

# ***Anna Karenina*'nın Brown ve Wright Uyarlamaları: 1930'lar ve 2010'larda Aşkın ve İlişkinin Temsili**

SELÇUK İLETİŞİM  
DERGİSİ 2021;  
14(3): 1151-1182  
doi: 10.18094/JOSC.865325



**Selen Gökçem Akyıldız**

## **ÖZ**

Film uyarlamaları, özellikle edebiyattan uyarlananlar hem ana akım hem de bağımsız film endüstrilerinden gelen uyarlamaların miktarı nedeniyle son yıllarda hızlı bir şekilde büyümektedir. Bununla birlikte, bu çalışmaların odak noktası, genellikle edebi tarzın beyaz perdeye kolaylıkla uyarlanabilir olanların arasından en çok satan yapıtlara yöneliktir; ancak, uyarlama sürecinin tamamen farklı bir şekilde sonuçlandığı durumlar da vardır. Lev Tolstoy'un 1878 yılında kitap olarak yayınlanan *Anna Karenina* romanı, şimdiye kadar tiyatro, film, televizyon, bale, müzikal, opera ve edebiyat formlarında birden fazla kez uyarlanmıştır. Joe Wright'ın 2012 yılında aynı isimle uyarladığı *Anna Karenina*, yönetmenin yaptığı cesur değişimler ile o zamana kadar romandan filme uyarlanmış diğer yapımlardan oldukça farklıdır. Uyarlama filmin yayınladığı çağın, çağın seyircisinin, sinemanın olanaklarının ve izleme pratiklerinin çeşitliliği de göz önünde bulundurulduğunda roman ve sinemanın farklı teknikler kullanarak hem seyircisine hem de okuruna nasıl bir dünya sunduğu inceleme konusu haline gelmektedir. Bu çalışma, *Anna Karenina* romanının 2012 yapımı uyarlaması ile birlikte ilk sesli film versiyonu olan 1935 yapımının romandan filme uyarlanırken ne gibi değişikliklere uğradığını dönemin romantik aşka bakışını da içine alacak şekilde içerik ve biçim analizi yöntemi ile değerlendirilmesini içermektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Tolstoy, Anna Karenina, Film Uyarlaması, Romans, Aşk Temsili

SELEN GÖKÇEM AKYILDIZ

Dr. Öğr. Üyesi

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

gkselen@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7948-8330

SELÇUK İLETİŞİM DERGİSİ 2021; 14(3): 1151-1182

doi: 10.18094/JOSC.865325

Geliş Tarihi: 20.01.2021 Kabul Tarihi: 12.04.2021 Yayın Tarihi: 25.07.2021

# Brown and Wright Adaptations of *Anna Karenina*: Representation of Love and Relationships in the 1930s and 2010s

JOURNAL OF SELÇUK  
COMMUNICATION 2021;  
14(3): 1151-1182  
doi: 10.18094/JOSC.865325



**Selen Gökçem Akyıldız**

## ABSTRACT

Film adaptations, especially those adapted from literature, have been growing rapidly in recent years due to the number of adaptations from both the mainstream and independent film industries. That being said, the focus of these studies is often on best-selling works of literary style that are easily adaptable to the screen; yet, there are situations where the adaptation process ends in a completely different way. Lev Tolstoy's novel *Anna Karenina*, published in 1878, has been adapted more than once in theater, film, television, ballet, musical, opera and literary forms. *Anna Karenina*, adapted by Joe Wright with the same name in 2012, is quite different from other productions that have been adapted from novels to films until then with the bold changes made by the director. Considering the diversity of the era, the audience of the age, the possibilities of the cinema and the viewing practices of the adapted film, it becomes a subject of examination what kind of world the novel and cinema offer both to its audience and its reader by using different techniques. Another subject of this study is to examine how the romantic love theme, which is the focal point of the novel, is reflected cinematically in two different centuries. This study examines the 1935 and 2012 film adaptations of *Anna Karenina* novel using the formal and content analysis methods to analyze the technique that has been used when adapting from novel to film along with the perspective of romantic love of both centuries.

**Keywords:** Tolstoy, Anna Karenina, Film Adaptations, Romance, Representation of Love

SELEN GÖKÇEM AKYILDIZ

Asst. Prof.

Niğde Ömer Halisdemir University

gkselen@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7948-8330

JOURNAL OF SELÇUK COMMUNICATION 2021; 14(3): 1151-1182

doi: 10.18094/JOSC.865325

## GİRİŞ

Her dönemin içinden geçtiği yenilik ve değişimler, farklı mecralar üzerinde yeni deneyimlerin ortaya çıkmasına olanak vermektedir. Roman türünün on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan sinema sanat dalı ile yollarının kesişmesi, anlatının bir başka dalı olan kurgu ile hikâyenin seyirciye okutulması imkânını doğurmuştur. Yazılı edebi metinlerden farklı bir anlatı yapısı, kurgu tekniği, hikâyeyi anlatma biçimi, zaman ve mekân arasında yaptığı görsel geçişleri olan sinema, farklı üsluplardan bilinçli olarak yararlanarak modern sanat içerisinde yer edinmiştir.

Dönemsel farklılıkların hikâye anlatma biçimlerini etkileyerek farklı anlatım ve aktarım tekniklerini ortaya çıkardıkları görülmektedir. Antik çağdan bu yana anlatılan masallar ve mitolojik öyküler önce sözlü, sonra yazılı daha sonra da görsel kültür şeklinde evrilen anlatım olanaklarını kullanırken, orta çağda kalıcı olması ve otoriteyi temsil etmesi nedeni ile yazının ön planda olduğu, Aydınlanma çağı ile birlikte hümanizm ve özgür düşünce fikirlerinin ortaya çıkması ile yazının özgürleştirmeyi temsil ettiği görülmektedir (Çetin, 1999, s. 2).

Sanayi devrimine kadar yazının anlatım tekniği olarak kullanılmasının yeterli olması, teknolojik gelişmeler ile birlikte önce fotoğraf makinesinin ve daha sonra sinemanın ortaya çıkması başka bir dilin doğmasına olanak tanımıştır.

Ancak başka türde yayınlanan materyalleri uyarlamak film endüstrisi ile birlikte başlamış bir gelenek değildir. Klasik Yunan oyun yazarları, sözlü bir gelenekten aktarılan mitleri uyarlamışlar; Shakespeare de yazdığı oyunlara çeşitli kaynaklardan eklemeler yapmıştır. Sinema yapımcıları ise hareketli resimde iyi bir hikâye anlatmanın iyi bir hikâye gerektirdiğini anlar anlamaz, oyun ve kısa hikâye uyarlamaları olağan hale gelmeye başlamıştır.

Edebi eserlerin filme uyarlaması, İncil'in erken sinema uyarlamalarıyla başlayan köklü bir gelenektir. Lumière kardeşlerin on üç sahnelik 1897 yapımı *La Vie et passion de Jésus Christ*, ve Alice Guy'ın 1899 yapımı *La Vie de Christ*, İncil uyarlamalarıdır. 1910'larda, otoritelerce kabul edilen en iyi edebiyat uyarlamaları, yapımcıların sinemayı bir "zevk" mekânı olarak meşrulaştırabilecekleri ve böylece orta sınıfı gösterim mekânlarına çekebilecekleri bir araç gelmiştir (Hayward, 2001, s. 120). Fotoğrafın bulunuşunun resim sanatı üzerinde yaptığı etki, sinema sanatının roman üzerinde yaptığı etki ile neredeyse aynıdır.

Edebi uyarlamalar yeni bir hikâye yaratır, orijinali ile aynı değildir. Anlatı ve karakterler, her ikisi de oluşum açısından orijinali temel olsa da orijinalden bağımsız hale gelir. Film uyarlamaları yıldızlar yaratabildiği gibi yıldızları belli tip rollerle ilişkilendirebilir. Oysa roman her şeyden önce hatırladığımız ve belirli bir davranış türüyle ilişkilendirdiğimiz karakterleri yaratır. André Bazin'in belirttiği gibi (2011, s. 56) filmin karakter yapısı orijinal metnin dışında var olan yepyeni bir mitoloji yaratır.

Yirminci yüzyılda kurmacayı deneyimlemenin kültürel olarak baskın iki yolu vardır. Bunlardan ilki filmin kullandığı görsel biçimler, ikincisi ise romanın kullandığı düz yazı (nesir) biçimidir (Montgomery, 1992, s. 191). Nitekim bu iki baskın tür tüm dünyada milyonlarca hayran kazanmıştır. Birçok edebi eser filmler aracılığıyla temsil edilmiştir. Sinemaya uyarlanan romanlar okuyucular tarafından daha merakla okunmuş ya da romanı okuyan okuyucular uyarlama filmleri daha merakla izler olmuştur. Dünyaca ünlü ve birden fazla kez filme uyarlanan Victor Fleming'in *Rüzgâr Gibi Geçti* (1939), Ann Lee'nin *Aşk ve Yaşam* (1995), Joe Wright'ın *Gurur ve Önyargı* (2005) filmleri, romanlara dayanmaktadır.

Film yapımcılarının bir asırdan fazla bir süredir romandan uyarladıkları filmlerin sayısına ve tutarlılığına bakılırsa, *Anna Karenina* sinematografide bir favori olarak kabul edilebilir. Lumiere Kardeşlerin bir trenin istasyona yaklaşması sahnesi ile sinemaya girmeleri gibi Tolstoy'un *Anna Karenina*'sı da bir tren istasyonu ile hem okurun hem seyircini hayatına girer. *Anna Karenina* uyarlamasının ilki 1911 yılında Pathe yapımcılık tarafından seyirci ile buluşturulmuşken en son versiyonu 2012 yılında Universal Pictures tarafından dağıtıma çıkarılmıştır. Bu sırada çok sayıda başka versiyonları da üretilmiştir. Örneğin, Greta Garbo'nun başrolünü üstlendiği ilk film *Sessiz Aşk* adı ile yayınlanırken ikincisi 1935 yılında *Anna Karenina* ismi ile seyirci ile buluşmuş, 1947, 1967 ve 1997 ve tekrar 2012 yılında birer kez daha seyirci karşısına çıkmıştır.

Bu çalışma *Anna Karenina* uyarlamasının ilk sesli yapımı olan 1935 ve son ses getiren 2012 yapımı filmlerinin olay örgüsünün birbirine ve romanın orijinal metnine ne kadar yakın olduğu açısından karşılaştırarak *Anna Karenina*'yı beyaz perdeye aktarmanın ve uyarlamanın çeşitli yöntemlerini ve seneler içerisinde romanın sinematik yansımalarının özellikle orijinal metnin üzerinde durduğu romantik aşk konusunu nasıl ve ne kadar değiştirerek yansıttığını öğrenme çabasıdır. Tolstoy'un 1878 yılında yazdığı *Anna Karenina* romanı temel alınarak her iki film önce kendi içerisinde daha sonra da birlikte

incelenerek, hem dönemsel, toplumsal ve sinematik yaklaşımlar göz önünde bulundurulacak hem de orijinal metnin değindiği romantik aşk konusunun iki farklı yüzyılda nasıl ele alındığı üzerinde durulacaktır.

*Anna Karenina* romanının sinemanın ilk ortaya çıkışından bu yana uyarlama olarak en çok tercih edilen romanlardan oluşu ve ana temasını oluşturan aşk ilişkilerinin çeşitli dönemlerde farklı yönetmenler tarafından neredeyse tamamen başka şekillerde ele alınışı dönemin aşk ilişkilerine bakış açısının uyarlamaları ne kadar etkilediği sorusunu gündeme getirmiştir. Tek bir roman üzerinden senaryolaştırılan hikâyenin iki farklı yüzyılda görselleştirilen halleri ile aşk ilişkilerine bakışı toplumun güncel bakış açısı ile yoğrulmuştur. Teknolojik gelişmelerin yardımı ile hikâyenin sinematik evreninin de hikâyenin yeniden ve farklı bir şekilde aktarılmasına yardımcı olduğu söylenebilir. Her bir uyarlama romandaki temel konuları çeşitli noktalarından yakalamış ve bir önceki örneğinden farklı bir biçimde sunmaya çalışmıştır. Bu bağlamda çalışmanın problemi, yasak bir aşk ilişkisini merkezine koyarak dönemin ilişki biçimlerine yaklaşımını tartışan Tolstoy'un anlatımını iki farklı yüzyılda yine merkeze aşk temasını koyarak işleyen iki uyarlamanın bu temaya nasıl yaklaştıkları ve romana ne kadar sadık kalarak bu temayı işledikleridir.

