

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SLAV DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
RUS DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DÜNYA SİNEMASINDA F. M.
DOSTOYEVSKİ’NİN BUDALA ADLI ESERİNİN
UYARLAMALARI

MELAHAT HAZAL KÖKSAL
2501150570

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. EMİNE İNANIR

İSTANBUL 2017



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Melahat Hazal KÖKSAL Numarası : 2501150570
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Slav Dilleri ve Edebiyatları
: Anabilim Dalı Rus Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Danışmanı : Prof. Dr. Emine İNANIR
Tez Savunma Tarihi : 08.06.2017 Saati : 10.00
Tez Başlığı : Dünya Sinemasında F. M. Dostoyevski'nin Budala Adlı Eserinin Uyarlamaları

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Emine İNANIR		Kabul
2- Prof. Dr. Gönül UZELLİ		Kabul
3- Doç. Dr. İlyas KEMALOĞLU		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Özlem Deniz YILMAZ		
2- Yrd. Doç. Dr. Korhan KORBİK		

ÖZ

DÜNYA SİNEMASINDA F. M. DOSTOYEVSKI’NİN BUDALA ADLI ESERİNİN UYARLAMALARI

MELAHAT HAZAL KÖKSAL

Bu çalışmanın amacı; XIX. yüzyıl Rus edebiyatında önemli bir yeri olan Fyodor Mihayloviç Dostoyevski’nin (1821-1881) “Budala” adlı eserinin dünya sinemasındaki yerini incelemektir. Söz konusu inceleme yapılırken edebiyat ve sinema ilişkisi kapsamında yapılan uyarlama eleştirileri yerine farklı bir bakış açısı kullanılmıştır. Yapılan incelemelerde filmler, Dostoyevski’nin orijinal eserine olan bağlılıklarına göre değil, anlatım teknikleri ve tarihsel arka planlarına göre değerlendirilmiştir.

Bir edebi eser, okuyucular tarafından farklı biçimlerde algılanabileceği gibi, farklı film yapımcıları tarafından da sinemaya farklı biçimlerde sinemaya uyarlanabilir. Özellikle Dostoyevski gibi psikolojik tahlilleriyle tanınan bir yazarın eser uyarlamasında bu durum kaçınılmazdır. Ancak uyarlanan film ve orijinal kaynak arasında ortaya çıkan farklılıklar filmin başarısız olduğu anlamına gelmez. Aynı biçimde, eserin ve eserin kaynaklık ettiği filmin de birbirlerine benzemeleri, film yapımcısının yaratıcılıktan yoksun olduğunu göstermez. Uyarlamaları incelerken farklı eleştirmenler tarafından ortaya atılan kategorileri kullanmak bize daha sağlıklı eleştiri yapma olanağı sağlamaktadır.

Çalışmada, Dostoyevski’nin “Budala” adlı eserinin, Akira Kurosawa, İvan Pıryev ve Andrzej Wajda tarafından nasıl ele alındıkları incelenecektir. İncelemeler Brian McFarlane’in uyguladığı uyarlama inceleme teknikleri kullanılarak ve Geoffrey Wagner’in ileri sürdüğü uyarlama kategorileri kapsamında yorumlanarak yapılacaktır. Böylece her sanat ürününün kendi anlatım inceleme teknikleri ele alınarak değerlendirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılabacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dostoyevski, Kurosawa, Pıryev, Wajda, Budala, uyarlama.

ABSTRACT

FILM ADAPTATIONS OF F. M. DOSTOEVSKY'S THE IDIOT IN THE WORLD CINEMA

MELAHAT HAZAL KÖKSAL

The aim of this study is to examine the importance of Fyodor Mihailovich Dostoevsky's (1821-1881) novel "The Idiot", which occupies a central place in the 19th century Russian literature, for the world cinema. During the analysis in question, an alternative point of view is used compared to the adaptation criticisms regarding the relationship between literature and cinema. The films are evaluated according to their narration techniques and historical backgrounds rather than their fidelity to Dostoevsky's original work.

A literary work can be adapted in various ways to cinema by the film makers as well as it can be perceived in different ways by the readers. Especially, this situation is inevitable in case of an adaptation of an author like Dostoevsky, who is known for his psychological representations. However, the differences between the adapted film and the original source do not necessarily mean that the film is unsuccessful. Likewise, the similarities between the literary work and its adapted film do not mean that the movie maker is lacking creativity. Using adaptation categories, which are suggested by various critiques, help us to make more reliable criticisms when analyzing adaptations.

In this study, it is analyzed how Akira Kurosawa, Ivan Pyryev and Andrzej Wajda approached Dostoevsky's "The Idiot". Examinations are made by using Brian McFarlane's adaptation analysis techniques and interpreted through Geoffrey Wagner's adaptation categories. In this way, the conclusion is reached that every work of art should be evaluated in terms of its own narration analysis techniques.

Key Words: Dostoevsky, Kurosawa, Pyryev, Wajda, The Idiot, adaptation.

ÖNSÖZ

Son yıllarda yapılan sinema ve edebiyat alanlarındaki çalışmalara baktığımız zaman edebi klasiklerin filmlere uyarlanması konusunda ilginin arttığını görebiliriz. Yapılan incelemelerin çoğu orijinal eser ile uyarlanan filmin karşılaştırılması üzerinedir. Aslında bu karşılaştırma, sinema ortaya çıktığı andan beri mutlak bir tartışma konusudur. Ancak günümüzde, sadece kaynak esere benzerliği esas alınarak, bir uyarlamanın başarılı ya da başarısız sayılmaması gerektiği fikri ön plana çıkmaktadır. Özellikle anlatı tekniklerinin gelişmesiyle birlikte sinema da bir anlatı aracı olarak kabul görmekte ve bu çerçevede incelenilmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde, sinema ve edebiyat arasındaki ilişkiyi açıklamaya yoğunlaştık. Bu konuda yapılan çoğu çalışma, okuyucuya edebiyatın sanki sinema tarafından sömürüldüğüne dair yanlış bir izlenim uyandırmaktadır. Oysa farklı sanat dalları arasında etkileşim tarih boyunca kaçınılmaz olmuştur. Sinemanın da yedinci sanat olarak adını duyurduğu bu dönemde, onun diğer sanatlardan etkilenmesi ve onları etkilemesi son derece olağandır. Sinema mimetik, tematik ve poetik anlamda, resim, tiyatro, müzik, edebiyat, fotoğraf gibi alanlarla devamlı bir ilişki içinde olmuştur. Ancak tüm bu sanatların içinde sinema, en yakın bağını her zaman edebiyatla kurmuş, kimi zaman ondan etkilenmiş, kimi zaman da etkilemiştir. Edebiyatın konu çeşitliliği bakımından sinema için hazır bir kaynak durumunda oluşu aralarındaki etkileşimi güçlendirmiştir.

Sinema ve edebiyat arasındaki en temel benzerlik; iki sanatın da öyküler anlatmasıdır. Ortaya çıkan ilk filmlerde anlatım tekniklerinin bugün olduğu kadar gelişmemiş olması sinemanın öykü anlatmasını zorlaştırmıştır. Bu nedenle film yapımcıları yeni bir öykü yaratmaktansa bilinen öyküleri ekrana uyarlama yoluna gitmişlerdir. Özellikle sessiz film döneminde uyarlanan edebi eserler izleyiciler arasında büyük ilgi görmüştür. İzleyicilerin, öykülerin konusuna ve karakterlerine olan aşinalığı filmleri anlamalarını kolaylaştırmıştır.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Dostoyevski'nin "Budala" adlı eseri incelenmiş ve yazarın söylemindeki sinemasal taraflar ön plana çıkartılarak, sinemaya aktarımında yaşanan kolaylıklar ve zorluklardan söz edilmiştir.

Dostoyevski'nin Rus ve dünya edebiyatlarındaki yeri elbette tartışmasıdır. Ancak sinemayla hiç karşılaşmamış olmasına rağmen yazarın, ölümünden yalnız birkaç yıl sonra ortaya çıkan bu sanat üzerinde de etkisinin ne denli büyük olduğu anlaşılmaktadır. Sinema ilk ortaya çıktığı andan itibaren edebiyatla yakın bir ilişki içinde olmuş ve birçok edebi eser beyaz perdedeki yerini almıştır. Dostoyevski'nin de "Budala" adlı eseri de, farklı film yapımcıları tarafından defalarca sinemaya uyarlanan eserlerden biridir. Çalışmamızda incelenen uyarlamalar, Geoffrey Wagner'in öne sürdüğü uyarlama kategorilerine örnek oluşturacak biçimde seçilmiştir. Edebiyat ve sinema ilişkileri alanında yapılan çalışmaların büyük bir kısmı henüz Türkçeye kazandırılmadığından, İngilizce, Almanca ve Rusça kaynaklardan yapılan alıntılar, başlıklar, filmlerde geçen monologlar ve diyaloglar tarafımdan tercüme edilmiş ve adının baş harflerinden oluşan M. H. K. çeviren dipnotuyla belirtilmiştir. Bununla birlikte çalışmada adı geçen edebiyat eserleri ve yazılı kaynaklar italik; filmler, tiyatro oyunları ve tablo adları ise kalın yazı tipi kullanılarak yazılmıştır.

Çalışmanın her aşamasında yardımını eksik etmeyen, birikimleriyle ve hoşgörüsüyle yanımda olan değerli danışmanım Prof. Dr. Emine İnandır'a teşekkürlerimi sunarım. Bu süreçte beni destekleyen Prof. Dr. Gönül Uzelli'ye, Prof. Dr. Türkan Olcay'a, İ.Ü. Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalındaki hocalarıma ve arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim. Birçok kaynağa ulaşmamda bana yardımcı olan Jagiellonian Üniversitesi'ndeki hocalarım Prof. Dr. Tomasz Majewski ve Prof. Dr. Malgorzata Radkiewicz'e yardımlarından ötürü teşekkür ederim. Tüm eğitim hayatım boyunca yanımda olan annem Mine Erten'e ve manevi desteğini her saniye hissettiğim kardeşim Kayra Kaan Köksal'a teşekkürlerimi sunarım.

Melahat Hazal KÖKSAL

2017 - İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE SİNEMA İLİŞKİSİ

1. 1. Edebiyat ve Sinema İlişkisine Kısa Bir Bakış.....	3
1. 2. Filmde ve Romanda Anlatı Yapısı.....	10
1. 2. 1. Filmde ve Romanda Bakış Açısı.....	11
1. 2. 2. Filmde ve Romanda Anlatım Teknikleri.....	13
1. 2. 3. Filmde ve Romanda Zaman ve Mekan.....	14
1. 3. Bir Fenomen Olarak Uyarılma ve Sinemada Roman Uyarlamaları.....	16
1. 4. Rus Sinemasında XIX. Yüzyıl Rus Eserleri Uyarlamaları.....	24

İKİNCİ BÖLÜM

DOSTOYEVSKİ’NİN BUDALA ADLI ESERİ

2. 1. Dostoyevski’nin Yaşamı ve Eserleri.....	29
---	----

2. 2. Dostoyevski'nin Budala Adlı Eseri ve Yazım Öyküsü.....	47
2. 3. Dostoyevski'nin Söylemi ve Sinemasal Tarafları.....	52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÜNYA SINEMASINDA “BUDALA”

3. 1. Dostoyevski'nin Budala Adlı Eserinin Dünya Sinemasındaki Örnekleri.....	58
3. 2. Akira Kurosawa ve Hakuchi (1951).....	62
3. 2. 1. Kurosawa'nın Geliştirimi.....	64
3. 2. 2. Kurosawa'nın Gerçekleştirimi.....	74
3. 3. Sovyetler Yapımı Budala (1958) ve İvan Pıryev.....	78
3. 3. 1. Pıryev'in Gerçekleştirimi.....	80
3. 4. Andrzej Wajda ve Nastazja (1994).....	88
3. 4. 1. Wajda'nın Budalası.....	90
3. 4. 2. Nastasya Filipovna ve <i>Femme Fatale</i>	93
3. 4. 3. Kabuki Tiyatrosu ve Wajda'nın Karakterleri.....	96
SONUÇ.....	100
KAYNAKÇA.....	105
E-KAYNAKÇA.....	114

GİRİŞ

Dostoyevski'nin "Budala" adlı eserinin dünya sinemasındaki uyarlama örneklerinin incelenmesine yönelik üç bölümden oluşan çalışmamız, temelde iki farklı anlatı türü; filmde ve romanda anlatı söylemleri ekseninde bir çözümleme sunar. İlk olarak sinema ve edebiyat arasındaki ilişkiye ve bu ilişkinin nihai ürünü olan uyarlamalara değinilecektir. Sinema yeni bir sanattır. Tüm sanatlardan sonra ortaya çıkan yedinci sanattır. Sinema kuramları ve eleştirileri de genç ve hala gelişim içindedir. Bu nedenle "film dili", "sinemasal anlatı", "uyarlama" gibi kavramlar çeşitli yaklaşımlarla incelenmektedir. Çalışmamızın birinci bölümünde filmde anlatı yapısı, Aristoteles'in "Poetika" adlı çalışmasındaki tragedya tanımı ile karşılaştırılarak açıklanacaktır. Ardından filmde ve romanda kullanılan anlatı; kullanılan teknikler, bakış açısı, zaman ve mekan alt başlıkları altında incelenecektir. Bunun yanı sıra, bir fenomen olarak uyarlama açıklanacak ve henüz ülkemizde pek yaygın olarak kullanılmayan, uyarlama kategorileri üzerinde durulacaktır.

İkinci bölümde, Dostoyevski'nin hayatına ve eserlerine değinilecek ve "Budala" adlı eserinin yazım öyküsüne incelenecektir. Yazarın hayatındaki bütün detayları incelemek biyografi yazarlarının görevidir. Bundan dolayı çalışmanın bu bölümünde Dostoyevski'nin eserlerinde otobiyografik yansımalarını bulduğumuz dönüm noktalarından ve Dostoyevski'nin söyleminden, sinemasal taraflarından söz edilecektir. İncelemenin bu bölümünde özellikle Mihail Bahtin'in, Boris Sokolov'un Nikolay Berdyayev'in ve Stefan Zweig'in Dostoyevski üzerine yazdıkları biyografik ve poetik çalışmalardan yararlanılacaktır.

Çalışmamızın inceleme bölümünde, Rus yönetmen İvan Pıryev'in, Leh Yönetmen Andzej Wajda'nın ve Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın F. M. Dostoyevski'nin "Budala" eserini yorumlayış biçimleri incelenecektir. Özellikle bu yönetmenlerin seçilmelerinin nedeni; Geoffrey Wagner'in "The Novel and The Cinema" (Roman ve Sinema) adlı çalışmasında öne sürdüğü, uyarlama filmlerin aktarma, yorumlama ve andırma biçiminde incelenebileceği fikridir. İncelemek için seçtiğimiz filmler, Wagner'in uyarlamaları sınıflandırma yöntemi ile açıklanacaktır. Film incelemeleri için ise Brian McFarlane'in "Novel to Film" (Romandan Filme)

adlı çalışmasında öne sürdüğü teknikler doğrultusunda yapılacaktır. Uyarlamaların incelemeleri yapılırken, neden-sonuç ilişkisi yaratmak amacıyla, filmler tarihsel arka planları ile birlikte açıklanacaktır.

Sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edildiğini göz önünde bulundurarak, farklı sanat dalları arasındaki etkileşimin kaçınılmaz olduğunu söylemek olasıdır. İki sanat dalının; edebiyat ve sinemanın etkileşiminden meydana gelen uyarlamaların birer sanat ürünü olarak kabul etmek ve bu bağlamda inceleme yapmak gerekir. Çalışmamızın ana fikrini oluşturan bu konu, araştırmamız sürecinde ulaşılan sonuçların özetlenmesiyle son bulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE SİNEMA İLİŞKİSİ

1. 1. Edebiyat ve Sinema İlişkisine Kısa Bir Bakış

Günümüzde hem görsel hem de işitsel bir sanat olarak varlığını sürdüren sinema diğer sanat türleriyle kıyaslandığı zaman son derece yeni bir oluşumdur. Sinemanın başlangıcı olarak Fransız film yapımcıları Lumiere Kardeşlerin 1895 yapımı, **Trenin Gara Girişi** (L'Arrivee d'un Train a La Ciotat) adlı kırk altı saniyelik görüntüsünü kabul ederek sinemanın bugün yaklaşık 120 yaşında olduğunu söylemek olasıdır.¹ Sinemanın bu kadar genç bir sanat oluşu, ortaya çıktığı andan itibaren onu farklı sanat dallarından yararlanmaya, onlarla etkileşim halinde olmaya itmiştir. André Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları* adlı çalışmasında şöyle der:

Sinema gençtir, ama edebiyat, tiyatro, müzik ve resim tarih kadar yaşlıdır. Bir çocuğun eğitimi nasıl onu çevreleyen yetişkinleri taklitte oluyorsa, sinemanın evrimi de ister istemez alışılmış sanatların örneğiyle değişti.²

O halde bugün sinemanın tüm sanatların evriminde var olan determinizmin ve daha önce gelişmiş olan sanatların üzerinde yaptığı etkinin sonucu olduğu kabul edilebilir. Sinema kendinden önce var olan birçok sanat dalının özelliklerini bünyesinde barındıran ve gelişimini teknolojik ilerlemelerle sürdüren bir sanat dalıdır. Sinemanın yedinci sanat olarak da adlandırılması yalnızca geç ortaya çıktığı için değil, diğer sanatların sahip olduğu birçok farklı özelliği içermesinden kaynaklanmaktadır. Nijat Özön *Çağdaş Sinemanın Sorunları* adlı çalışmasında şu görüşü öne sürer:

¹ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2003, s. 15.

² Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1966, s. 110.

Sinema bütün sanatların bireşimi, bir çeşit 'tüm sanat' da sayılabilir. Bütün öbür sanatlardan sonra ortaya çıkan, bundan dolayı 'yedinci sanat' adını alan sinema, bu geleneksel sanatların hepsine açık ve yatkın olması, hepsini özümseyebilme niteliği taşıması yönünden 'tüm sanatı' gerçekleştirebilecek tek sanattır.³

Aslına bakıldığı zaman, tüm sanat eserleri başlangıçtan günümüze benzer amaçlara hizmet ederler. Bu amaçlar; insanları bilgilendirmek, eğlendirmek, beğeni toplamak, propaganda yapmak ya da toplumun kültürel gelişimine katkıda bulunmak gibi çeşitlilik gösterebilirler. Ancak hangi amaca, ne tür araçlar ile hizmet ederlerse etsinler, hemen hemen tüm sanat dalları birbirleri ile karşılıklı bir etkileşim içindedirler. Özlem Kale bu etkileşimi şu cümlelerle anlatır:

Farklı malzemelerle yola çıkıp özgün ürünlerini yaratan sanatlar, zamanla kaçınılmaz bir etkileşime girerler. Özellikle, anlatım teknikleri, sanatlar arasında ortaklık meydana getiren unsurlardır. Örneğin; Bertolucci, şiir ve sinemayı birbirine yaklaştırmış; Salvador Dali, plastik fikirlerini sinemaya taşımış; Andre Breton, Mayakovski, Boris Vian, M. Duras gibi şair ve yazarlar kendilerini sinemada ifade etmeye çalışmışlardır.⁴

Farklı birçok sanat dalıyla etkileşim içinde olmasına karşın, sinema en yakın ilişkisi başlangıcından itibaren edebiyatla kurmuştur. Bu yakın ilişkinin birçok nedeni vardır. Bunlardan ilki; edebiyatın sinema için hazır bir kaynak durumunda oluşudur. Yedinci sanatın ortaya çıkışından itibaren senaristler, yönetmenler ve yapımcılar sürekli bir konu arayışı içerisinde olmuşlardır. Edebiyat, hem konu çeşitliliği hem de sanatsal derinliği ile sinemayla sürekli iç içe olmuş, zaman zaman onu etkilemiş zaman zaman da etkilenmiştir. Bu bağlamda hem dünya sinemasında hem de Türk sinemasında birçok edebi eser beyaz perdeye uyarlanmıştır.

³ Nijat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı**, s. 9.

⁴ Özlem Kale, "Edebiyat Sinema İlişkisi", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 2010, No: 3, 14. s. 266-267, (Çevrimiçi) http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi14pdf/kale_ozlem.pdf, 5 Ocak 2017.

Ortaya çıkan ilk filmlerin amacı hareket eden görüntüler göstermekti ve genellikle bu görüntüler ardında bir öykü barındırmazlardı. İş çıkışında dağılan işçilerin, gara giren bir trenin, yolda kayıp düşen bir adamın görüntüleri gibi kamera açısı değiştirilmeden çekilen birkaç saniyelik görüntüler yaygındı. Sinemada anlatı tekniklerinin gelişmesiyle birlikte filmler yalnızca kısa görüntüler göstermek yerine öyküler anlatmaya başladı. İyi bilinen eserlerin uyarlamaları ise erken dönem film izleyicileri arasında son derece popülerdi. İzleyicilerin karakterlere ve konuya olan yakınlığı, onların ortaya çıkan görüntüleri takip edebilmelerini ve karakterleri tanımalarını kolaylaştırıyordu. Birkaç dakikalık sessiz görüntülerle yeni bir öykü yaratmak ve anlatmak zordu. Ancak herkesin konusunu bildiği edebi eserlerin ekranda gösterilmesi ise film yapımcıları için daha az zahmetliydi. Bu nedenle William Shakespeare'in *Kral John* adlı eseri (1899), *Kül Kedisi* (1900), *Robinson Crusoe* (1902) ve *Ali Baba Ve Kırk Haramiler* (1905) gibi halk arasında yaygın olarak bilinen edebiyat eserleri sessiz film döneminde birçok kez sinemaya uyarlandı. Böylece 1906'ya gelindiğinde sinema artık gerisinde bir öykü barındıran, anlatım aracı olarak kullanılmaya başlandı.⁵

Edebiyat ve sinema arasındaki ilişkinin gelişmesinde rol oynayan bir diğer neden ise ekonomik durumlardır. Hareketli görüntüler ve öyküler arasındaki erken tarihsel bağlar, sinemanın bir endüstri olarak gelişmesine katkı sağlar. XX. yüzyılın ilk on yılında, henüz gelişme çağındaki film endüstrisi, öykülerin anlatılmak için ne kadar zamana ihtiyacı olduğunu ve bir izleyicinin öyküleri izlemek için bu zamanı harcamakta nasıl istekli olduğunu fark eder. İlk yıllarda birçok insan sinemaya gitme, arkadaşlarıyla bir öğleden sonra geçirme ya da işten birkaç saat uzaklaşma deneyimlerini yaşamak için film izlemeye gider. 1913'e gelindiğinde, film yapımcıları, daha kalabalık izleyici guruplarını etkileyecek karmaşık öyküler geliştirerek, onları koltuklarında daha uzun süre oturabileceklerini ve daha fazla para kazanabileceklerini fark ederler.⁶ Artık ihtiyaçları olan; konu ve karakter bakımından zengin olan öykülerdir. Bu nedenle film yapımcıları edebiyata daha çok yönelir, sinemada edebiyat eserlerinin özellikle roman uyarlamalarının sayısı gün geçtikçe

⁵ Timothy Corrigan, Patricia White, **The Film Experience: An Introduction**, London, Palgrave MacMillan, 2009, s. 230.

⁶ A.y.

artar. İlerleyen teknoloji ve ortaya çıkan yeni anlatım teknikleriyle birlikte film yapımcıları için sinemada öykü anlatma işi kolaylaşır. Böylece edebiyat ve sinema arasındaki bağ daha derin ve karmaşık bir hal alır.

Sinemanın edebiyat ile geliştirdiği bu yakınlık farklı tartışmaları da beraberinde getirir. Uzun yıllar boyunca sinemanın diğer sanat dallarıyla arasında ne gibi bir ilişki olduğu tartışılır, sık sık sinemanın bir sanat dalı olup olmadığı konusu gündeme gelir. Sinemanın etkileşim içerisinde olduğu sanatlar ile kıyaslanması, eleştirmenleri en çok oyalayan konu olur. Joseph Feldman bu durumu şu sözlerle anlatır:

En başında beri, filmi edebiyat ve drama ile karşılaştırmak gibi bir eğilim vardı. Vachel Lindsay'ın Hareketli Resim Sanatı (1915) ve Hugo Muensterber'in The Photoplay gibi film tekniği üzerine yazılan ilk kitaplar bu karşılaştırmaları içeriyordu. Haliyle bu eğilim film sanatının doğası üzerine yapılan tüm ciddi tartışmalarda ortaya çıkmaya başladı.⁷

Richard MacCann, yönetmen Ingmar Bergman'ın filmin edebiyatla hiçbir alakası olmadığını söylediğini kaydeder. MacCann'ın da belirttiği üzere Bergman'nın bu sözü birçok dogmatik ifade gibi tamamen doğru değildir.⁸ Bir film tıpkı bir edebiyat eseri gibi aynı ölçütler içerisinde ele alınıp imgesel ve simgesel açılardan analiz edilebilir. Elbette film üzerinde roman ya da şiir gibi inceleme yapmak neredeyse olanaksızdır. Örneğin; filmin ritmi düzenlendiği yol ile belirlenir, şiirde olduğu gibi vurgulu ve vurgusuz hecelerın çeşitliliği ile ya da romanda olduğu gibi betimlemelerin ve diyalogların değişimi ile değil. Bu farklılığın en temel nedeni ise filmde imgenin görsel, edebiyatta ise sözel olmasından kaynaklanır.⁹ Edebiyat araç olarak kendisine yazı dilini seçerken, sinema ise görüntüyü kullanır. Sinema da bir anlatı olduğu için dili kullanır ancak sinemadaki dil sinematografik dildir. Sinematografik dil göstergelerden ve bu göstergelerden meydana gelen bir sistemden oluşmaktadır. Her iki sanatta da anlatıcı mevcuttur. Ancak edebiyatta anlatıcı

⁷ Joseph Feldman, Harry Feldman, **Dynamics of the Film**, Çev. M.H. K., New York, Arno Press, 1972, s. 11.

⁸ Richard Dyer MacCann, **In Film: A Montage of Theories**, New York, E.P.Dutton, 1966, s. 144.

⁹ Bernard F. Dick, **Anatomy of Film**, Boston, Palgrave Macmillian, 2010, s. 247.

genellikle tektir. Modern sinemada ise anlatıcı ses, ışık, görüntü, dekor, oyuncu gibi hem görsel hem de işitsel bileşenlerin bir sonucudur. Edebiyatta, anlatılan öykü ve karakterler okuyucunun zihninde canlandırılır. Sinemada ise her şey gözlerimizin önündedir. Örneğin; “güzel bir kadın” dediğimiz zaman, herkesin aklına ilk gelen güzel kadın imgesi farklıdır. Sinemada ise güzel kadın imgesi, dönemin dayatılan güzellik algısına göre betimlenir ve her filmde tektir. Bir sinema salonu dolusu izleyicinin filmde gördüğü şey aynıken, bir edebiyat eseri onu okuyanlar tarafından farklı biçimlerde hayal edilebilir. Bununla birlikte bir film yapımcısı da bir romanı kendi bakış açısına göre değerlendirip sinemaya uyarlabılır. Ortaya çıkan film, okuyucuların zihinlerinde yarattıkları görüntülerden farklıysa, uyarlamanın orijinal esere “sadakat” ya da “iharet” gibi konularda değerlendirilmesine neden olur.¹⁰

Dokuları ve kullandıkları araçlar farklı olsa da edebiyat ve sinema, anlatı yapıları açısından benzerlikler gösterirler. Örneğin filmde zaman şimdiki zamandır. Bir romanda ise zaman; geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman olarak parçalanabilir. Sinemasal anlatı tekniklerinin gelişmesiyle zamanda esneklik beyaz perdeye de yansımıştır. Artık geriye dönüş ve ileri atlayış teknikleri sinemasal zamanda hem geçmişten hem de gelecekte söz etmek olasıdır. Edebiyat ve sinemadaki anlatı yapısını incelemeye, önce anlatının tanımını yaparak başlamanın daha uygun olacağı düşünülmektedir.

Gerard Genette ise *Anlatı Söylemi* adlı çalışmasında anlatıyı; bir olayı ya da olaylar dizisini anlatma işini üstlenmiş, sözlü ya da yazılı söylem olarak tanımlamaktadır.¹¹ Kısaca; anlatının, öykünün nasıl anlatıldığı ve anlatının nasıl oluşturulduğu ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Anlatı, iki önemli bileşenden oluşmaktadır; öykü ve söylem. Öykü bir anlatının ne’sidir. Söylem ise anlatının nasıl’ıdır. Öyküde meydana gelen olaylar, söylem tarafından olay örgüsüne dönüştürülmektedir. Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem* adlı çalışmasında olay örgüsünün, herhangi bir somutlaştırmadan yani herhangi bir filmde ya da romandan

¹⁰ A.y.

¹¹ Gerard Genette, **Narrative Discourse: An Essay in Method**, Trans. Jane E. Lewin, Ithaca, Cornell University Press, 1983, s. 25.

çok daha genel bir düzeyde var olduğunu söyler ve devam eder:

Sunuş düzeni, öykünün doğal mantığının düzeniyle aynı olmak zorunda değildir. İşlevi belli öykü olaylarını vurgulamak ya da önemsizleştirmek, bazılarını yorumlamak bazılarını çıkarsamaya bırakmak, göstermek ya da anlatmak, yorum yapmak ya da sessiz kalmak, bir olayın ya da karakterin şu veya bu yönüne odaklanmaktır.¹²

Buradan ulaşabileceğimiz sonuç; bir öyküde eylemler, söylemi gerçekleştiren kişiye bağlı olarak sayısız yolla düzenlenebilir. Bu duruma verilebilecek en iyi örnek bir roman ve onun film uyarlamasıdır. Anlatım kuramı düzeninde incelediğimiz zaman hem edebi eser hem de bu eserden uyarlanan film öyküdür. Roman yazarı ya da sinema yönetmeni tarafından aynı öykünün düzenleniş biçimleri de söylemi meydana getirir. Her anlatıda, mutlaka olması gereken, belirli kavramlar vardır. Bunlar Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinden beri bilinmektedir. Kısaca özetlemek gerekirse; anlatının öykü ve söylem olmak üzere ayrılması gibi, öykü de kendi içerisinde, olaylar ve varlıklar olmak üzere iki ana başlık altında ayrılır. Karakterler ve zaman/mekan öykünün varlıklarını, eylemler ve olan bitenler de olayları meydana getirirler.¹³ Farklı anlatılarda, söylem ve buna bağlı olarak öykü değişebilir. Böylece bazı olaylar ayrıntılarıyla ele alınırken, diğerlerinden daha az söz edilebilir. Kronolojik sıra da söyleme bağlı olarak değişebilir ve anlatıda, zamanda gerilemeler ve öncelemeler (sinemadaki karşılıkları ile geriye dönüşler ve ileri atlayışlar) kullanılabilir. Aynı şekilde karakterler de eklenebilir ya da anlatımdan çıkarılabilirler.

Filmde ve romanda anlatı yapısını açıklamaya başlamadan önce, Aristoteles'in *Poetika*'sına geri dönmenin kuramsal anlamda bize yardımcı olacağını düşünmekteyiz. Günümüzde hala birçok anlatı kuramcısı, modern edebi türlerin incelemesini yaparken *Poetika*'dan yararlanır. M.Ö. 384 yılında doğmasına karşın, Aristoteles'in şiir sanatı üzerine yazdıkları bugün, sinema sanatı için bile hala geçerliliğini korumaktadır. Aristoteles'in tragedya tanımı bunun en açık göstergesidir

¹² Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem*, Çev. Özgür Yaren, Ankara, Deki Yayınevi, 2009, s. 39.

¹³ A.e., s. 17.

diyebiliriz.

Tragedya ahlaki açıdan ağırbaşlı, başı ve sonu belli olan, belirli bir uzunluğa sahip olan bir eylemin taklididir. Sanat tarafından güzelleştirilen bir dile sahiptir ve kapsadığı her bölüm için bir takım özel araçlar kullanır, eylemde bulunan kişiler tarafından temsil edilir. Bu anlamda bakıldığında tragedya sadece mitos değildir. Tragedyanın amacı acıma ve korku duygularını harekete geçirmek, ruhu kendi tutkularından arındırmaktır.¹⁴

Şimdi bu tanımı sinemayla bağdaştıralım. Belirli bir uzunluğa sahip olması özelliği sinemanın zamanla olan ilişkisini gösterir. Gerçekten her filmin bir başı, bir sonu ve bu ikisi arasında geçen bir süresi vardır. Bir eylemin taklidi olması, sinemanın çıkış noktasına işaret etmektedir. George Melies'in 1896'da çektiği, **Bir İskambil Partisi** (Une partie de cartes) ve **Irmakta Kurtarış** (Sauvetege en riviere) adlı ilk filmleri, yaşamın film senaryosunda yeniden canlandırılmasıdır.¹⁵ Aristoteles'in tanımında geçen, güzelleştirilmiş bir dilin kullanılması düşüncesi filmin üslubuna işaret ederken, her bölüm için bir takım özel araçların kullanılması da film yapım sürecini özetlemektedir. Tragedyanın amacı belirli duyguları harekete geçirmek ise bizim de bu duygulara ulaşmak için izlediğimiz korku, gerilim ve macera türünden filmlerin de aynı amaca hizmet ettiklerini unutmamak gerekir.

Aristoteles tragedyanın tanımını yaparken, öğelerini de şu biçimde belirler:

Böylece tragedyanın altı öğesi ortaya çıkar. Öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik. Bu öğeler arasında en önemlisi olayların uygun bir biçimde birbirine bağlanmasıdır.¹⁶

Şimdi bu tanımı biraz daha genişleterek, filmde ve romanda anlatı yapısını açıklamaya çalışalım.

¹⁴ Aristoteles, **Poetika**, 2.bs., Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, 2013, s. 44.

¹⁵ Nijat Özön, **Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, İstanbul, Hil Yayınları, 1985, s. 157.

¹⁶ Aristoteles, **a.g.e.**, s. 45.

1. 2. Filmde ve Romanda Anlatı Yapısı

Her anlatı, öykü ve söylem olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. *Poetika*'dan beri bilinen bu ayrım, diğer anlatı kuramcıları tarafından da takip edilmektedir. Aristoteles'in mirasının XX. yüzyılda Fransız yapısalcılar tarafından benimsenmesiyle, anlatının yapısalcı kuramı ortaya çıkar. Çalışmamızda da filmde ve romanda anlatı yapısı, Seymour Chatman'ın yapısalcı yorumuna göre açıklanacaktır. Chatman'ın yapısalcı yorumuna göre anlatının tanımı şu biçimde yapılır: "Anlatı açıkça bir bütündür çünkü bir araya gelerek kendilerinden daha farklı bir bütünü oluşturan öğelerden; olaylardan ve varlıklardan meydana gelir."¹⁷

Varlıklar kendi içinde; karakterler ve zaman/mezan olarak, olaylar ise eylemler ve olan bitenler olarak ayrılmaktadırlar. Söylemindeyse, anlatı formunun kendisi ve onun ortaya konuluşu biçiminde bir ayrım gözlenir. Anlatı formunun kendisi anlatı aktarımının yapısına işaret etmektedir. Anlatının aktarımı anlatı sesi, bakış açısı ve öykünün kaynağı ile ilgilendir. Ortaya konuluş biçimi ise hangi medyum ile birleşerek bize ulaştığıyla ilgilidir.

Filmde ve romandaki temel amaç öykü anlatmaktır. İki sanat dalı da öyküyü; olay, zaman, mezan ve kişi gibi temel öğeleri, kendilerine özgü anlatım teknikleriyle birleştirerek izleyiciye ya da okuyucuya aktarır. Roman; zaman, mezan ve kişiye ait betimlemeler yaparak olayı okuyucuya ulaştırır. Film de ise tüm bu öğeler görüntü yoluyla izleyiciye gösterilir. Onega ve Garcia Landa *Narratology* (Anlatı Bilim) adlı çalışmalarında anlatının; zamansallık ve nedensellik ilkeleriyle birbirine bağlanmış bir dizi olayın göstergesel temsili olduğunu söylerler.¹⁸ Bu tanım hem film hem de roman için kullanılabilir.

Filmde ve romanda anlatının yapısını açıklamaya çalışırken, birçok eleştirmen; yazar, anlatıcı, karakter ve görüntüleyici gibi kavramların üzerinde durur. Kısaca açıklayacak olursak; yazar konuyu ortaya koyan, anlatıcı öyküyü anlatan, karakter kurmaca bir dünyada yaşayan ve görüntüleyen ise anlatılan öyküyü

¹⁷ Seymour Chatman, **a.g.e.**, s. 19.

¹⁸ Susana Onega, Jose Angel Garcia Landa, **Narratology: An Introduction**, Longman, Londra, 1996, s. 3.

dinleyen, izleyen ya da okuyandır.¹⁹ Anlatının, farklı medyumlarda oluşturulabilecek, göstergesel bir yapı olduğu kabul edersek, hangi yolla görüntülediği medyumun türüne göre değişiklik gösterebilir. Bu durum anlatının ortaya konuluş biçimi ile ilgilidir. Anlatının aktarımı ise bakış açısıyla belirlenir.

1. 2. 1. Romanda ve Filmde Bakış Açısı

Bakış açısı anlatıda; olay, zaman, mekan ve kişilerin kimin tarafından görüldüğüyle ilgilidir. Chatman anlatıda, üç farklı bakış açısı tanımlamaktadır. Bunlar; algısal, düşünsel ve çıkarla ilgili bakış açılarıdır.²⁰ Algısal bakış açısı düz anlamla yani birisinin gözünden algılanan ile ilgilidir. Örneğin; “Selçuk’un bakış açısıyla Pierre Loti Tepesi’nden bakıldığında Haliç’in manzarası muhteşemdir” cümlesinde, manzarayı Selçuk’un gözünden algılarız. Düşünsel bakış açısı simgeseldir yani birinin dünya görüşüyle ilgilidir. “Selçuk kendi bakış açısından, paranın mutluluk getirmediğini söyledi” cümlesi, Selçuk’un gerçek dünyadaki fiziksel konumuyla değil, onun düşünme tarzıyla alakalıdır. Son olarak çıkarla ilgili bakış açısı ise birisinin çıkarıyla ilgilidir ve kişinin genel refahını niteler. “Zamanında anlamasa da, Selçuk’un bakış açısından bu anlaşma bir yıkım olmuştur” cümlesinde Selçuk’un algısal ya da düşünsel yönlerine göndermede bulunulmaz. Bahsedilen sonuçlara maruz kaldığına göre Selçuk ne simgesel ne de fiziksel anlamda bir bakış açısına sahip değildir. Buradan çıkarabileceğimiz sonuç; bakış açısı ilk iki cümlede olduğu gibi bir eyleme ya da üçüncü cümlede olduğu gibi durağan bir konuma işaret edebilmektedir. Chatman, anlatısal metinler ile ilgili görüşlerini şöyle açıklar:

Anlatısal metinlere döndüğümüzde çok daha karmaşık bir durumla karşılaşırız. Çünkü anlatılarda, açıklayıcı metinler, vaazlar, politik nutuklar, vb.de olduğu gibi tek bir varlık değil iki (karakter ve anlatıcı) varlık söz konusudur. Bunların her biri bir ya da daha fazla bakış açısı türü sergilerler. Bir karakter düz anlamıyla belli bir nesneyi ya da olayı algılayabilir; ve / ya da kendi düşünce

¹⁹ Edward Branigan, **Point of View in the Cinema**, New York, De Gruyter Mouton, 1984, s. 1.

²⁰ Seymour Chatman, **a.g.e.**, s. 142-143.

