarlayamazsınız! Orson Welles, çektiği Dava uyarlamasının üzerine Albinoni'nin *Adagio*'sunu döşemişti! Benim de çok sevdiğim büyük bir film o, ama Kafka'yla alakası yoktur” (Cieutat ve Rouyer,2014:129). Haneke, izleyiciyi filmlerindeki gerek şiddet, gerekse modernitenin yalnızlaştırılmış bireyleri ekseninde hazırladığı hikâyelerle, müzik unsurunu kullanmadan etkileme çabasındadır. Seyircinin müzikle manipüle edilmesine şiddetle karşı çıkan Haneke, gerçekliğin dozunu bu yöntemle arttırmaktadır.

Noelte ise bu yönüyle Haneke'den ayrılmaktadır. Uyarlamanın birçok kısmında klasik müzik kullanan Noelte, gerilimli sahnelerde yüksek sesli müziklerle duygulanımı artırma çabasındadır. Kullandığı kamera ölçekleriyle de seyirciye genel olarak görmek istediği seçme şansı pek tanımayan yönetmen, seyircinin doğrudan gösterilmek istenene odaklanmasını amaçlamaktadır;



Resim 68: Noelte’de Odaklanma ve Amalia (Martha Wallner) [01:03:14]

Çıkış metninde Amalia'nın başına gelenleri anlattığı bölüme Noelte de filmde yer vermektedir. Bu bölümden alınan yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi kamera, Barnabas'ın kızı Amalia'a (Martha Wallner) odaklanmakta, yönetmenin göstermek istediği de görüntü netliği ile gösterilmektedir. Arka plandaki oyuncu, yani K.'nin yalnızca silueti belirmektedir. Çünkü anlatı bakımından Amalia'nın anlatacakları daha önemlidir ve seyirci buna odaklanmalıdır. Bu sahne 32 saniye sürmekte ve Amalia'da başından geçenleri anlatmaktadır. Omuz çekim kamera kullanılmış olsa da seyirciye ortamdaki biri olmak hissiyatı yerine, doğrudan oyuncuya odaklanılmış olması, oyuncunun anlattığı hikâyenin bir kez daha öncelenmesine neden olmaktadır. Burada Haneke'nin tarzından oldukça farklı bir tarz dikkati çekmektedir, çünkü Haneke'de bir dayatma hiçbir zaman söz konusu değildir. Noelte'nin kesintisiz kurgusuyla sürekli birbirine bağlanan çekim açıları burada olduğu film boyunca kullanılmakta, seyircinin zihninde birbirinin ardındaymış gibi bir hissiyat uyandırarak ardı ardına yapılan hareketler olarak algılanmaktadır. Yüksek montaj frekansları kullanan Noelte, bir aksiyon filminde kullanılması gereken sıklıkta görüntüleri birleştirmekte, kullandığı çekim planlarıyla da ki en sık omuz çekim, bel çekim ve ayrıntı çekimlerle anlatılanın dışına çıkılmasına müsaade etmemektedir. Amalia'nın anlattıkları değişse de, kameranın açısı değişir;



Resim 69: Noelte'de Ayrıntı Çekim [01:05:02]

Amalia'nın konuşması bölümünde kamera açısı yaklaşık 2 dakika sonra değiştirilmiştir, fakat çekim üslubu ve odaklanma değişmemektedir. Görüldüğü gibi yine kadrajda oyuncunun mimikleri odak noktasında, arka planda kalan ayrıntılar ise bulanık olduğu için önemsizleştirilmektedir. Bu kullanımla yine Noelte seyircinin tercihlerine müdahale etmekte, film adeta bir dayatmayla ilerlemektedir. Filmde görüldüğü gibi peş peşe değiştirilen kamera açısı yalnızca yapay bir aksiyon yaratmaktadır. Amalia'nın anlattıkları olduğu gibi devam etmektedir. Açılış değişikliği gerektirecek bir yenilikten, konu ya da bağlam bakımından bir kırılma da bulunmamaktadır.

Oyunculuk bakımından kullanılan mimikler ve diğer unsurlar temelde yönetmenin aktarmak istediği konuyla paraleldir. Burada da yine yönetmenin tercihleri ön plana çıkmaktadır. Oyuncu onun aktarmak istediği duygu durumuna göre rolünü oynamaktadır.

Bu durum yönetmenlerin K. yorumlamalarında da ortaya çıkmaktadır. Bu iki farklı K. yorumu için genel bir yargıyla şunlar söylenebilir; Haneke, Ulrich Mühe'nin oyunculuğuyla soğukkanlı, olayları akışına bırakan bir K. betimlemekteyken, Noelte, Maximilian Schell'in oyunculuğuyla bitkin, umutsuz ve bunalımlı bir K. betimlemesini tercih etmektedir.

Sonuç olarak yönetmenlerin tercihleriyle şekillenmekte olan iki ayrı uyarlamadan ve ortaya çıkan iki farklı filmde bahsedilmektedir. Haneke kullandığı plan sekans, kadraj derinliği, çekim ölçeği ve kurgu tercihlerinin yanında filmde kullanmadığı müzik ve ses efektleriyle gerçekçilik kuramlarının (bkz.13.) izinde bir film ortaya koymaktadır. Noelte ise, sık kesmeler, odaklanmalar ve aksiyon filmlerinde kullanılan kesintisiz kurguyla daha popüler yaklaşımı benimsemiş, biçimcilik kadar montaj yoluyla anlam oluşturma çabasına girmese de seyirciyi duygulanımı arttıran müzik, ardışık kurguyla odaklanmış görüntüleme biçimleri gibi tekniklerle baskıcı bir yönlendirmeyle oluşturulmuş bir film ortaya koymaktadır.

4.3.6. Yönetmenlerin Uyguladığı Uyarlama Konsepti

Şimdiye kadarki bölümlerde *Şato* romanının iki farklı uyarlamasında yönetmenlerin romanın hangi yönlerine ağırlık verdiklerine ve anlatım bakımından romanda ne şekilde

eklemelere ve çıkarmalara başvurduklarına, film medyasının imkânları dâhilinde kurdukları kişi tasarımlarına, romandan hareketle nasıl mekânlar tasarladıklarına ve mizansen gibi unsurlarda ne gibi tercihlerde bulduklarına değinilmektedir. Bu bölümlerde ortaya konan benzerlik ve farklılıklar genel bir yaklaşımın tablosunu hali hazırda çizmektedir. Ancak yönetmenlerin medyalararasılığın tanımlamalarıyla nasıl bir uyarlama konseptini uyguladıklarına bu bölümde değinilecektir.

Daha önce de değinildiği gibi, film uyarlamalarında genel bir anlayışa göre, ilk etapta çıkış metni aranmakta, çıkış metni ile uyarlama filmler doğrudan karşılaştırılarak değerlendirilmektedir. Bu genel anlayış, örneğin Özakman'ın (2012: 286) uyarlamaları ayırım biçimi yalnızca iki başlık altında toplaması da aynı yaklaşımın bir sonucudur, ona göre uyarlamalar “özgün esere bağlı kalarak uyarlama” ve “serbest uyarlama”dan olmak üzere iki başlık altında sınıflandırılmaktadır. Özgün eserin konusunun ana çizgileriyle korunması, yeni kişiler ve olaylar eklenilmemesi Özakman için “özgün esere bağlı kalınarak uyarlama” kıstaslarını yerine getirmesi için yeterlidir. Bu bakımdan hem Haneke hem de Noelte “özgün esere bağlı kalarak uyarlama” modelini tercih etmektedirler. Fakat böyle bir yaklaşım, görüldüğü gibi uyarlamaları sınıflandırmakta oldukça eksik kalmaktadır. Çalışmanın karşılaştırma kısımlarında da değinildiği gibi, iki uyarlamada da sinematografik olarak birbirinden oldukça farklı tutumlar benimsenip, edebi eser bu tutumlar ile yorumlanabilmekte, yönetmelerin tercihleri de filme oldukça farklı biçimlerde tesir ederek, her ne kadar konu ve kişiler bakımından çıkış metnin özelliklerini korunsu da, tamamen başka biçimlerde yansıtılabilmektedir. Seçilen iki uyarlamanın da esere konu bakımından yeni bir yorum getirmeyen türden uyarlamalar olarak seçilmiş olması da işte bu nedenledir. Çalışmanın bu kısmında da çıkış metnine ne kadar bağlı kalınabileceğini tartışmalı olarak görülmektedir. Özgün esere bağlı kalarak uyarlama yapmış olmak adına sunulan yukarıdaki şartlar, ortaya çıkan uyarlamanın nitelendirilmesinde eksik kalmaktadır.

Öte yandan Poppe (bkz.2007:92) ya da Kreuzer (1996:27-32) ve Schanze (1996:82-92) gibi medyalararasılık alanıyla ilgilenmekte olan kuramcılarının tanımlamaları ve uyarlama kategorileriyle bu filmleri daha ayrıntılı biçimde sınıflandırılabilir.

Bu tanımlamalardan hareketle, uyarlamaların sahip olduğu biçimsel özellikleri değerlendirip daha net bir ayırım yapmak mümkündür. Örneğin Noelte'nin

uyarlamasında Haneke’de olduğu gibi dış ses anlatıcıya (Off-Erzähler) yer verilmemektedir. Noelte’nin filminde anlatıcı kameranın kendisidir ve anlatım da diyaloglar üzerinden ilerlemektedir. Hikâye tamamen film oyuncularının hareketleri, kamera çekim ölçekleri ve açıları, kullanılan ses ve diğer sinematografik unsurlarla aktarılmaktadır. Noelte’de anlatım biçimi açısından dikkat çeken bir başka unsurda mekân ve imgelerin görselleştirilmesi noktasında ortaya çıkmaktadır. Bir mekân olarak şato Kafka’nın tercihleri doğrultusunda romanın yalnızca iki bölümünde tasvir edilmektedir, fakat bu filmde yaklaşık 4 defa görselleştirilmektedir.