Çalışma, seçilen iki film dışında çekilen diğer uyarlamaları içermemektedir. En önemli nedenlerinden birisi çalışmanın iki farklı yüzyılda çekilen ilk ve son sesli uyarlamalarına odaklanması ve romantik aşk ilişkisine olan yaklaşımı incelemeyi hedeflemesidir. Romanın diğer uyarlamaları için Irina Makoveeva'nın *Visualizing Anna Karenina* (2007) isimli doktora çalışmasından faydalanılabilir. Tekrara düşmemek adına daha önce karşılaştırılmamış ilk ve son filmler tercih edilmiştir. Bir diğer neden ise film sayısının çok olmasının makale gibi sayfa sınırı bulunan bir yazı için uygun olduğunun düşünülmemesidir. Bu nedenle 1935 ve 2012 yıllarında uyarlama film olarak seyirci karşısına çıkmış iki film ele alınmıştır.

## EDEBİYAT ESERİNİN VE FİLMİN SINIRLARI

Sinemanın ilk günlerinden bu yana seyirci kitlesine vadettiği yegâne şey "göstermek" olmuştur. D.W. Griffith de bu savı "başarmaya çalıştığım şey her şeyden önce görmenizi sağlamaktır" (Jacobs, 1939, s. 119) sözleri ile pekiştirir. Diğer taraftan geçmişi çok eskilere uzanan edebiyat sanatının da okuyucusuna vermek istediği şaşırtıcı şekilde sinemanın yapmaya çalıştığı şey ile aynıdır: Kelimelerin gücü ile okuyucuları duyan, hisseden ve her şeyden önce görebilen bir pozisyona getirmek (Conrad, 1942, s. 83). Her iki sanat dalının da ortaklaştığı noktanın okuyucu ya da seyircisinin görmesini sağlamak olması, yönetmen ve romancının aynı niyetle yola çıktığının altını çizer. Diğer taraftan bu iki mecra arasında var

olan farklardan bir tanesi yöneldikleri okuyucu ya da seyircidir. Kullanılan yapı, semboller, mitolojik öğeler ve değerler Griffith açısından kitlelere seslenecek düzeyde olmalı iken, aynı dönem yayımlanan bir roman daha seçici bir sınıf tarafından tercih edileceği için kitleler yerine kişiler ya da sınıflara hitap edecek şekilde yazılır. Bu noktada roman yazarı ve yönetmen ve tabi olarak ürettikleri sanat formları farklı yönere doğru ilerlemeye başlar.

Edebiyat eserlerinin beyaz perdeye uyarlanması üzerine süregelen tartışmalara rağmen, sinema tarihinin ilk zamanlarından itibaren edebiyat sinema ilişkisi oldukça yakın olmuştur. Film yapım sürecinin fotoğraf kareleri ile animasyon üretim sürecinden hikâye anlatmaya geçtiği an, kurmacanın hikâye üretim bölümleri tarafından kullanacak bir cevher haline gelmesi kaçınılmaz olmuştur. İlk filmlerin çoğu uluslararası olayların, dünya figürlerinin, yabancı ülkelerin, gündem manşetlerinin ve yerel çıkarların basit raporlarıdır (Jacobs, 1939, s. 12). Film dünyasının ilk büyük yönetmenleri, bugün ikon haline gelmiş filmlerini üretmeden önce uyarlama eserleri seyirci karşısına çıkarmışlardır. 1838 yılında yayımlanan *Oliver Twist* (Charles Dickens) uyarlaması en çok yapılan edebi eserlerin başında gelmektedir. 1902 yılında George Méliès, Jonathan Swift'in *Güliver'in Gezileri* adlı eserinin ilk sinematik uyarlamasını kitabın illüstrasyonlarından yola çıkarak üretmiştir. Griffith ise Jack London'un *Just Meat* adlı eserini *For Love of Gold* ismi ile Tolstoy'un *Resurrection* (Diriliş) eserini de aynı isim ile filmleştirmiştir (Nour, 2019).

Edebi eserler, büyük yönetmenler ses getirecek uyarlamalara imza atmadan önceleri de değerlendirilmişlerdir ancak 1910'lu yıllarda artık iki nedenle daha önemli hale gelmişlerdir. Birincisi, artan sansür tehditlerine karşı edebi eser uyarlamalarının daha güvenli olduğunun düşünülmesi, ikincisi ise bu eserlerin çoğunun film seyircisi tarafından biliniyor olmasıdır (Jacobs, 1939, s. 120). Edebi eser uyarlamaları sinemanın ilk yıllarında Griffith gibi yönetmenlerin öyküdeki belirli pasajların etkisini filme aktarırken kullandıkları sinematik tekniklerin de gelişmesine yardımcı olmuştur. Asheim'in (1949) 1935-1945 yıllarını kapsayan araştırmasına göre çekilen uzun metraj 5807 filmin 976'sı roman uyarlamasıdır. Bu roman uyarlaması filmler yüksek bütçeli ve kaliteli filmlerdir. Orijinalleri roman olan *Bir Ulusun Doğuşu* (D.W. Griffith) en iyi sessiz film ve *Rüzgâr Gibi Geçti* (Victor Fleming) filmi ise en iyi sesli filmin yanında tüm zamanların en iyi filmi olarak değerlendirilmiştir (Bluestone, 1968, s. 5). Hem sinematik hem de ticari anlamda kazançlı olduğu anlaşılan roman uyarlamaları en iyi ve en değerli filmler arasında yerlerini almaya başlamışlardır.

Sinema seyircisinin roman uyarlamalarına ilgisinin sinemayı canlandırması gibi filmleri izleyen seyircinin orijinal romanları okumak istemesi de yayınevlerinin satışını canlandırmıştır. Beyaz perdeye uyarlanan kadar belli sayılarda okunan romanların okunma oranları sinemada izlendikten sonra dikkate değer ölçüde artmış ve bu eğilim 50'li yıllarda *Moby Dick* (Herman Melville) ile de devam etmiştir. Ancak bu noktada edebiyat ve sinema sanatlarının bu denli iç içe geçmesi ve yazılı bir metnin görsele çevrilmesi benzerlikler, farklılıklar, duygu aktarımı veya metne sadık kalma/kalmama konularının gündeme gelmesine neden olmuştur. Film ve roman arasındaki farklar izleme ve okuma pratikleri arasındaki farkların da tartışılmasına ve filmin okunan öyküden ne kadar farklı ne kadar kötü ne kadar eksik ne kadar değiştirilebilir olduğu üzerine düşünülmesine neden olmuştur.

Roman ve film arasında farklılaşmaların olması oldukça doğal ve kaçınılmazdır. Sartre' a göre romandan beyaz perdeye uyarlanan filmlerde yazar seyircinin en son dikkatini çeken kişidir. Filmler orijinal eserlerin daha fazla kopya satılmasına yardımcı olsa da filmi seyrettikten sonra kitabı okuyan yeni okuyucuların gözünde ikincisi, birincisine az çok sadık bir yorum olarak görünür. Yazar ne kadar geniş kitlelere ulaşırsa, onu o kadar az derinden etkiler, sahip olduğu etkide kendini o kadar az tanır; düşünceleri ondan kaçır, çarpıtılır ve bayağı olur (Sartre, 1995, s. 240). Ancak Bluestone'un da belirttiği gibi Sartre'ın roman ve film uyarlaması arasındaki bağı tek bir doğruya indirmeye çalışması, yapılmaya çalışılan analizleri de zora sokmaktadır. Bu tür yaklaşımlar filmin estetik öğelerin gözden kaçmasına ve eleştirel veriler yerine istatistiksel verilerin ağır basmasına neden olurlar (Bluestone, 1968, s. 5). Filmin romandaki hikâyeden başka bir şey haline gelmesi beklenen bir durumdur. Ne var ki, hikâyenin hangi odak noktasında ve hangi teknikler kullanılarak filme dönüştürüldüğü, roman okurunun film seyircisi olarak filmde bekledikleri ve romanı okumayan seyircinin filmde bekledikleri gibi noktalar roman ve film uyarlamaları tartışmalarında üzerinde durulmayı gerektirmektedir.

## EDEBİ ESER DİLİ VE FİLM

Edebiyat uyarlamaları çalışmalarına bakıldığında temel üç yaklaşımın olduğu görülür. Bu yaklaşımların birincisi geleneksel uyarlama olarak bilinen edebi klasik eserin değiştirilmeksizin uyarlanmasıdır. İkinci yaklaşım, tiyatro oyunlarının ekrana ve beyaz perdeye uyarlanması ve son yaklaşım ise henüz klasikleşmemiş çağdaş metinlerin uyarlanmasıdır. Bu üç teori arasında Hayward'a göre (2001, s. 4) orijinaline en sadık kalanı ikincisidir. Ancak bağlamsal olarak, birkaç Shakespeare uyarlamasında

olduğu gibi oyunlar çağdaş zamanlara güncellenebilir. Örneğin Baz Lurhmann'ın 1996 yapımı Romeo ve Juliet'inde, mekân çağdaş Los Angeles olarak yeniden biçimlendirilmiştir.

Diğer türlere kıyasla edebi uyarlamalarla ilgili eleştirel literatür görece zayıftır. Edebi uyarlamalar, film çalışmaları alanında çok fazla ilgi görmese de 1970'lerde eleştirel yazının ilk ortaya çıkışının İngilizce ve Yabancı Diller Bölümlerinde film derslerinin başlatılmasıyla bağlantılı olduğu tahmin edilmektedir (Hayward, 2001, s. 5). Edebiyat uyarlama eleştirisinin büyük bir bölümünü oluşturan sadakat eleştirisi, eşdeğerlik kavramına odaklanmaktadır. Ancak diğer anlam düzeylerini hesaba katmadığı için sınırlı bir yaklaşım olarak görülmektedir. Bu nedenle, daha yakın zamanlarda metinden metine yapılan değişikliklerin değerinin incelemesinin önemi vurgulanmaya başlamıştır (Andrew D. , 1984); (Marcus, 1993). Filmlerin romanlara göre daha büyük ekonomik kaygılar ile üretilmesi, uyarlamanın temel metne yani romana benzememesinin ana nedenini oluşturur. Dahası, yıldız seçiminin orijinal metnin yorumlanma şeklini de etkilemektedir. Nitekim farklı dönemlerde tekrar eden uyarlama filmlerde ana karakterin metindeki karaktere benzemesinden ziyade seyircinin beyaz perde de görmek isteyeceği yıldızlar arasından seçilmiş olması da bir tesadüf değildir. Romandan filme yapılan uyarlamalarda yapılan seçimlerin her zaman bir motivasyonu olduğu söylenebilir.

Marcus (1993) ve Monk (1996) üçüncü düzey bir eleştiri ihtiyacının doğduğuna işaret ederek uyarlamaların tarihsel ve göstergibilimsel bir bağlam içerisinde de değerlendirilmeleri gerektiğinin altını çizerler. Dolayısıyla, metinler arasındaki farkı aslına uygun eleştiri yoluyla göstermek yeterli olmadığı gibi, filmin orijinal dilinin ve üslubunun *mise-en-scène* aracılığıyla nasıl işlendiğini ya da oluşturulmadığını gösteren bir metin analizi yapmak da yeterli değildir. İki eser arasında meydana gelen farklılıkların anlamları sosyo-politik, ekonomik ve tarihsel bağlamda bütünsel olarak ele alınmalıdır. Uyarlamalar bir yandan aynı kalmak diğer taraftan yeniden üretmek istiyorlar gibi görünmektedir. Bu nedenle de metne bağlılıkla birlikte bir noktaya kadar kasıtlı hikâye eksiltme, bir noktanın üzerinde daha çok durma ve anlatı unsurlarının veya stratejilerinin diğerlerine göre ayrıcalıklı hale getirilmesine dayanma eğilimindedirler (Hayward, 2001, s. 69).

