

Umut Alaz KÖKÇÜ\* 

Mustafa Cebrail SADAKAOĞLU\*\* 

**SİNEMA VE EDEBİYAT İLİŞKİSİ  
PERSPEKTİFİNDEN BİR "MEPHİSTO"  
İNCELEMESİ**

**A STUDY OF "MEPHISTO" FROM THE  
PERSPECTIVE OF THE RELATIONSHIP  
BETWEEN CINEMA AND LITERATURE**

**ÖZET**

Yirminci yüzyıldan itibaren sinema abartılı karakterlerin yer aldığı güldürü mirasından sıyrılarak, edebiyatla ilişkilendirilen yüksek kültürel konuma doğru ilerleyen bir sanat olarak görülmüştür. Sinemanın ortaya çıkışından itibaren kaynak metin olarak kullanılan edebi eserler, iki sanatın kesiştiği uğrakta cereyan eden ana tartışma konularından biri olmuştur. Çalışmada, Klaus Mann'ın *Mephisto: Bir Kariyerin Romanı* adlı eserinin Istvan Szabo tarafından sinemaya uyarlanması çerçevesinde ortaya çıkan fiili durum sinema ve edebiyat ilişkisi perspektifinden incelenmektedir. Romanda vicdanını kenara bırakarak, dönemin siyasal iktidarına eklenilen aktör Hendrik Höfgen'in hikâyesi anlatılmaktadır. Dolayısıyla çalışma, edebiyat ile sinema arasındaki kadim ilişkinin irdelenmesi bakımından uygun bir örnek olduğu savı üzerinden temellenmektedir. Bu maksatla uyarlama filmlerde öne çıkan karakter tasviri ve dramatik anlatının işleniş biçimi gibi yapısal özellikler incelenmektedir. Çalışma neticesinde, kaynak metne sadakat ya da uygunluk yaklaşımlarının sinema uyarlamaları üzerinden ölçülmesinin kimi kısıtlı yanlarını aşabilmek amacıyla iki ayrı sanat formuna özgü niteliklerin göz önünde bulundurulması gerektiği sonucuna varılmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Sinema, Edebiyat, Birey, Toplum, İktidar

**ABSTRACT**

Since the twentieth century, cinema has shifted from the comedic tradition of exaggerated characters toward a higher cultural status often linked with literature. From the inception of cinema, literary works have served as source texts, becoming a central topic of discussion at the intersection of these two arts. This study examines Istvan Szabo's adaptation of Klaus Mann's novel "Mephisto: A Novel of a Career" to explore this relationship. The novel follows actor Hendrik Höfgen, who compromises his conscience to align with political power. The study argues that this example is ideal for exploring the longstanding relationship between literature and cinema. Structural features like character portrayal and the treatment of dramatic narrative in adaptations are analyzed. The study concludes that to overcome the limitations of assessing film adaptations based solely on fidelity to the source material, it is essential to consider the unique qualities of each art form.

**Keywords:** Cinema, Literature, Individual, Society, Power

\* Sorumlu Yazar, Arş. Gör., Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, İstanbul/Türkiye, E-posta: [umutalazkokcu@halic.edu.tr](mailto:umutalazkokcu@halic.edu.tr) / Corresponding Author, Res. Asst., Haliç University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Design, İstanbul/Türkiye, E-mail: [umutalazkokcu@halic.edu.tr](mailto:umutalazkokcu@halic.edu.tr)

\*\* Doç. Dr., Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dijital Oyun Tasarımı Bölümü, İstanbul/Türkiye, E-posta: [mustafasadakaoglu@halic.edu.tr](mailto:mustafasadakaoglu@halic.edu.tr) / Assoc. Prof., Haliç University, Faculty of Fine Arts, Department of Digital Game Design, İstanbul/Türkiye, E-mail: [mustafasadakaoglu@halic.edu.tr](mailto:mustafasadakaoglu@halic.edu.tr)

## Giriş

Sinema, diğer tüm sanatlar özellikle resim ve roman gibi zamanla bir ifade aracına dönüşmüştür. Böylece bir yazar olarak film yapımcısının failliği, emsal bir edebi metinden ziyade sinemasal farklılığın, özgünlüğün ve kalitenin ölçüsü haline gelmiştir (Corrigan, 1999, s. 159). Bu durum, esasta farklı bir dile sahip olan edebi eser ile sinema filmini birbirinden ayıran ve aralarındaki biçimsel farklılıkları büyüten farklı birer metin olmalarından kaynaklanmaktadır. Buna göre, bir edebi eserin üretim sürecinde baskı teknikleri öne çıkarken, filmlerin üretim sürecinde hareketli görüntülerin ihmal edilmesi mümkün değildir. Dahası edebi eserlerin alımlama mekanizmalarıyla sinema filmlerinin alımlama mekanizmaları arasında birbirinden farklı iki deneyim söz konusudur.

Çalışmada, Alman yazar Klaus Mann tarafından 1936 yılında kaleme alınan *Mephisto: Bir Kariyerin Romanı* adlı eserin Macar yönetmen Istvan Szabo tarafından 1981 yılında sinemaya uyarlanması çerçevesinde ortaya çıkan fiili durum *sinema ve edebiyat* ilişkisi perspektifinden incelenmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın taşlarının dizildiği ve yazarın sürgünde olduğu yıllarda kaleme alınan roman, ancak savaşın ardından Doğu Almanya'da faaliyet gösteren Aufbau-Verlag yayınevi tarafından 1956 yılında yayımlanabilmiştir. Romanda kariyeri uğruna vicdanını bir kenara bırakan ve Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'ne yaranmaya girişen aktör Gustaf Gründgens (Hendrik Höfgen)'in hikâyesi anlatılmaktadır. Dolayısıyla rejimin güçlenmesinde etkisi tartışılmaz fırsatçı orta sınıf insan tipini ortaya koymak amacıyla romanı kaleme alan yazar, eski arkadaşı Gründgens'in devlet tiyatroları müdürlüğüne getirilme sürecini yazmıştır. Böylece Gründgens'in 1926 yılında Hamburg'da solcu bir aktör olarak başlayan ancak 1936 yılına gelindiğindeyse ülke çapında güç, ün ve paraya kavuşmasıyla devam eden meşum hikâyesi Istvan Szabo tarafından 1981 yılında sinemaya uyarlanmıştır (URL-1). Çalışma, “günümüzde çekilen sinema filmlerinin üçte birinden fazlasının birer edebiyat uyarlaması” (Dawson, 2006, s. 32) olduğu akılda tutularak, sinema ile edebiyat arasındaki kadim ilişkinin irdelenmesi bakımından uygun örnek olduğu savı üzerinden temellenmektedir. Çalışmada özellikle edebiyat uyarlaması sinema filmlerinde öne çıkan karakter tasvirleriyle dramatik anlatının işleniş biçimi gibi yapısal özellikler odağa alınmakta ve örneklem sinema filmi üzerinden incelenmektedir.

