

Edebiyattan Sinemaya Uyarlamalarda Yönetmeni Yorumbilimsel Açıdan Değerlendirmek İçin Üç Örnek

DR. ÖĞR. ÜYESİ ŞAHAN YATARKALKMAZ¹

Öz

Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar yorumlanırken, kaynak metnin yönetmen tarafından nasıl ele alındığı önemli bir çalışma konusudur. Kaynak metni merkeze koyan bu yaklaşım, film yönetmenleri ile uyarladıkları metinlerin yazarları arasında hiyerarşi oluşturan bir gerilim yaratabilmektedir. Yazarın ve yönetmenin niyetleri, üslupları veya etkileri karşılaştırılırken iki metnin kültürel ve estetik değerleri de referans alınmaktadır. Bu çalışmada ise kaynak ile hedef metinlerin ötesinde, eseri uyarlanan yazar ile uyarlayan yönetmen arasındaki ilişkinin farklı çeşitlerine odaklanılacaktır. İnceleme yönteminin çıkış noktası, Linda Hutcheon'ın uyarlamalara dair çalışmalarında ve Roland Barthes'ın göstergebiliminde yazar ve yönetmen gibi yaratıcı öznelerle atfettikleri karar kapasiteleri olacaktır. Ayrıca, uyarlama eserin öncelikle kendi başına yorumlanmasının, görsel dilin ve göstergeler arası çevirinin boyutlarını kavramamıza katkısı tartışılacaktır. Bu vesileyle uyarlama film yönetmenliği ile çevirmenlik arasındaki benzerlikler ele alınacaktır. Kullanılacak örnekler arasında, auteur yönetmen Vera Chytilova'nın, Milos Forman'ın yönetmenliğe dair fikirlerini, uyarladığı Ragtime (1981) filmi üzerinden belgelemeye çalıştığı Chytilova vs Forman (1982) belgeseli; Füzûzan'ın kendi öyküsünden Gülsün Karamustafa ile birlikte uyarladığı Benim Sinemalarım (1990); ve Angela Carter'ın kendi eserinden senaryolaştırdığı, Neil Jordan'ın ise yönetmenliğini yaptığı Company of Wolves (1984) bulunmaktadır. Bu örneklem, yönetmen ile yazarın aynı, işbirliği içinde ya da birbirinden bağımsız olduğu bir yelpaze sunacaktır. Ayrıca sinema uyarlamalarında yazar veya yönetmenlerin öne çıkmaları ile eserlerin kültürel değerleri arasındaki ilişki incelenecektir. Bu bağlamda uyarlama çalışmaları ile çeviri göstergebilimi arasındaki yorumbilimsel bağların da değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar sözcükler: uyarlama çalışmaları, sinema, göstergebilim, yorumbilim, çeviribilim

Three Examples to Evaluate the Director from a Hermeneutical Perspective
in Adaptations from Literature to Cinema

Abstract

While interpreting literary adaptations in cinema, the way the source text is handled by the director is an important issue. The approach which places the source text at the center, can create a

¹ İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngilizce Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, (İstanbul, Türkiye), sahan.yatarkalkmaz@yeniyuzyl.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3031-7271
Gönderilme Tarihi: 15 Aralık 2024 Kabul Tarihi: 14 Haziran 2025

hierarchical tension between directors and the authors of the texts they adapt. When comparing the author's and director's intentions, styles or influences, the cultural and aesthetic values of the two texts also play a role. Beyond the source and target text binary, this study will focus on different kinds of relationships between the adapted author and the adapting director. The method of analysis will include decision capacities which Hutcheon's adaptation studies and Barthes' semiotics attribute to artists. Furthermore, the contribution of interpreting the work of adaptation itself to our understanding of visual language and intersemiotic translation will be discussed. Consequently, similarities between directing adaptation films and translation will be discussed. Examples include Chytilova vs Forman (1982), a documentary in which Chytilova documents Forman's opinions about directing as he adapts *Ragtime* (1981); *Benim Sinemalarım* (1990), adapted by Füzün from her own story; and *The Company of Wolves* (1984), scripted by Angela Carter from her own story, directed by Neil Jordan. This sample will present a spectrum where the director and the author are the same with, in collaboration with or independent of each other. Furthermore, the prominence of authors or directors in film adaptations and related cultural values of their works will be examined. The aim is to evaluate the hermeneutical links between adaptation studies and translation semiotics.

Keywords: adaptation studies, cinema, semiotics, hermeneutics, translation studies

GİRİŞ

Bu makalede, *auteur* yönetmen Vera Chytilova'nın, Milos Forman'ın yönetmenliğe dair fikirlerini, uyarladığı *Ragtime* (1981) filmi üzerinden belgelemeye çalıştığı *Chytilova vs Forman* (1982) adlı filminden alınan ilhamla, uyarlama çalışmaları, çeviribilim ve sanat felsefesi arasında kurulabilecek yorumbilimsel bir köprü için yazar-yönetmen ilişkilerine bakmak amaçlanmaktadır. Uyarlama çalışmaları, kaynak metni merkeze koyduğu takdirde, film yönetmenleri ile uyarladıkları metinlerin yazarları arasında hiyerarşi oluşturan bir gerilim yaratabilmektedir. Kimin hiyerarşide üstte olacağı ise değişkenlik göstermektedir. Niyetler, üsluplar veya etkiler karşılaştırılırken iki metnin kültürel ve estetik değerlerinin de referans alındığı düşünüldüğünde, söz konusu dengeleri eleştirmek önem kazanmaktadır.

İnceleme yöntemini oluşturmak için, Linda Hutcheon'ın uyarlamalara dair çalışmalarından ve Roland Barthes'ın göstergebiliminde yazar ve yönetmen gibi yaratıcı öznelerle atfettiği karar kapasitelerinden faydalanılacaktır. Uyarlama eserin öncelikle kendi başına yorumlanmasının, görsel dilin ve göstergeler arası çevirinin boyutlarını kavramamıza katkısı tartışılacak, bu vesileyle uyarlama film yönetmenliği ile çevirmenlik arasındaki benzerlikler ele alınacaktır.

