

## Yönetmen ve Uyarlamada Aşırı Yorum: “Yeraltından Notlar” ve “Yeraltı” Arasında

### Director and Overinterpretation in Adaptation: Between ‘Notes from Underground’ and ‘Underground’

Yrd. Doç. Dr. Barış Kılınç

#### Öz

Herhangi bir romanın filmini çekmek, cevapları üzerinde uzlaşılması çok da kolay olmayan birçok sorunu beraberinde getirir. Bunlardan ilki ve belki de en çok tartışılanı, uyarlanan romana sadık kalınıp kalınmadığıdır. Bu tartışmayı sonlandırabilmek için sadakati ya da sadakatsizliği kanıtlayacak nesnel bazı ölçütlerin ortaya konulabilmesi zorunludur. Oysa böyle bir ölçüt ya da ölçütler yoktur; buna rağmen kimi uyarlamalar aslına sadık olduğu için övülürken kimi uyarlamalar da aşırı ve hatta yanlış yorum olarak nitelendirilerek sadakatsizlikle suçlanmaktadır. Bu makalede de, yönetmenin uyarlama yaparken aşırı yorum yapma hakkının olup olmadığı sorusu tartışılmaktadır. Zeki Demirkubuz’un Dostoyevski’nin Yeraltından Notlar romanından uyarladığı filmi Yeraltı üzerinden tartışılmaya açılan bu soruya cevap aranırken, Dostoyevski’nin sınırsız edebi evrenini kendine özgü ve kendine göre yorumladığı görülen değişik yazar, düşünür, kuramcı ve bilim adamlarından yararlanılmaktadır. Bu yorumlar nasıl aşırı olarak nitelendirilmiyorsa Demirkubuz’un yorumunun da aşırı olarak nitelendirilmemesinin çok daha doğru olacağı düşünülmektedir. Hatta böyle düşünüldüğünde uyarlamada yönetmenin aşırı yorum hakkına sahip olduğu bile söylenebilir. Literatür taraması ile elde edilen veriler ışığında eleştirel ve betimleyici bir analizle yazılan bu makalede bu iddia konu edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Uyarlama, Aşırı Yorum, Dostoyevski, Yeraltı, Zeki Demirkubuz

#### Abstract

Making a film, based on a novel comes with many problems that aren’t easy to agree on. First of them and maybe the most discussed one is the question if the film is faithfully adapted or not. To end this discussion, there has to be some objective standarts that can prove film’s faithfulness or unfaithfulness. In fact that there are no standarts like this, still there are films which are being appreciated by their faithfulness or accused by being unfaithful. In this study, the question of if a director has or hasn’t a right to make interpretation while adapting the novel to cinema, is argued. During the search of an answer to this question which comes up for discussion with Zeki Demirkubuz’s film “Underground”, adapted from Dostoyevsky’s “Notes from the Underground”, we have benefited from scientists, writers, theoreticians and philosophers that interpreted Dostoyevsky’s unlimited literal universe by uniquely and in their own way. While this interpretations are not qualified as extreme, Demirkubuz’s interpretation musn’t be qualified as extreme too. In this point of view it can even be said that director has a right to interpret extremely. Written with a critical and descriptive analyse, in consideration of the data collected by the literature view, this article mention this claim.

**Keywords:** Adaptation, Overinterpretation, Dostoyevsky, Underground, Zeki Demirkubuz

## Giriş

Andre Bazin, sinemanın kendine romanları ve oyunları malzeme ederek işe koyulduğu söyler. Öyleyse uyarlama sadece şimdikiye ait bir sorun değildir. Film dilinin gelişimi, bu uyarlamalara kuşkusuz çok şey borçludur. Özellikle ilk zamanlarında, roman uyarlamaları, belirli bir atmosfer ve karakter yaratımında ya da öykü akışının sağlanmasında sinemaya, göz ardı edilemez katkılar sunmuştur (Bazin, 1967, s. 53-54). Ancak bir romanın filme uyarlanması oldukça da zordur. Öncelikle romanın filmik zamana uygun hale getirilmesi ile uğraşılacaktır. Sayfaların birebir filme aktarılması ne kadar mümkündür? Ayrıca klasik ya da tarihsel olarak nitelendirilebilecek bir metin söz konusu ise aslına sadık kalınmak istenecek ya da herhangi bir yorumu ile işe başlanacak ve film ister istemez aslı ile karşılaştırılacaktır. Belki de aslına aşacaktır; ancak yine de her durumda bu karşılaştırmanın malzemesi olmaktan kurtulamayacaktır. Uyarlama ile ilgili bir başka tartışmalı konu ise romanın sinemaya göre, kendine özgü zengin anlatım dili nedeniyle oldukça karmaşık psikolojik özelliklere sahip karakterleri resmetmedeki üstün becerisidir. Bu nedenle aslına sadık kalınarak yapılmaya çalışılan uyarlamalar, film dilinin gelişimi açısından oldukça önemlidir. Ancak her uyarlamanın bunu yapabildiğini söylemek mümkün değildir. Çünkü Bazin'e göre sinema henüz sadece yüzeysel gerçekliği resmedebilmektedir (Bazin, 1967, s. 65-66).

Uyarlama ya da değil, bugün artık sinema kendine özgü dili ile içsel dünyası ne kadar karmaşık olursa olsun herhangi bir karakterin yaratımında romanın çok da gerisinde değildir. Klasik ya da tarihsel metin uyarlamalarında oldukça başarılı olan ve çizginin ötesine geçen; zaman zaman da aslı ile boy ölçüşebilen sayısız film çekilmiştir. Erich von Stroheim'in *Tutku* (İng. "Greed", 1923) adlı filmi, Frank Norris'in *McTeague* adlı romanından uyarlanmadır ve bu filme, aslının ötesinde bir değer atfedilmektedir. Luchino Visconti'nin ilk filmi *Tutku*'nun (İta. "Ossessione", 1943), James M. Cain'in *Postacı Kapıyı İki kere Çalar* (İng. "The Postman Always Rings Twice", 1934) adlı romanı ile boy ölçüşecek nitelikte olduğu görülür. Hatta film dilinin gelişimi açısından bazı yönetmenlerin on dokuzuncu yüzyılın doğalcı (natüralist) romanının biçimsel özelliklerine erişen yeteneği ile el üstünde tutulduğunu söylemek bile mümkündür. Jean Renoir bunlardan sadece biridir (Armes, 2011, s. 62).

Söylenildiği gibi uyarlama konusunda bazı temel sorunlar, her şeye rağmen devam etmektedir. Bunlardan ilki geçmişten bu yana güncelliğini koruyan, yönetmenin seçtiği romanı birebir uyarlamak yerine ana temaya kısmen bağlı kalarak onu yorumlama çabası ile ilgili olandır. Visconti'nin Sicilyalı aristokrat Giuseppe Tomas di Lampedusa'nın (1896-1957) ölümünden sonra yayımlanan aynı adlı ilk ve tek romanından (İta. "il Gattopardo", 1958) uyarladığı filmi *Leopar* (İta. "il Gattopardo", 1963), buna iyi bir örnektir. Visconti, hayatının son döneminde gerçekleşen düşünsel değişikliklere bağlı olarak geçmişiyse barışık; hatta geçmişine sığınan güçlü ve romantik duruşuyla romanın kimi sahnelerini filmde kullanmamıştır (Said, 2008, s. 108-117).