Çalışma neticesinde uyarlamalara yönelik kaynak metne uygunluk konusunda yoğunlaşan tartışmaların, edebi eserlerin filme aktarılmasında hangi oranda aslına uygunluk arandığının çoğu zaman muğlak olması ve edebiyat ile sinemanın farklı önceliklere sahip olmaları nedeniyle tespit edilmesi güç olduğu sonucuna varılmaktadır. Dahası klasik edebiyat uyarlamaları etrafında şekillenen “geleneğe” karşı söylemleriyle bilinen François Truffaut, Agnès Varda ve Jean-Luc Godard gibi yönetmenlerle özdeşleşen yeni dalga, sinemayla edebiyat arasındaki üçüncü önemli kültürel ve eleştirel ilişkiyi açığa çıkarmıştır. Buna göre, Alexander Astruc'un 1948 yılında kaleme aldığı *Yeni Avangardın Doğuşu: La Camera-Style* adlı makalesinde klasik filmleri ve Fransızları takip eden (İtalya'dan yakın zamanda İran ve Tayvan'a kadar) yeni dalga filmlerin çoğunu yazarların birer ürünü olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla kaynak metne sadakat yaklaşımının sinema uyarlamaları üzerinden ölçülmesinin kimi kısıtlı yanlarını aşabilmek maksadıyla, iki ayrı sanat formuna özgü birbirinden farklı niteliklerin göz önüne alınması gerektiği ve kaynak metne sadakatin sinema uyarlamaları üzerinden değerlendirilmesinde tek ölçüte dayalı yaklaşımların yetersiz kalacağı akılda tutularak hem sadakat hususunu önceleyen hem de ihmal edilmesi gerektiğini savunan

yaklaşımlarda olduğu gibi tek yanlı sübjektif eleştiriler yerine farklı sanatsal formlar arasında iş birliği ve uzlaşmayı önceleyen bakış açılarının daha doğru bir yaklaşım olacağı kanaatine varılmaktadır.

## Edebiyat ve Sinema

Sinema filmleri ile kaynak metin olarak kullanılan edebi eserler arasındaki ilişki, iki sanatın kesiştiği uğrakta cereyan eden ana tartışma başlıklarından biri olmaya devam etmektedir. Bu durumun kaynağında, nispeten daha genç bir sanat dalı olarak sinemanın kendine özgü dilini yaratma sürecinde kaynak metin olarak kullandığı roman, kısa öykü ve oyuna ihtiyaç duyması bulunmaktadır (Andrew, 1984, s.103). Diğer yandan edebi eserlerden farklı olarak sinema göze dayalı estetiğe, göstergebilime ve toplumsal alana dair meseleleri kapsamakta ve bu sayede roman, oyun ya da resimden daha güçlü bir gerçeklik duygusu yaratabilmektedir (Büker, 1981, s. 32). Gerçekten de yirminci yüzyılın erken dönemlerinden itibaren sinema, abartılı karakterlerin yer aldığı şarkılı güldürü (vodvil) mirasından sıyrılarak daha çok tiyatro ve edebiyatla ilişkilendirilen yüksek kültürel konuma doğru ilerleyen bir sanat formu olarak kendini kabul ettirmiştir. Bu yıllarda sinemanın daha çok göçmenlerden oluşan izleyici kitlesi üzerindeki gücüne ilişkin kimi şüpheleri azaltmak ve bir çeşit kültürel eşik oluşturmak için edebi uyarlamalar tercih edilmiştir (Pearson ve Uricchio, 1993). Böylece klasik anlatı yapısına geçilmesiyle sinema filmlerinin kültürel hizalanmalarında önemli bir dönemecin aşılması mümkün olmuş ancak film üretiminde anlatı literatürünün seçilmesi dolaylı olarak standartlaşmaya neden olmuştur. Sözelimi on dokuzuncu yüzyıl romanlarından uyarladığı filmlerindeki edebi anlatı tarzıyla bilinen David Griffith, Thomas Dixon'ın romanı *The Clansman*'den (1905) uyarladığı *Birth of a Nation* (1915) adlı sinema filmi, klasik film anlatısını neden-sonuç mantığıyla inşa eden doğrusal bir anlatı haline dönüştürmüştür (Corrigan, 2007, ss. 29-47). Dolayısıyla tarihsel ve kültürel kapsayıcılık bakımından sinema uyarlamalarıyla ilgili tartışmaların daha çok kaynak metnin özgünlüğünün korunması ya da sinema uyarlamalarının kaynak metne uygunluğunu merkeze alacak şekilde yapıldığı görülmektedir. Özgünlük ve aslına uygunlukla ilgili tartışmaların her ikisinde de kaynak metni merkeze alan sinema aleyhine bir dizi kültürel ve entelektüel önyargı bulunduğu söylenebilir. Oysa sinema filmlerinin kaynak metne ne denli sadık olduğunun ölçülmesi pek çok şeyin yanı sıra filme kaynaklık eden eserin klasik ya da popüler olması durumunda önemli ölçüde farklılık gösterebilmektedir. Dahası özgünlük tartışmalarında temelde iki farklı sanat formunun kendi doğalarından kaynaklanan farklı temsil pratiklerine ve bu pratiklerin dışavurumlarında somutlaşan farklı önceliklere sahip oluşlarının gözden kaçırılmaması gerekmektedir. Bir metnin edebi olup olmadığının belirlenmesinde, metnin sahip olması gereken nitelikler ile metnin okuyucu kitlesinin beklentilerini önceleyen iki temel yaklaşım söz konusudur. Buna göre, Antik Çağ ya da Rönesans döneminde edebi eserlerin kalitesi "kalıcılık" (Welek, 1997, ss.16-23) üzerinden sorgulanırken, okuyucular tarafından esere gösterilen "kabule" (McFadden, 1997, ss. 49-61) odaklanan öteki yaklaşımlardaysa edebi eserler, okuyucunun kendini tarif ettiği bir tür faaliyet alanı olarak açıklanmaktadır. Dolayısıyla bir edebi eserin şu ya da bu tanımda öne çıkan öteki ifade biçimlerinden farkını gösteren nitelikler şu şekilde özetlenebilir (Eisenstein, 1979, ss. 228-229):

- Edebiyat, yazılı metinlerden oluşan bir bütünlük içinde kendini ifade eder.
- Edebiyat yaratıcı ve zarif sözdizimi ile dilin estetik kullanımına dayanır.