Sinema tarihinin edebiyattan beyaz perdeye uyarlanmış eserler ile dolu olması seyircisine kazandırdığı yeni bir okuma biçimini, seyretmeyi de beraberinde getirmiştir. Okuyucunun roman okurken deneyimlediği ile filmi seyrederken deneyimlediği durum arasında büyük bir açığı oluşmuştur. Bu nedenle



çoğu zaman uyarlama film ve orijinal roman üzerine büyük tartışmalar vuku bulur. Bu tartışmaların başat noktası şimdi sinemanın yeni bir dil yaratması ve edebi eser dilinden farklı olarak sinematografiyi kullanmaya başlamasıdır. Uyarlama çalışmaları öncelikli olarak seyircinin ve okurun deneyimini etkilediğinden seyirci ve okuyucu alımlama çalışmaları da bu sürecin önemli bir parçasıdır.

Film, yirminci yüzyılın başlarında romanın popüleritesinin yerini almaya başladığında ilk olarak yazarlar tarafından kullanılan teknikleri uygulamıştır. Edebi eser okuyucusu her zaman orijinal metni okumayı tercih etse de yeni oluşturulan bir dil ile çekilmiş filmi izlemekten geri kalmamıştır. Ancak Metz'in (1977, s. 12) de belirttiği gibi okuyucu romanı okurken kafasında canlandırdığı filmi her zaman bulamayacak, çünkü gerçek filmde izlediği bir başkasının düşlemi olacaktır. Bu ayrıntı her daim göz önünde bulundurulmalıdır.

Roland Barthes'e göre dünyada sayısız anlatı biçimi ve çeşitliliği vardır. Anlatım araçları arasında sözlü veya yazılı ifade edilen dil, hareketsiz veya hareketli resimler, jestler, efsaneler, masallar, mitler, kısa öyküler, destanlar, filmler ve yerel haberler mevcuttur. Bu çeşitli formlar her toplumda görülebilir. Anlatısı olmayan bir yer yoktur ve anlatı bu nedenle insanlığın tarihi ile başlar (2007, s. 237). Roman ve film anlatısı özelinde incelendiğinde ise bu iki form arasında belli noktalarda ortaya çıkan ayırışık özellikler göze çarpar.

Film ve roman arasındaki en bariz ve en önemli fark, bir hikâye anlatırken kullandıkları iki medyanın ayırt edici özelliklerine dayanır: Görüntü/imge ve kelime. Pierce biri diğerini temsil edebildiğinde iki şey arasındaki ilişkiyi ayırt etmek için "işaret" ve "simge" terimlerini kullanır (Montgomery, 1992, s. 193). Dolayısıyla filmdeki görsel imgeler, imgelerin gerçeğe daha çok benzemesi açısından romandaki sözcüklerden daha doğrudan ve dolaysız bir ilişkiye sahip gibi görünür. Bu anlamda, filmin sunduğu hikâye, özellikle belirli kültürel faktörler söz konusu olduğunda, romanın anlattığından çok daha kolay anlaşılır.

Romandaki dünyanın anlatıcı tarafından kademeli olarak açıldığı düşünüldüğünde, roman gerçeklikle ilişkisi açısından daha dolaylı görünür. Ancak diğer taraftan bu durum, filmi izlerken yakalaması imkânsız gibi görünen ayrıntıları okuyucunun yeniden okumasına, değerlendirmesine ve isterlerse hayal etmesine olanak tanır. Okuyucular, bir romanı okurken, metne aynı derecede dikkat etmek zorunda kalmadan, okuma hızlarını ve içeriğini özgürce seçebilir, romanın belirli bir bölümüne

odaklanabilir veya metnin bazı kısımlarını esnek bir şekilde atlayabilirler. Dahası, romandaki sözlü işaretler, metafor ve ironi vb. kullanımında görülebilen dil sanatını iyi bir şekilde temsil edebilir. Film bir dereceye kadar romanın bir hikâye anlatırken geliştirdiği ironilere de yaklaşmaya çalışır, ancak onları kopyalayamaz.

Filmde hikâyeyi temsil etmek için kullanılan başka bir araç ses iken, romanda mevcut olan tek araç kelimedir. Bao'ya göre (2008, s. 60) filmde üç tür ses vardır: Konuşma, müzik ve gürültü. Belirli durumlarda, bunlardan herhangi biri tek başına bir hikâyeye anlatabilir. Film, gerçek hayattaki sesleri kopyalayabilir ve bu, perdedeki hareketli ışıkla birlikte, insanların hem görme hem de işitme duyularını uyandırarak hikâyenin deneyimine daha aktif bir şekilde katılmalarını sağlayabilir. Seyircilerin duygusal olarak dâhil olma olasılığı daha yüksektir ve bu nedenle, karakterlerin ne hissettiğini hissedebilir ve karakterlerin ne düşündüğünü düşünebilirler. Film ayrıca farklı sesler kullanarak çeşitli atmosferler yaratır ve seyircinin hikâyenin bir sonraki aşamasını tahmin etmesine olanak tanır. Diğer taraftan roman, atmosferi yalnızca sessiz kelimeleri kullanarak yaratabilir. Bu da onu bir bakıma keyifli kılarken okuyucuya hayal edebileceği daha çok alan bırakır. Farklı okuyucular, farklı kişisel ve kültürel geçmişlerine dayalı olarak sözlü işaretlerin farklı yorumlarına sahip olabilir. Bu nedenle, romanda anlatılanın, örneğin belirli bir karakterin görünüşünün farklı zihinsel yapılarını oluşturabilir.

Temel anlatım türlerini tanımlamak ve analiz etmek için kullanılan bir terim olan "bakış açısı", "bir sahnenin sunulduğu görüş açısı" anlamına gelir. Romanda bir hikâyeye esas olarak birinci tekil anlatıcı, üçüncü tekil anlatıcı ve her şeyi bilen tanrısal anlatıcı bakış açıları kullanılarak anlatılabilir (Gajdusek, 1988, s. 230). Filmde ise hikâyeye temelde seslendirme ile gösterilir (Lodge, 1996). Genel anlamda film, hikâyeyi birinci tekil şahsın sesinden değil de belirli bir karakterin gözünden anlatır. Bakış açısı bu anlamda kameranın gördüklerini anlatan bir kamera kavramıdır. Roman, filmde pek mümkün olmayan polifoni tekniğini de kullanır (Ricoeur, 1986, s. 145). Edebiyat alanında polifoni çeşitli eş zamanlı bakış açıları ve sesleri içeren bir anlatı özelliğidir. Bahtin kendisinden önce gelen roman yazarlarının aksine Dostoyevski'nin hikâyelerini tek bir bakış açısı ve monolojik bir yazar sesiyle tarif etmediğinin altını çizer. Bahtin'e göre (2015), Dostoyevski'nin romanlarının başlıca özelliği, çok sayıda bağımsız ve birleşik olmayan sesler ve bilincin oluşturduğu gerçek bir polifoni olmasıdır. Başlıca karakterleri, yaratıcı tasarımının doğası gereği yalnızca otoriter söylemin nesnelere değil, aynı zamanda kendini doğrudan ifade eden söylemlerinin özneleridir.

Bununla birlikte, başka bir perspektiften bakıldığında, düşünceleri ifade etmek için en iyi donanıma sahip olduğu için romanın bir hikâye anlatmada filmde daha öznel olduğu görülmektedir. Bir romanda, yazar karakterlerin eylemleri hakkında yazar sesiyle yorumlar yaptığında veya karakterlerin sesiyle düşüncelerini ifade ettiğinde, kendi kişisel bakış açısına sahip olmaktan kendini alamaz. Bu anlamda romanda deneyimi öznel olarak sunmamak aslında zordur ve bu nedenle eylemin baskın olarak sunulduğu öznel bakış açısından karaktere ayrıcalık tanımamak belirli bir noktaya kadar neredeyse imkânsızdır (Lodge, 1996, s. 76). Bu nedenle insanlar bir roman okurken veya film izlerken oldukça farklı deneyimler yaşayabilmektedirler.

Üzerinde durulması gereken son etmen ise zaman kavramıdır. İlk olarak zaman farkını tartışmadan önce iki kavramı tanıtmaya ihtiyaç vardır: Biri "anlatının hammaddesi" olan *fabula*, yani karakterlerin dünyasında yaşanan olaylar dizisi diğeri ise okuyucuya sunulan olaylar dizisi yani *sjuzet* dir (Lodge, 1996). Kısaca bir roman ya da film söylemini başka bir deyişle sunma yoludur. Bir eylem, fabulada bir kez gerçekleşse de *sjuzette* birden fazla kez gerçekleşebilir. Romanda bir eylem, farklı karakterlerin seslerine veya durumlara bağlı olarak farklı kelimelerin kasıtlı seçimleriyle defalarca anlatılabilirken, film eylemleri geri dönüş veya yeniden oynatma yoluyla kolayca tekrarlayabilir. Çoğu anlatı söylemi yani fabuladaki eylemler, temsil ettikleri eylemler dizisinden daha kısadır. Ancak film sırasıyla ağır çekim ve kesme kullanarak gerçek zamanı uzatma veya olayların temposunu hızlandırma konusunda çok daha fazla esnekliğe sahiptir. Bununla birlikte, filmde de resmi bir kısıtlama vardır. Roman, okuyucuların haftalarca veya aylarca okumasını sağlayacak kadar uzun ya da bir dakika sürece kadar kısa olsa da bir film genellikle iki saat kadar sürebilir. Deneysel filmler kategorisinde 857 saat yani 35 gün ve 17 saat süren *Logistics* (Magnusson, 2012) gibi filmler bulunsa da filmlerin izlenirlik bakımından ortalaması bir buçuk, iki saattir. Bu nedenle, bir roman bir filme uyarlandığında hikâyenin yoğunlaştırılması veya bazen olay örgüsünün yeniden yaratılması gerekir.

Lev Tolstoy'un 1878 tarihli *Anna Karenina* romanı Türkçe 'ye çevrilmiş hali ile 1013 sayfadır. Elde tutması bile oldukça zor olan bu kalın kitabı okumak günler hatta haftalar alabilir. Ne var ki, bu uzun ve detaylı içsel çözümlenmeleri olan kitabın birden fazla kez uyarlaması yapılmış ve hala yapılmaya devam edilmektedir. Uyarlanan filmlerin ortalama süreleri bahsedildiği gibi 1,5-2 saat aralığındadır. 1013 sayfalık bir romanın ortalama iki saatlik bir süreye indirgenmesi ve her seferinde seyirciye okuyucunun aldığı zevki yaşatmaya çalışması zor bir işdir. Belki de bu nedenle her uyarlama birbirinden farklı noktalara,

farklı teknikler ile değinmiş, zamana, sisteme, seyirci kitlesine göre çeşitlilik göstererek seyircisi ile buluşmuştur. Bu bağlamda siyah beyaz ve renkli formatta çekilen bu iki filmin içerik yaklaşımını etkileyecek yönetmen seçimleri özellikle orijinal metinde Tolstoy'un özenle yoğunlaştığı ilişki çeşitliliği ve romantik aşkın farklı yüzyıllarda yansıtılma biçimi üzerinden incelenecektir.

## YÖNTEM

Yazılı, sözlü veya görsel dokümantasyonu sistematik olarak analiz etmek için niteliksel veya niceliksel olarak kullanılabilen bir yöntem olan içerik analizin tarihi 1950'lere ve kitle iletişim çalışmasına kadar uzanır (White M.D., 2006, s. 22). İçerik analizi kısaca mesaj özelliklerinin sistematik, objektif ve nicel analizi olarak tanımlanabilir. Hem insan kodlu analizleri hem de bilgisayar destekli metin analizini içerir. Uygulamaları, yüz yüze insan etkileşimlerinin dikkatli bir şekilde incelenmesini; romanlardan çevrimiçi videolara kadar uzanan medya içerisindeki karakter tasvirlerinin analizini; yeni medya ve politik konuşmalar, reklamcılık ve bloglarda kelime kullanımının bilgisayar destekli analizini; video oyunları ve sosyal medya alışverişleri gibi interaktif içeriğin incelenmesini ve daha fazlasını içerir. Kitle iletişim araştırması alanında, içerik analizi son 40 yılda en hızlı büyüyen yöntem olmuştur (Yale, 1988, s. 15). İçerik analizi, iletişim, gazetecilik, sosyoloji, psikoloji, işletme ve film çalışmalarında uzun bir kullanım geçmişine sahiptir ve artan sayıda araştırmacı tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Cinsiyet çalışmaları için yöntemin önemi, 2010 ve 2011'de disiplinler arası *Sex Roles* dergisinin iki özel sayısında kabul edilmiştir (Rudy, 2010, p. 710).