Her yönetmenin Visconti gibi kendi düşünce dünyasına has bu tür eksiltmelere rağmen en az uyarladığı metin kadar başarılı olacağı iddia etmek zordur. Özellikle uyarlanan metin politik ve felsefi bir derinliği içinde barındırıyorsa, yönetmenin talihinin yaver gitmesinin bireysel yetisine sıkı sıkıya bağlı olduğu söylenebilir. Fyedor M. Dostoyevski'nin romanlarını uyarlama girişimlerinde de benzer sorunlar söz konusudur. Varoluşçu felsefenin tartışma dünyasının dışına taşarak, Rusya'ya özgü fiziki, toplumsal ve politik gerçekliği dikkate almadan bir Dostoyevski uyarlaması yapmak kolay değildir. Üstelik onun herhangi bir metnini birebir uyarlamak ise neredeyse imkânsızdır. Böyle bir girişimin 'yorum' olmanın ötesine geçebileceğini düşünmek de öyle.

Dostoyevski ile ilgili yazan, onun metinlerini eleştiren ya da değerlendiren ve her biri kendi yorumu ile öne çıkan Albert Camus, André Gide, György Lukács, Henri Troyat, Sigmund Freud ve Stefan Zweig gibi birçok kuramcı, bilim adamı, yazar ya da eleştirmen vardır. Bu isimlerin her biri kendi bireysel yetileri ve alanları doğrultusunda Dostoyevski'yi anlamaya çalışırken aynı zamanda da onu yorumlamaktadır. Herhangi birinin bu yorumların yanlış olduğunu söylemesi ne kadar doğruysa herhangi bir yönetmenin yaptığı uyarlamayı yanlış olarak değerlendirmek de o kadar anlamsızdır. Bu söylenirken kastedilen, çizginin ötesine geçmiş ya da en azından Dostoyevski, eserleri, felsefi dünyası ya da yaşadığı fiziki ve toplumsal çevre ile ilgili birikimi içinde barındıran yorumlardır.

Yine de yorumların da değerlendirilmeye ihtiyacı vardır. Özellikle söz konusu olan Dostoyevski ise bu ihtiyaç daha artmaktadır. Dostoyevski'nin herhangi bir eserinin sinemaya uyarlanması esnasında yönetmenin sınırlılıklarının tartışılması oldukça olağandır. Böyle bir tartışmada sorulacak ilk soru ise yönetmenin aşırı yorum yapma hakkına sahip olup olmadığıdır. Metnin aslına sadık kalınarak yapılan uyarlamalarda, yönetmenin aşırı yorum hakkı vardır ve dikkatle incelendiğinde kuramcı, bilim adamı, yazar ya da eleştirmen, yukarıda adı geçenlerin neredeyse hemen hepsi, değerlendirmelerinde ya da eleştirilerinde onun metinlerine sadık kalsalar da kendi alanlarına evrilen bir biçimde aşırı yorum yapmaktadır. Bu makalede Dostoyevski'ninki gibi bir eseri uyarlarken herhangi bir yönetmenin aşırı yorum yapma hakkının olup olmadığı konu edinilmekte ve bu sorun, *Yeraltından Notlar* (Rus. "Zapiski iz podpolya", 1864) romanından uyarlanan Zeki Demirkubuz' un çektiği *Yeraltı* (2012) filmi özelinde tartışılmaktadır. Gerçekte makalede, eserin aslına sadık kalınarak yönetmenin aşırı yorum hakkına sahip olabileceği ve Demirkubuz' un filmi böyle bir eğilimle çektiği iddia edilmekte ve bunun gösterilmesine çalışılmaktadır. Bunun için öncelikle uyarlama, yorum ve aşırı yorum konularına açıklık getirilmekte; sonrasında Dostoyevski ve onun değişik eserleri ile ilgili yapılan farklı yorumlar tartışılmakta ve bu farklılıklar içinde Demirkubuz'un sözü edilen uyarlaması değerlendirilmektedir. Makalede literatür taraması ile elde edilen verilerin, eleştirel ve betimleyici bir analizle ele alındığını ve yukarıda sıralandığı gibi işlendiğini söylemek mümkündür.

## Bulgular ve Yorum

### Uyarlama, Yorum ve Aşırı Yorum

Bir edebiyat türüne ait basılı bir metnin filme dönüştürülmesidir, uyarlama. Bir romandan yapılabileceği gibi, kısa bir öyküden, masaldan, oyundan, kurmaca olmayan bir kitaptan, makaleden, bir çizgi romandan ya da uygun bir şiirden de yapılabilir (Desmond ve Hawkes, 2006, s. 1). Özellikle roman söz konusu olduğunda da onun, kurmaca dayalı anlatı zenginliği nedeniyle kendini anlatsal bir eğlence aracı olarak görerek işe koyulan sinema için, tarumar edilebilir önemli bir kaynak olarak görüldüğü söylenebilir. Bu, neredeyse yüzyıldır böyledir ve temel iki nedenin film yapımcılarını roman uyarlamalarına yönelttiği görülür. Öncelikle edebiyatın saygınlığı önemli bir

etkendir. Sonrasında ise belki de daha da önemlisi, edebiyatın popüleritesi ve tabii ki uyarlanacak romanın satışlarına koşut garanti ettiği maddi getiridir (Mcfarlane, 1996, s. 13-14).

Hangi nedenle olursa olsun herhangi bir romanın filme uyarlanması hiç de kolay değildir. Karşı karşıya kalınacak ilk eleştiri kuşkusuz, uyarlamanın aslına ne kadar sadık kaldığı ile ilgili olacaktır. Oysa uyarlanmış bir filmin orijinaline uygunluğu; uyarlandığı romana ait temel anlatsal, tematik ve estetik özelliklere sahip olup olmadığı, kısaca beklentileri karşılayıp karşılamadığı oldukça kişisel bir sorundur. Okurun hayal dünyası, uyarlanan ve oldukça sevilen ilgili romanın henüz okunduğu anda ve belki de binlerce kez zihinlerde uyarlanmasına neden olur. Yönetimde bir okurdur ve sonuçta, onun sinema perdesine yansıyan tercihleri ile aynı zamanda okur olan izleyicilerin hayallerinin birebir örtüşmesi neredeyse imkânsızdır. Yazar roman karakterini ne kadar ayrıntılı tasvir ederse etsin, o karakterin özellikleri ile ilgili okurun hayal dünyası kendiliğinden harekete geçecek; okur, yazarca 'güzel' olarak betimlenen bir karakteri, ancak kendi yorumu ile şekillendirecektir. Örneğin Flaubert'in tam olarak Madam Bovary' nin göz rengini söylememiş olması, tıpkı bir yönetmenin filminde yapacağı gibi, okur tarafından onun gözlerine bir renk verilmesine engel değildir (Stam, 2000:54-55). Dolayısıyla yönetmenin de öbür okurların da uyarlamalarının biricik olduğu söylenebilir. Ne kadar iddialı olursa olsun herhangi bir okurun kendi filmi ni çekerken ilgili romanın aslına sadık kalabileceğini düşünmek nasıl doğru değilse; bu sadakat beklentisi ile bir filmi değerlendirmek de o kadar yanlıştır. Yönetmen okuduğu romanı filme nasıl aktaracağını düşünürken önünde sonunda onu yorumlamaktadır. Öyleyse uyarlamada sadakat yerine yorumdan söz etmek çok daha anlamlıdır. Çünkü (Desmond ve Hawkes, 2006, s. 2);

- Sayısız yorumu mümkün kılan edebi bir metnin temel anlamını tespit etmek ne kadar mümkündür?
- Yazılı metin ile filmi karşılaştırmak için kullanılacak üzerinde anlaşılabilir bir yöntem ve filmin aslına uygun olduğu kararına varabilmek için yazılı metnin ne kadarının filme aktarıldığını gösterebilecek standart bir ölçüm yokken uyarlamanın aslına sadakati ile ilgili doğru bir karar nasıl verilebilir?