Filmde kimi sahnelerde de yönetmen olayın anlatım biçimine göre yine çıkış metnine uygun hareket etmemekte ve aynı olayı farklı biçimlerde yansıtmaktadır. Okul sekansı örneği, bu tespit için de geçerlidir (bkz. 4.3.5.). Noelte’nin müzikle kuvvetlendirdiği anlatım, montaj biçimi ve aksiyon kamera kullanımı gibi tekniklerden görüldüğü gibi, yönetmen sinemanın anlatım tekniklerini uygulamaktadır, farklı bir medyaya transfer edilmiş edebi metnin aktarım sürecini de temelde konu bakımından gerçekleştirmektedir. Onun uyguladığı uyarlama film bu durumda, eyleme dönük transformasyon olarak sınıflandırılabilir. Bu transformasyon türünde, uyarlama anlatılan olaya odaklı olsa da, anlatım durumu, biçimi ve anlatım yapısı bakımından birebir aktarım talep etmemektedir, yine bu transformasyon türünde figürler ve olay olduğu gibi aktarılmış olsa da (K. nın öldürülmüş olması dışında), çıkış metninin anlatıcı ve yansıtma stiline yer verilmemektedir.

Kreuzer (1996:27-32) ve Schanze (1996:82-92) tarafından yapılan uyarlama sınıflandırmalarına göre ise, Noelte’nin uyarlaması yorumlayıcı transformasyon olarak değerlendirilebilir, çünkü tercih edilen medyanın kendine özgü biçimleri ve anlatım koşulları dikkate alınarak yeni bir düzenlemeye gidilmekte, yalnız içeriksel olarak değil, anlamı ve etkileme biçimini de tasvir edilmektedir. Biçim radikal biçimde değiştirilmiş olsa bile, çıkış metninin özü muhafaza edilmektedir.

Haneke ile Noelte arasındaki en keskin ayrımlardan biri Haneke’nin uyarlamasında kullandığı dış ses anlatıcıdır. Haneke’de oldukça baskın biçimde kullanılan bu unsur, sinemada başka yönetmenlerce de zaman zaman kullanılan bir tekniktir ve sinemaya edebiyattan geçmiştir. O halde diğer medyanın anlatım özelliği, bu yeni medyaya transfer edilmiştir. Burada Gladziejewski’nin uyarlama ve adaptasyon süreçlerinde

işaret ettiği entegrasyon süreci, yani doğrudan değişime hizmet eden materyalin, hedeflenen medyaya aktarılması işlemi gerçekleştirilmektedir (Gladziejewski, 1998:176). Ayrıca bir roman uyarlamasında böyle bir anlatım tekniğinin varlığı, romanın kendisinin olabildiğince seyirciye hatırlatmak isteğinden kaynaklanmaktadır. Bu tekniği kullanan en önemli filmlerden biri de Robert Bresson'un Georges Bernanos'un aynı isimli romanından uyarladığı JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE (Bir Taşra Papazının Güncesi, 1951) adlı eseridir. Bu eser de bir edebiyat uyarlamasıdır ve iki yönetmen de uyarlamalarında aynı tekniği kullanmaktadır. Bu noktada Haneke'nin kullandığı dış ses anlatıcı seyirciden filmin özgün bir film olarak değil, tam bir uyarlama film olarak değerlendirilmesini talep etmektedir. Çünkü görüntü olarak mevcut olmayan bir ses ile bir tıpkı roman gibi bir anlatıcı olayların gidişatını aktarmaktadır.

Bu kullanım yönetmenin kendi ifadeleriyle şu şekilde özetlenmektedir;

Şato'da anlatıcı, durumu tasvir edip sözü kahramana veriyor; böylece ritmi o belirliyor, diyalogları o yönetiyordu. Bunu bir filmde yapabilmek çok zor. Çekimlerden önce dış sesi kaydetmemiştik, ama ben kendim metni okuyup kaydetmişim ki, oyuncuların hangi saniyede konuşmaya başlamaları gerektiğinin zamanlamasını yapabileyim. Onlar açısından biraz nahoş bir durumdu; ancak bana kalırsa Kafka'ya mümkün olduğunca sadık kalmanın daha iyi bir yolu yoktu (Cieutat ve Rouyer,2014:160).

Haneke bu sözleriyle aslında uyarlamasının hangi amaçla çektiğini belirtmektedir. Burada sorgulanacak soru, Haneke'nin Kafka'ya sadık kalmayı ne kadar başarabildiğidir? Bunun dışında yönetmenin sekans aralarındaki karanlık plan kullanımı, romanın biçimsel olarak doğrudan filme uyarlanmış halidir. Filmde tıpkı romanda olduğu gibi hikaye fragmanlara ayrılmakta, her fragman arasında da karanlık planlar kullanılarak hem izleyiciye boş alanlar (Leerstelle) sağlanmakta, hem de romanın anlatım biçimi korunmaktadır (krş. Cieutat ve Rouyer,2014:160). Haneke ayrıca filmde sıklıkla plan sekanslara yer vermekte, geniş kadraj kullanımıyla birçok ayrıntı aktarmaktadır. Bu tavır tıpkı Bazin'in kuramında vurguladığı derin odak görüntüleme ve plan-sekansını hatırlatmaktadır. Bu teknikler, izleyicinin filmin dünyasına eskisine göre çok daha fazla katılımına olanak sağlamaktadır. Bu tavır "sinema dili tarihinde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adım" olarak görülmektedir. Sonuç olarak bu, "hem izleyicinin çok daha aktif zihinsel tutumunu hem de süren aksiyona çok daha olumlu katkısını varsayar", yani bir bakıma izleyici edebiyattaki okurun harekete geçirilmesi gibi harekete

geçirilmeye başlamaktadır (bkz. 1.3.1 ve Monaco,2002:386). İzleyicinin istek ve dikkatinden imgenin anlamı doğmaktadır.

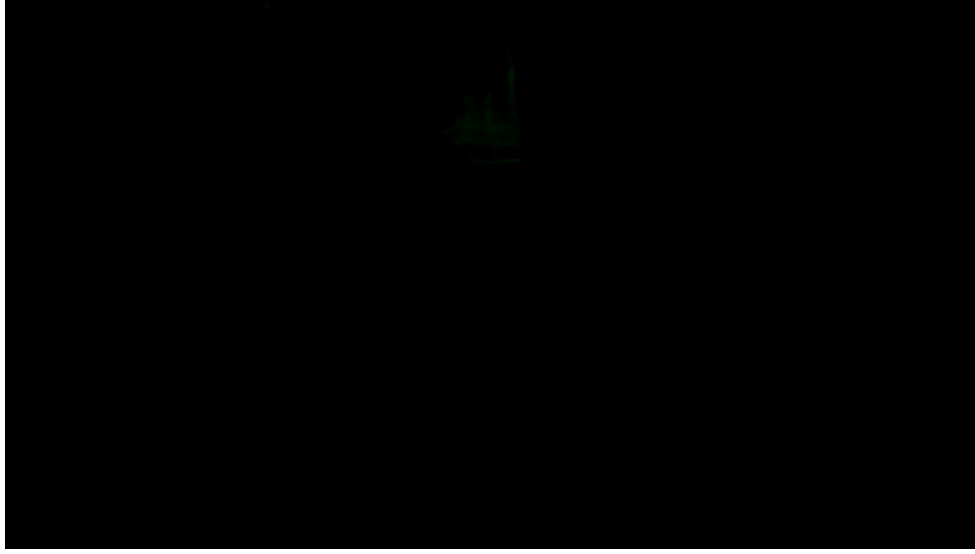
Haneke'nin müzik kullanımıyla ilgili fikirleri ve film içindeki tavrı da daha önce belirtilmişti. Yönetmenin anlatıma Kafka'nın kullandığı unsurlardan farklı hiçbir şey katmama çabası, filmin yalnızca edebi eserin bir hatırlatıcısı olarak yer aldığını göstermektedir. Filmin final sahnesinin de romanla aynı olması, yönetmenin Kafka'ya sadık kalmak istemesinden kaynaklanmaktadır (karş.Cieutat ve Rouyer,2014:165).

Haneke'nin tüm bu çabasının bir sonucu olarak; ortaya çıkan uyarlama filmin Poppe'nin (2007:92) kategorilerinden benzeşik transformasyon (Alm. analoge Transformation) kategorisinde değerlendirilmesine neden olmaktadır. Bu tür uyarlamalarda tıpkı Haneke'nin yaptığı gibi hem hikâye ve olay örgüsü, hem de yazılı metnin özel anlatım unsurlarının sinemaya aktarma çabası içinde bulunmaktadır.

Kafka'da beni çeken, onun o gerçek olmayan gerçekliği tasvir etme tarzıydı. Bunun sinemasal karşılığını bulmak istiyordum. Bir de, sinemada (sinema filmi olarak) asla böyle bir girişimde bulunamazdım; zira daha önce de söylediğim gibi, sinemada eser filmidir (Cieutat ve Rouyer,2014:165).