Bir örneklem oluşturabilmek için, uyarlama filmlerin ortaya çıkma sürecinde, yönetmen ve yazar sıfatlarına sahip olan kişilerin rollerini kıyaslamak gerekmektedir. Yazarların, okur ve eleştirmenlerce kabul görmüş kültürel değere sahip olması istenmiş, bu amaçlara uygun üç film seçilmiştir. Birincisi, Chytilova'nın belgeselinin kamera arkasını da gösterdiği, *Ragtime*'dir (1981). Filmi Michael Weller ve Milos Forman birlikte senaryolaştırmış, Forman yönetmiştir. Uyarlanan aynı adlı romanın yazarı Edgar

Lawrence Doctorow, belgeselde de yer almaktadır. Konu edilecek ikinci film, Angela Carter'ın kendi kısa öykülerinden senaryolaştırdığı, Neil Jordan'ın ise yönetmenliğini yaptığı *the Company of Wolves* (1984) adlı filmidir. Carter ve Jordan'ın yazarlık konusundaki ortak deneyimleri, seçimde önemli rol oynamıştır. Üçüncü ve son filmin ise Türkiye'den ve kadın yönetmenler tarafından yapılmasına dikkat edilmiştir. Sebep olarak diğer iki film üzerine yazılan kaynaklarda, kitap ve filmlerin yaratıcılarının cinsiyetlerinin önem teşkil ettiğinin gözlemlenmesidir. Dolayısıyla üçüncü örnek olarak Füzûzan'ın kendi öyküsünden Gülsün Karamustafa ile birlikte uyarladığı *Benim Sinemalarım* (1990) çalışılmıştır.

Bu örneklem, yönetmen ile yazarın aynı, iş birliği içinde ya da birbirinden bağımsız olduğu bir yelpaze sunacaktır. Ayrıca sinema uyarlamalarında yazar veya yönetmenlerin öne çıkmaları ile eserlerin kültürel değerleri arasındaki ilişki incelenecektir. Bu bağlamda uyarlama çalışmaları ile çeviri göstergebilimi arasındaki yorumbilimsel bağların da değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

1. UYARLAYANLAR VE SEBEPLERİ

Linda Hutcheon'ın uyarlamalar üzerine yaptığı *A Theory of Adaptation* (2006) adlı kitapta, bu çalışmanın kapsamını ortaya koymamıza yardımcı olan "Kim? Neden?" başlıklı bölüm bulunmaktadır. Bu başlıkta kültürel sermaye konusu bir sayfa yer tutmaktadır. *Kültürel sermaye*, Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nün öne sürdüğü bir mefhumdur. "Toplumsal eylemlerde kaynak olarak stratejik olarak kullanılabilen simgeler, fikirler, zevkler ve tercihler" olarak tanımlanmaktadır (Scott, 2014, s. 255).

Kuramsal olarak uyarlama çalışmaları disiplini kadar bu çalışmayı da derinden etkileyen bir kitap olmasına rağmen, kritik sayılabilecek kültürel sermaye konusuna kitapta çok az yer ayrıldığı söylenebilir. Yine de örneğin sanatçıların, uyarlanan eserlerin kültürel değerlerinden ve ünlerinden faydalanarak prestij (*cultural cachet*) ve saygı (*respectability*) kazanabileceklerine değinilmektedir (Hutcheon, 2006, s. 91). Özellikle eğitim alanında edebiyat öğrencilerini yetiştirmek için uyarlamaların kullanılmasına; ve film uyarlamalarının uyarlandıkları kitaplarla karşılaştırıldıklarında daha çok sansüre maruz kaldığına dikkat çekilmektedir. Birbirinden bağımsız görünen bu iki olgu, edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamaların toplumsal olarak üst kültüre atfedildiğinin göstergesi olduğu gibi, "kitabını da okumuş olma"nın kültürel sermaye birikiminin bir parçası olduğunu destekler niteliktedir. Hutcheon, kısa tuttuğu bu bölümde, uyarlamaların barındırdığı toplumsal niteliğe, örneğin güç ilişkilerinde avantaj yaratabildiğine dikkat çekmektedir.

Öte yandan uyarlamalar "tarihi aşan orijinal bir deha" varsayımına da meydan okuyabilmektedir (Hutcheon, 2006, s. 111). Zaman olarak sonradan ortaya çıkma niteliğine rağmen "yorumlayıcı ve yaratıcı bir edim" olarak kaynak metinden daha değersiz değildir (Hutcheon, 2006, s. 111). Bu açıdan uyarlamalardaki metinlerarasılık, bir öznelerarasılığı da barındırmaktadır (Hutcheon, 2006, s. 109). Ayrıca sinemanın ve yeni medya biçimlerinin daha kolektif süreçlere sahip olması, iş/eser kadar iş birliğine de odaklanmamızı gerektirmektedir. Başka bir sorun da, ticari kaygılardır. Kaynak metnin kültürel değeri çok yüksek olduğunda, uyarlamanın para kazandırması söz konusudur. Ya da kaynak metin, uyarlanma ihtimali ve bu uyarlamadan da para kazanma ihtimali göz önünde bulundurularak

üretilmiş olabilir. Dolayısıyla en yaygın uyarlama eleştirisi ifadesi olan "orijinal metne sadakat"ten bahsetmek, eleştiriyi çıkışı bulması zor yollara sokabilmektedir.