*sistemi doğrultusunda sunabilir ya da çıkarına başvurabilir.*²¹

Anlatısal metin türlerinden biri olan romanda bakış açısı; tanrısal, gözlemci, tekil ve çoğul bakış açıları olarak farklılık gösterebilmektedir. Tanrısal bakış açısı; yazara her şeyi bilme olanağı sağlar. Bu bakış açısıyla yazılan bir romanda anlatıcı, karakterlerin hislerinden, geçmiş ve gelecekteki olaylardan haberdardır. Gözlemci bakış açısında, olaylar ve kişiler bir gözlemcinin gözlem yeteneğine bağlı olarak aktarılır. Tanrısal bakış açısından farkı, gözlemci gördüğünden ve duyduğundan fazlasını bilmemektedir. Tekil bakış açısı genellikle otobiyografik romanlarda kullanılmaktadır. Ben anlatım biçiminin kullanıldığı bu teknikte anlatıcı ve anlatılan aynı kişidir. Son olarak, çoğul bakış açısında, olay birden fazla kişi tarafından aktarılır. Romanda kimi zaman bu bakış açılarından biri ya da birden fazlası aynı anda kullanılabilir.²² Filmde kullanılan bakış açısıyla ilgili ise Chatman şunları söyler:

*Filmler, bir değil iki eş zamanlı bilgi kanalına sahip oldukları için (görüntü kuşağı ve ses kuşağı, üstelik ses kuşağında sadece konuşma sesleri değil, müzik ve gürültü de yer alır) anlatıyı, bakış açısını yönlendirmeye yarayan yeni ve ilginç olanaklarla donatır.*²³

Filmde ses, konuşan karakterin sözleri olabileceği gibi, karakterin dudakları hiç kıpırdamadan da duyulabilir. Bu durumda ses, karakterin iç sesi ya da anlatıcının fazladan bilgi vermek için kullandığı bir yöntem olabilir. En temel film anlatısında, kamera yalnızca olayları kaydetmek için kullanılır. Kayıt sırasında kamera, herhangi bir karakterin bakış açısıyla özdeşleşmez. Chatman, bu türden bir filmde, karakter için hissettiğimiz özdeşleşmenin tamamen tematik empatiden kaynaklanması gerektiğini belirtir.²⁴

Filmlerde genellikle tanrısal bakış açısı kullanılmaktadır. Tıpkı tanrısal bakış açısının kullanıldığı bir romanda, öykünün üçüncü tekil şahıs tarafından aktarıldığı

²¹ A.y.

²² Mehmet Tekin, **Roman Sanatı 1**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2003, s. 50-58.

²³ Seymour Chatman, **a.g.e.**, s. 148.

²⁴ A.e., s. 149.

gibi, aynı bakış açısına sahip kamera da filmde hemen hemen aynı rolü üstlenir. Tanrısal bakış açısına sahip romanda, anlatıcı istediğinde mekandan mekana, zamandan zamana ve kişiden kişiye geçiş yapabilir. Birden fazla konunun işlendiği, zamanda geriye dönüşlerin ve ileri atlayışların olduğu filmde de kamera aynı işlevi görür. Çoğul ve gözlemci bakış açılarının filmlerde kullanılan örneklerine modern sinemada denk gelmek olasıdır. Zaman zaman filmlerde tekil bakış açısı da kullanılmaktadır.²⁵ Örneğin; Robert Montgomery'nin 1946'da çektiği **Göldeki Kadın** (Lady in the Lake) adlı filmi anlatıcının gözünden çekilmiş bir filmidir. Filmde kamera, anlatıcının boynuna asılmış ve film boyunca, aynaya bakmadığı sürece yüzü görünmez.

1. 2. 2. Romanda ve Filmde Anlatım Teknikleri

Romanda yazar, eserine derinlik ve dinamizm kazandırmak amacıyla, olay örgüsünü, anlatım tekniklerinden faydalanarak oluşturur. Anlatım tekniklerinin mantıklı ve zengin kullanımı romanın sanatsal niteliğini belirler. Filmler de tıpkı romanlarda olduğu gibi geriye dönüş, ileri sıçrama, bilinç akımı gibi anlatım teknikleri kullanırlar. Filmde ve romanda, zaman ileri akmak zorunda değildir. Bir yazarın geçmişten, şimdiki zamandan ve gelecekte söz edilebileceği gibi; bir film yapımcısı da kronolojik sırayı takip etmek zorunda değildir. Anlatıma hareket katmak için romanlarda söz sanatlarından yararlanılır. Sinemada ise bu iş için kurgu teknikleri kullanılır. Nijat Özön kurguyu şu biçimde tanımlar:

*Bir filmin çekilişi sırasında elde edilen çekimler arasında seçim yapmak, bunları çevirim oyunluğundaki sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını büyük bir titizlikle saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak, bunları belirli bir anlatıya göre düzenlemek işi.*²⁶

²⁵ Bernard F. Dick, **a.g.e.**, s. 251-252.

²⁶ Nijat Özön, **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2000, s. 443.

Özön'e göre kurgu ile filme özgü zaman ve mekanı yaratmak, filmsel gerçeği kurmak olasıdır.²⁷ Örneğin; benzetmeli ve karşılaştırmalı kurgu teknikleri, iki olgu arasındaki benzerliklerden ve zıtlıklardan yararlanarak düşünceyi etkili anlatmak için kullanılırlar. Diğer bir kurgu çeşidi olan çarpıcı kurguda ise ardı ardına gelen imgelerin uyandırdığı çağrışımlar kullanılarak izleyici üzerinde derin bir etki bırakmak amaçlanır. Türk sinemasında Onur Ünlü'nün **İtirazım Var** adlı filmi benzetmeli ve karşılaştırmalı kurgu, **Sen Aydınlatırsın Geceyi** adlı filmi ise çarpıcı kurgu tekniklerinin kullanıldığı filmlere örnek olarak gösterilebilir.

1. 2. 3. Romanda ve Filmde Zaman ve Mekan

Zaman için bir eylemin ya da bir durumun içinde geçtiği, geçmekte olduğu, geçeceği süredir diyebiliriz. Zamanı mekandan bağımsız düşünmek olanaksızdır. Nesnelerin ve olayların anlam kazanmaları için evrene ihtiyaçları vardır. Evren ancak zaman ve mekanın birlikteliğiyle meydana gelebilir. Zaman; geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman olmak üzere geleneksel olarak üç boyutta incelenir. Bu boyutlar birbirlerinden ayrılmazlar. Sürekli olduğu için zamanı bölmek olası değildir.²⁸ Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi* adlı çalışmasında zamanla ilgili şunları söyler:

*Sanat dalları, gerçekçiliği, zaman-mekan boyutlarında birbirinden değişik tarzlarda kavrarlar. Söz gelişi, resim ve plastik sanatlar, nesnelerin mekansal çizgilerini ve oranlarını öne çıkararak, onları duruk (statik) tarzda yansıtırlar.*²⁹

Böyle bir ayrım edebiyat ve sinema sanatları arasında da gözlenir. Edebiyatta, olaylar ve durumlar yazar tarafından kısa zamana yoğunlaştırılabilir ya da uzun zamana yayılabilir. Bu bağlamda, sanatsal zamandan söz etmek olasıdır. Örneğin;

²⁷ A.y.

²⁸ Aslıhan Doğan Topçu, "Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri", **Sinemada Anlatı ve Türler**, Kolektif, İstanbul, Vadi Yayınları, 2016, s. 49-52.

²⁹ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2005, s. 93.

Hemingway, *İhtiyar Adam ve Deniz* (The Old Man and the Sea) öyküsünde yaşlı balıkçının seksen dört gününü bir paragrafta yoğunlaştırmıştır.

Sinemada zaman ise gerçek hayattan ve diğer sanat dallarından farklılık gösterir. Sinemada zamanı dondurmak ya da ileri atlayışlar ile gelecekte görüntüler vermek olasıdır. Semir Aslanyürek, “sinema zamanın üzerinde tahakküm kurma sanatıdır”³⁰, der. Buradan hareketle, sinemada kullanılan zamanın öznel olduğunu ve zamanın klasik ya da Bergsoncu zaman anlayışlarına göre kullanılabileceğini söylemek olasıdır. Tıpkı romanda olduğu gibi filmlerde de zaman, yoğunlaştırılabilir. Kurgu yoluyla gerçek zamanda haftalarca süren olaylar, filmde birkaç dakika içinde anlatılabilir.

Roman ve film anlatısında, zaman ve mekan vazgeçilmez iki öğedir. Her iki öğenin, iki sanatta da mevcut olmasına karşın; romanlar zamana, filmler ise mekana daha bağlıdır. Bunun nedeni edebiyatın nesneler arasındaki mekan ilişkilerini göstermede diğer sanat dallarından daha geride kalmasıdır. Edebiyatta mekan, okuyucunun zihninde, yazarın betimlemeleri aracılığı ile var olur. Sinemada ise mekan olayın ya da durumun geçtiği yer olarak gözlerimizin önündedir. İzleyicinin zihninden bağımsız olarak da mevcuttur. Pospelov, mekanı sanatsal bağlamda ele almada edebiyatın, resim ve plastik sanatlardan daha olanaklı tarafları olduğunu savunur. Bu, dil sayesinde gerçekleşir. Yazar dili kullanarak, bir nesneyi betimlerken, bir imgeden diğerine hızla geçebilir, okuyucuyu çeşitli eylem ve durum yerlerine götürebilir. Böylece edebiyatın sanatsal imgelerin zenginliği sayesinde, okuyucunun zihninde mekan betimlemeleri canlandırılabilir. Pospelov sanatsal edebiyatın amacının; zaman içinde geçen, yaşamları, düşünceleri olay örgüsüne bağlı insan eylemlerini yeniden yaratmak olduğunu söyler.³¹ O halde, dil sanatında gösterilenin, özellikle zaman olgusu içinde, yeniden kurgulanan olaylar ve durumlar olduğunu söylemek olasıdır. Bu nedenledir ki, edebiyat dil sayesinde mekansal anlatımlara olanak sağlamasına karşın, zamansal anlatımlara öncelik vermektedir.

³⁰ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998, s. 55.

³¹ Gennadiy Pospelov, **a.g.e.**, s. 93-95.

Sinemada ise mekansal anlatımlar ön plandadır. Bunun nedeni sinemanın görsel bir sanat oluşundan kaynaklanır. Lumiere kardeşlerin çektiği ilk filmlerde, yalnızca eylem ve mekan gösterilmekteydi. Zamanla anlatım tekniklerinin ortaya çıkmasıyla mekan, sadece bir anlatım ögesi olmaktan çıktı ve çeşitlilik kazandı. Bugün sinemada coğrafi ve dramatik mekan olmak üzere iki tür mekan vardır. Coğrafi mekan, filmde gördüğümüz, eylemlerin aktarıldığı mekandır. Dramatik mekan ise, durumların ve kişilerin psikolojisini belirlemek amacıyla kullanılır.³² Kanaatimizce; Alfred Hitchcock'un 1960 yapımı **Sapık** (Psycho) filminde Norman Bates'in annesinin evi, birinci kat, zemin katı ve bodrum olmak üzere üç katlıdır. Mekanın bu yapısı, Norman Bates'in id, ego ve süper egosu ile ilişkilendirilir.

Kısaca özetlemek gerekirse, romanda ve filmde kullanılan zaman ve mekan anlatımlarının tamamen aynı şey olmasalar da benzerlikler gösterdiklerini söylemek olasıdır. Özellikle, gelişen anlatım teknikleri sayesinde sinemasal anlatı edebi anlatıya yaklaşır ve roman yazarlarının kullandığı anlatım teknikleri film yapımcıları tarafından da kullanılmaya başlanır. Bu sayede edebi eserlerin sinemaya uyarlanmaları sırasında yalnızca konunun değil aynı zamanda kullanılan tekniklerin de benzerlikler gösterebileceğini söyleyebiliriz.

1. 3. Bir Fenomen Olarak Uyarlama ve Dünya Sinemasında Roman Uyarlamaları

Uyarlama; kelime anlamı olarak “sinema için hazırlanmamış bir metni sinemaya uygun biçime sokma”³³ ya da “hikaye, roman, kısa hikaye vd. gibi bir kaynaktan alınan senaryo”³⁴ biçiminde açıklanır. Bu tanımdan anlaşılabacağı gibi, kaynak metin aslen sinema için hazırlanmamıştır. Sinema uyarlamalarında başka bir sanat türüne ait eseri, sinemanın gerekliliklerine uydurma söz konusudur. Fransızca “adaptation” kelimesi Anglo-Amerikan dillere de “adaptation” olarak geçmiş,

³² Arif Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 21-26.

³³ Nijat Özön, **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, s. 732.

³⁴ Ralph S. Singleton, **Amerikan Film Terimleri Sözlüğü**, Çev. Selçuk Taylaner, İstanbul, EsYayınları, 2004, s. 6.

dilimizde de zaman zaman “adaptasyon” olarak da kullanılmaktadır. Kelimenin Rusçası “ekranizatsiya”dır ki düşünüldüğü zaman, eğer Türkçeye “ekranlama” olarak geçseydi, bir edebiyat eserinin ekrana yansıtılması işini daha dolaysız açıklayabilirdi.

Daha önce de belirttiğimiz gibi sinema; resim, fotoğraf, müzik, plastik sanatlar gibi birçok farklı sanat dalıyla her zaman ilişki içinde olmasına karşın en yakın bağını edebiyatla kurmuştur. Serpil Kirel bu ilişkiyi şu sözlerle açıklar:

*Edebiyat ve sinema ilişkisini kopmaz bir ilişki olmasının ardında yatan neden sinemanın, özellikle de popüler sinemanın anlatılacak öykülere gereksinim duymasıdır. Sinema bir eğlence aracı olarak öyküler anlatmak zorundadır.*³⁵

Bu nedenle yazılı eserlerin çoğu sinema için hazır bir kaynak durumundadır. Geriye kalan tek şey yazılı eseri sinema dilinde yeniden düzenlemek ve beyaz perdeye aktarmaktır.

Uyarlama süreci üç bölümden meydana gelir. Bunlar; edebi metni okuma, yorumlama ve yazılı dili görsel dile çevirmediir. Film yapımcılarının en çok sorun yaşadıkları aşamalar kaynak metni yorumlamak ve sinemaya aktarmaktır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, edebi eserler her okuyucunun zihninde farklı imgelerle birleşirler. Kurmaca eserlerde anlam; yazar, metin ve okur arasındaki etkileşimden ortaya çıkar. Bu nedenledir ki bir uyarlamanın kaynak metne birebir bağlı olması olası değildir. Çünkü film yapımcısı da kendi okumasından yola çıkarak eseri yorumlar ve sinemaya aktarır. Yorumlama ve sinematografik dile çevrilme aşamalarında uyarlama, orijinal metinden uzaklaşabilir. Uyarlama; kaynak metindeki her cümleyi birebir ekrana yansıtmak demek değildir. Uyarlama işi yaratıcılık gerektirir. Kaynak eserin ruhunu iyi anlamak ve yorumlamak uyarlama sürecindeki en önemli aşamalardır. Ancak bu şekilde ortaya yeni bir eser koyulabilir. Çünkü sanılanın aksine, uyarlamalar edebi eserlerin taklitleri değildirler. Bu noktada eleştirmenlerin göz önünde bulundurmaları gereken nokta; uyarlamaların, farklı bir dille oluşturulmuş, yeni sanatsal oluşumlar olduklarıdır.

³⁵ Serpil Kirel, “Uyarlamak mı? Uyumlanmak mı?: ‘Tersyüz-Adaptation’”, (Çevrimiçi) <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/article/view/5000004935>, 5 Ocak 2017.

Romanlardan beyaz perdeye uyarlama sinemanın ortaya çıkmasının hemen ardından başlar. 28 Aralık 1898 günü, Paris’te, Lumiere Kardeşlere ait, aralarında **Lumiere Fabrika’sından Ayrılan İşçiler**’in (Sortie des Usines Lumiere a Lyon) de olduğu hepsi yaklaşık 45 saniye uzunluğunda, on tane kısa filmin gösterimi yapılır. “Bu gösterimden etkilenen izleyicilerden biri de George Melies’tir. Sinemayı yaratıcı bir biçimde ilk kullanan Melies olmuştur.”³⁶ Melies sadece ilk bilimkurgu yönetmeni ve tanıtım filmlerinin mucidi değil aynı zamanda edebiyat eserlerini beyaz perdeye uyarlayan ilk yönetmendir. Bugün sinemanın bir anlatı türü olarak kabul edilmesinde Melies’in katkıları oldukça büyüktür. Melies’in sayesinde kamera gerçek hayattan görüntüler kaydetmek yerine bir öykü anlatmak için kullanılmaya başlanır. İlk film uyarlaması da Melies tarafında 1899’da çekilen **Sinderella** (Cinderella) adlı filmidir. Melies, 1902’de *Gulliver’in Gezileri*, 1907’de *Denizler Altında 20,000 Fersah* ve *Hamlet*, 1908’de ise *Don Kişot* gibi önemli edebiyat eserlerini sinemaya aktarır.³⁷

Türk Sineması’nda da ilk uyarlama film, sinemanın ortaya çıkmasının ardından çekilir. İlk Türk filmi olarak Fuat Uzkınay’ın 1914’te çektiği **Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı** filmi başlangıç olarak kabul edilmektedir. İlk roman uyarlaması ise yalnızca beş yıl sonra, Ahmet Fehim Efendi’nin 1919’da çektiği **Mürebbiye** filmidir.³⁸ Türk sinemasında özellikler yerli romanların uyarlamaları oldukça yaygındır. Muhsin Ertuğrul’un **Ateşten Gömlek** (1923), **Sözde Kızlar** (1924), **Ankara Postası** (1929), **Aysel Bataklı Damın Kızı** (1934), Faruk Kenç’in **Kıvırcık Paşa** (1940), Şadan Kamil’in **Seven Ne Yapmaz** (1947), Lütfi Akad’ın **Vurun Kahpeye** (1949), Metin Erksan’ın **Yol Palas Cinayeti** (1955), **Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi** (1957) adlı filmleri yerli roman uyarlamalarına örnek olarak gösterilebilir.³⁹

Türk Sineması’ndaki ilk Rus eser uyarlaması ise Atıf Yılmaz Batıbeki tarafından 1960 yapımı **Dolandırıcılar Şahı** filmidir. Filmin Nikolay Gogol’ün

³⁶ Tuncay Yüce, “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 1, Sayı 2, 2005, s. 68, (Çevrimiçi) <http://www.ijmeb.org/index.php/zkesbe/article/view/109>, 02 Ekim 2016.

³⁷ Osie Turner, **The Alchemist of Light: A Biography of George Melies**, 2013, (Çevrimiçi) <http://www.goodreads.com/book/show/21772957-the-alchemist-of-light>, 03 Kasım 2016

³⁸ Şükran Kuyucak Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010, s. 13-16.

³⁹ Nijat Özön, **Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, s. 342-359.

Müfettiş (Revizor) adlı eserinin özgün bir yorumu olduğu düşünülmektedir. Filmde bir kasaba doktoruna aşık olan, dolandırıcı bir gencin öyküsü anlatılır. Batıbeki, **Yarın Bizimdir** (1963) ve **Murat'ın Türküsü** (1965) filmlerinde de benzer konuları işler.⁴⁰ Günümüzde de Rus edebi eserlerin uyarlamaları Türk Sineması'ndaki varlığını sürdürmektedir. Örneğin; Zeki Demirkubuz'un **Yeraltı** (2012) filmi, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* (Zapiski iz Podpolya) adlı eserinden sinemaya aktarılmıştır.

Sinemanın bir sanat biçimi olarak görülmeye başladığı andan itibaren, edebi çalışmaların bu yeni medyanın ihtiyaçlarını karşılamak için uyarlanması en heyecanlı tartışma konularından biri olmuştur. XX. yüzyılın ilk çeyreğinde, film eleştirisi daha yeni yeni ortaya çıkarken, uyarlama konusunu ilk irdeleyenler, her zaman yazılı metnin onun görsel veya görsel-işitsel karşılığından daha üstün olduğunu varsayan edebiyatçılardı. Bundan dolayı, uyarlama süreci ve nihai ürün üzerine yapılan tartışmalar genellikle orijinallik ve kaynak esere bağlılık gibi konuların etkisi altında kalmaktaydı. Buradan anlaşıldığı gibi, bir yapıtı beyaz perdeye uyarlama, senaristlerin ve sinemacıların karşılaştığı en çelişkili sıkıntılardan birisidir. Eğer uyarlanan film orijinal esere benzerse, film özgün olmamakla; yönetmen de yaratıcı davranmamakla suçlanır. Aksi durumda, yani film orijinal eserden son derece bağımsızsa bu seferde eserin aslını bozmakla eleştirilir. Amerikalı senarist ve oyun yazarı Horton Foote *Writing For Film* (Film İçin Yazmak) adlı makalesinde bu çelişkiyi şu sözlerle açıklıyor:

*Kendi yazdığım oyunları (sinemaya) uyarlamak belli sorunlar içerir, ancak başka bir yazarın çalışmasını uyarlamaya çalışmak son derece zor ve zahmetli bir süreçtir. ... Başka bir yazarın dünyasına girmeye çalıştığımız anda, onun hayal gücüne zarar vermemek için daimi bir gerginlik altındasınızdır.*⁴¹

Bugün de edebiyat ve sinema ilişkisi üzerine yazılan yazılardan, yapılan araştırmalardan yalnız birkaçını bilimsel çalışma olarak değerlendirebiliriz. Geri

⁴⁰ A. e., s. 365.

⁴¹ Horton Foote, "Writing For Film", Çev. M. H. K., **Film And Literature, A Comparative Approach to Adaptation**, Ed. Wendell Aycock and Michael Schoenecke, Texas, Texas Tech University Press, 1988, s.7,

kalanlar, kısır bir döngü içinde, “uyarlama eser orijinaline sadık kalmalı mıdır?”; “birebir uyarlama yaratıcılığı öldürür mü?”; “yönetmen yazara ihanet mi ediyor?” gibi soruları ele alan yazılardır. Bu tür yazıların ne edebiyata ne de sinemaya bir katkı sağlayabileceğini söylemek olası değildir. Oysa bir edebi esere ve onun uyarlama filmi arasındaki ilişkiye yaklaşımlar çeşitli farklılıklar göstermeli ve adaptasyon çalışmaları ayrı bir bilimsel disiplin altında geliştirilmelidir. Bu da analiz için materyallerin artması ve aynı zamanda kabul edilebilir metodolojilerin kademeli olarak gelişmelerine olanak sağlanması anlamına gelmektedir.⁴²

Buna benzer bir yaklaşımı ilk ortaya atan ise uyarlama sürecini son derece ciddiye alan, erken dönem sinema eleştirmenlerinden Andre Bazin’dir. Bazin, orijinal esere bağlılığın retoriği içerisinde hapsolmaktansa, uyarlamaların diyaloglar açısından incelenmesi gerektiğini önerirken, bu diyalogların en iyi örneklerinde “bir eserin başka bir yaratıcının bilincindeki kırılması” ile karşılaşacağımızı anlatır.⁴³ Bazin aynı zamanda, filmlerin yazara ait dil dizgeyi, tarzı ve ayrıntıları iletmek için yetersiz olduğu fikrini de reddeder. Ona göre başarılı bir uyarlama sinemanın tüm tekniklerini (montaj, geriye dönüş, flu çekimler vs.) kullanarak “biçim anlamında bir eşdeğerlilik” yaratmaktır.⁴⁴ Bu noktadan hareketle, bir edebi eser uyarlamasını, kaynak esere bağlılık ya da ihanet söylemlerine girmeden incelemenin bize en tarafsız sonucu verebileceğini söyleyebiliriz. Çünkü Claude Bremond’un da söylediği gibi; mesaj, öyküden yalıtılabilen bir yapıya sahiptir. Bremond, *Le message narratif* (Anlatının Mesajı) adlı makalesinde anlatı hakkında şunları söyler:

Anlatı, dayandığı tekniklerden bağımsızdır. Gerekli özelliklerini kaybetmeden bir medyumdan diğerine uyarlanabilir; bir öykünün konusu baleda anlatılabilir, bir roman perdeye ya da sahneye uyarlanabilir, bir film onu hiç izlememiş birine sözcüklerle anlatılabilir. Bunlar okuduğumuz sözcükler, gördüğümüz görüntüler, deşifre ettiğimiz hareketlerdir ancak bunların aracılığıyla

⁴² Elzbieta Rokosz-Piejko, “The Preserved, The Lost and The Gained In Adaptation-Paul Scott’s The Raj Quartet and The Granada Television Serial”, **From Page To Screen, Page**, Rzeszow, University of Rzeszow Press, 2012, s.149-156.

⁴³ Andre Bazin, “Adaptation of the Cinema as Digest”, **Film Adaptation**, Ed. James Naramore, New Brunswick, Rutgers UP, 2000, s. 20.

⁴⁴ A.y.

izlediğimiz öyküdür ve bu aynı öykü olabilir.⁴⁵

Metinlerarasılığın modern eleştirel fikirleri, kaynak eser ve uyarlama arasındaki ilişkiye daha sofistike bir yaklaşım göstermektedir. Eleştirel bağlamda bakıldığında konu, uyarlanan filmin kaynak esere sadık olup olmamasından ziyade kaynak seçiminin nasıl olduğu ve bu kaynağın filmin ideolojisine ne şekilde hizmet ettiği ile ilgilidir. Bu konuda bazı yazarlar uyarlamaları kategorize edebilecek bir takım taktikler önerirler. Böylece orijinal esere sadakat konusu da film eleştirisinde öncelikli konumunu kaybetmiş olur.

Bugün yaygın olarak kullanılan ölçüt, Geoffrey Wagner'ın *The Novel and the Cinema* (Roman ve Sinema) adlı çalışmasında ileri sürdüğü üç farklı uyarlama türleridir. Bunlar; aktarma (transposition), yorumlama (commentary), ve andırmadır (analogy). Aktarmada, kaynak eser, üzerinde büyük değişiklikler yapılmadan, en az müdahale ile filme uyarlanır.⁴⁶ Sovyet yönetmen Sergey Bondarçuk'un 1966'da çektiği **Savaş ve Barış** (Voyna i Mir) uyarlaması iyi bir aktarma örneğidir. Yaklaşık yedi saat uzunluğunda olan film, neredeyse eserdeki hiçbir ayrıntı atlanmadan çekilmiş ve Tolstoy'un aynı adlı eserine son derece sadık kalmıştır.⁴⁷ Yorumlamada ise sinemaya uyarlanacak olan eser, kasıtlı olarak veya yanlışlıkla bazı yönlerden değiştirilir.⁴⁸ Roman, film yapımcısının niyetine bağlı olarak farklı şekillerde yorumlanarak sinemaya uyarlanabilir. Örneğin; Boris Polevoy'un 1946'da yazdığı *Yeni İnsanın Öyküsü* (Povest o Nastoyaşçem Çeloveke) savaş sırasında iki ayağını birden kaybeden Aleksey Maresyev'in pilotluğa geri dönme azmini ve karşılaştığı bürokratik sorunlara karşı zaferle sonuçlanan öyküsünü anlatmaktadır. Eser 1948'de Sovyet yönetmen Aleksandr Stolper tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmıştır. Romana oldukça yakın olmasına karşın filmin olaylara bakış açısını farklılık göstermektedir.

⁴⁵ Claude Bremond, "Le message narratif", s. 4, Çev. M. H. K., (Çevrimiçi) http://www.persee.fr/doc/c/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1025, 27 Ocak 2017.

⁴⁶ Geoffrey Wagner, **The Novel and The Cinema**, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 222.

⁴⁷ Stephen Hutchings, Anat Vernitski, **Russian and Soviet Movie Adaptations Of Literature 1900-2001**, London, RoutledgeCurzon, 2005, s. 23.

⁴⁸ Geoffrey Wagner, **a.g.e.**, s. 224.

*Hikayenin tekilselliği, kişisel olmayana karşı direnen teması ve geleneksel engeller kendi içlerinde, sosyalist gerçekçi gelenek ile anlaşmazlık içindedirler ve filme dahil edilmemişlerdir. Bununla birlikte, eserde Maresyev'in yeni protezleriyle halk şarkısına dane ettiği kısa sahne genişletilerek Rus milliyetçi teması vurgulanmaktadır.*⁴⁹

Son uyarlama türü olan andırmada ise yeterli sayılabilecek kadar değişiklik, yeni bir sanat yapıtı ortaya koymak amacıyla yapılır.⁵⁰ Andırma türünde yapılan uyarlama filmler, yalnızca birkaç ortak özellik taşıdığından, kaynak eserle karşılaştırılmaları güçtür. Kamilla Elliott *Rethinking the Novel/Film Debate* (Roman/Film Tartışmasını Yeniden Düşünmek) adlı kitabında; biri görsel diğeri sözel olan iki medya arasındaki en iyi geçişin andırma yolu ile yapılabileceğini anlatır. Elliott'a göre andırma, yalnız semiyotik bağlamda değil aynı zamanda estetik amaçlara hizmetinden ötürü, film uyarlamaları için en ideal yoldur.⁵¹ Andırma türüne verilebilecek en iyi örnek Georges Melies'in 1902'de çektiği **Aya Seyahat** (La Voyage dans la Lune) adlı filmidir. Film, Jules Verne'nin *Aya Seyahat* (De la terre à la Lune) ve *Ayın Etrafında* (Autour de la Lune) eserlerinden uyarlanmıştır ve aslına bakıldığı zaman iki kitapla da ilgisi yoktur. Bazin, *Sinema Nedir?* adlı çalışmasında uyarlamalarla ilgili şunları söyler:

*Kuşkusuz romanın kendi başına bir anlamı vardır. Onun soyutlanmış okuyucu üzerinde bıraktığı dolaylı etkisi, bir filmin karanlık bir sinemadaki kalabalık üzerinde bırakacağı etkiden farklı olacaktır ancak bu sebeplerle estetik yapıdaki farklılık araştırmaların daha kapsamlı yapılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Böyle bir işe girişen film yapımcısının daha fazla hayal gücüne ve yaratıcılığa sahip olması gerekmektedir. Dilin ve sinematik yaratım biçiminin özgün metine sadık kalınmasında doğru orantılı olduğu savunulabilir. Ancak kelime kelime aktarım da, en az aşırı derecede serbest bir aktarım kadar yanlış olacaktır: İyi bir uyarlama olayın özü ve ruhun düzenlenmesi sonrasında elde edilir.*⁵²

⁴⁹ Stephen Hutchings, Anat Vernitski, **a.g.e.**, Çev. M. H. K., s. 29.

⁵⁰ Geoffrey Wagner, **a.g.e.**, s. 226.

⁵¹ Kamilla Elliott, **Rethinking the Novel/Film Debate**, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, s. 184.

⁵² Andre Bazin, **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011, s. 75.

Buradan hareketle, bir edebi eser uyarlaması yapacak olan film yapımcısının, eserin, her şeyden önce orijinal metnin özünü ve yazarın ruhunu anlaması gerektiğini söylemek olasıdır. Sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edildiği günümüzde, bu alanda verilen eserlerin de sanat eseri olarak değerlendirilmesi yanlış olmayacaktır. Bir sanat eserini salt beğenimize başarılı ya da başarısız, iyi ya da kötü olarak değerlendirmeyiz. Sanat eserlerini değerlendirmek için farklı ölçütler mevcuttur. Aynı biçimde uyarlamaları da, uyarlama için belirlenen ölçütler çerçevesinde eleştiririz.

Günümüzde uyarlamaları kategorize etmek için öne sürülen farklı ölçütler mevcuttur. Bu ölçütler arasında; Geoffrey Wagner, Dudley Andrew, Michael Klein ve Gillian Parker'ın önerdikleri en yaygın olanlarıdır. Wagner, uyarlamaların aktarma, yorumlama ve andırma türünde kategorize edilebileceklerini öne sürmüştür. Andrew da Wagner'in ölçütlerine yakın bir teori geliştirmiş ve uyarlamaların; alıntılama (borrowing), kesişme (intersection), ve dönüştürme (transformation) başlıkları altında incelenebileceğini ortaya koymuştur.⁵³ Klein ve Parker tarafından önerilen yaklaşımda ise uyarlamalar üç türde incelenebilmektedir. Bunlar; anlatının temel amacına bağlı kalınması, anlatı yapısının çekirdeğini korumak kaydıyla kaynak metnin yeniden yorumlanması ve kaynak metnin yalnızca hammadde olarak ele alınması olarak sıralanabilir.⁵⁴

Sinemada bir edebiyat uyarlamasının eleştirisini yaparken, bu ölçütleri göz önünde bulundurmamız, bize alışlagelmiş eleştiri anlayışının dışında farklı bir bakış açısı kazandırır. Bazin, bu konuda çağdaş eleştirmenlerin çoğunlukla olumsuz bulduğu uyarlamaların sanat tarihi özelliği olarak ele alınıp incelenmesi gerektiğini savunur.⁵⁵ Ancak bu sayede, edebiyat ve sinema arasındaki sadakat tartışmalarına son vermek ve iki sanat dalı arasındaki ilişkinin estetik derinliğe yoğunlaşmayı olası kılmaktadır.

⁵³ Dudley Andrew, "The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory", Sydney Conger, Janice R. Welsch, **Narrative Strategies**, West Illinois University Press, Macomb, Ill., 1980, s. 10.

⁵⁴ Michael Klein, Gillian Parker, **The English Novel and the Movies**, New York, Frederick Ungar Publishing, 1981, s. 9-10.

⁵⁵ Andre Bazin, **Sinema Nedir?**, s. 65.

1. 4. Rus Sinemasında XIX. Yüzyıl Rus Edebi Eser Uyarlamaları

Rus topraklarında sinemanın gelişmesi, Sovyetler Birliği'nin kurulmasından çok kısa bir süre önce başlar. Rusya'da çekilen ilk filmin Aleksandr Drankov'un Puşkin'in eserinden uyarladığı 1907 yapımı **Boris Godunov** olduğu kaydedilmiştir.⁵⁶ Devrim öncesi Rus sinemasının ilk yıllarında filmler sanatsal amaçlar doğrultusunda çekilmiştir. Ancak ilk film denemelerinden yalnızca birkaç yıl sonra, 1917'de Sovyetler Birliği kurulur. Bu nedenle Rus sineması dediğimiz zaman, erken dönem filmlerinin devrimci Avangart akıma bağlı olarak geliştiğini hatırlamamız gerekir. Sosyalist dönemde her sanatsal ortam, materyal özgünlüğüne vurgu ile Marksist materyalizmin önemli bir parçası olduğundan; edebiyat, felsefe ve psikolojiye hizmetçi olmayı bıraktığı gibi, sinema da edebiyata itaati bırakır. Özellikle Dziga Vertov gibi yönetmenlerin burjuvazi kültürünü, proleter belgesel filmleriyle yıkmayı amaçladıkları bu dönemde, edebiyat uyarlamalarının sinemada çok da yeri olmadığı düşünülebilir. Ancak çelişkili bir biçimde, edebiyatın sinema üzerindeki etkisi Avangart dönemde, başka hiçbir dönemde olmadığı kadar büyüktür. Avangart kültürün tamamı için çok önemli olan formalist hareket, güçlü edebiyat taraftarlığını muhafaza eder. Böylece önce Rusya İmparatorluğu'nda ardından Sovyetler Birliği'nde, dünyanın hemen hemen her yerinde olduğu gibi, edebi eserlerin sinemaya uyarlanması, sinemanın gelişmesinin hemen ardından başlar. Rıza Oylum *Rus Sineması* adlı çalışmasında bu süreci şöyle anlatır:

*1900'lerin başında henüz sinema, ilk adımlarını atmaya başladığında Rus edebiyatının klasik eserleri, henüz emekleme devrinde olan sinema için oldukça önemli bir yol göstericisi olmuştur.*⁵⁷

Özellikle Rus sinemasının erken zamanlarında ve Sovyetler döneminde birçok XIX. yüzyıl yazarının eserleri sinemaya uyarlanır. Bu yazarların arasında başlıca Aleksandr Sergeyeviç Puşkin, Lev Nikolayeviç Tolstoy, Fyodor Mihayloviç

⁵⁶ Ludmila Saraskina, "Lev Tolstoy v rannem rossiyskom kinematografe", **Kino v menyayuşçemsya Mire çast pervaya**, s. 125 (Çevrimiçi) http://sias.ru/upload/iblock/d0c/avtorov_k._kino_v_menyayushemsya_mire_1.pdf, 20 Kasım 2016.

⁵⁷ Rıza Oylum, **Rus Sineması**, İstanbul, Seyyah Kitap, 2016, s. 68.

Dostoyevski, Anton Pavloviç Çehov ve Maksim Gorki yer almaktadırlar. Sinemanın ilk örneklerinin verildiği yıllarda, Puşkin'in *Bahçesaray Çeşmesi* (Bahçisarayskiy Fontan) 1909'da Yakov Protazanov, *Maça Kızı* (Pikovaya Dama) 1910'da Pyotr İvanoviç Çardının tarafından uyarlanır. Tolstoy'un *Kroyçer Sonat* (Kreytserova Sonata) adlı eseri 1911'de, *Savaş ve Barış* (Voyna i Mir) adlı uzun romanı ise 1913'de yine Çardının tarafından beyaz perdeye aktarılır. Erken dönem Rus Sineması'nda en çok uyarlanan yazarlardan birisi de Dostoyevski'dir. *Budala* (İdiot) Çardının tarafından 1910'da, *Suç ve Ceza* (Prestupleniye i Nakazaniye) İvan Vronsky tarafından 1913'de, *Karamazov Kardeşler* (Bratya Karamazovi) Viktor Turjanski tarafından 1915'de sinemaya uyarlanır.⁵⁸

Rus edebiyatında, XIX. yüzyıl yazar ve konu çeşitliliği bakımından oldukça zengin bir dönemdir. Bu nedenle Rus ve Sovyet film yapımcıların, erken dönem sinemasında, XIX. yüzyıl edebiyat eserlerinden faydalanmaları şaşırtıcı değildir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, özellikle sessiz sinema döneminde, iyi bilinen eserlerin uyarlamaları izleyiciler tarafından daha kolay anlaşıldığından, Rus sinemasında da yapımcılar bu kolaylıktan yararlanmışlardır.

1917'de gerçekleşen Ekim Devrimi'nden sonra Vladimir İlyiç Lenin önderliğinde Bolşeviklerin iktidarı ele geçirmesiyle birlikte, Rus sinemasında da yeni bir dönem başlar. Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi 1* adlı çalışmasında o dönemi şu sözlerle anlatır:

*Lenin, 27 Ağustos 1919 tarihli ve 'fotoğraf ve sinema ticaret ve sanayinin' Narkompros'a (Halk Eğitim Komiserliği) devredilmesine ilişkin kararnameyle ülkedeki sinemacılık alanını devletleştirdi. Bu kararnameden beş gün sonra da (1 Eylül 1919), sinemacı yetiştirmek amacıyla Moskova'da, daha sonra dünya ölçeğinde ünlenecek olan bir sinema okulu (VGIK= Vsesoyuzniy Gosudarstvenniy Institut Kinematografii) açıldı. Lenin'in sinemaya verdiği önem, bu sanat dalının eğitim alanında ve yeni rejimin ilkelerinin geniş kitlelerce benimsenmesinde etkili bir rol oynayabileceğine inanmasından kaynaklanıyordu.*⁵⁹

⁵⁸ A.e., s. 69-77.

⁵⁹ Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi 1*, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2005, s. 130.