Haneke ile yapılmış bu söyleşide aktardığı uyarlamayı neden çektiği sorusuna cevabıyla da yönetmenin bu uyarlamaya yaklaşım tarzı görülmektedir. Onun filmi bilindiği gibi televizyon filmidir, bu nedenle sözlerindeki son vurgu, romanın bir sinema filmi olarak uyarlanması durumunda daha serbest bir türden bir yaklaşımla yaklaşacak olacağını göstermektedir.

Her okurun ve seyircinin romanı ve filmi değerlendirme kıstası farklı olacağından, Haneke'nin filmi hakkında kesin bir yargıya ulaşmak mümkün değildir, ancak bu çalışmada uygulamalı olarak yönetmenin çıkış medyasının özelliklerine sahip çıktığı gözlemlenmektedir. Schlicker'de bu bağlamda şöyle bir yorumda bulunur “filmin daha ilk sahnesinde açılan hanın kapısı ile Haneke'nin bu kapıya odaklanması, çıkış metnine bir selamlama niteliğindedir, çünkü kapı tıpkı bir kitabın kapağının açılması gibi açılmakta ve hikâyeye bu sahneyle başlanmaktadır” (Schlicker,2013).



Resim 70: Haneke Uyarlamasında İlk Sahne [0:00:20]

Haneke'nin filmindeki bu ayrıntı, romana Schlicker'in (2013) belirttiği gibi bir selamlama niteliğinde değerlendirilebilir, çünkü Haneke daha evvel de değinildiği gibi çıkış metninin en belirgin özelliklerini doğrudan sinemaya aktarmayı amaçlamaktadır.

SONUÇ

İki farklı medyanın anlatım özelliklerini konu eden bu çalışma, nispeten yeni bir medya olarak sinemanın kuramlarını tanıtarak incelemesine başlamaktadır. Tarkovski'nin "edebiyat, yazarın yeniden üretmek istediği bir olayı, iç ve dış dünyayı sözcükle betimlemesiyle, sinema doğada var olan, zaman ve mekân içinde kendiliklerinden ortaya çıkan çevremizde gözlemleyebildiğimiz ve içinde yaşadığımız malzemeleri kullanır" sözleri, hali hazırda iki medyayı temelden ayırmaktadır. "Yazar önce dünyanın belli bir görüntüsünün hayalini kurar, sonra da bu hayali sözcüklerin yardımıyla kâğıda döker. Oysa bir film şeridi, kameranın görüş alanına giren dünyadan kesitleri, doğrudan doğruya mekanik bir şekilde kaydeder. Bu kesitlerden daha sonra bir film bütününe görüntüleri yaratılır. Yönetmenlik kelimesinin tam anlamıyla ışığı karanlıktan, suyu karadan ayırma yeteneğidir" (2008:159) sözlerinde de bir filmin üretme aşaması özetlenmektedir. Uyarlamalarda ise bu sürece bir ekleme daha yapılır, yönetmen yazılı bir metinden, önce anlayarak alımladığı betimlemeleri tekrar yorumlamakta dünyadan gerçek görüntülerle de aktarmaktadır. Ortaya çıkan eser senaryosundan bağımsız olarak ne sadece gözün gördükleriyle oluşturulmuş, ne de gerçek görüntülerin montajlamalar ile bir anlatı kurmak yoluyla yansıtılmasından oluşan bir filmidir. Ayrıca yazılı bir anlatımdan yola çıkmış hikâyeler, görsel ve işitsel anlamda revize edilerek yeniden anlatılırken, bir yandan da kaynağını aldığı esere karşı ayrı bir sorumluluk taşımaktadır.

Kafka'nın ünlü romanları *Dava* ve *Şato*'nun ikisi *Dava* diğer ikisi *Şato* romanının olmak üzere dört farklı yönetmen tarafından çekilen dört farklı uyarlamanın, edebiyat bilim kavramları, medyalararasılık kavramları ve sinema kuramlarıyla disiplinler arası bir yöntem seçilerek incelendiği bu çalışmada, iki farklı medyanın anlatım teknikleri medyalar arası ilişkiler bağlamında uygulamalı bir şekilde incelenmiştir. Bu uyarlamalarda film medyasının gereği olarak sinematografik anlatım teknikleri kullanılarak edebiyat metninin bazı unsurlarının kaybolduğu gözlemlenmiş, bu nedenle uyarlamaların edebiyat medyasından birçok yönüyle ayrılmakta olduğu görülmüştür. Film medyasına özgü teknikler aracılığıyla kurulmuş bu yeni anlatılarda, edebiyat medyasında olmayan daha farklı anlatım biçimleri oluşturulmakta ve bu biçimler de kendi içlerinde bir nevi özgün üsluplara dönüşmektedir. Bu üsluplar film medyasının

sınırları dâhilinde yönetmenin tercihlerine göre şekillenmekte ve dolayısıyla filmlerin niteliklerini oluşturmaktadır. Ortaya çıkan eserler artık ne tam bir edebiyat metni ne de özgün bir film olarak adlandırılmaktadır.

Çalışmada belirtildiği gibi medyalararasılık açısından iki farklı medya incelendiğinde, film medyasında sinematografik anlatı unsurları dışında edebiyat medyasından transfer edilmiş tekniklere, edebiyat medyasında da aynı şekilde sinematografik anlatı unsurlarına rastlanılmaktadır. O halde medyaları kullandıkları teknikler bakımından kendi sınırları içinde tutmak olanaksızdır. Söz konusu bu medyalararası alışveriş sayesinde, iki farklı sanat dalı arasında geçişliliğin ne derece mümkün olabildiği de görülmektedir.

Uyarılma film ile roman arasındaki bağlantı hem çok güçlüdür, hem de birbirinden tamamen bağımsızdır. Bu durumda film medyasını edebiyat medyasından ya da edebiyat medyasını film medyasından üstün olması gibi bir durumdan bahsedilemez. Aksine bu iki medya arasında geçişlilikler bulunmakta ve iki medya da estetik iletişimin medyaları olarak bir şeyler anlatma kaygısı taşımaktadırlar. Bu halleriyle iki medyanın ancak ortak paydalarda buluştukları, zaman zaman kendi sınırlarını aşıp farklı medyaların özelliklerinden faydalansalar dahi, aktarım yönleriyle özgün medyalar olarak anlaşılması gerektiği görülmektedir.

Çalışmada incelenen uyarlamalar çeşitli kıstaslara göre seçilmiş, özellikle roman ile kurdukları bağlar yönünden incelenmiştir. Buradaki karşılaştırma süreçlerinde, filmlerin teknik bakımdan sergilenemeyeceği göz önünde bulundurularak, sekanslardan kesitlerle görsel bir anlatının oluşturulması, böylelikle görsel işitsel bir medyanın yazılı bir biçimde aktarımında nispeten daha net kanıların oluşturulması amaçlanmıştır. Öte yandan aynı safhada kullanılan film protokolleriyle, filmlerin hızlı akan düzleminde ayrıntı noktaların kaçırılmaması hedeflenmiştir. Böylece yönetmenlerin tercihleri dakika dakika not edilerek, dikkat çeken bölümlerin kolaylıkla ayırt edilmesi sağlanmıştır. Bu sayede uyarlamalar hakkında, filmde doğrudan alıntılanan kısımlarla net bulguların yakalanması mümkün olmuştur. Bu bulgulardan hareketle uyarlamalar üzerinde birtakım analiz sonuçları sunmak da mümkün: Örneğin David H. Jones ve Rudolf

Noelte'nin uyarlamaları edebi metinlerin yorumlanması ve filmde anlamı ve anlatımı etkileyen sinematografik öğelerin kullanımları nedeniyle edebi metnin başkalaştığı iki farklı uyarlama olarak dikkat çekmektedir. Bu iki filmde de çıkış metninin dokusuna uygun olmayan kimi sinematografik anlatım tekniklerine ve tercihlere rastlanılmakta, bu nedenle yazarın oluşturduğu edebi metine özgü kimi alâmetifarikalar kaybolmaktadır. Noelte, Kafka'nın tamamlamadığı romanı, kahramanı filmin sonunda öldürerek tamamlamaktadır. Bu gibi tercihler uyarlamalar için kimi zaman olağan karşılanırsa da, Noelte'nin finali filmin genel seyrinde yeni bir yorumlama, yeni bir *Şato* uyarlaması olmadığından, olumsuz bir etki yaratmaktadır.

Esasen bu iki uyarlama çıkış metinlerinin ana konusunu koruyan bir yapı sergilemektedir, ancak bu iki uyarlamadaki sözgelimi mekân tasarımları romanların mekânlarından öylesine uzaklaşmaktadır ki, uyarlamalarda edebi anlatımın tamamlayıcısı olan mekânlarla karşılaşmak oldukça güç bir duruma dönüşmektedir. Dolayısıyla edebi metin üzerinden filmle bağ kurmakta olan seyirci, uyarlamalarla aynı bağı kuramamaktadır. Bu noktada Noelte'nin uyarlamasında sürekli olarak yaptığı, şatonun bir yapı olarak sahnelendiği kareler ya da Jones'un, Kafka'nın çıkış metninde özellikle vurguladığı, kafkaesk olarak tanımlanabilecek mekân tasarımlarını uyarlama filme yansıt(a)maması birer örnek olarak gösterilebilir. Bilindiği gibi Kafka romanında, biri başlangıç kısmında olmak üzere kısaca yalnız iki bölümde şatonun tasvirini yapmaktadır ve bu tasvirlerle Noelte'nin tasvirleri karşılaştırıldığında kast edilen mekân anlam bakımından aynı olmuş olsa da, sonuç olarak farklı iki mekân ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla iki farklı anlatıda iki farklı şato tasviri ile karşılaşılmaktadır, burada seyirci romanla bir karşılaştırma yaptığında, yönetmenin niçin bu mekânı romanın yazarından daha sık biçimde kullandığını sorgulaması olağandır.

