

## Mihail Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" Romanında Sinematografik İmgelem

Ali Sait LİMAN<sup>1</sup>

### ÖZ

Sinematografi, sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin sinema dilindeki karşılığıdır. Dolayısıyla filmsel yapıya aktarılan gerçekliğin önce film yüzeyine, oradan da perdeye yansımaları, sinematografinin temel öğelerinin kullanımı aracılığıyla gerçekleşir.

Sinema tarihinin ilk dönemlerinden itibaren bu alanda faaliyet gösteren öncü yönetmenlerin/filmlerin katkısıyla ortaya çıkan ve film dili olarak bilinen bu yapı, sinema-edebiyat ilişkileri açısından da önemlidir.

Filmsel anlatının edebiyat ile olan bu etkileşiminin, sinemanın zaman ve mekân ile kurduğu ilişkilerin yanında, sinematografinin temel öğelerini oluşturan ve görsel anlatımı esas alan bir anlatı evreni içinde gerçekleştiği söylenebilir.

Yukarıdaki kavramsal çerçeve içinde, bu çalışmada, Mihail Aleksandroviç Şolohov'un 1926-1940 yılları arasında yazdığı, dört ciltten oluşan "Ve Durgun Akardı Durgun Don" adlı romanı, eserin içerdiği sinematografik özellikler açısından incelenmiş ve romanın bu bağlamda zengin bir içeriğe sahip olduğu belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** *Sinema, edebiyat, roman, sinematografi.*

### Cinematographic Imagery in Mikhail Sholokhov's Novel "And Quiet Flows The Don"

#### ABSTRACT

Cinematography is the relation that cinema builds with reality, as defined in cinematic language. Hence, the reality translated to filmic structure is reflected firstly to a film surface and thereafter to the screen, only through usage of cinematography's fundamental elements.

Known as filmic language, this structure has emerged by the contribution of pioneer directors/films since the early days of cinema's history and is significant in terms of cinema-literature relations.

It is safe to say that this interaction of filmic narrative with literature takes place in a narrative universe that constitutes the fundamental elements of cinematography and grounds on visual expression; besides the relations which cinema builds with time and space.

Within the above conceptual framework, this study examines the four-volume novel "And Quiet Flows the Don" written by Mikhail Aleksandrovich Sholokhov between 1926 and 1940, in terms of the cinematographic properties that the said work of art incorporates, determining that the novel has a rich content in this context.

**Keywords:** *Cinema, literature, novel, cinematography.*

<sup>1</sup>Doç., Bursa Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, asliman@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2261-3599

Geliş Tarihi: 10 Aralık 2021, Kabul Tarihi: 17 Aralık 2021

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v07i14004

## GİRİŞ

*"19. yüzyıl klasik romanı gibi film de teşhircidir. Bu romanı entrikası ve kişilerini semiyolojik açıdan taklit eden sinema, olayı tarihsel açıdan da sürdürürken sosyolojik açıdan romanın yerini almaktadır."* Christian Metz (Aktaran: Adanır, 2012: 52)

Avrupa'da sanayi devrimini izleyen süreçte 19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan sinema -kendisine yapısal olarak çok benzediği bir edebi tür olan roman gibi- kitlelere hitap eder. Çeşitli kaynaklarda "film", "movie", "motion picture" gibi adlandırmalarla anılan ve genellikle doğasındaki "hareket"e vurgu yapılan sinema olgusuna dair farklı bakış açılarıyla çeşitli tanımlar getirilebilir:

*"Film aygıtlarının doğası esas alındığında, sinemanın hareketli görüntüyü kaydedip yeniden üreten bir araç olduğu söylenebilir. İşlevleri açısından bakıldığında bir eğlence, eğitim, propaganda ya da kitle iletişim aracıdır denilebilir. Filmlerin üretimiyle seyirciye sunulduğu arasındaki bütün işlemler, süreç ve örgütlenmeler çıkış noktamız olduğunda ise sinema bir endüstridir. Film izlemenin kendine özgü koşullarıyla etkileri açısından bir ritüel olan sinema, film denilen bütün temel alındığında bir anlatım biçimi, bir sanat dalı olarak görülebilir."* (Abisel, 2003: 3)

Sinemaya dair yukarıdaki tanımlara bakıldığında, sinemayı bir sanat olarak nitelendirebilmemize yol açan özelliğin, onun kendine özgü bir dil kullanarak anlam üretmesi ile ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Sinema tarihinin ilk dönemlerinden itibaren bu alanda faaliyet gösteren öncü yönetmenlerin/filmlerin katkısıyla ortaya çıkan; film dili ya da sinema dili olarak

bilinen bu yapı, edebiyat alanı ile de ilk yıllardan itibaren yoğun bir ilişki içindedir. Filmsel anlatının genelde yazınsal türlerle ve özellikle roman ile olan bu etkileşiminin, sinemanın zaman ve mekân ile kurduğu ilişkilerin yanında sinematografinin temel öğelerini oluşturan ve görsel anlatımı esas alan bir anlatı evreni içinde somutlaştığı söylenebilir. Ayrıca, *"bilimsel, belgesel ve deneysel sinema bir kenara bırakılacak olursa başlangıçtan bugüne sinemada egemen olan anlatım biçiminin romanesk (romana özgü) anlatım biçimi olduğu görülmektedir."* (Adanır, 2012: 131)