- Aslına oldukça uygun yapıldığı düşünülen uyarlamaların çok azı hatırlanmaya değerken eleştirmenler sadakati nasıl sinemaya özgü liyakatin ölçütü olarak görebilir?

Bu sorulara bir de uyarlamalar aslına ne kadar uygun olursa olsun, sinemanın kendine özgü uzlaşmaları, sanatsal yetileri ve teknik özellikleri ile başka bir uygulama alanı olduğu da eklenebilir (Desmond ve Hawkes, 2006, s. 2). Göze ve kulağa hitap eden, görsel ve işitsel nitelikleri ile sinemayı bambaşka bir mecra olarak görmek gerekir. Böyle olunca da filme uyarlandığında, yönetmen okuduğunu ondan çok daha başka yorumlamış olsa bile Madam Bovary'yi izleyiciye, kanlı canlı, belirli bir göz ve saç rengi; kısaca bütün fiziki özellikleri ile gösterir. *Nefret* (Jean Luc Godard, İng. "Contempt"; Fra. "Le Mépris", 1964) adlı filmde, yapımcı Jeremy Prokosch tarafından *Odeyseye*'yi (Homer) filme uyarlaması için kiralanmış ünlü yönetmen Fritz Lang (kendini oynamaktadır), senaryonun aslına sadık kalmadığı için suçlanır, suçlanmaz şu cevabı verir: ona göre, senaryo yazılı bir metindir; oysa film, görüntü ve sesler ile örülmüş hareketli bir resimdir (Stam, 2000, s. 55) Yönetmenin yaptığı, uyarlarken sinemanın kendine özgü anlatım diline uygun bir biçimde metnin aslını yorumlamaktır. Bu yorum, ilgili romana ait anlatısal unsurların çoğunun filme taşınması, küçük ekleme ve çıkarmalar yapılarak olabildiğince aslına sadık kalınması ile yapılabileceği gibi (İng. close adaptation); asıl metnin ya da romanın sadece bir hareket noktası olarak kullanılması ve çoğu temel unsurun uyarlamadan dışarıda bırakılması yoluyla da yapılabilir (İng. loose adaptation). Bir başka yorumlama biçimi ise, ilgili metne ya da romana ait temel unsurların kiminin uyarlamaya dâhil edildiği kiminin ise uyarlamadan dışarıda bırakıldığı, ortalama düzeyde kalan bir aktarım ile mümkün olur (İng. intermediate adaptation) (Desmond ve Hawkes, 2006, s. 3).

Uyarlama biçimleri ya da ilgili metin filme uyarlanırken, yönetmenin sinemanın kendine özgü anlatım diline uygun bir biçimde yaptığı yorumlama ile ilgili bir başka benzer sınıflandırma da Béla Balázs'a aittir. Ona göre bir roman, olabildiğince az ya da bariz bir müdahale olmaksızın filme aktarılabilir. Hollywood'un yaygın bir biçimde kullandığı bu yöntemi Balázs, yer değiştirme (İng. transposition) olarak da nitelendirir. Bu, uyarlamada kabul edilebilir bir düzeydir. Böyle bir yöntemde, kavramsal tanımları içerik ve biçim olarak bir yönüyle aynı olsa da bir yönüyle de oldukça farklı olan romana ait aksiyon, olay örgüsü, öykü

ve konu gibi gereçlerin aktarımı tam olarak mümkün olmadığı için sadece benzerliği fazla olan unsurların filme uyarlanması söz konusudur. Balázs'ın dikkat çektiği bir başka yorumlama biçiminde ise uyarlanan metnin ya da romanın belirli bir amaç doğrultusunda ya da keyfi bir istençle, bazı yönleriyle yeniden ortaya çıkarılmasına ya da vurgulanmasına dikkat edilir (İng. commentary). Son yorumlama biçimi ise filme ait sanatsal yeteneklerin gözetilerek, ilgili metnin ya da romanın uygun bir çıkış noktası olarak görülmesi sonucu gerçekleşir (İng. analogy). Burada, uyarlanan metin ya da roman ile film arasında sadece bir benzerlikten söz edilebilir (Akt. Wagner, 1975, s. 222-227).

Gerçekte söz konusu olan şu veya bu şekilde uyarlanan romanın yorumlanmasıdır ve bu yorumlama ister istemez yönetmenin bakış açısıyla, birikimiyle ya da beklentileri ile yakından ilişkilidir. Roman uyarlamalarında yorum yapmanın da tıpkı eleştiri gibi olduğunu söylemek mümkündür. Yönetmen de tıpkı eleştirmen gibi öncelikle filme aktardığı romanı kendi durduğu yere göre eleştirir. Sonrasında da romanı, film dilinin gereklilikleri doğrultusunda kendi yorum süzgecinden geçirir. Ferdinand Saussure'ün söylediği gibi Alpler'in genel bir görünümünü çıkarmak için nasıl belirli bir nokta seçilmesi gerekiyorsa (Akt. Yücel, 2009, s. 107) ilgili romanın uyarlamasının yapılabilmesi için de o yönetmenin kendine göre ve film dilinin gereklilikleri doğrultusunda belirli bir nokta seçmesi gerekir.

Yine de uyarlama yapılırken belirli sınırların olması gerektiğini söyleyen ve çoğu yönetmeni, bu sınırlara uymadığı için ilgili romana sadık kalmamakla suçlayan eleştirmenler vardır. Bunlardan ilki, aslında okur-yorumculara ya da okur-eleştirmenlere yöneltilen ve Umberto Eco'nun başına çektiği aşırı yorum suçlamasıdır. Eco'ya göre metnin okur-yönelimli eleştirmenlerin söylediği gibi sonsuz anlamlar içerdiğini söylemek ve metni, bu sonsuz anlamlar dairesi içinde sonsuz kez anlamlandırmak mümkündür. Ancak oldukça tarihsel olan ve modern rasyonelliğin içinde yeniden hortlayan bu bakış açısı (gnosis), okuyucuyu metnin niyetinin olası sınırlarının ötesine taşıyarak, kötü yorum yapmasına neden olabilir. Eco, yorumu sınırlayan bazı ölçütlerin var olduğunu ve bu ölçütleri aşan yorumların, kötü olarak nitelendirilebileceğini düşünür. Benzerlik (analoji) mekanizmasını harekete geçiren, durmak bilmeyen bu mekanizma nedeniyle her şeyi her şeyle ilişkilendiren bir yorumun aşırılığına dikkat çeker. Bu kötü yorumun yerine yazarının

niyetinin dışında ve metnin niyetiyle örtüşen bir yazar gibi düşüncecek ampirik okurun yapacağı yorumu koyar. Ampirik okur, ne yapıp edip yazarın niyetini bulmaya uğraşarak benzerlik mekanizmasını hareket geçirip metni sonsuz anlamlar dairesinin kısır döngüsüne sokmayarak, metnin kültürel bağlamını ve bu bağlam yardımıyla yapılan yorumda iç tutarlılığını dikkate alır (Eco, 2011, s. 39-112). Eleştirmen ya da yorumcu bu sınırların ötesine geçtiği anda aşırı yorumun cazibesine kapılarak tarihsel gnosisi rasyonel olarak gerçekleştirmekten ve kötü bir yorum örneği vermektense öteye geçemez.