Jones'un mekânları ise aydınlık ve ferah ortamlardır, fakat Kafka'nın mekânları bir boğuntunun yansımasıdır, karanlık, basık, kasvetli ortamlardır. Bu noktada da Noelte için yapılmış eleştiri, Jones için de geçerlidir. Romanın anlam bakımından en önemli unsurlarından mekân tasvirleri konusunda yazardan farklı bir biçimde yansıtmayı tercih eden yönetmenin filmleri romandan başkalaşmıştır artık. Aynı biçimde bu iki uyarlamadaki kişi tasarımları, romanda tasvir edilen kişilerden gerek dış görünüş,

gerekse sergiledikleri duygusal tasarımlar bakımından uzaklaşmaktadır. Noelte'de durumu her geçen gün kötüleşen, bakımsız bir K. karakteri sergilenmekteyken, Jones'da saldırgan, asi bir K. görülmektedir. Ancak romanla kıyaslandığında ne Kadastrocu K. bu kadar dağınık, ne de *Dava*'daki K. böyle filmde tasvir edildiği kadar asi tutumlar içindedir. Her ne kadar iki uyarlamada da eserin konusunu aktarmak çabası gözlemlenmekteyse de, iki uyarlama da bu ve bunun gibi sebeplerden ötürü romandan uzaklaşmaktadır. Çalışmadaki değerlendirmelerin sonunda Noelte ve Jones'un uyarlamaları hakkında ulaşılan yargı ise, bu uyarlamaların film ve edebiyat medyası bağlamında olumlu örnekler olarak görülmediği yönündedir. Çünkü bu iki filmin kurdukları anlatı yapıları, ne sinematografik açıdan bir yenilik sunmakta, ne de Kafka'nın metinlerindeki anlatı unsurlarını korumaktadırlar.

Öte yandan çalışmada Welles'in *Dava* ve Haneke'nin *Şato* uyarlaması, edebi metnin nitelik bakımından varlığını hissettiren, onun anlatımdaki alâmetifarikalarını koruyan uyarlamalar olduğu yönünde bir sonuca ulaşılmaktadır. Bu iki film diğer iki film gibi yönetmen tercihleri ile şekillenmiştir –ki bundan kaçınmak imkansızdır- ancak yönetmenlerin roman üzerinden yaptıkları bu yorum ve tercihler roman ile oldukça paralel bir biçimde uyarlamalara etki etmektedir. Bu durum hem mekân seçimlerinde, hem kişi tasarımlarında, hem de diğer anlatı unsurlarında kendini göstermektedir. Welles ve Haneke'de kafkaesk mekân tasarımı, ister eklemlenen sahneler bağlamında, isterse de hikâyenin ana akışında olsun edebi metnin izlerini koruyucu bir biçimde yansıtılmaktadır. Welles'in mekânları seçerkenki titizliği- örneğin filmde eski bir tren garını ihtişamlı bir biçimde kullanırken, K. nın yatak odasını basık, alçak tavanlı yansıtması- bu noktada oldukça ilgi çekicidir. Welles'in kafkaesk mekân tasarımları birçok sinema araştırmacısı tarafından örnek gösterilmekte, kimi zaman eserin de ötesinde, mekân tasarımlarına bir eleştiri unsuru ekleyerek, adeta modern yaşamı hiciv eden tasarımlarla da dikkat çekmektedir⁸⁰. Haneke'nin filminde bir yapı olarak şatoyu hiçbir biçimde göstermemiş olması ise, her seyircinin zihninde kendi şatosunu kurmasına olanak sağlamaktadır, böyle bir kullanımda edebi metnin korunması yönünde uygun bir delildir. Haneke'nin asıl metni gözeterek yaptığı yeni bir medyada romanın

⁸⁰ LE PROCESS filminde K.'nin işyeri tasviri, çorak topraklardaki bina tasarımları gibi birçok mekân tasviri burada örnektir.

yapısını koruyan tercihleri -örneğin dış sesli anlatıcı⁸¹ ve sekans aralarını romandaki gibi karanlık plan kullanımlarıyla kesmesi- edebi metni yücelten bir uyarlamanın nasıl yapılabileceği konusunda ipuçları sunmaktayken, edebi metnin uyarlama filmde yeniden nasıl aynı üslupla kurulabileceğine de uygun bir örnektir.

Sinema sahip olduğu görsel işitsel unsurlar ve kendine özgü birçok teknik imkân sayesinde kendine bir dil inşa etmektedir. Edebiyat metnini bünyesinde barındıran, kendi diliyle anlatma amacını taşıyan uyarlama filmlerde de kimi zaman sadece sinematografik bir anlatı düzlemi oluşturulmaktadır, öyle ki artık edebiyat metni anlatı biçimiyle tamamen farklı bir esere dönüşmektedir. Yönetmenin tercihleri doğrultusunda şekillenen filmlerde kimi zaman çıkış metninin izleri kaybolduğu için izleyici artık tamamen başka bir eser ile karşılaşmakta ve kimi zaman bu nedenle film hakkında negatif fikirlere ulaşabilmektedirler. Bu sorunun temelinde edebiyat metnine sadık bir uyarlama filminin aranıyor olması gösterilebilir. Bazin'in (1966:128) "iyi bir uyarlama asıl yapının sözünü ve özünü yeniden kurabilmelidir" sözleri aynı arayışın bir tezahürüdür.

Uyarlamalarda kimi zaman bir yandan romandan güçlü emareler aranırken, bir yandan da yönetmenin kendi yorumunu filmin içinde sunup sunmadığı tartışılmaktadır. *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nin Robert Bresson uyarlaması bilindiği gibi eseri birebir görsel bir anlatıma dönüştürme amacıyla hazırlanmış ve bu konuda kimilerince başarılı sayılmıştır, ancak aynı film kimilerince yönetmenin eserle ilgili yorumunun izlerine rastlanılmadığı iddiası ile sert bir dille eleştirilmiştir. Aynı eleştiriler bu noktada Haneke'nin uyarlaması için de geçerlidir. Burada önemli olan yönetmenin romanı nasıl yansıtmak istediğidir. Haneke filminde yorum farkı oluşturarak yeni bir *Şato* hikâyesi anlatmayı tercih etmemektedir, bu nedenle seçimleri romanla paraleldir ve bu durum Haneke'nin kendi sözleriyle de kanıtlanmaktadır⁸².

⁸¹ Aynı dış sesli anlatıcı kullanımına Welles'de de karşılaşılır. Filmin başında Türhüterparabel'ı tıpkı bir edebiyat metni gibi bir anlatıcının sesiyle aktarılmaktadır.

⁸² Daha ayrıntılı bilgi için: Cieutat, Michel ve Rouyer, Philippe (2014), *Haneke Haneke'yi Anlatıyor*, Everest Yayınları, İstanbul

Çalışmada dört farklı uyarlamamanın seçilmesindeki en önemli etken, filmlerin gerek isimleri, gerekse işledikleri konu bakımından romanlara doğrudan atıfta bulunarak, bu romanların uyarlamaları olduğu iddiasını taşımalarıdır. Elbette bu uyarlamaların dışında Kafka'nın diğer birçok romanının ve hatta aynı romanlarının farklı yönetmenler tarafından çekilmiş uyarlamalarını tespit etmek mümkündür. Ancak burada konu edilen uyarlamalar, hem dönemin ses getiren yönetmenlerince çekilmiş, hem de konu ve olay akışı bakımından romanın yapısını olabildiğince aktarmaya çalışmış yönetmenler olmasından dolayı seçilmişlerdir. Görüldüğü gibi roman isimleriyle, uyarlama filmlerin isimleri aynıdır, tek farklılık romanın Fransızca, İngilizce isimlerinin de filmlerin orijinal isimleri olarak kullanılmış olmasıdır, hatta *Şato* romanının uyarlamaları doğrudan Almanca isimleriyle anılmaktadır. Bu nedenle inceleme yapılırken göz önünde bulundurulan şey, filmlerin bu iddialarının tersi bir durumu kanıtlamak değil, uyarlamaların çıkış metni ile ne derece paralel olduğunu irdelenmesidir. Bu noktada “metnin yorumcuya tamamen yabancı bir anlam içermeyeceği ve dolayısıyla bir şekilde bildiği, haberdar olduğu bu haliyle de yorumcunun metinde konu edilen şey hakkında bir tür ön-düşünceye sahip olduğu” (Toprak,2003:79) düşünülürken, seyircilerin de beklentilerini şekillendirdikleri göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla seyirci daha filmlerin isimlerinden hareketle eserlere ilk bağlantılarını kurmakta, bu yolla da bir önyargı oluşturmakta, dolayısıyla Kafka'nın eserlerini bilen seyirci tarafından eserlerde doğrudan Kafka'nın romanları aranmaktadır.

Uyarlama yöntemlerine göre yönetmen eserden yalnızca konu, tip, karakter vs. gibi noktalardan esinlenebilmektedir. Bu şekilde yapılan uyarlamalar romanın görselleştirilmiş hali olduğunu iddia etmezler. Fakat uyarlamalar konusunda en çok tartışılan gelen eleştirinin esere sadakat olduğu da aşikârdır, hatta uyarlama yöntemleri de bu noktadan hareketle kendi içlerinde sınıflandırılmaktadır. Uyarlama denildiğinde akla gelebilecek ilk şey esere sadakat olmasına rağmen, uyarlamamanın çıkış metnine sadık kalmadığı durumlarda kötü bir uyarlamadır yargısı geliştirmek doğru bir yaklaşım değildir. Romandan kısmen olsa da esinlenen eserin uyarlama olmadığı iddia edilemez, sonuç olarak edebi eser her ne kadar farklı biçimde yansıtılmış olsa da esinlendiği, çıkış noktası olarak edebi metni bir kaynak olarak almış olması bakımından uyarlama olarak adlandırılmaktadır.