Ana akım sinemada film izlemenin ve filmsel anlatıyı kitlesel düzeyde benzer anlamlarla yorumlamanın belirleyici olduğu bu anlatı sisteminin, seyirci ve yönetmen arasındaki belirli uylaşımlara dayalı bir döngü içinde gerçekleştiğini söylersek yanlış olmaz. Buna göre, *"klasik sinemada izleyici görünmez bir tanık konumundadır; onun varlığını tanımadan akıp giden anlatı karşısında görünmezdir. Bu nedenle de klasik üslupta ne doğrudan izleyiciye hitaba ne de oyuncunun kameraya bakışına yer verilir."* (Elsaesser&Hagener, 2014: 39) Klasik anlatı sineması olarak da bilinen bu işleyişin teorik temellerini Aristoteles'in Poetika adlı eserine kadar götürmek mümkündür. Senaryo kitaplarında, "üç perdeli yapı" ya da "klasik anlatı/klasik yapı" olarak adlandırılan ve sinema-edebiyat ilişkileri açısından da önemli ve ilksel bir anlam taşıyan bu yapının içeriğini "Poetika"da tragedyalar üzerinden "özdeşleşme ve "katharsis" terimleri eşliğinde açıklayan Aristoteles, dram sanatına özgü olan tragedyanın destan şiirinden farkının "birinin anlatmasına karşın, ötekinin eylem içinde göstermek" olduğunu belirtir. (Aktaran: Şener, 2012: 41)

Filmsel yapının bir anlamda sözcükleri olan “sinematografik görüntü” ise, “*dış gerçekliğin alıcı aygıtı ile kaydedilmesi ve bu görüntünün perdeye yansıtılması*” (Yıldız, 2014:53) ile ilgili bir dizi teknik, estetik işlemleri içermektedir.

Sinematografi aynı zamanda sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkinin sinema dilindeki karşılığıdır. Dolayısıyla ister kurmaca ister belgesel film olsun, filmsel yapının sunduğu gerçekliğin önce film yüzeyine, oradan da perdeye -ve seyirciye-yansıtılması sinematografinin temel öğelerinin kullanımı aracılığıyla gerçekleşir.

Yukarıdaki kavramsal çerçeve içinde bu çalışmada, Sovyet-Rus edebiyatının önde gelen yazarlarından Mihail Aleksandroviç Şolohov’un 1926-1940 yılları arasında yazdığı “*Durgun Don*”<sup>2</sup> adlı romanı, eserin içerdiği sinematografik özellikler açısından incelenmiştir. Bu amaçla önce dört ciltlik roman okunmuş, ardından romandan sinemaya yapılan aynı adlı uyarılama (“*Tikhiy Don*”, 1957, 330 dakika, yön. Sergei Gerasimov) izlenmiş, romanın sinematografik yapısı, filminden bağımsız olarak değerlendirilmiştir.

## 1. Sinema ve edebiyat

*“Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağını resim, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler*

<sup>2</sup>Orijinal adı “*Durgun Don*” (Tihiy Don) olan ve dört ciltten (toplam 1598 sayfa) oluşan roman, Tektaş Ağaoğlu tarafından Türkçeye “*Ve Durgun Akardı Don*” adıyla çevrilmiştir. 1965 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’nü alan “*Durgun Don*” romanının adı, romanın İngilizceye çevirisi sırasında iki kez değiştirilmiştir: “Takma adı Henry Stevens olan Stephan Garry tarafından ‘*Durgun Don*’ (Tihiy Don)’un Rusçadan İngilizceye yapılan çevirisinin birinci ve ikinci kitapları ilk kez 1934’te “*And Quiet Flows the Don*”, üçüncü ve dördüncü kitaplardan oluşan sonbölümü de 1940’da “*The Don Flows Home to the Sea*” adı altında yayınlanmıştır.” (Asma & Çetir, 2011: 75)

*anlatırlar ve bunu çoğunlukla öyküyle gözleyici arasına bir ironi düzeyi sokan bir anlatıcının perspektifinden yaparlar”* (Monaco, 2005: 47-48)

Sinema tarihine ilişkin kaynaklarda geçmişten günümüze sinemanın doğuşu ve ilk film gösterilerine dair çeşitli tarihlere, isimlere ve aygıtlara vurgu yapılmıştır. Bu konuda sinema tarihi kaynaklarında genel kabul gören bilgi; 28 Aralık 1895’te Lumiere Kardeşler’in sinematograf aygıtı ile Paris’te film izlemek için bilet alan belirli bir seyirci grubu önünde gerçekleştirdiği ilk film gösterisine ilişkindir. Dış dünyaya ait çeşitli görüntülerin perdeye yansıtıldığı belge nitelikli bu ilk kısa filmlerin ardından 1900’lerden itibaren seyirci, sinemada kurmaca filmlerle tanışmış; Georges Méliès, Alice Guy-Blaché, Edwin Porter, D.W. Griffith gibi öncüler, sinema dilinin temelini oluşturan kodları kullanarak sinema anlatımının temel ilkelerini oluşturmuştur. 1920’lerin sonlarına doğru sinemaya ses ögesinin girmesiyle birlikte senaryo yazarlığı özellikle Hollywood’da önemli bir meslek haline gelmiştir:

*“Tüm bu gelişmeler, yapımcıların gözünde kaçınılmaz olarak senaryonun önemini artırmıştır. Majör Stüdyolar’ın gelişimiyle birlikte senaristler sanatsal konularından çok, bu büyük endüstrinin en önemli dışlisi olma anlamında büyük önem kazanacak ve Hollywood’un dünya üzerindeki hegemonyasının kaynağını oluşturacaklardır.”* (Başol, 2017, 90)

1930’lardan itibaren sinemanın küresel düzeyde seyirci tarafından ilgiyle karşılanması ve kısa sürede yaygınlaşması, üretilen film sayısının artışına yol açmış, sinemanın ticari yapısı ile ilişkili olarak film

türleri alanında belirli türsel uyulaşım lar da ortaya çıkmıştır. Diğer yandan bu duruma bağlı olarak ekonomik/teknolojik anlamda film endüstrisinde gerçekleşen yatırımlar hem sinematografik anlatım olanaklarının zenginleşmesini sağlamış hem de tür filmlerinin öykülerinde edebi eserlerin doğrudan ya da dolaylı olarak kullanımına dair örnekleri çoğaltmıştır:

*"Burada Hollywood tür filmlerinin dünya seyircisi tarafından seyredilmesine ilişkin iki temel özellikten söz etmek gerekiyor. Bunlardan biri, Hollywood sinemasının yukarıda değinilen parlak, hızlı ve yeni filmler üretebilmesidir. Bunun arkasında sağlam bir endüstri yatmaktadır. (..) Tür filmlerinin uluslararası kabulünde ikinci özellik ise, Hollywood'un uzun süre Amerikan tiyatrosuna hakim olan görkemli melo dram geleneğini ve bu kalıba çok iyi uyan, onunla ortak anlatısal özellikleri paylaşan popüler edebiyat ürünlerini başarıyla harmanlayarak kendine mal etmiş olmasıdır."* (Abisel, 1995: 44-45)

Yukarıda kısaca özetlen tarihsel süreçte ve devamında sinema-edebiyat ilişkilerine ana hatlarıyla bakıldığında, her iki sanatın görme/gösterme ya da anlatım biçimleri açısından birtakım benzerlikler ve farklılıklar zemininde değerlendirildiğini söylersek yanlış olmaz.<sup>3</sup>

Buna göre, sinema ve edebiyat alanlarındaki anlatı yapıları, anlatı stratejileri ve türsel sınıflandırmalar üzerinden yapılan bu karşılaştırmaların yanında,

edebiyat alanının film senaryoları ve için önemli bir kaynak olduğunu da söyleyebiliriz:

*"Gerek dünya sinemasında gerekse Türk sinemasında birçok roman, öykü ve tiyatro eseri sinemaya uyarlanmıştır. Dostoyevski, Flaubert, Hemingway, Melville, Nabokov, Proust, Stendhal ve Tolstoy gibi birçok ünlü yazarın romanları beyaz perdeye aktarılmıştır. (...) Ayrıca sinema romanından eksiltme (ellipsis), kesim (decoupage) ve kurgu (montage) gibi sinemanın temel yapısını oluşturan bazı özellikleri almıştır."* (Tutumlu, 2002: 1,3)

Sinemada seyirci, film öyküsünü önceden belirlenmiş bir zaman dilimi içinde yönetmenin/kameranın gözünden alımlarken; okuyucu, herhangi bir romanı yazarın bakış açısından kendi imgelemi çerçevesinde ve kendi tayin ettiği/belirlediği görece esnek bir zaman dilimi içinde okur, alımlar. Bu noktada yazarın ya da yönetmenin anlatmak/göstermek istediği ile seyircinin/okuyucunun anladığı/gördüğü şeylerin tam olarak birbiriyle örtüşmesi mümkün olmasa da buna yakın bir sonuç elde etmek için her iki sanat dalının anlatım olanaklarının birlikte kullanılabilmesi, yönetmene ve yazara yeni/özgün anlatı stratejileri sağlayabilecektir. Diğer yandan, *"romanın başlıca gerilimi öykünün malzemesi (olay örgüsü, karakter, ortam, tema vb.) ile bunun dil içinde anlatılması, başka deyişle öykü ile anlatıcı arasındaki ilişkidir. Öte yandan filmin başlıca gerilimi ise öykünün malzemesi ile görüntünün nesnel doğası arasındadır. (..) Sayfadaki sözcükler her zaman aynıdır ama perdedeki görüntü, dikkatimizi sahneye yönelttiğimiz sırada sürekli değişir. Sinema bu yönden çok daha zengin bir deneyimdir, aynı zamanda daha yoksuldur."*

<sup>3</sup>Bu konuda bkz.

1- D. Bordwell-K. Thompson, "Film Sanatı", çev. E. Yılmaz, E.S.Onat, De Ki Basım Yayım, 2011, s.78-116.

2- Tuncay Yüce, "Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler", ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:2, 2005, s.67-74.

2- Reyhan Tutumlu, "Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama:Anayurt Oteli", Bilkent Üniversitesi Ekonometri ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002, s.1-46.