Aşırı yorumun sınırına varılmasını diye yönetmenden uyarlayacağı romanı şu ya da bu biçimde yorumlamasını istemek ve onun yorumunu şu ya da bu biçimde sınırlandırmak ne kadar doğrudur? Yönetmenin okuduğu romanı öncelikle kendi süzgecinden geçirerek sonra da özümlediği film dilinin gereklilikleri ile yorumlamasını aşırı yorum olarak nitelendirmek Richard Rotry'ye göre de çok doğru değildir. Çünkü Rotry, Eco' nun düşsel olarak nitelendirdiği sınırlandırmalarının aksine yorumun oldukça faydacı (pragmatist) bir güdüyle şekillendiğini düşünür:

"... Ancak, pragmatist bu tür gündüz düşlerinden kaçabilirse, zamanla, başka her şey gibi, kendisini de hizmet edilecek ne kadar amaç varsa o kadar betimleme yapmaya ehil birisi olarak düşünmeye başlayacaktır. Pragmatistin kendisini ya da başkalarının yararlanacağı birçok betimleme ve birçok kullanım söz konusudur. Bu, bütün betimlemelerin (bir pragmatist olarak insanın kendisiyle ilgili betimlemesi de dâhil olmak üzere), betimledikleri nesneye sadakatlerinden çok, amaçların araçları olarak etkililiklerine göre değerlendirildikleri aşamadır... (Rotry, 2011, s. 116)"

Yönetmenin yorumunu Rotry' nin söyledikleri ile koştur değerlendirilmek mümkündür. Özellikle klasik ya da bilindik ve belki de binlerce yorumu yapılmış bir romanı filme uyarlarken bu yorumların çok ötesinde ve aslına uygun olduğu düşünülen bir aktarımın yapılabileceğini düşünmek çok da gerçekçi değildir. Söz konusu olan Dostoyevski ise Eco' nun sözünü ettiği kısıtlılıklar ile yönetmeni sınırlandırmak ve bu sınırlılıklar doğrultusunda doğru yorum yapılabileceğini düşünmek oldukça anlamsızdır.

### **Dostoyevski'yi doğru yorumlamak ve 'Yeraltı'**

André Gide de Dostoyevski'yi yorumlarken tıpkı Rotry gibi düşünür ve bir söyleşisinde "Dostoyevski burada kendi öz düşüncelerimi dile getirmek konu-

sunda işime yarayan bir bahaneden başka bir şey olmadı... Onun yapıtında balıma yaracak bir şey aradım... (Gide, 1998, s. 128)" der. Zeki Demirkubuz' un Dostoyevski yorumunu da böyle değerlendirilebilir. *Yeraltından Notlar* romanı, yönetmen için sadece bir çıkış noktası olarak görülmüş; Demirkubuz romanı, kendi düşünsel süzgecinden geçirerek yeniden yorumlamış; bu yorumunda, bilerek ya da bilmeyerek kimi yönleri ön plana çıkarmış kimi yönleri de görmezden gelmiş olabilir. Bu farklı yorumlama biçimlerinin dışında *Yeraltından Notlar* romanından yapılan bu uyarlamayı, adı konulmamış ya da konulmuş olsa bile nesnellığı tartışılır bir ölçütle yargılayarak aslına sadık kalınmadan yapılan kötü ya da aşırı bir yorum olarak görmek de mümkündür. Burada, olası ölçütlerin yönetmeni ilgili eserin kapalı evrenine sığınmaya; eseri, yazıldığı coğrafyanın bağlamına hapsetmeye zorladığını ve Dostoyevski gibi bir yazarın sınırsız edebi evreni böyle bir zorlamayla yorumlamanın imkânsızlığını görerek olası uyarlamayı değerlendirmek belki de en doğrusudur. Önünde sonunda Demirkubuz'un yaptığı da bu sınırsız evreni anlamaya çalışırken, onu kendi söyleyecekleri için kendi anladığı kadar ve kendince kullanmaktan ibarettir, tıpkı Albert Camus, André Gide, György Lukács, Henri Troyat, Sigmund Freud ve Stefan Zweig gibi.

Örneğin Albert Camus' nün Dostoyevski'yi kendi başkaldırı felsefesini temellendirebilmek için kullandığı söylenebilir. Dostoyevski uyumsuzluğu duyumsamasına rağmen onun ötesine geçemediği için Camus tarafından, felsefi intihar ve doğaüstü başkaldırı ile özdeşleştirilir. Ona göre, "uyumsuzluk duygusu, her sokağın dönemecinde, her adamın yüzüne çarpabilir (Camus, 2006, s. 22)" kişi, dekorların yıkıldığını duyumsayıp, makinemsi yaşamın edimlerinin sonunda, her gün tekrar edenin aynılığının bıkkınlığını hissedebilir; zamanın akışına kapılıp gitmenin, yavaş yavaş ölüme götüren ilerleyişin, geleceğe dayanarak yaşamın anlamsızlığını ve boşluğunu kavrayabilir ya da akli ve mantıki çıkarımlara, her türlü fiziki ve toplumsal anlamlandırmalara ve bilimsel açıklamalara rağmen dokunulamaz halde kalan dünyaya ve anlaşılmasız mekaniklikleri ile insan dışı bir şeyler salgılayan öbürlerine karşı yabancılaşabilir. Bütün bunları bir de başkalarının yaşamışlığına bağlı kazanılan ölüm deneyiminin anlaşılmasızlığına karşı duyulan ve giderek artan korku izleyebilir (Camus, 2006, s. 24- 26).

Dostoyevski neredeyse bu uyumsuz keşiflerin kılığısal olarak nasıl ortaya çıktığını göstermek için yazar

(Camus, 2006, s. 35). Uyumsuzluk, bir olay ya da izlenimden değil, bir eylem ile onu aşan dünya arasındaki karşılaşmadan fıskırır. Dolayısıyla uyumsuzluğun iki zorunlu ögesi vardır: insan ve onun isteklerine karşılık vermeden öylece duran dünya (Camus, 2006, s. 39-40). Dostoyevski bu karşılaşmayı ve bu karşılaşmadan doğan gerilimi yansıtmayı da becerir. Ancak Camus'ü ilgilendiren sadece uyumsuz keşifler ya da karşılaşmadan doğan gerilimin yansıtılması değil, onların sonuçlarıdır (Camus, 2006, s. 27). Dostoyevski, Camus'ün felsefi intihar dediği tutumla, karşılaşmanın temel öğelerinden birini yani dünyayı ortadan kaldırır (Camus, 2006, s. 38-57) ve doğaüstü başkaldırıya yönelir (Camus, 2004, s. 63-69). Camus'e göre bu kaçıştır ve Dostoyevski gibiler, tuhaf bir uslamayla, insanlarla sınırlı, kapalı bir evrende, usun yığıntıları üzerinde uyumsuzdan yola çıktıktan sonra, kendilerini ezeni tanrılaştırır ve ellerini boş bırakan şeyde bir umut nedeni bulurlar. Bu zorlama umudun özü hepsinde, dinseldir ve üzerinde durulmaya değer (Camus, 2006, s. 41).