O halde edebi esere sadakat ölçütünün -burada romanın olduğu gibi alınarak görsel ve işitsel bir düzlemde aktarılması esastır- uyarlamaları doğru, iyi uyarlamalar olarak değerlendirilebilecek yegâne ölçütü olarak gösterilmemesi gerekmektedir. Bu durumda araştırmacıya düşen şey, yönetmenin film ve roman üzerinden tartışmalarla romanın hangi unsurlarını sinemaya uyarladığını ve hangilerini uyarlamadığını açıklamak, bunları yaparken de hangi kıstasların uygulandığını saptamak olacaktır. Örneğin Kafka'nın *Dava* romanından hareketle, görünmez bir otorite tarafından yargılanan bir bireyin hikâyesi farklı bir senaryo ile aktarılabilir, böyle bir filmin senaryosu *Dava*'dan çok farklı da ilerleyebilir. Bu yönde yönetmen konuyu daha modern öğeler ile değiştirebilmekte, farklı kişileri hikâyeye ekleyerek çok daha farklı bir hikâye ortaya koyabilmektedir. Bu durumda oraya çıkan eleştirilerin, romanın sinemada tekrar nasıl canlandırıldığıyla ya da yorumlandığıyla değil, yorumlanan bölümlerin eseri nasıl biçimlendirdiği ve hangi sinematografik teknikler aracılığıyla yönetmenin bu biçimlendirmeyi gerçekleştirdiği çevresinde olmalıdır⁸³. Bu duruma başka bir alternatif ise, yönetmenin romana film içinde hangi unsurlarla gönderme yapmakta olduğunu saptanmasıdır.

Medyalararasılık tanımlamalarına göre bu çalışmada 4 farklı uyarlama biçimiyle karşılaşılmaktadır. Orson Welles'in uyarlaması filmin çekildiği dönemin teknik ilerlemelerini içinde barındıran, ekleme sekanslarla Kafka'nın sözlerini daha da öteye taşıyan, bunu yaparken de gerek mekân tasvirleri, gerekse kişi tasarımları bakımından romanı aratmayacak düzlemdeki tercihleriyle, öte yandan filmin akışı, konu sıralaması, eklemlenen sahneler bakımından yorumlayıcı transformasyon tanımlamalarına uymaktadır. Michael Haneke'nin uyarlaması daha evvel de değinildiği gibi edebi anlatının, edebiyat medyasının belirleyici unsurlarını film medyasına transfer etmesinden ve romanın akışını, kafkaesk betimlemeleriyle çevreleyen anlatımından dolayı benzeşik transformasyon tanımlamalarına uygun bir uyarlamadır. David H. Jones'un uyarlaması ise konuya yönelik bir transformasyonun özelliklerini barındırmaktadır, yüzeysel olarak sunulan ana konuya, oyuncuların romana göre abartılı tepkileri eşlik etmektedir, ancak bu tekniklerin dışında uyarlamada yeni bir yorum ile

⁸³ Bu noktada ilk akla gelen Zeki Demirkubuz'un Dostoyevski ve Camus'den uyarlamaları örnek gösterilebilir. BEKLEME ODASI (2003), YERALTI (2012), YAZGI (2001) gibi.

karşılaşmamıştır. Son olarak Rudolf Noelte'nin uyarlaması, kullanılan sinematografik teknikler, romanın metaforlarını somutlaştırarak farklı biçimlerde yansıtması, ancak bunu yaparken kafkaesk atmosferin kaybolması gibi nedenlerle eyleme dönük transfer olarak nitelendirilebilmektedir. Bu noktada Noelte'nin filmi sonlandırış biçimi de – hatırlanacağı üzere K. filmin sonunda ölmüştür- aşırı bir yorum olarak adlandırılabilir. Ancak ve fakat tüm bu farklı yöntemlerle çekilmiş olan dört ayrı uyarlamanın hangisi için birebir romanın uyarlamasıdır yargılamasında bulunulabilir?

Bu durumda çalışmada edebiyat metnine sadık kalmak ne derecede mümkündür? sorusu sorulmuş ve uygulamalı biçimde de bu soruya cevap aranmıştır. Yönetmenin de bir okur olduğu gerçeğinden yola çıkılarak, ortaya çıkan filmleri yönetmenin öznel tercihlerinin belirlemekte olduğu, dolayısıyla yönetmenin bir okur olarak düşünülüp filminin de bir yorum olduğunu hatırlatarak bu yönde tekrar sorgulanması gerektiği burada etraflı bir biçimde sergilenmektedir. Çünkü film medyasının sahip olduğu dil, edebiyat metninden farklı bir dildir. Her ne kadar film medyası edebi anlatım tekniklerini kendi bünyesinde kullansa da -ki burada müşterek amacın estetik bir biçimde bir şeyler anlatma olduğunun peşinen kabul edilmesi gerekmektedir- anlatımda kaçınılmaz olarak bu unsurları sahip olduğu dil ile harmanlamakta ve ortaya edebiyat metninden birçok bakımdan farklı bir eser çıkmaktadır. Burada belirtildiği gibi belirleyici olan en önemli unsur, edebi eserin yorumlanma biçimi bakımından yönetmenlerin tercihleri olması ve bir deyişle yeniden üretim yapıldığı için yeni bir anlamın ve dolayısıyla yeni bir anlatımın ortaya çıkmış olmasıdır. Bu noktada Benjamin'in “bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öge eksiktir: bunlar o sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradalığı, eserin medyana getirilmiş bulunduğu yerdeki biricik varlığıdır” (2012: 48) iddiasındaki çıkışın ne denli doğru olduğu da saptanmıştır. Romanda var olan imgelerin yeniden yaratılmış görünümünün imgenin ortaya çıktığı yer, zaman, yaşam biçimi ve toplumsal değerler gibi faktörlere bağlı olması ve sanatçının bakış açısının da bu doğrudan hareketle şekillendiği görüşü bu noktada önem kazanmaktadır. İmgenin canlandırdığı şeyden (kişi, canlı, nesne) uzaklaşması yeniden üretim sürecinde kaçınılmazdır, bu anlamda gösterenin ancak bir temsil olduğu söylenebilir. İşte bu noktada önceden beri şekillendirilen izleyici veya okurun bakış açısı ve görme biçiminin ehemmiyeti, Pavel Florenski'nin vurguladığı merkezi

perspektif ve çeşitli akımlarca gözü hâkim kılarak pasifleştirilen izleyici görüşü doğrultusunda incelenmektedir. “Gerçek ve resim (dolayısıyla sinema) arasındaki benzerlik anlamında bir köprü yoktur” der Florenksi (2013:125), bu manada ona göre önce “sanatçının yaratıcı ruhu, ardından da onun eseri yaratıcı sürecine eşlik ederek onu yeniden üreten ruh tarafından aşılabilir bir yarıktır sadece. Çünkü temsil edilen ve temsil eden arasındaki eşleşme hangi ilkelerden yararlanılarak yapılmış olursa olsun, bir temsil, zorunlu olarak sadece işaret ederek gösterebilir ya da ima ederek anlatabilir”.

Bütün bu faktörler göz önünde bulundurulduğunda uyarlamaya filmler, tıpkı çeviri metinleri gibi, artık çıkış metinden bağımsız başlı başına metinler haline dönüşmektedirler. Artık söz konusu olan yeni bir yorumun farklı bir medya üzerinden aktarılmasıdır. O halde bu filmlerin değerlendirilmesinde romana sadakat ölçütü bir yana bırakılarak, hem filmin romanı aktarım süresi ve romanın uzunluğu, romandaki betimlemelerle kamera çekimlerinin hızı gibi teknik imkanlar bakımından hem de her okumanın yeni bir anlamlandırma, her okurun da yaşadığı dönem, sahip olduğu sosyal ve ekonomik çevre vs. gibi etkenlerle eseri yorumladığını, dolayısıyla eseri de diğer okurlardan farklı yorumlayabileceğini yönetmenin de bir diğer okur olması nedeniyle romanın birebir uyarlamasının yapılmasının ne kadar mümkün olduğu tekrar düşünülmelidir.

Çalışmanın hipotezi de bu noktada belirlenmektedir; uyarlamaya filmler romanlardan hareketle o veya bu şekilde yönetmenlerin süzgecinden geçirilmiştir, yani bir başka okurun alımlama sürecinde kendi zihninde yarattığı film perdesinden hareketle, gerçek dünyadaki görüntüleri kullanarak, sinemanın teknik imkânlarının izin verdiği ölçüde aktarılmaktadır. Bu nedenle hiçbir uyarlamaya filmi için birebir romanın uyarlamasıdır iddiasında bulunulamaz. Bu yargı kaynağını sadece çıkış metninin teknik imkân ve olanaklarının farklı medyaya aktarımı noktasında başkalaştığı gerçeğinden almaz, zira Haneke gibi örnekler, bunun ne derece mümkün olduğunun bir kanıtıdır. Asıl önemli olan metnin başka biri tarafından yorumlanarak aktarılmış, bir okurun algı ve dünya görüşüyle değerlendirilip buna göre yeniden anlatılmış olmasıdır. Edebiyatta nasıl bir metnin tek ve doğru bir yorumu bulunmuyorsa ya da çeviri metinlerde nasıl doğru çeviriden bahsetmek olanaksızsa, uyarlamaya filmlerin de bir edebiyat metni, bir çeviri

metni olarak algılanarak, doğru - iyi yorumlama olarak nitelendirilmek yerine, aktarım tercihlerine eğilmek gerekmektedir.