Kısaca; Sovyetler Birliği'nde sinema sanatının, devlet politikasını yaymak üzere kullanılan bir araç olduğunu söylemek olasıdır. Lenin'in "sinema bütün sanatlar içinde en önemli olanıdır"⁶⁰, sözü bu düşünceyi destekler niteliktedir. Sovyet sineması, öncelikle kitleleri eğitmeyi amaçladığından bu dönemde de sinemada edebiyat uyarlamalarının örneklerini görülmeye devam eder. Devrimin ilk yıllarında özellikle Sosyalist ve Toplumcu Gerçekçilik bağlamında ürünler veren edebiyatçıların eserleri sinemaya aktarılır. Sınıf mücadelesinin simgesi haline gelen Gorki'nin *Ana* (Mat) adlı eseri Vsevolod Pudovkin tarafından 1926'da, Leonid Lukov tarafından 1941'de ve Mark Donskoy tarafından 1956'da aynı isimle sinemaya uyarlanır. Yine bu dönemde Boris Lavrenyov tarafından kaleme alınan ve Menşevik askere aşık olan Bolşevik bir kadının öyküsünü anlatan *Kırkbirinci* (Sorok Perviy) adlı eser, Yakov Protazanov tarafından 1927'de ve Grigori Çukhray tarafından 1956'da aynı isimle beyaz perdeye aktarılır.⁶¹

Sergey Eisenstein'in da söylediği gibi Sovyetler Birliği'nde sanat, her zaman toplumsal amaçlara ve isteklere yanıt vermiştir.⁶² Özellikle 1934'te toplanan Sovyet Yazarları Birinci Kongresi'nde Toplumcu Gerçekçilik edebiyatta resmi bir akım olarak benimsenir. Andrey Aleksandroviç Jdanov'un bu kongrede yaptığı konuşma Sovyetler Birliği'nde sanatın gidişatını belirler niteliktedir:

*İşte burada, gerçeği ve somut tarihsel nitelikteki sanatsal yansıtmayı, emekçilerin sosyalizm ruhuyla eğitilmeleri ve ideolojik dönüşümlerinin sağlaması göreviyle birleştirmek gerekir. Sosyalist gerçekçilik adını verdiğimiz edebiyat ve edebiyat eleştirisi yöntemi budur.*⁶³

Toplumcu Gerçekçiliğin ivme kazandığı ve sanatın her dalının bir komisyon tarafından kontrol altında tutulduğu bir dönemde, Sovyet sinemasının edebiyattan uzaklaştığı düşünülebilir. Ancak bu baskı yıllarında da edebiyat, sinema için önemini korur ve XIX. yüzyıl Rus eserlerinin uyarlamalarının çekimlerine devam edilir. Bu

⁶⁰ Sergey M. Eisenstein, **Sinema Sanatı**, Çev. Nilgün Şarman, İstanbul, Payel Yayınları, 1993, s. 23.

⁶¹ Rıza Oylum, **a.g.e.**, s. 78-79.

⁶² Sergey M. Eisenstein, **Sinema Sanatı**, s. 25.

⁶³ Andrey A. Jdanov, **Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine**, Çev. Fatmagül Berktaş Baltalı, Kaynak Yayınları, 1996, s. 11.

dönemde özellikle, Sovyet insanını ve onun çalışkanlığını ön plana çıkaran eserler sinemaya aktarılır. Böylece bir süre sonra uyarlamalar, edebi orijinallerindeki ideolojik kusurları düzeltmek için bir yol olarak görülmeye başlanır. Ancak edebi eserlerin sinemaya aktarımları devam ederken, bu süreçte birçok film ve senaryo sansür kurbanı olur.⁶⁴

Josef Stalin, Mart 1953'te yaşamını yitirdiği zaman Sovyetler Birliği'nin Genel Sekreteri görevine Nikita Kruşçev getirilir. Kruşçev, Stalin'in aksine daha ılımlı bir politika izler ve ağır sansürü ortadan kaldırmayı amaçlar. Böylece sinemada da yeni bir dönem başlar ve insani duyguları ön planda tutan edebiyat uyarlamalarının sayısında artış yaşanır. 1930'ların ortalarında başlayan ve Stalin kültürünün içine kadar sızmayı başaran sinemada öznellik anlayışı, Stalin sonrası dönemde ivme kazanır. Tolstoy'un *Anna Karenina* adlı eseri 1953'te Tatyana Lukaşeviç tarafından ve 1967'de Aleksandr Zarhi tarafından aynı isimle sinemaya aktarılır. Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı* (Kapitanskaya Doçka) 1958'de Vladimir Kaplunovski tarafından, *Yevgeni Onegin* 1959'da Roman Tikhomirov tarafından aynı adla uyarlanır.⁶⁵ Bu dönemde sinemanın Toplumcu Gerçekçilikten daha bireysel bir anlayışa doğru yönelmesi Dostoyevski'nin psikolojik romanlarının uyarlamalarında artışa neden olur. Konstantin Voynov 1966'da *Amcanın Rüyası*'nı (Dyaduşkin Son), Kirill Lavrov 1969'da *Karamazov Kardeşler*'i ve Led Kulidzhanov 1970'de *Suç ve Ceza*'yı sinemaya aktarırlar.⁶⁶

1980'lerden sonra Sovyet sinemasında tabu olarak algılanan suç, cinsellik ve anti-sosyal davranışlar ortaya çıkmaya başlar. Roman Balaian'ın 1989'da ekrana uyarladığı, Nikolay Leskov'un aynı adlı eserinden **Mtsenskli Leydi Machbet** (Ledi Makbet Mtsenskogo) filmi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Film, seri cinayet kavramının tartışmalı konusunu işleyerek dikkatleri üstüne çekmiştir.⁶⁷ 1980'ler sinemasının önemli özelliklerinden biri de Sovyet tarihinin yeniden değerlendirilmeye başlanmasıdır. Yevgeniy Tsymbal'ın 1988'de sinemaya İlya

⁶⁴ Stephen Hutchings, Anat Vernitski, **a.g.e.**, s. 23.

⁶⁵ **A.e.**, s. 24.

⁶⁶ Rıza Oylum, **a.g.e.**, s. 69-77.

⁶⁷ Peter Rollberg, **Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema**, 2. bs. Lanham, Rowman and Littlefield, 2016, s. 79

Zverev'in aynı adlı kısa öyküsünden uyarladığı **Savunma Avukatı Sedov** (Zaşitnik Sedov) filmi bu konuyu işlemektedir. Film, Stalin döneminde, dürüst bir avukatın manipülasyona uğramasının öyküsünü anlatır.⁶⁸

1980'lerden sonra da Sovyet sinemasında edebi eser uyarlamalarına devam edilir. Özellikle bu dönemde uyarlamalar, yeni siyasi ilişkiler doğrultusunda edebi ölçütlerin yeniden şekillenmesinde büyük rol oynar. Mihail Bulgakov'un satirik öyküleri Leonid Brejnev döneminde, direnişin sembolü olarak Sovyet sinemasında yerlerini alırlar. Bulgakov'un *Köpek Kalbi* (Sobaçniye Serdtse) 1988'de Vladimir Bortko tarafından aynı adla ekrana uyarlanır.⁶⁹

Kısaca özetlemek gerekirse; Rus toprakları, geleneksel olarak edebi klasiklerle her zaman özel bir ilişkiye sahip olmuştur. Sovyet film yapımcıları, çoğu zaman orijinal esere sadakat ve uyarlamalarının politik doğruluğu konularıyla alakadar olmuşlardır. Bunun nedeni, Sovyet eleştirmenlerinin, film yapımcılarının eserlerini yazarların eserleriyle kıyaslamaları ve bu kıyaslamayı Toplumcu Gerçekçilik bağlamında yapmış olmalarıdır. Sovyetlerin dağılmaya başlamasıyla birlikte, uyarlama anlayışında orijinalden kopmak yaygın bir uygulama haline gelmiştir. Bugün, XIX. yüzyıla ait edebi eserlerin sinemaya uyarlanması, sanatçının metni nasıl algıladığıyla ve ekrana hangi yönleriyle taşımak istediğiyle alakalıdır.⁷⁰ Günümüzde sinema uyarlamalarını değerlendirmek için farklı yaklaşımlar sergilenmektedir. Bu yaklaşımların temelinde yatan düşünce; uyarlamaların esere ve yazara sadakat sorunsallarının ötesinde, iki medyumun anlatı teknikleri incelenerek değerlendirilmesi yönündedir.

⁶⁸ Stephen Hutchings, Anat Vernitski, **a.g.e.**, s. 32.

⁶⁹ Rıza Oylum, **a.g.e.**, s. 33.

⁷⁰ Stephen Hutchings, Anat Vernitski, **a.g.e.**, s. 141.

İKİNCİ BÖLÜM

DOSTOYEVSKİ’NİN BUDALA ADLI ESERİ

2. 1. Dostoyevski’nin Yaşamı ve Eserleri

Fyodor Mihayloviç Dostoyevski (1821-1881) yalnızca Rus edebiyatının değil dünya edebiyatının da önde gelen yazarlarından biri olduğu düşünülmektedir.⁷¹ Aleksandr Sergeyeviç Puşkin, Mihail Yuryeviç Lermontov, İvan Sergeyeviç Turgenyev, Nikolay Alekseyeviç Nekrasov gibi XIX. yüzyılın büyük Rus yazarları arasında, toprak sahibi soylu bir aileden gelmeyen belki de tek yazar olma özelliği taşır. Bu durum, Dostoyevski’nin sahip olduğu bakış açısı üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Örneğin Dostoyevski’nin eserlerinde Turgenyev tarzı doğa betimlemelerine rastlamak oldukça güçtür. Bunun nedeni; doktor olan babası Mihail Andreyeviç Dostoyevski yüzünden yazarın, Moskova’da doğup büyümesidir. Dostoyevski’nin insanları da tıpkı kendisi gibi büyük kentin yoğunluğu altında ezilirler.⁷² Edward Hallett Carr, *Dostoyevski* adlı biyografik çalışmada yazarın, bakışlarını doğa genişliği yerine insan ruhuna yönlendirdiğinden söz eder. Carr’a göre bu durum Dostoyevski’nin romanlarında dayanılmaz bir kapalılık ve hapislik duygusu yaratmaktadır.⁷³

Yazarın çocukluğunda kardeşi Mihail Mihayloviç Dostoyevski dışında hiç arkadaşı olmaz. Babaları Mihail Andreyeviç Dostoyevski, çocuklarına hastanenin bahçesinde dolaşan hastalarla konuşmalarını dahi yasaklar. Dostoyevski’nin çocukluk yılları boyunca arkadaşsız kalması, ilişkilerinde sürekli titiz, kıskanç ve duygusal oluşu eserlerine de yansır. Bu duruma neden olan yine Dostoyevski’nin kendi ailesidir. Sınıfsal tabakalaşmanın içerisinde, Dostoyevski ailesi soylu olsalar da hayatlarını orta sınıf gibi geçirirler. Tüm sosyal etkinliklerden uzak yaşantıları aileyi

⁷¹ Nikikta İvanoviç Prutskov, *İstoriya Russkoy Literaturı v Çetireh Tomah*, Leningrad, Nauka, Leningradskoye otdeleniye, 1982, s. 696.

⁷² Joseph Frank, *Dostoyevski*, Çev. Ülker İnce, 2. bs., İstanbul, Everest Yayınları, 2017, s. 29.

⁷³ Edward Hallett Carr, *Dostoyevski*, Çev. Ayhan Gerçekler, 8. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 15.

toplumdan izole bir hale getirir.⁷⁴ Carr, *Dostoyevski* adlı çalışmasında yazarın aile yaşamı ile ilgili şunları söyler:

*Dostoyevski'nin çocukluğunun geçtiği Moskova, aynı zamanda Puşkin'in ve Griboyedov'un da Moskova'sıydı; doktorun ailesinin sıkıcı ve kapalı yaşantılarını sürdürdükleri hastane ekinin çevresinde, aristokratların ve toprak sahiplerinin umursamaz bir lük içinde yaşadıkları, renkli ve müsrif bir dünya, İngiliz kulübünde ihtişamlı ziyafetlerin verildiği Moskova vardı. Toplumun iki tabakasının değil, tarihin iki anının, geçmişin ve şimdinin biraradalığıydı bu.*⁷⁵

Dostoyevski, eserlerinde bu geleneksel aristokrasiden çoğu zaman hicivli bir şekilde anlatır ya da *Budala* adlı romanında olduğu gibi, Rus toplumunun gerçekliği içinde şekillenmemiş bir ahlaki ideal olması açısından eleştirir.

Dostoyevski ailesinde hayat, Dr. Dostoyevski'nin günlük rutini çevresinde düzenlenmiştir. Herkes sabah altıda kalkıyor, Dr. Dostoyevski hastaneye gittiğinde çocuklar da derslerinin başına geçiyorlardı. Çocuklar okumayı, neredeyse yürümekle aynı zamanda öğrenmişlerdi. Dr. Dostoyevski eve saat on iki civarında dönüyor, aile hep birlikte öğle yemeklerini yiyordu. Akşamlar genellikle salonda geçiriliyor, zaman zaman Dr. Dostoyevski çocuklarına bir şeyler okuyordu. Aile akşam yemeğini dokuzda yiyor, çocuklar yemekten sonra ikonanın önünde dua edip yatmaya gidiyorlardı. Havanın yumuşak olduğu zamanlarda aile akşamüstleri yürüyüşe çıkardı. Bu yürüyüşler yine babanın denetimi altında yapılır ve herhangi bir aşırı hareket sergilemek tamamen yasaktı. Ailenin hayatında, disiplinin ve çok çalışmanın önemi sık sık tekrar ediliyordu. Dr. Dostoyevski çocuklarına hiçbir zaman fiziksel şiddet uygulamadı ancak sabırsız doğası onlar için her zaman bir tehdit oluşturdu.⁷⁶

Dostoyevski'nin gençlik yıllarındaki en önemli şeyin babasına karşı hissettiği çelişkili duygular olduğunu söylemek olasıdır. Yazarın eserlerinde, insan ruhundaki

⁷⁴ Nikolay Nikolayeviç Skatov, *İstoriya Russkoy Literaturı XIX veka*, Moskva, Prosveşçeniye, 1991, s. 340.

⁷⁵ Edward Hallett Carr, *a.g.e.*, s. 16.

⁷⁶ Joseph Frank, *Dostoyevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849*, New York, Princeton University Press, 1977, s. 23-25.

çelişkileri ilk kez kendi ruhunda hissettiğini ve babasına karşı hem büyük bir saygı hem de kızgınlık içinde büyüdüğünü gözlemlenmektedir. Sigmund Freud, Dostoyevski'nin babasına karşı duyduğu hissin Oidipus kompleksinden öte, yoğun bir ölüm isteği olduğunu ileri sürmüştür. Oidipus kompleksi, çocuğun karşı cinsteki ebeveyne bağlanması ve hemcinsi olan ebeveyne karşı düşmanca tavırlar sergilemesi biçiminde açıklanır.⁷⁷ Dostoyevski'nin babasına karşı duyulan ölüm isteği ve şiddetli üst benlik arasındaki içsel çatışma, babasının 1839 baharında köylüler tarafından öldürüldüğü sırada ortaya çıkar. Dostoyevski'nin ilk sara krizini o zaman geçirdiği düşünülür. Freud'a göre bunun nedeni; ölüm istediğinin fanteziden gerçekliğe dönüşmesi durumunun yarattığı suçluluk ve pişmanlık duygularının sara krizini tetiklemiştir.⁷⁸ Babasının ölümüne karşı duyduğu karmaşık duygular, yazarın *Karamazov Kardeşler* adlı eserinin süjesine de yansır. Eserde, babası Karamazov'u öldüren Smerdyakov, aynı cinayeti işlemeyi kafasında kuran İvan Karamazov kadar suçlu gösterilmediği dikkat çeker.

Dostoyevski'nin çocukluğuna dair en mutlu ve özgür anıları, ailenin 1831'de Moskova'dan yüz elli verst (yaklaşık iki yüz kilometre) uzaklıkta, Darovoe adında bir arazi alması ile başlar. Burada Dostoyevski kardeşler, bunaltıcı şehir hayatından ve babalarının baskısından kurtulur, köy hayatını yakından tanıma fırsatı elde ederler. Köyde geçirdikleri yazlarda Dostoyevski, Rus köylü sınıfını da ilk kez gözlemleme şansını yakalar. Anneleriyle birlikte geçirdikleri bu zamanlarda, babalarının kısıtlamaları olmadan, çocuklar köyde istedikleri gibi dolaşabilir, kölelerin çocuklarıyla oyunlar oynayabilir ve köylülerle konuşabilirler.⁷⁹ Darovoe'de geçirdiği zamanların, Dostoyevski'nin edebi kişiliği üzerinde de etkiye sahip olduğu gözlenir. Köy yaşamının yazar üzerindeki etkisini Joseph Frank *Dostoyevski* adlı çalışmasında şu sözlerle anlatır:

Dostoyevski'nin romanlarında mutlu bir çocukluk çağrışımları pek azdır, var olan bir ya da ili çağrışım da ya bir köyde ya da bir kır evinde geçen çocuklukla

⁷⁷ Oğuz Cebeci, **Psikoanalitik Edebiyat Kuramı**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2004 s. 223.

⁷⁸ Sigmund Freud, "Dostoevsky and Parricide", **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud**, Trans. James Strachey, Volume 21, London, The Hogarth Press, 1928, s. 182-183.

⁷⁹ Joseph Frank, **Dostoyevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849**, Çev. M. H. K., s. 28-29.

*ilgilidir; bilincinde kent hayatıyla ilintili hiçbir güzel anı yoktur.*⁸⁰

Mihail ve Fyodor Dostoyevski 1834'te Moskova'daki bir yatılı okul olan Çarmak'a gitmek için evden ayrılırlar. Yatılı okula geçmek Dostoyevski için sarsıcı bir deneyim olur. Babasının baskıcı tutumuna karşı ev, Dostoyevski için alışık olduğu bir çevredir ve annesinin varlığı ise onu her zaman rahatlatmaktadır. Ancak bu alışık olmadığı ortam, değişik insanlar ve derslerin ağırlığı, Dostoyevski'nin okula adapte olmasını zorlaştırır. Okulda geçirdikleri dönemin Mihail ve Fyodor kardeşler için, çocukluk yıllarındaki gibi bir tekdüzeliği vardır. Her hafta sonu eve gelen çocuklar, zamanlarını kitap okuyarak ve küçük kardeşlerinin derslerine yardımcı olarak geçirirler. Bu dönemde kardeşlerin babalarından harçlık isteme gibi bir şansları olmadığı gibi, dışarı çıkmalarına da izin verilmez.⁸¹

Ev ve yatılı okul arasındaki gidiş gelişler devam ederken, Marya Fyodorovna hastalanır, hastalığı çok kısa bir sürede ilerler ve 1837'de yaşamını yitirir. Daha anneleri ölmeden önce iki kardeşin de Peterburg'daki Askeri Mühendislik Akademisi'ne gönderilmelerine karar verilmiştir. Dostoyevski kardeşler edebiyatla ilgilenmek ve bu alanda çalışmak isterler ancak babalarının isteğini yerine getirmek için ikisi de Peterburg'a giderler.⁸² Dostoyevski 1838'de akademiye kabul edilir ancak kardeşi Mihail Mihayloviç sağlık nedenleri yüzünden reddedilir ve Reval'deki Mühendislik Akademisi'ne kaydolar. Bu beklenmedik ayrılık üzerine, kardeşler birbirlerine mektup yazarak iletişimde kalmaya devam ederler. Günümüzde, Dostoyevski'nin Peterburg'da geçirdiği ilk yıllara dair bilgilere bu mektuplardan ulaşılabilir.⁸³ Carr, Dostoyevski'nin akademideki ilk yıllarını şu sözlerle aktarır:

Akademideki ilk yılında on altı yaşında olan Dostoyevski'ye dışarıdan bir bakış bize şunu gösterecek: Acemi görünüşlü, zayıf yapılı, sarışın ve garip derecede solgun, dans sınıflarından ve akademideki hayatın diğer hafif yanlarından kaçan, karanlık, havasız bir yatakhane'nin bir köşesinde oturup mum ışığında bir şeyler okuyan ya da yazan ya da bir aşağı bir yukarı dolaşarak kendine

⁸⁰ Joseph Frank, **Dostoyevski**, s. 39.

⁸¹ **A.e.**, s. 42.

⁸² Nikolay Nikolayeviç Skatova, **a.g.e.**, s. 341.

⁸³ Edward Hallett Carr, **a.g.e.**, s. 18-19.

*benzeyen bir ya da birkaç kişiyle, var olma sorunları üzerine pek yaşına uymayan bir tartışmaya giren bir genç.*⁸⁴

Yazarın hayatında Peterburg'un her zaman önemli bir yeri olmuştur. Akademide geçirdiği yıllar boyunca, Rus toplumunun tüm kurumlarındaki yolsuzluklarla yüz yüze gelmiş, küçük bir arkadaş çevresi olmasına karşın çoğunlukla yalnız kalmış ve bitmeyen maddi sıkıntılar ile boğuşmuştur. Yazar, okulda geçirdiği dönemde William Shakespeare'in, Fredrich Schiller'in, Honore de Balzac'ın ve Ernst A. T. Hoffmann'ın eserlerini okumaya başlar, düşüncelerinin de okuduğu eserler çerçevesinde geliştiği gözlemlenir.⁸⁵

Dostoyevski, 1843'te Mühendislik Akademisi'ni bitirdikten sonra Savunma Bakanlığı'na bağlı Mühendislik Dairesi'nde göreve başlar. Maaşına ve babasından kalan mirası her ay düzenli almasına karşın maddi sıkıntıları devam etmektedir. Dostoyevski'nin edebiyata atılmasında da bu maddi sıkıntıların etkili olduğu düşünülür. Özellikle 1830'lardan sonra Rusya'da birçok dergi yayın hayatına başlar ve edebiyat karlı bir iş olarak sayılmaya başlanır. Bu dergilerde sadece özgün yapıtlara değil, Avrupa edebiyatından çevirilere de para verilir. Dostoyevski de Balzac'ın *Eugenie Grandet* adlı eserini çevirir ve başka eserlerin çevirileri üzerinde çalışmaya başlar. Ancak çeviri işi yazara fazla kazandırmadığından, sermaye yokluğunda dolayı fikirlerinin çoğunu gerçekleştiremez. 1844'te Mühendislik Dairesi'ndeki işinden de istifa eden Dostoyevski'nin kaleminden başka bir gelir kaynağı kalmamış olur.⁸⁶

Böylece 1844'te ilk kısa romanı olan *İncancıklar*'ı (Bednie Ludi) yazar. Mektup-roman tarzında kaleme alınan eserin konusunu yaşlı bir katip olan Makar Devuşkin ile Varvara Dobroselova adlı genç bir kız arasındaki ilişki oluşturur. Stanislav Rassadin *Fonvizin'den Brodski'ye Rus Edebiyatı* (Russkaya Literatura ot Fonvizina do Brodskogo) adlı çalışmasında Nikolay Nekrasov ve Vissarion Belinski

⁸⁴ A.e., s. 19.

⁸⁵ A.e., s. 20.

⁸⁶ Stanislav Rassadin, **Russkaya literatura ot Fonvizina do Brodskogo**, Çev. M. H. K., Slovo, 2001, s. 277.

arasında eser üzerine geçen şu diyalogu kaydeder:

*İnsancıkları okuyan Nekrasov, roman ile birlikte acele içinde Belinski'ye gider. 'Yeni bir Gogol doğdu!' diye çığlık atar Belinski'nin odasına girerken. 'Sizde de Gogoller mantar gibi yetişiyor' diye cevap verir Belinski, romanı alır ve eser Belinski üzerinde de Nekrasov'da bıraktığı etkiyi bırakır.'*⁸⁷

Dostoyevski, eserinde Gogol tarzı bir yaklaşım sergiler ve dönemin ünlü edebiyat eleştirmeni Belinski tarafından desteklenir.⁸⁸ *İnsancıklar* ile yıldızı bir anda parlayan Dostoyevski 1845'de kardeşi Mihail Mahayloviç'e gönderdiği bir mektupta şunları yazar:

*Kardeşim, şöhretimin bu boyutlara kadar ulaşabileceği asla aklıma bile gelmezdi. Her yerde inanılmaz derecede bir saygı, hakkımda büyük bir ilgi, alaka. Toplumun ileri gelenlerinden bir sürü insanla tanıştım.*⁸⁹

Boris Tihomirov, o dönemde Rusya'da Dostoyevski kadar, hakkında yazılar yazılan ve konuşulan bir yazar daha olmadığını kaydeder.⁹⁰ Ancak Dostoyevski'nin bu şöhreti kısa süreli olur. Belinski ve çevresi tarafından desteklenen Dostoyevski'yi yerin dibine sokan yorum da yine Belinski'nin kendisinden gelir. Özellikle ikinci eseri 1846'da *Öteki*'nin (Dvoynik) yayınlanmasından bir süre sonra Belinski'den sözlü ve yazılı olarak eleştiriler almaya başlar. Bu eleştiriler yazarın büyük bir yetenek, aynı zamanda genç ve tecrübesiz oluşuyla ilgilidir.⁹¹ Bu dönemde Belinski ve çevresinin Dostoyevski ile aralarının açılmasında bir noktada Andrey Krayevski'nin dergisi *Anayurt Notları* (Oteçesetvenniye Zapiski)) etkili olur. Belinski'yle en yakın arkadaşları Nikolay Nekrasov ve Fyodor Panayev'in arası Krayevski ile bozulur ve 1846'da dergiyle bağlarını koparırlar. Krayevski, Dostoyevski'nin maddi sıkıntılarından faydalanarak yazara borç verir kendisine

⁸⁷ A.y.

⁸⁸ Nikolay Nikolayeviç Skatova, a.g.e., s. 341.

⁸⁹ Hüseyin Kandemir, **Dostoyevski Mektupları**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2014, s. 41.

⁹⁰ Boris Nikolayeviç Tihomirov, **Dostoyevski na Kuzneçho: Datı, Sobitiya, Ludi**, Sankt-Peterburg, Kuzneçnyı pereulok, 2012, s. 14.

⁹¹ Stanislav Rassadin, a.g.e., s. 278.

bağlar. Böylece Kravayevski, Dostoyevski'nin eserlerine daha yazılmadan sahip olmuş olur.⁹²

Ancak Dostoyevski'nin Belinski tarafından eleştirilmesinde en büyük rolü yazarın edebi tarzı oynamıştır. Dostoyevski'nin yazarlığa başladığı 1840'lı yıllarda Rus romancılığında, yerli ve yabancı etkiler altında üç farklı roman türü ön plandadır. Bunlar; Fransız yazarların etkisi altında gelişen duygusal tür, başlıca Alman ve İngiliz yazarlarla tanınan fantastik tür ve Gogol'ün öncülüğünde gelişen Doğalcı Okul'dur. Rus romanlarının eklektik yapılarından dolayı bu türler arasındaki ayrımlar kesin değildir. Dostoyevski'nin yazarlığa başladığı ilk yıllarda “yeni bir Gogol” olarak anılmasının nedeni de yazarın, tıpkı Gogol gibi, eserlerinde romantik ve fantastik öğelere yer vermesinden kaynaklandığı söylenir. Ancak dönemin öne çıkan ekollerinden Doğalcı Okul, hem duygusal ve fantastik romanların bir sonucu olarak hem de bunlara tepki olarak ortaya çıkar. Bu ekolün ortaya çıkmasını sağlayan ise Gogol'ün 1842'de yayımlanan *Palto* (Şinel) adlı öyküsüdür.⁹³

Dostoyevski'nin ilk eserlerindeki kahramanların, fakir devlet memuru olmalarından, yazarın Gogol'ün etkisinde kaldığını söylemek olasıdır. Özellikle, yazarın ilk romanı *İnsancıklar* (Bedniye Ludi), Doğalcı Okul'un ve duygusal roman türünün bir birleşimi olarak değerlendirilir. Gogol'ün etkisi Dostoyevski üzerinde, 1850'lerin sonunda Sibirya'dan dönene kadar devam eder. Bu dönemde Dostoyevski, toplumsal ve psikolojik insan anlayışından, ahlaksal ve psikolojik insan anlayışına geçişin ilk sinyallerini veren *Ev Sahibesi* (Hozyayka) adlı uzun öyküsünü 1847'de yayımlar. Eserde, fantastik ve romantik roman öğelerinin fazlaca kullanılması, Belinski tarafından hoş karşılanmaz.⁹⁴ Joseph Frank, *Ev Sahibesi* ile ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

'Ev Sahibesi' aslında başarılı olmaz, çünkü Dostoyevski modası geçmiş Romantizme özgü çerçeveyi İnsancıklar'daki gibi duygusallıkla, İkiz'deki o aynı derecede Romantik Doppelganger motifiyle zenginleştirmeyi başaramamıştır. Yine de, öykü Belinski'nin ve ötekilerin anladığı gibi, yeniden ısıtılan Romantik

⁹² Edward Hallett Carr, **a.g.e.**, s. 31-32.

⁹³ Nikolay Nikolayeviç Skatov, **a.g.e.**, s. 340-341.

⁹⁴ Joseph Frank, **a.g.e.**, s.131-134.

*hayal oyunlarından oluşmaz, onun çok daha ötesine geçer.*⁹⁵

1847, Dostoyevski için belki de yaşamının en zor dönemidir. Bu dönemde yazar Belinski ile ilişkisini tamamen bitirir ve yalnızlığı ile mücadele etmek için Petraşevski Grubunun toplantılarına katılır. Grubun lideri Mihail Butaşeviç-Petraşevski adında bir gençtir. Petraşevski, 1840'lı yılların başlarında, yakın arkadaşlarını sohbet etmek için evine davet etmesiyle, daha sonra kendilerini "Petraşevskiciler" olarak adlandıracak olan grubun temellerini atar. Dostoyevski, her hafta Petraşevski'nin evini herhangi bir dost evini ziyaret eder gider. Bu Cuma toplantılarının gizli bir tarafı yoktur. Amaçları, edebiyat dergilerinde konuşulan konuları daha özgürce konuşmaktır. 1848'e gelindiğinde ise toplantıların her hafta üye sayısı artar ve grup bir çeşit tartışma kulübüne dönüşür.⁹⁶

1847'de, Çar I. Nikola'nın toprak köleliğini çözmeye yönelik ilk düzenlemeleri yapmak üzere çalışmalara başlar. Ancak bu dönemde Avrupa'da patlak veren 1848 Devrimi monarşi üzerinde büyük bir korkuya neden olur ve I. Nikola toprak köleliği konusunda geri adım atar. Bu olaylarla birlikte Petraşevski grubunun toplantılarında konuşulan konular Rusya'daki toplumsal ve siyasal sorunlar olmaya başlar. Tartışmalar o kadar hareketli olur ki artık Cuma toplantılarına konuşmayı yönetecek bir başkan seçilmeye başlanır. Bu sırada Avrupa'daki devrim Rusya'da her anlamda hissedilir ve Çar sıkıyönetim uygulamaya başlar. Bir süredir polisin gözetiminde olan Petraşevskiciler bu sıkıyönetim döneminde, 22 Nisan 1849'daki son toplantının gecesinde dağıtılırlar. Aralarında Dostoyevski'nin de bulunduğu, önde gelen üyeler tutuklanır ve Peterburg'daki Petro-Pavlovsk Kalesi'ne kapatılırlar.⁹⁷

Dostoyevski, Petro-Pavlovsk Kalesi'nde sekiz ay tutuklu kalır. İlk dört ayı okuyacak ya da yazacak malzemesi olmadan geçirir. Dostoyevski'ye yöneltilen tek suçlama Rusya'da yasaklanmış olan Belinski'nin Gogol'e yazdığı ünlü mektubu okumuş olmasıdır. Yalnızca edebi amaçlar için okuduğunu söylese de,

⁹⁵ A.e., s. 135.

⁹⁶ Joseph Frank, a.g.e., s. 164-167.

⁹⁷ Konstantin Vasilyeviç Moçulski, **Dostoyevski: Jizn i Tvorçestvo**, Paris, Ymca Press, 1980, s. 101-103.

Dostoyevski'nin bu iddiası mahkemeyi ikna etmeye yetmez. Askeri mahkeme Eylül'den kasıma kadar yaklaşık iki buçuk ay sürer ve bu süreçte yirmi bir kişinin idamına karar verilir. 22 Aralık günü, idam edilmek üzerelerken Çar tarafından hayatları bağışlanır ve cezaları kürek mahkumiyetine çevrilir.⁹⁸ Ancak bu olay Dostoyevski'nin hatırasından uzun süreler silinmez. 1868'de yayınladığı *Budala* (İdiot) adlı romanında bu anıyı Knyaz Mışkin'nin ağzından şu sözlerle anlatır:

*Kırk yılda bir yaşanabilecek, çok tuhaf bir olay geçmişti bu adamın başından. Birkaç kişiyle birlikte idam sehpasına çıkardılar kendisini, işlediği siyasi suçtan dolayı ölüm cezasına mahkum edildiğine dair yargı kararını okudular yüzüne; yirmi dakika kadar sonra ise, bağışlandığına, daha doğrusu ölüm cezasının kaldırılıp, yerine daha hafif bir ceza verildiğine ilişkin başka bir karar okudular. Ama bu iki karar arasında geçen çeyrek saatlik süreyi adam, sayılı birkaç dakikadan sonra öldürüleceğine, kesinlikle öldürüleceğine inanarak yaşadı.*⁹⁹

Cezasının okunmasından iki gün sonra Dostoyevski, dört yıl kalacağı Omsk'daki hapisaneye getirilir. Burada geçirdiği yılların yazarın edebi kişiliği üzerinde derin bir etki bıraktığı gözlemlenir. Yaşadığı deneyimleri ve gözlemleri Dostoyevski daha sonra *Ölümler Evinden Anılar* (Zapiski iz Mertvogo Doma) adlı eserinde toplar. Eserde, mahkum olarak başından geçenleri ve gördüklerini olduğu gibi ancak sansür korkusu nedeniyle kızgın olmayan bir tarafsızlıkla anlatır. Dostoyevski Omsk'da geçirdiği yıllarda köylü tutuklularla bir arada yaşar. Köylülerin saf ve fedakar halleri ona, Rus insanına karşı farklı bir bakış açısı kazandırır. Carr, Dostoyevski'nin eğer Sibirya'ya gitmeseydi hiçbir zaman Rus halkını gerçekten anlayamayacağını söyler. Çünkü yazar ne çocukluğunda ne de gençliğinde Rus köylüsüyle yakın bir ilişki kurmamıştır. Dostoyevski, olgunluk

⁹⁸ Stanislav Rassadin, **a.g.e.**, s. 278-279.

⁹⁹ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, **Budala**, 11. bs., Çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 98.

çağında verdiği eserlerinde Rus insanını anlatırken aslında Omsk'daki hapishanede tanıdığı ve gözlemlediği halktan söz edecektir.¹⁰⁰

1854'te serbest bırakılan Dostoyevski, bir süre Semipalatinsk'te, Rus ordusunda basit bir er olarak hizmet verir. Buradaki idari memurlar siyasi suçlularla ilgilenen insanlar değildir. Bu sayede Dostoyevski, görevi süresince okuma ve yazma fırsatı elde eder. Dostoyevski, Semipalatinski'deki hayatını 6 Kasım 1854 tarihli mektubunda kardeşine şu sözlerle anlatır:

*Hapishaneden tam anlamıyla hasta olarak çıktım. Bununla birlikte arazi, eğitim ve nöbetlerle de baş etmek lazım. Tüm yaz öylesine meşguldüm ki uyumaya bile zar zor vakit buluyordum. Ama artık bir parça olsun alıştım. Sağlığım da nispeten daha iyi. Umudumu kaybetmeden önüme cesaretle bakıyorum.*¹⁰¹

Dostoyevski'nin Sibirya'daki yaşantısıyla yakından ilgili üç eser yazar. Bunlar; *Ölümler Evinden Anılar* (Zapiski iz Mertvego Doma), *Amcanın Rüyası* (Dyadushkin Son) ve *Stepançikova Köyü* (Selo Stepançikogo) adlı eserleridir. Ancak Dostoyevski, siyasi sürgün olduğu için eserleri 1857'ye kadar yayınlanmaz. 6 Şubat 1857'de Dostoyevski, Semipalatinski'de tanıştığı Mariya Dimitriyevna İsayeva ile evlenir. Dostoyevski, Semipalatinski'ye getirilişinin ardından I. Nikola ölmüş, yerine barış ve reform getirici özellikleriyle tanınan II. Aleksandr gelmiştir. 1859'da Dostoyevski bir dilekçeyle Semipalatinski'den ayrılmak için yeni Çar'dan izin ister, isteğinin kabul edilmesi üzerine eşi ile birlikte Moskova'nın kuzeyinde Tver'e taşınırlar. Yazar, aynı yıl Çar II. Aleksandr'a bir dilekçe yazarak Peterburg'a dönme arzusunu dile getirir ancak daha dilekçe bile alınmadan, lehine karar verilir. Bunun üzerine yazar, on yıldır ayrı kaldığı Peterburg'a geri döner.¹⁰²

Dostoyevski, Peterburg'a döndüğünde, başkentte çok şeyin değiştiğini hemen fark eder. Kırım Savaşı'nın kaybedilişi, I. Nikola yönetiminin son bulması ve Peterburg-Berlin tren hattının açılışı gibi, Rus yaşantısını derinden etkileyen olaylar

¹⁰⁰ Vladimir Nabokov, **Rus Edebiyat Dersleri**, Çev. Yiğit Yavuz, Fatih Özgüven, Ayşe Nihal Akbulut, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 154-155.

¹⁰¹ Hüseyin Kandemir, **a.g.e.**, s. 78.

¹⁰² Mark Lvoviç Slonim, **Tri Lubvi Dostoyevskogo**, Moskva, Reklamno-izdatelskiy dom v Moskve İmidj, 1991, s. 88-90.

olmuştur. Bunlarla birlikte başkentin dış görünüşü ve fikrîsel yapısı da son derece değişmiştir. II. Aleksandr'ın ilk yıllarında Rusya, yeni bir reform sürecinin başındaymış gibi görünmektedir. Aleksandr İvanoviç Herzen, İvan Sergeyeviç Turgenyev, Konstantin Sergeyeviç Aksakov gibi farklı politik fikirlere sahip insanlar bu dönemde ilgilerini Avrupa'dan Rus halkına yöneltirler. Moskova'da ortaya çıkan Slavcılık akımı kısa bir süre sonra tüm Rusya'ya yayılır. Özellikle II. Aleksandr'ın 1861'de toprak köleliğini kaldıran reformuyla bu akım ivme kazanır ve edebiyatın yüzünü Rus köylüsünden yana çevirmesi sağlanmış olur.¹⁰³

Dostoyevski, yayın hayatına geri dönmek için fırsat aradığından, kardeşi Mihail Mihayloviç de tekrar edebiyatla ilgilenmek istediğinden, iki kardeş 1860'ta *Zaman* (Vremya) adlı dergiyi kurarlar. Derginin ilk programı Eylül'de yayınlanır ancak Dostoyevski eski bir siyasi sürgün olduğu için adı açıklanmaz. Dergi, Slavcılar ve Batıcılar arasındaki tartışmaya tarafsız kaldığını bildirir ve iki düşünce arasında bir sentez meydana getirecek fikirlere sahip olduğunu iddia eder. Ancak öne sürdüğü düşünceler Moskova Slavcılarının on beş yıldır savundukları düşünceden pek de bir farklılık göstermemektedir. Bu sorun da dergiye taze bir ses getirmesi amacıyla işe alınan Apollon Aleksandroviç Grigoriyev tarafından çözülür. "Poçva" (toprak) kelimesinden türeyen, "Poçvenniçestvo" olarak anılan bağımsız bir sosyo-kültürel hareketin liderliğini yaparlar ve kendilerine toprağın insanları anlamına gelen "Poçvenniki" olarak adlandırırlar. "Poçvenniki"nin savunduğu düşünce, Rus kültürünün oluşturulması için halkın ve soyluların kaynaşmaları gerektiğidir.¹⁰⁴

Rus topraklarında 1861-62 kışının önemli bir yeri vardır. Bu dönemde toprak köleliğinin kaldırılmasıyla birlikte gelişen liberal düşünceler doruk noktasına ulaşır. Partiler içinde yeni gruplaşmalar meydana gelir, bunlardan bir kısmı reformların yeterli olduğu bir kısmı da henüz yeni başladığını söylerler. Genç neslin güçlendirdiği gruplar sol tarafta yerlerini alırken, Dostoyevski'nin bu dönemde sağa kaydığı gözlenir. 1861'de Peterburg Üniversitesi öğrencilerinin devlete karşı yürüttüğü devrimci propagandaya hükümet, öğrencileri tutuklatarak karşılık verir. *Zaman*, liberal düşüncelerinden dolayı önce tutuklanan öğrencilerin yanında olur.