Dostoyevski'yi, kendi söylemek istedikleri; özellikle kendi gibi Fransız olan eleştirilen Melchior De Vogüé'nün Dostoyevski eleştirilerine karşı cevap verirken onu egosantrik olarak gösterebilmek için kullanan André Gide'yi de unutmamak gerekir. Gide'ye göre "Dostoyevski salon zekâsıyla kavranması ya da ilk elde anlaşılması pek kolay olmayan biridir (Gide, 1998:14)." Vogüé'nün yaptığı da budur; Batı düşünde, Rusya'yı görmeye çalışmak. Gide'nin düşü ise Rusçadır; en azından, *Dostoyevski* adlı kitabında okuyucusuna Vogüé'nün yaptığı yorum yanlısını düzelttiğini hissettirir. Ona göre Dostoyevski tam bir Rus'tur. Üstelik Sibiryaya sürgünü sırasında tanıştığı İncil'le o kadar hemhal olmuştur (Gide, 1998, s. 65, 66) ki Rusluluğunu tescillemiştir de. Bu Rusluk hali Batı'nın rasyonelliği ile açıklanamayacak kadar karmaşıktır. Öncelikle Rus iklimi sanıldığı kadar tersine oldukça sıcaktır. Sınıfsal engeller insan ilişkilerinin sıcaklığı karşısında erir. Toplumun, aniden ortaya çıkan ve bazen sıradan bir karşılaşma sonrası doğuveren apansız sevgiler ile yoğrulduğu görülür. İç yaşam Rusların gözünde bütün öteki toplumsal ilişkilerden çok daha önemlidir. Bütün bunlara bir de Ruslara özgü dinsel temelli güvensizliği eklemek gerekir. Alçak gönüllülüğe ve doğuştan günahkârlığın kabulüne dayalı bir güvensizliktir bu. Gide bütün bunlara bir de Ruslara özgü olan başka bir meziyeti daha ekler; bu meziyet birçok Rus yazarında dile gelen bir meziyettir: dini kurtuluşa giden yolun Rusya'dan geçtiğine inanış (Gide, 1998, s.

67-71). Ruslardaki bu Hristiyanlık duygusu, bir Batılı tarafından anlaşılmasını beklemek anlamsızdır. Yanıldığını kabul ederek, her kavgadan ve hatta en küçük tartışmadan bile alçakgönüllülük ile sarmalanmış bir özüyle ayrılmak söz konusu olduğunda hiç kimse bir Rus'tan daha istekli olamaz. Batılı aksine bir Rus düşmanlarının önünde dahi her zaman kendini aşağılama ve suçlamaya hazırdır. Ancak Ruslara özgü bu Hristiyan düşünde, aşağılanmaya tahammül asla söz konusu değildir. Böyle olduğunda alçak gönüllüğün yerini hemen dik başlılık alır. Alçak gönüllülük cennetin kapılarını açarken, aşağılama cehenneme götürür. Alçakgönüllülük gururdan vazgeçirmekteyse eğer, aşağılanma tersine gururu kamçulamaktadır. Bu gurur, insanları çoğu kez tanınmaz hale getirir ki bu nedenle Dostoyevski'de de çoğu kez bir duygu anıdır, örneğin bir aşağılanmanın alçakgönüllü birini dünyanın en dik kafalı adamı haline getirmesi gibi, kendini tam tersi bir duyguya bırakıverir (Gide, 1998, s. 73-79). Çünkü Dostoyevski de tipik bir Rus'tur.

Gide'nin Dostoyevski'de bulduğu Ruslara özgü tipiklik, Ruslara özgü dini kabullerle yakından ilişkilidir. Dostoyevski'nin zekâlarını bir kenara bırakan ve kişisel istençlerinden sıyrılarak yaşayabilen kahramanları da tıpkı alçakgönüllü boyun eğişi kabullenmiş kahramanları gibi cennete en yakın kişilerdir. Zekâ ve istenç iyilik için çalıştıklarında bile felakete ve kibre götürür (Gide, 1998, s. 79-80). Dolayısıyla zihinsel ve tutku bölgesinin ötesine geçebilen ve irrasyonel dünyanın kalbine yerleşebilen kişiler kurtuluşa erecektir. Dostoyevski'nin tipik Rusları tıpkı kendi gibi bu bölgeler arasındaki çatışma içinde yoğrularak, onların erişemediği dünyaya doğru yönelir (Gide, 1998, s. 111-115).

György Lukács bu yönelimi tamamen Marksist bir biçimde yorumlamayı tercih etmiştir. Dostoyevski'yi yenilikçi çağdaş romancılar arasında saymasına; psikopatolojik, oldukça özelleştirilmiş, yabancılaşmış ve toplumsal bütünden koparılmış karakterler yaratarak kendi burjuva dünyalarına hapsolmuş yazarlara dâhil etmek istese de ona tamamen sırtını dönmüş de değildir. Dostoyevski'nin her şeye rağmen böyle bir yalnızlığı hala toplumsal bir çerçeve içinde gördüğünü; bu yalnızlığın toplumsal koşullarına ve sonuçlarına değinebildiğine dikkat çeker. Ona göre Dostoyevski'nin kahramanlarının çektiği acıların kaynağı, kapitalizmin ilk dönemlerindeki insanlık

dışı niteliği ve özellikle de bunun kişisel ilişkiler üzerindeki yıkıcı etkisidir (Lukács, 2000, s. 70). Bunu daha anlaşılır kılmak için Raskolnyikov' u örnek verir. Avrupa'nın içine düştüğü kahramanlık çağını idealize eden en önemli kişi Napolyon'dur. Napolyon gibi yükselebilenin ya da basit bir statü elde edebilmenin idealize edildiği gibi kolayca gerçekleşebilmesinin çok da mümkün olmadığı anlaşılır anlaşılmaz, Balzac ve Stendhal gibi romancıların eleştirileri de çoktan yerini bulmuştur. Bu kahramanlık öyküsünün oldukça uzağında ve gerisinde kalan Rusya kendi kahramanlarının peşinden koşmaya başlarken Batı Avrupa'da burjuvazi toplumu çoktan kök salmıştır. Ruslar kendi kahramanlarının peşinden koşarken ve kendine özgü yeni bir burjuva toplumu yaratma hayaliyle savrulurken çok başka ve yine kendilerine özgü engellerle karşı karşıya kalır. Bu engeller oldukça ahlaksal ve ruhbilimseldir. Napolyon'un ya da ona benzer bir Rus kahramanın peşinde gidebilecek, onun gibi yükselmek ya da büyük amaçlar uğruna insanları çiğneyip çiğneyemeyeceği sorusunu Dostoyevski Raskolnyikov' la cevaplamaya çalışır: Sıradan bir insanın Napolyon gibi olmak için ruhsal olarak elveriş olup olmadığını sinar. Amaç araç olur ve dışsal motivasyon yetersizliği ile içine yönelen sıradan insan büyük bir boşlukla karşı karşıya kalır. Böylece somut bir eylemden ruhbilimsel bir deney çıkar ki bu deney, Rusya'nın kapitalistleşirken Rusların nasıl bir ikilemele karşı karşıya kaldıklarını da ortaya koymuş olur (Lukács, 2011, s. 103-106).