Yönetmen romanın içinden kendi sahnelerini oluşturacak veriler toplamakta, istediği bölümü ekleyip çıkarabilmekte ve dolayısıyla bir takım seçimler yapmakta, istediği karakteri ön planda tutup, istediğini hikâyeden çıkarabilmektedir. Bir bakıma yönetmenin film üzerine yapabileceği değişikliklerin sınırı yoktur ve tüm bu verilerle yönetmen kendi film dünyasını oluşturmaktadır. O halde yönetmen roman hakkında yeni bir dil oluşturmakta, bu dili farklı bir medya ile sunmaktadır. Sonuç itibariyle yönetmenin filmi çekerken kullandığı teknikler ve romandan yorumladığı kesitlerden oluşturulmuş, sinema dili ile kurulmuş özgün yapıtlarla karşılaşılmaktadır. Uyarlama filmler her ne kadar romana göndermeler yapsa da, artık seyirci romanla değil, yönetmenin zihnindeki eserle karşı karşıyadır. Beyaz perdede görülen ne Kafka'nın *Der Prozess*'i ne de *Das Schloß*'udur, bu eserler artık Haneke'nin DAS SCHLOß'u, Welles'in LE PROCES'i ya da Noelte'nin DAS SCHLOß'u ve Jones'un THE TRIAL filmleridir. Bu yönetmenler Kafka'nın eserlerinden yola çıkarak kendi filmlerini yapmışlardır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ABİSEL, Nilgün ve ERYILMAZ, Tuğrul (2011), Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, İçinde: *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, Derleyen: Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul
- ADANIR, Oğuz (1986), *İşitsel Ve Görsel Anlam Üretimi, J. Mitry İle Sinema Üstüne Söyleşi*, Deu Gsf Yayınları, İzmir
- ADANIR, Oğuz (2013), *Göstergebilimsel Film Kuramı, İçinde: Sinema Kuramları 2: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*, Editör: Zeynep Özarslan, Su Yayınevi, İstanbul
- ADORNO, Theodor W. (1955), *Aufzeichnungen zu Kafka*, in: *Prismen. Kultur Kritik und Gesellschaft*, Frankfurt/M.
- AKTAŞ, Şerif (2000), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara
- ALPOĞLU, Özgen (2014), *Michael Haneke Sinemasında Suç Temasının Simülasyon Kuramı İle İlişkileri Bağlamında Yeniden Değerlendirilmesi*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir
- ALT, Peter-André (2009), *Kafka Und Der Film, Über Kinematographisches Erzählen*, C.H. Beck, München
- ANDREW, J. Dudley (2010), *Büyük Sinema Kuramları*, Çev. Zahit Atam, Doruk Yayınları, İstanbul
- ARNHEIM, Rudolf (1969), *Art And Visual Perception*, University Of California Press, Berkeley
- ARNHEIM, Rudolf (1985), *Film ve Gerçeklik*, Çev. Erol Mutlu, İçinde: *Sinema Kuramları*, Ed: Büker, Seçil; Onaran, Oğuz , Dost Kitabevi, Ankara

- ARNHEIM, Rudolf (2002), *Sanat Olarak Sinema*, Çev: Rabia Ünal, Öteki Yayınları, Ankara
- ARNHEIM, Rudolf (2010). *Sanat Olarak Sinema*, Çev. Rabia Unal Tamdoğan. Hil Yayınları: İstanbul.
- ARVIDSON, Lindac (1968), *When The Movies Were Young*, Dover Publications Inc. New York
- ASSHEUER, Thomas (2010), *Nahaufnahme Michael Haneke Gespräche mit Thomas Assheuer*, Alexander Verlag, Berlin
- AYLAN, Tarık (2005), *Göstergebilim ve Bir Söylem Biçimi Olarak Sinema*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi
- AYTAÇ, Gürsel (2009), *Edebiyat ve Medya*, Hece Yayınları, Ankara
- BALÁZS, Béla (1972), *Der Geist Des Films*, Makol Verlag, Frankfurt Am Main
- BALÁZS, Béla (2001), *Der Sichtbare Mensch Oder Die Kultur Des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt Am Main
- BAUDRILLARD, Jean (2002), *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, Çeviren: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- BAZIN, Andre (1961), *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara
- BAZIN, Andre (1966), *Ari Olmayan Bir Sinema İçin, Uyarlamanın Savunması, İçinde: Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara
- BAZIN, Andre (1975), *Für Ein 'Unreines' Kino - Plädoyer Für Die Adaption*. In: *Was ist Kino? Bausteine Zur Theorie Des Films*, Köln
- BAZIN, Andre (2005), *Orson Welles*, Çev.: Senem Deniz, Okyanus Yayınları, İstanbul
- BAZIN, Andre (2009), *Was Ist Film?*, Übersetzt: Robert Fischer und Anna Düpee, Alexander Verlag, Berlin

- BENJAMIN, Walter (2012), *Fotoğrafın Kısa Tarihi, Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul
- BINDER, Eva ve ENGEL Christine (2008) ,Film und Literatur: Von Liebeleien, Konflikten und Langfristigen Beziehungen, in: *Literatur im Film, Beispiele Einer Medienbeziehung*, Hrsg: Stefan Neuhaus, Königshausen & Neumann, Würzburg
- BINDER, Hartmut (1990), *Kafka-Kommentar zu den Romanen*, , Winkler Verlag, Bochum
- BOGNER, Ralf Georg (2004), *Deutsche Literatur Auf Einen Blick*, Primus Verlag, Darmstadt
- BRAUN, Michael ve KAMP, Werner (2006), *Kontext Film. Beiträge Zu Film Und Literatur*, Erich Schmidt Verlag Berlin
- BROD, Max (2000), *Kafka'da inanç ve Umutsuzluk*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınları, İstanbul
- BUTLER, Andrew M. (2011), *Film Çalışmaları*, Çev: Ali Toprak, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul
- BUYAN, Burak (2013), Hugo Münsterberg İçinde: *Kuramları 1, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, Editör: Zeynep Özarslan, Su Yayınevi, İstanbul
- CAMUS, Albert (1994), *Korku Çağı, Denemeler*, Say Yayınları, Sekizinci Baskı, İstanbul
- CANETTI, Elias (2000), *Öbür Dava, Kafka'nın Felice'ye Mektupları Üzerine*, Çev.: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul.
- CARROLL, John M. (1985), Sinema Kuramının Çözümlememiş Sorunları, İçinde: *Sinema Kuramları*, Ed: Büker, Seçil; Onaran, Oğuz, Dost Kitabevi, Ankara
- CERMENEK, Anja (2010), *Literaturverfilmung – Ein Forschungsbericht Und Eine Exemplarische Analyse (Arcipelaghi)*, Yayımlanmamış Master Tezi, Universität Wien, Viyana

- CIEUTAT, Michel ve ROUYER, Philippe (2014), *Haneke, Haneke 'yi Anlatıyor*, Çev: Siren İdemen, Everest Yayınları, İstanbul
- ÇİÇEK, Nuri (2012), *Franz Kafka'da Yabancılaşma Problemi*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara
- DELEUZE, Gilles Ve GUATTARİ, Felix (2008), *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev: Özgür Uçkan-Işık Ergüden, Yky Yayınları, İstanbul
- DITTMAR, Jakob F. (2011), *Grundlagen Der Medienwissenschaft, Berliner Schriften Zur Medienwissenschaft*, Universitätsverlag Der Tu Berlin, Berlin
- DORSAY, Atilla (1999), *100 Yılın 150 Oyuncusu*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- EISENSTEIN, Sergei (2014), *Film Duyumu*, Çev: Nijat Özön, Agora Kitaplığı, İstanbul
- EISENSTEIN, Sergei (1975), *Bir Sinemacının Düşünceleri*, Çev. Azmi Arna, Yol Yayınları, İstanbul
- FAULSTICH, Werner (1995), *Grundwissen Medien*, Wilhelm Fink Verlag, Münih
- FAULSTICH, Werner (2008), *Grundkurs Filmanalyse*, Utb Wilhelm Fink Verlag, Paderborn
- FICHTE, Johann Gottlieb (1807), *Deducirter Plan Einer Zu Berlin Zu Errichtenden Höeren Lehranstalt*, İn: Sämtliche Werke, Bd.8, Berlin 1846
- FISCHER, Ernst (1985), *Franz Kafka*, Çev: Ahmet Cemal, Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul
- FLORENSKI, Pavel (2013), *Tersten Perspektif*, Zeynep Sayının Sunuşuyla, Çev: Yeşim Tükel Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul
- GENÇ, İbrahim (2009), *Politik Bir Yaşam: Harold Pinter*, Evrensel Gazetesi, 01.04.2009
- GENETTE, Gerard (1982), *Figures Of Literary Discourse*, Columbia University Press, Columbia