*Çünkü anlatıcının kişiliği daha zayıftır.”* Sinema-edebiyat ilişkilerine dair buraya kadar aktarılan açıklamaları klasik roman ve klasik anlatı sineması bağlamında ele aldığımızda özellikle anlatı yapıları açısından her iki alan arasında belirli uyuşmalar üzerinden gerçekleşen bir benzerlikten söz edilebilir. Bunun yanında klasik anlatı filmlerinin -klasik romanlarda olduğu gibi- üç perdeli (serim-düğüm-çözüm) bir akış içinde; görüntüde, olay örgüsünde, zaman ve mekânda devamlılık ögesini ön planda tutan bir anlatı yapısı çerçevesinde, sinematografinin temel ögelerini bu doğrultuda kullanması sinema edebiyat ilişkilerinin bir başka boyutunu oluşturur.

## 2. Sinematografi

*“Film, kocaman bir göstergeler denizidir.”*  
(Hunt vd., 2015: 23)

Sinema sanatı, ilk yıllardan itibaren fotoğrafik görüntün hareket-zaman-mekân olguları ile birleşip yeni bir dil olarak yapılandırıldığı içinde resim, müzik, mimari, tiyatro, edebiyat gibi farklı sanat dallarına ait öğeleri de barındıran görsel bir dile dayalıdır. Ayrıca diğer sanatlara kıyasla teknoloji ile ilişkisi daha yoğundur. Kameralar, projeksiyon aygıtları, ışık ve ses ekipmanları, film laboratuvarları, özel efekt ve kurgu üniteleri vb. teknik altyapı öğeleri olmaksızın bir sinema filminin ortaya çıkması, seyirci ile buluşması çıkması mümkün değildir. Bunun yanında sinema tarihi içinde ortaya çıkan ses, renk, geniş perde vb. teknolojik yenilikler filmsel anlatım olanaklarını da etkileyerek görsel-işitsel anlatım olanaklarının zenginleşmesini sağlamışlardır.

Bütün bu teknik araç-gereçler; ışık, renk, netlik derinliği, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, çekim açıları, kurgu, çerçeve, kompozisyon gibi sinematografinin temel ögelerini doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiş, yönetmenin zihnindeki görsel yapının seyirciye iletilmesinde belirgin bir işleve sahip olmuştur. Yunanca ‘kinema’ (devinim) ile ‘graphein’ (yazmak, saptamak) sözcüklerinin birleşiminden oluşan (Özön, 2000: 648) -ve hareketi yazmak anlamına gelen- “sinematograf” sözcüğünden türetilen “sinematografi”, sinemanın seyirciye sunduğu gerçeklik temsilini ya da yanılışmasını var eden görsel yapının kuruluşunda başat bir rol oynar. Bu bağlamda sinematografik anlatım, film dili ile ilgili olarak sinema tarihinde ortaya çıkan, gelişen bir dizi teknik-estetik yöntemi/yönelimi ifade eder.

Dolayısıyla seyircinin sinema perdesinde karşılaştığı -yönetmenin filmsel tasarımıyla belirlenen- durağan ya da hareketli bir görüntü, basit bir görüntüden daha farklı bir anlam içerir. Örneğin yönetmenin kurgu, kamera hareketleri, çekim açıları, çekim ölçekleri ya da kompozisyon aracılığıyla seyirciye çerçeve içinde “nereye, neye, hangi sırayla” bakması gerektiğine dair yönlendirmelerde bulunabileceğini söyleyebiliriz (Brown, 2006: 38). Ya da ele alınan senaryonun/hikâyenin nesnel ya da öznel çekimler aracılığıyla belirli bir “anlatı perspektifi” (Ryan & Lenos, 2012: 153) içinde seyircinin filmsel evreni kimin gözünden izleyeceğine dair kararlar alınabilir. Böylece sinematografi aracılığıyla yönetmen, “anlatımı, nesnel yasaların buyurgan etkisinden azat etmiş olur. Ayrıca ‘gerçek’ uzam-zamanın parçalar halinde saptanması, bu parçaların

olay örgüsünün 'dramatik' anlamına uygun olarak birleştirilmesini ve anlatımı kuvvetlendirmeyi mümkün kılar." (Ünal, 2008:166)

### 3. Mihail Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" romanında sinematografik imgelem

"Sonuç olarak şunu söylemek isterim: İngiliz basınının değerlendirmelerinde sık sık gerçekliği 'acımasız'ca resmettiğim serzenişini görüyorum. (..) Bana göre hakikatin zararına gerçekliği cilalayan ve okurlarına uymak için onların duygularını incitmemeyi gözetken yazar, kötü bir yazardır." (Şolohov, 1983: 32)

Sovyet-Rus edebiyatının önde gelen yazarlarından Mihail Aleksandroviç Şolohov'un (1905-1984) kendisine ait çeşitli yazılardan ve konuşmalardan oluşan "Yazarın Sorumluluğu" adlı kitapta, "Ve Durgun Akardı Don" romanı ile ilgili olarak İngiliz basınında çıkan değerlendirmelere dair "Gerçekliği Acımasızca Resmedişim" başlıklı yazısında da belirttiği üzere, romanda oldukça gerçekçi bir yaklaşım ön plandadır. Yazarın bu tutumunun dört ciltten oluşan ve yaklaşık 14 yılda <sup>4</sup> tamamlanan romanın birkaç istisna dışında neredeyse tüm bölümlerine yansıdığı söylenebilir. Diğer yandan "eser biçim ve içeriğinin yanı sıra ait olduğu edebi akımla