Henri Troyat da Dostoyevski'deki ikilemden, daha doğrusu ikircikli durumdan söz eder. Hatta İkinci *Kişilik* (1846) eserine atıfta bulunarak, ikircikli karakterler ve dünyalar yaratma düşüncesinin yaşamı boyunca Dostoyevski'nin yakasını bırakmadığını söyler (Troyat, 2004, s. 91). Troyat, Dostoyevski'yi anlamak için ailesinin, okuduğu okulların, Avrupa gezilerinin, dini inanışının ve çocukları ile ilişkisinin; kısaca bütün yaşamının incelenmesi gerektiğini düşünür ve ondaki gelgitleri bu yaşam ile ilişkilendirir. Troyat'a göre onda bir yanda, iki kere ikinin dört ettiği bir dünyada yaşayan (Troyat, 2004, s. 70) bu dünyanın akılcı işleyişine kendini kapturarak sorunlarını, bu akılcılığın keremeti ile çözmeye çalışan bir mühendis; öbür yanda St. Petersburg sokaklarında dolaşırken bir gece yarısı ansızın keşfettiği gizemi (Troyat, 2004, s. 64), akıldışı olduğunu düşündüğü dünyayı, böyle düşünen karakterler yoluyla anlatmaya, sezdirmeye çalışan bir yazar vardır: alçak gönüllü Hristiyan bir Alyoşa ile şeytan gibi tanrıtanımaz bir İvan Karamazov arasında gidip gelen; ateşten ve aynı zamanda

buzdan bir mühendis yazar (Troyat, 2004, s. 48-49).

Bu mühendis yazar, tıpkı onunla neredeyse aynı dönemde yaşamış İngiliz yazar Robert Louis Stevenson'un (1850-1894) *Dr. Jekyll ile Bay Hayde*'taki Jekyll gibi düşünür. Ruhunun karmaşıklığını bilen, aynı anda hem iyiliğe hem de kötülüğe savrulan dünyasından, kötülüğü söküp atmak ve çok daha iyi bir insan olmak için yarattığı canavarın eseri olan doktorun aksine o (Urgan, 2004, s. 1275-1277) sonunda savrulan ruhunu, Tanrı'ya yönelerek, ona yönelen karakterlerini göstererek dinlendirir. Dostoyevski'nin bu gücü, Daroyova yurtluğunda karşılaştığı köylüler ve babasını çalıştığı hastanede hiç korkmadan arkadaşlık ettiği hastalar ile ilgili anılarından gelir:

“Bu alçakgönüllü köylüler, bu ağır işçiler, tıpkı Mari Hastanesi'nin hastaları gibi çekiyordu onu. Onlarla bir düzeyde görüyordu kendini. Tüm özsaygı sorunları, tüm sıkıntılar yok oluyordu onların yanında. Rus halkının bu yalın ve silik çoğunluğunu kendinden geçeresine büyük bir hayranlıkla keşfediyordu. Tutkulu bir sevgi besleyecektir onlara karşı yaşamı süresince. Rusya'nın kutsal görevine olan inancını güçlendirmek istediği zaman onlara yönelirdi. Süslü püslü memurlara, çitkırıldım aristokratlara değil, onlara, bu kirli yüzlere, bu kamburlaşmış sırtlara, dünyadan habersiz bu sevgi dolu bakışlara (Troyat, 2004, s. 27-28).”

Ancak asıl olan ikircikli durum ve bu durumun sonlandığı o gizemli andır: insan-tanrının yaratıldığı o an. Bunun en iyi örneğini Yeraltı adamı verir. Böylece der, Troyat: bu adam bütün yaptıklarının anahtarıdır. Dostoyevski iki kere ikinin dört ettiği dünya ile asıl olduğu iddia edilen nedensellik evreni arasında bir seçim yapmanın mümkün olmadığı bir yerde asılı kalan, dünya yaşamının doğal anlayışıyla doğaüstü anlayış arasında bir o yana bir bu yana çekiştirdiği karakterini, öylece asılı kalmak yerine, belirsiz, gizemli, akıldışı saydığı yere doğru iter (Troyat, 2004, s. 246-247):

“Yeraltı adamı, Raskolnyikov, Stavrogin, Kirillov, Şatov, Verkovenski, İvan Karamazov, bu insanların topunu bir düşünce kamçılar. Bu düşünceyle, bu düşünce için yanıp tutuşurlar. Konfor, para, toplumsal konum sorunları onları hiç ilgilendirmez. Ayaklarının dibine gelen, ellerinin, dişlerinin altında bulunan, gözlerinin önünde serilen şeylerle ilgilenmezler, onlarla alay ederler. Gerçekle düş arasında bir sınır tanımazlar. Birinden öbürüne geçerler. Dünyayı genişletirler. (Troyat, 2004, s. 248)”

Troyat'ın Dostoyevski'nin yaşamı ile eserleri arasında kurmaya çalıştığı bu ilişki, Sigmund Freud'un psikanaliz temelli bilimsel bakış açısı yanında oldukça edebi ve romantiktir. Freud, Dostoyevski'yi tamamen psikiyatrik bir vaka olarak görür. Ondaki ikircikli ruh halinin asıl nedeni olarak onun yaşantısını gösterir. Sevgi yoksunluğunun nefrete dönüştüğü bir yaşamdır bu. Alkolik babasının baskıcı eğilimleri yüzünden erken yaşta kaybettiği annesine duyduğu derin ihtiyacı giderememesinin; bu ihtiyacı gidermek için yöneldiği babasını sevmek yerine suçlamasının onda yarattığı buhrana atıfta bulunur. Bu buhranın, onun ölümünü istemeye kadar ileri gitmesi ve babasının, kölelerince öldürülmesi ise son damla olur. Bütün yaşama isteğine ve tutkularının karşı konmaz itkilerine rağmen tanrıya yönelmesinin ve büyük bir ahlakçı gibi davranmasının nedeni de kendisini, bu ölümün suçlusu ilan etmesi ile ilgilidir. Dostoyevski, kendisini cezalandırmak istemektedir. Ondaki bu sado-mazoşist eğilim, sonunda sara olarak kendini gösterir; ancak Freud'un odisus karmaşası ile açıklamaya çalıştığı bu buhranın tek sonucu sara değildir. Dostoyevski bu nevroitik rahatsızlığın kendini cezalandırmak için yeterli olmadığını düşünür ve her fırsatta aşağılanmaya kadar varan alçaltmaların içine atar kendini ve eserlerinde de bunu över. Suçsuz olmasına rağmen Sibiryâ sürgününü ve idam cezasını kabullenir. Freud'a göre Dostoyevski'nin bu cezayı gerçek babasına karşı işlemiş olduğu suçun cezası yerine geçen bir ceza olarak görür ve böylece çar ile babasını özdeşleştirir. Aslında Freud, Dostoyevski'nin yaşamının iki yönünü de görür. Bir yanda her türlü duyguyu en uç noktasına kadar yaşamaya vakfetmiş bir adam vardır; öbür yanda ise bu yaşantı karşısında baba katillliği yüzünden duyduğu suçluluğu cezalandırmaya çalışan ve bunu yapmak için kendini hadım etmeye çalışan başka biri. Bu başkası, Freud'a göre eserlerinde de bu yüzden tanrıya, akıldışı bilinmeze ulaşmayı istemektedir (Freud, 2014, s. 221-242).