- GIDDENS, Anthony (1990), *The Consequences Of Modernity*, Standford University Press, Standford
- GLADZIEJEWSKI, Claudia (1998), *Dramaturgie Der Romanverfilmung. Systematik Der Praktischen Analyse Und Versuch Zur Theorie Am Beispiel Von Vier Klassikern Der Weltliteratur Und Ihren Filmadaptionen*, Alfeld/Leine, Coppi
- GRÄFF, Thomas (2001), *Lektürehilfen. Franz Kafka, Der Proceß*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig:
- GRIPSRUDE, Jostein (2011), Sinema İzleyicileri, İçinde: *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, Ed. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul
- GRIMM, Claudia (2005), *Die Transformation von Gefühlsdarstellungen in Buch Und Film*, Von der Fakultät Für Sprache, Literatur Und Kultur Der Justus-Liebig-Universität Gießen, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Walzenhausen
- GÜLŞEN, Enver (2011a), *Sinemanın Hakikati*, Külliyyat Yayınları, İstanbul
- GÜLŞEN, Enver (2011b), *Hakikatin Sineması*, Külliyyat Yayınları, İstanbul
- GÜRATA, Ahmet (2010), Sinema ve Kuram, İn: *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, Yay. Haz. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayın Evi, İstanbul
- HEIL, Kerstin Elisabeth (2006), Die Piktoralisierung Des Romans Intermediale Systemreferenzen, in: *Unterterhaltender Literatur, Inaugural-Dissertation Der Philosophischen Fakultät Der Wilhelms – Universität Münster*, Münster
- HERBERT, A. ve FRENZEL, Elizabeth (1971), *Daten Deutscher Dichtung Chronologischer Abriß Der Deutschen Literaturgeschichte*, Band II, Dtv, München
- HIGGINS, Dick (1984), *The Poetics And Theory Of The Intermedia*, Carbondale/Edwardsville
- JAHN, Wolfgang (1965), *Kafkas Roman "Der Verschollene" ("Amerika")*, Metzler, Stuttgart
- KAFKA, Franz (1960), *Der Prozess*, Fischer Verlag, Frankfur A.M.; Hamburg

- KAFKA, Franz (1982), *Das Schloss*, Hgb: Malcolm Pasley, S. Fischer Verlag, Frankfurt A.M.; Hamburg
- KAFKA, Franz (1983), *Tagebücher 1910–1923.*: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt Am Main
- KAFKA, Franz (2001), *Briefe 1913-1914*, Hgb: Hans-Gerd Koch, S. Fischer Verlag, Frankfurt Am Main
- KALLDEWEY, Jasper ve Diğerleri (1994), *Yüzyılın 100 Yönetmeni*, Çev: Aysu Erinç, Ethem Erinç, Afa Yayınları, İstanbul
- KAYAOĞLU, Ersel (2009), *Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım: Medyalararsılık*, Selenge Yayınları, İstanbul
- KAYAOĞLU, Ersel (2016), *Edebiyat ve Film, Edebiyat Bilimi Yaklaşımıyla Film Çözümlemesine Giriş*, Hiperlink Yayınları, İstanbul
- KRACAUER, Siegfried (1960), *Theory Of Film*, Oxford University Press, New York
- KRACAUER, Siegfried (1997), *Theory Of Film: The Redeption Of Physical Reality*. Princeton University Press, First Princeton Paperback Printing, New Jersey
- KRACAUER, Siegfried (2011), *Kitle Süsü*, Çev: Orhan Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul
- KREUZER, Helmut (1993), Arten der Literaturadaption, in: *Literaturverfilmung* Hgb: Gast Wolfgang, Bamberg
- LAUTERBACH, Dorothea (2006), »Unbewaffnet ins Gefecht« - Kafka im Kontext der Existenzphilosophie, , in: *Franz Kafka und Weltliteratur*, Hg: Manfred Engel und Dieter Lamping, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen
- LEXIKON des internationalen Films (1987), Reinbek Verlag, Hamburg
- LEXIKON des internationalen Films (2002), Ausgabe 2000/2001, Cd, United Soft Media Verlag, München
- LOHMEIER, Anke-Marie (1996), *Hermeneutische Theorie des Films*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen

- LÖWY, Michael (2008), *Franz Kafka, Boyun Eğmeyen Hayalperest*, Çev: Iflık Ergüden, Versus Kitap, İstanbul
- LUHMANN, Niklas (1995), *Die Kunst Der Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt Am Main
- MARTINEZ, Matias ve SCHEFFEL, Michael (2003), *Einführung in die Erzähltheorie*, Verlag C.H. Beck, München
- MCLUHAN, Marshall (2001), *Gutenberg Galaksisi-Tipografik İnsanın Oluşumu*, Çev. Gül Çağalı Güven, Yapı Kredi Yayınları
- METZ, Christian (1985), *Sinematografik Dil Kavramı Üzerine*, Çev. Seçil Büker, İçinde: *Sinema Kuramları*, Ed. Seçil Büker, Oğuz Adanır, Dost Kitabevi, Ankara
- METZ, Christian (1990), *Psychoanalysis And Cinema: The Imaginary Signifier*. Ed. Stephen Heath, Colin Maccabe, London: Macmillan.
- MITRY, Jean (1989), *Sinema Estetiği ve Psikolojisi*, Çev. Oğuz Adanır, D.E.U.G.S.F. Yayınları, İzmir
- MONACO, James (2013), *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul
- MÜLLER, Jürgen E. (1998), *Intermedialität Als Poetologisches und Medientheoretisches Konzept: Einige Reflexionen Zu Dessen Geschichte*. In: *Intermedialität – Theorie Und Praxis Eines Interdisziplinären Forschungsgebiets*, Hrsg. Von Jörg Helbig, Schmidt Verlag, Berlin
- MÜNSTERBERG, Hugo (1916), *The Photoplay, A Psychological Study*, D. Appleton & Co, London
- NEUHAUS, Stefan (2003), *Grundriss der Literaturwissenschaft*, A. Franke Verlag Tübingen Und Basel
- NUYAN, Elif (2010), *Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara

- OĞUZHAN, Özlem (2003), *Tüketim Kültürü Eleştirisi ve Haneke Sineması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- ONG, Walter J. (1995), *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Çev.:Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yayınları
- ÖZAKMAN, Turgut (2012), *Oyun ve Senaryo Tekniği*, Bilgi Yayınevi, Ankara
- ÖZARSLAN, Zeynep (2013), Gerçekçi Film Kuramcıları, İçinde: *Sinema Kuramları 1, Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, Su Yayınevi, İstanbul
- ÖZARSLAN, Zeynep (2013), Siegfried Kracauer, İçinde: *Sinema Kuramları 1, Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, Su Yayınevi, İstanbul
- ÖZARSLAN, Zeynep (2013), *Sinema Kuramları 1, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, Su Yayınevi, İstanbul
- ÖZDEN, Zafer (2004), *Film Sanatı ve Film Eleştirisi*, İmge Kitabevi, Ankara
- ÖZÖN, Nijat (1964), *Sinema El Kitabı*, Elif Yayınları, İstanbul
- ÖZÖN, Nijat (1966), Çevirenin Önsözü, İçinde: *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Andre Bazin, Bilgi Yayınevi, Ankara
- ÖZÖN, Nijat (1985), *Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, Hil Yayın, İstanbul
- ÖZÖN, Nijat (2008), *Sinema Sanatına Giriş*, Agora Kitaplığı, İstanbul
- PAECH, Joachim (1995), *Literatur und Film*, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar
- PAECH, Joachim (1996), Filmisches Schreiben, im Poetischen Realismus, İn: *Die Mobilisierung Des Sehens: Zur Vor- Und Frühgeschichte Des Films in Literatur Und Kunst* (Mediengeschichte Des Films; Bd. 1) / Hrsg. Von Harro Segeberg, Wilhelm Fink Verlag, München
- PAECH, Joachim (1998), Intermedialität Mediales Differenzial und Transformative Figurationen, in: *Intermedialität*, Hg. Jörg Helbig, Erich Schmidt Verlag, Berlin

- PLUMPE, Gerhard (1993a): *Ästhetische Kommunikation Der Moderne*, Band 1: Von Kant Bis Hegel, Westdeutscher Verlag, Opladen
- PLUMPE, Gerhard (1993b): *Ästhetische Kommunikation Der Moderne*, Band 2 Von Nietzsche Bis Gegenwart, Westdeutscher Verlag, Opladen
- POLITZER, Heinz (1965), *Franz Kafka, Der Künstler*, S. Fischer Verlag, Frankfurt/M.
- POPPE, Sandra (2006), Kafka im Kino- Der Proceß in Orson Welles Filmischer Rezeption, In: *Franz Kafka Und Die Weltliteratur*, Hg: Manfred Engel Und Dieter Lamping, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen
- POPPE, Sandra (2007), *Visualität in Literatur und Film, Eine Medienkomparatistische Untersuchung Moderner Erzähltexte Und Ihrer Verfilmungen*, (Palaestra 327), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (1994), *Arkadaş Türkçe Sözlük*, Arkadaş Yayınları, Ankara
- RAJEWSKY, Irina O. (2002): *Intermedialität*, Utb, Stuttgart
- ROBERTSON, Ritchie (2006), Kafka und skandinavische Moderne, in: *Franz Kafka und Weltliteratur*, Hg: Manfred Engel und Dieter Lamping, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen
- ROTERBERG, Sönke (2008), *Philosophische Filmtheorie*, Königshausen& Neumann, Würzburg
- SARI, Ahmet (2015), *Kafkamakine, Franz Kafka'nın "Ceza Sömürgesi" Adlı Hikâyesine Deleuzoguattarici Bir Yaklaşım*, Çizgi Kitabevi, Konya
- SAUERMAN, Eberhard (2008), Kafkas Roman Das Schloß in den Verfilmungen von Noelte/Schell und Haneke, in: *Literatur im Film*, Hg: Stefan Neuhaus, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg
- SCHAAF, Michael (1980), Theorie Und Praxis Der Filmanalyse. In: *Filmanalyse: Grundlagen, Methoden, Didaktik*. Hgb: Alphons Silbermann, Michael SchAAF, Gerhard Adam: Kallmeyer, Stuttgart