¹⁰³ Nikolay Nikolayeviç Skatov, **a.g.e.**, s.351.

¹⁰⁴ Joseph Frank, **Dostoyevski**, s. 311- 316.

Ancak durumun daha kızışmasıyla birlikte dergi saf değiştirir ve hükümetin tarafına geçer. Sonuç olarak dergi 1862’de belirli bir süre için sansürlenir.¹⁰⁵

Bu politik kargaşanın ortasında Dostoyevski, 1862’de ilk yurtdışı seyahatini yapmak için Peterburg’dan ayrılır. Yazarın amacı Almanya üzerinden Paris’e gitmektir. Yolculuk sırasında Wiedesbaden’da kumar oynamak için mola vermesi, 60’larda Avrupa’ya her gelişinde kaçamayacağı bir bağımlılığında başlangıcı olur. Frank, Dostoyevski’nin kumar bağımlılığını şu sözlerle anlatır:

*Dostoyevski’nin kumar oynamasının en dolaysız nedeni, yakın arkadaşlarının açıkladığı gibi, kendisini kurtaracak kadar para kazanma umuduydu., genelde son kuruşuna kadar parasını kaybediyordu ama amacının tamamıyla akıl dışı olduğu söylenemez. Sık sık büyük paralar kazanmıyor değildi; ama sonra kaybediyordu, çünkü asla zamanında bırakmayı bilmiyordu.*¹⁰⁶

Yazarın ilk Avrupa seyahatinin üzerinde çok derin bir etki bıraktığı söylenemez. Paris’i sıkıcı, Cenevre’yi ise kasvetli bulduğu kaydedilen Dostoyevski bu dönemde *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları* (Zimniye Zametki o Letnih Vpeçatleniyah) adlı eserini yazar. Eserin, Dostoyevski’nin 1862’de Londra’da bulunduğu Herzen’in izlerini taşıdığı düşünülür. Yazar, 1863’de Rusya’ya döndükten sonra *Zaman* için *Tatsız Bir Olay* (Skvernıy Anektod) adlı kısa öyküsünü bitirir. Bir daire müdürünün emrindeki memurlardan birinin düğün davetine gitmesi ile başlayan olayların yarı yergi yarı gülünç biçimde anlatıldığı öykü, Dostoyevski’nin Gogol’ün etkisini taşıyan son eseri olduğu düşünülmektedir.¹⁰⁷ Aynı yıl patlak veren Polonya Ayaklanma’sı Dostoyevski kardeşlerin dergisinin de sonu olur. Başlarda ayaklanmanın politik yönü hakkında konuşmalar da daha sonra Nikolay Strakhov’un *Çok Önemli Bir Sorun* (Rokovoy Vopros) adlı yazısını yayınlılar. Yazı sadece Rus hükümetin politikasını eleştirmekle kalmamakta aynı zamanda Polonya

¹⁰⁵ Edward Hallett Carr, **a.g.e.**, s. 91-92.

¹⁰⁶ Joseph Frank, **Dostoyevski**, s. 418.

¹⁰⁷ Nikolay Nikolayeviç Skatov, **a.g.e.**, s. 352.

kültürünün Rus kültüründen yüksek olduğunun da altını çizmektedir. Böylece dergi Çar tarafından 1863’de, bu kez tamamen kapatılır.¹⁰⁸

Derginin kapatılmasıyla birlikte düzenli geliri kesilen Dostoyevski’nin maddi sıkıntıları yeniden başlar. Bu dönemde hastalanan eşi Maria Dmitriyevna için sık sık Moskova’ya gidip gelir. Maddi sıkıntılarını çözmek için, Muhtaç Edebiyatçılara Yardım Sandığı’ndan borç para alır ancak bu kalıcı bir çözüm değildir. Bu dönemde kardeşi Mihail Mihayloviç ile birlikte *Çağ* (Epoha) adlı dergiyi çıkarmaya başlayan Dostoyevski, *Yeraltından Notlar* (Zapiski iz Podpolya) adlı eserini kaleme alır. Eserin açılışı şu cümlelerle başlar:

*Ben hasta bir adamım... Kötü bir adamım. Suratsız bir adamım ben. Galiba karaciğerimden zorum var. Doğrusu hastalığımın ne olduğunun da farkında değilim ya, hatta neremin ağrıdığını bile iyice bilemiyorum. Tıbbı ve doktorlara saygım olduğu halde tedavi olmuyorum ve asla olmayacağım.*¹⁰⁹

Dostoyevski’nin bu satırları yazdığı dönem, yan odada eşi Mariya Dmitriyevna’nın ölüm döşeginde yattığı, sık sık gelen sara nöbetleri ve maddi sorunlar altında şekillenmiştir. *Yeraltından Notlar*, yazarın diğer eserlerinde karşımıza çıkan hümanizmden yoksundur ancak felsefeye ilk kez girişi olma özelliği taşımaktadır. Birçok eleştirmen adı geçen eserin Dostoyevski’nin 1863-64 kışında Moskova’da geçirdiği psikolojik bunalımın ve aslında kendi yaşantısının belgesi olduğu düşünülür. 15 Nisan 1864’te Mariya Dmitriyevna’nın acıları son bulur böylece Dostoyevski de Peterburg’a döner.¹¹⁰

Yazar, yeni bir yurtdışı seyahati için hazırlıklarına başlar ancak bu dönemde yaşamında belki de onu en çok etkileyen olaylardan bir tanesi meydana gelir. 10 Temmuz 1864’te Mihail Mihayloviç Dostoyevski birkaç gün süren bir hastalıktan sonra hayatını kaybeder. Kardeşi, Fyodor Dostoyevski’ye de geride dul bir eş, dört

¹⁰⁸ Edyta M. Bojanowska, “Empire by Consent: Strakhov, Dostoevskii and the Polish Uprising of 1863, (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/10.5612/slavicreview.71.1.0001?seq=1#page_scan_tab_contents, 24 Nisan 2017.

¹⁰⁹ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, **Yeraltından Notlar**, 8. bs., Çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 3.

¹¹⁰ Mark Lvoviç Slonim, **a.g.e.**, s. 101- 103.

çocuk, borç senetleri ve zamanından geç çıkan ve zararda olan bir dergi bırakmıştır. Ölen kardeşinin ailevi ve maddi yükümlülüklerini üzerine alan Dostoyevski, derginin yayını sürdürmek için çalışmaya başlar. Ancak eski bir siyasi mahkum olan Dostoyevski'nin ve *Çok Önemli Bir Sorun* başlıklı makalenin yazarı Strakhov'un yayıncı olarak çalışmasına izin verilmediğinden, Protzki adında, derginin önemsiz bir üyesi yayıncılık görevini üstlenir. Dostoyevski'nin bütün çabaları karşısında, Mihail Mihayloviç'in idari yeteneklerinden yoksun derginin çıkışında ve okuyucuya ulaştırılmasında yaşanan düzensizler çok sayıda abonenin kaybedilmesine neden olur. Derginin borçları çok fazla olduğundan ve yazarlara yapılan ödemelerin belirsizliğinden dolayı birçok büyük yazar dergiyle çalışmayı reddeder. Dostoyevski'nin kendisi de dergi işlerinden yazmaya fazla fırsat bulamaz. 1862'de yaşanan kargaşa ve 1863'deki Polonya Ayaklanması nedenleriyle, hükümet yeni bir yayıncılık politikası getirmiş ve yayın organlarına resmi görüşün sözcüleri olmaları için para teklif etmiştir. Dostoyevski ve Strakhov'un geçmişleri ile hükümetten bu maddi desteği almaları olanaksızdır. Durum böyle olunca kısa bir süre sonra dergi kapatılır.¹¹¹ Carr, Dostoyevski'nin dergicilik hayatıyla ilgili şu sözleri söyler:

*Vremya'nın ve Epoche'nın, bu kısa ömürlü iki derginin hatırlanacak tek özelliği, Rus romancılarının en büyüğünün edebi etkinliğini neredeyse beş yıl için yutmalarıdır. Gelecek kuşaklar için bu iki derginin başarısızlığını herhalde şükranla anacaklardır.*¹¹²

Derginin 1865'de kapatılmasından ardından Dostoyevski, en büyük eserlerinden biri olan *Suç ve Ceza* (Prestupleniye i Nakazaniye) üzerinde çalışmaya başlar. Eserin fikri, Wiesbaden'da kaybettiği rulet masalarından ve her gün rehincileri gezip kişisel eşyalarını dahi rehin bırakmasına dayanmaktadır. Wiesbaden'da, yoksulluk içinde, eserin ilk bölümlerini yazmaya başlayan Dostoyevski, Peterburg'a döndüğünde de romanına hızla devam etmiştir. Ocak 1866'da eserin ilk bölümleri *Rus Habercisi* (Russkiy Vestnik) adlı dergide yayınlanmaya başlar. *Suç ve Ceza*, Dostoyevski'yi sadece büyük Rus yazarları

¹¹¹ Vladimir Nabokov, **a.g.e.**, s. 157.

¹¹² Edward Hallett Carr, **a.g.e.**, s. 120-123.

arasına sokmakla kalmaz, aynı zamanda edebiyattaki yerini de sağlamlaştırır. Eserin yazımı Peterburg'da devam ederken, Dostoyevski hala maddi sıkıntılar ile boğuşmaktadır. İlk eşi Maria Dmitriyevna'dan olan üvey oğlu Paul Isaev'e, kardeşi Mihail Mihayloviç'in ailesine ve kardeşi Nikola'ya maddi destek olmak Dostoyevski için oldukça bunaltıcıdır. *Suç ve Ceza*'nın yazımı devam ederken, Temmuz 1866'da *Kumarbaz*'ın (İgrok) ana fikri, yazarın kafasında biçimlenir. Ancak yeteri kadar hızlı ilerleyemediği için, arkadaşların da tavsiyesi ile bir stenograf tutmaya karar verir. Yazarın, ikinci eşi Anna Grigoryevna Snitkina ile tanışması da bu sayede olur. Anna Grigoryevna, yazar ile ilgili ilk izlenimlerini günlüğünde şu sözlerle anlatır:

İlk bakışta Dostoyevski bana hayli yaşlı göründü ama konuşmaya başlamasıyla genç birine dönüştü; 35-37 yaşından daha büyük olması bana şüpheli geldi. Orta yaşlıydı ve dimdik duruyordu. Hafif seyreilmeye yüz tutmuş açık kumral saçlarını briyantın sürerek özenle taramıştı. Beni asıl şaşırtan gözleriydi. Birbirinden farklıydılar. Biri kahverengiydi, diğeri ise gözbebeği bütün gözü kaplayacak şekilde genişlediğinden etraftaki aklık hiç görünmüyordu. Gözlerindeki uyumsuzluk Dostoyevski'nin görüntüsüne sır dolu bir anlam katıyordu.¹¹³

Anna Grigoryevna'nın günlüğünde 8 Kasım 1866 tarihinin önemli bir yeri vardır. O gün Dostoyevski, Anna Grigoryevna'ya evlenme teklif eder. 15 Şubat 1867'de gerçekleşen evliliğin, Dostoyevski üzerinde son derece olumlu etkileri olduğu gözlemlenir. Anna Grigoryevna olan evliliği, Dostoyevski'nin hem mali yaşantısındaki sorunları büyük ölçüde çözmüş hem de eserleri üzerinde daha istekli çalışmasına yol açmıştır. Anna Grigoryevna gençtir, azimlidir ve her şeyden önce eşine bağlıdır. Evliliklerinin ilk yılında, Dostoyevski'nin yazmak için Rusya'dan ve ailevi sorumluluklarından uzaklaşması gerektiğini sezmiş ve bunun için hem yazarın ailesini ikna etme hem de seyahat için yetecek parayı bulma görevlerini üstlenmiştir. Anna Grigoryevna'nın çabaları sayesinde, çift 14 Nisan 1867'de Peterburg'dan Avrupa'ya gitmek üzere ayrılır.¹¹⁴

¹¹³ Anna Grigoryevna Dostoyevski, **Dostoyevski'nin Hatıraları**, Çev. Hakkı Özdemir, İstanbul, İnsan Yayınları, 2016, s. 36.

¹¹⁴ Edward Hallett Carr, **a.g.e.**, s. 145- 152.

Dostoyevski ailesinin yurtdışında geçirdiği ilk aylarda, yazar herhangi bir edebi çalışma yapmaz. Yalnızca Belinski üzerine bir yazı hazırmakta ve onu da sıkıcı bir uğraş olarak görmektedir. Yazar, bunalmaya başlamıştır ve yurtdışında ona dertlerini unutturabilecek tek şey kumardır. Böylece Dresden’de kaldıkları evde eşini yalnız bırakarak Hamburg’a gider. Bir süre sonra Anna Grigoryevna’ya mektup yazarak Dresden’e dönmeye yetecek kadar para göndermesini ister. Anna Grigoryevna, Dostoyevski’nin kumar bağımlılığına hassasiyetle yaklaşır ve yazarı rahatlatmak için elinden geleni yapar. Ancak yazarın kazanacağına dair olan inancı onu sürekli bir deneme daha yapması için dürter. Bu nedenlerle Dostoyevski kumar masasından 1871’de Rusya’ya geri dönene kadar kalkamaz.¹¹⁵

Alexander Burry, kumar oynamanın Dostoyevski’nin yaşamında bir metafor görevi gördüğünden söz eder. Yazar, 1866’da oynadığı en ciddi oyunlardan birini oynar ve para karşılığında yayıncı Fyodor Stellovski ile bir anlaşma yapar. Bu anlaşmaya göre Dostoyevski, yeni romanını *Kumarbaz*’ı 1 Kasım’a kadar teslim etmemesi durumunda, dokuz yıl boyunca yazacağı bütün eserleri, para almadan Stellovski’ye verecektir. Burry’e göre, Dostoyevski’nin henüz on sekiz yaşında, tecrübesiz bir stenograf olan Anna Grigoryevna’yı tutmuş olması da oldukça riskli bir eylemdir.¹¹⁶

Dostoyevski yurtdışında kaldığı süre boyunca birçok önemli eserine de imza atar. 1869’da İsviçre’de başladığı *Budala*’yı (İdiot) Floransa’da tamamlar. Aynı yıl Dresden’de *Ebedi Koca* (Veçnıy Muj) adlı eserini bitirir. Sonraki on sekiz ay boyunca da, 1871’de Rusya’ya dönene kadar, *Ecinniler* (Besı) üzerinde çalışır. Bu, Dostoyevski’nin diğer yıllarla kıyaslandığında daha az verimli ancak sanatsal anlamda daha olgun olduğu bir dönemdir. Yine de yazdıkları, Dostoyevski ailesinin maddi sıkıntılarını çözmeye yetmez. Yazarın yaşamı; yazmadığı kitaplar için aldığı avanslar, kumarda kaybettiği paralar ve çevresinden aldığı borçlar içinde

¹¹⁵ Edward Hallett Carr, **a.g.e.**, s. 153-168.

¹¹⁶ Alexander Burry, **Multi-mediated Dostoevsky: Transposing Novels into Opera, Film and Drama**, Evanstone, Northwest University Press, 2011, s. 39-40.

geçmektedir. Ancak bu şartlar altında bile Dostoyevski, Peterburg'da kendisinden maddi destek bekleyen herkese 1869'a kadar düzenli olarak para göndermiştir.¹¹⁷

Dostoyevski 1865'te Avrupa'dan ilk kez döndüğü zaman durumu kötü olmuştur. İlk seyahatinde ona edebi bir kimlik kazandırabilecek hiçbir şey yazmamıştır. 1871'deki dönüşü ise tamamen farklıdır. Bu sefer Rusya'ya, *Suç ve Ceza*, *Budala*, *Ecinniler* ve *Ebedi Koca* eserlerinin yazarı ve Rus edebiyatının en önemli isimlerinden biri olarak döner.¹¹⁸

1871'de Peterburg'a geri dönen yazar için artık durağan bir dönem başlamış olur. Dostoyevski, Anna Grigoryevna'nın idaresi sayesinde maddi durumunu biraz olsun düzeltebilir. 1872'de Vladimir Mesşerski ile birlikte *Yurttaş* (Grajdanin) adlı dergide yazarlık yapmaya başlar. Bu sayede Dostoyevski, 1844'den beri ilk kez düzenli para kazanmaya başlamış, *Bir Yazarın Günlüğü* (Dnevnik Pisatelya) başlığı altında yazdığı makalelerle de edebi hayatını sürdürme fırsatı bulmuş olur. Ancak yayıncı Mesşerski ile aralarında geçen sürtüşmeler yüzünden, Dostoyevski 1874'de dergiden ayrılır. Aynı yıl Nekrasov, yazara sıradaki eserini *Anayurt Notları* adlı dergiye satmasını önerir. Anna Grigoryevna'nın da desteğiyle Dostoyevski teklifi kabul eder ve *Delikanlı* (Podrostok) eserini yazar. Eser 1875 yılı boyunca yayınlanır. *Delikanlı*, Dostoyevski'nin edebi olgunluk döneminde yazdığı dört romandan biri olma özelliği taşımaktadır.¹¹⁹

Dostoyevski'nin hayatının son yıllarında kazandığı ün, yazara yeni sorumluluklar getirmiştir. Eserlerinden parçalar okuması için sık sık hayır cemiyetleri tarafından çağrılmaktadır. Evinde hayranları tarafından ziyaret ediliyor ve sürekli onlardan mektuplar alıyordu. *Karamazov Kardeşler*, yazarın son büyük romanı olmasına karşın, yaşamının son yıllarında yaşanan bir olay bu eseri dahi gölgede bırakmıştır. Puşkin'in Moskova'da dikilen anıtının açılışı için Dostoyevski'nin hazırladığı konuşma, yıllarca Rus edebiyat tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir. 8 Haziran 1880'de Dostoyevski'nin yaptığı konuşma,

¹¹⁷ Edward Hallett Carr, *a.g.e.*, s. 169- 180.

¹¹⁸ Boris Sokolov, *Rasşifrovanny Dostoyevski: Tayny Romanov o Hriste, Prestuplenie i Nakazanie, İdiot, Besi, Bratya Karamazovi*, Moskva, İzdatelstvo Eksmo, 2007, s. 105.

¹¹⁹ Edward Hallett Carr, *a.g.e.*, s. 232-250.

Puşkin'i milli bir şair olarak övmeye başlar ve Avrupa'yı anlamak, etkilemek için Puşkin'in yeterli olacağı düşüncesini savunarak devam eder. Zekice kurulmuş bir anlatı ile yıllardır süregelen Slavcılar ve Batıcılar arasındaki sürtüşme de açıklık kazanmış olur.¹²⁰

Bu konuşmadan birkaç ay sonra, 25 Ocak 1881'de Dostoyevski hastalanır. Burnu kanayamaya başlayan yazar için eşi Anna Grigoryevna doktor çağırır. Doktor Von Bretsall, yazarı muayene eder ancak durum hiç de iç açıcı olmadığı için Anna Grigoryevna'ya papazı çağırmasını tavsiye eder. Doktorun tahminleri doğru çıkar ve Dostoyevski 27 Ocak'ta yaşamını yitirir.¹²¹ Anna Grigoryevna, Dostoyevski'nin ölüm anını günlüğünde şu sözlerle anlatır:

*Kocam son nefesini verdiğiğinde çocuklarımla ben kendimizi tamamen salıverdik; feryat ve figanlar içinde ağıtlar yakıyor, ölen sevgili varlığımızın ellerini, yüzünü gözyaşları içinde öpücüklere boğuyorduk.*¹²²

Dostoyevski'nin cenaze merasimi, 31 Ocak'ta Aleksandr Nevsky Manastırı'nda ailesi, arkadaşları ve hayranlarının katılımıyla gerçekleştirilir. Dostoyevski'nin ölümü hem halk hem de resmi kurumlar üzerinde büyük bir etki yaratır. Puşkin'den bu yana hiçbir yazar, öldüğünde bu kadar tanınmış değildir. Puşkin öldüğünde de devlet açıkça yas tutmayı yasaklamış ve cenazenin gizlice gömülmesini istemiştir. Dostoyevski'nin ölümüyle birlikte bu anlayışın son bulduğu gözlemlenir. Puşkin'in hayatı XIX. yüzyılın başlangıcının, Dostoyevski'nin ölümü ise bu çağın kapanışın işaretidir.¹²³

¹²⁰ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, **Puşkin Üzerine Konuşma**, Çev. Tektaş Ağaoğlu, İstanbul, Bilim Felsefe ve Sanat Yayınları, Dizin:6, 1987, s. 17-21.

¹²¹ Boris Nikolayeviç Tihomirov, **a.g.e.**, s. 206-218.

¹²² Anna Grigoryevna Dostoyevski, **a.g.e.**, s. 449.

¹²³ Boris Nikolayeviç Tihomirov, **a.g.e.**, s. 219.

2. 2. Dostoyevski'nin Budala Adlı Eseri ve Yazım Öyküsü

Fyodor Mihayloviç Dostoyevski ve eşi Anna Grigoryevna Dostoyevski, 1867'de Rusya'dan ayrıldıklarında, arkalarında yüklü borçlar ve karmaşık ailevi sorumluluklar bırakırlar. Birkaç aylığına diye çıktıkları Avrupa seyahatinden 1871 Temmuz ayına kadar geri dönmezler. Aile, ilk iki yıl boyunca Almanya'dan İsviçre'ye, oradan İtalya'ya geçer ve daha sonra Rusya'ya dönene kadar Dresden'de kalır. Bu süre boyunca eve dönme özlemlerini sık sık dile getirirler, ancak maddi, edebi ve ailevi sıkıntılar onları Avrupa'da kalmak zorunda bırakır.¹²⁴

Dostoyevski ve Anna Grigoryevna'nın yurtdışında geçirdiği ilk yıllarda yazarın kumar bağımlılığı ve sara nöbetleri önemli bir rol oynar. Bunların her ikisi de çiftin büyük acılar çekmesine neden olur. Daha önceki yurtdışı seyahatlerinde olduğu gibi Dostoyevski rulet masasından uzak duramaz, maddi sıkıntılardan usanmış ve *Budala* üzerinde çalışmaktan sıkılmış bir halde üst üste denemeler yapar. Kumarda aldığı her kötü sonuçtan sonra, Dostoyevski'nin para sıkıntısı daha da ümitsiz bir hal alır. Nihayet Dostoyevski geleceklerini kurtarmak için tek umudun, ciddiyle çalışarak *Budala*'yı yazmak olduğunu anlar ve karısına mektupta şöyle yazar: “Artık roman ama sadece romanım bizi kurtarabilir, bunun böyle olmasını ne kadar arzu ettiğimi bir bilseydin!”¹²⁵

Dostoyevski'nin eşi, yazarın kumar düşkünlüğünü tedavisi olmayan bir hastalık olarak görmekte ve onun için üzülmetedir. Anna Grigoryevna eşinin kumara olan düşkünlüğünü günlüğünde şu sözlerle anlatır:

Kumar tamamen yabancı olduğu bir şeydi, bu yüzden kocamın sağlığı üzerinde kötü bir etki bırakmasından abartılı bir korkuya kapıldım. Bana gönderdiği mektuplardan onun Hamburg'da korkunç bir çaresizlik içinde kaldığı izlenimini edinmiştim. Yeni bir sara nöbeti geçirmesinden korktum ve niçin tek başına gitmesine izin verdim, niçin onu sakinleştirmek için yanında

¹²⁴ Nikolay Nikolayeviç Skatov, **a.g.e.**, s. 361.

¹²⁵ Hüseyin Kandemir, **a.g.e.**, s. 135.

*değilim diye büyük bir huzursuzluk yaşadım.*¹²⁶

Dostoyevski ise eşine 1867’de yazdığı bir mektupta, kazanmanın yolunu öğrendiğini ve artık kaybetmeyeceğini anlatır: “İşte yirminci kezdir kumar masasına gidiyorum, tecrübe ettim ki eğer soğukkanlılıkla rahat ve kontrollü bir şekilde oynarsan asla kaybetmenin imkanı yok.”¹²⁷ Ardından yine tüm parasını kaybeder hatta kişisel eşyalarını dahi rehin bırakır. Dostoyevski’nin mektuplarında, karısından özür dilemelerinin ve tekrar tekrar para istemelerinin sonu gelmez. Aynı yıl, Saxon les Bains’den Anna Grigoryevna’ya gönderdiği bir mektupta, her şeyini kaybettiğini ve bir daha asla kumar oynamayacağına söz verir. Böylece Dostoyevski, ancak maddi ve manevi tüm kaynaklarını yitirdikten sonra, gerçekten kumar oynamaya son verir.

Yurtdışında bulundukları süre boyunca Dostoyevski’nin sara nöbetleri devam eder. Anna Grigoryevna günlüklerinde yazarın hastalığı üzerine gözlemlerini şöyle anlatır:

*Maalesef çok geçmeden, uzun süreliğine kalma niyetiyle Cenevre’yi seçtiğimize pişman olduk. Sonbaharla birlikte bises dedikleri rüzgarlar esmeye başladı ve hava günde iki üç kere değişir oldu. Kocamın sinirlerini çok kötü etkileyen havanın bu değişimleri yüzünden sara nöbetleri gözle görülür bir şekilde arttı. Bundan büyük bir endişe duydum.*¹²⁸

Peygamberlerin hastalığı olarak da bilinen, sara hastalığını Dostoyevski tıpkı *Karamazov Kardeşler* adlı eserindeki Smerdyakov’da olduğu gibi, *Budala*’nın kahramanını Knyaz Mışkin’e de geçirir. Mışkin’in romanda geçirdiği nöbetlerin klinik anlamda gerçekçi olduğu ve Dostoyevski’nin kendi tecrübeleriyle de paralellik taşıdığı genel anlamda kabul edilmiş bir gerçektir. Özellikle Mışkin’in sara nöbetlerinin betimlendiği sayfalarda, hastalığın tüm gerçekliği Dostoyevski tarafından şu cümlelerle anlatılır:

¹²⁶ Anna Grigoryevna Dostoyevski, **a.g.e.**, s. 173.

¹²⁷ Hüseyin Kandemir, **a.g.e.**, s. 134.

¹²⁸ Anna Grigoryevna Dostoyevski, **a.g.e.**, s. 187.

Uyanikken gelen sara nöbetlerinin öyle bir aşaması vardı ki, nöbetten hemen önceki anlarda, onca acının, ruhsal karmaşanın, ezikliğin arasında bütün zihninde bir an müthiş bir aydınlanma oluyor, tüm yaşamsal güçleri inanılmaz bir silkinişle ayağa kalkıyor; şimşek çakmasına benzeyen o an içinde yaşama duygusu ve kendini anlayışı kat kat artıyor; akli yüreği ışığa boğuluyordu.... Ama işte bu anlar, bütün bu ışık çakımları, bir saniye sonra başlayarak nöbetin önsezişinden başka bir şey değildi.¹²⁹

Konstantin Moçulski, *Budala*’nın temelinde Hans Holbein’in natüralist başyapıtı olan **Ölü İsa’nın Mezardaki Bedeni** (Der Leichnam Christi im Grabe, 1521) adlı tablosunun yattığını belirtir¹³⁰. Dostoyevski adı geçen tablo ile Ağustos 1867’de, eşiyle birlikte ziyaret ettikleri Basel Sanat Müzesi’nde karşılaşır. Bu karşılaşma yazarın üzerinde derin bir etki bıraktığı gözlemlenir. Tabloya bakarken neredeyse kendinden geçen Dostoyevski’nin sara nöbeti geçirmesinden korkan eşi, o günü şu cümlelerle anlatır:

Cenevre’ye giderken bir günümüzü yolumuzun üzerindeki Basel’e ayırdık. Kocam oradaki müzede bulunan bir tabloyu –birinden duymuştu- görmek istiyordu. Hans Holbein’in fırçasına ait olan resim, gayri insani bir işkenceye maruz kalan ve çarmıhtan indirilmiş bedeni artık çürümeye yüz tutmuş İsa Hristos’u tasvir ediyordu. Kan revan içindeki şişmiş yüzüyle korkunç bir görüntüsü vardı. Çok kötü etkilenen Fyodor Mihayloviç allak bullak olmuşçasına resmin önünde donakaldı.¹³¹

Dostoyevski’nin kasvetli düşünce yapısı göz önüne alındığında, tablonun bunaltıcı yataylığının (boyutları 30.5x200 cm.) ve ölümlü İsa tasvirinin, *Budala*’yı oluşturan fikirleri meydana getirmesi pek de şaşırtıcı değildir. Romanda geçen birçok otobiyografik unsurlardan biri de bu tablonun farklı karakterler tarafından anlatımıdır. Tabloyla önce Knyaz Mışkin, Rogojin’in evinde karşılaşır. Çarmıhtan henüz indirilmiş İsa’nın tasvir edildiği tabloya bakarken Mışkin “o tablo insanı dinden çıkarabilir”¹³², der. Ardından Mışkin, Rogojin’e dini duygular besleyecek

¹²⁹ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Budala*, s. 290-291.

¹³⁰ Konstantin Vasilyeviç Moçulski, *a.g.e.*, s. 279-280.

¹³¹ Anna Grigoryevna Dostoyevski, *a.g.e.*, s. 183.

¹³² Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *Budala*, s. 282-283.

öyküler anlatır. Bu öykülerden birinde, Tanrı'nın bir günahkarın duasına karşı duyduğu mutluluğu, bir annenin bebeğinin gülümsemesine karşı duyduğu mutluluk ile karşılaştırır. Hasta İppolit de tabloyla Rogojin'in evinde karşılaşır. Veremden ölmek üzere olan İppolit, herkesin önünde yaptığı "Zorunlu Açıklama" sırasında tablonun onda uyandırdığı düşüncelerden söz eder. İppolit'e göre bu tabloya bakmak insana; doğanın İsa gibi eşsiz bir varlığı yok edecek kadar güçlü ve acımasız olduğunu gösterir. Böylece yazar, İppolit'in soğuk dünya görüşüne karşılık, Knyaz Mışkin'in Rus halkının derin dini duygularına ilişkin görüşleriyle bir alternatif fikir sunar.

Beş aydan daha kısa bir süre sonra, 1 Ocak 1968'de, Dostoyevski projesini yeğeni Sofya İvanova'ya yazdığı bir mektupta şu sözlerle açıklar:

Romanın ana fikri oldukça eski ve benim çok sevdiğim bir düşünce, ama şu vakte değin ele almaya korktuğum kadar zor bir fikir, ama şimdi bu konuyu işlemeye karar vermişsem bunun nedeni kesinlikle umutsuzluk içinde olmamdır. Romanın ana düşüncesi tam anlamıyla mükemmel insanı yansıtmak. Dünyada bundan daha zor bir iş yok, özellikle de günümüzde. Sadece bizimkiler değil, hatta olumlu insan tasvir etmeye girişen Avrupalı tüm yazarlar daima başarısız oldular. Mükemmel olanın bir ideali vardır, sözü edilen ideal ise ne bizim ne de Avrupa medeniyeti tarafından elde edilmiş, kazanılmış değil. Dünya üzerinde gerçek anlamıyla mükemmel, tek bir insan mevcut – o da Hz. İsa, öyle ki kendisi sınırsız bir olgudur ve bu sonsuz, mükemmel insanın suretinde sınırsız mucizeler de vardır.¹³³

Dostoyevski mektubuna Cervantes'in ünlü romanı *Don Kişot*'u ve ondan daha zayıf ancak yine de büyük olan Dickens'ın başarısı *Pickwick*'i kıyaslayarak, romanı için soyağacı ortaya çıkarmak için devam eder. İddia ettiği bu iki konuda başarılı olacaktır çünkü bunlar Dostoyevski'nin aklında trajedi varken, gülünçlüğü içindeki güzelliği temsil edeceklerdir ve ön görüşlü bir biçimde ekler:

¹³³ Hüseyin Kandemir, **a.g.e.**, s. 144.

*Sıkıcı olmasından korkuyorum. Uzun bir roman olacak. ... Tek arzum okuyucuda ikinci kısmı okumak için az da olsa bir merak uyandırması.*¹³⁴

Budala 1868-69 yılları arasında *Rus Habercisi* adlı dergide tefrika olarak yayınlanır. 1874’de Anna Grigoryevna’nın Dostoyevski’nin eserlerini kendi başına basmaya karar vermesiyle, birkaç küçük düzeltmeyle bu sefer roman olarak basılır.¹³⁵

Genel olarak *Budala*’nın konusuna değinecek olursak, sara hastası olan Knyaz Mışkin, insanlardan koparak kendi iç dünyasında yaşadığı ve tedavi gördüğü İsviçre’den Peterburg’a döner. Budalalık derecesinde iyi ve anlayışlı bir insan olan Knyaz Mışkin’in elinden, sevmekten başka bir şey gelmemektedir. Bu sevgi, çevresindeki insanların anlamlandırabileceği bir sevgi anlayışı değildir. Maddi dünyada sıkışmış insanların ruhlarını en iyi Mışkin görür ve anlar. Aslında çok zeki bir insan olan Mışkin’i tanıdığı bütün insanlar yadırgar ya da ona acırlar. Kötülükler karşısında sürekli olarak kaybetmeye mahkum olan Knyaz Mışkin, insanların kötülüklerini anlayamadığı için sonsuza dek bir budala olarak kalacaktır. Knyaz, romanın kadın kahramanı Nastasya Filippovna’ya tutkuyla aşık olur ve kendisini kıskanan Rogojin ile çarpık bir arkadaşlık ilişkisi içine girer. Dostoyevski’nin açıkça anlattığı üzere, Knyaz’ın durumu evliliğe hiç uygun değildir. Buna karşın kendisini seven iki kadının, Aglaya İvanovna’nın ve Nastasya Filippovna’nın arasında kalır. Aglaya İvanovna, Vladimir Nabokov’un da anlattığı gibi “namusluğun temizliği içinde, güzel, samimi bir genç kızdır.”¹³⁶ Nastasya Filippovna ise karakter bakımından kelimenin tam anlamıyla Aglaya’nın tersidir. Aslında Nastasya Filippovna’nın çevresindeki herkes onun namuslu bir kadın olduğunu ve yaşadığı çarpık duruma sevgilisi Totstkiy’nin neden olduğunu bilir. Ancak yine de hiç kimse onu “düşmüş kadın” olarak yaftalamaktan geri kalmaz. Yalnız Knyaz Mışkin, onun içindeki temizliği görür ve yüzündeki acı çeken ifadeyi gerçekten anlar. Bu nedenle de onu isteyen iki kadın arasında Knyaz Mışkin, Nastasya Filippovna’yı seçer. Çünkü Nastasya’nın kendisine daha çok ihtiyacı olduğunu hissetmiştir. Ancak

¹³⁴ A.e., s. 145.

¹³⁵ Boris Sokolov, a.g.e., s. 112.

¹³⁶ Vladimir Nabokov, a.g.e., s. 185.

Nastasya, sırf Mışkin mutlu olabilsin diye aradan çekilmeye ve onu Aglaya ile evlenmeye ikna etmeye çalışır. Bir gün Aglaya, konuşmak için gittiği Nastasya Filippovna'nın evinde, ona kasıtlı olarak hakaret edip kızdırınca her şey bir anda karışır. Nastasya artık rakibi için kendisini feda etmekten vazgeçer ve Knyaz ile Moskova'ya kaçmaya karar verir. Son anda yine fikrini değiştiren Nastasya, Knyaz Mışkin'in kendisi için mahvolmasını istemediğinden, bu sefer hırslı bir tüccar olan Rogojin ile kaçmaya karar verir. Giderek kontrolünü kaybeden Nastasya Filippovna yüzünden iki adam da büyük acılar çekmektedir. Sonunda Rogojin Nastasya Filippovna'yı öldürür. Romanın sonu oldukça hazin bir biçimde biter. Rogojin tutuklanarak Sibiry'a sürülür, Knyaz geldiği hastaneye aklını tamamen yitirmiş olarak geri döner.

Eser, bu dünyada iyi bir insan olmak olası mıdır, yoksa iyi olmak demek budalalık demek midir sorgulaması üzerine kurulmuştur. Dostoyevski eserinde “tam anlamıyla mükemmel insanı” anlatmayı amaçlamıştır. Olay örüğü kurulurken meraklı bekleyişi uzatacak birçok hile de kullanılmıştır. Nabokov *Rus Edebiyat Dersleri* adlı çalışmasında bu durumu şu sözlerle anlatır:

*Bu hilelerin bazıları, Tolstoy'un yöntemleriyle kıyaslanınca, bir sanatçının parmaklarının dokunuşundan ziyade, sopayla indirilmiş darbeler gibi gelir bana; ama bu fikrime katılmayacak çok sayıda eleştirmen de vardır.*¹³⁷

2. 3. Dostoyevski'nin Söylemi ve Sinemasal Tarafları

Dostoyevski XIX. yüzyılın en önemli yazarlarından biri olarak tanınır. Onun büyüklüğünün yalnızca romanlarında kullandığı anlatım tekniklerinde değil aynı zamanda karakter söylemlerinde de hissedildiği vurgulanır. Dostoyevski eserlerinde insan ruhunun derinliklerinde yatanları anlayarak, etkileyici bir biçimde anlatır. Nikolay Berdyayev, *Dostoyevski* adlı çalışmasında yazarı şu sözlerle tanımlar:

¹³⁷ Vladimir Nabokov, *a.g.e.*, s. 188.

Dostoyevski büyük bir sanatçı olduğu kadar, büyük bir düşündürdür de; büyük bir vizyonerd, diyalektik ustasıydı. Rusya'nın gelmiş geçmiş en büyük metafizikçisiydi. Düşüncenin yeri büyüktür yapıtında, diyalektiği ise ilginç psikolojisi kadar geniş kapsamlıdır. Sanatının özü gerektirir bu diyalektiği; düşünceler dünyasının temellerine sanat yoluyla ulaşır; düşünceler dünyası ise sanatını verimli kılar.¹³⁸

Öyle ki Dostoyevski'nin eserlerinde olay örgüsü aslında düşünceyi ve karakter söylemini ortaya koymak için yaratılır. Böylece karakterlerin psikolojilerini ortaya çıkartacak ve onları hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle çatışma içine sokacak bir olay örgüsü yaratılır. Eserlerde ortaya çıkan olaylar ve çatışmaların çeşitliliği film yapımcıları için kolaylık sağlamaz. Filmi izleme zamanı romanı okumak için harcanan gerçek zamandan çok daha kısa olduğu için olaylar da bir o kadar hızlı anlatılmalıdır. Bunun için çoğu zaman eserlerde anlatılan yan olaylar senaryoya dahil edilmeden yalnızca asıl olaylar üzerine yoğunlaşmak gerekir. Ancak Dostoyevski'nin eserlerinde yan olaylar da asıl olaylar kadar olay örgüsü bakımından önemlidir ve yan olaylara verdiği tepkileri göz önünde bulundurarak bir karakteri tanımak olasıdır. Yan olayların uyarlamaya dahil edilmemesi, karakterlerin içsel dünyalarının yeterli biçimde anlatılamamasına neden olur. *Budala*'da ölmek üzere olan İppolit'in yaptığı "Zorunlu Açıklama" bu duruma verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Bu sahne için Rogojin "Bu iş böyle yapılmaz, delikanlı, böyle yapılmaz..."¹³⁹, der. Lebedev, Ganya ve Ferdişçenko dinlemekten sıkıldıklarını söylerler. Knyaz Mışkin ise derin bir acıma ve hüzün içindedir. Ancak bu sahne, şimdiye kadar çekilmiş hiçbir *Budala* eserinin film uyarlamasında yer almadığı gibi, İppolit karakterinden de söz edilmez.