Zweig'in Dostoyevski yorumu da tıpkı Troyat gibi, oldukça edebi ve romantiktir. Örneğin Zweig' a göre onun durup dinlenmesine izin vermeden geçen hayatı, eski Ahit kahramanlarının hayatı gibidir. En güvendiği anlarda kendisini yere serer tanrısı. Bir süre sonra ise mücadelesi isyana dönüşür; isyanı da birden umuda ve tanrı aşkına. Tanrının iradesini her zaman *üzerinde hissedenden Dostoyevski, kaderine karşı koymaz ve hazreti Eyüp gibi onun önünde hep eğilir. Tanrı Dostoyevski'yi, mutluluktan gözleri kamaşıp onu unutmasın diye tekrar tekrar acının içine iter-*

*ken; onun acıya isyanı, zihni ve inancı sayesinde diner* (Zweig, 2007, s. 97). Dostoyevski, bütün bu acıların, onu keşfetmesi için yine tanrı tarafından yapılan uyarılar olduğunu düşünür. İsyân ve inanç arasında kalan ömrü, kendi gibi yoksul ama inançlı ve tutkulu insanların ülkesi Rusya sevgisi ile geçer. Eserlerinin kahramanı bu Rusya'dır. Eserlerinin nedeni ise tanrıya ulaşma isteğidir. Bu, onun için *büyük bir* ihtiyaçtır. Tanrı, çelişkilerle dolu yaşamının nedeni olduğu gibi bu çelişkileri giderecektir de: "Ebediyen parçalanmış olan birliğe kavuşmak ister. Ebediyen kovalanana sığınacak bir yer; ebediyen kovulmuş, tutkunun bütün hızlı akıntılarıyla sel gibi akana bir çıkış, bir huzur, bir deniz gereklidir. Dostoyevski Tanrı'yı böyle hayal eder, bir sükûnet olarak ve onu sadece bir ateş olarak bulur (Zweig, 2007, s. 199)."

Bu yorumların hemen hepsi, benzer kimi yönlerle sahip olsa da birbirinden farklıdır. Her biri kendi içinde yorumcunun kendine özgü eğilimlerinden ve birikimlerinden izler taşır. Bu yorumlardan birini ya da birkaçını öbürlerinden çok daha doğru olduğunu söylemek kuşkusuz mümkündür. Ancak Dostoyevski'nin sonsuz edebi evrenini sınırlayan, sınırlanmış bu evren hakkında herkesin üzerinde uzlaştığı belirli nesnel ölçütlere sahip olunmadığı bu tespiti de, önünde sonunda bir yorum olarak görmek gerekir. Üstelik elde, öbür yorumları da bu bir ya da birkaç doğru yorumun aksine yanlış ya da aşırı yorum olarak gösterecek herhangi bir ölçüt de yoktur tıpkı Zeki Demirkubuz' un Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanından yaptığı uyarlamayı, sadakatsiz, yanlış ya da aşırı yorum olarak nitelendirmek için herhangi bir ölçüt olmadığı gibi.

Muharrem'i Yeraltı adamı ile karşılaştırırken, pekâlâ Demirkubuz' un Camus gibi düşünerek uyumsuz bir karakteri resmetmek istediği söylenebilir. Bunun yanı sıra Muharrem'i şu veya bu nedenle ikircikli bir ruh hali içinde; Ankara'nın karmaşasına uyum sağlayamamış, bu karmaşaya rağmen yaşayabilen 'zeki' insanlara yabancılaşmış ve hatta bu 'zeki' insanların oluşturduğu kendine göre akılcılaştırılmış topluma tutunamamış ama tutunmaya, herkes gibi yaşamaya çabalayan bir karakter olarak göstermeye çalıştığı da iddia edilebilir. Gerçekte Muharrem Dostoyevski'nin karakterleri gibi ahlaki bir öğütle, aşkınlığa ya da akıldışı gerçeğe temas etmese de her şeyiyle bu gerçeğe temas etmeye engel olan duvarları zorlayan bir karakter de olabilir; ancak kimi eksiltmelere ya da eklemelere rağmen, bütün bunlar bu yorumu, aslına sada-

katsizlikle suçlamak için oldukça yetersizdir. Önünde sonunda, aşırı ya da değil, Demirkubuz' un yorumu da Dostoyevski'nin sonsuz edebi evrenine dairdir. Yönetmenin *tıpkı* sözü edilen yazar, bilim adamı ya da kuramcılar gibi Dostoyevski'de kendine yarayan bir bal aradığını söylemek mümkündür:

“Yeraltından Notlar, Dostoyevski'nin filmleştirilmesi en zor kitabıdır. Bu ilk açıdan bakıldığında doğru fakat çok derinine girdikten sonra ben tam tersi bir şey gördüm. Kitabın ikinci bölümünde iki tane çok sinematik olay var: Omuz çarpma ile başlayan aşağılanma hikâyesi ve yemekteki aşağılanma hikâyesi. Birinci bölümde ise bu olayların anlam ve içeriğine dair inanılmaz önemli bir yazı var. Bütün bunları düşündükçe o küçük kitap dev bir olanak haline geldi. Bu kadar felsefi ve tanımlayıcı bir metni sinemaya yansıtmanın handikaplarından kurtulmak için bir tek şunu yaptım; son beş altı ay tamamen unuttum kitabı, hiç bakmadım ve inanılmaz bir eliminasyona tabi tuttum. Bütün büyük lafları yavaş yavaş atıp, onlara karşı soğuyup, yabancılaşıp tamamen kendi gözlemlerime, gündelik hayatıma, bende bir duygu uyandıran, empati kurabildiğim olaylara yoğunlaştım. Muharrem'i insan kılacak, gerçek kılacak şeylere ağırlık vermeye başladım. İşte o kül hikâyeleri, televizyonla konuşma, yumurta yapma, akşam işten çıkınca ne yapayım kaygısı... Bunu yapmadığım takdirde ortaya soyut düzeyde, geveze bir film çıkma ihtimali vardı. Böyle anakronik bir biçimde gelişti diyebilirim.”<sup>1</sup>

## Sonuç

“Eğer felsefe ve bilimin insanın varlığını unuttuğu doğrusu Cervantes'le birlikte, bu unutulmuş varlığın keşfinden başka bir şey olmayan büyük bir Avrupa sanatının oluştuğu çok daha net bir şekilde ortaya çıkıyor (Kundera, 2005, s. 16-17)” derken, Milan Kundera romanın doğuşuna dikkat çeker. Modern çağ, tıpkı roman gibi sinemanın doğuşuna da şahitlik eder ve başlarda, kendinden öncekilerin etkisi altında kavru lan bu sanat dalının da unutulmuş insan varlığına dair söyleyeceği çok şey olmuştur. Kendine özgü anlatım dili ile zamanla kendinden öncekilerin etkisini kırırsa da hiçbir zaman onlardan yararlanmaktan vazgeçmemiştir.