<sup>4</sup> Eserin ilk cildi 1927 yılında "Ekim" (Oktyabr) dergisinde Şolohov henüz 22 yaşındayken yayımlanmaya başlar (bkz. Kremntsova, 2002: 258). 1928 yılında aynı dergide eserin birinci ve ikinci cildi yayımlanır. 1929 yılında eserin üçüncü cildi yayımlanmaya başlar fakat kısa bir zaman içerisinde daha ilk 11 bölümü yayımlandıktan sonra yayına son verilir. Üçüncü cildin belli başlı bölümlerinin basımları başka dergi ve gazetelerde yapılsa da bunlarda tamamlanmaz. Ancak Şolohov'un eseri yayımdan çekeceğini bildirmesinden sonra 1932 yılında cildin tamamı "Ekim" dergisinde yayımlanır. Romanın son cildi ise 1940 yılında yayımlanır. Dört cildin bir arada tam olarak basımı ise 1941 yılında gerçekleşir." (Kandemir, 2008: 98)

da dikkat çekmektedir. Devrim sonrası şekillenmeye başlayan ve güdümlü bir edebiyat halini alan Sovyet edebiyatında Toplumsal Gerçekçilik akımının dışında Yeni Realizm olarak adlandırılabilir bir akım içerisinde değerlendirilmektedir. Yeni Realizm'in Toplumsal Gerçekçilikten en büyük farkı normatif olmamasıdır. "(Kandemir, 2008.101)Toplam dört cilt sekiz bölümden oluşan bu destansı (epope) romanda, 1912-1922 yılları arasında Rusya'nın Don bölgesinde, Don Nehri kıyısında yaşayan Don Kazaklarının tarihi, adeta belgeselci bir yaklaşımla anlatılmıştır.

"Durgun Don" romanının içeriğine bakıldığında, olayların birbiriyle paralel bir kurgu içinde yapılandırıldığı söylenebilir. Romanda bir yandan ana karakter Gregor Melekov ile komşuları Stepan Astakov'un karısı Aksinya arasındaki "yasak aşk" diğer yandan da 1912-1922 yılları arasında Don bölgesinde yaşayan Kazakların tarihi aktarılır okuyucuya. Buna göre, " birinci ciltte; Don Kazaklarının Çar dönemindeki yaşam koşulları, gelenekleri, görenekleriyle dile getirilir. Bu cilt, nehir romanının figürlerini ve ruh durumlarını da tanıtır. İkinci ciltte; Birinci Dünya Savaşı, 1917 Kerenski Hükümeti dönemi, General Kornilov Olayı ve 1917 Ekim Devrimi içinde figürlerin olaylardaki durumuna yer verilmiştir. Üçüncü ve dördüncü ciltlerde, Don Kazakları'nın ayaklanmaları, Don bölgesinde kurulan bağımsız cumhuriyetler, İç Savaş ve Avrupa'nın İç Savaş'taki rolü irdelenir. Şolohov, bu kargaşada savrulan figürlerle canlı bir belgesel ve çağdaş bir destan sergiler." (Asma & Çetir, 2011: 83)

Şolohov'un bu gerçekçi, görselliği ön planda tutan yaklaşımı aşağıdaki örneklerde de sırasıyla görüldüğü gibi romanın ilk cildinin

ilk bölümünden son cildin son bölümüne kadar anlatıyı karakterize eder: “*Melekof çiftliği Tatarsk köyünün ta sonundaydı. Ağılın kapısı kuzeyde Don’a açılırdı. Yosun kaplı kireçli yamaçlar arasında yirmi metre kadar aşağıya uzanan sarp bayırı indin mi kıyıya varırdın. İnci gibi ışıldayan midye kabukları, kurşunî çakıltaşlarıyla kırık kırık kıyı derken, bir de bakardın, Don’un çelik mavisini kırıltılı yüzeyi, rüzgârın altında kaynıyor. Gündoğusuna doğru, harman yerinin çitleri ardında, Hetman şosesi uzanırdı. Bozrak fundalık da o yöne düşüyordu. At toynaklarının ezdiği, yanık kil rengi çayırı geçince yolun iki kola ayrıldığı noktada bir haç vardı. Sonra bozkır. Puslar içinde. Güneyi çorak tepeler çevirmişti. Yol batıdaydı. Alanı geçer, otlaklara yönelirdi.” (Şolohov, 2001: C.1, s.11)*

“*İlkbahar başlangıcında, karlar eriyip gittikten sonra, bütün kış karların altında gömülü kalan otlar kurumaya başlayınca, bozkırda birbiri ardı sıra yangınlar çıkar. Rüzgârın sürdüğü alevler oluk oluk akar, kuru kırotunu bir hışım siler süpürür, deve dikenlerinin yüksek sapları üzerinden aşar, misk otlarının kahverengi başları üzerinden kayıp hendeklere, çukurlara yayılır. Kararan, çatlayan toprağın apacı keskin kokusu ondan sonra da bozkırın üzerinden hiç gitmez. Dört bir yanda körpe otlar şenşelperek yeşillenir, göğün mavi enginliğinde sayısız tarlakuşları uçuşur, göçmen kazlar bereketli otlarla beslenir, toykuşları yazlıkta kendilerine yuva yaparlar. Fakat nerden bir bozkır yangını geçtiyse orada yanık, ölü toprak karadır, uğursuzdur. Kuş yuva yapmaz, hayvan yanaşmaz. Yalnız rüzgâr, hırçın ve hızlı, kumru alacası külü, ağır kokulu kara tozu alır bozkırın taa ötelere üfürür.” (Şolohov, 2001: C.4, s. 483-484)*