Mevcut medyanın içerik analizi, seyircilerin filmlerindeki öykülere ve karakterlere yönelik eğilimlerini daha net bir şekilde kavrayarak, toplumsal veya anlatı yapısındaki klişelerini sorgulamalarını, azaltmalarını veya stratejik olarak kullanmalarını sağlar (Bryilla, 2018, s. 155). Medya akademisyeni Beth Haller (2010) içerik analizinin vatandaşların kişisel deneyimler ve kitle iletişim araçları bilgisi yoluyla gerçekliği anladıkları batı toplumunun kitlesel arabuluculuğunu kabul etmekle kalmadığını aynı zamanda o anın sosyal gerçekliğini ve kültürünü de güvenilir bir şekilde ortaya koyduğunun altını çizer. İçerik analizi örneğin üretim uygulamaları, temsiller veya resmi ortak paydalar hakkında bilgi üretmek için birçok film metninin ampirik çalışmasını ve takip eden teorik analizini içerir. Bu da film analizi yapan araştırmacının medya metnindeki anlamın üretimini ve yorumunu anlamasına ve daha geniş sosyal ve kültürel uygulamalar hakkında sonuçlara varmasına olanak tanır.

İçerik analizi ilk kez kullanılmaya başlandığında daha çok açık içerik olarak adlandırılan yönetime odaklanmıştır. Açık içerik odağı daha çok kodlayıcıların içeriğin anlamı hakkındaki yorumlarına kaydırırken daha sonra gelişen örtük içerik, içeriğin kendisindeki kalıplara odaklanır. Elbette, her iki tür de içerik ipuçlarına ve kodlayıcı şemasına dayanır; ayırım, bunlardan hangisinin daha fazla vurgulanacağına odaklanmıştır. Desen içeriği ile içerik analizinin tasarımcısı içeriğe öncelik verir ve orada tüm kodlayıcıların sembolleri sıralayarak ve aralarındaki bağlantıları tanıyarak ortaya çıkarması gereken nesnel bir model olduğuna inanır (Potter, 1999, s. 265). İçerik analizi yapan ve üzerinde durulan kodları çözmeye çalışan araştırmacının öznel bakış açısının ortaya çıkması kaçınılmazdır. Ancak bu durum kodlama işlemini otomatik olarak güvenilir ve geçersiz kılmaz. Bunun yerine, kodlayıcıların yargılarının öznel arası olduğu, yani öznel olarak türetilmiş olsalar da bu yargıların kodlayıcılar arasında paylaşıldığı ve dolayısıyla anlamın da araştırmanın okuyucularına ulaşması muhtemel olduğu iddiasının önemini arttırır (Potter, 1999, s. 267). Uyarılma filmler incelenirken yönetmenlerin toplumsal kadın ve erkek kodlarını aşk ilişkisi içerisinde nasıl ele aldığı üzerinde durulan en önemli nokta olmuştur.

Bu nitel araştırma yönteminde anahtar temalar, sınıflandırılıp kodlandıktan sonra belgelerden ortaya çıkar. İçerik, kitaplar, el yazmaları, çizimler, fotoğraflar, kaydedilmiş konuşmalar, videoya kaydedilmiş etkinlikler ve filmler gibi çok çeşitli kaynaklardan gelebilir. İçerik, daha sonra kodlanan veya isimlendirilen kavramsal parçalara bölünerek analiz edilir. Sonuçlar, metindeki mesajlar hakkında çıkarımlar yapmak için kullanılır. Film çözümlemelerinde ise içerik analizini destekleyici nitelikte filmin biçimsel yönünün de incelenmesi, sinematografik öğelerin çözümlemesinin yapılması, esere daha kapsamlı bir bakış açısı ile yaklaşılmasını kolaylaştırmaktadır.

Biçimsel analiz, görsel bilgileri düzenlemek için önemli bir tekniktir. Başka bir deyişle, gördüklerimizi yazılı kelimelere çevirmek için kullanılan bir stratejidir (Lihua, 2011, s. 104). Bu strateji, fotoğraf, heykel, resim veya kültürel eserlere, tarihin herhangi bir döneminden herhangi bir sanat eserine uygulanabilir. Gerçekten de giderek artan bir araştırma kitlesi, filmin biçimsel özelliklerinin, yani sinematografi ve kurgu gibi sunum formatının biçimbilim ve estetik özelliklerinin, bilişsel ve duygusal seyirci tepkilerini belirlemede önemli bir rol oynadığını göstermektedir (Detenberg, 2011). Herhangi bir anlatının biçimsel özellikleri, öykünün anlatıldığı ortamın sağladığı olanaklarla doğrudan ilişkilidir. Görsel-işitsel bir ortam olan film söz konusu olduğunda, bu biçimsel özellikler hikâye içeriğinin iletildiği işitsel ve görsel izlerle ilişkilendirilir. Bu biçimsel özellikler, yapı ve anlambilimle ilgili üst düzey özellikler olabileceği

gibi anlatı organizasyonu ve filmin atmosferi gibi veya aydınlatma ve renk derecelendirme gibi zanaat ve teknikle ilgili özellikler de olabilmektedir (Rasheed, 2003); (Tarvainen, 2015). *Anna Karenina*'nın bir edebi metin oluşu seçilen kodların öncelikle metin içerisinde ve dönemin özellikleri de göz önünde bulundurularak çözümlenmesini getirmektedir. Ancak çalışmanın amacı farklı dönemlerde uyarlanan filmlerde kullanılmak üzere seçilen kodların çözümlenmesi olduğundan ve kullanılan desenlerin kod çözümlenmeleri görsel öğeleri de kapsayacağından biçim analizinin içerik analizini desteklemesi, seyirci karşısına çıkmış uyarlamanın sinematik versiyonlarının daha detaylı incelenerek analizinin yapılmasına yardımcı olacaktır.

## BULGULAR VE YORUM

### Anna Karenina 1935 Yapımı Film Uyarlaması

1935'te piyasaya sürülen Amerikan dramatik filmi *Anna Karenina*, Lev Tolstoy'un aynı adlı klasik romanından uyarlanmıştır. Greta Garbo bu filmdeki performansı ile en beğenilen rollerinden birisinde yer almıştır.



**Görsel 1** Anna Karenina rolünde Greta Garbo

I. Nicholas hükümdarlığı döneminde geçen film, ahlak konusunda katı kuralları olan bir diplomatın (Basil Rathbone) hayal kırıklığına uğramış ve görmezden gelinen eşi Anna Karenina'nın (Greta Garbo) hikâyesini anlatır. Cesur ve atılgan bir asilzade olan Vronsky (Fredric March) aşkı uğruna takıntılı bir arayışa girerek Anna'nın peşinden gidince, Anna teslim olur. İlişkileri 19. Yüzyıl Rusya'sının katı toplumsal

atmosferinde gelişir ve Anna sevgilisi ile birlikte olmak adına kocası ve oğlundan vazgeçtiğinde toplumsal gelenekleri çiğnemenin nasıl kötü sonuçlanabileceğini keşfeder.

Bu kısa özet 1935 yılına ait uyarlama için geçerli olabilecek bir ön bildirimdir. Dönemsel farklılıkların uyarlama filmlerdeki temaları yansıtmada etkili olabileceği bilinen bir gerçektir. Filmin yönetmeninden dönemin sinema sektör koşullarına kadar değişen bir yelpazede seyirci karşısına çıkan bu uyarlama, aşk temasına hem dönemin oldukça sıkı kurallar içeren Üretim Kodları (Production Code) dâhilinde hem de 1930'lu yıllara damgasını vuran toplumsal değişimler ışığında bakmaktadır. Romantik aşk kavramı içinde bulunduğu yüzyılın ve hatta yılların toplumsal kodlarına göre değişim göstermektedir.

1930'ların ikonik filmlerin ve göz alıcı yıldızların altın çağı olarak anılmasına rağmen, on yıl süren Büyük Buhran karşısında Hollywood için bir kriz ve dönüşüm zamanıdır. Ses teknolojisinin sinemaya gelişinin maliyeti ile henüz başa çıkamayan bu endüstri 1931-32 yıllarında bilet satışları azaldığı için mali bir çöküşün içine girmiştir. Ancak, geç sessiz dönemin klasik film tarzı, film yapımındaki teknolojik gelişmelerden yararlanarak yeni keşfedilen sinema türlerine uyarlanmaya çalışılmıştır. Bu gelişmeye paralel olarak yapımcılar Büyük Buhranın vurduğu ve bu nedenle değerinin altında piyasaya sürülen filmlerini kurtarmak için yıldız sistemini uygulamaya başlamışlardır. Diğer taraftan aynı dönem içerisinde film şirketlerinin ürettikleri filmlerin kaliteli ve belirli ahlak kuralları çerçevesinde olacağını taahhüt ettikleri Hays Yasaları Hollywood sistemi içerisinde dâhil edilmiştir (Morgan, 2016, s. 15). Toplumsal dönüşümlerle birlikte kadınların rolleri de değişmeye başlamıştır. Film, belirli bir dönemde kadın imajını yansıtmak için güçlü bir araç haline gelmiştir.

Kadının toplumdaki rolü zaman içerisinde tarihsel gelişmeler, ekonomik sebepler, savaşlar ve buldukları konum ile ilgili geliştirdikleri bilinç sebebi ile çok sayıda değişim ve dönüşüme uğramıştır. Amerikan toplumunun 1930'lu yıllarda yaşadığı Büyük Buhran da kadınların rolleri üzerinde etkili olmuştur. Aile, Amerikan toplumunda sosyal üretimin birincil basamağıdır ve ekonomik yapılanmaya katkıda bulunan birtakım işlevleri yerine getirir. Kadınlar ise evdeki işlerin yürütülmesinden her zaman sorumlu olarak görülmüşlerdir (Milkman, 1976). 1930'lu yıllarda Amerikan kadın dergilerinde kadınların aile ve toplumdaki yerleri üzerine kadının olması gereken yer evidir, kadın erkeğin en yakın arkadaşıdır gibi söylemler yer almaya başlamıştır. Bu düşünceye göre kadınların işi bir şeyler yapmak değil, eşlerine yemek ve temiz bir yaşam alanı sunmaktır (Pugh, 1992, s. 32). Aynı zamanda kadınların aşk, arkadaşlık

ve karşılıklı yükümlülükler gibi değerleri de yerine getirmeleri beklenmektedir (Foner, 2001). Ekonomik buhran sebebi ile çalışan kadınların işten çıkarılması, eve ekmek getirenin yalnızca erkek olmaya başlaması kadın ve erkeğin rollerinin içerisi ve dışarısı olarak ayrıştırılmasına ve erkeğin para kazanan ve evi geçindiren olarak otoriteye tek başına sahip olmasına neden olmuştur (Sabena, 2018).

Sessiz sinema döneminden sesli sinema dönemine değin geçen zamanda kadınların sinema sektörü içindeki pozisyonları da dramatik bir şekilde değişmiştir. Sessiz dönemde kadınların aktif olarak güçlerini göstermelerinin ilk aşaması yazmaktır. Bu nedenle senarist olarak çalışmışlardır. Kadın sinemacılar Viktorya dönemin gelenekleri çerçevesinde faaliyet göstermiş olsalar da bu gelenekleri ele alma konusunda oldukça ilerici olmuşlardır (Slater, 2001, s. 262). Kadınların yazdığı çoğu filmde, gerçek kadınlık kültü belirlenebilir niteliktedir. Özellikle melodramlarda, kadınların dindar, saf, evcil ve itaatkâr olma erdemlerine vurgu yapmışlardır (Cott, 1977, s. 140). Ancak Hollywood sesli sinema dönemine girdiğinde bu durumda keskin bir dönüş yaşanmış ve yazan kadınların neredeyse tamamı işten çıkarılmıştır. Muhafazakâr gelenekler, çekilen filmlerde kadın imgelerini etkilemeye devam ederken insanlar gerçek kadınların korunma ve destek için erkeklerden yardım almaya ihtiyaç duyduklarına inandıklarından hikâyeler erkek egemenliğine ve kontrolüne maruz kalmıştır.