- Edebiyat şiir, düz yazı ya da drama gibi belirgin bir formda yazılır.
- Edebiyat yazarlarınca estetik okumaya açık bir biçimde tasarlanır.

Bu yönleriyle edebi eserler, gündelik hayatın içinden çekip-alınmış kimi gerçekleri, kendine özgü yapısal özelliklerinden oluşan filtresinden geçirdikten sonra yazı dilinin imkânlarından da yararlanarak yeni bir bütünlük içinde okuyucuya sunmaktadır. Diğer yandan edebi eserlerin esas malzemesi olan yazı dilinin gelişmesi, bu eserlerin anlatım olanaklarını arttırmış ve hitap ettikleri okuyucu kitlesini hem genişletmiş hem de pek çok bakımdan zenginleştirmiştir. Sinema ise dış dünyanın betimlenmesinde karşılaşılan kimi güçlükler nedeniyle doğal sınırları içinde kalarak ancak daha çok görsel öğeleri kullanmak suretiyle izleyiciye kendi gerçeklerini aktarmıştır. Ancak edebi eserlerden farklı olarak sinema yazı ya da konuşma dili yanı sıra görsel dili kullanabilme imkânlarına sahip olması dolayısıyla güçlü bir ifade aracı olabilmiştir. Zira bu sayede kendine özgü bir dil oluşturabilmiş ve tıpkı kendisinden önceki diğer tüm sanatlar gibi temelde bir ifade aracı olmasına rağmen öne çıkabilmiştir. Bu yönüyle sinema, göze dayalı anlatısal özellikleri gereği öteki sanatlarla kurduğu tüm bağlara karşın en çok edebiyat, özellikle de romanla sıkı bir etkileşim içinde olmuştur (Özön, 1964, s. 796; Renan 1965, s. 10; Bazin, 2000, ss. 66-67; Taylan, 1994, s. 89). Bunda sinemanın anlatı potansiyelinin en güçlü bağını resim ya da tiyatro yerine edebiyatla, romanla kurması etkili olmuştur zira hem filmler hem de romanlar ayrıntılı ve uzun öyküler anlatmaktadırlar (Monaco, 2000, s. 47).

Sinema ile edebiyat arasındaki etkileşimin mahiyetinde (Stam, 2005, ss. 15-19); iki farklı anlatı formunun birbirlerini beslediklerine ilişkin yaklaşımların yanı sıra birbirleriyle rekabet hatta mücadele halinde oldukları ön kabulüyle genellikle olumsuz yaklaşımlar söz konusudur. Buna göre, özellikle kaynak metne sadakat hususundaki meseleleri gözden kaçırmadan iki anlatı formu arasında kurulacak metinlerarası bir tür diyalojik yaklaşım iki formu birbirine yaklaştırabilir. Diyalojik yaklaşım, karşıt bakış açılarını daha yüksek bir düzeyde senteze ulaştırarak bir biçimden ziyade, farklı söylemlere, farklı dillerin hiçbirine ayrıcalık tanımaksızın eşit düzlemde tümüne alan açan; çoksesli, özgürlükçü, hiyerarşik olmayan bir söyleşime, açık uçlu anlatıma kapı aralayan bir bakış açısı ortaya koymaktadır (Bakhtin, 2001, s. 56; Çakır, 2019, ss. 437-452).

Diğer yandan yine de sinemanın kendine özgü alımlama mekanizmaları sayesinde erişilen estetik düzeydeki etkileşim olanağı karşısında sanılanın aksine bir kaynak metin olarak romanın pek de bir şey kaybetmeyeceğini savunanlar da vardır (Bazin, 1995, ss.124-125). Sözelimi edebi eserlerin sinemaya uyarlanmalarında hikâyeye ait kimi özgün bölümler değiştirilebilir, kimi ayrıntılar görmezden gelinebilir, kimi karakterler eklenebilir ya da çıkartılabilir; kaynak metinde kimi ilişkiler yoğun bir şekilde vurgulanırken, metnin akışına göre kimi ilişkiler görmezden gelinebilir. Dolayısıyla bir edebi eser ya da sinema filmindeki yapısal özellikler tartışılmadan önce hikâye ile olay örgüsünü birbirinden ayırmak gerekmektedir. Buna göre (Barry, 2002, s. 223); hikâye olayların meydana geldiği haliyle sıralanan gerçek dizilimi ifade ederken; olay örgüsü olayların sonradan sıralandığı ve izleyici ya da okuyucuya sunulduğu son halidir. Bu durum gerek romandaki gerekse uyarlandığı sinema filmindeki hikâyenin aynı olduğu kadar, olay örgüleri bakımından farklı akışlara sahip olabilecekleri anlamına gelmektedir. Dolayısıyla pek çok uyarlama sinema filminin uyarlandığı kaynak metinden farklı olabilir de hikâyenin uyarlanması durumunda her koşulda değişeceğini iddia etmek her zaman geçerli olmayabilir (Leitch, 2003, s.153).

Yapısal bakımdan olay örgüsü anlatıdan anlatıya farklılaşabilir. Sinemanın bir endüstri olması dolayısıyla ortaya çıkan kimi zorlayıcı koşullar nedeniyle "izlenebilir" bir sinema uyarlaması ortaya koyabilmek için hikâyenin daha net ya da daha hızlı bir olay örgüsüyle akması gerekebilir. Kuşkusuz popüler sinema filmleri bakımından böyle bir yapının kurulması, filmin izlenebilirliği açısından büyük önem taşımaktadır. Zira roman okuma deneyiminden farklı olarak, film izleme deneyiminde sayfaları geri çevirme, herhangi bir roman karakterini ya da romanda geçen herhangi bir ilişkiyi geriye dönerek kontrol etme ya da film karakterlerine ilişkin bilgileri tekrar gözden geçirme imkânı yoktur. Dolayısıyla bir filme ait olay örgüsünün analizini kolaylaştırmanın en akla yakın çözümü, öncelikle durumun ortaya konduğu (birinci perde), alınan kararlar doğrultusunda durum ve ilişkilerin karmaşıklaştığı (ikinci perde) ve nihayet ikinci perdede alınan kararların sonuçlarının gösterildiği (üçüncü perde) olmak üzere hikâyeyi parçalara ayırmaktır (Seger, 1992, s. 83).