Dostoyevski'nin karakterleri zaman ve mekandan bağımsız varlıklar olarak karşımıza çıkarlar. Her birinin bakış açıları kesişerek eserlerin süjelerini oluştururlar. Eserlerin doruk noktaları da karakterlerin bakış açılarının kesişmesiyle meydana gelir. Dostoyevski'nin söylemindeki asıl sorun; olay örgüsünde yer almayan ancak olay örgüsü sayesinde açıklanan karakterlerin kendileri hakkında düşünceleri ve

¹³⁸ Nikolay Aleksandroviç Berdyaev, **Dostoyevski**, Çev. Ender Gürol, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1984, s. 9.

¹³⁹ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, **Budala**, s. 474.

diğerleri hakkındaki bakış açılarıdır. Dostoyevski'nin eserlerinde psikolojik çözümlemeler ön plandadır. Karakterlerin psikolojik görüşleri kadar fiziksel görünüşlerinin de inceliklerle betimlenmesi, eserlerin sinemaya uyarlanması sürecinde benzerliklerin oluşturulması için önemlidir. Ancak karakterlerin zaman ve mekana uzak anlatımları da uyarlamada bu öğelerin ekrana yansıtılmasını aynı oranda zorlaştırabilir.

Dostoyevski çok sesli bir yazardır. Eserlerinde aynı anda birçok karakter farklı fikirler ileri sürerler. Üstelik bu karakterler hem içsel hem de dışsal seslere sahiptirler. Bunun yanı sıra bir de yazarın kendi sesi de bazı eserlerinde anlatıma dahil olur. Sinemada kullanılan anlatım teknikleri bu seslerin her birini ayrı ayrı duyma olanağı sağlar. Filmde içsesler arka fonda verilebilir ya da polemikler karakterler arasında diyaloglara dönüştürülebilir. Ancak bir film senaryosunda sesler; karakterlere ve olay örgüsüne bağlı, bir fikir oluşturacak şekilde düzenlenir. Oysa Dostoyevski'de fikir sesler ile birlikte ortaya çıkar. Bu yüzden Dostoyevski'nin eserlerinde diyalogların diyalektik olduğunu söylememiz olanaksızdır. Eğer diyaloglar diyalektik olsaydı, Dostoyevski'de temel fikrin, farklı karakterlerin tezleri ve antitezlerinin bir sentezi olduğunu düşünmemiz gerekirdi. Bu durumda, *Suç ve Ceza*'da Sonya'nın ve Raskolnikov'un, *Budala*'da Knyaz Mışkin ve Rogojin'in, *Karamazov Kardeşler*'de Alyoşa ve İvan'ın seslerinin bireşiminden temel fikir meydana gelirdi. Ancak Dostoyevski'nin yapıtındaki temel ilke fikir değil, sesler keşişimidir. Bu sesler de ancak karakterlerin tinsel derinlikleri ile açıklanabileceği gibi, sinema sanatı bu özelliği ele almakta zaman zaman yetersiz kalır. Stefan Zweig bu konudaki fikrini, benzer bir yaklaşım olan tiyatro uyarlaması hakkında şu sözlerle açıklar:

Dostoyevski'nin romanlarında en önemli sahneler, çıplak dramatik diyaloglardır. Tek kelime eklemeksizin ya da çıkarmaksızın sahneye konabilir; tiplerinin her biri öylesine sağlam yontulmuş, bu dramatik anlarda büyük romanın geniş yataklarda akan içeriği öylesine yoğunlaşmıştır. Dostoyevski'de her zaman nihayete, muazzam gerilimlere ve şimşek gibi boşalmalara zorlayan trajedi hissi, bu tür doruk noktalarda epik eserlerini görünür biçimde tamamen dramatik esere dönüştürür. Bu sahnelerdeki dramatik, yani teatral vurucu güç olarak yer alan öğeleri gayretli tiyatrocular ve bulvar tiyatrosu yazarları

*elbette filologlardan daha önce keşfetmişlerdir ve Suç ve Ceza'dan, Budala'dan çabucak sağlam bazı tiyatro oyunları çıkarmışlardır. Ancak burada Dostoyevski'nin tipleri dışsal, bedensel olarak ve kaderleri bağlamında ele alan, onların ortamlarından, ruh dünyalarından çıkarıp duyarlılıklarının ritmini fırtınalı atmosferinden koparan bu tür denemelerin nasıl acınası biçimde başarısız olduğu görülmüştür.*¹⁴⁰

Zweig'in tiyatro uyarlamaları için öne sürdüğü bu fikri sinema uyarlamaları için de düşünmek olasıdır. Sinemada kullanılan anlatı teknikleri tiyatroda kullanılanlara göre çeşitli olduğundan, Dostoyevski'nin karakterlerinin çok derinlikli yapıları sinemada anlatıma daha yatkındır. Örneğin; sinema *Budala*'da Nastasya Filippovna cinayetinden sonra yaşananları, yoğunlaştırılmış anlatımla kısa bir zaman dilimine sığdırarak, ileri atlayış tekniğiyle bize gelecekle ilgili bilgi verebilir.

Konu insan olduğundan, Dostoyevski'nin eserlerinin eskimeyen bir anlatısı vardır. İnsanların kendi içlerindeki çelişkiler ve çevreleriyle ilişkileri günümüzde de en sık işlenen konudur. Ancak XIX. yüzyıla ait Dostoyevski'nin insanların yine aynı dönem Rusya'sında biçimlenen etik anlayışlarını anlamakta bugün zorluk çekeriz. Özellikle ön planda olan din, özgürlük, suç ve aşk gibi konularda yazarın bakış açısını küreselleşmiş dünya görüşü içerisinde yargılamak son derece yanlış olacaktır.

Aristoteles *Poetika*'da tragedya ve komedi gibi şiir sanatlarından özellikle tragedyanın acıma ve korku yaratarak duyguları harekete geçiren bir sanat olduğunu söyler.¹⁴¹ Modern sinema da aynı anlayışa sahiptir. Böylece sinemada duyguları harekete geçiren melodramlar, korku filmleri, aksiyon filmleri gibi türler ortaya çıkar. Ancak bugün sinema, hem ekonomik hem de sanatsal kaygılar taşıdığı için Dostoyevski'nin konularının da ele alınışında farklılıklar gözlenir. Örneğin; modern sinema anlayışında, aşk konusu genellikle mutluluk verici bir düzlemde işlenir. Karakterler birbirlerini severler, birlikte zorlukların üstesinden gelirler ve sonunda mutlu olurlar. Ancak bu kesinlikle Dostoyevski'nin eserlerinde yaşanan aşk değildir.

¹⁴⁰ Stefan Zweig, **Üç Usta: Balzac, Dickens, Dostoyevski**, Çev. Zehra Tekin, İstanbul, Can Yayınları, 2015, s. 178.

¹⁴¹ Aristoteles, **a.g.e.**, s. 44.

Dostoyevski’de aşk; yıkıcıdır, mutluluk getirmez. Rus edebiyatında, Batı Avrupa edebiyatında olan yüce aşk tiplerini bulunmaz. Bunun nedeni Avrupa Hristiyanlık Kültüründe doğan şövalyelik anlayışının Rusya’da bulunmamasından kaynaklanır. *Budala*’da Aglaya İvanovna’nın Knyaz Mışkin’e ithaf ederek okuduğu Puşkin’in *Zavallı Şövalye* (Bednıy Rıtsar) şiiri, Dostoyevski’nin aşka bakış açısının en açık örneklerinden biridir. Bu sahne de Dostoyevski’nin film uyarlamalarında senaryoya dahil edilmeyen bir ayrıntıdır.

Boris Sokolov, Dostoyevski’nin eserlerinde özellikle ikili aşkın (dvoynaya lyubov) ön plana çıktığından bahseder.¹⁴² İkili aşkın en açık örneğini *Budala*’da görmek olasıdır. Knyaz Mışkin’in Aglaya İvanovna ve Nastasya Filippovna için duyduğu aşk, Rogojin ve Mışkin’in Nastasya Filippovna’ya duydukları aşk, ikili aşk temasına örnek gösterilebilir. Bu duyguların ikili aşk olarak adlandırılmasının nedeni ise farklı özellikler içermelerinden kaynaklanır. Knyaz Mışkin, Nastasya Filippovna’yı yoğun bir acıma duygusuyla severken, Aglaya’yı ise mutlu edebilme çabası içine girer. Rogojin, Nastasya Filippovna’ya hastalık derecesinde tutkulu bir aşk ile bağlıdır ve ona sahip olmaktan başka bir şey düşünmez. Berdyayev, Dostoyevski’deki ikili aşk temasını şu sözlerle açıklar:

*Dostoyevski’de aşk bölünmüştür. Aşkta birlik ve mükemmellik söz konusu olamaz. ... Şehvet aşkı ve acıma aşkı bu bölünmenin iki ögesidir; bunlar ölçü tanımazlar; kendilerini aşan yüce bir kavrama boyun eğmezler, bireyi bitirip tüketirler, kül ederler.*¹⁴³

Sokolov, *Budala*’nın başkahramanı Knyaz Mışkin’in Dostoyevski’nin neredeyse tüm eserleri içinde en sevilen kahraman olma özelliği taşıdığını ileri sürer.¹⁴⁴ Dostoyevski’nin karakterleri içinde Knyaz Mışkin olumlu bir tiptir. Onda insana özgü özelliklere fazla rastlanmaz. Dostoyevski, onu Hz. İsa’ya has bir iyilik ve hoşgörülle donatmıştır. Acıma ve affetme duyguları Mışkin’de sonsuzdur. Bu nedenle Mışkin’in duyduğu sevgi de saftır ve tutkudan uzaktır. Eserde Mışkin’in

¹⁴² Boris Sokolov, *a.g.e.*, s. 116-117.

¹⁴³ Nikolay Berdayev, *a.g.e.*, s. 89.

¹⁴⁴ Boris Sokolov, *a.g.e.*, s. 136.

evliliğe yatkın olmadığı birkaç kez vurgulanmasına karşın onu seven iki kadın arasında kalması durumu buradan kaynaklanır. Dostoyevski'nin karakter söylemindeki bu ilahi boyut sinemaya aktarılması belki de en zor olan taraftır. Knyaz Mışkin örneğinde olduğu gibi “mutlak iyi” kavramının sinemasal söylemi karakteri bağnaz bir dindara dönüştürebileceği gibi yalnızca saf ve iyi bir insan olarak da betimleyebilir.

Bu nedenlerle, Dostoyevski'nin eserlerini modern sinema anlayışında ekrana uyarlayacak olan film yapımcısının, sadece eseri bilmesi yeterli değildir. Uyarlama sürecinde; eserin taşıdığı ideolojinin, yazarın fikirlerinin ve karakter söylemlerinin de incelenmesi gerekir. Tüm bu süreç devam ederken, XIX. yüzyıl Rusya'sının sosyo-kültürel koşullarını da göz önünde bulundurmak Dostoyevski'yi daha iyi anlamayı sağlar. Ancak bu şekilde Dostoyevski'de fikir ön plana çıkar ve uyarlama etkili olabilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DÜNYA SİNEMASINDA BUDALA

3. 1. Budala'nın Dünya Sinemasındaki Örnekleri

Dostoyevski'nin *Budala* adlı eserini beyaz perdeye ilk uyarlayan isim Rus ve Ukrayna asıllı yönetmen, senarist ve sinematograf Pyotr İvanoviç Çardının (1878-1934) olmuştur. 1907'de sinemaya atılan Çardının, 1918'e kadar ortaya koyduğu sayıları iki yüzü bulan çeşitli filmleriyle en üretken Rus film yapımcılarından biri olmuştur. Ancak bu filmlerden yalnızca otuz dördü günümüze kadar ulaşır. Filmlerinin büyük bir kısmını edebi uyarlamalar oluşturur. Çardının, hareketli görüntülerin öncelikli amaçlarından birinin klasik eserleri popüler etme olduğu eleştirisine cevap vermiş ve **Ölü Canlar** (1909) **Maça Kızı** (1910), **Kroyçer Sonat** (1911) adlarıyla XIX. yüzyıl Rus edebiyatı eserlerini ekrana aktarmıştır.¹⁴⁵

Çardının'ın kısa metrajlı, siyah-beyaz **Budala**'sının bir edebi eserin uyarlaması değil hatta bir sinema filmi dahi olmadığı konusunda görüşler işleri sürülmüştür. Çardının'ın filmi, eserin en sade biçimi hatta bir çeşit taslağı olarak belirtilir. Filmin yönetmen de filmine, edebi eserin illüstrasyonu olarak bakılması gerektiğini önerisinde bulunmuştur. Sessiz sinema döneminde, herkes tarafından bilinen edebi eserlerin görüntü görüntü özetlenerek beyaz perdeye aktarılması yaygın olarak kullanılan bir uygulamadır. Bu yöntemle, görüntüler bir öykü anlatmak yerine, zaten var olan öyküyü gösterir ve izleyici tarafından kolay anlaşılması sağlanır.¹⁴⁶

Budala, Rus sinemasına 1958 yılında Sovyet yönetmen İvan Pıryev ile tekrar dönüş yapar. Pıryev, romanın tamamı yerine sadece birinci bölümünü sinemaya uyarlar. Film, eserde olduğu gibi Knyaz Mışkin'in uzun bir zaman sonra Peterburg'a dönmesiyle başlar. Genç ve yoksul Knyaz Mışkin "kusursuz iyi" insandır ancak çevresinde onu anlamayan insanlar tarafından budala olarak adlandırılır. Yalnızca,

¹⁴⁵ Peter Rollberg, **a.g.e.**, s.139-141.

¹⁴⁶ V. İvanova, R. Yangirov, **Velikiy Kinemo: Katalog Sohranişihhsya İgrovıh Filmov Rossii 1908-1919**, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2002, s. 166.

güzel Nastasya Filippovna onu anlar. Knyaz, Nastasya Filippovna'ya aşık olur. O da Knyaz'a karşı sempati beslemekle birlikte, mantığa sığmaz ilişkisine de sıkıca tutunmaya devam eder. Filmin devamında Knyaz'ın çevresi entrikalarla, birbirlerine yalan söyleyen, hainlik eden ve birbirlerini kandıran insanlar tarafından kuşatılmıştır.¹⁴⁷ Pıryev'in **Budala**'sı bir bakıma yüzeysel kalır Dostoyevski'nin anlatı derinliğine ulaşamaz. Ancak Pıryev'in bir Sovyet dönemi yönetmeni olduğu göz önünde bulundurulursa, bu durumun son derece sıradan olduğunu söylemek olasıdır.

Nikita Lary, Sovyet filminde Dostoyevski üzerine yazdığı monografisinde, Dostoyevski'nin her zaman Sovyet ideolojisi için bir tehdit oluşturduğundan söz eder. Ancak bu dönemde Dostoyevski'nin gençliğinde, sosyalist devrimci kuramı benimseyen Petraşevskiciler ile birlikte anılmasının, devletin ideolojik amaçları için yararlı olacağı düşünülür. Bu nedenle yazarın eserleri tamamen sansürlenmez.¹⁴⁸ Bununla birlikte Berdyayev de Dostoyevski'nin ruhunun devrimci olduğunu şu sözlerle anlatır: “O devrim isterdi. Ancak Tanrı ve İsa ile bir devrim.”¹⁴⁹ Ancak Sovyetler kurulduktan sonra devlet, eski rejimle birlikte anılan, güçlü Ortodoks geleneğinden uzaklaşma çabası içine girer. Ardından komünist rejim bir adım daha öne atar ve kendisini temelde Anti-Hristiyan olarak karakterize eder. Bu nedenlerle Sovyet sinemasının Dostoyevski metinleriyle ilişkisi kaçınılmaz bir biçimde problematik olur. *Budala*'nın Sovyet ekranlarına uyarlanması sırasında yaşanan güçlükler bu durumda şaşırtıcı değildir.

Rusya'da **Budala**, 2001 yılında Roman Kaçanov (1967-günümüz) tarafından, **Down House** (Daun Haus) adıyla, bu kez parodi türünde bir kez daha uyarlanır. Film, 1990ların ikinci yarısında, Moskova'da geçer ve romanın süjesinden uzak olmasına karşın yine de ana öyküyü takip eder. Rusçada “down” kelimesi genel olarak down sendromlu kişi için, amiyane tabirle aptal insan ve “budala” yerine kullanılmaktadır. “House” ise filmde sıkça kullanılan house müzik tarzına atıfta

¹⁴⁷ Leonhard Gmür, **Ivan A.Pyrjev: Ein Regisseur Zwischen Kolchese-Musical und Dostojevskij-Daemonen**, 2012, (Çevrimiçi) https://books.google.pl/books?id=01iteatoGOMC&hl=tr&source=gbs_slider_cls_metadata_3_mylibrarys, 17 Mart 2017. s. 147.

¹⁴⁸ Nikita Lary, **Dostoevsky and Soviet Film: Vision of Demonic Realism**, Sage House, Cornell University Press, 1986.

¹⁴⁹ Nikolay Berdyayev, **The Origin of Russian Communism**, 2. bs., Trans. R. M. French, London, The University Press Glasgow, 1948, s. 86.

bulunmaktadır. **Down House** aynı zamanda, “businessman”, “hacker”, “hippies” gibi İngilizceden Rusçaya geçen kelimelerin sık kullanıldığı alt kültüre de gönderme yapmaktadır. Kaçanov’un filmi ve özellikle yapım aşaması, edebi klasiklerin Post-Sovyet yorumlamasına ilginç bir yaklaşım getirmekle kalmaz, aynı zamanda XIX. yüzyıl Sovyetler ve Sovyetler sonrası kültürleri de bir araya getirir.¹⁵⁰

Budala’nın uyarlama örneklerini dünya sinemasında da görürüz. Erken dönem sinemada *Budala*’yı ilk uyarlayan Alman yönetmen Carl Froelich (1875-1953) olur. Froelich, 1920 ve 1930 yılları arasında Almanya’nın en başarılı melodrama ve komedi yönetmeni olarak tanınır. Yönetmen, 1921’de Dostoyevski’nin adı geçen eserini **Irrende Seelen** (Vefasız Ruhlar) adıyla sinemaya uyarlar.¹⁵¹ Melodram türünde çekilen film hakkında bugün ne yazık ki fazla bilgiye ulaşmak olanaksızdır.

1946’ya gelindiğinde *Budala* bu sefer Fransız sinemasında karşımıza çıkar. Georges Lampin tarafından **L’Idiot** (Budala) adıyla siyah-beyaz çekilen film, yönetmenin ilk ve en iyi filmi kabul edilmektedir. Lampin, adına karşın Peterburg doğumlu bir Rus’tur. Ekim Devrimi’nden kaçan askeri müfrezenin bir üyesi olan Lampin, Fransa’ya gelerek 1920 ve 1930 yılları arasında Fransız sinemasına egemen olur. Yönetmen 1946’da *Budala*’yı, 1956’da ise *Suç ve Ceza*’yı sinemaya aktarır.¹⁵²

L’Idiot, Dostoyevski’nin eserinin olay örgüsüne büyük ölçüde sadık kalınarak çekilir. Doksan iki dakika uzunluğundaki filmde Nastasya Filippovna, Aglaya Yepançina, Rogojin, Knyaz Mışkin arasındaki çarpık ilişkinin yüzeysel bir özetini bulmak olasıdır. Yönetmen, filmde ana karakterler arasındaki olaylara yoğunlaşır ve yan karakterlerin büyük bölümünü senaryodan çıkartır. Bu durum, psikolojik bir roman olan *Budala*’nın, aralarında oldukça sık ilişkiler olan bir grup insanın öyküsü olarak ekrana yansımaya yol açar. Romanın gidişatını belirleyen önemli sahnelerin çoğu da filmde yer almaz ya da büyük oranda değiştirilmişlerdir. Örneğin; Knyaz Mışkin, Hans Holbein’in tablosuyla hiç karşılaşmaz, İppolit’den hiç

¹⁵⁰ Stephen Hutchings, Anat Vernitskaia, a.g.e., s.162.

¹⁵¹ Hans-Michael Bock, **The Concise Cinemagraph: Encyclopaedia of German Cinema**, New York, Berghahn Books, 2009, s. 137.

¹⁵² Collin Crisp, **French Cinema – A Critical Filmography: Volume 2, 1940 – 1958**, y.y., Indiana University Press, 2015, s. 120-121.

söz edilmez ve Aglaya Yepançin, Tostkiy ile nişanlanır. Lampin, filminde karakterlerin eylemlerini ön plana çıkartır, düşünceleri ise geri plana atar. Bu nedenle, Rogojin naif ve sabırlı bir insan olarak karşımıza çıkarken, Knyaz kafası karışık, kimimle evleneceğine karar veremeyen ve herkesle flört eden bir genç olarak betimlenir. Dostoyevski'nin en ünlü kadın karakterlerinden biri olan Nastasya Filippovna, filmde mutsuz ve histerik bir kadına; Aglaya Yepançin ise mülayim bir genç kıza dönüşür. Tüm bu değişikliklere karşın filmin, etkileyici kurgusuyla orijinal eserin süjesini aktarmayı başarabildiği gözlemlenir.

Fransız yapımı olmasına karşın, filmde Rus kültürel öğeleri değiştirilmeden kullanılır. Örneğin; filmde geçen para birimi ruble olarak kullanılırken, karakterler orijinal isimlerini korurlar. Yönetmenin Rus olması, filmde her saniye hissedilebilen bir ayrıntıdır. Kostümler ve dekor XIX. yüzyılın Rus tarzına uygun biçimde hazırlanmış, oyuncular Rus aristokrasinin davranış şekillerine göre hareket etmişlerdir. Collin Crisp *Fransız Sineması* (French Cinema) adlı çalışmasında filmle ilgili şöyle söyler:

*Filmdeki duygusal şiddet son derece Rus'tur: Prens dışındaki herkes bir telaşa ve kafa karışıklığına kapılmış, asla bulunmayacak olan kurtuluşu aramaktadırlar bu sırada Prens'in kendisi hala olayların merkezindedir, olan biten her şeyin farkındadır ancak sonucu değiştirmek için kudretsizdir. Bu mükemmel çekilmiş bir filmidir ve en az uyarlandığı romanın kendisi kadar gariptir.*¹⁵³

Budala'nın sinemaya dönmesi 1951'e kadar gerçekleşmez. Dostoyevski'nin dünyaca ünlü eseri, bu tarihte Japon yönetmen Akira Kurosawa tarafından **Hakuchi** (Budala) adıyla uyarlanır. Yönetmen, filminin iyi ya da kötü uyarlama olarak değerlendirilmemesi gerektiğini savunur ancak eleştirmenlerin sert yorumlarından kurtulamaz. **Hakuchi** hem Rus ve Japon kültürleri arasındaki farklılığın hem de

¹⁵³ Collin Chris, **a.g.e.**, Çev. M. H. K., s.122.

yönetmenin Dostoyevski'ye körü körüne bağlı olmasının kurbanı olmasıyla eleştirilir.¹⁵⁴

Leh yönetmen Andrzej Wajda da *Budala*'yı sinemaya uyarlayan yönetmenlerden biridir. 1994'te **Nastasja** adıyla çektiği film ile Dostoyevski'yi izleyiciyle buluşturan Wajda, son derece ilginç bir uyarlama örneği ile karşımıza çıkmar. Filminde Japon oyuncuları oynatmayı tercih eden yönetmen, Kabuki tiyatrosu öğeleri ile sinemasal tekniği birleştirir. Dostoyevski'nin kronolojik anlatımından uzaklaşan film, kullanılan zamansal teknikler ve oyuncuların melodram tarzında anlatımlarıyla, orijinal eserin fikrini ekrana taşımayı başarır.¹⁵⁵

3. 2. Akira Kurosawa ve Hakuchi (1951)

Donald Richie, *Akira Kurosawa'nın Filmleri* (The Films of Akira Kurosawa) adlı çalışmasında, Kurosawa'nın Dostoyevski ile ilgili şu sözlerini aktarır:

Çocukluğumdan beri Rus edebiyatını hep sevdim ve büyük bir bölümünü de okudum ancak aralarında en çok Dostoyevski'yi sevdim ve hep bu kitabın (Budala'nın) mükemmel bir film olacağını düşündüm. O hala en sevdiğim yazar ve bence insan varoluşu hakkında en dürüst yazan insan. Bana onun kadar çekici ve nazik gelen başka bir yazar daha kesinlikle yok. Nazik derken, gerçekten tüyler ürpertici, trajik bir şey gördüğünüz zaman, gözlerinizi başka tarafa çevirmenize neden olacak türden bir nezaketten bahsediyorum. Bu merhamet gücü Dostoyevski'de mevcut. Ve ardından o bakışlarını uzaklaştırmayı reddediyor; o da bakıyor; o da acı çekiyor. Onda, insan olmaktan daha fazla ve iyi bir şey var. Son derece öznel görünmesine karşın, kitabı bitirdiğiniz zaman ondan daha nesnel bir yazarın var olmadığını anlıyorsunuz. Her neyse, bu insan mizacından daha fazlası, bu merhamet, bu neredeyse tanrısal nitelik... bu Dostoyevski'de hayran olduğum şey ve bu Knyaz

¹⁵⁴ Dunja Brötz, "Fürst Myskin auf Hokkaido, ein intermedialer Vergleich zwischen Fedor Dostoevskijs Roman Der Idiot (1868/79) und Akira Kurosawas Film Hakuchi (1951)", **Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung**, Würzburg, Königshausen&Neumann GmbH, 2008, s. 87-89.

¹⁵⁵ Janina Falkowska, Andrej **Wajda: History, Politics & Nostalgia in Polish Cinema**, New York, Berghahn Books, 2007, s.238.

*Mışkin 'de aşık olduğum şey.*¹⁵⁶

Budala ya da orijinal adıyla **Hakuchi** Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın (1920-1998) 1951'de çektiği psikolojik dramatik filmidir. Film, bir uyarlama eser olmasına karşın Dostoyevski'nin romanına yüzeysel olarak fazla sadık kalmasından dolayı başarısızlık olarak nitelendirilir. Bu nitelendirmeyi yapanlar özellikle XIX. yüzyıl Rusya'yı ile günümüz Japonya'sı arasındaki esas farklılıklara dikkat çekerler. Japon kültüründe köklü bir Hristiyan geleneğin olmayışı, filmin çekildiği Hokkaido'nun coğrafi benzerlikler taşımasına karşın yine de Rusya'dan farklı oluşu ve Dostoyevski'nin karakterlerinin Japon insanından hem psikolojik hem de davranış yönüyle tamamıyla ayrılması gibi nedenler, romanı Japonya'ya uyarlamayı zorlaştırır.¹⁵⁷

Tıpkı romanda olduğu gibi film, kahramanımız Kinji Kameda'nın (Knyaz Mışkin) Denkichi Akama (Rogojin) ile tanışmasıyla başlar. Dostoyevski'nin Mışkin'inin İsviçre'den Peterburg'a dönmesine karşılık Kurosawa'nın Kinji Kameda'sı Japonya'nın güneyindeki tropik Okinawa adasından karlı Hokkaido kentine gitmektedir. Yönetmen eğer Dostoyevski'nin eserine tamamen bağlı kalmayı seçmiş olsaydı, filmde Peterburg'a karşılık olarak başkent Tokyo kullanılırdı. Kurosawa'nın Japonya'nın en kuzeyinde bulunan Hokkaido adasını mekan olarak seçmesi ise onun Rus başkentini Japon çevresine aktarmak istediğinin göstergesidir. Böylece romandaki sosyal eleştiri yani Peterburg'un masum gözler tarafından görülmesi olayı filmde yer almaz.

Kurosawa, her ne kadar Dostoyevski'nin olaylar dizilişi sırasını takip etse de anlatımını kendi ülkesinin sınırları içerisine yerleştirerek orijinal eserin zaman-mekan dinamiklerini değiştirir. Böylece filmin ilk sahneleri, eserin özgün halinde olduğu gibi tren yerine tıklım tıklım dolu bir gemide iki ana karakterin arasında gelişen diyalog ile başlar. Bir kabustan uyanan Kameda, Akama'ya Okinawa'daki savaş kampında esir olarak tutulduğundan ancak sonra serbest bırakıldığından ve

¹⁵⁶ Donald Richie, **The Films of Akira Kurosawa**, Çev. M. H. K., London, University of California Press, 1996, s. 81.

¹⁵⁷ Mitsuhiro Yoshimoto, **Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema**, Durham, Duke University Press, 2000, s. 190.

şimdi Hokkaido'ya gitmekte olduğundan söz eder. Okinawa Adası, Japonya'ya 1974 yılında bağlandığı için **Hakuchi**'nin çekildiği dönemde yurtdışı sayılmaktadır.¹⁵⁸

Kurosawa'nın filmi için Hokkaido'yu seçmesinde coğrafi ve kültürel nedenler de son derece etkilidir. Hokkaido'nun Rusya'ya en yakın kuzey adası olması ve benzer iklim özelliklerine sahip olması yönetmenin seçiminin şans eseri olmadığını gösterir. Adada geleneksel Japon yaşayış tarzının yaygın olmayışı, - masa ve sandalyelerin evlerde yaygın kullanımı aynı zamanda bölgedeki insanların içe dönük mizaçları kültürel nedenlerin arasında sayılabilir. Sonuçta Dostoyevski'nin karakterlerinin Japon kültüründen uzak mizaçlarını açıklamak için Kurosawa'nın Hokkaido halkının bu batılı farklılıklarına ihtiyacı vardı; her ne kadar Rus ve Japon karakterler arasındaki ayrım büyük olsa da, Dostoyevski, insanı ile ortalama bir Japon arasındaki ayrım daha da muazzamdı.¹⁵⁹ Kurosawa'nın yazara olan sadakati öyleydi ki karakterleri Japon çevresine uyarlamak için hiçbir şey yapmadı. Karakterler tıpkı romanda nasılsalar aynı şekilde kaldılar- “yanlış yere konmuş gibi görünmelerinin dışında”¹⁶⁰

3. 2. 1. Kurosawa'nın Geliştirimi

Japon yönetmenin, Dostoyevski'ye olan bağlılığı, film boyunca onu karmaşık problemlerle karşı karşıya bırakır. Bu psikolojik romanı beyaz perdeye uyarlamak zordur ve Kurosawa'nın aslında geri planda açıklaması gereken oldukça fazla konu olduğunu fark eder. Böylece yönetmen, hem filmi bölümlere ayırarak bölüm başlarına açıklayıcı başlıklar koyar hem de ara yazılar kullanarak ana karakterlerin geçmişlerini ve karşılıklı ilişkilerini açıklamayı dener. Richie, Kurosawa'nın kullandığı bu teknikle ilgili şunları söyler: “Doğal olarak, bu özetlemeye dayanarak yapılmış ve orijinal eserin zenginliği ve anlayışı yitirilmiştir”.¹⁶¹

¹⁵⁸ Saera Yoon, “Intertextuality In Kurosawas Film Adaptation Of Dostoevskys The Idiot”, (Çevrimiçi) <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2032&context=clweb>, 8 Mayıs 2017, s. 3.

¹⁵⁹ Donald Richie, **a.g.e.** s. 81.

¹⁶⁰ **A.y.**

¹⁶¹ **A.e.**, Çev. M. H. K., s. 82.

Öykü aynı şekilde, orijinaline yüksek bir sadakatle devam etmektedir. Kameda ve Akama trenden birlikte inerler ve istasyonun yanındaki bir fotoğraf stüdyosunun camında Taeko Nasu'nun (Nastasya Filiponvna) fotoğrafı asılıdır. Akama "İşte, Taeko Nasu bu", der ve birlikte kadının hüznü, siyah beyaz fotoğrafına bakarlar. Bu sahne son derece etkileyicidir. İki erkeğin vitrine yansıyan yüzleriyle Taeko Nasu'nun fotoğrafı aynı kare içinde görünür. Adeta bu üç karakterin günün birinde yollarının kesişeceğini ve kaderlerinin birleşeceğini ima etmiş gibi. Bu sahne önemli bir noktaya daha dikkat çekmektedir. İki adam Taeko Nasu'nun fotoğrafına bakarken, Akama onun ne kadar güzel olduğuna dikkat çekerken, Kameda, kadının son derece hüznü ve mutsuz görüldüğünü söyleyerek ağlamaya başlar. Dostoyevski'nin romanını okumamış dahi olsak, bu sahneye bakarak Akama'nın yani Rogojin'in dış güzelliğe önem veren biri olduğunu, Kameda'nın yani Knyaz Mışkin'in ise sadece kadının gözlerine bakarak aslında onun ruhunu gördüğünü anlayabiliriz.

Kinji Kameda, romanda anlatıldığı gibi, ilk iş olarak Ono'nun (General Yepançin) evine uğrar. Burada Kameda, Ayako Ono (Aglaya Yepançin) ile tanışır. Tanışmaları son derece sıcaktır. Ayako Ono zengin bir aileden gelen, akıllı ve başına buyruk bir kızdır ve daha ilk andan itibaren Kameda ile olan ilişkisi yakın ve arkadaşçadır. Kinji Kameda, Mutsua Kayama'nın (Gavril Ardalyonoviç İvolgin) ailesiyle birlikte yaşadığı evde misafir olarak kalmaya başlar. Mutsua Kayama, Taeko Nasu ile evlenmek istemektedir. Mutsua Kayama ve kız kardeşi Takako Kayama (Varvara İvolgina) bu olası evlilikle ilgili tartışırken Taeko Nasu gelir. Kameda kapıyı açar ve Taeko Nasu'yu görür görmez donakalır. Taeko Nasu, fotoğrafta görüldüğünden çok daha güzeldir ve şuh tavırlarla Kameda'nın önünden geçerek salona girer. Taeko Nasu yani Nastasya Filippovna filmde umursamaz, dik kafalı, güzel ancak acımasız bir kadın olarak resmedilir. Bu noktada birçok eleştirmen Japonya'da Taeko Nasu gibi davranan bir kadın olmadığı konusunda filmi eleştirirler.¹⁶²

¹⁶² Mitsuhiro Yoshimoto, **a.g.e.**, s.191.

Bir sonraki sahnede Kameda, Taeko Nasu ve Kayama ailesinin tüm üyelerini salonda toplanmış olarak görürüz. Jumpei Kayama (General İvolgin) sarhoştur. Mutsua Kayama'nın, babasının sarhoşluğundan, kız kardeşinin misafirleri Taeko Nasu'ya karşı olan tavırlarından, kısacası ailesinin davranışlarından utanç duyduğu her halinden bellidir. Üstüne Rogojin ve arkadaşlarının beklenmedik ziyaretleriyle küçük salon daha da kalabalıklaşır. Bu sahnede kamera Taeko Nasu'nun yüzüne çevrilir. Suratında bu garip durumdan zevk alıyormuş ve odadaki tüm insanlardan nefret ediyormuş gibi çarpık bir gülümseme vardır. Akama çıldırmış gözleriyle Taeko Nasu'dan vazgeçmesi için Mutsua Kayama'ya para teklif eder. Bu sahnenin esere son derece benzer bir çekildiği anlaşılır. Yalnız, Dostoyevski'nin Nastasya Filippovna'sı bu çarpık durum karşısında hiddetini hudutlarda yaşayarak konuşmalarını coşkuyla sürdürürken, Kurosawa'nın Taeko Nasu'su ise ağlayarak “Demek benim fiyatım 400,000 yen”, der. Kurosawa'nın filminde Nastasya Filippovna, kendine özgü gururunu ve ihtişamını kaybeder, Taeko Nasu'nun histerik bir kadın olarak resmedildiği gözlemlenir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde olaylar iyice karmaşıklaşır ve sırasıyla Ganya'nın kız kardeşi Varvara'ya vurmak üzere elini kaldırması, onun yerine Knyaz'a vurması ve Knyaz'ın herkesi sakinleştirmeye çalışmasıyla devam eder. Filmde, romanda geçen her cümlemin görüntü karşılığını bulunabilmektedir. Bu durum Kurosawa'nın, Dostoyevski'ye olan bağlılığının son derece güçlü ve aynı zamanda kör oluşundan kaynaklanır. Yönetmen muhtemelen romandaki sahnelerin oyunculukla gösterilmesinin, eserde yaptığı etkinin aynısını beyaz perdede de yapacağına inanır. Birkaç istisnai durum dışında film, romandaki kronolojiyi birebir takip etmektedir. Yoshimoto da bu konuda hemfikirdir ve şöyle der: “Bizim için filmi ve romanı, farklılıklarını ve benzerliklerini tek tek sayarak yakından kıyaslamak kesinlikle olasıdır.”¹⁶³

Bir sonraki sahnede artık Taeko Nasu'nun evinde, davetteyizdir. Takeo Nasu'nun arka arkaya şampanya içtiğini ve yüzünde acımasız bir gülümsemeyle, konuşmadan misafirleri izlediğini görürüz. Kinji Kameda'da gecenin sonlarına doğru

¹⁶³ A.y.

eve gelir ve gelir gelmez çok pahalı bir vazoyu kırarak sahneye giriş yapar. Bu roman ve film arasındaki o istisnai farklılıklardan ilkidir. Dostoyevski'nin *Budala*'sında, eserin sonuna doğru Knyaz Mışkin, Belokanskaya'nın evinde değerli bir Çin vazosu kırar ve o sırada yaşadığı hisler şu sözlerle anlatılır:

*Utancıtan, skandaldan, korkudan ve olayın beklenmedikliğinden çok, kehanetin gerçekleşmesi şaşırtmıştı onu! ... mistik denebilecek bir korku içinde, donakalmış gibi duruyordu.*¹⁶⁴

Kurosawa'nın **Hakuchi**'sinde ise Kameda vazoyu Taeko Nasu'nun evinde kırar. Böylece yönetmen, Aglaya'nın vaftiz annesi Belokanskaya'yı senaryodan çıkarmış ve Belokanskaya'nın evinde geçen bir sahneyi de filminden atmış olur. Kameda'nın vazoyu kırdığı anda yaşadığı mahcubiyeti gören Taeko Nasu, hemen yanında duran diğer vazoyu da kendisi kırar. Agresif gibi görünen ancak özünde düşünceli olan bu hareketle Taeko Nasu, Kameda'yı herkesin içinde aşağılanmaktan kurtarmış olur.