Diğer taraftan yirmili yılların sonu ve otuzlu yılların başındaki filmler hem çocuklar hem de yetişkinler üzerinde olumsuz etkiye sahip olmakla suçlanınca ve suçlamalar gittikçe şiddetlenince filmlerin kontrollü bir şekilde çekilmesi de özellikle o yıllarda hala önemli dünya edebiyatı eserlerin uyarlamalarının sansürlü bir şekilde seyirci karşısına çıkmasına neden olmuştur. Orijinal metinde Anna ve Vronsky cinsel ilişkide bulunurlarken, bu sahne filmde gösterilmemiştir. Ayrıca, aşklarının en yüksek olduğu ve birlikte vakit geçirdikleri dönemde sık sık bedensel temasta bulunup öpüşmeleri de filme yansıtılmamıştır. Bu eksiklikler, tutkulu bir aşkı konu alan uyarlamanın çeşitli yönlerden sönük kalmasına neden olmaktadır. Melodramatik bir yapı üzerine kurulmuş olan 1935 yapımı film, toplumsal yapının muhafazakâr yapısı nedeni ile acı çeken kadın kahramanın hikâyesine dönüşmektedir. Anna'nın tercihleri özgür iradesi ile verilmiş kararlar yerine kaderin cilvesi olarak algılanır ve sonunda intihar etmesi de kadere bağlanır. Bu tür yapılarda kadın karakterin mutluluğuna karşı evrensel bir yargı var gibidir. Bir kadın, Anna'nın Vronsky'yi sevdiği gibi birisini derinden sevmeye cesaret ederse tanrılar onu cezalandıracaktır.



Hollywood'un en popüler türlerinden olan romans, sinema seyircisinin bugün bile en sevdiği türlerden olmayı sürdürmektedir. Ne var ki romans türünü izleyen seyirci gerçek aşkı, otantik olan büyük aşkı istemektedir ve yine de bu aşkı tanıyabilmesi için oldukça geleneksel terimlerle çerçevelenmesi gerekmektedir. Lebihan'a göre (Lebihan, 2015, s. 13), kişi 'Seni Seviyorum' demediyse, söyleyeceği diğer sevgi sözcüklerinin hiçbiri geçerli değildir. Bu, performansı etkileyecek gerekli bir dilbilimsel formüldür. Beyaz perdede ya da edebi eserde romantik kurgular belirli şekillerde aynı eski cümleleri tekrar etme zorunluluğundadır, aksi takdirde seyirci ya da okuyucu için geçerli sayılmazlar. Bu cümlelerin yıldız oyuncuların ağızından dökülmesi ise 1930'ların gerekliliklerinden olagelmıştır. 1930'lu yıllara damgasını vuran yıldızlardan birisi Greta Garbo'dur. Garbo ihanetin, melodramın ve melankolinin temsilcisidir (Jukic, 2017, s. 59). Anna Karenina uyarlamasında Garbo'nun Anna'yı canlandırması dönemin koşulları ve ana kadın karakterin hikâyesiyle örtüşmektedir.

Anna Karenina'nın sinema tarihinde Clarence Brown'ın 1935 yapımı filmi, özellikle "büyüleyici Garbo" nun kendisinden dolayı en etkili olanı kabul edilir. Anna'yı canlandıran tüm aktrislerin Garbo'nun performansı üzerine yeni bir performans göstermeleri oldukça zorlayıcı olmuştur. Tolstoy'un romanının ilk sesli versiyonu olması nedeni ile 1935 yapımı diğer versiyonlar değerlendirilirken eleştirilenler tarafından ele alınır. Literatür kısmında üzerinde durulduğu gibi filmin yapım öyküsü edebi kaynağından farklı olarak bazen birbirine düşman olan çeşitli güçlerin nasıl birbirleri ile etkileşim içinde olduklarının altını çizer. 1935 uyarlamasının ilk yönetmeni George Cukor orijinal hikâyenin acısı ve ıstırabı ile yüzleşemeyeceğini söylediğinden projeden ayrılmıştır (Swenson, 1997, s. 350). Filmin dönemin üretim kuralları dâhilinde yürürlüğe sokulan Hays Yasaları çerçevesinde yapılmak zorunda olması, yöneticilerin Anna ile Vronsky arasındaki yakın ilişkiyi gösteren sahnelerden kaçınmalarını teklif etmelerine neden olmuştur. Yönetmen, herhangi bir önemli değişikliğin hikâyenin vuruculuğunun kaybolmasına yol açacağını bilmesine karşın bazı noktalarda uzlaşmayı kabul etmek zorunda kalmıştır (Swenson, 1997, s. 355). Sinemanın sektör olarak gelişmeye başlaması ve çeşitli yasalara tabi tutulması bu tür zorluklar yaratırken, edebi metin ile görsel anlatım arasında da açılar oluşmasına sebebiyet vermiştir.

1935 tarihli *Anna Karenina*, hikâyenin önemli bölümlerinin bir özetini oluşturur. Her sahne bağımsız bir bölüm olarak tamamlanır ve diğerlerinden kolayca ayrılabilir. Moskova tren istasyonunda; Anna ve Stiva eve dönerken; Anna, Dolly ile konuşurken; Anna, Kitty ile Vronsky'yi tartışırken; balo; Anna dönüş yolunda vagona okurken; Bologoe'da Anna ve Vronsky; Anna, St. Petersburg'daki tren

istasyonunda; Anna ve Sergei; kroket oyunu; Karenin'in Anna'ya uyarısı; Vronski ve annesinin Anna hakkında konuşması; Karenin'in kır evindeki Vronsky; yarışlar; Anna'nın Karenin'e itirafı; Lashvin ve Vronsky'nin subayların ahlak kodları üzerine konuşmaları; Anna ve Vronski'nin evindeki görüşmeleri; Kitty'nin düğünü, İtalya seyahati; Karenin'in Sergei'yi sakinleştirmesi; Alaydaki Vronsky; Anna ve Vronsky bir otel odasında; Opera'daki doruk sahnesi, Anna'nın Sergei'yi doğumgününde ziyaret etmesi, Vronski'nin Anna'nın yanında Lashvin'den gelen mektubu okuması; Anna'nın Dolly, Stiva, Levin ve Kitty'yi ziyareti; İstasyondaki sahne; Vronsky ve Lashvin'in ölen Anna hakkındaki konuşmaları. Olay örgüsünün bu yirmi dokuz bloğunun analizi, filmin Anna hikâyesine ne kadar güçlü bir şekilde odaklandığını gösterir. Ne var ki romandaki Anna karakterinden farklı bir Anna vardır filmde.

Tolstoy'un romanı aşk hikâyesi anlatır ve yalnızca tek bir aşk hikâyesi üzerine değil birden fazla ilişki üzerine odaklanır. Bu hikâyeleri anlatırken dönemin kültürel hikâyesini de yansıtır ve bir panorama sunar. 1935 yapımı uyarlama yalnızca Anna ve Vronsky'nin aşk hikâyesine odaklanmış, Levin ve Kitty, Dolly ve Stiva arasındaki ilişkileri Anna'nın aşk hikâyesini daha da kabul edilemez bir noktaya taşımak için çok yüzeysel kullanmıştır.

1935 yapımı *Anna Karenina*'nın hikâyesinde tüm odak Anna'nın üzerine çevrilmiş, tüm dikkat dağıtıcı, uzaklaştırıcı anlar hikâyeden çıkarılmıştır. Romanın en can alıcı sahnelerinden olan Anna'nın intiharı, romanda kadın kahramanın Vronsky'ye olan saplantılı arzusunun neden olduğu sosyal ve duygusal durumun bir sonucu olarak gerçekleşir. Filmde ise Vronsky kesin bir dille Anna ile yaşadığı aşktan bıktığını ve yorulduğunu söyler. Romandan farklı olarak filmde Vronsky daha tehditkâr, Anna'dan sıkılınca gitmeye hazır ve daha çok kendi istekleri doğrultusunda yaşayan birisi olarak gösterilir. Bahsi geçen dönemin toplumsal normlarının ve Vronsky'nin tehdit edici gücü, Anna'nın sevgilisi ve kocası arasında gösterilen paralellikler zina paradigması için de ilginç bir paradoksla sonlanır: Aldatılan kocayla yüzleşen âşıklar değil de her iki erkeğe de karşı çıkan zina yapan bir kadın paradoksu.

Vronsky'nin asker kardeşleri gibi savaşa katılmak istemesi, istediğini yapabilme ayrıcalığının olması Anna'nın sadece aşk meseleleriyle ilgilenen ve ev dışında bir işi olmayan kadın olarak yansıtılması bir karşıtlık yaratmıştır. Anna'nın bu iki alanı ayıramaması hayatına mal olur. Yönetmen domestik kadın ve özgür erkek imgelerini vurgulamak adına Anna'nın romanda geçen kıskançlık krizlerinin üzerinde de daha az durur. Filmde Anna'nın davranışı, evlilik yasalarını ihlali değil erkek özgürlüğünü ihlali gibi

görülmektedir. Ayrıca romanın değiştirilen son kısmı, Anna'nın Vronsky'yi savaşa gitmek için engellemesi ve onu destekleyen annesi ve Prenses Sorokina arasında bir uyuşmazlığın da ortaya çıkmasına neden olur: Diğer kadınlar Anna'yı desteklemez. Vronsky'nin annesi gözü yaşlı Sorokina'yı oğlunun üniformasının ona çok yakıştığını söyleyerek, oğlunun savaşa gitmesini memnuniyetle karşıladığını belirten bir yüz ifadesiyle yatıştırılmaya çalışır. Vronsky Anna'yı çoktan unutmuş, Sorokina'nın elini tutup öpmekte, savaşa güle oynaya gitmektedir.

Film, romanın ve yazarının yargıdan uzak tonunu benimsemeyerek Anna'nın eşini aldatma hikâyesini erkek söylemi ile çerçeveler. Filmin sonunda Anna'nın ölümünün yorumunu Vronsky ve Lashvin oldukça sıradan bir konu üzerine konuşuyormuş gibi yaparlar. Yargı dağıtanlar erkeklerdir. Sempatik bir konuşma gibi görünen diyaloglarda Lashvin'in Anna'nın Vronsky'yi çoktan affetmiş ve unutmuş olduğunu söylemesi hem roman okuyucusunu hem de seyirciyi provoke edecek kadar çarpıtılmıştır. Ölümü ardından vahameti iki erkeğin kendi vicdanlarını rahatlatma muhasebesine dönen Anna, bir fotoğraf çerçevesine indirgenerek hakkında verilen karar razı olur.

Filmde yönetmen erkek söylemini destekler gibi görünmektedir. Film anlatısı boyunca erkekler doğrudan veya dolaylı olarak Anna hakkında hüküm verirler. Sergei'nin doğum gününde öfkeli kocanın gürleyen sesi Anna'yı evinden sürerken, karısını birden fazla kez aldatmış bir erkek olarak Stiva bile Anna'ya son karşılaşmalarında ailenin kutsallığı hakkında ders verir. Film uyarlamasında Anna ile karşılaşması ancak tanışma balosunda kısa bir süreliğine olmasına karşın Anna'nın Dolly'nin evinden ayrılma sahnesinde Levin, "Ne yaptıysa onun bedelini ödüyor" yorumunu yapar.

Yönetmen Brown, savaşı ve zina'yı cinsellik içeren aktivitelerin karşıtlıkları olarak sunar. Vronsky'nin savaşa gitmek için şehirden ayrılışının Anna ile ilişkisinin trajik bir şekilde çözülmesine hizmet etmesi, iki olgunun eşit olmayan önemini yansıtır. Filmde Anna'nın ölümünden hemen önce görsel olarak anlatıma eklenen savaş, Anna ve Vronsky'nin talihsiz aşk acısını azaltır ve önemsizleştirir. Diğer taraftan yine romandan farklı olarak filmde Vronsky, Anna'nın durumu ile alay eden küstah bir sevgiliye dönüşür. Seyirciyi âşık bir Vronsky yerine tutkusu olmayan ve Anna'ya kolayca sırtını dönebilecek bir karakter izler. Vronsky'yi canlandıran Fredric March, hem romandaki Vronsky karakteri hem de sonraki uyarlamalardaki Vronsky'yi canlandıran karakterler arasında Anna'nın ölümüne en soğuk, mesafeli ve uzak durandır. Anna'nın ölümünün ardından duyduğu tek pişmanlık "ona güzel birkaç söz söylememiş" olmasıdır.