### Araştırma Evreni ve Örneklem

Çalışmanın odağında edebiyat ve sinema ilişkisi bulunmaktadır. Bu maksatla örneklem olarak belirlenen Klaus Mann'ın *Mephisto: Bir Kariyerin Romanı* adlı romanı ile Istvan Szabo'nun *Mephisto* adlı sinema filmi üç aşamada incelenmektedir. Buna göre, birinci aşamada sinema ile edebiyat arasında birbirinden etkilenen ama çoğu zaman birbirini besleyen ilişkinin ortaya koyulması amaçlanmaktadır. İkinci aşamadaysa kaynak edebi eserin hikâye edilişi ile sinemaya uyarlanması ardından hikâyedeki özgün metinden sapma ya da farklılıklar somut örneklerle ortaya koyulmaktadır. Nihayet üçüncü aşamada somut örneklerle ortaya konan bahse konu değişimin nedenleri üzerinde düşünülmekte, değişimin yönü ve yoğunluğu ile neden ve sonuçları irdelenmektedir.

Araştırma örnelemi roman ile film arasındaki hem biçimsel hem de yapısal farklılıkları karşılaştırmak üzere bulgular bölümü altında sıralanan toplam üç başlıkta karşılaştırmalar yapılmakta ve aşağıda gösterilen araştırma sorularına yanıt aranmaktadır.

- Romandan farklı olarak anlatım tekniği ya da yapısal özellikler değişmiş midir?
- Romandan farklı olarak filmde karakterler nasıl tasvir edilmiştir?
- Romanda ve filmde hangi benzer noktalar göze çarpmaktadır?

### Araştırma Yöntemi

Çalışmanın araştırma örnelemi olarak belirlenen sinema filmi, sosyolojik analiz yöntemiyle incelenmektedir. Sosyolojik analiz yöntemi, her ne kadar diğer analiz teknikleriyle birlikte kullanılıyor olsa da başta toplumsal yapı, toplumsal değişim, toplumsal kontrol ya da toplumsal ilişkiler olmak üzere belli bir dönemde, belli bir toplumda egemen üretim ve tüketim ilişkilerinden kaynaklanan sorunlara tekabül eden çeşitli meselelerin analizi bakımından dikkat çekici sonuçlar ortaya koyabilmektedir (Özden, 2020, ss. 153-164). Diğer yandan sinema ile sosyoloji arasındaki karşılıklı ilişki, sinemanın sosyolojik imgelem aracılığıyla bireysel deneyimleri toplumsal kurumlarla ya da toplumun tarihsel süreçlerde işgal ettiği yerle ilişkilendirilmesini ifade etmektedir. Böylece sinema filmlerinin birey ve toplum arasındaki ilişkinin ortaya koyulabilmesi bakımından önemli oranda yardımcı olabileceği kabulüne dayanmaktadır (Mills, 2016). Buna göre, sinema filmlerinin sanatsal ya da estetik açıdan öznel birer dışavurum olarak incelenmesi yerine, üretilmiş olduğu tarihsellik ve filmlerde ele alınan

dönemsel koşullar dikkate alınarak irdelenmektedir. Böylece ele alınan filmler sosyolojik veri elde edilen birer belge haline gelmektedir. Sinema filmlerinin sosyolojik analizi bakımından yöntemsel uygulamaların ortaya çıkışında pek çok farklı neden aranabilir. Ancak edebi ürünlerin incelenmesinde sosyolojik analizi ortaya çıkaran nedenlerin sinema filmlerinin incelenmesinde de geçerli olduğu söylenebilir. Buna göre, iktisadi ve sosyal ilişkilerin giderek daha fazla önem kazanması, üretim ilişkileri tarafından belirlenen normların öteki toplumsal ilişkilerin bilinmesine yardımcı olması ve bizzat sosyolojik analizin işleyiş biçimiyle sahip olduğu kriterlerin etkili olduğu söylenebilir (Grisebach, 1995, s. 93).

### **Araştırma Bulguları**

Bulgular bölümünde toplam dört başlıkta yapılan çözümlenmelerde Klaus Mann'ın *Mephisto: Bir Kariyerin Romanı* adlı romanı ile Istvan Szabo'nun *Mephisto* adlı sinema filmindeki iki anlatı esas alınmaktadır. Romana yapılan göndermeler, göndermeyi takip eden cümlelerin sonunda sayfa numarası verilerek; filme yapılan göndermelerse göndermeyi takip eden cümlelerin sonunda filmik zaman verilerek gösterilmektedir.

### **Hendrik Versus Heinz**

Hikâyenin kahramanı Hendrik Höfgen kimliği ve geçmişiyle ilgili sorunlar içinde boğulan bir adamdır. Hikâyenin ilerleyen aşamalarında özellikle çocukluğu ve ailesiyle ilgili bölümlerde bu durum açıklıkla ortaya koyulmaktadır. Sözelimi çocukluğunda kendisine seslenildiği gibi “Heinz” denmesinden hoşlanmamakta zira bu isim ona taşralı geçmişini, avam akrabalık ilişkilerini ve asla bir burjuva olamayacağı gerçeğini hatırlatmaktadır. Bunun yerine kendisine daha kentli olduğunu düşündüğü “Hendrik” şeklinde hitap edilmesini istemektedir. Hendrik'in sadece siyahi sevgilisi Juliette'in bildiği, yoksul çocukluk yıllarından kalan ismi film boyunca gerçek kimliğini hatırlatan bir metafor olarak kullanılmaktadır.