Sinema, özellikle romanın ve tiyatronun hem düşüncel hem de biçimsel etkisi altında gelişir. Tiyatro biçimsel olarak taklit edilir; romanlar ise yapımcılar için filme uyarlanabilecek hazır birer kaynak olarak görülür. Bu hazır kaynakların filme çekilmesi, birçok sorunu da beraberinde getirir. Bunlardan belki de en göze çarpanı, uyarlanan roman ile filmin niteliksel olarak karşılaştırılmasıdır. Bu karşılaştırmada cevabı bulunmaya çalışılan soru, uyarlanan romana sadık kalınıp kalınmadığıdır. Herhangi bir nesnel ölçüt olmasa da okuyucu-eleştirmenler, sıklıkla uyarlama filmin aslına sadık kalmadığı; yönetmenin yanlış ve aşırı yorum yaptığı üzerinde uzlaşır. Oysa herhangi bir romanın sonsuz edebi evrenine rağmen tek bir biçimde yorumlanabileceği düşünmek çok da gerçekçi değildir. Üstelik uyarlanan klasik bir roman ise yönetmeninden bu romanı şu veya bu biçimde yorumlamasını istemek de oldukça anlamsızdır. Yönetmen de tıpkı uyarlamayı aslına sadakatsiz kalmakla suçlayan okuyucu-eleştirmenler gibi bir okuyucu-eleştirmendir. O da tıpkı bu okuyucu-eleştirmenler gibi o romanı kendine özgü yorumlamakta özgürdür. Bu özgürlüğü sınırlandırmak zordur. Önünde sonunda yönetmen ya da okuyucu-eleştirmen o romanın sonsuz edebi evreninden kendine göre bir anlam yaratacaktır. Kitap denen, uçsuz bucaksız okyanus, daima yeni keşifler yapmaya kabildir (Meriç, 2013, s. 114). Ayrıca sinema başka bir evrendir. Kendine özgü bir dile ve uzlaşımlara sahiptir. Bu dil ve uzlaşımlar, uyarlamayı ister istemez farklı bir evrenin kılacaktır.

“... Heine, toplum önünde içini döken birinden söz ediyordu. Oysa ben kendim için yazıyorum... (Dostoyevski, 2003, s. 54)” diyen Dostoyevski'nin kendi için söylediklerinin filme uyarlanmasında da benzer tartışmalar söz konusu edilebilir: yapılan uyarlama sadakatsizlikle suçlanabilir. Oysa bu suçlama, kendi için yazan yazarın herhangi bir eserini belirli kalıplar içine sokup anlamaya çalışmak ve üstelik bu sınırlar içinde söylenenlerin son söz olduğunu öne sürmek kadar saçmadır. Böyle bir yazarın ve eserinin bakana göre anlam kazanacağı baştan kabul etmek belki de en doğrusudur. Kuşkusuz bu anlamlandırma sürecinde, oldukça zor olsa da belirli bir alt eşğin varlığına dikkat çekilebilir. Ancak yine de bu eşğin altından bir yerlerden işe başlanması durumunda okur-eleştirmen olarak yönetmeni sadakatsizlikle suçlamak yerine, onun bu yorumu, başka bir sanat mecrasının yetileri ile başka şeyler anlatma çabası olarak görmek gerekir. Böyle bir yazarın eserini uyarlarken yönet-

1 <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/61-insanlara-eglenme-vaat-etmiyorum-muglaklik-vaat-ediyorum.aspx> 25.01.2015

menin aşırı yorum yapma hakkı teslim edilmelidir. Demirkubuz *Yeraltı* uyarlaması ile aşırı yorum yapmış olabilir; ancak bu tespit yapılırken tarihsel olarak bakıldığında, yazar, düşünür ya da bilim adamı hemen her okur-eleştirmenin Dostoyevski'yi, kendi gözlüğü ile okumuş olduğu da unutulmalıdır. Ayrıca aslına sadık kalınarak yazar-eleştirmenlerce yapılan okumaların uyarlanan romanın sonsuz anlamlar içeren edebi evrenini de görmezden geldiği akıllarda tutulmalıdır.

## Kaynakça

- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. Zeynep Özgen Barkot (Çev.). İstanbul: Doruk.
- Bazin, A. (1967). *What is Cinema?* (Volume 1) Hugh Gray (Transt.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California.
- Camus, A. (2004). *Başkaldıran İnsan*. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Can.
- Camus, A. (2006). *Sisifos Söyleni*. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Can.
- Desmond, J. M and Hawkes, P. (2005). *Adaptation: Studying Film and Literature*. New York: McGraw-Hill.
- Dostoyevski, F. M. (2003). *Yeraltından Notlar*. Mehmet Özgül (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Eco, U. (2011). Yorum ve Tarih. Stefan Collini (Ed.). *Yorum ve Aşırı Yorum* içinde (s.39- 63). İstanbul: Can.
- Eco, U. (2011). Metinleri Aşırı Yorumlama. Stefan Collini (Ed.). *Yorum ve Aşırı Yorum* içinde (s. 63- 87). İstanbul: Can
- Eco, U. (2011). Yazar ve Metin Arasında. Stefan Collini (Ed.). *Yorum ve Aşırı Yorum* içinde (s.87- 112). İstanbul: Can
- Freud, S. (2014). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Kâmuran Şipal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Gide, A. (1998). *Dostoyevski*. Bertan Onaran (Çev.). İstanbul: Payel.
- <http://www.hayalperdesi.net/soylesi/61-insanlar-eglence-vaat-etmiyorum-muglaklik-vaat-ediyorum.aspx>
- Kundera, M. (2005). *Roman Sanatı*. Aysel Bora (Çev.). İstanbul: Can.
- Lukács, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Cevat Çapan (Çev.). İstanbul: Payel.
- Lukács, G. (2011). *Avrupa Edebiyatı ve Varoluşçuluk*. Vural Yıldırım (Çev.). Ankara: Epos.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film*. Oxford: Clarendon.
- Meriç, C. (2013). *Bu Ülke*. İstanbul: İletişim
- Rorty, R. (2011). Pragmatistin Yolculuğu. Stefan Collini (Ed.). *Yorum ve Aşırı Yorum* içinde (s.39- 63). İstanbul: Can.
- Said, E. (2008). *Geç Dönem Üslubu*. Özge Çelik (Çev.). İstanbul: Metis.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. James Naremore (Ed.). in *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University.
- Troyat, H. (2004). *Dostoyevski*. Leylâ Gürsel (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Urgan, M. (2004). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Yücel, T. (2009). *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Wagner, G. (1975). *The Novel and The Cinema*. New Jersey: Associated University.
- Zweig, S. (2007). *Üç Büyük Usta*. Nafer Ermiş (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.