Kendisi de aynı bölgede yaşamış bir Kazak olan Şolohov’un zengin bir dil yetisi içinde<sup>5</sup> romanda geçen herhangi bir çevre ya da mekâna dair yaptığı bu tasvirlerin görsel ifade gücü, onun ele aldığı konu ve mekanlara olan hakimiyetinin yanında gördüklerini yazı dilinde adeta bir kamera gibi resmedebildiğini ortaya koymaktadır. Bu durum romanın sinema için de uyarlanmasını kolaylaştırmıştır. Böylece roman, “1931 yılında İvan Pravov ve Olga Preobrazhenskaya tarafından, 1957 yılında Sergei Gerasimov ve 2006 yılında Sergei Bondarchuk yönetmenliğinde olmak üzere üç kez ekrana uyarlanır. Son olarak Rus televizyonlarında 2006 yılında yedi bölümlük mini dizi gösterilir ve dünya çapında piyasaya sürülür.” (Asma & Çetir, 2011: 74)

Romanda doğal çevreye ilişkin güçlü bir görselliğe dayanan ayrıntılı betimlemelerin yanında, karakterlerin yaşadıkları mekânlarda da bu yaklaşımın örneklerini görmek mümkündür. Yazar, romandan alıntılanan aşağıdaki üç farklı örnekte görüleceği üzere, hem ilgili mekânı tüm yönleriyle seyirciye göstermekte hem de o mekândaki karakterin psikolojik durumunu mekânın tasviri ile iç içe vererek ya da tasvir edilen mekân ile karakterler arasında benzetmeler yaparak, sinematografik açıdan oldukça gerçekçi bir atmosfer oluşturmaktadır. Böylece mekânın anlatı içinde basit bir fon olmanın ötesinde dramatik bir işlev üstlenmesi sağlanmıştır:

<sup>5</sup>Konuyla ilgili bir makalede de belirtildiği gibi Şolohov’un bu romanında; 12 ana tema, 69 alt tema tespit edilmiş, sınıflandırılan temalar altında 7.000’in üzerinde sözcük tespit edilmiştir. Örneğin, “ Bitki adları başlığı altında 216 sözcük belirlenmiştir. Bu sözcüklerden bazıları şunlardır: папоротник (eğrelti otu), овсюг (arpa otu), повитель (yabani ot), подсолнух (ayçiçeği), полынь (relin otu), пышатка (yabani ot), смородина (kuş üzümü ağacı), татарник (deve dikenini), чабрец (kekik otu), чакан (kamuş, saz bitkisi) чобор (kekik otu), шелковица (dut ağacı) vd.” (Tekeli, 2021: 1143, 1145)

"Sarı güneş güneyden odanın içine doluyordu. Mavi tütün dumanı tavanın hemen altında hareketsizdi. Ev tütününün acı kokusu ıslak çizmelerin pis kokusuna karışıyordu. Dumandan zehirlenen bir sinek tavanın altında oradan oraya çılgınca uçup duruyordu. İki gecedir uyku uyumayan Gregor göz kapaklarını zorla kaldırıp pencereden dışarı baktı. Bir yandan sıcak, bir yandan yorgunluğu iradesini, bilincini uyuşturuyordu. Pencerenin dışında bahar meltemleri alçaktan geçiyor, tepelerin yamaçlarında mevsimin son karı pembe pembe ışıldıyordu. Don'un ötesinde kavaklar rüzgârda öyle şiddetle sarsılıyordu ki, onları seyrederken Gregor ardı arkası kesilmeyen boşuk fısıltılarını duyar gibi oldu." (Şolohov, 2001: C.3, s.225)

"Yeşil diken yapraklı buğday toprağı yarar, usulcacık boy atar. Birkaç haftaya kalmaz, sapların arasına dalan kargalar göze görünmez olurlar. Ekin toprağın suyunu emer, başağa varır. Sonra buğday çiçek açar, altınsı bir toz sarar başağı. Taneler tatlı kokulu öz suyunu içer, şişerler. Köylü bozkıra çıkar, dalgın, bakar durur ya, sevinci kursağında kalır. Nereye baksa sığırlar ekine dalmıştır. Girdikleri yerde ekini ezer, toza çevirirler. Nerde toplanmışlarsa orda bir ezik buğday çemberi. Köylü kızar, gocunur, deliye döner. Aksinya da öyle oldu. Olgunlaşan, öyle güzelim çiçek açan duygularını o kalın, pis kokulu çarıklarıyla gelmiş ezmişti, harap etmişti Gregor. Kirletmişti duygularını, yakmış küle çevirmişti." (Şolohov, 2001: C.1, 98)

"Pantaleymon ceketinin dikişleri çatırdayana kadar kollarını iki yana açtı. Miron başını öne eğmiş masanın örtüsüne bakıyordu. Örtüye votka, turşu suyu

saçılmıştı. Orada çalımlı bir el yazısıyla yazılmış ibareyi okudu: "Rus Saltanat Ailesi." Gözlerini aşağılara indirdi. "Babamız Çar Nikola Hazretleri..." Gerisini bir patates kabuğu örtmüştü. Miron resme daha bir dikkatle baktı. Boş votka şişesinin altında kalan Çar Hazretlerinin yüzü görünmüyordu. Saygılı bakışlarla gözlerini kırpıştırıp duran Miron, beyaz kemerli üniformanın çağını çıkarmaya çalışıyordu, ama üst üste gelmiş kaygan hıyar tohumlarından pek bir şey gördüğü yoktu. Çariçe, hepsi bir örnek suratsız kızlarının ortasında kendinden memnun, geniş kenarlı bir şapkanın altından ona bakıyordu." (Şolohov, 2001: C.1, s.91)