Hendrik, hikâyenin başında Hamburg'da oyuncu olarak görülür. Aslen Ren bölgesinden olan Hendrik, gizliden gizliye utandığı taşralı geçmişini arkada bırakmak istemektedir. Bu maksatla moda olduğu üzere bir yandan devrimci sanata övgüler düzerken, diğer yandan orta sınıfa uyumlanmış yaşam tarzıyla çalıştığı tiyatronun yıldızı gibi davranmaktadır. Dolayısıyla olduğu gibi olmak yerine, olmak istediği bir maskenin ardına saklanmaktadır. Gerek romanda gerekse filmde Hendrik'in iç çatışmaları farklı şekillerde dışa vurmaktadır. Sözelimi görüldüğü ilk sahnede sevilen bir oyuncuyla oynadığı bir temsilin ardından rol arkadaşının aldığı alkış üzerine sinir krizi geçirmektedir (Görsel 1). Kendisinden daha iyi bir oyuncu karşısında yaşadığı bu kriz aslında iyi bir oyuncu olmadığına yönelik kendi kabullerinden kaynaklanmaktadır. Romanda ise öncelikle tiyatro çalışanları gözünden Hendrik tanıtılmakta ve ardından rejisör Oskar Kroge'nin Hendrik için “komedyen” tabirini kullanması ve komünistliğinin sahte olduğunu belirtmesi vurgulanmaktadır (Mann, 2019, s. 36). Romanda olduğu gibi karakterlerin iç dünyalarının betimlenememesi yönetmenin bu durumu kriz sahnesiyle aşmasına neden olmakta ve Hendrik'in kendi kendisine bakışı özetlenmektedir.



**Görsel 1.** Hendrik, Sinir Krizi Geçiriyor (00:04:01).

Hendrik'i bir gölge gibi takip eden taşralı geçmişine yönelik öfkesine romanda olduğu gibi filmde de yer verilmektedir. Bu bağlamda hırsıyla, öfkeyle ve kibirle yaşayan bir adam olduğu pek çok defa vurgulamakta ve bu hisle boğuşmak için doğduğu yeri terk etmesi ve kariyerine sıfırdan yeniden başlaması, kentli üst sınıftan bir kadınla evlenmesi, güç elde etmek için iktidarın destekçisi hatta zamanla yüzü olmasına sıkça değinilmektedir. Ancak ne yaparsa yapsın kendinden kaçamayan Hendrik, fayda sağlayacağını düşünerek yaptığı evliliğinde bile aşağılık duygularını tetikleyen pek çok olayla karşılaşmaktadır. Sözelimi eşi Barbara'nın evine ilk gelişinde çocukluğu böylesine muhteşem bir evde geçmediği için kıskançlık krizine tutulmaktadır. Dahası ailesinin de bu eve geleceğini düşünerek bu kez de ailesi nedeniyle utanç içinde kalmaktan kaygılanmaktadır (s. 115). Diğer yandan müstakbel eşinin babası tarafından pembe gömlek giyen ve monokl kullanan bir komedyen olarak görülmesi huzursuzluğunu büyütmemektedir (s. 118). Bu durum filmde müstakbel eşinin ailesiyle tanıştığı yemekte yüksek sesle gülmesi nedeniyle önce Barbara'nın sert bakışlarına maruz kalması (Görsel 2) ve yemek esnasında öksürük krizine tutulması nedeniyle bu kez de babasının alaycı bakışlarıyla örneklendirilmektedir (Görsel 3). Dolayısıyla filmde ve romanda Hendrik'in ait olmak istediği kentli üst sınıfla ilişkilendirilen burjuva yaşam tarzıyla uyumsuzluğunun birer göstergesi olarak kullanılmaktadır.



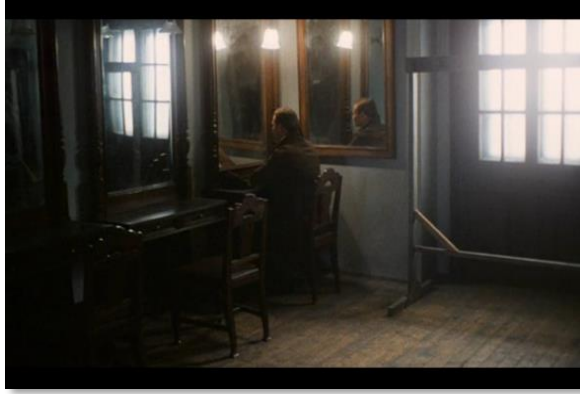
**Görsel 2.** Hendrik, Barbara'nın Ailesiyle Tanışıyor (00:19:00).



**Görsel 3.** Müsteşar Bruckner Hendrik'e Bakıyor (00:20:21).

Zaman geçtikçe Hendrik'in evlilik hayatında yüzleşmek zorunda kaldığı irili ufaklı krizler orta sınıf yaşam tarzına uyumlanma çabalarını her seferinde boşa çıkarmaktadır. Başlangıçta eşine yönelik küçük kıskançlıklarla dışa vuran bu krizler çok geçmeden fiilen biten evliliğiyle sonuçlanacaktır. Oysa bu krizleri aşabilmek için önce kendisi gibi zorlu yollardan geçmediğini düşündüğü eşi karşısında daha güçlü olduğuna inanmayı denemiş (s. 126) ancak öfkesi daha da büyümüştür (s. 130-131). Esasından Hendrik sıradan bir taşra oyuncusu

olmaktan bunalmış, Berlin’de kendine sıfırdan kariyer kurmayı planlamış, içinde Barbara’nın olduğu yeni yaşamı sayesinde başarıya ulaşabileceğini ummuştur. Bu maksatla hiç tanınmadığı dolayısıyla hiçbir yapımcının oyun ya da film için kapısına gelmeyeceği büyük kente göçmenin riskini almıştır (s. 178), (Görsel 4). Nihayet politik bağlantıları sayesinde Berlin’de yaşayan seçkinlerin karşısında ilk kez “Mephisto” olarak arzı endam ettiğinde (Görsel 5), eski taşra hatıraları ve kötü giden evliliğinin yarattığı yıkımı tam anlamıyla atatabilmiştir. Ancak sahip olduğu şöhreti sürdürmeye yönelik kör hırsı nedeniyle her geçen gün biraz daha iktidarın emrine girmiş ve kendi benliğinden uzaklaşmıştır. Dolayısıyla kendinden kaçmak için girdiği bu yolda, ihtiraslarının kurbanı olmuştur (s. 253). Hendrik kariyerinin zirvesindeyken bile aslında “bütün bunlara layık olup, olmadığını” sorgulamaktadır. İktidarla olan iş birliğinin verdiği güç sayesinde takdir görmektedir ancak bu Hendrik’in de farkında olduğu üzere oyunculuk yeteneğinden kaynaklanan bir başarı değildir. Zira başrolünde olduğu “Hamlet” oyununda başarısız olmuştur ama seyircilerden ve salondaki Nazi seçkinlerinden daha çok alkış alabilmek uğruna Danimarka Prensini kendince dönüştürebilmiştir. Diğer yandan her ne kadar Hendrik’in kendinden duyduğu memnuniyetsizliğe filmde pek yer verilmese de kariyeri uğruna dönüştürdüğü Hamlet’i büyük bir ihtirasla oynarken bile kendi oyunculuk ideallerinin parçalanmasına izin vermektedir.