Taeko Nasu, Kameda'ya herkesten daha çok değer verir bu nedenle kendisinin Mutsua Kayama'dan evlilik teklifi aldığını ona nasıl bir cevap vermesi gerektiğini sorar. Bu şaşırtıcı durum misafirler arasında büyük bir şok yaşatır. Taeko Nasu ve Kameda arasında geçen diyalog sırasında Kayama'da onları izlemektedir. Taeko Nasu bir tavsiye ister, Kameda da ona evlenmek zorunda olmadığını söyler. Taeko Nasu Kayama'ya döner: "Duydunuz mu Kayama, işte benim cevabım budur", der. Devamında Tohata (Totskiy) ve Ono'nun (General Yepançin) Kayama'yı 600,000 yen karşılığında Taeko Nasu ile evlendirmeyi planladıkları ve Taeko Nasu'nun bunu öğrendiği ortaya çıkar. Bu sahneler durumu çok net açıklamamakla birlikte, *Budala*'yı okumayan bir izleyicinin, çarpık ilişkileri filmi izleyerek kavraması pek olası değildir.

Bir sonraki sahnede Akama'nın da Taeko Nasu'nun davetine dahil olduğunu görürüz. O da Taeko Nasu ile evlenmek için 1 milyon yen ortaya koyar. Artık kadın

¹⁶⁴ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, **a.g.e.**, s. 657.

karakterimiz iki farklı erkeğin evlilik teklifi arasında değildir, kendi yaşamı üzerine oynanan bahislerin ortasındadır. Tam bu sırada Kinji Kameda’da eğer Taeko Nasu kimseyi istemezse, onunla evlenmeye gönüllü olduğunu açıklar. Böylece roman ve film arasında yaşanan farklardan biri de bu sahnede yaşanır. Dostoyevski’nin *Budala*’sında, Nastasya Filippovna ve Knyaz Mışkin arasında şöyle bir diyalog geçer:

-Ben Rogojin’inkini falan değil, sizi, namuslu Nastasya Filippovna’yı alıyorum!

-Ben mi namusluyum?

-Siz.

-Hikaye bunlar, Prens, güvercinim, hepsi hikaye bunların! Eski sayıklamalar! Dünya artık akıllı... ve bütün bunlar çok saçma! Hem sen kim evlenmek kim; senin kendinin bir dadiya ihtiyacın var!¹⁶⁵

Kurosawa’nın filminde ise Kinji Kameda, Taeko Nasu’nun namuslu bir kadın olduğunu söylediği anda, tüm konuklar ona gülmeye başlar ve Taeko Nasu “Yeter! Budala!” diye bağırır. Burada, Taeko Nasu filmin Japonca orijinalinde “Jyubun! Baka!” der. Bu önemli bir detaydır çünkü romanın uyarlaması sırasında yapılan bir talihsizlik de budala kelimesinin çevirisinde yaşanır. “Hakuchi” Japoncada budala anlamına gelse de yaygın olarak kullanılmaz. Tıbbi bir terimdir ve budala kelimesinin günlük çağrışımının çok azını taşır. Ancak ahmak anlamına gelen “baka” kelimesini günlük konuşmada kullanılmaktadır. Şefkatli bir şekilde çocuklar ve hayvanlar için ya da basitçe birbirleri için kullanan Japonların favorisidir. “Baka”nın Japoncada, başka dillerin hiç sahip olmadığı bir kullanımı vardır. Bu, sıradan konuşmanın kahraman üzerinde oldukça talihsiz etkisinin olduğu birkaç sahneye olanak sağlar. Kahramanımız “baka”yı her yerde duyuyor gibidir, gerçekten duyabilir de. Bu durum filmde, kahramanı ahmaklığı, deliliği ve budalalığıyla devamlı yaşamak zorunda bırakan, tuhaf ve zenginleştirici bir etkiye sahiptir.¹⁶⁶

Film, romandaki sahneleri sırasıyla izlemeye devam eder ve Taeko Nasu, herkesin gözü önünde Mutsua Kayama’yı cezalandırmak için, Akama’nın getirdiği

¹⁶⁵ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, *a.g.e.*, s. 223.

¹⁶⁶ Donald Richie, *a.g.e.*, s. 85.

paraları ateşe atar. Kamera artık yakın çekimdedir ve herkesin yaşadığı farklı duyguları yüzlerinde tek tek görürüz. Taeko Nasu'nun yüzü acımasızdır, Akama'nın gözleri ise her zamanki gibi çılgınca bakmaktadır. Mutsua Kayama'nın bakışlarında korkuyu ve kararsızlığı görürüz ki hemen ardından yaşadığı strese dayanamayarak bayılır. Taeko Nasu ve Akama evi birlikte terk ederler. Romanın birinci bölümü burada sona ererken, Kurosawa, arada geçen zamanı göstermek için ara yazı kullanır ve izleyiciye artık film zamanının Şubat olduğunu bildirir.

Bir sonraki sahne Yapanlılar'ı yani Ono ailesini anlatarak başlar. Kurosawa, Dostoyevski'nin aksine, Yapanlılar'e yalnızca iki kız çocuk verir. Bunlardan biri Ayako yani Aglaya İvanovna'dır. Diğerisi ise Noriko'dur ancak bu kız kardeşin, Aleksandra İvanovna ya da Adelaida İvanovna olup olmadığı konusunda kesin bir bilgi verilmemektedir. Kamera çalıştığında artık Ono ailesinin evindeyizdir. Burada Ayako'nun kız kardeşinden Kinji Kameda'nın Kaoru aracılığıyla (Kaoru, Mutsua Kayama'nın erkek kardeşidir yani romanda Ganya'nın kardeşi Kolya'dır.) bir mektup gönderdiğini öğreniriz. O sırada Ono' da Kinji Kameda'nın Tokyo'da olduğunu bildirir. Dostoyevski'nin Knyaz Mışkin'in Peterburg'dan yani başkentten Moskova'ya giderken, Kurosawa'nın Kinji Kameda'sı Hokkaido Adası'ndan Tokyo'ya gider. Bu durum neden Kameda'nın başkente gittiği yönünde sorulara neden olabilir. Ancak tarihi açıdan incelersek, romanın yazıldığı 1868 yılında Japonya'nın başkentinin Tokyo değil Kyoto olduğunu görebiliriz.¹⁶⁷ Böylece aslında romanda Knyaz Mışkin'in Rusya'nın büyük bir kentine gitmesine karşılık, filmde Kameda da Japonya'nın kalabalık bir kentine gittiğine tanık oluruz.

Ardından gelen sahnede artık Akama'nın evindeyizdir. Kamera soğuk ve kasvetli evi bize gezdirirken, evin tam anlamıyla romanda tasvir edildiği gibi dekore edildiğini görürüz. Kinji Kameda ve Akama salonda yalnızdırlar. Akama, Kyoto'da Taeko Nasu ile yaşadıklarını anlatır. Olup bitenler tıpkı Dostoyevski'nin romanında anlattığı gibidir. Bu sahnede, daha sonra Taeko Nasu'yu öldürecek olan bıçağı görürüz. Ardından Kinji Kameda fenalaşmaya başlar ve ayrılmak üzere ayağa kalkar. Akama Kameda'yı geçirmek için onunla birlikte yine aynı odalardan, koridorlardan

¹⁶⁷ Nicolas Fieve, Paul Waley, **Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo**, London, RoutledgeCurzon, 2003, s. 33.

geçerler. Knyaz Mışkin'in Hans Holbein'in meşhur İsa tablosunu görmesi gerekirken, Kurosawa bir olay ileriye atlayarak Kinji Kameda'nın ve Akama'nın haçlarını değiştirdiği sahneye gelir. Bu detay önemlidir. Çünkü kahramanımız Kameda, onu derinden etkileyecek olan tabloyu görmez. Kapının hemen önünde ayrılmaya hazırlanırken bu sefer Akama, Kameda'yı annesiyle çay içmeye davet eder. Bu eserde olmayan ancak yönetmen tarafından yazılmış bir sahnedir. Akama'nın annesi yaşlı, sağır ve son derece dindar bir kadındır. Çayın yanında ikram edecek pastası olmadığını fark edince, samimi gülümsemesiyle aile sunaklarına bıraktığı yiyecek adağını alır ve hep birlikte yerler. Richie bu sahneyi “mantıki açıdan bu merhametli sahnenin filmde yeri yoktur, duygusal anlamda ise anlamlı olmuştur”, biçiminde açıklar.¹⁶⁸

Bu olayın ardından Kinji Kameda bir süre, Akama tarafından takip ediliyormuş hissiyle etrafta dolaşır. Sinirleri artık iyice yıpranmıştır. Bir gece, karanlık bir yolda, Akama kahramanımızın karşısına çıkar ve ona bıçak çeker. Ancak niyeti ne olursa olsun (öldürmek ya da korkutmak), Kinji Kameda büyük bir sinir krizi geçirerek karların üzerine düşer ve Akama ne olduğunu anlamayarak, arkasına bile bakmadan kaçır. Ekran kararır, “Aşk ve Izdırap” adlı birinci bölümün bittiğini bildiren ara yazı gelir.

İkinci bölüm “Aşk ve Nefret” başlığı ile başlar. Kinji Kameda, yaşadığı sara krizinden sonra Kayamaların evinde dinlenmektedir. Bayan Ono (Lizaveta Prokoyevna) Kayamaların evine gelir ve Kaoru (Kolya) ile biraz sohbet ettikten sonra ona Kameda'nın hangi hastanede yattığını sorar. Bayan Ono Kameda'nın kaldığı odaya girdiğinde Karube'yi (Lebedev) onunla birlikte bulur. Bu sahne Karube karakterinin anlaşılması için önemlidir. Dostoyevski'nin Lebedev'i romanın başından sonuna kadar utanmaz bir yalancı olarak betimlenir. “Minor bir karakter olmasına karşın Lebedev, romanın mimetiğine, tematiğine ve poetiğine önemli katkıları vardır.”¹⁶⁹ Ancak Kurosawa'nın filminde, onun bu kritik rolüne rastlayamayız. Ancak Bayan Ono, Kameda'ya, ona kalan miras ile ilgili soru sorduğu

¹⁶⁸ Donald Richie, **a.g.e.**, s. 84.

¹⁶⁹ Deborah A. Martinsen, **Surprised by Shame: Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure**, Çev. M. H. K., Ohio, Ohio State University Press, 2003, s. 149.

zaman Karube'nin bu konuda yalan söylediği ortaya çıkar ve utanarak evi terk eder. Bayan Ono Kameda'ya aynı zamanda kızı Ayako'yla alakalı sorular da sorar. Kinji Kameda'nın Ayaka'ya olan duyguları son derece derin ve karmaşıktır ve Bayan Ono bu duyguları anlayamayacak kadar sığdır. Kameda, bu konuşma sırasında Mutsua Kayama'nın Ayako ile evlenme niyetinde olduğunu öğrenecektir.

Bir sonraki sahne bir karnavaldan görüntülerle başlar. İnsanlar farklı kostümler içerisinde, buz üzerinde kaymaktadırlar. Bayan Ono da iki kızı, Ayako ve Horiko ile gösteriyi seyretmektedirler. Mutsua Kayama'da onlara katılır. Birlikte karnavalın yapıldığı meydanda yürürlerken, Ayako Kinji Kameda'yı görür ve koşarak yanına gider. Ona, kendisini tebrik etmesini söyler ve Kayama'nın koluna girip ayrılırken, Taeko Nasu gelir. Taeko Nasu'nun üzerinde siyah bir pelerin vardır, yüzünü ise yine siyah bir maske ile gizlemektedir. Yanlarından patenleriyle kayarak geçtikten sonra Kinji Kameda, kadının arkasından bakakalır. Ayako, Kameda'ya yarın gelip onunla buluşmasını söyler ve o sırada Bayan Ono gelir ve kızının koluna girerek onu götürür. Böylece eserde geçen Nastasya Filippovna ve istasyondaki kavga sahnesi hiç gerçekleşmemiş olur.

Bayan Ono ve kızları ayrıldıktan sonra Kameda'nın yanına Akama gelir ve Taeko Nasu'nun onun Ayako ile evlenmesini istediğini, tek arzusunun Kameda'yı mutlu görmek olduğunu, bu düşüncelerin de ancak ve ancak Taeko Nasu'nun Kameda'ya olan sevgisinden kaynaklandığını anlatır. Ertesi gün aynı meydanda Kinji Kameda ve Ayako buluşurlar. Ayako Kameda'ya Kayama'yı sevdiğini söyler. Bu buluşmada Kameda aslında Ayako ve Taeko Nasu'nun gizlice mektuplaştığını öğrenecektir. Mektuplarda Taeko Nasu Ayako'ya öğütler vermekte ve ona Kameda ile evlenmesini söylemektedir. Ayako Kameda ile geçirdiği süre boyunca son derece dengesiz davranışlar sergiler. Dostoyevski'nin Aglaya İvanovna'sı zaman zaman çocukça şımarıklıklar yapan ancak aynı zamanda romantik ve idealist bir genç kızdır. Knyaz Mışkin'e aşık olmakla birlikte, onun Nastasya Filippovna'ya karşı beslediği hisleri kabul edemez. Romanda Aglaya İvanovna, mental anlamda Nastasya Filippovna'nın zıttıdır. Ancak Kurosawa'nın Ayako'su son derece histerik bir biçimde betimlendiği için filmde Ayako'nun ve Taeko Nasu'nun kendini kaybedişleri arasında fazla bir fark görülmemektedir. Ayako'nun Taeko Nasu'dan

aldığı son mektupta eğer Kameda ile evlenirlerse onun da Akama ile evleneceği yazılıdır. Ayako mektubu parçalar ve Kameda'ya onunla asla evlenmeyeceğini söyler. Artık Dostoyevski'nin Aglaya İvanovna'sının gittiğine, yerine Kurosawa'nın şımarık, küçük kızı Ayako'nun geldiğine tanık oluruz.

Akşam yemeği sırasında Kinji Kameda, tüm Ono ailesinin önünde, kızları Ayako ile evlenmek istediğini söyler. Bu durum herkesi şaşırtır. Ayako ise sinirlenir ve odadan çıkar. Salonda tekrar yalnız kaldıklarında, Kameda Ayako'nun çok güzel bir yüzü olduğunu söyler. Bu Dostoyevski'nin Knyaz Mışkin'in romanın en başında yaptığı yorumdur aslında. Kameda Onoların evinden çıktığı anda, sokakta Akama ve Taeko Nasu'yu görür. Taeko Nasu Kameda'nın önünde diz çöker ve mutlu olup olmadığını sorar, hemen ardından karanlığın içinde kaybolur. Akama da peşinden gider.

Bir sonraki sahne, eserin en önemli olaylarından birini gösterir bizlere. Bu; Nastasya Filippovna, Rogojin, Knyaz Mışkin ve Aglaya İvanovna buluşmasıdır. Tıpkı eserde anlatıldığı gibi “hemen ilk odada bekliyordu Nastasya Filippovna; o da çok sade giyimliydi, baştan sona siyahtı üzerindeki.”¹⁷⁰ Kameda ve Ayako gelmeden önce, Akama Taeko Nasu'ya küçük kızdan korkup korkmadığını sorar. Taeko Nasu'da “ona bakmaktan bile korkuyorum” der. “Benim kaybettiğim her şey onda mevcut. O idealin ta kendisi, bu yüzden ona mektup yazmıştım zaten. Benim rüyamı yaşasın istedim. Kendi rüyamı onun aracılığıyla yaşamak istedim.” Taeko Nasu'nun bu sözleri, başından beri hissettiklerinin en yalın ifadesidir. Bu sırada Kameda ve Ayako eve gelmek üzeredirler ve Kameda kapının önüne vardıklarında Ayako'ya bunu yapmamaları için yalvarmaya başlar. Ancak bu çabası işe yaramaz ve birlikte Taeko Nasu'nun evine girerler.

Çift, salona girdiklerinde kimse konuşmaz. Ayako divana oturur, Taeko Nasu'da hemen yanına ve gözlerini dikip kıza bakmaya başlar. Dışarıda esen rüzgarın sesinden başka bir şey duyulmaz. Sessizliği ilk bozan Ayako olur. Takeo Nasu'nun kendisinden başka hiç kimseyi düşünmediğini, Kinji Kameda'nın ise iyi ve temiz kalpli bir insan olduğunu anlatır. Daha da ileri gider ve Kameda'yı sevdiğini,

¹⁷⁰ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, **a.g.e.**, s. 678.

ikisinin arasında durmaması gerektiğini söyler. Bunun üzerine Taeko Nasu kelimenin tam anlamıyla kendini kaybederek Ayako'nun üzerine gider. Artık iki kadın da geri alınamayacak sözler söylemeye başlarlar. Ayako, Kameda'nın Taeko Nasu'yu sevmediğini, ona yalnızca acıdığını söyler. Taeko Nasu'da onu evinden kovar ve gözyaşları içinde olduğu yere çöker. Hemen ardından fikrini değiştirerek ayağa kalkar ve Ayako'ya meydan okuyarak Kameda ile kendisinin evleneceğini açıklar. Taeko Nasu, “eğer elimi tutarsa benimle evlenecek, eğer tutmazsa senindir” diyerek Kameda'ya elini uzatır ve ikisi arasında bir tercih yapmasını söyler. Herkesin dehşet içerisinde birbirinin yüzüne baktığı birkaç dakikadan sonra Ayako ağlayarak evi terk eder. Kameda Ayako'nun arkasından gitmek için hamle yapar ama Taeko Nasu tarafından durdurulur. Taeko Nasu korku içinde “onu mu seçiyorsun?” diye sorar ve yere yığılır. Bunun üzerine Akama da Kameda'yı evden kovar ve Taeko Nasu'nun yüzüne su dökerek onu uyandırmaya çalışır.

Bir sonraki sahne, Dostoyevski'nin romanında yer almaz. Burada Kameda Ayako'yu bulmak için onun evine gider ancak Ayako evde yoktur. Ono ailesi telaşlanır ve her yerde Ayako'yu aramaya başlarlar. Bay Ono, Kameda'ya sinirli bir şekilde, bu işin artık bittiğini söyler ve Kameda evden ayrılır. Karlı, soğuk Hokkaido sokaklarında dolaşmaya başlar ve Akama'nın evinin önünde bulur kendini. O sırada Akama dışarı çıkar ve Kameda'ya, onunla konuşması gerektiğini söyler. Birlikte Akama'nın, ürkütücü evine gelirler. Akama'nın yüzündeki dehşet ifadesinden, çok kötü şeylerin yaşandığını anlaşılır. Eve girdikleri zaman Kameda, Taeko Nasu'yu sorar, Akama'da başıyla işaret ederek odanın karanlık bir yerini gösterir. Taeko Nasu'nun işlemeli kıyafetleri odanın zeminine saçılmıştır. Dostoyevski'nin Knyaz Mışkin ve Nastasya Filippovna'nın düğün sahnesi filmde gerçekleşmediğinden, muhtemelen yönetmen yere gelinlik yerine rastgele kıyafetler bırakmayı tercih eder.

Kinji Kameda'nın gözleri karanlığa alıştığı ilk anda Taeko Nasu'nun cansız bedenini görür. Harap olmuş sinirleri iyice bozulur ve titremeye başlar. Titremeler yaklaşmakta olan sara krizinin habercisidir aslında. Filmin son önemli sahnesi orijinal esere büyük bir sadakitle çekilmiştir. Eserde Rogojin ve Knyaz Mışkin arasında geçen diyaloglar birebir izlenebilir. Taeko Nasu'nun ölümüyle çaresiz kalmış ve ne yapacaklarını bilmeyen iki adam, geceyi birlikte geçirmeye karar

veririler. “Görüyor musun? Uyuyor. Artık hiçbir yere ayrılamaz. O artık bizim”, sözleri, Akama’nın çılgınlığının seviyesini en iyi ifade eden cümlelerdir. İki adam da birlikte bir örtünün altına girerler. Artık karanlık odada, önlerinde yanan dört tane mumla aydınlatılmış yüzlerinden başka hiçbir şey görünmemektedir. Mumlar Kameda’nın ve Akam’nın yüzlerindeki duyguları daha da ortaya çıkartır. Kurosawa bu bölüme tek bir detay eklemiştir. O da Taeko Nasu’nun ölüm zamanıdır. Akama, Taeko Nasu’yu Kameda’nın evden ayrılışının hemen ardından öldürdüğünü itiraf eder ancak eserde Nastasya Filippovna’nın ne zaman öldürüldüğüne dair bir açıklama bulunmamaktadır.

Bir süre sonra yanan dört mumdan üçünün sönmüş olduğunu görürüz. Bu görüntü bize zamanın geçtiği hissini verir ve ardından Akama’nın annesinin ibadet ederken salladığı çanların sesinin gelmesiyle artık sabah olduğunu anlarız. Akama birden ayağa kalkar ve tavana yakın bir yere odaklanarak hayali Taeko Nasu ile konuşur. Kinji Kameda’nın bu durum karşısında artık söyleyecek bir şeyi kalmamıştır. Akama’nın yanına gider ve birlikte, yan yana yere uzanırlar. Ardından son mum da söner ve oda tamamen kararır.

Son sahne bir kar fırtınasıyla başlar. Ayako odasında, piyanonun başında, dışarıyı izlemektedir. Aşağıdan Kaoru’nun Ayako ile konuşmaya geldiğini bildirirler. Ayako ile yalnız kaldıklarında, Kaoru olan biten her şeyi anlatır. İkisi birden ağlamaya başlarlar ve film, Ayako’nun “keşke insanları onun sevdiği gibi sevebilseydik. Tam bir aptalmışım. Tam bir budalaymışım”¹⁷¹ sözleriyle sona erer.

3. 2. 2. Kurosawa’nın Gerçekleştirilmesi

Kurosawa’nın **Hakuchi**’si, Dostoyevski’nin romanının sinemaya sorunlu bir aktarım olduğu konusunda görüşler yoğunluk kazanır. Yönetmenin orijinal esere sınıksız sarılmasına karşın, bir XIX. yüzyıl romanının, II. Dünya Savaşı sonrası Japonya’ya uyarlanması sırasında, ister istemez anlatı farkları ortaya çıkar. Karakterlerin son derece fark edilebilir olmalarına ve diyalogların büyük kısmının

¹⁷¹ Akira Kurosawa, **Hakuchi**, 1951, Çev. M. H. K., dk. 2:18:17.

orijinal eserden seçilmelerine karşın, film ne Dostoyevski ne de Kurosawa eseridir. Donald Richie filmle ilgili şunları söyler:

*Film tıpkı New York yapımı bir Fransız oyunu (ya da Paris yapımı bir Amerikan oyunu) gibidir. Satırlar ve karakterler oradadırlar ama ruh tamamen kayıptır çünkü aktarmalar harfi harfine yapılmıştır.*¹⁷²

Kurosawa, Dostoyevski'nin dolaysızlığını muhafaza edeceğine inanarak bir on dokuzuncu yüzyıl romanını modern Japonya'ya uyarlamaya çalıştığı ama bunun yerine onu anlaşılabilir hale getirdiği Richie tarafından vurgulanır.¹⁷³

Dostoyevski'nin romanı bir öyküden fazlasıdır ancak Kurosawa'nın filmi, orijinaline yüksek bağlılık göstermek konusunda ısrarcı olduğundan, sadece bir öykü olarak kalır. Romandaki birçok etkileyici karakter de öyküye bağlı olarak, özelliklerini yitirir. Aglaya'nın annesi Lizaveta Prokopyevna, önemli bir figür olmaktan çıkar, müşfik bir Japon film annesi tipine bürünür. Knyaz Ş. ve Ptitsın gibi olay örgüsünde önemli yerleri olan karakterler filmde yer almazlar. Veremden ölmekte olan İppolit'in "Önemli Açıklaması", Knyaz Mışkin ve Rogojin'in Hans Holbein'in tablosu önündeki konuşmaları filmde yer almazlar. Bununla birlikte Aglaya'nın babası General Yepançin, General İvolgin, Lebedev, Varvara Ardalianovna gibi doğru ve yanlış, iyi ve kötü yargılarına yön veren kişiler ise filmde neredeyse tamamen çıkarıldıkları gözlemlenir. Ana öyküyü besleyen birçok yan öykünün de anlatımdan çıkarılmasıyla, olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkileri ve Dostoyevski'nin karakterlerinin derinlikleri kaybolmuştur.

Filmde göze çarpan farklılıkların yanı sıra, ancak dikkatle incelendiğinde fark edebileceğimiz küçük ama önemli değişiklikler de mevcuttur. Örneğin, Knyaz Mışkin'in İsviçre'de tedavi gördüğü hastaneden dönmesine karşılık, Kinji Kameda Okinawa'daki askeri hastaneden, yine sara tedavisinden dönmektedir. Ancak dikkat edersek Mışkin'in ve Kameda'nın hastalıklarının kaynağı farklıdır. Knyaz Mışkin tıpkı yazarın kendisi gibi küçük yaşlardan beri sara hastası olmasına karşın,

¹⁷² Donald Richie, **a.g.e.**, Çev. M. H. K., s. 81.

¹⁷³ **A.e.**, s. 82.

Kameda'nın sara hastalığı II. Dünya Savaşı sırasında, savaş kampında esir edilmesi ve vatan hainliği suçundan vurulacakken son anda serbest bırakılması ile yaşadığı stres bozukluğunun sonucudur. Romanda ise Knyaz Mışkin benzer bir anısını şu sözlerle anlatır Yepançin ailesine:

Kırk yılda bir yaşanabilecek, çok tuhaf bir olay geçmişti bu adamın başından. Birkaç kişiyle birlikte idam sehpasına çıkardılar kendisini, işlediği siyasi suçtan dolayı ölüm cezasına mahkum edildiğine dair yargı kararını okudular yüzüne; yirmi dakika kadar sonra ise, bağışlandığına, daha doğrusu ölüm cezasını kaldırıp, yerine daha hafif bir ceza verildiğine ilişkin başka bir karar okudular. Ama bu iki karar arasında geçen çeyrek saatlik süreyi adam, sayılı birkaç dakikadan sonra öldürüleceğine, kesinlikle öldürüleceğine inanarak yaşadı.¹⁷⁴

Knyaz Mışkin bu olayı, tedavi olduğu hastanede tanıştığı bir başka hastadan dinlemiştir. Kinji Kameda ise birebir kendi tecrübe etmiştir. Bu bakımdan Kurosawa'nın anlatısının, Dostoyevski'ninkinden daha çok, idam teması çevresinde biçimlenmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Roman ve film arasındaki farklardan bir tanesi de Knyaz Mışkin'in Tanrı inancında görülmektedir. Adı geçen eserde, Hans Holbein'in tablosu önünde konuşurlarken, Rogojin ve Knyaz Mışkin arasında şöyle bir diyalog geçer:

*“-Sana ne zamandır sormak istediğim bir şey var, Lev Nikolayeviç. Tanrı'ya inanır mısınız?
-Ne tuhaf bir soru bu böyle? Ve...bakışların ne tuhaf.”¹⁷⁵*

Ancak filmde, Akama'nın evinde geçen bu sahnede, Kameda aynı soruya “özellikle değil” diyerek cevap verir. Buradan hareketle, yönetmenin Dostoyevski'nin Ortodoks Knyaz Mışkin'ini, neredeyse inançsız bir karaktere çevirdiğini söylenebilir.

¹⁷⁴ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, **a.g.e.**, s. 98.

¹⁷⁵ **A.e.**, s. 282.

Bir farklılık da, Kurosawa'nın, romanın ilk bölümünde yer alan kış çerçevesini tüm anlatımına genişletmiş olmasıdır. Romanı okuyanlar, ikinci ve dördüncü bölümlerin yaz sezonunda geçtiğini bilirler. Ancak film aralık ve şubat ayları arasına sıkıştırılmıştır. Buna bağlı olarak, neredeyse tüm sahnelerde kar görürüz. Batı kültüründen farklı olarak, Doğu Asya inanışlarında beyaz rengi geleneksel olarak ölüme işaret etmektedir.¹⁷⁶ Kurosawa'nın filminde de kar, birçok sahnede yaklaşmakta olan ölümü veya bir felaketi sembolize etmektedir. Kar sembolü filmde farklı anlamlar da taşımaktadır. Birçok kültürde beyaz renk masumiyetin sembolüdür. Dostoyevski'nin de "tamamıyla mükemmel insanı" yaratmak istediği bir romanın uyarlamasında, beyazdan daha uygun bir renk kullanmak pek de olası değildir.

Kurosawa, *Budala*'yı sinemaya uyarlarken sadece kültürel zorluklar yaşamaz, aynı zamanda filmin gerçekleştirilmesinde de büyük bir sorunla karşılaşır. Yapım şirketi Shochiku, **Hakuchi**'nin çekimleri bittikten sonra filmi kısaltma kararı alır ve orijinalinde dört saat yirmi dakika olan filmi iki saat kırk altı dakikaya kadar keser. Ancak kesilmiş film bile çok uzun bulunur ve Kurosawa'dan daha çok sahneyi yeniden düzenlemesi ve çıkarması istenir.¹⁷⁷ Bunun sonucunda film anlatmak istediğinden daha az şey anlatır ve haliyle anlaşılabilirliğin büyük kısmını yitirir.

Film, eleştirmenler tarafından olumsuz tepkiler alır. Buna karşın yönetmen, filmini şu sözlerle savunur:

*İnsanlar sıkıldıklarından şikayet ettiler... ancak Dostoyevski'nin dünyası sıkıcıdır zaten... İnsanlar bunun bir başarısızlık olduğunu söylediler. Ben öyle düşünmüyorum. En azından, gösteri olarak bir başarısızlık değil. Bütün filmlerim arasında, insanlar en çok bu film hakkında yazdılar bana. Eğer o kadar kötü olsaydı, yazmazlardı. Ben izleyicime güveniyorum. Ne söylediğimi anladılar. Bu yeni bir tür melodramaydı ve izleyiciler bunu anladı...*¹⁷⁸

¹⁷⁶ Paul Ficleker, "Fundamental Questions in the Geography of Religion", **Readings in Cultural Geography**, Ed. Phillip L. Wagner ve Marvin W. Mikesell, Chicago, University of Chicago Press, 1962, s. 99.

¹⁷⁷ Mitsuhiro Yoshimoto, **a.g.e.**, s. 190-191.

¹⁷⁸ Donald Richie, **a.g.e.**, Çev. M. H. K., s. 85.

Kurosawa'nın bu sözlerinde haklı olduğu anlaşılmaktadır. Eğer uyarlama, orijinal eserin farklı bir yönetmen tarafından yorumlanması fikrine dayanıyor ise kötü ya da iyi uyarlama diye bir şey yoktur. Bu bakımdan Yoshimoto, Kurosawa'nın uyarlamasının, farklı sanatsal medyalar, kültürler ve tarihsel dönemler arasında yapılan çeviriye ilişkin temel soruları sormak için bir fırsat olduğunu söyler.¹⁷⁹ Sonuç olarak Geoffret Wagner'in önerdiği üç muhtemel uyarlama kategorisini (aktarma, yorumlama ve andırma) esas kabul edersek, Kurosawa'nın **Hakuchi**'sinin yorumlama türünde, incelenilecek bir film olduğunu söylemek olasıdır.

3. 3. Sovyetler Yapımı Budala (1958) ve İvan Pıryev

İvan Aleksandroviç Pıryev (1901-1968) ilk filmi **Yabancı Bir Kadın**'dan (Postoronnyaya Jenşina, 1928) son filmi **Karamazov Kardeşler**'e (Bratya Karamazovi, 1968) kadar geçen kırk yılda, Sovyetlerin önde gelen yönetmen ve senaristlerinden biri olmuştur. Stalin Dönemi boyunca Pıryev, “traktör müzikalleri” ile ün salmıştır. 1938'de Ukrayna'da komünal bir çiftlikte **Zengin Gelin** (Bogataya Nevesta), 1939'da aynı yerde **Traktörcüler** (Traktoristı) ve 1941'de Beyaz Rusya'nın ve Gürcistan'nın kolektif çiftliklerinde **Kubanlı Kazaklar** (Kubanskıe Kazaki) filmlerini çekmiştir. Bu filmleri hepsinde yönetmenin eşi Marina Ladynina'nın oynadığı gözlemlenir. Filmlerin traktör müzikalleri olarak adlandırılmalarının nedeni ise başrol oyuncusu Marina Ladynina'nın traktör sürmesi, domuzlarla dans etmesi ve her zaman kolektifin mutluluğunu kendi mutluluğunun üzerinde tutan bir karakteri canlandırmasından kaynaklanmaktadır. Lilya Kaganovskaya'nın da belirttiği gibi, bu müzikal komediler iyi kurgulanmış süjeleriyle, endüstrileşmiş çiftçiliğin keyifli taraflarına vurgu yaparak Sovyet devletinin refahını ekrana yansıtır.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Mitsuhiro Yoshimoto, **a.g.e.**, s. 192.

¹⁸⁰ Lilya Kaganovskaya, **How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity Under Stalin**, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2011, s. 44.

İvan Pıryev melodrama türünde de filmler çeker. Örneğin; 1936'da çektiği **Komünist Parti Üyeliği**¹⁸¹ (Partinıy Bilet) adlı film, Sibiry'a'dan yeni dönen bir hainin, komünist genç bir kadının kalbini çalışının ve onun sayesinde Moskova'da yükselişinin öyküsünü anlatır. Eğer Pıryev'in traktör müzikalleri kırsal bölgelerdeki mutlu yaşantı üzerineyse, kente ait melodramalarının da mutlu hayatı korumak için toplumda her zaman ihtiyaç duyulan Bolşevik sakınmanın üzerine olduğunu söylemek olasıdır.

İvan Pıryev sinemada edebiyat uyarlamaları çekmek için 1936 yılında ilk girişimini yapar. Senaryosunu Mihail Bulgakov ile birlikte yazdığı, Gogol'un *Ölü Canlar* (Mertvie Duşı) adlı eserinden uyarlanan filmin başrolünde Vsevelod Meyerhold'un oynaması kararlaştırılır. Ancak Mosfilm Stüdyosu'nun yöneticisi fikir değişikliğine gittiği için filmin çekimine başlanmaz.¹⁸² 1939'da Mosfilm Stüdyosu'nda çalışmaya başlayan Pıryev, 1950'de stüdyonun başına geçer ve aynı yıl ilgisini Dostoyevski'nin eserlerinin uyarlamalarını yapmaya yöneltir. 1958'de *Budala*'yı, 1960'da *Beyaz Geceler*'i sinemaya uyarlayan Pıryev, 1968 Şubat'ında öldüğü için son filmi olan **Karamazov Kardeşler**'in çekimini bitiremez. Film, daha sonra Kiril Lavrov ve Mihail Ulyanov tarafından tamamlanır.¹⁸³

Senaryosunu ve yönetmenliğini İvan Pıryev'in üstlendiği **Budala** Mosfilm film stüdyosu tarafından uzun metrajlı çekilir. 12 Mayıs 1958 yılında gösterime giren filmde, Yuliya Borisova, Yuriy Yakovlev ve Nikita Podgorniy gibi oyuncular rol alırlar. Film, Rusya'da hem **Budala** hem de **Nastasya Filippovna** isimleriyle bilinmektedir. Dostoyevski'nin adı geçen eserinin diğer uyarlamalarından farklı olarak, bu filmde yönetmen, romanın tamamı yerine yalnızca ilk bölümüyle ilgilendiği anlaşılır. Böylece ortaya daha ayrıntılı ve orijinal esere daha sadık bir **Budala** filmi çıkar.

Pıryev, **Budala**'nın senaryosunu 1947'de, iki bölüm halinde bitirmesine karşın, filmi çekmek için izne ihtiyacı olduğundan 1953'te Stalin ölene ve 1956'da Yirminci Parti Kongresi toplanana kadar bekler. II. Dünya Savaşı sonrası Sovyet

¹⁸¹ Çev. M. H. K.

¹⁸² Leonhard Gmür, *a.g.e.*, s. 6-7.

¹⁸³ Stephen Hutchings, Anat Vernitski, *a.g.e.*, s. 28.

Sineması'nda etkili bir rol oynayan Pıryev, yıllarca Sovyetlerin en büyük stüdyosu olan Mosfilm'i yönetmiş, ardından Sinemacılar Sendikası'nın başkanı olmuştur. Pıryev'in politik çevredeki güçlü pozisyonu ona Dostoyevski'nin romanları gibi hassas materyaller üzerinde çalışma şansı tanımıştır.¹⁸⁴

3. 3. 1. İvan Pıryev'in Gerçekleştirimi

Pıryev'in filmi, karlı demiryolları üzerinde ilerleyen bir trenin görüntüsüyle başlar. Bu, kahramanımız Knyaz Mışkin'i İsviçre'den Peterburg'a getiren trendir. Herkesin kürklü ve kalın giysiler içinde uyuduğu kalabalık vagonda, diğerlerine görece ince giyimli ve Avrupai tarzda şapka takmış, sarışın bir genç, titreyerek uyumaya çalışmaktadır. Bunu gören kaba saba bir adam gence "soğuk mu?" diye sorar. Genç, Rusya'nın ne kadar soğuk olduğunu unuttuğunu, uzun zaman sonra yurtdışından dönmekte olduğunu söyler. Bu sırada yanlarında oturan, memur kılıklı bir adam da lafa karışır ve onun Lebedev olduğunu öğreniriz. Sarışın genç isminin Knyaz Lev Nikolayeviç Mışkin olduğunu söyler ve karşısında oturan Parfyon Rogojin ile tanışır. Tıpkı kitabın ilk bölümünde anlatıldığı gibi, bu sahne, Rogojin ve Mışkin'in tanışması ve Nastasya Filippovna hakkında konuşmalarıyla geçer. O sırada kondüktör, tren'in Peterburg'a yaklaşmakta olduğunu haberini verir. Trenden indiklerinde, iki adam tekrar görüşmek üzere ayrılırlar ve Knyaz caddeye çıkarak General Yepançin'in evine gitmek üzere bir faytona biner.

Fayton ilerlerken, biz de soğuk ve sisli Peterburg sokaklarından geçersiz. Bu Dostoyevski'nin romanlarının çoğunun geçtiği, "ataerkil yakınlıktan yeni koparılmış, kenti acayip, düşsel ve yabancı bir dünya olarak algılayan bir kimsenin gözleriyle görülen"¹⁸⁵ Peterburg'dur. Knyaz Mışkin, General'in evine vardığında, evin hizmetçisi tarafından içeri alınır. General Yepançin'in sekreteri Gavril Ardalyonoviç, Knyaz'ın geldiğini duyurur. Knyaz Mışkin kendisini tanıttıktan sonra amacının yalnızca General ile tanışmak olduğunu belirtir. Her zaman devlet işleriyle

¹⁸⁴ Stephen Hutchings, Anat Vernitski, a.g.e., s. 201.

¹⁸⁵ Valeriy Yakovleviç Kirpotin, "Molodoy Dostoyevski", Moskva, 1947, s. 341-342, Andrzej Walicki, **Rus Düşünce Tarihi: Aydınlanma'dan Marksizme**, 2. bs., Çev. Aleaddin Şenel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013 s. 463.

meşgul olan General, Knyaz'ın ziyaretine bir türlü anlam veremez ve onu başından savar. Ancak Mışkin'in en ufak bir kırgınlık göstermeden, nazıkçe evden ayrılmak üzere kalkması General'i etkiler. Fikrini değiştiren General, Knyaz'ı geri çağırarak, belki karısı Yelizaveta Prokovyevna'nın onu görmek isteyebileceğini söyler. General, karısının bu sıra dışı akrabasını biraz olsun tanıyabilmek için Knyaz Mışkin'e kişisel sorular sormaya başlar. Romanın bu kısmında, Knyaz Mışkin, ona maddi destek sağlayan Pavlişçev'den söz eder ancak bu ayrıntıya filmde, yalnız ilk bölüm anlatıldığından, yer verilmez. Ardından General, Mışkin'in eğitim durumunu öğrenir ve el yazısını görmek için kağıda bir şeyler yazmasını söyler. Mışkin, kağıt ve kalemle meşgul olurken, Ganya General'e bir portre resim gösterir. Resimdeki Nastasya Filippovna'nın ta kendisidir.