*Anna Karenina*'nın 1935 yapımı uyarlaması benzer ve farklı yönleri ile seyirci karşısına çıksa da hem romanda hem de filmde âşıkların hayatları İtalya seyahatinden Rusya'ya geri döndüklerinde başlamaktadır. Hem aralarındaki yoğun aşkın azalması hem de özlemleri arasındaki farkın büyümesi bu noktaya tekabül etmektedir. Vronsky subay olmasıyla ilintili olarak savaşçı rolünü Rusya'ya döndüklerinde sürdürmeye çalışırken, Anna Vronsky'nin yalnızca onunla ilgilenip yanında kalmasını sağlamaya çalışır. Çok âşık oldukları dönemde karşılıklı mutlak mülkiyet arzusuna kapılmışlarken, bu arzunun da sönümlendiği görülür. Yönetmenin tercihen yolculuktan önce ve sonraki eşzamanlı olayları ortadan kaldırması romanın olay örgüsünü değiştirirken, yurda dönüşün yönetmenin trajik sonu hızlandırmak isteme arzusuna denk düştüğü söylenebilir.

1935 yapımı *Anna Karenina* uyarlama filminin genel değerlendirilmesi yapıldığında, 1930'larda Hollywood'un parlak zamanında yıldız oyuncularla çekilmiş bu filmin o yıllarda özellikle sesin kullanılması ile geliştirilmeye başlanan bir takım sinemasal teknikler kullanılarak klasik anlatı yapısında çekildiği söylenebilir. Klasik anlatı yapısını desteklemek adına da ana karakterlerin jest mimiklerine odaklanan kısmen yakın ancak çoğunlukla orta metraj çekimler kullanılmıştır.

Neredeyse tüm film uyarlamalarında kullanılan ışığın ve karanlığın savaşı, intihar etmeden dakikalar önce geçen arabaları izleyen Anna'nın yüzündeki titrek yansımalarla güçlenir. Bu kullanım ilk kez Brown'un yönetmenliğinde 1935 yılında kullanılmış ve daha sonra neredeyse bir klişe haline gelmiştir. Bu görsel efekt bir güvensizlik ve artan istikrarsızlık duygusu yaratırken, istikrarlı bir şekilde devam edeni bozan bir güç olarak işlev görür (Leving, 2016, s. 114). Hays Yasası'nın katı ahlak kuralları nedeniyle Anna ve Vronsky arasında yaşayan tutkulu aşk belli bir noktaya kadar yansıtılabilmıştır. Yönetmenin tercihi olarak filmin erkek bakışına hâkim olması filmdeki tüm erkek karakterlere de sirayet etmiş durumdadır. Anna'nın eşinin romandakinden farklı olarak Anna'ya karşı çok şefkatli ve sevgi dolu olması, Anna'nın aldatma ve hatta zina girişimini yargılamak adına filmin ilerleyen dakikalarında kullanılmaktadır. Romanda Anna'nın eşinin Anna ve Vronsky'yi affettiği bölüm filmde işlenmemiştir. Romanda Anna'nın Vronsky ile istedikleri hayatı yaşaması için oğlundan uzak kalmak zorunda olması daha çok Anna'nın inisiyatifinde gerçekleşirken, filmde Vronsky çok net bir tavırla "ya ben ya onlar" restini çekerek Anna'nın peşinden gelmesini sağlar. Anna'nın bir anne olduğu ve sevgiliyle Venedik kanallarında gondol sefası yaparken kendisi için gösteriler yapan çocuğu dayanamayıp kucaklaması, bir

anneninin evlilik dışı ilişki yaşamasının ahlaki boyutunun altını çizerek sonunda ölümlle sonuçlanan intihar girişimini destekler niteliktedir.

Savaş çağrısı aldığıında arkasına bakmadan giden Vronsky, aşktan çok sıkıldığını, bir erkek olarak dışarıda bir işi, arkadaşları ve hayatı olduğunu, aşkın her şey olmadığını söyler. Romandaki uzun iç monologların film boyunca yansıtılmasının imkânsızlığı bilinse de cinsel içerik gösterilmemesi, bir öpüşme sahnesinin üç saniyeden daha uzun olmaması, kadının çalışan eşini evde beklemesi ve onun için en uygun yerin ev olduğunun altının çizilmesi gibi dönemin toplumsal kodlarını içeren bilinçli değişikliklerin yapılması, romandaki tonun filmde, 1930'lar Amerikan toplumsal normlarının yinelenmesine yol açarken, aşk duygusunun yalnızca kadınlar tarafından "büyütülen" gelip geçici bir his olduğunun da altını çizmiştir. Filmin gişe başarı kaygısı, Hays yasaları, yönetmenin bilinçli erkek egemen bakışı, dönemin ilişki biçimleri, film ve roman arasındaki hikâyelerde farklılaşmanın yaşanmasına neden olmuştur. Romanda yaşanan büyük gelişmelerin, karakterler arası iletişimin, diğer çiftler arasındaki romantik ilişkilerin eksik bırakılması, anlam karmaşasına da yol açmakta, seyircini filmin tarafli bakış açısını kabul etmesine neden olmaktadır.

### **Anna Karenina 2012 Yapımı Film Uyarlaması**



**Görsel 2** Anna Karenina rolünde Keira Knightley

*Anna Karenina* romanı 1935 yılında sesli olarak ilk kez Greta Garbo'nun yıldız oyunculuğu ile filme uyarlandıktan sonra 1947, 1967, 1997 ve 2001 yıllarında birer kez daha seyirci ile buluşmuştur. Kendisinden önce çekilen film uyarlamalarından yola çıkarak farklı noktalara farklı teknikler ile değinmek isteyen yönetmenler arasında en göze çarpanı Anna'yı 2012 yılında tekrar uyarlayan Joe Wright olmuştur.

Tom Stoppard'ın Lev Tolstoy'un romanından aynı isimle uyarladığı 2012 yapımı *Anna Karenina*, kullandığı teknik ve hikâyeye yaklaşımı ile oldukça ilgi çekmiş, 85. Akademi Ödüllerinde en iyi kostüm alanında bir Oskar ödülü alırken, üç dalda da Oskar'a aday olmuştur. Aynı anda hem sinema eleştirmenlerini hem de seyircileri ikiye bölen uyarlamanın sinematografisi ve kullandığı teknik uzun süre konuşulmuştur. Geleneksel ile avangardın, tiyatro ve sinemanın karışımı olan film, klasik ile modern sanat ve orijinal metin ile uyarlaması arasındaki ilişkiyi seyirciye düşündürmektedir.

Sosyete mensup Anna Karenina hayatının erken dönemlerinde bir hükümet yetkilisi ile evlenmiştir. Kardeşi Stiva'nın eşini aldatması ve yakalanması üzerine aile birliklerinin bozulmasından korkması ve Dolly'yi ikna etmesi için Anna'yı Petersburg'a çağırması üzerine Kont Vronsky ile tanışır ve aralarında bir ilişki başlar. Çeşitli sosyal rollerden uzaklaşan Anna, oğlu ile sevgilisi arasında seçim yapmaya zorlanır. John Wright'ın Anna Karenina'yı bir Rus tiyatrosu sahnesine yerleştirmesi ise hem yirminci yüzyılın başında Rus aristokrasisinin Fransız yaşam tarzının taklidine hapsediği şeklindeki fikri görselleştirir hem de sosyal olarak inşa edilmiş ve bireysel olarak desteklenen performansa dayalı bir senaryo olarak kimlik algısından yararlanır (Gillespie, 2014, s. 32). Bu bağlamda tiyatro, on dokuzuncu yüzyıl Rus aristokrasisini anlamamıza yardımcı olan bir metafor haline gelir.

Filmin dekoru bu metaforu görselleştirmenin somut bir yolunu sunarken aynı zamanda Rus toplumundaki sınıf farklılıklarını da vurgulamaktadır. Tiyatro sahnesi, baloların, oyunların ve suarelerin gösterileri ile aydınlanırken, Rus gelenekleri perde arkasına gizlenmiş gibi görünmektedir. Sahne arkasındaki ışık gölge oyunu ise alt sınıfların daha görünür hale geldiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçek Rusya ve tiyatro sahnesine yansıyan Rusya arasındaki zıtlık ise Levin karakteri üzerinden verilmiştir. Orijinal hikâyede Tolstoy'un kendisi olduğu düşünülen Levin, şehir hayatından uzakta yaşamayı seçen ve seven, aynı zamanda şehir hayatını yalandan ibaret sayan biridir. Yönetmen Wright, bu ayrımı vermek için yalnızca Levin'in birkaç kez gelmek zorunda kaldığı şehirden ayrılıp kırsala döndüğü sahneleri gerçek Rusya'ya taşımış, tiyatro sahnesinden uzaklaştırmıştır.

Filmde kullanılan dil de hem kırsal ve şehri birbirinden ayırır hem de kelimelerin yetersiz kaldığını karakterlerin kullandığı beden dili ile vermeye çalışır. Anna ve Vronsky aşklarını yaşamaya başladıkları ilk andan itibaren ne zaman konuşsalar kendilerini eksik ifade etmişler ancak dans ederek birbirlerine aşklarını ilan edebilmişlerdir. Aynı şekilde Levin, Kitty'e evlenme teklif ettiğinde başarısız olurken,

zarlardaki şifreli harfleri kullanarak bir oyun yardımıyla Kitty ile iletişime geçebilmiştir. Bu ikilem aynı zamanda şehirde çoğunlukla özentili Fransız kelimelerinin kullanıldığı dil ile köyde Levin ve köylüler arasında konuşulan sade dil arasındaki farkın da altını çizmektedir.

Orijinal metnin sinemaya ilk uyarlamasından itibaren romanın ikinci ana kahramanı olan Levin neredeyse üzerinde durulması gereksiz bir karakter olarak verilmiş, Kitty ile olan aşkları ya da Levin'in romanda oldukça fazla yer kaplayan hayat görüşü yansıtılmamıştır. T. Stoppard ise romanı senaryolaştırırken, Levin karakterinin de üzerinde durmuş, romandaki diğer Rus hayatını sembolize eden kişi olarak seyirci karşısına çıkarmıştır. Levin'in filmde önemli bir yerinin olması, romanda üzerinde durulan birden fazla aşk hikâyesi anlatısının filme de yansımaları açısından önemlidir. Anna ve Vronsky'nin yaşadığı arzu ve ihtiras dolu aşk, şüpheye ve Anna tarafından daha fazlasının istendiği bir noktaya taşındığında bir müddet sonra kendisini yok etme yoluna girmiştir. Levin ve Kitty'nin aşkları ise bu aşkın karşısında yer alan, kırsalda yeşerip gelişen, sade, yalandan uzak biraz da Levin'in köylü çiftte görüp özendiği durulukta ilerlemektedir.

1930'lu yıllarda melodramatik öğeler ve orijinal metindeki aşk hikâyesinden sapan ilişkilendirme biçiminin aksine 2012 yapımı *Anna Karenina*'da Anna'nın tutkusu ve aşkı tüm bedenine ve ruhuna yansımıştır. T. Stoppard, kitabı senaryolaştırırken üzerinde durulması gereken en önemli noktanın aşk olduğunu düşünmüş ve bu nedenle aşk kelimesinin zinaya tabi aşktan evlilik memnuniyetine kadar çeşitli sevgi türlerini belirtmek için senaryo boyunca zikredilmesini amaçlamıştır. İlk kez cinselliği keşfeden evli bir kadına, Anna'ya, âşık olunca ne olduğunu incelemek istediğini söyleyen Stoppard (McCrum, 2012) âşık Anna'yı seyirciye de göstermeyi planlamıştır. Romandan da anlaşılacağı üzere 1800'lü yılların sonunda Rusya'da evli çiftler arasında birtakım anlaşmazlıklar ve sadakatsizlikler yaşandığı ve toplumca da kısmi olarak kabul gördüğü söylenebilir. Hem romanda hem de filmde üzerinde durulan nokta bu durumda Anna'nın eşini aldatması değil Anna'nın ilk kez âşık olmasıdır.