**Görsel 4.** Hendrik, Ayna Karşısında Kendiyle Konuşuyor (00:38:43).



**Görsel 5.** Hendrik, Sahnede Mephisto Rolünde (00:48:28).

### Karakterler ve İlişkiler

Gerek romanda gerekse filmde hikâye iki halka halinde ilerlemektedir. İlk halkada Hendrik Höfgen ve onun güç istenci ile ihtirasları yer alırken, ikinci halkada ise Hendrik’in ihtiraslarına dolaylı olarak cevap veren kuşatıcı hâkim atmosfer ve ilişki ağı bulunmaktadır. Özellikle romanda dönemin toplumsal çerçevesi genişleyerek, çeşitli karakterlere yer verildiği görülmektedir. Sözelimi Hendrik’in yanı sıra Hans Miklas, Otto Ulrichs ve sadece romanda yer verilen tiyatro eleştirmeni Ihrig, nasyonal sosyalistlerin iktidara gelmesiyle dönüşüm geçiren karakterler olarak öne çıkmaktadır. Hendrik’in Hamburg yıllarından itibaren yakınlarında olan Miklas, yoksulluktan gelen ve yeni siyasal iktidarı şans olarak gören bir oyuncudur. Bu nedenle sonradan başbakan olacak nasyonal sosyalist bir generalin sevgilisi Lotte Lindenthal için “fahişe” yakıştırması yapan Hendrik’e saldırmış, bunun üzerine Hendrik Miklas’ın tiyatrodan kovulmasını istemiştir. Diğer yandan Hendrik’ten daha tutarlı bir solcu olan Otto, Miklas’ın asıl probleminin “ahlâk” yerine “ekmek” olduğunu hem filmde hem de romanda belirtmektedir. Bu noktada Hendrik, göstermelik solcu kimliği ile aç kalacak bir adamın üstüne kendi kibrini koymakta ve onu kovdurmaktadır. Hendrik’in Miklas’a yönelik bu



davranışının sebebi nasyonal sosyalistlere duyduğu nefret değildir aksine her yüzüne bakışında arkadaşı Miklas'ın kendi sığılığını hatırlatmasıdır. Netice olarak romanda genişçe yer verilen Miklas'ın hikâyesi, nasyonal sosyalizme bel bağlayan binlerce gencin içine düştüğü trajediyi sembolize etmektedir. Miklas'ın içinde bulunduğu koşulların onu nasıl şekillendirdiği filmde yeterince aktarılmamaktadır. Sözelimi romanda açlıktan göz çukurları ile yanaklarındaki karanlıktan bahsedilen Miklas'a karşılık; filmde yükselen nasyonal sosyalist iktidarın sıradan bir kuyrukçusu ve küçük çocuklara ırkçı değerler öğreten bir adam şeklinde gösterilmektedir (Görsel 6). Romanda Miklas'ın yeni düzende aradığını bulamaması ve Hendrik gibi eski nasyonal sosyalist düşmanlarının bile daha iyi yerlere yükselmesini hayal kırıklığıyla karşıladığı görülmektedir. Bu minvalde Miklas, filmde bir noktadan sonra kendini nasyonal sosyalistleri sorgular bulmakta ve çok geçmeden vahşice öldürülmektedir (Görsel 7). Dolayısıyla içine itildiği koşullar nedeniyle nasyonal sosyalistlere yaklaşan bir adam ölümle yüzleşmek zorunda kalırken, içine girdiği her ortama uygun bir maske takmasıyla bilinen Hendrik, ilkesizliği sayesinde adeta yeni rejiminin reklam yüzü haline gelmektedir.



**Görsel 5.** Miklas, Çocuklarla Eğitimde (00:48:15).



**Görsel 6.** Miklas, SS Tarafından Öldürülür (01:35:13).

Filmde yer verilmeyen ancak romanda genişçe değinilen dönemin çürümüş ilişkiler ağının Hendrik dışındaki bir başka temsilcisi Ihrig adlı tiyatro eleştirmenidir. Çevresinde sol görüşlü bir eleştirmen olarak bilinen Ihrig, nasyonal sosyalistlerin iktidarı ele geçirmeleri ardından işini kaybetmemek ve çalıştığı gazetede yazmaya devam edebilmek uğruna çevresine parti üyesi olmadığını ancak aslında kendisinin de “ari” ırktan geldiğini kanıtlamaya çalışmaktadır. Ihrig'in önemi, bir zamanlar Hendrik gibi gösterişli bir solcuymken, çıkarları uğruna rejimle iş birliği yapmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Hendrik ile ortak arkadaşları Otto'nun gözaltına alınması hakkında konuşurken birbirlerinin yüzüne bakamazlar ve sessizce ne kadar da ahlaksız olduklarını ikrar ederler (s. 237-238).