Eğer özel olarak sinemanın sermaye ve politik ekonomi ile ilişkisi, uyarlama ve çeviri niteliği açısından değerlendirilecekse, sinema kuramlarını referans almak da kolay değildir. Örneğin Gilles Deleuze'ün sinema üzerine yazdığı iki kitapta, uyarlama veya çeviri meselelerine neredeyse hiç değinilmediği gibi, konu açıldığında kameranın varlığı ile zaman denkliğini amaçlayan film örneklerinde, insan gerçekliğindeki para ile zaman denkliğinin tahakkümü dile getirilmekte, bu zorluğun üstesinden gelinemediği söylenmektedir (Deleuze, 1989, s. 78). Klasik sinema kuramlarıyla yorumbilimi, Marksist eleştiriyi ve Bergsoncu epistemolojiyi harmanlayan düşünür, bu tartışmayı kısa kesmektedir. Halbuki Deleuze'den hareketle kaba bir tanım yapabilirsek ve sinemayı içinde yaşanan zamanı tercüme ettiği oranda sanat değeri kazanabilen bir mecra olarak nitelendirebiliyor olsaydık, sinema eserinin kültürel sermaye değerini de ölçebiliyor olurduk. Bu anlamda kimin neden uyarlama yaptığını merkeze alarak, uyarlamaların kültürel değerini sorgulamak zordur. Çünkü kimin neden herhangi bir sanat eserini (kaynak metni) ortaya koyduğunu merkeze alarak, orijinal metnin kültürel değerini sorgulamaya denk gelmektedir. Özetle, Hutcheon'ın konu edindiği kültürel veya ekonomik getirilerin, uyarlayanları ödüllendirecek nicelikte olmadığı, hatta kuramsal açıdan dahi sanatçının işine verilen değer düşük olduğu söylenebilir. Riskli olduğu için de büyük özveri gerektirdikleri dahi iddia edilebilir.

Kanunen "-den üretilmiş" ya da "türetilmiş" eserler olarak düşünülen uyarlamaların (Hutcheon, 2006, s. 89), yeri geldiğinde parodi, serbest uyarlama, "dikkate değer miktarda ironi" içeren yeniden yorumlamalar ile özgün nitelik gösterebildikleri unutulmamalıdır (Hutcheon, 2006, s. 90). İşte bu noktada Hutcheon, Roland Barthes'a ve yazarın eser üzerinde otoritesinin sarsılmasına (ölümüne) referansla, uyarlamaları kuramsallaştırırken "niyet okuma hatası"na düşmemek gerektiğini vurgulamaktadır (2006, s. 106). Fakat yine de, niyeti okumayı askıya alarak da olsa, yazar/sanatçı-çevirmen/uyarlayıcı yelpazesini kurabilmek için bireysel ve toplumsal değerlendirmelere geri dönmemiz gerekmektedir. Bunu yapabilmek için Roland Barthes'ın verdiği derslerden derleme *Romanın Hazırlanışı* adlı eserine bakabiliriz.

Barthes'a göre yazar söz konusu olduğunda teknik, estetik seçimleri üstlenmektedir. Böylelikle etik ile estetik kesişmektedir (Barthes, 2006a, s. 61). Barthes bu yorumundan sonra, sanatçıların estetiklerinden bahsederken etik bir taarruzla karşılaşmaktan kaynaklı olarak yaptıkları işi konuşmaktan hoşlanmadıklarını, hesap vermekten dolayı sinirlendiklerini gözlemlemektedir (Barthes, 2006a, s. 62). Ayrıca yazarın/sanatçının yapısal olarak birey-düzen karşıtlığında durduğuna dikkat çekmektedir (Barthes, 2006a, s. 93). İleride göreceğimiz üzere yönetmen Milos Forman da, cevaplamak zorunda kaldığı sorular karşısında kapıldığı sıkışmışlık hissiyle kuramsal tartışmaya geçtiğinde bu durumdan bahsedecektir. Barthes, yazarın özgünlüğünü kanıtlamak zorunda hissettiğini, bunu yapabilmesi içinse "egotist (benlikçi) olmadan egoist (bencil) olma"yı kabul etmesi gerektiğine

inanmaktadır (Barthes, 2006b, s. 111). Yine aynı belgeselde Forman, yönetmenin “kendini beğenmiş” olması gerektiğinden bahsetmektedir.

2. UYARLAYANIN GÖRÜNMEZLİĞİ

Öyleyse yönetmenin sanatçı olarak değil, sadece uyarlama yapan bir zanaatkar olarak görüldüğü durumlara nasıl yaklaşmak gerekir? Lawrence Venuti’nin çevirmenin görünmezliğine dair tartışmaları burada önem kazanmaktadır. Venuti’ye göre:

“Daha en baştan gözlemlenen algı şu yöndedir: Çeviri ne kadar akıcıysa, çevirmen o kadar görünmez olmaktadır. [...] Öte yandan yazar ve yabancı metnin anlamı da bir o kadar görünür olur” (Venuti, 2008, s. 1).