Âşık olmak yüzyıllardır birçok toplumda süregelen en tehlikeli başkaldırılarından birisidir. Romantik aşk, akılcı olmaktan ziyade akıldışı, kâr amaçlı olmaktan ziyade karşılıksız, faydacı olmaktan ziyade organik ve umumi olmaktan ziyade özel olarak betimlenir. Popüler kültürde romantik aşk, meta değişiminin ve hatta sosyal düzenin büyük kısmına karşı çıkmakta gibi görünmektedir. On dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında aşk, toplumda belirli kurallar çerçevesinde yaşanmaktan

ziyade kişiye özel ve özgür bir duygu olarak tanımlanmaya, mutluluk ile ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Önceki yüzyıllarda ahlak ve melodram öğeleri içeren temsilinden farklı olarak “yirminci yüzyılın başlarında, film ve dergilerdeki temsili, kişisel mutluluk ve kendini olumlama ile eşit sayılmıştır” (Gökçem, 2019, s. 64-67). Anna'nın eşinin aldatıldığında meseleyi büyütmemesi ancak Vronsky'e âşık olduğunu ve onunla birlikte her şeye ve herkese rağmen yaşamak istediğini görünce boşanmakta ve oğlunu Anna'ya göstermekte direnmesi aşkın yıkıcı gücü ile açıklanabilir.

Yönetmen Wright de filmi 1935'li yılların melodramından kurtarıp Tolstoy'un modern gerçekçilik içerisinde yeniden tasarladığı arkaik aşk hikâyesi etrafında inşa etmiştir. 1935 yapımı filme göre romanda belirli geçişleri ve hikâyeleri bağlayan detaylara yer vermesi olay akışının daha anlaşılır ve belli oranda tarafsız aksedilmesine yardımcı olmuştur. Filmdeki tüm aksiyon sahne arkasını da gördüğümüz, bir sahneden diğerine kestirme yollardan gidilebilen, kendi üzerine katlanabilen eski bir tiyatro sahnesinde geçmektedir. 1930'lardaki yıldız sisteminden farklı olsa da 2012 yılındaki Anna'ya hayat veren Keira Knightley de uyarlamaların yıldızı sayılabilir. Anna Karenina uyarlamasından önce yine Wright'in yönetmenliğini üstlendiği *Aşk ve Gurur* (2005) ve *Kefaret* (2007) filmlerinin de başrol oyuncusudur. Kamera Greta Garbo'yu sevdiği gibi Knightley'de sevmektedir ve Tolstoy'un hikâyesinde yer alan inişli çıkışlı tüm duygularıyla Anna 2012 yılında seyircinin karşısına 1935 yılındakinden daha ihtiraslı, daha âşık ve daha canlı olarak çıkmıştır.

Romanda detaylı anlatım ile üzerinde durulan belirleyici noktalar özellikle renkli sinemaya geçildikten sonra renklerin temsil ettiği anlamlar yardımıyla seyirciye aktarılmıştır. Kırmızı rengin Anna'nın ölümü ile ilişkisi romanda açıkça belirtilirken, renkli filmin gelişiyile görsel söylemin de parçası olmuştur. Modern yönetmenler hem Karenina'nın aksesuar ve kıyafet kullanımında hem de lokomotifin belirli kısımlarında kullandıkları kırmızı renk ile ölüm imgesine renkler aracılığı ile gönderme yapmışlardır. Schultze'nin (1982) de değindiği gibi kırmızı uzun zamandır şiddetin, tutkunun ve ölümün rengi olmuştur. Anna Vronsky'nin peşinden tren istasyonuna giderken de kırmızı bir elbise giyer ve kendisini trenin altına üzerindeki kırmızı elbisesi ile atar.

Tüm hayatın bir tiyatro sahnesi olduğu cümlesini düşündüren filmin bir tiyatro sahnesindeki kurgusu, Anna'nın da dönemi içerisindeki evli ve kadın olmanın kurallarını görmezden gelerek bir tiyatro sahnesinde yaşamaya çalıştığı aşkı anlatıyor gibidir. 1935 yapımı ile kıyaslandığında tarafı erkeklik



söyleminin filme hâkim olmadığı, Vronsky'nin Anna'nın aşkından sıkıldığını yüzüne haykırmadığı, eşinin onu cezalandırmaya çalışsa bile affederek ölüm döşeğinde yanında olduğu ve romandaki yargısız söyleme daha yakın durduğu söylenebilir. Rus toplumunun yaşamına ve tarihsel alt yapısına daha çok vurgu yapan 2012 yapımı film, Tolstoy'un tüm roman boyunca değinmeye çalıştığı toplumsal ve kültürel atmosferin karakterler üzerindeki etkisine 1935 yılındaki filme kıyasla daha çok değinmektedir. Hollywood film sistemi dahilinde belirli kurallar ve gelenekler çerçevesinde çekilen ve çekildiği dönemin özelliklerini bir uyarlama filme dahi entegre eden Brown'un uyarlaması romana daha dar bir perspektiften bakıp kadın ve erkek rollerinin altını çizerken, Stoppard'ın senaryolaştırdığı ve Wright'in bir tiyatro sahnesi kurgusunda çektiği uyarlama hem Levin Kitty aşkına hem de Vronsky ve Anna arasındaki yoğun aşka daha fazla odaklanmıştır.

## SONUÇ

İyi bilinen edebi metinler sinemanın ilk günlerinden itibaren film yapımcılarını cezbetse de iki sanat arasındaki ilişki her zaman belirsiz olmuştur ve hala belirsizliğini korumaktadır. Bir yandan edebiyat, ilk günlerinden bu yana sinema için hatırı sayılır bir kaynak olagelmıştır. Öte yandan sinema, öncüsü olduğu edebiyatın üstesinden gelmeye ve çoğu zaman bağımsız bir sanat olarak benzersizliğe ulaşmaya çalışır. Bu nedenle görsel metnin sözlü metne üstün gelmesi gibi bir durumdan ziyade iki farklı mecra olan edebiyat ve sinemanın farklı diller kullanarak yollarına devam etmesinden söz etmek daha doğrudur. Edebi metinlerin film uyarlamaları söz konusu olduğunda yazılı bir metnin filme dönüştürülmesi, benzerlik ya da hikâyeden uzaklaşma gibi sorunları beraberinde getirdiğinden ilk günlerden bu yana tartışma konusu olmuştur.

Lev Tolstoy'un tefrika halinde dört yıl boyunca yayınladığı ve 1878 yılında ilk kez kitap haline gelen dünya edebiyatı mirası *Anna Karenina* romanı, sinemanın sessiz dönemi de dâhil olmak üzere birden fazla kez çeşitli mecralara uyarlanmış ve hala uyarlanmaya devam etmektedir. Romanın çok ses getiren ana karakteri Anna Karenina ve aşk hikâyesi film uyarlamalarında üzerinde en çok durulan nokta olmuştur. Her ne kadar roman 1800'lü yılların son çeyreğinde Rusya'da kültürel ve toplumsal değişimlerin ışığında insan ilişkilerini derin analizlerle incelese de sinema uyarlamalarında Anna ve Vronsky arasındaki aşk işlenecek hikâye olarak tercih edilmiştir.

Hem içerik hem de sayfa sayısı olarak oldukça yüklü ve klasikler arasında en üst sıralarda yer alan bir romanı yaklaşık iki saat uzunluğunda bir filme aktarmak oldukça zor bir iştir. Uyarlamaların neredeyse hepsi kitapsever insanlar tarafından “eksik, yavan, vurgulanan noktayı kaçırmış, tam olarak o duyguyu verememiş” gibi cümleler ile eleştirilir. Her okuyucunun kendi zihninde yarattığı bir hikâyeye evreni vardır. Film uyarlamaları ise kitabı okuyan yönetmenin kendi zihninde yarattığı evrenin imgelerle dış dünyaya aktarılma sürecidir. Bu nedenle roman uyarlamaları aynı romanın farklı yönetmenler tarafından bambaşka şekillerde seyirci karşısına çıkmasına neden olmaktadır. *Anna Karenina'nın* iki farklı yüzyılda farklı yönetmen bakışı ve sinematik teknikler kullanılarak çekilmiş 1935 ve 2012 versiyonları, uyarlama filmlerde dönemin, toplumsal yapının, seyirci pratiklerinin ve teknik gelişmelerin ne kadar önemli olduğunun altını çizmektedir.

1935 uyarlaması filmde yönetmen Brown, Anna ve Vronsky'nin aşkına odaklanmayı tercih etmekle beraber dönemin romandaki kadın erkek ilişkisi yerine Amerikan toplumunun 1930'lu yıllardaki kadın erkek söylemini kullanmayı tercih etmiştir. Yıldız sisteminin yükselişte olduğu, Hays Yasaları ile birlikte filmlerin ahlaksızlık ile suçlandığı ve bu nedenle belirli davranışların dışına çıkılmasının söz konusu dahi olmadığı bu dönemde, Anna ve Vronsky arasındaki yakın ilişki, tensel temas boyutunda eksik kalmıştır. Melodramatik bir yapı üzerine kurulmuş olan 1935 yapımı film, erkeklerin toplumun ama nihayetinde kaderin elinden çeken acı dolu kadın kahramanın hikâyesine dönüşmüştür. Anna'nın tercihleri özgür iradesi ile verilmiş kararlar yerine kaderin cilvesi olarak algılanır ve sonunda intihar etmesi de kadere bağlanır. Wright, Stoppard'ın senaryolaştırdığı uyarlamada sinematografinin tüm imkânlarından faydalanarak Anna'nın Vronsky ile yaşadığı aşkı, aralarındaki çekimi ve Anna'nın ilk kez âşık oluşunu romandaki tona daha yakın bir ölçekte görselleştirmeye çalışır. Anna 2012 yılında daha özgürdür. Vronsky ile tensel temasta bulunabilir ve aşkı keşfettiği anlar seyirciyle paylaşılır.

Gelmiş geçmiş en üzücü sahnelerden birisi olarak kabul edilen Anna'nın ölümü neredeyse birçok anlamda Vronsky ile yaşadığı aşkın önüne geçmiş ve tüm yönetmenler tarafından itina ile çekilmeye uğraşmıştır. Her bir yönetmen zengin bir anlatıma ve içsel çözümleme çeşitliliğine sahip romana ve can alıcı noktalarına farklı bakış açısı ile yaklaşmıştır. Bu yaklaşımın nedenlerinden biri romandaki tasvirlerin sinemaya aktarılabilme olasılığının yüksek olmasıdır. Romanın görselleştirilmesi okuyucunun gözünden kaçan bazı detayların da görülebilmesine ve hikâyeye yeni katmanlar eklenmesine yardımcı olabilmektedir. Bir diğer neden ise romanın eleştirilenler tarafından da kabul edildiği üzere tam

anlamıyla uyarlayabilmek için oldukça zor olmasıdır. Film yapımcıları ve yönetmenler bu kült olmuş romanı en iyi şekilde görselleştirebilmek adına tekrar tekrar ele almaktan çekinmemişlerdir.

Okurların ve seyircilerin zihinleri travmanın hem kitap sayfasında hem de beyaz perdede görselleştirilmesi ile algılanabilir ancak etkilemek ve hatta şoka uğratmak film endüstrisinin sahip olduğu bir ayrıcalıktır. Tolstoy romanı 1878'de bitirdikten yaklaşık yirmi yıl sonra Lumière kardeşler sinematografiyi kitlelere tanıtmış ve hemen akabinde Anna aşkı ve ölümü ile zihnimizde yer ettiği kadar görsel imge olarak da hayatımıza girmiştir. Anna, neredeyse yüz yıldır çeşitli ülke, kültür ve zamanlardaki kadınların sonu umutsuz da bitse aşklarını temsil etmiş ve uluslararası ölçekte tanınan bir kadın olarak seyirci karşısına çıkmıştır. Sinematografik bir zenginlikle yazılmış olan roman, bugün hala yönetmenleri etkilemekte ve Anna'nın okurda bıraktığı etkinin aktarılamayan noktalarını izleyiciye sunmaya çalışmaktadır. Buradan hareketle söylenebilir ki, 1935 ya da 2012 yılları performansları ne kadar ses getirirse getirsin, Anna'yı okuyarak tanıyan bir başka yönetmenin onu izleyici karşısına bir kez de kendi bakış açısıyla çıkarmaya çalışacağı aşikârdır. Anna hem okuyucuyu hem de seyirciyi şaşırtmaya, büyülemeye ve aşkın tanımları arasında gezintiye çıkarmaya devam edecektir.