Gerek romanda gerekse filmde hikâyenin esas karakteri Hendrik olsa da dönemin hâkim atmosferinin Hendrik'in durumunu istisna olmaktan çıkardığı görülmektedir. Böylece muhalifler birer ikişer infaz edilip, toplama kampları ağzına kadar doluyken hiçbir şey olmamış gibi kendi çıkarlarını düşünen sıradan insanların kendi kaderlerini nasyonal sosyalist iktidara bağlayarak, karşılıklı çıkara dayalı bir tür zımni ilişki geliştirdikleri gösterilmektedir. Böylece iktidarın bireysel düzlemdeki etkisinin hiçbir zaman tek taraflı olmadığı ve aksine kendini yeniden üretebilmesi için onu yücelten ve destek veren sıradan bireylerin varlığına ihtiyaç duyduğunun altı çizilmektedir. Özellikle romanda Hendrik'in çıkarıcı kişiliği aksine Otto idealizmi temsil etmektedir. Siyasi inançları uğruna tiyatrodan kovulmayı göze alan Otto, tıpkı Miklas gibi ilkeleri etrafında hayatını şekillendirmeyi tercih eder. Hendrik'e her zaman yakın

olan Otto, Hendrik sayesinde hapisten çıktıktan sonra da rejime karşı muhalif tutumunu sürdürür. Ancak Otto'nun tüm çabaları başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Filmde iki ayrı sahnede geçen diyaloglarla bu durumun altı çizilirken, Otto'nun her koşulda özgürlüğü savunma arzusunu dile getirmesi nedeniyle Hendrik öfke nöbetlerine tutulmaktadır. Bir zamanlar devrimci tiyatro tartışmaları yaptığı, hapisten çıkarmak için yetkililere yalvardığı Otto, kendisi aksine arkadaşlarına ihanet etmeyi reddettiği için öldürülmektedir. Otto dolaylı olarak Hendrik'in içinde bulunduğu ahlaki çürümeyi gösteriyorsa da ölüm haberini alması ardından üstelik nasyonal sosyalist başbakanın doğum günü partisinde Hendrik'in yüzünden eski dostunun ölümünden kaynaklanan hüznün okunur (Görsel 8).



Görsel 7. Otto'nun Ölüm Haberini Alması Ardından Hendrik, Başbakana Bakmaktadır (02:17:16).

### Hendrik'in Kadınları

Hendrik Höfgen'in kendine olan öfkesi dolaylı olarak çevresiyle ilişkilerini belirlemektedir. Zira karşısındakinin güç dengesinde nerede bulunduğuyla ilgili olarak farklı rollere girmektedir. Hendrik'in kadınlarla ilişkileri bundan farklı değildir. Ancak Juliette ile ilişkisinde gerçek kişiliği dışa vurmaktadır (Görsel 9). Buna göre Juliette, romanda hem Hendrik'in hem de yazarın gözünden hırçın hatta biraz vahşi egzotik bir canlı gibi temsil edilir. Hendrik'in kimseyle paylaşmadığı sırlarının sahibidir. Gündelik hayatında başkalarına kibirle yaklaşan Hendrik, Juliette ile geçirdiği anlarda aşağılanmaktan bile hoşlanır. Romanda mazoşizmin sınırlarında gezen cinsel yönelimlere filmde pek yer verilmez. Hendrik, tamamen teslim olduğu bir "vahşinin" karşısında adeta köleymiş gibi davranır hatta Juliette kırbacıyla emirler yağdırırken, sessizce itaat eder. Hendrik'in için yasaklı Heinz ismini kullanması bile Juliette'i diğer kadınlardan ayırır. Hendrik, ilişkisini kariyeri tehlikeye girene kadar kesmez ancak şöhreti arttıkça Juliette ile ilişkisi bir sorun haline gelecektir. Netice olarak General'e yalvararak, Paris'e gitmesini sağlar. Paris'e gittikten sonra artık kendisine yazmaması gerektiğini söylediğindeyse Juliette'e son kez ihanet etmiş olur. Artık aşk, sevgi ve dostluk anlamsız birer kavrama dönüşmüştür. Dolayısıyla Juliette'i kaybetmesinin ardından onu gerçekten insan yapan parçalarından birini daha yitirmiş olur.



**Görsel 9.** Juliette, Hendrik'e Bakar  
(00:07:22).

Barbara, Hendrik'in aşağılık hissiyatını büyüyen bir karakter olarak öne çıkar. Bu yüzden evliliği boyunca onu asla arzulamaz. Aralarındaki zayıf sevgi bağı nedeniyle ilk fikir ayrılığında birlikteliklerini sonlandırır. Başından itibaren burjuva bir çevreden geldiği için kışkırdığı hatta suçladığı Barbara, iktidarın değişmesi ardından yurt dışına çıkar ve rejim aleyhine politik çalışmalara girişir. Böylece hikâye ilerledikçe Hendrik'in Barbara'ya yönelik düşüncelerinin gerçek olmayışının altı çizilir. Dolayısıyla burjuva liberalliğiyle suçladığı Barbara iktidarla mücadeleye girişirken, kendisi aynı iktidarla yatağa girmekten çekinmez. Barbara, Hendrik'in aksine şefkat dolu bir kadındır (Görsel 10); onunla şefkati sayesinde evlenen ve kariyerini ilerleten Hendrik, karısına ihanet etmekten çekinmez. Romanda, yurtdışı gezisinde Barbara'yla karşılaşan Hendrik, rejimle sorun yaşamamak için eski eşiyile yüzleşmekten kaçınır. Filmde ise bir araya geldiklerinde Barbara tarafından sorgulanır. Diğer yandan Barbara'nın yurt dışında bir kaçak haline gelişi ve eski seçkin kimliğe artık Hendrik'in sahip oluşu, film senaryosundaki en önemli kırılmalardan biridir. İktidarla gelen politik koşulların dönüşümü, en özel ilişkilere sirayet ederken; bireysel tercihleri nedeniyle ilişkilerin beklenmedik şekilde değişebileceği film boyunca Barbara üzerinden gösterilir.



**Görsel 10.** Barbara, Hendrik ile Tartışır  
(00:27:51).

Hendrik'in hayatına giren bir diğer kadın Nicoletta aslında Barbara'nın arkadaşıdır (Görsel 11). Filmde yer almayan hikâyede, rejimi eleştiren büyük aşkından vazgeçerek Berlin'e dönmüş ve oyunculuk yapmaya karar vermiştir. Nicoletta, arkadaşlıkları boyunca Hendrik'i daha fazla şöhret ve başarı için destekler. Juliette ve Barbara'nın aksine Hendrik'in suç ortağı olan Nicoletta, rejimle girdikleri iş birliğinden memnundur. Rejim tarafından riskli görülen eski eşleriyle anılmaktan kurtulmak ve yeni seçkinlerden kabul görmek için evlenirler. Ancak her

ikisi de insanî yanlarını kaybetmiş ve kendilerine biçmiş oldukları rol içinde sıkışmışlardır. Düğünleri geleceğin habercisi gibidir: dans ederken Mephistolar etraflarını kuşatır ve onlarla dans eder (Görsel 12). General ile rejimin önde gelen seçkinlerinin katıldığı düğünde, romanda olduğu gibi çürümüşlük göze çarpar. Hendrik, en ufak sevgi kırıntısından mahrum, en yakınındakilerle bile insanî bir şeyler paylaşmaktan aciz bir adamdır.