Nastasya Filippovna, zengin bir soylu olan Totskiy'nin metresidir. Totskiy artık yaşlandığından, kendisi için saygın bir eş arayışına girer ve General Yepançin'in kızlarından Aleksandra ile bir evlilik anlaşması yapmak ister. Ancak, Nastasya Filippovna'yı, en amiyane tabirle, aradan çıkarmadan Totskiy'nin böyle bir evlilik yapması olanaksızdır. Bu nedenle General Yepançin'in sekreteri Ganya'ya, para karşılığı, Nastasya Filippovna ile evlenme teklifi sunulur. Ancak ne Nastasya Filippovna ne de Ganya bu evliliğe razıdır. Bu son derece karmaşık durumu, Dostoyevski'nin romanını okumadan dahi anlamak olasıdır. Yönetmen Pıryev, ayrıntıları diyaloglar arasına öyle ustaca yerleştirmiştir ki, henüz filmin onuncu dakikasında bile, arka planda yaşanmış olaylar kolayca anlaşılabilmektedir.

Bu sırada Knyaz Mışkin ayağa kalkar ve Nastasya Filippovna'nın portresini görür. "Bu Nastasya Filippovna mı?" diye sorar. General ve Ganya şaşkınlık içinde Knyaz'a dönerler. Böylece Knyaz, trende Parfyon Rogojin ile tanışmasını ve aralarında geçen konuşmayı anlatır. Ganya Knyaz'a yaklaşıp Rogojin hakkındaki düşüncelerini sorar. Ganya, şimdiye kadar Rogojin hakkında hep kötü şeyler duymuştur ve açıkça ondan çekinmektedir.

Knyaz, Rogojin'in hastalık derecesinde tutkulu bir insan olduğunu hissettiğini söyler. Bunun üzerine Ganya, General'e yaklaşıp o akşam yani Nastasya Filippovna'nın 25. yaş gününde bir felaket yaşanmasından korktuğunu söyler.

Nastasya Filippovna'nın zaman zaman hareketlerinde bir parça uçarı olduğu herkes tarafından bilinmektedir. General sinirlenir ve bu iş için Ganya'yı kimsenin zorlamadığını söyler. Ardından Knyaz'ın el yazısına bakmak için geri döner ve Nastasya Filippovna konusu kapanır. General, Knyaz'a Ganya'nın evinde bir oda kiralamasını teklif ederek cebine yirmi beş ruble para sıkıştırır ve odadan ayrılır. Ganya ve Knyaz yalnız kaldıklarında, Ganya bir sigara yakar. Dostoyevski'nin Knyaz Mışkin'i de romanda, sigara kullanmaktadır ancak Pıryev'in Mışkin'i sigara içmez. Bu durum yüksek ihtimalle Pıryev'in bir Sovyet yönetmeni olmasıyla ve Sovyetler Birliğinde yürütülen sigara karşıtı politikayla ilgilidir. Sovyetler döneminde sadece sigara reklamları yasaklanmakla kalmaz, aynı zamanda metrolarda, otobüslerde, lokantalarda ve halka açık birçok yerde sigara kullanımı engellenir.¹⁸⁶

Ganya sigarasını içerek Knyaz Mışkin'e yaklaşır. Mışkin hala Nastasya Filippovna'nın portresini incelemektedir. “Böyle kadınlar hoşunuza gider mi?” diye sorar Ganya. Mışkin ise bu soruya doğrudan cevap vermek yerine Nastasya'nın son derece sıra dışı bir yüzü olduğunu söyler. “Sanki korkunç acılar çekmiş gibi”. Bu sahnede Nastasya Filippovna'nın portresi ilk kez izleyiciye gösterilir. Gururlu, genç bir kadının resmidir bu ve Knyaz sadece resme bakarak kadının karakteri ile ilgili kesin yargılarda bulunur. Adeta kadının gözlerine bakarak ruhunu anlatmaktadır. Ganya, Knyaz'a böyle bir kadınla evlenip evlenmeyeceğini sorar. Knyaz biraz hüznle sağlık durumu yüzünden evliliğe uygun olmadığını söyler. Ganya bu sefer aynı soruyu Rogojin için sorar. Knyaz da Rogojin'in Nastasya Filippovna ile bir saniye bile tereddüt etmeden evleneceğini ancak daha bir hafta geçmeden onu öldüreceğini söyler.

Knyaz'ın bu öngörüşü Ganya'yı o kadar korkutur ki dengesini kaybederek bir şişe şarabı devirir. Şişenin devrilmesi ayrıntısı eserde yer almaz. Ancak sinemada, önemli bir haberin gelişiyi birlikte düşen veya devrilen nesneler, ortamdaki gerilimi arttırdığından, şişenin devrilmesi detayı da yerinde bir kullanım olmuştur. Aynı zamanda dökülen şarabın renginin de kırmızı olması, Knyaz'ın cinayet tahmini

¹⁸⁶ Roger Blanpain, **Smoking and the Workplace**, y.y., The Hauge, Kluwer Law International, 2005, s. 69.

pekiştiren sembolik bir anlatımdır. O sırada içeri giren uşak, tüm konuşmayı yarıda keser ve Lizaveta Prokovyevna'nın Knyaz'ı görmek istediğinin haberini verir.

Knyaz Mışkin, Lizaveta Prokovyevna ve kızlarının bulunduğu odaya girdiğinde, General onlara Knyaz'ın tıpkı bir çocuk gibi olduğunu ve hatta onunla saklambaç bile oynanabileceğini anlatmaktadır. General, Knyaz'ı ailesine takdim eder ve odadan ayrılır. Çıkmadan önce de Knyaz'ın el yazısına iltifat etmeyi unutmaz. Lizaveta Prokovyevna odada kızları ve Knyaz ile baş başa kaldığında, Knyaz'dan ona yazısını taklit ettiği Başrahip Pafnutiy'den söz etmesini ister. Knyaz ciddi bir ses tonuyla kendisine sorulan soruya yanıt verir. Adelaida İvanovna, Knyaz'ın bu ciddi tavırlarını gülünç bulmuş olacak ki gülmesine hakim olamaz.

Mışkin, Başrahip Pafnutiy ile ilgili konuşmasını tamamladıktan sonra, Lizaveta Prokovyevna ve kızları eşliğinde bir başka odaya geçerler. Artık Bayan General, Mışkin'e iyice ısınmıştır ve ondan ne hakkında olursa olsun konuşmasını istemektedir. Knyaz'ın konu bulmakta zorlandığını anlayan Adelaida İvanovna, ona hiç aşık olup olmadığını sorar. "Hiç aşık olmadım" der Knyaz, "ancak başka şekillerde mutlu oldum". Mutlu olmak fikri birden kızların dikkatini çeker ve Knyaz'dan nasıl mutlu olduğunu anlatmasını isterler. Pıryev'in filminde Mışkin'in şu monoloğu yer alır:

İsmi Marie'ydi. Benim yaşadığım köyde yaşıyordu o da. Ah bi bilseniz ne kadar zavallı bir kızdı. Güçsüz, incecik ve hastaydı. Evlere temizliğe gider, çamaşırları yıkardı. Bir gün Fransız bir gezgin satıcı Marie'yi baştan çıkarmış ve onu kendisiyle birlikte götürmüştü. Bir hafta sonra da onu sokağa atıp gitmiş. Paçavralar içinde köye geri döndü. Ayakları kan içinde, elleri şişmiş ve çizilmişti. Oldukça çirkin görünüyordu. Yalnız gözleri nazik ve masum bakıyorlardı. Her zaman çok sessiz olmuştur zaten. Ama döndüğünde hasta ve bakımsızdı. Kimse ona merhamet göstermedi. İnsanlar ne kadar da acımasız. Marie köye geri döndüğü zaman, herkes onu izlemek için dışarı koştu. Yaşlılar, kadınlar hatta çocuklar bile bakmak için acele ettiler. Marie ise açtı, perişan haldeydi. Annesinin evinin kapısının önüne uzandı, acı içerisinde ağlıyordu. İnsanlar ise sanki bir sürüngeymiş gibi bakıyordu ona. Gençler gülüyordu, yaşlılar ise onu yargılıyorlardı. Kadınlar küfrediyor ve onu aşağılıyorlardı. Ancak annesi, Marie'nin annesi ise verandada oturuyor ve insanların

*yaptıklarını onaylar bir şekilde başını sallıyordu.*¹⁸⁷

Knyaz Mışkin öyküsünü bitirdiği zaman gözleri dolmuştur. Kamera önce yanan şömineye, arkasından mumların yandığı şamdanlara odaklanır. Böylece Knyaz'ın anlatırken “içini yakan” öykünün sonunda yönetmen sahneyi yine sembolist bir anlatımla tamamlamış olur. Dostoyevski'nin romanında, Knyaz Mışkin ve Marie aslında arkadaşlıklar hatta Knyaz onu derin bir acıma duygusu ile sevmektedir. Ancak filmde bu kişisel anı Knyaz tarafından o kadar objektif anlatılır ki sanki Marie'nin acısını empati kurarak anlamış gibi bir izlenim verilir. Bu roman ve film arasındaki nadir farklılıklardan birisidir.

Ardından gelen sahnede Knyaz, anlattığı bu duygusal anı yüzünden kendisini affetmelerini ister ve kızların yüzlerini gördükten sonra uzun zamandır ilk kez ruhunda rahatlama ve hafiflik hissettiğini anlatır. Bunun üzerine Adelaida İvanovna, Knyaz'a onların yüzlerinde ne gördüğünü anlatmasını ister. Knyaz, Adelaida'nın yüzünde nazik bir kız kardeşin ifadesi olduğunu, aynı zamanda bir insanın kalbini nasıl görebileceğini de bildiğini söyler. Aleksandra için Knyaz, hoş ve sevimli bir yüzü olduğunu ancak içinde gizli bir hüznü barındırdığını tahmin eder. Sonra Knyaz neşeyle Lizaveta Prokopyevna'ya yaklaşır ve onun aslında içinde nasıl küçük bir çocuk olduğunu söyler. Lizaveta Prokopyevna da bu yorumu içtenlikle kabul eder ve Mışkin ile iyi anlaşmalarının nedeninin, ikisinin de karakterlerinde ki bu çocuksu benzerlik olduğunu anlatır. Kızlar, Aglaya hakkında da tahminde bulunması için Mışkin'i zorlarlar. Böylece Mışkin, Aglaya'nın muhteşem bir güzelliğe sahip olduğunu, değişik bir yüzü olsa da, Nastasya Filippovna kadar güzel olduğunu söyler. Bu lafın üzerine herkes şaşkınlık içinde ayağa kalkar ve Lizaveta Prokopyevna, Mışkin'i, Nastasya Fiippovna'nın portresini getirmesi için çalışma odasına gönderir.

Mışkin çalışma odasına girdiğinde, Ganya'yı masanın başında, çalışırken bulur. Bayan General'in portreyi görmek istediğini söylediğinde, böyle bir patavatsızlığı yaptığı için Ganya, Mışkin'e sinirlenir. Ancak hemen sonra yatıştır ve ondan Aglaya İvanovna'ya bir not götürmesini rica eder. Mışkin ilk başta bu isteği

¹⁸⁷ İvan Pirayev, *İdiot*, 1958, Çev. M. H. K., dk. 25:14.

reddetse de, insanlara yardım etme dürtüsüyle, mektubu Aglaya'ya vermeyi kabul eder ve Nastasya Filippovna'nın resmini de alarak çalışma odasından ayrılır. Oturma odasına doğru yürürken Mışkin, koridorda durarak Nastasya Filippovna'nın portresine uzun uzun bakar. Yüzünde anlamak, anlamlandırmak ister bir ifade vardır. Generalin kızlarının içeriden gelen gülüşleri ile düşünceleri bölünür ve arkasını döndüğünde Aglaya İvanovna oradadır. Ganya'nın mektubunu Aglaya'ya veren Mışkin, oturma odasına, Lizaveta Prokoryevna'nın yanına döner.

Bayan General, Nastasya Filippovna'nın portresini inceledikten sonra, "evet güzelmiş" der. "Hem de çok güzelmiş." Portreyi bir kenara atarak zili çalar ve hizmetçisine, Ganya'yı derhal çağırmasını emreder. Ganya, odaya girdiğinde, Lizaveta Prokoryevna ona tek bir soru sorar; evlenmeyi planlayıp planlamadığını. Ganya gergin bir şekilde evlenmeyi düşünmediğini açıklar ancak Bayan General onu görmezden gelerek aşağılar. Lizaveta Prokoryevna, Aleksandra ve Adelaida odadan ayrılırlar. Knyaz ve Ganya'da çıkmak için kapıya yöneldiklerinde Aglaya arkalarından seslenerek, Knyaz'dan defterine, güzel bir şeyler yazmasını rica eder. Aglaya odadan ayrıldığında, Ganya Knyaz'ı duyduğu her şeyi Bayan General'e yetiştirmekle ve dedikodu yapmakla suçlar. Aglaya elinde defteriyle odaya tekrar girer ve Knyaz'a defteri uzatır. Ondan deftere "ben pazarlık yapmam" yazmasını ister. Bu açıkça Ganya'ya yaptığı bir göndermedir. Aglaya ve Knyaz odadan birlikte çıkarlar. Aglaya ona vermek istediği bir şey olduğunu söyler, asıl amacı ise Ganya'nın notunu okutmaktır. Ganya, Aglaya'nın vazgeç demesi karşılığında her şeyi geride bırakıp gideceğini, istediğinin yalnızca o olduğunu anlatır mektupta. Aglaya ise Ganya'nın kötü bir kalbi olduğunu bildiği için, bu teklif karşısında sinirlenir ve Knyaz'a mektubu iade etmesini söyler.

Bir sonraki sahnede akşam olduğunu görürüz. Ganya, Knyaz Mışkin'i evlerine doğru götürmektedir. Bu sırada sokakta şarkı söyleyen dilenci kızın söyledikleri oldukça manidardır. Eserde geçmeyen bu detay bize filmin gidişatıyla ilgili bilgi vermektedir. Yönetmen romanın yalnızca ilk bölümünü uyarladığından orijinal eserin nasıl sonlandığını bilmemiz başka türlü olası değildir.

*V stolitse Peterburge
Na ploşhadu Senneya,
Vençalsya sın u kupestseskiy,
S dvoryankoy odnoy.
On vyöz yeyo v karete
Ona pod beloy fatoy,
İ vseh ona plenyala svoey krasatoy,
İ vseh ona plenyala svoey krasatoy.
Liş tolko stali gosti syezjatsya u krıltsa,
S drugim ona bejala
Nesla v sebe ventsa.
A muj yeyo revniviy i v tot je,
Mig zarezal izmennitsu nojem.
Prisyajniye rıdali kogda yemu
çitali surovıy prigovor
İ on umer v Sibiri,
Gospod yego prostit.*

*Başkent Peterburg'da,
Sennaya Meydanı 'nda,
Bir tüccarın oğlu evleniyormuş,
Bir aristokrat kızla.
Adam onu arabaya oturtmuş
Kız, yüzünde beyaz duvakla,
Herkesi güzelliğiyle büyülüymüş,
Herkesi güzelliğiyle büyülüymüş.
Misafirler verandaya vardığında,
Kız kaçmış başka bir adamla
Hala yüzünde beyaz duvakla.
Kocası çok kıskançmış,
Gitmiş hain kadını bıçaklamış.
Ona cezası okunduğunda
Jüridekiler ağlamış
Ve O Sibirya'da ölmüş,
Tanrı günahlarını affetsin.¹⁸⁸*

Bir sonraki sahnede artık İvolginlerin evindeyizdir. Evde herkes yaklaşmakta olan Nastasya Filippovna felaketi için gergindir. Kimse Ganya'nın "o kadınla" evlenmesini istememektedir. Ganya ve ailesi arasında tartışma patlayınca, Knyaz odadan ayrılmak için hamle eder. Peterburg'a geldiğinden beri başka insanların sorunlarına ve kavgalarına tanıklık eden Mışkin'in sinirleri yıpranmaya başlamıştır. Koridorda yürürken kapının çaldığını duyan Knyaz, kapıyı açtığında karşısında Nastasya Filippovna'nın durduğunu görünce şaşkına döner. Büyük bir hışımla içeri giren Nastasya da salondaki gürültüye dahil olur.

Dostoyevski'nin *Budala* eserinin uyarlamaları içerisinde, belki de yazarın betimlemesine en yakın Nastasya Filippovna karakteri Pıryev'in filmindekidir. Tavırlarıyla herkesi etkisi altına alan, canlı ve heyecanlı genç bir kadın olarak karşımıza çıkan Nastasya Filippovna, dik başlı, gururlu ve aynı zamanda duyarlı bir karakter olarak betimlenir.

Oraya geliş amacının akşam için herkesi evine davet etmek olduğunu iddia etse de, Nastasya'nın İvolginlerin evine Ganya'yı ve ailesini küçük düşürmek amacıyla geldiği çok açıktır. İçeri girer girmez önce Ganya'nın surat ifadesinden

¹⁸⁸ İvan Pıryev, **a.g.e.**, Çev. M. H. K., dk. 40:37.

rahatsız olan Nastasya Filippovna sırayla evin küçük oluşu, ailenin evin odalarını kiraya veriş i ile ilgili sorular sorarak gizli amacını belli eder. Tam bu sırada General İvolgin salona girer ve ailesini iyice utandırır. Nastasya Filippovna'nın geliş iyle Ganya ve ailesi arasındaki tartışma sakinleşir gibi olsa da Rogojin ve çetesinin de eve gelmesiyle büyük bir gürültü kopar.

Rogojin, Nastasya Filippovna'yı orada görmeyi beklememektedir. Nastasya ve Ganya ile ilgili çıkan evlilik dedikodularının doğru olduğunu kendi gözleriyle gören Rogojin, isterse Ganya'yı parayla satın alabileceğini iddia eder. Ailesinin herkesin önünde aşağılanması daha fazla göz yumamayan Varvara İvolgin araya girerek önce Nastasya Filippovna'ya ardından onu koruyan abisi Ganya'ya bağırır. Ganya kız kardeşine vurmak için elini kaldırır ancak Knyaz Mışkin araya girdiğinde Ganya'nın tokadı yüzüne iner. Bu can alıcı sahne herkesin donup kalmasına neden olur. Knyaz ise sakinlikle Nastasya Filippovna'ya dönerek neden böyle davrandığını sorar ve bu kişinin aslında o olmadığını söyler. Tanımadığı bir insanın kendisiyle bu denli etkileyici konuşması Nastasya Filippovna'yı bir an için kendisine getirir. Nastasya Filippovna, önce Ganya'nın annesi Nina Aleksandrovna'nın ellerini öperek özür diler, ardından koşar adımlarla evden ayrılır.

Kalbi kırılmış ve sinirleri yıpranmış Knyaz Mışkin de hızlıca odasına gider ve kapıyı kapatır. Hemen ardından odaya giren Ganya, Knyaz'dan özür dilemek için yerlere kapanır. Ganya, Knyaz'a Nastasya Filippovna ile evlenmesinin tek nedeninin para olduğunu söyler. Bu konuşmalar eserde Ganya'nın kardeşi Kolya'nın yanında geçmektedir. Ancak yönetmen birçok karakteri senaryodan çıkardığı gibi Kolya'yı da filmine dahil etmediği anlaşılır.

Bir sonraki sahnede artık Nastasya Filippovna'nın evindeyizdir. General Yepançin, Tostkiy, Ganya ve diğer misafirler neşe içinde içmekte ve Nastasya Filippova'nın Ganya'ya vereceği cevabı beklemektedirler. Herkes cevabın olumlu olacağından emindir. Bu sırada bir hizmetçi gelerek Nastasya Filippovna'nın kulağına Knyaz Mışkin'in geldiğini fısıldar. Nastasya Filippovna, Knyaz'ı kapıda karşılar ve salona davet ederek onu diğer misafirlere takdim eder. Herkesi şampanya içmeye davet eden Nastasya Filippovna hiç vakit kaybetmeden sarhoş olur ve Ganya

ile evlenip evlenmemesi konusunda Knyaz'ın onun yerine karar vermesini ister. Knyaz, Ganya'nın yalnızca para için Nastasya Filippovna ile evlenmesine razı olmadığından bu evliliğe karşı çıkar. Bunun üzerine Nastasya Filippovna üzerindeki tüm mücevherleri General Yepançin'e verir ve Totskiy'nin kendisi için tuttuğu daireden ertesi gün taşınacağını ilan eder.

Salondaki gerginlik bir kez daha Rogojin ve çetesinin gelmesiyle bir kat daha artar. Bir tüccar olan Rogojin, istediklerini para ile elde etmeye alışmış bir adamdır ve Nastasya Filippovna'yla da aynı şekilde evlenebileceğini düşünmektedir. Kendisi hakkında bir mal gibi pazarlık yapan bu insanların arasında kalan Nastasya Filippovna artık iyice kontrolünü kaybeder. Tam bu anda Knyaz bir adım öne çıkarak, Nastasya Filippovna'ya, eğer isterse kendisiyle evlenebileceğini, fazla bir şeyi olmadığını ama ona her zaman saygı duyacağını söyler. Knyaz'ın hayatını mahvetmekten ve ona acı vermekten korkan Nastasya, Rogojin ve çetesi ile kaçır. Knyaz gittikleri at arabalarının peşinden koşar ve film bu sahnede sonlanır.

Pıryev'in filminde yönetmenin ve oyuncuların Rus olmasının, Dostoyevski'nin eserin uyarlanmasında önemli bir etken olduğunu görürüz. Filmde kostümler ve dekor XIX. yüzyılın Rus tarzını taşır ve karakterlerin Rus ruhu korudukları gözlemlenir. Esere son derece sadık kalan bu uyarlamanın Geoffrey Wagner'in uyarlama kategorilerinden aktarma türünde incelenebilecek bir uyarlama olduğunu söylemek olasıdır. Dostoyevski'nin romanının yalnızca ilk bölümünün aktarıldığı filmde, olayların ve diyalogların değiştirilmeden sunulduğu ve eserin kronolojisinin eksiksiz takip edildiği anlaşılr.

3. 4. Andrzej Wajda ve Nastazja (1994)

1994 yapımı **Nastazja**, Polonyalı sinema ve tiyatro yönetmeni olan Andrzej Wajda'nın (1926-2016) önemli filmlerinden olduğu ileri sürülmektedir. Japon ve Polonya ortak yapımı olan film, Wajda'nın hem Japon kültürüne ve tiyatrosuna olan tutkusunu hem de Dostoyevski'nin eserlerine olan ilgisini gözler önüne sermektedir. Wajda, Dostoyevski'nin insanın psikolojik durumunu ve duygularını anlamaktaki

derinliğine hayran kalır ve onun *Ecinniler* (1971), *Budala* (1977) ve *Suç Ve Ceza* (1981) gibi ünlü eserlerini aynı adla tiyatroya uyarlar.¹⁸⁹ Janina Falkowska *Andrzej Wajda* adlı biyografik çalışmasında şunları söyler:

*Nastazja, Japon aktör Tamasaburo Bando ile Wajda tarafından hayata geçirilen heyecan verici bir deneydir. Film, Wajda'nın en orijinal ve muhtemelen en provokatif edebi eser uyarlamalarından biridir.*¹⁹⁰

Filmin öyküsü de kendisi gibi son derece büyüleyicidir. Film, yine Andrzej Wajda'nın, 1977'de Krakov'daki Stary Tiyatro'da sahnelenen **Nastasja Filippovna** isimli tiyatro eseri örnek alınarak tasarlanır. (Oyunda Rogojin'i Jan Nowicki, Knyaz Mışkin'i ise Jerzy Radziwilowicz canlandırılmaktadır.) Oyun devam ederken izleyiciler arasından genç bir kadın ayağa kalkarak kendisinin Nastasya olduğunu beyan eder. Bu olay Wajda'yı son derece etkiler ve onu uzun yıllar boyunca oyunu yeniden yaratma üzerine düşündürür. Yönetmen bu hayalini Japonya'da hayata geçirilebilir.¹⁹¹

1981'de Wajda, Kyoto'yu ziyaret eder ve Japon oyuncu Bando'yu **La Dame aux Camelias** (Kamelyalı Kadın) oyunundan bir bölümü sahnelerken izleme olanağını bulur. Kabuki¹⁹² aktörü Tamasaburo Bando dünyanın önde gelen “onnagata”¹⁹³ sanatçılarından biridir.¹⁹⁴ Bir erkeğin kadın rolüne girmesi Wajda'ya, Nastasja Filippovna oyunun farklı bir biçimde yaratmak için müthiş bir ilham verir. 1986'da ise Wajda, Bando'ya ulaşarak onu yeni projesinde yer alması için ikna eder ve sonuç olarak **Nastasja** Japonca olarak Tokyo'da ve Osaka'da sahneleir. Daha sonra Wajda, Bando'yu Polonya'ya davet ederek oyunu Varşova'da ve Krakov'da da sahnelemesini ister. Gösteri son derece başarılı bulunur ve bu Wajda'yı oyunun film

¹⁸⁹ Janina Falkowska, **a.g.e.** s. 216.

¹⁹⁰ **A.e.**, Çev. M. H. K., s. 224.

¹⁹¹ Janina Falkowska, **a.g.e.**, s.238.

¹⁹² Japon Kabuki tiyatrosu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Ernst, Earle. **The Kabuki Theatre**, Honolulu, University of Hawaii Press, 1974.

¹⁹³ Kabuki tiyatrosunda kadın rolüne de giren erkek aktörler için kullanılan terim. Bkz. Morinaga, Maki Isaka. "The gender of onnagata as the imitating imitated: its historicity, performativity, and involvement in the circulation of femininity." Duke University Press, cilt 10, sayı 2, 2002, s. 245.

¹⁹⁴ Janina Falkowska **a.g.e.**, s. 28.

uyarlamasını çekmeye teşvik eder. Film Varşova’da, ünlü Pac Sarayı’nda çekilir.¹⁹⁵ Falkowa, Wajda’nın filmi ile ilgili şu sözleri söyler:

*Nastasja, Wajda’nın en orijinal filmlerinden ve en başarılı edebiyat uyarlamalarından biridir; ne yazık ki yalnızca tiyatroyu, Wajda’yi, Bando’yu ya da Dostoyevski’nin eserlerini bilenler tarafından takdir edilmiştir.*¹⁹⁶

3. 4. 1. Andrzej Wajda’nın Budalası

Film, Knyaz Mışkin ve Nastasya Filippovna’nın düğün günü sahnesi ile başlamaktadır. Gelinliği ile kiliseye gelen Nastasya Filippovna, rahibin önündeyken Rogojin’in ona baktığını hisseder, kafasını çevirir, göz göze gelirler ve hemen ardından birlikte kaçarlar. Bu sahnede, uzun bir çekim ile Nastasya Filippovna, beyaz gelinliği içinde, son derece güzel bir kadın olarak görüntülenir.

İkinci sahne Rogojin’in evinde, Nastasya Filippovna’nın ölümünden hemen sonra Knyaz Mışkin ile Rogojin’in bir araya gelmeleri ve iki kahramanın Nastasya hakkındaki diyalogları ile devam eder. Bu diyaloglar boyunca Knyaz Mışkin neredeyse kendisinde olmadan konuşur. Hastalığı onu sarsmaya başlar. Konuşmalar devam ederken Knyaz, Rogojin’in salonunda, *Budala’nın* yazımı için de Dostoyevski’ye ilham vermiş olan Hans Hoblen’in **Ölü İsa’nın Mezardaki Bedeni** adlı tablosuyla göz göze gelir. Bu anda Knyaz Mışkin, Tanrı hakkında son derece coşkulu bir monologa başlar. Mışkin ve Rogojin arasındaki diyalogun konusunu artık insan varlığının gizemi, insanlığın Tanrı ile olan ilişkisi ve iyi ile kötü arasındaki kavga oluşturur.

Ardından gelen sahne ise son derece etkileyicidir. Rogojin, Knyaz’a trende tanıştıkları günü hatırlatır. Birden odadaki ışık değişir ve oyuncuların yüzlerine sanki trende gidiyorlarmış gibi bir efekt yansıtılır. Konuşmalar bu sahnede, tıpkı romanın başındaki ilk karşılaşmalarında olduğu gibidir ve hareket halinde olan bir trenin raylar üzerinde çıkardığı sesi duyarız. Falkowska bu sahneleri şu sözlerle açıklıyor:

¹⁹⁵ A.e., s. 238.

¹⁹⁶ A.y., Çev. M. H. K..

“Film hiçbir anlatıyı kronolojik olarak takip etmez, bunun yerine duyguların mantığını ve hafızayı izler”¹⁹⁷ Wajda, filmine kitabın son sahnesiyle başlamasına karşın, Knyaz Mışkin’in ve Rogojin’in kaderlerinin kesiştiği o günü bize geriye dönüşlerle aktarır.

Bu sahnenin devamında Knyaz masanın üzerinde duran Nastasya Filliponva’nın resmini görür ve eline alıp inceler. Mışkin, Nastasya’nın donuk yüzünün resmini öper ve sandalyeye oturur. Knyaz üzerine açık krem renginde, işlemeli bir şal alırken, Rogojin, ona Nastasya ile nasıl tanıştıklarını anlatır. Burada tekrar bir geriye dönüş sahnesi vardır. Rogojin Nastasya için aldığı pahalı küpeleri takması için beyazlar içindeki Knyaz’a uzatır. Ayağa kalktığı anda artık oyuncu, Knyaz Mışkin değil Nastasya Fillipovna’dır. Uygulanan geri dönüş izleyiciye, eserde anlatılan, Nastasya’nın Rogojini reddetmesi ve onu aşağılaması bölümlerini aktarır. “Mışkin’in üzerindeki açık krem rengi şal, onun gözündeki kusursuz kadın portresinin masumiyetinin ve idealinin unsurlarının altını çizer.”¹⁹⁸ Bando bu sahnede o kadar başarılı bir kadın rolü oynar ki artık onu gerçek Nastasya Filippovna’dan ayırt etmek zordur. Falkowska kitabında, Rogojin’in karanlık tutkusunun ve Mışkin’in masum ve idealist sevgisinin giydikleri kıyafetlere yansıtıldığından söz etmektedir. Ona göre Rogojin’in siyahlar içinde oluşlu onun dünyevi arzularını simgelerken, Knyaz’n açık renk giysileri onun nazik ve uhrevi karakterini yansıtmaktadır.¹⁹⁹ Devamında beyaz şalını çıkartır ve Knyaz Mışkin karakterine tekrar bürünür.

Rogojin ile konuşurken yaşadığı şiddetli duygulardan yorgun düşen Mışkin, sara krizi geçirir ve yere düşer. Rogojin Knyaz’ı yedem kaldırır ve onu sanki bir çocukmuşçasına, nazikçe taşır. Film her ne kadar insan ilişkilerinin gizemi üzerine kurulmuş olsa da, konu sadece iki erkeğin Nastasya Filippovna’ya karşı duyduğu aşk değildir, aynı zamanda bu iki erkeğin arasındaki hassas ilişkidir. Wajda filminde özellikle bu konu üzerinde odaklandığı gözlemlenir.

¹⁹⁷ Janina Falkowska, **a.g.e.**, s. 239.

¹⁹⁸ **A.y.**

¹⁹⁹ **A.y.**

Kendine gelmeye başladığı anda Knyaz Mışkin tekrar Nastasya Filippovna'ya dönüşür. Elinde yelpazesi ile Rogojin ile konuşurken, aynı anda hem aşağılayan hem de baştan çıkaran, gururlu ve şuh bir kadın gibi davranır. Devamında oyuncunun, Knyaz Mışkin ve Nastasya karakterleri arasındaki geçişleri hız kazanır. Sahne artık, mavimsi bir ışığın altında, **Ölü İsa'nın Mezardaki Bedeni** tablosu, yaşamın ve ölümün doğası, Tanrı'nın gizemi hakkında konuşan iki erkeğin arasındaki ilişkiye sabitlenir.

Film, ardı ardına gelen bir dizi sahne ile son bulur; Knyaz Mışkin'in Nastasya kiliseyi terk ettikten sonra gittiği park, Knyaz gelmeden hemen önce Rogojin'in evi ve son olarak da ölen kadının vücudu. Bu sahneler, neredeyse bir belgesel gibi, bize neler yaşandığını sırayla anlatır. Son sahnede ise Knyaz Mışkin Rogojin'i kolundan tutmaktadır, ikisi de put gibi sessizdirler ve ışıklar kararır.

Wajda'nın neredeyse tüm filmlerinde ölümün olağandışı bir şekilde gösterildiği argümanını kuvvetlendirircesine, Nastasya da Bando sayesinde kendi ölüm sahnesinde ürkütücü bir şekilde canlandırılmıştır. Ölüm, nostaljinin özünde var olan bir unsurdur ve hem Mışkin'in hem de Rogojin'in duygularını etkiler.(Ölüm teması) filmi iki erkeği hem bir araya getiren hem de onları yok eden takıntılı bir aşkın nostaljik bir betimlemesine dönüştürür. Film, Mışkin'in ve Rogojin'in acı çekmesine neden olan bir kadın için hissettikleri duygulardan ziyade iki erkeğin birbirlerine karşı duyduğu sevgi ve aralarındaki arkadaşlık hakkındadır. Nastasya ise bir arkadaşlığın hem katalizörü hem de yok edicisi olan üçüncü şahıstır.²⁰⁰

Nastazja, çekilen **Budala** uyarlamaları arasında, oldukça farklı bir anlatıya sahiptir. Konu ve karakterler bakımından, Dostoyevski'nin eserine benzeyen süjesine karşın, Wajda sıra dışı bir kronolojik ilerleyiş seçmiştir. Film yalnızca, Knyaz Mışkin, Nastasya Filippovna ve Rogojin arasındaki ilişkinin üzerinde durmaktadır. Tüm bu yönlerden incelediğimiz zaman Wajda'nın **Nastazja** adlı filminin, Geoffrey Wagner'in uyarlama kategorilerinden andırma türüne bir örnek oluşturabileceğini söylemek olasıdır.

²⁰⁰ Janina Falkowska, **a.g.e.**, Çev. M. H. K., s. 240.

3. 4. 2. Nastasya Filippovna ve *Femme Fatale*

Dostoyevski’ni unutulmaz kadın karakterlerinden biri olan Nastasya Filippovna aynı zamanda *femme fatale* kadın figürlerinden biridir. *Femme fatale* en yalın tabiriyle geleneksel kadınlık ve çekirdek aile anlayışına yapılan doğrudan bir saldıdır. O, toplum tarafından atfedilen, kendini adanmış eş veya sevgi dolu anne rollerine bürünmeyi reddeder. O, evliliği sınırlanmış, aşksız, tutkusuz ve sıkıcı bulur ve tüm seksüel çekiciliğini bir silah olarak ya da erkekleri kontrol etmekte bir araç olarak kullanır.²⁰¹ Janey Place *Femme fatale*’ı şu cümle ile tanımlar: “*Femme fatale* karanlık bir kadındır, bir örümcek kadındır, erkeği kışkırtıp onun yıkımına neden olan şeytani bir baştan çıkarıcıdır.”²⁰²

Hem edebiyatta hem de sinemada, *Femme fatale*’ın görsel sunumu da son derece anlamlıdır. Onun uzun saçları, makyajı, mücevherleri ve sigarası duygusallığının sembolleridir. Bazen bir sigara ya da bir el tabancası onun, maskülen gücü elde etme girişimini temsil eder. Onun dış görünüşündeki değişiklikler, manevi dönüşümünü tanımlar.²⁰³ Örneğin *Femme fatale* ilk olarak beyazlar içinde karşımıza çıkıyorsa, bu yalnızca renkte bir saflık durumudur. İlerleyen sahnelerde kırmızı ve siyah gibi renklerin kullanımıyla karakterin gerçek rengi de açığa çıkartılır.

Femme fatale karakterler genellikle siyah saçlı olarak tarif edilir. Bazı durumlarda ise, geleneksel olarak beyaz ve nüfuzlu olan eril çevre tarafından hor görülen veya dışlanan bir ırktan gelmektedir.²⁰⁴ Ancak dış görünüş, eserin ortaya çıktığı coğrafyaya bağlı olarak değişiklikler gösterebilir. Örneğin, Türk sinemasına baktığımızda, *Femme fatale*’ı ya da hepimizin aşına olduğu tabirle “kötü kadın karakterini” sarışın ve abartılı kıyafetler içerisinde görmek olasıdır. Bunun nedeni, sarı saç renginin, Türk kadınında çok yaygın olmamasıdır. Abartılı kıyafetler ve ya davranışlar ise, yine toplum tarafından normal karşılanmamaktadır. Bu stereotipler

²⁰¹ Malgorzata Martynuska, Detective’s Portroyal In John Huston’s Adaptation of Dashiell Hammett’s The Maltese Falcon and Howard Hawks’ Adaptation of Raymond Chandler’s The Big Sleep”, **From Page To Screen**, Rzeszow, University of Rzeszow Press, 2012, s. 112.

²⁰² Janey Place, “Women in Film Noir”, **Women In Film Noir**, Ed. E. Ann Kaplan, London, British Film Institute, 1980, s. 47.

²⁰³ Jon Tuska, **Dark Cinema: American Film Noir In Cultural Perspective**, Westport, Greenwood Press, 1984, s. 205.

²⁰⁴ Leslie Fiedler, **Love And Death in the American Novel**, New York, Stein and Day, 1966, s. 307.

her ne kadar belirli biçimlerde görünseler de, polifonik bir yazar olan Dostoyevski'nin eserlerinde *Femme fatale*'ı ortaya çıkarmak için kimi zaman bariz bir hüner gerekmektedir.

Budala'nın *Femme fatale*'ı ise açıkça Nastasya Fillipovna'dan başkası değildir. Nastasya, iflas etmiş bir toprak ağasının kızıdır ve babası, Nastasya daha altı yaşındayken neredeyse tüm ailesini ve evini bir yangında kaybettikten sonra delirerek yaşamını yitirir. Yetim kalan Nastasya'ya, zengin komşusu Totksiy'nin kahyası tarafından sahip çıkılır. Totksiy, yıllar sonra, Nastasya on iki yaşına geldiği zaman, onun yaşam dolu, akıllı, sevimli ve ilerde inanılmaz bir güzellik vaat edeceğine inanır. Totksiy onun eğitilmiş bir mürebbiye ile yetiştirilmesi için ayarlamalar yapar. Ancak Totksiy'nin bu genç öksüze karşı duyguyu ani ilgisi fedakarlıktan uzaktır; sadece dört yıl sonra Totksiy, Nastasya'yı bozkırlar içerisinde kaybolan küçük bir köye gönderir ve her yaz bu saf kızı orada ziyaret etmeye başlar. Nastasya her ne kadar Totksiy ile herhangi bir seksüel ilişki içerisinde olmasa da, artık bir çeşit hayat kadını olarak etiketlenir. Bir süre sonra Nastasya, Totksiy'nin evlenmek üzere olduğuyla ilgili yalan bir dedikodu üzerine köyü terk eder ve Peterburg'a, Totksiy'e duyduğu nefreti ve onun evliliğine engel olmak üzere aldığı kararı gözler önüne sermeye gider. Nastasya, Totksiy'nin yaşamında manevi bir yıkıma yol açar. Bununla da yetinmeyen Nastasya, Totski'nin arkadaşı, yaşını başını almış Ivan Fyodoroviç Yepançin'i baştan çıkarak karısıyla arasında gerginliğe neden olur.