## EXTENDED ABSTRACT

The innovations and changes that each period passes through allow the emergence of new experiences on different media. The intersection of the novel with the art branch of cinema that emerged at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, made it possible for the audience to read the story with fiction, another branch of the narrative. Cinema, which has a different narrative structure, editing technique, way of telling the story, visual transitions between time and space, has taken its place in modern art by using different styles consciously. Film adaptation of literary works is a long-established tradition that began with early cinema adaptations of the Bible. The effect of the invention of photography on the art of painting is almost the same as the effect of the art of cinema on the novel. Literary adaptations create a new story, not the same as the original. Narrative and characters become independent of the original, although both are based on the original in terms of formation. Movie adaptations can create stars, as well as associate stars with certain types of roles. Whereas, above all, the novel creates characters that we remember and associate with a certain type of behavior. Anna Karenina, Lev Tolstoy's novel published as a book in 1878, has attracted the attention of producers and

directors since the early days of cinema and adapted it to the cinema more than once, as well as being among the top classics of the world. The movie, which was adapted with the use of a star actor for the first time in 1935 after the silent period, attracted considerable attention with its forbidden love story. In 2012, with Stoppard's re-scripting, the film, which was re-adapted by director Wright with a different interpretation, attracted a lot of attention and won an Oscar award as well as being nominated for Oscars in different branches.

How the ongoing discussions between literary work and film adaptations since the early days of cinema are reflected in film adaptations made in different centuries in terms of content and form of a novel written in different centuries, how Tolstoy tells the story of different forms of relationship in the center of Anna and Levin characters. is the main subject.

The study planned to be focused on will be analyzed with the help of content and format analysis. In this qualitative research method, key themes emerge from documents after they are classified and coded. Content can come from a wide variety of sources such as books, manuscripts, drawings, photographs, recorded speeches, videotaped events, and movies. Content is analyzed by dividing it into conceptual pieces that are then encoded or named. The results are used to make inferences about messages in the text. In film analysis, examining the formal aspect of the film that supports the content analysis and analyzing the cinematographic elements make it easier to approach the work with a more comprehensive perspective.

The film Anna Karenina, which was adapted to the cinema with the same name by the director Brown in 1935, moved away from the tone of the novel, considering the various innovations and requirements of the period, interpreting the relationship between Anna and Vronsky differently and preferred not to mention other forms of relationship in the novel. The fact that the film had to be made within the framework of the Hays Laws enacted within the production rules of the period caused the directors to even offer to avoid scenes showing the close relationship between Anna and Vronsky. Although the director knew that any significant change would cause the story to lose its striking effect, he had to agree to compromise on some points. In the story of Anna Karenina, made in 1935, the focus is on Anna, and all the distracting and disorienting moments have been removed from the story. Anna's suicide, one of the most crucial scenes in the novel, takes place in the novel as a result of the social and

emotional state caused by the protagonist's obsessive desire for Vronsky. In the movie, Vronsky firmly states that he is tired and tired of his love affair with Anna. Unlike the novel, Vronsky is shown in the film as more threatening, ready to go when bored with Anna, and more living according to his own wishes. Although it is known that it is impossible to reflect the long internal monologues in the novel throughout the film, the conscious changes made by the director caused the tone in the novel to be reduced to the American social morality in the 1930s, while the feeling of love was only a temporary feeling that was "dramatized" by women. The film's anxiety about box office success, Hays laws, the conscious male-dominated view of the director, the ways of associating the period, caused a differentiation in the stories between the film and the novel. The lack of great developments in the novel, the communication between the characters, and the romantic relations between other couples also causes confusion and causes the audience to accept the biased perspective of the film.

The 2012 film *Anna Karenina*, shot by director Wright with the same name as Tom Stoppard's script, divided both the cinema critics and the audience into two at the same time, and the cinematography and technique of the adaptation were talked about for a long time. The film, which is a mixture of traditional and avant-garde, theater and cinema, makes the audience think about the relationship between classical and modern art and original text and its adaptation. John Wright's placement of *Anna Karenina* on a Russian theater stage both visualizes the idea that 'Wright was trapped in the French lifestyle of the Russian aristocracy at the beginning of the twentieth century, as well as utilizes the perception of identity as a socially constructed and individually supported performative script. In this context, theater becomes a metaphor that helps us understand the nineteenth century Russian aristocracy. Contrary to the melodramatic elements in the 1930s and the way of relationship deviating from the love story in the original text, Anna's passion and love was reflected in her whole body and soul in the 2012 production of *Anna Karenina*. T. Stoppard thought that the most important point to be emphasized while writing the book was love, and therefore aimed to mention the word love throughout the script to denote various types of love from adultery to marital satisfaction. Stoppard, who told a married woman who discovered sexuality for the first time, wanted to examine what happens when she falls in love with Anna, planned to show the lover Anna as well. As can be understood from the novel, it can be said that at the end of the 1800s, there were some disagreements and infidelities between married couples in Russia and it was partially accepted by the society. In both the novel and the

movie, the emphasis is not on Anna's cheating on her husband, but on Anna's love for the first time. Director Wright also rescued the film from the melodrama of the 1935s and built it around the archaic love story that Tolstoy redesigned in modern realism. Compared to the 1935 film, the fact that the novel includes certain transitions and details connecting the stories helped to reflect the event flow more comprehensibly and to a certain extent. The 2012 film, which emphasizes the life and historical background of Russian society more, touches on the impact of the social and cultural atmosphere on the characters, which Tolstoy tries to touch throughout the novel, more than the film in 1935. As a result, the fluctuating relationship between literary texts and cinema has focused on the difference and absence of the story that emerges due to the different language used by both mediums. The necessities of the period, social and cultural values, cinematic and technological developments have brought to view the subject from different points, and dozens of Anna has carried the love and passion to her period in three different centuries.

## KAYNAKÇA

- Andrew, D. (1984). *Concepts in film theory*. New York: Oxford University Press
- Asheim, L. (1949). What kind of books? What kind of readers? Vol 10, No. 3. *College&Research Libraries*, 242-248.
- Bahtin, M. (2015). *Dostoyevski Poeatikasının Sorunları*. (Cem Soydan Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bao, B. (2008). The differences between novels and films: Enhance literature teaching by using films. *US-China Education Review*, 58-61.
- Barthes, R. (2007). *Yazı üzerine çeşitlemeler: Metnin hazzı*. (Ş. Demirkol, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bluestone, G. (1968). *Novels into film*. Cambridge University Press.
- Bryilla. (2018). The benefits of content analysis for filmmakers. *Studies In Australasian Cinema*, 12(2-3), 150-161.
- Conrad, J. (1942). *A conrad argosy*. New York.
- Cott, N. (1977). *The bond of womanhood: Woman's sphere in new English, 1780-1835*. New Haven: Yale Univeresity Press.
- Çetin, Z. (1999). Bir anlatı formu olan romanın sinemaya uyarlanması. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Detenberg, B. L. (2011). The influence of form and presentation attributes of media on emotion. K. v. Dovelng içinde, *The Routledge Handbook of Emotions and Mass Media*. Routledge.

- Foner, N. (2001). *Islands in the City: West Indian Migration to New York*. Berkeley: University of California Press.
- Gajdusek, L. (1988). Toward wider use of literature in ESL: Why and how. *TESOL Quarterly, Vol 22 (2)*, 227-257.
- Gillespie, D. (2014). The art of literary adaptation and English-language film interpretations of Russian literature (Anna Karenina). *Social and Behavioral Sciences 154*, 30-35.
- Gökçem, S. (2019). *21. yüzyılda aşk: Bilimkurgu sinemasında sevmeye biçimleri*. Yayınlanmamış doktora tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Haller, B. (2010). *Representing disability in an ableist world: Essays on mass media*. Louisville: Advocate Press.
- Hayward, S. (2001). *Cinema studies: The key concepts*. New York: Routledge.
- Jacobs, L. (1939). *The rise of the American film*. New York.
- Jukic, T. (2017). The October Garbo: Classical Hollywood and the revolution. *Studia Litterarum*, 56-63.
- Lebihan, J. (2015). This is (not) a love story: desire and repetition in Hollywood romantic comedies. *Research Gate*, 1-18.
- Leving, Y. (2016). The Eye-deology of trauma: Killing Anna Karenina softly. F. H. Alexander Burry içinde, *Border Crossing: Russian Literature into Film*. Edinburgh University Press.
- Lihua, L. (2011). On the interactivity of stylistic analysis. *Studies in Literature and Language Vol 2, No.3*, 103-107.
- Lodge, D. (1996). *The practice of writing: Essays, lectures, reviews and a diary*. London: Secker & Warburg.
- Magnusson, E. (Yöneten). (2012). *Logistics* [Sinema Filmi].
- Makoveeva, I. (2007). Visualizing Anna Karenina. *Yayınlanmamış doktora tezi*. University of Pittsburgh.
- Marcus, M. (1993). *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- McCrum, R. (2012). *Tom Stoppard: Anna Karenina comes to grief because she has fallen in love for the first time*. Retrieved from [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com): <https://www.theguardian.com/film/2012/sep/02/tom-stoppard-anna-karenina-tolstoy>
- Metz, C. (1977). *The imaginary signifier*. Bloomington: Indiana University Press.
- Milkman, R. (1976). Women's Work and Economic Crisis: Some Lessons of the Great Depression. M. Ruth içinde, *On gender, labor and inequality (working class in American History)* (s. 13-46). University of Illinois Press.
- Monk, C. (1996). Review of sense and sensibility. *Sight and Sound*, 50-70.
- Montgomery, M. D. (1992). *Ways of reading: Advanced reading skills for students of English literature*. London: Routledge.

- Morgan, I. (2016). Introduction: Hollywood and the great depression. I. D. Morgan içinde, *Hollywood and the Great Depression: American Film, Politics and Society in the 1930s* (s. 1-26). Edinburgh University Press.
- Nour, S. (2019). *The first 10 films ever to be based on novels*. reelrundown.com: <https://reelrundown.com/film-industry/The-First-10-Book-to-Film-Adaptations-in-History> adresinden alındı
- Potter, J. L.-D. (1999). Rethinking validity and reliability in content analysis. *Journal of Applied Communication Research*, 258-284.
- Pugh, M. (1992). The cult of Domesticity in the 1930s. P. Martin içinde, *Women and Women's Movement in Britain since 1914* (s. 209-234). London: Macmillan .
- Rasheed, Z. S. (2003). Semantic film preview classification using low-Level computable features. *3rd International Workshop on Multimedia Data and Document Engineering*.
- Ricoeur, P. (1986). *Time and narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rudy, R. M. (2010). The context of current content analysis of gender roles. *Sex Roles*, 705-720.
- Sabena, I. (2018). Institutional change and the role of women during the Great Depression. *American Economic History*, 1-8.
- Sartre, J. (1995). *Edebiyat Nedir?* İstanbul: Payel Yayınları.
- Schultze, S. (1982). *The Structure of Anna Karenina*. Cambridge University Press.
- Slater, T. (2001). Transcending boundaries: Lois weber and the discourse over women's roles in the teens and twenties. *Quarterly Review of Film & Video Vol. 18*, 260-266.
- Swenson, K. (1997). *Greta Garbo: A life apart*. New York: Scribner.
- Tarvainen, J. W. (2015). The way films feel: Aesthetic features of mood in film. *Psychology of Aesthetic Creativity and the Arts 9 (3)*, 1-12.
- Thompson, D. (1992). *Showman: The Life of David O. Selznick*. Knopf.
- White M.D., M. E. (2006). Content analysis: A flexible methodology 55 (1). *Library Trends*, 22-45.
- Yale, L. G. (1988). Trends in advertising research: a look at the content of marketing-oriented journals from 1976 to 1985. *Journal of Advertising*, 17(1), 12-22.