Sözcükler üzerinde oynayarak bir hipotez oluşturabiliriz. Uyarlama ne kadar sadıksa, yönetmen o kadar görünmez olmaktadır. Öte yandan uyarlanan yazar ve metni de bir o kadar görünür olmaktadır. Ek olarak, serbest uyarlama ya da uyarlama yapan sanatçıya atfedebileceğimiz yaratıcı davranma kapasitesini, yaratıcı bir çeviri edimi olarak düşündüğümüzde, bu bizi Schleiermacher’dan Berman’a uzanan yabancılaştırıcı çeviri tartışmalarına kadar götürecektir (Venuti, 2008, s. 15). Yaratıcı uyarlamayı, yabancılaştırıcı çeviri olarak düşünmek yeni kapılar açacaktır. Fakat bizim için önemli olan, öncelikle eserlere ve uyarlama sürecine halihazırda nasıl yaklaştığımızı olabildiğince betimsel şekilde değerlendirebilmektir (Venuti, 2008, s. 265). Bu noktada toplumsal anlamda kültürel sermayeyi düşünürsek, ikinci bir hipotezi de şöyle ortaya koyabiliriz: Uyarlayana atfedebileceğimiz sanatçı/çevirmen görünürlüğü, kültürel sermaye ile olumlu korelasyona sahiptir. Kültürel sermayenin ölçülmesi pek kolay değildir ve gözlemlenebilir olgular üzerinden değerlendirilebilmesi için kültürel temsil niteliğine sahip metinlere yakından bakmak iyi bir seçenek teşkil etmektedir. Örneğin böyle bir gözlemi sağlayacağını düşündüğüm kaynaklar arasında, akademide ve sinema eleştirilerinde sıklıkla referans verilen kuramsal metinler vardır. Sadece nasıl ayrıntılı çalışılabileceği konusunda fikir ortaya koyabilmek için, Gilles Deleuze’ün sinema üzerine yazdığı iki kitaba değinmek istiyorum. Göstergebilimsel çözümleme yöntemlerine de ilham veren *hareket-imge* ve *zaman-imge* mefhumlarının geliştirildiği kitaplarında Deleuze, uyarlama konusunda neredeyse hiç değinmemektedir. Ele aldığı yüzlerce film arasında yine yüzlerce uyarlama olmasına rağmen, uyarlama ifadesini dahi çok az kullanmaktadır. Örneğin ilk kitapta biçimci (formalist) kuramcı Sergei Eisenstein’in “çerçeveyi konuya uyarlama”sına değinilmektedir (Deleuze, 1986, s. 13). İkinci kitapta ise sinemaya özgü imgelerin başka mecralardan uyarlanma/çevrilme nitelikleri tamamen göz ardı edilmektedir. Bu da incelenen tüm eserlerin niteliklerinin özgün olduğunu varsaymamızı sağlamaktadır. Ancak en azından kuramsal tartışmaya konu edilecek kadar kültürel sermayeye sahip olduklarını düşünürsek, uyarlama/çeviri niteliğinin görmezden gelinmesiyle bu niteliğin pekiştirildiğini de söyleyebiliriz. Kısacası, Deleuze’ün kuramında yönetmenlerin sanatçılar oldukları ön kabulü vardır ve uyarlama edimi büyük oranda

kültürel sermaye dışında tutulmaktadır. Benzer durumların başka kuramcılarda da gözlemlenebileceğini düşünüyorum.

Hutcheon ve Barthes'ın yaklaşımlarına *kültürel sermaye* ve *görünmezlik* kavramlarını da ekleyerek, toplumsal ve bireysel eksenleri ele almak için henüz basit bir çerçeve ortaya konmuş oldu. Çalışmamıza derinlik katacak bir tartışma için, Prof. Dr. Sündüz Öztürk Kasar'ın 2012 yılında "özde çeviri" adıyla kavramsallaştırdığı olgu, esin kaynağı oluşturmaktadır:

"Türkçeye "özde çeviri" olarak [aktarılan] bu kavram, yayınlanmış olduğu yerel dil bağlamında özgün eser olarak üretilmiş ancak özünde zihinsel bir çeviri işleminin yer aldığı bir ürüne işaret etmektedir. Bir başka deyişle, eserin oluşturulduğu ve sunulduğu dil ve kültür, eserin yansıttığı dil ve kültürden farklıdır: yazar yapıtını oluştururken bir dilden diğerine, bir kültürden diğerine zihninde gerçekleştirdiği bir çeviri işlemi aracılığıyla geçer ve bu zihinsel çeviri işlemi tıpkı kâğıt paraların dokusundaki filigran gibi metnin dokusunda bir iz bırakır" (Kasar, 2020, s. 3).

Kasar'ın diller arası çeviri özelinde tanımladığı kavramın, göstergeler arası çeviri niteliği gösteren uyarlama çalışmaları için, daha önce değindiğimiz gibi, henüz üretilirken uyarlama aşaması da düşünülen eserleri veya kendi eserlerini uyarlayan yazar/sanatçıları ele almak için faydalı olacağını söyleyebiliriz. Diller ve kültürler arası fark yerine mecralar arası farkları düşünerek, göstergeler arası çeviri düzeyinde benzer bir olguyu ele alabiliriz. Söz konusu edebiyattan sinemaya uyarlama olduğunda, sinemadaki karşılıklarını bulması zor olan unsurların edebiyata özgü (uyarlamaya direnen), kolay olan unsurların da sinemaya yatkın olduklarını söyleyebiliriz. Uyarlama çalışmalarında, "başarılı" örnekleri ele almanın bir anlamda kaçınılmaz olduğu söylenebilir. Zira "başarısız" örneklerde edebiyata özgü niteliklerin vurgulandıklarını veya sinema dilinin avantajlarından yararlanılamadığını söyleyebiliriz, ancak edebiyat ve sinema mecraları arasındaki bağlantıları tartışmakta zorlanırsınız. Dolayısıyla betimsel bir çalışmaya hizmet edecek olan, kültürel değeri düşük ya da sinemaya uyarlamaya yatkın eserler olacaktır. Burada iki durumun da ölçütü olarak seyircinin ilgisi ve üzerlerine yazılan yazıların ortak yargıları alınacaktır. Bu çalışma için seçilen üç edebi metin de kültürel olarak değerli ve sinematik bulunmaktadır (Rapf, 1998, s. 18; Smyth, 2013, s. 7; McCann, 2010, s. 69; Sarhan, 2022, s. 83). Sinema diline uygunlukları nedeniyle de yapılan uyarlamalar kaynak metinle karşılaştırmaya daha yatkındır. Dolayısıyla yönetmenlerin konumu da çevirmenin konumuna daha benzer olacak, "özde çeviri" kavramından ilhamla ortaya koyabileceğimiz, "sinematik tahayyül ile yazılmış edebiyattan sinemaya uyarlama" niteliğini göstereceklerdir.