- SCHANZE, Helmut (1996), *Literatur-Film-Fernsehen. Transformationsprozesse*, İn: *Fernsehgeschichte Der Literatur. Voraussetzungen, Fallstudien, Kanon* (Hgb.) Schanze, Helmut Fink Verlag, München
- SCHNAKENBERG, Robert (2014), *Büyük Yönetmenlerin Gizli Hayatları*, Çev: Emre Gözgülü, Domingo Yayıncılık, İstanbul
- SCHNEIDER, Irmela (1981), *Der Verwandelte Text: Wege Zu Einer Theorie Der Literaturverfilmung*, Niemeyer Verlag, Tübingen
- SCHWAB, Ulrike (2006), *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik Und Analyse Der Filmadaption*. Lit Verlag, Berlin
- STACH, Reiner (2008), *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main
- TARKOVSKY, Andrey (2008), *Mühürleşmiş Zaman*, Çev. Füsün Ant, Agora Kitaplığı, İstanbul
- TEKİN, Mehmet (2002), *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)1*, Ötüken Neşriyat, İstanbul
- TEREK UNAL, Gulin (2011), *Sinemada Estetik Kaygı ve Anlatım, Aracı Olarak Sinema Tekniğı, İçinde: Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, Yay. Haz. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul
- TOPRAK, Metin (2003), *Hermeneutik (Yorum Bilgisi) ve Edebiyat*, Bulut Yayınları, İstanbul
- TÜMER, Gürhan (1984), *İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka*, Sanat-Koop Yayınları, İzmir
- TÜRKOĞLU, Nurçay (2011), *Psikanaliz ve Sinema Üzerine, İçinde: Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, Ed. Murat İri, Derin Yayınları
- ÜNAL, Arif (2006), *Dramcı Yönüyle Heinrich von Kleist*, NKM Yayınları, İstanbul
- WAGENBACH, Klaus (1984), *Kafka*, Çeviri: Necmi Zeka, Alan Yayıncılık, İstanbul
- WALSER, Martin (1961), *Beschreibung einer Form. Versuch über Kafka*, Suhrkamp Taschenbuch, München

WELLES, Orson (1965), *Yurttaş Kane*, Çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara

YILMAZ, Hasan Ramazan (2011), *Yeni Gerçekçilik ve Türk Sinemasında Gerçekçilik*, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

ZISCHLER, Hans (1996), *Kafka Geht ins Kino*, Rowohlt Verlag, Hamburg

Sürelî Yayınlar

AKGÜN ÇOMAK, Nebahat (1996), *Kafka Yapıtları ve Sineması*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:3, İstanbul

BARTHES, Roland (1993), *Yazarın Ölümü*, Çev: Hüsamettin Çetinkaya, Edebiyat Eleştiri, Sayı 4, Güz 1993, S.140-144

ÇİĞDEM, Hakan A. (1999), *Sinemada Görüntü ve Gerçek İlişkisi*, Sanat Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:1, Atatürk Üniversitesi, Erzurum

FRAAS, Claudia, Barczok Achim, (2006), *Intermedialität - Transmedialität. Weblogs Im Öffentlichen Diskurs*, İn: Androutsopoulos, Jannis/Runkehl, Jens/Schlobinski, Peter/Siever, Torsten (Hg.): *Neuere Entwicklungen in der Internetforschung. Reihe Germanistische Linguistik 186-187/2006*. Hildesheim/Zürich/New York

KRACAUER, Siegfried (1968), *Fizik Gerçekliğin Kurtuluşu*, Çev: Özön, N. Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, 196, 387-390.

NUYAN, Elif (2011), *Kısa Bir Sinema Felsefesi Tarihçesi*: R.Arnhem, S.Eisenstein, A. Tarkovsky, Kaygı, Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, S: 16, Bursa

SÖZEN, Mustafa (2008), Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler, Zkü Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 8, 2008, Zonguldak

TUTAŞ, Nazan ve AZAK DEMİRKOL, Nihal (2014), Harold Pinter'ın Doğum Günü Partisi ve Eski Zamanlar Oyunlarında Kabalık Stratejileri Ve Hâkimiyet Yarışı, Dil Ve Edebiyat Eğitimi Dergisi, Sayı:12

WEBER, Bruce (2008), *David Jones, Film Director, Dies At 74*, New York Times, New York

WOLF, Werner (1996): Intermedialität Als Neues Paradigma Der Literaturwissenschaft? Plädoyer Für Eine Literaturzentrierte Erforschung Von Grenzüberschreitungen Zwischen Wortkunst Und Anderen Medien Am Beispiel Von Virginia Woolfs, *The String Quartet*'. In: *Arbeiten Aus Anglistik Und Americanistik* 21

İnternet Kaynakları

AKŞAM, (2013), Haneke Hakkında Herşey, <http://www.aksam.com.tr/kultur-sanat/haneke-hakkinda-her-sey/haber-171440> , Son erişim: 08.11.2016

BEHRINGER, Marco (2009), Der Prozess, <http://www.film-rezensionen.de/2009/10/der-prozess/> Son Erişim: 10.10.2015

BÖTTIGER, Helmut (2005) Leben Als Literatur, Deutschlandfunk, http://www.deutschlandfunk.de/leben-als-literatur.871.de.html?dram:article_id=125131

DAS Schloß, BR Deutschland, http://www.filmportal.de/film/das-schloss_8449f26ad325457abb8b81ed48d4873a son erişim: 07.11.2016

DER Spiegel, (1968) K. im Kalk, **DER SPIEGEL** Sayı:10, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46135824.html> son Erişim: 07.11.2016

DERMUTZ, Klaus (2001), *Leben an der Bühnentangente: Dem Regisseur Rudolf Noelte zum 80. Geburtstag Das Abweichen von der Zentralperspektive*, Berliner Zeitung, <http://www.berliner-zeitung.de/leben-an-der-buehnentangente--dem->

[regisseur-rudolf-noelte-zum-80--geburtstag-das-abweichen-von-der-zentralperspektive-16108792](#)

EBERT, Roger (2000), The Trial, <http://www.rogerebert.com/reviews/the-trial-1963>

Son Erişim: 27.01.2016

FILMPORTAL.de (2016), Das Schloß, http://www.filmportal.de/film/das-schloss_67fbecb3ec3c4720a2802cbba69ea3fb Son Erişim: 09.11.2016

HONOLD, Alexander (1998), Franz Kafka: “Das Schloß”, Frankfurter Allgemeine Zeitung, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/romanatlas/slowakei-arwa-franz-kafka-das-schloss-1887163.html> son Erişim: 04.11.2016

HORN, Christian (2006), Literaturverfilmungen, Filmrezension.de, Düsseldorf http://www.filmrezension.de/dossier/literaturverfilmungen/christian%20horn_%20literaturverfilmungen.pdf Son Erişim: 11.09.2015

KUHEIM, Rosemaire (2015), Rudolf Noelte, http://www.deutsches-filmhaus.de/bio_reg/n_bio_regiss/noelte_rudolf_bio.htm son erişim: 06.11.2016

SCHLICKER, Alexander (2013), Ein (Fernseh)Auteur und seine Blickregime: Zu Formen impliziter Filmtheorie und Autorkonstruktion in Hanekes Verfilmung von Kafkas Romanfragment Das Schloß, http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kontrovers/schlicker_schloss.pdf Son erişim: 30.11.2016

TDK Sözlük
http://www.tdk.org.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=tdk.gts.566180680b3628.61304627 Son Erişim : 20.04.2015

UNGERBÖCK, Andreas (2016), Das Schloß, https://www.film.at/das_schlo_1968 son erişim:07.11.2016

WELLES, Orson (1962), On Trial, Interviewed On The Bbc İn 1962 By Huw Wheldon <http://www.wellesnet.com/trial%20bbc%20interview.htm> Son Erişim: 17.07.2016

ZIMMER, Dieter E. (1980) Das Schloß, <http://www.zeit.de/1980/08/das-schloss> Son Erişim: 01.11.2016

ÖZGEÇMİŞ

Alper KELEŞ, 1985 yılında Antalya'nın Korkuteli ilçesinde dünyaya geldi. İlk ve ortaöğretimini Antalya'da tamamladı. 2003 yılında İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans öğrenimine başlayan Keleş, 2008 yılında mezun oldu. 2007 Aralık ve 2008 Haziran ayları arasında DAAD'de (Deutscher Akademischer Austausch Dienst- Alman Akademik Değişim Servisi) staj yaptı. 2009 yılı Nisan ve Aralık ayları arasında İstanbul Üniversitesi ve Paderborn Üniversitesinin ortaklaşa yürüttüğü, TÜBİTAK ve BMBF (Bundesministerium für Bildung und Forschung- Alman Eğitim ve Araştırma Bakanlığı) kurumlarınca desteklenen “Türk-Alman İlişkileri ve Kültürel Etkileşim” projesinde görev aldı. Alper Keleş, yüksek lisansını 2011 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda “Yade Kara Eserleri Örneğinde Kültürel Kimlik Sorunu” başlıklı teziyle tamamladı. Aralık 2009'dan bu yana Sakarya Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak görevini sürdürmektedir. Akademik çalışma alanları içerisinde kültürlerarası edebiyat, Türk-Alman Edebiyatı, medyalararasılık gibi alanlar bulunmaktadır.