Şolohov'un bu yalın ve görsel anlatım biçimini, romanın -1. cildin sonlarına doğru başlayıp diğer ciltlerde devam eden savaşlar ve ayaklanmalarla ilgili bölümlerinde de koruduğu söylenebilir. Böylece çok sayıda karakter ve durum içeren bu "hareket"li sahnelerde hem o anların hem de genel planda devam etmekte olan çatışmanın okuyucuya sunumu sinematografik bir dille gerçekleştirilmiştir:

"Avusturyalılar şehrin sokaklarına kaçıştı. Şaha kalkmış Kazak atları peşlerine düştü. Gregor mızrağı bıraktığı an nedense atını çevirdi ve tam o sırada başçavuşun ağzını açmış haykırarak doludizgin yanından geçtiğini gördü. Palasının yanıyla atının boynuna bir vurdu, hayvan boynunu kısıp onu sokak aşağı uçurdu. Silahsız, kasketi elinde bir Avusturyalı asker, bir bahçenin parmaklığı boyunca iki yana yalpalayarak koşuyordu. Gregor adamın ensesini, boynunusikan, terdensırılsıklam olmuş yakasını gördü sadece. Atını sürüp ardından yetişti. İçinde büyüyen çılgınlıkla coşarak, palasını başının üstünde döndürdü. Avusturyalı



yolun sonunda parmaklığa yakın koştuğu için onu tepelemek kolay olmayacaktı. Yine de eyerde az yana eğildi, palayı eğrilemesine tutup adamın şakağına indirdi. Avusturyalı bağırmadı. Elini yarasına bastırarak olduğu yerde topaç gibi döndü, sırtını parmaklığa dayadı. Gregor dizginleri kısarak onun önünden geçti, sonra döndü, yeniden saldırdı. Avusturyalının korkudan çarpılmış dört köşe yüzü dökme demir gibi kapkaraydı. Kolları iki yanına sarkmıştı, kanı çekilmiş dudakları titriyordu. Pala şakağına indikten sonra kaymıştı. Yerinden kalkan et, kırmızı bir paçavra gibi yanağının üstüne sarkmıştı. Üniformasına oluk gibi kan akıyordu. Gregor'un gözleri, bir an, adamın dehşetten çılgına dönmüş gözleriyle karşılaştı. Boğazında lukur lukur bir iniltiyle ağır ağır dizlerinin üstüne çöküyordu adam. Gregor gözlerini kısarak palayı hızla aşağı savurunca kafası ikiye yarıldı. Kollarını iki yana açarak yere yuvarlandı, başı küt diye kaldırırma çarptı. Çıkan sestten ürküp şaha kalkan Gregor'un atı burun çala çala onu yolun ortasına getirdi." (Şolohov, 2001: C.1, s.266-267)

Şolohov, romanın ikinci cildinin ilk bölümünde subayların kaldığı sığınakların önce dışarıdan görünümünü aktarmış, ardından dâhili mekâna geçmiştir. Yazarın bu sırada özellikle ilk paragraftaki betimlemeleri, senaryo yazımında betimlemeye (didaskalya) ilişkin kullanılan anlatım tekniklerinden "telegrafik anlatım"ı (Başol, 2017: 125) örneklemektedir: "1916. Ekim. Gece. Yağmur ve rüzgâr. Ormanlık arazi. Akçaagaçlarla kaplı bir bataklığın kıyısında siperler. İlerde dikenli tel örgüler. Siperlerin içinde dondurucu sulu kar. Bir gözetleme noktasının sacı ıslak, hafiften parlıyor. Sığınaklarda tek tük ışıklar." (Şolohov, 2001: C.2, s.7)

"Tugay yarı yoldan geri çevrildi. Razgon istasyonunda 27'nci Kazak Alayı trenden indirildi. Nakliye katarları bütün hatları tkamıştı. Kaputlarına kırmızı bantlar iliştirilmiş erler omuzlarında İngiliz yapısı sağlam Rus tüfekleriyle peronda ordan oraya koşuyorlardı. Birçoğu heyecanlıydı. Bölüklere ayrılıp düzene sokulan Kazaklara endişeli gözlerle baktılar. Yağışlı gün sona ermek üzereydi. İstasyon yapılarının damlarından şırl şırl sular akıyor, raylar arasında yağlı su birikintilerinde yumuşacık koyun postu pus yansiyordu. Manevra yapan lokomotiflerin sesi boğuk ve kesik çıkıyordu. Yük ambarının gerisinde, bir kuzgunî ata binmiş tugay kumandanı alayı karşıladı. Atların topuklarına kadar ıslanmış bacaklarından buhar çıkıyordu. Süvari kolu geçtikten sonra kargalar korkusuzca uçup yola kondular, portakal rengi at pisliklerini eşleyip gagalamaya koyuldular." (Şolohov, 2001: C.2, s.80)

Roman boyunca genel olarak, ele alınan karakterlerin psikolojik durumlarından çok sosyolojik durumlarının yansıtılması ise bu romanın daha önceki dönemlerde benzer konuları işleyen Rus romanlarından ayrıştığı noktadır. (Lass, 1999: 3.C., s.322) Romandaki bu yaklaşım aynı zamanda klasik anlatı sineması uylaşmaları ile de örtüşmektedir. Romanın bu özelliğinin öykü, olay örgüsü ve karakterler düzleminde de benzer bir eğilimi yansıttığı söylenebilir.