3. ÜÇ ÖRNEK

Elimizdeki bilgiler ışığında, vakaları sırasıyla inceleyebiliriz. Örneklemin oluşturduğu yelpazeyi ele alırken, yönetmenlerin yazarlarla ilişkilerinin bir doku oluşturabilmesi için kriter olarak aralarındaki mesafe alınmıştır. Başka bir deyişle inceleme, yönetmenin yazardan en uzak pozisyonda olduğu örnekle başlayacak, yazar ile yönetmenin aynı olduğu örnek ile bitirilecektir. Bu yelpazeyi oluşturan filmlerin uyarlama niteliğinin görünür olması ve uyarlanan metne sadakatin daha az dikkate alındığı

serbest uyarlama niteliğini almamış olması önemlidir. Böylelikle uyarlanan metinlerin asli özelliklerinin filmlerde korunduğu söylenebilecektir. Uyarlama çalışmalarında Deborah Cartmell'den hareketle Julie Sanders'ın değindiği temel kriterlerden birisi, hedef eserde kodların dönüştürülmesinin (göstergeler arası çevirinin) seyircinin uyarlama izlediğini bilmesini ne ölçüde engellediğidir (Sanders, 2006, s. 20-22). Elimizdeki üç örnekte de seyirci kaynak metne yakın eserler izlediğini düşünebilmekte ve uyarlanan edebi eserleri okumamış olsa bile, filmleri uyarlama sıfatını aklında bulundurarak izleyebilmektedir.

3.1. Ragtime (1981) & Chytilova vs Forman (1982)

Çek Yeni Dalgası'nın önde gelen yönetmeni Vera Chytilova'nın, aynı akımın bir başka yönetmeni olan arkadaşı Milos Forman'ı, Doctorow'un ünlü romanı *Ragtime*'ı filme uyarladığı süreçte takip ettiği belgesel, kontrolsüz gelişmiş görünen ilginç bir çalışmadır. Chytilova, sinema kuramları veya uyarlamalar üzerine akademik çalışmalar yapanlar için paha biçilemez bir tavır takınmakta ve arkadaşı Forman'ı kendisini analiz etmeye, kendi üretimini kuramsal bir çerçeveye oturtmaya, kendi anlam üretimini anlamlandırmaya zorlamaktadır. Yer yer, iki ergenin etraftaki izleyenleri rahatsız eden gereksiz bir tartışmasına tanık oluyormuş gibi hissettiren gerginlikler ortaya çıkmaktadır. Çatlayan sesleri ve birbirleri karşısında çaresiz kalışları ile acıma duygusu bile uyandırabilmektedirler. Ancak sundukları cevaplar kuramsal açıdan çok zengindir.

Bunlar arasında Forman'ın öncelikle her metne yabancı hissettiğini dile getirmesi vardır. Ayrıca yönetmen (sanatçı) olarak görünürlüğü karşısında, uyarlayıcı (çevirmen) olarak görünmez kalmak istediği ortaya çıkmaktadır. "Filmi yapan sanatçı" olarak sorumluluk alabilmektedir. Ancak teknik olarak, kullandığı yaklaşım veya formüllerin ne olduğu sorulduğunda, köşeye sıkıştırılmış ve çaresiz hissetmekte, cevap vermeyi büyük oranda reddetmektedir. Örneğin şiddetli tartışmalardan birinin sonunda yönetmen olarak, filme çektiği hikayedeki çatışma bir birey ile bir kurum arasında ise bunu çok daha dokunaklı bulduğunu ve filmini yapmayı tercih ettiğini söyleyebilmektedir. Yönetmen, kurumlara değil ancak bireylere şefkat duyulabileceğini öne sürmektedir. Sonuç olarak yönetmenin tercihlerini ve teknik seçimlerini açıklayamaması söz konusu değildir. Daha ziyade bazı seçimleri açıklamak istemediği görülmektedir.

Öte yandan yönetmen, romanın yazarı Doctorow'dan da büyük bir serbestlik talep ettiğini söylemektedir. Yazara "kitabı daha en başta yazarken sahip olduğun özgürlüğü yönetmen olarak bana neden tanıımıyorsun?" diye sorduğunda, yazarın cevabı inceliklidir: "İstediğin tüm özgürlüğünü sana tanıyorum. Sadece o zaman adını *Ragtime* koyamazsın!"

Ragtime'a dair eleştirilere baktığımızda, yaklaşımlara göre büyük farklılık gösterdiklerini görmekteyiz. Tom Sobchack'in eleştirisi Doctorow'a bir kez olsun değinmemektedir. Bunun yerine filmin Amerikan tarihi, gerçekliği ve müziği ile organik ilişkisini uzun uzadıya incelemeyi tercih etmektedir. Bu şekilde de eleştirmenlerin beğenmediği ama seyircinin çok sevdiği (Sobchack, 1985, s. 148) bu filmin asıl başarısını ortaya koymaya çalışmaktadır.

J. E. Smyth'in değindiği üzere, filmin senaryosu ilk başta Doctorow tarafından, Robert Altman için yazılmıştır, ancak daha sonra Michael Weller tarafından Forman için yazılmıştır. Son halinde radikal değişiklikler vardır. Açılış ve ana karakterin farklı olması yanısıra, kitapta olmayan bir karakter, filmde hem büyük yer kaplamakta, hem de ünlü bir oyuncu tarafından (Edward G. Robinson) canlandırılmaktadır (Smyth, 2013, s. 9). İlginç bir şekilde, filmin ana karakteri Coalhouse'un, romanda bu niteliğe sahip olmasa da, yazarın hayalinde romanı aşan bir kuvvete sahip olduğu görülmektedir. Yazarın dile getirdiği bu durum ele alındığında, Forman'ın duyarlılığı belki de yazarın cesaret edemediği bir anlatıya sinemada yer verilmesini sağlamaktadır.

Rapf ise filmi uyarlamadıklarıyla başarısız bulmakta, "eksik malzeme"lerden dem vurmaktadır (1998, s. 21). Öyle ki, bu makalenin olumsuz tavrı, sayılara da yansımaktadır. Rapf'ın makalesinde "Doctorow'un" ifadesi 17 kez geçerken, "Forman'ın" ifadesi sadece 2 kez geçmektedir. Karşılaştırmak adına, bir sonraki örnek olan *the Company of Wolves* üzerine Sara Martin'in yazdığı makalede bu oran 18'e 7 olacaktır (Martin, 2001). Kaynak metnin yazarını temel referans olarak almak iki makale için de ortaktır. Angela Carter kendi öyküsünden uyarlanan filmde, *uyarlayan* senarist konumundadır. Tüm bunlara rağmen, söz konusu eleştiri metninde, filmde hiçbir emeği olmayan Doctorow kadar baskın bir rol oynamamaktadır.