Nastasya'nın çatışmanın odak noktası olması ve baştan çıkarıcı kadın olarak rolü eser içerisinde sürekli olarak kendini tekrar eder; önce fakir emekli bir generalin oğlu olan Ganya İvolgin tarafından, ardından ise onunla evlenmek için yüz bin ruble teklif eden zengin Rogojin tarafından arzulanır. Nastasya'nın kendi evinde düzenlediği bir davette hem Rogojin hem de Ganya onun ilgisi ve sevgisi için mücadele ederler. Nastasya ise onların duygularıyla oynayarak önce Knyaz Mışkin'e ardından Rogojin'e evlilik sözü verir ve Rogojin ile daveti terk etmeden önce kendisinin bir sokak kadını olduğunu beyan eder. Bu bize *Femme fatale*'a aşık olan kişilerin acı çekmeye mahkum olduklarını gösterir. Romanın sonunda ise Rogojin

tarafından katledilir ve onun öldürülmesi Knyaz Mışkin'in delirmesine neden olur.²⁰⁵ Nastasya Filippovna, Knyaz Mışkin de dahil olmak üzere çevresindekiler üzerinde son derece yıkıcı etkileri olan bir kadın olarak betimlenmiştir ve bu son derece açık bir *Femme fatale* arketipidir.

Wajda'nın filminde esas karakter Nastasya Filippovna'dır ki bu nedenle film onun adıyla anılır. Filmde Nastasya, Kabuki tiyatrosu oyuncusu, yani bir erkek onnagata sanatçısı tarafından canlandırılmaktadır. Bu teknik, alışlagelmiş sinema anlayışından oldukça uzak bir uygulama olmasına karşın, son derece başarılı bir biçimde sonuçlanır ve filme de büyük ün getirir. Film boyunca Nastasya Filippovna'nın, Tamasaburo Bando tarafından canlandırıldığı sahnelerde, oyuncu *Femme fatale* kostüm anlayışına uygun bir şekilde, beyaz bir şal giymiştir. Filmin başında ve sonunda, Nastasya Filippovna'yı gördüğümüz sahnelerde ise üzerinde beyaz gelinlik vardır.

Romanın başkahramanlarından biri olmasına karşın, Nastasya Filippovna'nın yalnızca birkaç sahnede yer aldığı filmle, bize onun *Femme fatale* karakter olduğu izlenimini kostümlerinin rengi ile birlikte, diğer karakterler üzerinde bıraktığı yıkıcı etkinin psikolojik sonuçları da vermektedir. Film boyunca Knyaz Mışkin'in ve Rogojin'in saniye saniye yok olmalarına tanık oluruz. *Femme fatale* karakter, yalnızca kendisine değil çevresinde ki erkeklere de zarar vermesiyle tanınır. Nastasya Filippovna da sadece kendi sonunu hazırlamakla kalmamış, sara hastası olan Knyaz Mışkin'in delirmesine, Rogojin'in ise tutuklanıp Sibirya'ya gönderilmesine neden olmuştur. Andrzej Wajda'nın *Femme fatale* karakter için erkek oyuncu seçimi yapması ve Kabuki tiyatrosu teknikleri kullanması filmi ilginç yapan detaylardan birisidir.

²⁰⁵ Fyodor Mihayloviç Dostoevski, *The Idiot*, Trans. Richard Pevear, Larissa Volokhonsky, New York, Vintage Books, 2001, s. 41-61.

3. 4. 3. Kabuki Tiyatrosu ve Wajda'nın Karakterleri

Japonya'da bir tiyatro türü olarak XVI. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Kabuki, kelime olarak şarkı ve dans yeteneği (ka; şarkı, bu; dans, ki; yetenek) anlamına gelmektedir.²⁰⁶ Kabuki tiyatrosunun çok çeşitli türleri bulunmakla birlikte günümüzde izlenen ve bilinen şeklini XVII. yüzyıldan sonra alır.

1628 yılında Japonya'da kadın oyuncuların sahneye çıkması engellendikten sonra erkek oyuncular kostümler ve makyajlar sayesinde kadın rollerini taklit etmeye başlarlar. Ancak kadın maskesi altındaki erkek oyuncuların kendi sesleriyle konuşmaları, oyunu izlemeye gelen avam kesim için yeterli gerçekçiliği yaratmadığından falsetto yani sesin tiz kullanımı tekniği sahneye taşınır. Müzik ve dansın kısa bir süreliğine de olsa yasaklanması ile de oyuncular konuşma ve drama üzerine yoğunlaşırlar. Bu dönemde kılık değiştirmek, taklit yapmak, öykü anlatımı ve pantomim gibi tiyatronun temel ilkelerine yeni ve güçlü bir canlılık getirilir.²⁰⁷ Kısaca, sahne üzerinde yapılan her türlü yasaklama aslında Japon tiyatrosunda yeni bir tekniğin ortaya çıkmasına öncülük eder.

Aslında kendisi de tiyatro yönetmeni olan ve sonradan sinemayla ilgilenmeye başlayan Wajda, Kyoto'yu ziyareti sırasında, ünlü Kabuki tiyatrosu sanatçısı (bu sanatçılara *onnagato* denmektedir.²⁰⁸) Bando'nun performansını izler ve çok etkilenir. Wajda, Bando'yu filmde oynamaya ikna eder ve film adeta bir tiyatro eserinin kamera karşısında sahnelenmesi gibi çekilir. Bando filmin başında Knyaz Mışkin karakteriyle karşımıza çıkmasına karşın, ilerleyen dakikalarda Nastasya Filippovna rolüne de bürünür. Kabuki tiyatrosundaki iki rolü aynı anda oynama tekniği ile başrol oyuncusu sahnede hem kadın hem de erkek rollerine girebilir. Sorgenfrei, Kabuki tiyatrosunun amacını şu sözlerle açıklar:

Bu karışıklık izleyici üzerinde özel bir zevk yaratır. İzleyiciler aktörün çok yönlülüğü karşısında heyecana kapılır ve hangi rolün "gerçek aktöre",

²⁰⁶ Faubion Bowers, **Japanese Theatre**, New York, Hermitage House, 1954, s. 37-38

²⁰⁷ **A.e.** s. 50-51.

²⁰⁸ Maki İsaaka, **Onnagata: A Labyrinth of Gendering In Kabuki Theater**, Washington, University of Washington Press, 2016, s.14.

*hangisinin “dublöre” ait olduğunu saptamak için çabalarlar.*²⁰⁹

Wajda'nın filminde yalnızca üç ana karakter vardır. Bunlar; Knyaz Mışkin, Nastasya Filippovna ve Rogojin'dir. Yalnız bir sahnede sadece Rogojin'in annesin koltuktan sarkan eli görünür. Filmdeki bu detay mekanın Rogojin'in evi olduğunu anlamamızı sağlar. Rogojin, film boyunca sabit kalır. Kabuki tiyatro tekniğinin uygulandığı karakterler Knyaz Mışkin ve Nastasya Filippovna'dır. Bu iki karakter arasındaki geçişler kamera önünde yapıldığı için izleyicide kafa karışıklığına neden olmaz. Aksine filmdeki heyecanı arttırarak izleyicinin dikkatinin canlı tutulmasını sağlar.

İlk geçiş, filmin başında, kilisede geçen sahnede yaşanır. Oyuncu Bando, açık renk bir kıyafetin içinde sunakta Nastasya Filippovna'yı beklemektedir. Nastasya Filippovna üzerinde beyaz bir gelinlikle kiliseye girdiğinde, izleyici onun başka bir oyuncu tarafından canlandırıldığını düşünebilir. Ancak dikkatle izlendiği zaman, hem Nastasya Filippovna hem de Knyaz Mışkin karakterleri için tek bir oyuncu olduğu görülebilir. Knyaz ve Nastasya sunakta yan yana beklerlerken, ikisinin de yüzünü aynı anda görmeyiz. Wajda bu sahnenin çekimi için, bir karakterin yüzünü çekerken öteki karakter için dublör kullanır. Bu sayede Bando, tek bir sahnede iki farklı karakteri oynayabilir. Kabuki tiyatrosunun dramatik özellikleri sinemasal tekniklerle birleştiği bu sahneyi, Wajda etkili bir şekilde çekmeyi başarır.

Karakterler arası ikinci geçiş, Knyaz Mışkin'in Nastasya Filippovna'nın fotoğrafına baktığı sırada gerçekleşir. Knyaz, fotoğrafı öptükten sonra, sandalyesinin arkasında duran, krem rengi, işlemeli bir şalı omuzlarına atarak tıpkı bir kadın gibi doğrulur. Rogojin'in Nastasya Filippovna için aldığı mücevher küpeleri takar ve artık Nastasya gibi konuşmaya ve davranmaya başlar. Bu sahnede Rogojin de karşısında Knyaz Mışkin değil de Nastasya varmış gibi konuşmaya ve onun önünde eğilmeye başlar. Nastasya Filippovna ise her zamanki alaycı gülüşüyle ve aşağılayıcı tavırlarıyla Rogojin'e küpeleri fırlatır. Bunlar, Nastasya Filippovna'nın

²⁰⁹ Carol Fisher Sorgenfrei, **Alluring Ambiguity: Gender and Cultural Politics in Modern Japanese Performance**, Çev. M. H. K., New Theatre Quarterly: NTQ, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, s. 341.

fotoğrafındaki küpelerdir. Filmdeki bu ince detay, bize Nastasya Filippovna'nın ve Rogojin'in henüz o fotoğraf çekilmeden önce tanıştıklarını ve izlediğimiz sahnenin bir geriye dönüş olduğunu anlatır. Ardından Bando, üzerindeki şalı bir kenara fırlatır ve Knyaz'ın taktığı gözlükleri masadan alarak tekrar Mışkin rolüne büründüğünün mesajını verir.

Bando'nun üçüncü kez Nastasya Filippovna karakterine girmesi de etkileyici bir sahneyle gösterilir. Rogojin, Nastasya Filippovna ile Moskova'da arasında geçenleri anlatırken birden sinirlenerek işlemeli şalı Knyaz Mışkin'e fırlatır. Knyaz şalı alarak odadaki bir sütunun arkasında gözden kaybolur. İçeri başka bir kapıdan giren Bando artık Nastasya Filippovna'dır ve üzerinde aynı şal ile kulağında mücevher küpeler vardır. Bu sahnede Rogojin, Nastasya Filippovna'nın önünde yerlere kadar eğilip onunla olması için yalvarır. Ancak Nastasya Filippovna acımasız bir şekilde ona işkence etmeye devam eder. Aniden masaya oturan Nastasya, kendi kendine düşünmeye başlar ve şimdiye kadar onu anlayan tek insanın Knyaz Mışkin olduğunu söyler. Knyaz Mışkin hakkında konuşurken ağlamaya başlayan Nastasya Filippovna, ayağa kalkarken gözyaşlarını siler ve Rogojin'e artık onun olduğunun haberini verir. Ardından üzerindeki şalı bir kez daha atan Nastasya Filippovna odadan ayrılır. Odaya tekrar girdiğinde Bando, yeniden Knyaz Mışkin rolündedir.

Knyaz Mışkin'den Nastasya Filippovna karakterine son geçiş, Rogojin ve Knyaz haçlarını değiştirdikten hemen sonra gerçekleşir. Bando, bir kez daha şalı alarak odadan ayrılır. Bu geriye dönüş sahnesi, bizi Nastasya Filippovna'nın ve Rogojin'in birlikte kiliseden kaçtığı, o günün erken saatlerine götürür. Nastasya Filippovna rolündeki Bando'nun üzerinde bir kez daha beyaz, ihtişamlı gelinlik vardır ve şal da bu kostümün bir parçasıdır. Nastasya Filippovna, Rogojin'in evine geldiğinde masanın yanına oturur ve kendi portresini dikkatle inceler. Ardından masada, bir kitabın arasında duran bıçağı görüp anlamlı gözlerle Rogojin'e bakar. Bu anlamlı bakışın altında sorudan çok bir istek yatmaktadır. Şalını bir sandalyenin üzerine bırakarak odadan çıkar ve başka bir odaya geçerek gelinliğiyle yatağın üzerine uzanır. Nihai sonucu, kendisinin istediğini ve beklediğini gösterir. Nastasya Filippovna'nın ardından odaya giren Rogojin elindeki bıçakla onu öldürür. Bu sahne, Bando'yu son kez Nastasya Filippovna rolünde görüşümüzdür.

Oldukça durağan bir film olan **Nastazja**'da yönetmenin uyguladığı Kabuki teknikleri, birçok sahneye etkileyici bir anlatım katmıştır. Filmde herhangi bir Japon kültürel öğesi yer almazken, Kabuki tekniklerinin beyaz perdeye aktarılması, Wajda'nın kurgusal anlamda çağında ne denli ileride olduğunu göstermektedir.



SONUÇ

Dünya Sinemasında F. M. Dostoyevski'nin Budala Adlı Eserinin Uyarlamaları başlıklı çalışmada, öncelikle sinema ve edebiyat ilişkisi açıklanmıştır. İki sanat dalı arasındaki bu ilişki özellikle anlatım teknikleri açısından incelenmiştir. Edebiyat eserleri, sinemanın ortaya çıktığı ilk andan itibaren film yapımcılarının dikkatini çeken bir konu olmuştur. Gelişen teknoloji ve ortaya çıkan yeni anlatım teknikleri sayesinde edebiyat ve sinema arasındaki ilişki daha da derinleşmiş ve karmaşık bir hal almıştır. Böylece bu ilişkinin nihai ürünü olan uyarlamalar konusunda da farklı yaklaşımlar ortaya atılmıştır.

Bugün, uyarlamalarla ilgili yapılan tartışmalar orijinal eser ve film uyarlaması arasındaki sadakat anlayışından çok daha ileridedir. Özellikle Geoffrey Wagner'in önerdiği uyarlama kategorileri; aktarma, yorumlama, andırma uyarlamalar üzerine daha sağlıklı incelemeler yapmamızı sağlar. Çalışmada, Wagner'in kategorileri göz önünde bulundurularak, edebiyat ve sinema ilişkisi anlatı teknikleri açısından incelenmiştir. Edebiyat ve sinemadaki anlatı söylemlerinin incelenmesinde ise Gerard Genette'in ve Seymour Chatman'in bu konudaki çalışmalarından yararlanılmıştır. Ancak Genette'in çalışması sinemada anlatı söylemini açıklamak konusunda yetersiz kaldığından, sinemada anlatı söylemi Chatman'in "Anlatı Söylemi: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı" adlı çalışmasının temelini oluşturan yapısalci yorumuna göre incelenmiştir. Chatman'ın "Anlatı Söylemi: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı" adlı çalışması kurmacada anlatı yapısını geniş kapsamlı incelemektedir. Çalışmamızda ise kurmacanın bir alt başlığı olan roman türü incelendiğinden Mehmet Tekin'in "Roman Sanatı 1" adlı çalışması bu bölümde film ve romanın anlatı yapılarının açıklanmasında kullanılmıştır.

Birinci bölümü oluşturan, "Romanda ve Filmde Bakış Açısı" başlıklı kısımda, Chatman'ın anlatı için tanımladığı üç bakış açısı; algısal, düşünsel ve çıkarla ilgili bakış açıları incelenerek, bu bakış açılarının romanda ve filmde kullanılış biçimleri açıklanmıştır. "Romanda ve Filmde Anlatı Teknikleri" başlıklı kısımda, biri dilsel öteki ise görsel ve işitsel olan iki sanat dalında kullanılan benzer tekniklerden söz edilmiştir. "Romanda ve Filmde Zaman ve Mekan" başlıklı kısımda

ise zaman ve mekan kavramlarının adı geçen anlatılarda nasıl kullanıldıkları açıklanmıştır. Bu bölümde farklı medyumlara sahip iki sanat dalı arasındaki benzerliklere dikkat çekilmiş ve temelde farklı gibi görünen sinema ve edebiyatın anlatı yapıları bakımından incelendiğinde birbirlerinden uzak olmadıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Birinci bölümde aynı zamanda sinemada uyarlama eserler ve uyarlamaların tarihi hakkında da bilgi verilmiştir. Özellikle “Rus Sinemasında XIX. Yüzyıl Rus Eserleri Uyarlamaları” başlığı altında, başlangıcından itibaren Rus sinemasındaki uyarlama eserler hakkında bilgi verilmiştir. Sinemanın Rusya’da ortaya çıktığı tarihi 1899 kabul edersek, günümüze kadar geçen sürede rejim üç defa değişmiştir. Rejim değişiklikleriyle birlikte Rusya’da sinemaya özellikle edebiyat uyarlamalarına da yaklaşımlar değişiklikler gösterdiği gözlemlenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümü Dostoyevski’nin hayatı, eserleri ve özellikle incelememizin konusu olan “Budala” adlı eseri üzerinedir. XIX. yüzyılın önde gelen yazarlarından biri olan Dostoyevski’nin, kendisinden sonra ortaya çıkan yedinci sanat üzerindeki etkileri ve eserlerinin sinemaya uyarlama sorunları açıklanmıştır. Bu bölümde N. Berdyayev, S. Zweig, M. Bahtin, E. Carr ve V. Nabokov gibi yazarların Dostoyevski üzerine yaptığı çalışmalardan ve Rus kaynaklardan yararlanılmış ve yazar hakkında sentez bir anlatım oluşturmak amaçlanmıştır. “Dostoyevski’nin Budala Adlı Eseri ve Yazım Öyküsü” başlıklı kısımda çalışmamızın inceleme bölümünü oluşturacak üçüncü bölümün için edebi bir temel oluşturulmuştur.

İkinci bölümde “Dostoyevski’nin Söylemi ve Sinemasal Tarafları” başlıklı kısımda, yazarın eserlerinin sinemaya uyarlanırken ortaya çıkabilecek farklar ve benzerlikler üzerinde durulmuştur. Dostoyevski’nin psikolojik tahlilleri ile tanınan bir yazar olduğu kabul görmektedir. Dostoyevski’nin eserlerinin genellikle karakterlerin psikolojilerini ve dünya görüşlerini ortaya çıkartacak bir olay örgüsüne sahip olduğu gözlemlenir. Bu olay örgüsü içerisinde, karakterlerin kendileri ve çevreleriyle olan çatışmaları bize Dostoyevski insanının doğası hakkında bilgi verir. Ancak bir romanı okumanın ve bir filmi izlemenin gerçek zamanları arasında fark fazla olduğundan, romanda anlatılan her olaya filmde yer vermek mümkün değildir.

Bu nedenle film yapımcıları, özellikle Dostoyevski'nin uzun romanlarını sinemaya uyarlarken yazarın karakter söylemini etkileyen birçok yan olayını senaryodan çıkarma eğilimi gösterdikleri gözlemlenmiştir. Bu durum, sinemada Dostoyevski uyarlamalarının, eserin söylem derinliğini yeniden yaratmada zaman zaman başarısızlıkla sonuçlanmasına neden olabilir. Aynı biçimde, Dostoyevski'nin çok-sesli anlatısının ve özgürlük, aşk, suç gibi konuları işleyiş tarzının, uyarlama sürecinde sorunlu bir anlatıma neden olabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmanın son kısmı olan, “Budala” eserinin film uyarlamaları ile ilgili bölümde ise öncelikle dünya sinemasında adı geçen eseri sinemaya aktaran yönetmenler ve uyarlamaları hakkında bilgi verilmiştir. Bu filmlerin arasından; Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın “Hakuchi”, Rus yönetmen İvan Pıryev'in “Budala” ve Leh yönetmen Andrzej Wajda'nın “Nastazja” adlı filmleri seçilmiş ve filmler yapım yıllarına göre sıralanarak incelenmiştir. İncelemede adı geçen eserler, birinci bölümde açıkladığımız Wagner'in uyarlama kategorilerine (aktarma, yorumlama ve andırma) örnek oluşturmak amacıyla seçilmiştir. Filmler, yalnızca anlatı teknikleri ve yönetmenlerinin gerçekleştirimleri ile değil aynı zamanda tarihsel arka planları göz önünde bulundurularak analiz edilmiştir. Bu süreçte Brian McFarlane'nin “Novel to Film” (Romandan Sinemaya) adlı çalışmasında kullandığı film analiz teknikleri kullanılmıştır.

Üçüncü bölümde incelenen ilk film Akira Kurosawa'nın 1951 yapımı “Hakuchi” adlı uyarlamasıdır. Film, Dostoyevski'nin eserinden uyarlanmış ve romanın süjesinin yakından takip edilmiş olmasına karşın, eleştirmenler tarafından sorunlu bir uyarlama olarak kabul edilmiştir. Kurosawa, Dostoyevski'ye olan hayranlığını gösterme çabası içinde filmini karlı Hokkaido kentinde, birebir aynı öyküyle ve karakterler üzerinde neredeyse hiç değişiklik yapmadan çekmiştir. Ancak, Japon kültüründe olmayan, XIX. yüzyıl Rus yaşam biçimlerinin ve derin Hristiyanlık kültürünün eksikliği, filmde karakterlerin yanlış yere konmuşlar gibi gösterildiğini düşündürmektedir. Yaşanan kültürel zorluklar ve teknik yetersizlikler nedeniyle, film Dostoyevski'nin eserinden oldukça uzaklaşmıştır. Ancak karakterlerin ve konunun benzer oluşları nedeniyle filmin “yorumlama” türünde incelenebilecek bir film olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

İncelediğimiz ikinci film ise İvan Pıryev'in 1958'de çektiği "Budala" adlı eseridir. Film, Dostoyevski'nin eserinin yalnızca birinci bölümünü konu aldığı için, Rusya'da sıklıkla "Nastasya Filippovna" adıyla da bilinmektedir. Sovyet yönetmen olan Pıryev'in, Dostoyevski'nin eserine tamamen bağlı kaldığı ancak zamansal kısıtlamalar nedeniyle bazı olayları ve karakterleri senaryodan çıkardığı gözlemlenmiştir. Filmde, yönetmenin ve oyuncuların Rus olmalarının, kostümlerin ve dekorun XIX. yüzyıl Rus ruhunu yansıtmasının, Dostoyevski'nin anlatımındaki Rus özelliklerini koruduğu dikkat çekmiştir. Eserde geçen diyalogların ve olayların neredeyse eksiksiz verilmeleriyle filmin "aktarma" türünde incelenmesi gereken bir uyarlama olduğu sonucuna varılmıştır.

İncelediğimiz üçüncü film Leh yönetmen Andrzej Wajda'nın 1994 yapımı "Nastazja" adlı uyarlamasıdır. Film, Japon oyuncular ile Kabuki tiyatrosu teknikleri kullanılarak çekilmiş ve ortaya oldukça ilginç bir çalışmanın çıktığı gözlemlenmiştir. Sinemasal anlatı teknikleri ile tiyatro anlatısının birleştiği film, Dostoyevski'nin eserinden farklılıklar göstermektedir. Bu farklar "Nastasya Filippovna ve Femme Fatale" ve "Kabuki Tiyatrosu ve Andrzej Wajda'nın Karakterleri" alt başlıkları altında incelenmiştir. Dostoyevski'nin eserinden kronolojik olarak bağımsız ve öykü ve karakter bakımından oldukça farklı olduğundan filmin, "andırma" türünde incelenmesi gereken bir uyarlama olduğu sonucun ulaşılmıştır.

Çalışmada ön plana çıkarılmak istenen düşünce, sinema ve edebiyat arasındaki ilişkinin, edebi eserden uyarlanan filmlerde ortaya çıkan benzerlikler ve farklılıklar konusundan daha derin olduğudur. Sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edildiği günümüzde, onun farklı sanatlarla etkileşim içinde olmasının kaçınılmaz olduğu vurgulanmıştır. Ancak bu etkileşim, ne amaçlarla olursa olsun, ortaya çıkan nihai ürünün bir sanat ürünü olduğu gerçeğini değiştirmedeği söylenebilir. XIX. yüzyılın sonunda, sinemanın ilk ortaya çıktığı yıllarda film eleştirmenlerinin aslında edebiyat eleştirmenleri oluşunun sinemada edebi eser uyarlamaları üzerinde önyargı oluşturduğu dikkat çekmiştir. Tartışmalar; sinema bir sanat dalı mıdır, edebi eser mi yoksa onun film uyarlaması mı daha iyidir, film yapımcısı yazara sadık kalmalı mıdır gibi konularda yoğunluk kazanmıştır. Bu tartışmalar uzun süre devam etmiş ve kesin bir sonuca varılamamıştır.

Sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edildiği günümüzde uyarlamalardaki sadakat tartışması etkisini kaybetmiş ve uyarlama filmlere yaklaşımlar değişmiştir. Çalışmamızda da vurgulanmak istenen asıl konu; bir edebi eser nasıl onu oluşturan anlatım teknikleri ve söylemi açılarından inceleniyorsa aynı biçimde bir filmin de sinema için kullanılan teknikler doğrultusunda incelenmesi gerektiğidir. Bir romanın film uyarlaması, eserin birebir aynısını yansıtamaz. Çünkü roman, sinema için hazırlanmış bir eser değildir ve senaryo gibi düşünülmesi olanaksızdır. Örneğin; bir senaryo mekanın ve karakterlerin fiziksel özellikleri hakkında ayrıntılı bilgi verirken, film yapımcısı bu betimlemelere ancak eseri okuduğu zaman kendi zihninde oluşan imgelerle ulaşabilir. Bu nedenle bir edebi eser ve onun filmi hakkında ortaya farklı betimlemelerin çıkması olasıdır. Bu farklılıklar uyarlamanın başarısız olduğu anlamına gelmeyeceği gibi benzerlikler de başarılı olduğunu göstermez. Uyarlamalar için önemli olan orijinal eserin fikrini vermektir. Bunun için film yapımcısının öncelikle eserin yaratmayı amaçladığı algıyı bilmesi gerekmektedir.

Özellikle Dostoyevski gibi psikolojik tahlilleriyle ve insan ruhunu en iyi biçimde anlatmasıyla tanınmış bir yazar için, eser uyarlamalarında farklılıklar gözlenmesi oldukça olağandır. Bu nedenle Dostoyevski'nin eserini beyaz perdeye uyarlayacak olan bir film yapımcısının, yazarın anlatımını, dünya görüşünü ve karakter söylemini iyi bilmesi gerektiği gibi eserin fikrini de anlaması gerekmektedir. Böylece olay örgüsü ve karakterler tamamen değişsel bile, yazarın fikri en saf haliyle izleyici ile buluşturulabilecektir.

KAYNAKÇA

- Adanır, Oğuz: **Sinemada Anlam ve Anlatım**, 2. bs., İstanbul, Alfa Yayınları, 2003.
- Aristoteles: **Poetika**, 2. bs., Çev. Furkan Akderin, İstanbul, Say Yayınları, 2013.
- Aslanyürek, Semir.: **Senaryo Kuramı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998.
- Aycock, W. – Schoenecke M.: **Film and Literature: A Comparative Approach to Adaptation**, Lubbock, Texas Technical University Press, 1988.
- Bahtin, Mihail M.: **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, 2. bs., Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.
- Bazin, Andre: **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1966.
-: **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.
-: “Adaptation of the Cinema as Digest”, **Film Adaptation**, Ed. James Naramore, New Brunswick, Rutgers UP, 2000.
- Berdyaev, Nikolay A.: **Dostoyevski**, Çev. Ender Gürol, İstanbul, Adam Yayıncılık, 1984.
-: **The Origin of Russian Communism**, 2. bs., Trans. R. M. French, London, The University Press Glasgow, 1948.

- Blanpain, Roger: **Smoking and the Workplace**, y.y., The Hauge, Kluwer Law International, 2005, s. 69.
- Bock, Hans Michael: **The Concise Cinemagraph: Encylopaedia of German Cinema**, New York, Berghahn Books, 2009.
- Bowers, Fabian: **Japanese Theatre**, New York, Hermitage House, 1954.
- Branigan, Edward: **Point of View in the Cinema**, New York, De Gruyter Mouton, 1984.
- Brötz, Dunja: “Fürst Myskin auf Hokkaido, ein intermedialer Vergleich zwischen Fedor Dostoevskijs Roman Der Idiot (1868/79) und Akira Kurosawas Film Hakuchi (1951)”, **Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung**, Würzburg, Königshausen&Neumann GmbH, 2008.
- Burry, Alexander: **Multi-mediated Dostoevsky: Trasposing Novels into Opera, Film and Drama**, Evanstone, Northwest University Press, 2011.
- Carr Edward Hallett: **Dostoyevski**, 8. bs., Çev. Ayhan Gerçeker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Cebeci, Oğuz: **Psikoanalitik Edebiyat Kuramı**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2004.
- Chatman, Seymour: **Öykü ve Söylem**, Çev. Özgür Yaren, Ankara, Deki Yayınevi, 2009.
- Collin, Crisp: **French Cinema – A Critical Filmography: Volume 2, 1940-1958**, y.y., Indiana University Press, 2015.

- Corrigan, T. – White, P.: **The Film Experience: An Introduction**, London, Palgrave MacMillan, 2009.
- Dick, Bernard F.: **Anatomy of Film**, Boston, Palgrave Macmillan, 2010.
- Dostoyevski, Anna G.: **Dostoyevski'nin Hatıraları**, Çev. Kenan Durdu, İstanbul, İnsan Yayınları, 2016.
- Dostoyevski, Fyodor M.: **Budala**, 11. bs., Çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
-: **İdiot**, Moskva, İzdatelstvo eksmo, 2015.
-: **The Idiot**, Trans. Richard Pevear, Larissa Volokhonsky, New York, Vintage Books, 2001.
-: **Puşkin Üzerine Konuşma**, Çev. Tektaş Ağaoğlu, İstanbul, Bilim Felsefe ve Sanat Yayınları, Dizin:6, 1987.
-: **Yeraltından Notlar**, 8. bs., Çev. Nihal Yalaza Taluy, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Elliott, Kamilla: **Rethinking the Novel/Film Debate**, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Eisenstein, Sergey: **Film Form**, Lewiston, New York, Harcourt, 1969.
-: **Sinema Sanatı**, Çev. Nilgün Şarman, İstanbul, Payel Yayınları, 1993.
- Esen, Şükran: **Türk Sinemasında Kilometre Taşları**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2010.

- Falkowska, Janina.: **Andrzej Wajda: History, Politics and Nostalgia in Polish Cinema**, New York, Berghahn Books, 2007.
- Feldman, J. – Feldman, H.: **Dynamics of the Film**, New York, Arno Press, 1972.
- Fieldler, Leslie: **Love and Death in the American Novel**, New York, Stein and Day, 1966.
- Fieve, N. - Waley, P.: **Japanese Capitals in Historical Perspective: Place, Power and Memory in Kyoto, Edo and Tokyo**, London, RoutledgeCurzon, 2003
- Frank, Joseph: **Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849**, New York, Princeton University Press, 1976.
-: **Dostoyevski: Çağının Bir Yazarı**, 2. bs., Çev. Ülker İnce, İstanbul, Everest Yayınları, 2017.
- Freud, Sigmund: “Dostoevsky and Parricide(1928)”, **The Standart Edition of the Complete Psyhological Works of Sigmund Freud**, Trans. James Strachey, Volume 21, London, The Hogarth Press, 1928.
- Genette, Gerard: **Narrative Discourse: An Essay in Method**, Trans. Jane E. Lewin, Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- Grossman, Leonid P.: **Literaturnie biografii**, Moskva, ACT, 2013.
- İsaka, Maki: **Onnagata: A Labyrinth of Gendering In Kabuki Theater**, Washington, University of Washington Press, 2016,

- İvanova V.- Yangirov, R.: **Velikiy kinemo: katalog sohranişihcya igrovih filmov rossii 1908-1919**, Moskva, novoe literaturnoe obozrenie, 2002.
- Jdanov, Andrey A.: **Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine**, Çev. Fatmagül Berktaş Baltalı, Kaynak Yayınları, 1996.
- Kaganovskaya, Lilya: **How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity Under Stalin**, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2011.
- Kallaus, A. – Koziol, S.: **From Page to Screen: Adaptations of British and American Literature**, Rzeszow, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2012.
- Kandemir, Hüseyin: **Dostoyevski Biyografi**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2015.
- Karpinski, Maciej: **The Theatre od Andrzej Wajda**, Trans. Christina Paul, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Klein, M. – Parker, G.: **The English Novel and the Movies**, New York, Frederick Ungar Publishig, 1981.
- Kurosawa, Akira: **Kurbağa Yağı Satıcısı**, 2. bs., Çev. Deniz Egemen, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006.
- Lary, Nikita: **Dostoesvky and Soviet Film: Vision of Demonic Realism**, Sage House, Cornell University Press, 1986.
- MacCann, Richard Dyer: **In Film: A Montage of Theories**, New York, E. P. Dutton, 1966.

- Martinsen, Deborah A.: **Surprised by Shame: Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure**, Ohio, Ohio State University Press, 2003.
- Martynuska, Malgorzata: "Detective's Portroyal In John Huston's Adaptation of Dashiell Hammett's The Maltese Falcon and Howard Hawks' Adaptation of Raymond Chandler's The Big Sleep", **From Page To Screen**, Rzeszow, University of Rzeszow Press, 2012.
- Moçulski, Konstantin V.: **Dostoyevski: Jizn i tvorçestvo**, Paris, Ymca Press, 1980.
- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2002.
- Nabokov, Vladimir: **Rus Edebiyatı Dersleri**, 3. bs., Çev. Yiğit Yavuz, Fatih Özgüven, Ayşe Nihal Akbulut, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Onega, S. – Landa, J. A. G.: **Narratology: An Introduction**, Londra, Longman, 1996.
- Onaran, Arif Şerif: **Sinemaya Giriş**, İstanbul, Filiz Kitabevi, 1986.
- Oylum, Rıza: **Rus Sineması**, İstanbul, Seyyah Kitap, 2016.
- Özön, Nijat: **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2000.
-: **Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, İstanbul, Hil Yayınları, 1985.
-: **100 Soruda Sinema Sanatı**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1972.

- Place, Janey: “Women in Film Noir”, **Women In Film Noir**, Ed. E. Ann Kaplan, London, British Film Institute, 1980.
- Pospelov, Gennadiy N.: **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2005.
- Prutskov, Nikita İ.: **İstoriya russkoy literaturi v četireh tomah**, tom tretiy, Leningrad, Nauka, Leningradskoye otdelenye, 1982.
- Rassadin, Stanislav: **Russkaya literatura: ot Fonvizina do Brodskogo**, Slovo, 2001.
- Richie, Donald: **The Films of Akira Kurosawa**, London, University of California Press, 1996.
- Rokosz-Piejko, Elzbieta: “The Preserved, The Lost and The Gained In Adaptation- Paul Scotts’s The Raj Quartet and The Granada Television Serial”, **From Page To Screen**, Rzeszow, University of Rzeszow Press, 2012.
- Rollberg, Peter: **Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema**, 2. bs., Lanham, Rowman and Littlefield, 2016.
- Scognamillio, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2003.
- Singleton, Ralph S.: **Amerikan Film Terimleri Sözlüğü**, Çev. Selçuk Taylaner, İstanbul, Es Yayınları, 2004.
- Skatov Nikolay N.: **İstoriya russkoy literaturi XIX veka**, Moskva, Prosveshcheniye, 1991.

- Slonim, Mark L.: **Tri lubvi Dostoyevskogo**, Moskva, Reklamno-izdatelskiy dom v Moskve İmidj, 1991.
- Sokolov, Boris: **Rasşifrovanniy Dostoyevski: Taynı romanov o Hriste, Prestuplenie i nakazanie, İdiot, Vesı, Bratya Karamazovı**, Moskva, İzdatelstvo Eksmo, 2007.
- Sorgenfrei, Carol Fisher: **Alluring Ambiguity: Gender and Cultural Politics in Modern Japanese Performance**, New Theatre Quarterly: NTQ, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Tekin, Mehmet: **Roman Sanatı 1**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2003.
- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi 1**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2005.
- Tihomirov, Boris N.: **Dostoyevski na kuzneçhom: datı. cobıtiya. ludi.**, Sankt-Peterburg, Kuzneçnoy pereulok, 2012.
- Topçu, Aslıhan Doğan: “Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri”, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Kolektif, İstanbul, Vadi Yayınları, 2016.
- Tuska, Jon: **Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective**, Westport, Greenwood Press, 1984.
- Wagner, Geoffrey: **The Novel and The Cinema**, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

- Walicki, Andrzej: **Rus Düşünce Tarihi: Aydınlanma'dan Marksizme**, 2. bs., Çev. Aleaddin Şenel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013
- Weselinski, Andrzej: **The Modern Novel and Film**, Warszaw, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1999.
- Yakovleviç, Nadejdin, N.: **Akira Kurosava, Sem Samurayev**, Moskva, Mayor, 2011.
- Yoshimoto, Mitsuhiro: **Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema**, Durham, Duke University Press, 2000.
- Yutkaviç, Sergey: **O kinoiskusstve. İzbrannoye**, Moskva, Akademiya nauk SSSR, 1962.
- Zweig, Stefan: **Üç Usta: Balzac, Dickens, Dostoyevski**, Çev. Zehra Kurttekin, İstanbul, Can Yayınları, 2015.

E-KAYNAKÇA

- Bojanowska, Edyta. M.: “Empire by Consent: Strakhov, Dostoevskii and the Polish Uprising of 1863, (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/10.5612/slavicreview.71.1.0001?seq=1#page_scan_tab_contents, 24 Nisan 2017.
- Bremond, Claude: “Le message narratif”, sf.4, (Çevrimiçi) http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1025, 27 Ocak 2017.
- Leonhard, Gmür: **Ivan A.Pyrjev: Ein Regisseur Zwischen Kolchese-Musical und Dostojewskij-Daemonen**, 2012, (Çevrimiçi) https://books.google.pl/books?id=01iteatoGOMC&hl=tr&source=gbbs_slider_cls_metadata_3_mylibrary, 17 Mart 2017.
- Kale,Özlem: “Edebiyat Sinema İlişkisi”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 2010, No: 3, 14. (Çevrimiçi) http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi14pdf/kale_ozlem.pdf, 5 Ocak 2017.
- Kırel, Serpil: “Uyarlamak mı? Uyumlanmak mı?: ‘Tersyüz-Adaptation’”, (Çevrimiçi) <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/article/view/5000004935>, 5 Ocak 2017.
- Kurosawa, Akira: **Hakuchi**, (Çevrimiçi) <http://www.alt yazilifilm.org/budala-the-idiot-hakuchi-1951.html>, 22 Eylül 2016.

- Lampin, Georges: **L’Idiot**, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=yjgV7dbHCTY>, 1 Ekim 2016.
- Pıryev, İvan: **İdiot**, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=qn8G-RYyfrM>, 28 Eylül 2016.
- Saraskina, Ludmila: “Lev Tolstoy v rannem rossiyskom kinematografe, **Kino b menyayuşçemcya mire çast pervaya**, s. 125 (Çevrimiçi) http://sias.ru/upload/iblock/d0c/avtorov_k._kino_v_menya_yushemcya_mire_1.pdf, 20 Kasım 2016.
- Turner, Osie; **The Alchemist of Light: A Biography of George Melies**, 2013, (Çevrimiçi) <http://www.goodreads.com/book/show/21772957-the-alchemist-of-light>, 03 Kasım 2016.
- Wajda, Andrzej: **Nastajza**, (Çevrimiçi) <http://predanie.ru/vayda-andzhey-andrzej-wajda/video/436-nastasya/>, 20 Eylül 2016.
- Yoon, Seara: “Intertextuality In Kurosawas Film Adaptation Of Dostoevskys The Idiot”, (Çevrimiçi) <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2032&context=clweb>, 8 Mayıs 2017.
- Yüce, Tuncay: “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler”, **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 1, Sayı 2, 2005, s. 68, (Çevrimiçi) <http://www.ijmeh.org/index.php/zkesbe/article/view/109>, 02 Ekim 2016.