## SONUÇ

"Temaşanın gücü, seyirciliği ortadan kaldırılmasında değil, seyircinin tercüme sanatı kabiliyetini ve kudretini harekete geçirmesindedir." (Arslan, 2020: 33)

Buraya kadar aktarılan örneklerden de görüleceği gibi Mihail Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" adlı romanı sinematografik

açıdan oldukça zengin bir içeriğe sahiptir. Romanın okuyucuya sunduğu anlatı yapısı, ana akım sinema uylaşımına yakın bir biçimdedir. Buna karşın roman, gerçeklikle kurduğu ilişki ve gerçeğin sunumu açısından okuyucuya özgün bir okuma/görme deneyimi sunmaktadır.

Gerçekliği "acımasızca" resmettiğini kabul eden ve bunu yazarlık yaşamında ilke edinen Şolohov'un bu yaklaşımı, romanın durağan ya da hareketli bölümlerine belirgin bir biçimde yansımıştır. Yazarın roman boyunca hem belirli bir ideolojik düşünceye sadık kalıp hem de kişilere, konulara, olaylara nesnel olarak yaklaşabilmesi; eserin sinematografik yapısının gerçeklikle kurduğu ilişkiyi de güçlendirmektedir. Diğer yandan Şolohov'un romanda kurguladığı ve yer yer adeta bir senaryo metnini andıran anlatı stratejisi, onun görsel anlatım konusundaki yetkinliğinin yanında, sinema sanatına dair belirli bir birikime sahip olduğunu da düşündürmektedir. Ayrıca yazarın bu uzun soluklu romanın nerdeyse bütününde, ritmi düşürmeden ve devamlılık ilkesini gözeterek "hareket" etmesi; bu tutumunu zaman-mekân ilişkilerinde de sürdürmesi, romanın adeta bir film izler gibi okunmasını sağlamaktadır. Bütün bu açıklamalara dayanarak Mihail Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" adlı romanının sinema sanatının doğasında var olan "hareket"e ve mimetik anlatıma uygun bir edebi eser olduğu söylenebilir. Bunda Şolohov'un içinden çıktığı toplumu, coğrafyayı gereğince tanıyıp kavramış olmasının yanında, kendisinin oldukça zengin bir dil yetisine sahip olmasının ve kalemını kamera gibi kullanabilmesinin belirleyici olduğu söylenebilir.

#### KAYNAKÇA

Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*, İstanbul: Om Yayınevi, 2.Baskı.

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara: Say Yayınları.

Arslan U.T. (2020). *Kat Sinema ve Etik*, İstanbul, Metis Yayınları.

Asma B. ve Çetir S. (2011). *Şolohov'un "Ve Durgun Akardı Don" Adlı Eserinde Kadın, Ahlak, Dine ve Savaş Teması*, Tarih Okulu, (19): 73-90.

Başol, Ö. (2017). *Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*, İstanbul: İthaki Y.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2011). *Film sanatı: Bir Giriş*, Ankara: De Ki Y.

Brown, B. (2006). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*, çev: Selçuk Taylaner, İstanbul: Hill Y.

Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2011). *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Geçiş*, çev: B. Soner - B. Yıldırım, Ankara: Dipnot Yayınları.

Hunt E. Marland J. ve Rawle, S. (2015). *Film Dili*, çev: Senem Aytaç, İstanbul: Literatür Y.

Kandemir, H. (2008). *Destansı Bir Roman "Durgun Don" ve Bir Yıkımın İzleri: Devrim, Savaş, Ölüm*, Ankara Ü. D.T.C.F. Dergisi, (2): 95-109.

- Lass, A.H. (1999), *Dünya Edebiyatından Seçmeler – 100 Büyük Roman*, çev: Nejat Muallimoğlu, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Monaco, J. (2005). *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Y., 6.Baskı.
- Ryan, M. Ve Lenos, M. (2012), *Film Çözümlemesine Giriş*, çev: E.S. Onat, Ankara: De Ki Basım yayın.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Video Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Y.
- Şener, S. (2012). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Y., 7. Baskı.
- Şolohov, M. A. (2008), *Ve Durgun Akardı Don*, (4 Cilt), çev: Tektaş Ağaoğlu, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2. Baskı.
- Şolohov, M. A. (1983). *Yazarın Sorumluluğu*, çev: Eser Yalçın, İstanbul: De Yayınevi.
- Tekeli, S. (2021). “Mihail Şolohov’un Durgun Don Romanı üzerine tematik Bir inceleme”, *Fırat Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, (31): 1141-1147.
- Tutumlu, R. (2002). “*Anlatı Bilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli*”, Bilkent Üniversitesi Ekonometri ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2002.
- Ünal, Y. (20089, *Dram Sanatı ve Sinema*, İstanbul. Hayalet Kitap.
- Yıldız, S. (2014), *Sinematografik Anlatım*, İstanbul: Su Yayınevi.
- Yüce, T. (2005). “*Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler*”, *Zonguldak K.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, (2): 67-74.