3.2. The Company of Wolves (1984)

Angela Carter'ın *Kırmızı Başlıklı Kız* uyarlaması olarak da düşünülebilecek olan aynı adlı öyküsünden yönetmen (ve yazar) Neil Jordan'la birlikte senaryolaştırdığı *the Company of Wolves*, bir uyarlamanın uyarlaması olarak fantastik korku sinemasında aykırı bir yer tutmaktadır. Halk masallarındaki cinsiyetçiliğe, onları yeniden yazarak meydan okuyan öykülerden oluşan *The Bloody Chamber*'da yer alan duyusal betimlemeler oldukça kuvvetlidir. Filme uyarlanan öyküde ise görsel anlamda hayal etmeyi mümkün kılan ve sinemada her biri tek bir çekime denk gelecek şekilde düşünmesi kolay cümlelerin art arda sıralandığı pasajlar mevcuttur (özellikle bkz. Carter, 1995, s. 135). Bu özellik, ileride bahsi geçecek olan Füzûzan'ın sinematik diline benzerliğiyle ilginç bir durum ortaya koymaktadır.

Sara Martin'in bir önceki başlıkta bahsedilen makalesinde Carter'ın söz konusu hayal gücünün baskınlığına dikkat çekilmesiyle (Martin, 2001, s. 21) birlikte, filmin iki yazar arasında bir "işbirliği" ürünü olduğu, birisinin aynı zamanda yönetmen olduğu söylenmektedir. Sharon McCann ise filmin gişede ve eleştirmenler nezdinde görece başarısız olmasında yönetmeni sorumlu bulmaktadır (2010, s. 68). Akademisyen, Carter'ın da kabul ettiği üzere, filmin öncelikle yönetmene ait olduğunu ileri sürmektedir (McCann, 2010, s. 69). Hatta sonuca bağlarken, Neil Jordan'ın film için aklında yer alanın, öykülerdeki alegorik altyapıyı, bir politik alegori olarak kendi filmine aktarmak olduğu savunulmaktadır. Carter'ın ise bu noktada, filmde etkisi hiç yokmuş gibi, adı hiç yer almamaktadır.

Öte yandan, Francisco Vaz da Silva'nın okumasında, Neil Jordan arka plandadır ve Carter masaldan kendi uyarlamasını geliştiren asıl aktördür (2016, s. 182). Charles Perrault'nun *Kırmızı Başlıklı*

Kız öyküsünü merkeze koyarak kökenbilimsel bir uyarlamalar tarihi çalışması yapan Vaz da Silva, Carter'ın vurgusunun "hayatın dışıl gücünün aktarımı" olarak değerlendirmektedir (2016, s. 184). Bu da kaynak-hedef ikiliğinin ötesinde filme yansıyan ikilemlerin ve iç çelişkilerin Carter'ın özgün, yaratıcı katkısı olduğunu düşünmemize yardımcı olmaktadır. 2016'da yayınlanan bu makalede Jordan'ın adının sadece bir kez geçiyor olması, öykülere ve filme olan yaklaşımların ne denli farklı olabileceğini ortaya koymaktadır. Carter'ın uyarlamayı yapan yazar/sanatçı olarak kimliği, farklı bir tarihsel/kültürel bağlamda daha baskın sayılabilmektedir.

Kim Snowden ise bu film üzerine, kendi öğrencileriyle yaptığı çalışmalardan yararlanarak seyirciyi işin içine katmaktadır. Snowden, bir dizi karakteri olan Vampir Avcısı Buffy ile *the Company of Wolves*'daki Rosaleen'i benzer şekillerde, kadın/canavar denkliği içerisinde değerlendirmektedir. Angela Carter'ın uyarlamasını sadece Feminist bir revizyon olarak görmemektedir. Aynı zamanda Üçüncü Dalga Feminizm'in, çeşitli gericiiliklerin 21. Yüzyıldaki feminizm karşıtlığına cevap üretebilmesine yardımcı olabileceğini söylemektedir. Snowden'a göre Feminizm karşıtlığının tezahürlerinden biri olan "kurbanı, kurbanı oynamakla suçlamak," hem öykü hem de filmde alaşağı edilmektedir. Bu nedenle makalesini, filmde de vurgulanan kadının "kendini kurtarma gücü"ne odaklanarak bitirmektedir (Snowden, 2010, s. 176).

3.3. Benim Sinemalarım (1990)

Üçüncü örneği teşkil eden kaynak metin, yazar Füzüzan'ın kendi hayatında da çok iyi tanıdığı İstanbul (Beyoğlu) varoşlarında geçen ve fakir bir kızın zorluklarla geçen büyüme öyküsüdür. Yazarın Gülsün Karamustafa ile iş birliği yaparak yaptığı uyarlama ise: "Türkiye sineması tarihinde yönetmenlik alanında ilk kadın ortaklığıdır" (Öztürk'ten alıntıl原因 Fontini, 2017, s. 151). Bu ortaklık sinemada kadın yönetmenler adına yeni bir soluk getirmekle kalmamış, aynı zamanda film yapım sürecindeki profesyonellik ile de dikkat çekmiştir:

"Füzüzan, öyküde ışığın gelişinden binaların yapısına dek ayrıntılarıyla tasvir edildiğini; ancak öyküyü 9 ayda yazmamasına rağmen senaryoyu yazmak için 9 ay harcadığını belirtir. Filmin ilk asistanlarından Zeki Demirkubuz, senaryo yanlışlıkla bir başkasının eline geçerse, o kişinin filmi çevirebileceğini zira senaryonun en ince ayrıntıyı dahi tasvir eden bir yöntemle yazıldığı yorumunu getirmiştir" (Fontini, 2017, s. 151).

Türkiye'de 1950lerdeki öykü yazarlarının sinema üzerindeki etkisini tezinde çalışan Zeynep Sarhan da benzer bir yorum yapmaktadır:

"Edebiyata sinema dilini, sinema üslubunu getirmesi ve bir rejisör gibi çalışması bakımından Füzüzan'ı özgün bir edebiyatçı olarak kabul edebiliyoruz. Füzüzan'ın kendisi de bu üslubu için plan plan, sahne sahne bir görsel inşa ettiğinin farkındadır. Yazınında sinematografik bir anlatım yakaladığı için de öyküsünün filmleştirilmesi kolay olmuştur diyebiliriz" (Sarhan, 2022, s. 83).

Vurgulanabilecek bir başka unsur, Füzüzan için öyküsünün filmi çekmenin, aynı zamanda çocukluğundan beri tanıdığı ve sürekli değişmekte olan İstanbul'un kaydını tutmak anlamına

geldiğidir (Şüyün, 2020, s. 202). Başka bir ifadeyle bu öykünün sinemaya uyarlanması, yazar için seyirciye ulaşmanın ötesinde kişisel bir anlama sahiptir.

Yurtdışında beğeniyle karşılanan ve yıllar geçtikçe değerinin artmakta olduğu, üzerine yapılan çalışmaların artışıyla gözlemlenebilecek olan film, Türkiye’de Atilla Dorsay ve Agah Özgüç gibi önde gelen eleştirmenler tarafından beğenilmemiştir ve bu eleştirilerde *Benim Sinemalarım*’ın öyküsü hiç dikkate alınmamış, film ise amatörce bulunmuştur (Fontini, 2017, s. 162-164). Burada yönetmenlerin kadın olmalarının etkisi de gözlemlenmektedir.

Elimizdeki kavramsal çerçeve içinde, kendi eserini uyarlayan bir yazar olarak Füzuran, kendi sinematik hayal gücünden edebiyata ve sonra da edebiyatından sinematik dile çeviri yapıyor olması nedeniyle, sanatçı olduğu kadar çevirmen niteliğine de sahiptir. Özünde sinematik nitelikler barındıran öykü, böylelikle sinemadan edebiyata, edebiyattan sinemaya giden bir mekik dokuma barındırmaktadır. Örneğin aşağıdaki kısımda Füzuran cümleleri tek paragrafta toplamak yerine alt alta sıralamış, her biri ayrı bir çekim olarak hayal edilebilecek görsel bir dil oluşturmuştur:

“Kadın doğruldu yerinden.

Sokak kapısı vuruluyordu.

Çabuk, alışkın yürüdü.

Karanlık taşlığı geçti.

Ağır kapıyı çekti.

Sokağın bildik, kapanık havasıyla birlikte girdi içeri kocası.

İki evin arasından gök görünüyordu. Mavi ve yıldızlıydı.” (Füzuran, 2003, s. 18)

Dolayısıyla filmi beğenmeyen eleştirmenleri ele aldığımızda karşımıza bir çelişki çıkmaktadır. Gördüğümüz üzere söz konusu film uyarlamasının “başarısızlığı” olduğunda, yazarın edebi niteliği göz ardı edilmektedir. Zira edebi nitelik ele alınacak olsa, yazarın edebi başarısı ile uyarlamadaki başarısızlığı arasında kalınacak ve çelişkiye düşülecektir.

İncelediğimiz son iki örnekte, yazarların kendi eserlerini başka bir mecraya uyarlamalarının ötesinde, yönetmenlerin de ikinci bir çeviri katmanı ortaya koyduklarını görmekteyiz. Bu durumu, Sündüz Öztürk Kasar’dan hareketle, daha en baştan zihinsel olarak ikinci mecradan (sinema) ilk mecra (edebiyat) yapılmış bir çeviriye benzetebiliriz. Böylelikle “dolaylı özde çeviri”ye benzeyen bir durum olarak değerlendirebiliriz (Kasar, 2020, s. 7). Yazar ve yönetmenin birlikte çalıştığı, hatta ikisinin aynı kişi olduğu durumlarda ise, yazarın kısmen kendi sinematik tahayyülünden yola çıkarak yazdığı eserini uyarlayarak bir “aslına çeviri”ye maruz bıraktığını söyleyebiliriz. Sonuç olarak Füzuran’ın *Benim Sinemalarım*’ının hem öykü hem de film olarak düşünülebileceğini, sinema ve edebiyat arasında mekik dokuyan sürekli çeviri halindeki bir metin olduğunu söyleyebiliriz!

4. SONUÇLAR

Uyarlama filmler ve kaynak metinleri birlikte ele alındıklarında, kaynak metnin yazarı ile yönetmen arasında daha görünür olanın, eserlerin algılanan kültürel değerlerini yansıttığı

düşünülebilir. Dolayısıyla algılanan kültürel değere göre oluşan hiyerarşinin, değerini uyarlama filminden önce ispat etmiş edebi eserlere ayrıcalık tanıdığı gözlemlenebilir. Yine bu açıdan, örneğin yönetmenin henüz film ortaya konmadan önce öne çıktığı örneklerde, uyarlanan kaynak metnin kültürel değerinin seviyesinden ziyade, yönetmenin kültürel sermayesinin baskın olduğu iddia edilebilir.

Öte yandan, eleştirilerde yazar ve yönetmenlerin edebi veya sinematik yetkinliklerinin ötesinde, gişe başarısı, uyarlama eserin tarihsel (kültürel) bağlamda edindiği yer, kullanılan yaklaşıma göre eserlerin sahip olduğu düşünsel değer, gibi farklı etkenler rol oynamaktadır. Bu da görünürlük ve üstünlük niteliklerinin keyfi olarak oluştuğuna ve zamanla değişebileceklerine işaret etmektedir. Başka bir deyişle bu etkenler, yeri geldiğinde yönetmenle yazar arasında kurulan hiyerarşiyi baş aşağı çevirecek güce sahiptir.

Son olarak, Kasar'ın "özde çeviri" kavramından hareketle incelediğimizde, uyarlanan bazı unsurların mecralar arası geçişliliğe yatkınlığı belirginleşmektedir. Bu açıdan, özellikle sinematik metinlerden uyarlamalarda veya yazarın kendi eserinden uyarlama yaptığı durumlarda kaynak metin ve hedef metin arasında net çizgiler çekemeyeceğimizi söyleyebiliriz. Bu durumlarda uyarlanan eserleri ve uyarlamalarını kaynak ve hedef ayırmasını düşünerek almak yerine, başka bir yaklaşım gerekmektedir. Bu eserleri, birbirini tamamlayan, geliştiren, birbirine zamanlarının ötesinde yorum ve anlam sürekliliği kazandıran, ve Linda Hutcheon'ın ele aldığı gibi "metinler ve özneler arası bir süreç" olarak karşımıza çıkan bir bütün olarak değerlendirmek faydalı olacaktır (Hutcheon, 2006, s. 18-21). Özellikle sinematik tahayyül ile yazılmış edebiyat eserlerinin sinemaya uyarlandığı örneklerin de gösterdiği üzere, bütün olarak değerlendirmek bazen mecburiyet teşkil etmektedir. Zira hedef (uyarlama) metinler henüz kaynak metnin yaratım sürecinde hayal edilmeye başlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Barthes, Roland (2006). *Romanın Hazırlanışı 1: Yaşamdan Yapıta*. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barthes, Roland (2006). *Romanın Hazırlanışı 2: İstek Olarak Yapıt*. çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Carter, Angela (1995). *The Bloody Chamber*. Londra: Vintage Classics.
- Deleuze, Gilles (1986). *Cinema 1: Movement-Image*. çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1989) *Cinema 2: Time-Image*. çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fontini, Pınar (2017). *1990-2000 Yılları Arasında Türkiye'de Kadın Yönetmen Olmak*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Füruzan (2003). *Benim Sinemalarım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Hopper, Keith. (2003). "Hairy on the Inside: Re-Visiting Neil Jordan's "The Company of Wolves." *The Canadian Journal of Irish Studies*, 29(2), 17–26. <https://doi.org/10.2307/25515470>
- Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Jordan, Neil, & McSwiney, S. (1997). "Trying to Take the Gun Out of Irish Politics: An Interview with Neil Jordan". *Cinéaste*, 22(4), 20–23. <http://www.jstor.org/stable/41688952>.
- Martin, Sara. (2001). "Little Red Riding Hood Meets the Werewolf: Genre and Gender Tensions in Neil Jordan's "The Company of Wolves."" *Journal of the Fantastic in the Arts*, 12(1 (45)), 18–33. <http://www.jstor.org/stable/43308494>
- McCann, Sharon. (2010). "With redundancy of blood": Reading Ireland in Neil Jordan's "The Company of Wolves." *Marvels & Tales*, 24(1), 68–85. <http://www.jstor.org/stable/41389027>
- Öztürk Kasar, Sündüz (2020). "Çeviri göstergebilimi ile kent göstergebiliminin bütünleşik bağlamında özde çeviri kavramının incelenmesi". *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi*, 1(1), 1-25.
- Öztürk Kasar, Sündüz ve Şahan Yatarkalkmaz (2020). "Sinemadaki Roman Uyarlamalarında Göstergebilimsel Kodların Karşılaştırılması: Yusuf Atılgan'dan Ömer Kavur'a Anayurt Oteli Örneği" 2. *International Congress on Academic Studies in Philology (BICOASP '20)*, Bandırma Onyedil Eylül Üniversitesi.
- Rapf, Joanna E. (1998). "Volatile Forms: The Transgressive Energy of "Ragtime" as Novel and Film". *Literature/Film Quarterly*, 1998, Vol. 26, No. 1 (1998), pp. 16-22 Published by: Salisbury University Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43796819>
- Sanders, Julie (2006). *Adaptation and Appropriation*. Londra: Routledge.
- Sarhan, Zeynep (2022). *50 Kuşağı Öykücülerinin Sinemaya Etkisi ve Sinemanın Toplumun Estetik Eğitime Katkısı*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Scott, John (2014). *Oxford Dictionary of Sociology*. Londra: Oxford University Press.
- Smyth, J. E. (2013). "Against the Beat: Ragtime, Black History, and Postmodernism". *Film Quarterly*, Vol. 67, No. 1 (Fall 2013), pp. 7-13 Published by: University of California Press Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2013.67.1.7>
- Sobchack, Tom (1985). "Ragtime": An Improvisation on Hollywood Style. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 13, No. 3 (1985), pp. 148-154 Salisbury University Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/43797440> Accessed: 24-09-2024 14:07 UTC
- Snowden, Kim (2010). "Fairy Tale Film in the Classroom: Feminist Cultural Pedagogy, Angela Carter, and Neil Jordan's The Company of Wolves". *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Editor(s): Pauline Greenhill and Sidney Eve Matrix. Colorado: University Press of Colorado; Utah State University Press. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt4cgn37.13>
- Şüyün, Faruk (derleyen) (2020). *Fürüzan Diye Bir Öykü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tesich, Steve (1981). *Playwrights Making Movies*. Yazarlar: Steve Tesich, Wallace Shawn, David Mamet, John Guare, Michael Weller and Michael Earley Source: *Performing Arts Journal* , 1981, Vol. 5,

No. 3 (1981), pp. 20-53 Published by: Performing Arts Journal, Inc Stable URL:
<https://www.jstor.org/stable/3245089>

Vaz da Silva, Francisco. (2016). Charles Perrault and the Evolution of "Little Red Riding Hood." *Marvels & Tales*, 30(2), 167–190. <https://doi.org/10.13110/marvelstaes.30.2.0167>

Venuti, Lawrence (2008). *The Translator's Invisibility*. 2. bs. New York: Routledge.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ
TÜRK ROMANINDA
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

MUNİS FAİK OZANSOY

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

FAİK ÂLİ OZANSOY

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

GÜLMECENİN DİLLERİ

Prof. Dr. Ünsal Özünü



Günce Yayınları