**Görsel 11.** Nicoletta ve Hendrik Partide (01:59:58).



**Görsel 12.** Mephistolar Dans Eder (02:09:03).

## Roller

Hendrik Höfgen, bunalımlı ruh halini çevresi tarafından onaylanacağı ve takdir göreceği bir dizi rolle aşmaya çalışmaktadır. Sevmek için, beğenilmek için, kariyeri ve çıkarları uğruna içine girdiği ortama uyum gösteren Hendrik, neyin yanlış ya da doğru olduğundan ziyade neyin kendi çıkarlarına hizmet edeceğine bakarak tercihlerde bulunmaktadır. Hamburg günlerinde devrimci tiyatroyu savunan entelektüel rolü oynayan Hendrik, Berlin'e gelmesi ardından devrimci çevrelerle arasına mesafe koymuştur. Evlenmek için muhtaç rolü yaparak Barbara'nın şefkatine mazhar olmuş ama evlenmesinin ardından karısını hor görmüştür. Hendrik'in başarıya ulaşmak için her yolu mubah gören bir fırsatçı olduğu, nasyonal sosyalistler henüz iktidara gelmeden kendini göstermiştir. Romanda, nasyonal sosyalizmin yükselişiyle eşzamanlı Hendrik'in yükselişi bir bütün olarak ele alınmakta ve dolaylı olarak bu durum, toplumsal düzlemde ortaya çıkan çürümeye bir tür cevap oluşturmaktadır. Filmde ise "Faust" oyunu öncesinde gerçekleşen bir etkinlikte nasyonal sosyalist yazar Casar von Muck'un uzun uzun kültürel Bolşevizm'in zararlarından bahsederken, bir zamanlar devrimci tiyatroyu savunan Hendrik tarafından onaylanmaktadır.

Diğer yandan ülke genelinde nasyonal sosyalistlerin yükselişini gören Yahudi asıllı ünlü oyuncu Dora Martin ABD'ye gideceğini söylediğinde, Hendrik ne olursa olsun Almanya'da tiyatronun devam etmesi gerektiğini söyler. Bu cevabıyla Hendrik kişisel ihtiraslarını hararetle Alman tiyatrosunu savunarak maskeleymektedir. Hendrik, Otto Ulrichs ile geçen sahnelerde de tiyatroya olan aşkının ardına sığınmaktadır. Otto, nasyonal sosyalistler aleyhine harekete geçmek gerektiğini söylediğinde pişkince onların ancak içeriden fethedebileceğini söyler. Barbara'nın ülkeyi terk etmesinden sonra ilk kez buluştuklarında eski karısına karşı erdemli görünmeye çalışır ve yine tiyatronun bu gibi durumlarda ne kadar önemli olduğuna ilişkin laf kalabalığı yapar. Dolayısıyla tiyatro aşkı bir savunma mekanizması olmanın ötesinde kendisine karşı da dürüst bir adam olmadığını göstermektedir. Hendrik, inşa ettiği kimliğin yapay olduğunu bilse de artık kıydan öylesine uzaklaşmıştır ki ileriye gitse de geri dönmeye çalışsa da kaderinin değişmeyeceğini bilmektedir. Filmde yer almayan ancak romanda yer verilen; Angelika'dan aldığı mektubun ardından Almanya'ya dönmeye hazırlanırken birdenbire aklına Yahudi olmadığı gelir ve bundan haz duyar. Filmde kariyerine devam edebilmek için

arkasından küfrettiği Lotte Lindenthal'in elini öper, sürekli nasyonal sosyalist iktidarın aryan kültürünü savunan basın açıklamaları yapar. Dolayısıyla yaptıklarının yanlış olduğunun farkındadır ama bu yanlışını devam ettirmekten başka bir seçeneği kalmamıştır.

Netice olarak kariyerinde ilerleyebileceği bir alan açabilmek uğruna kendine adeta yeni bir kimlik yaratmıştır. Ancak bu kimlik öylesine sahtedir ki, romanda Lindenthal'e yönelik ihtirasının bile sahte olduğu vurgulanır; gözleriyle onu isterken aklından geçenler onun şişman ve kötü bir oyuncu olduğudur (s. 239). Bu minvalde Mephisto rolü, hikâyenin gidişatında önemli bir kırılma noktasıdır. Zira rejim güçlendikçe yozlaşmanın, çürümenin ve maddiyatçılığın vücut bulmuş haline dönüşür. Mann, bu durumu romanda şu şekilde aktarır: "Zenginlere alçaklığı bir ziyafet olarak sunar: İşte Höfgen'in başardığı budur" (s. 192).

Berlin tiyatrosuna geldiğinde yakın arkadaşı Lotte'nin general sevgilisi artık başbakan olmuştur. Onların destekleriyle Mephisto rolünü oynama şansı yakalayan Hendrik, generalin takdirini kazanır ve locasına davet edilir. Ardından Mephisto olarak generalin önünde ellerini bağlar (Görsel 13) ancak salondaki herkes ona bakmaktadır (Görsel 14). O artık seçilmiş kişi, başarısının önünde hiçbir engel olmayan bir adamdır.



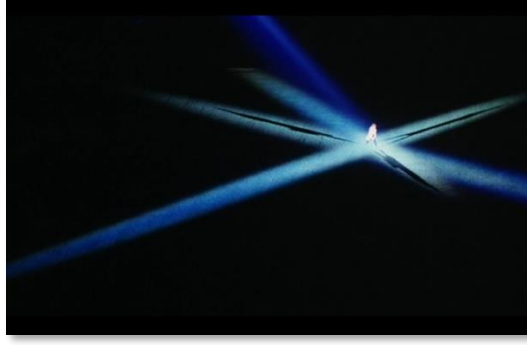
**Görsel 13.** Hendrik, Tebrikleri Kabul Ediyor (01:17:20).



**Görsel 14.** Herkesin Gözü Hendrik'in Üzerinde (01:16:55).

Hendrik, rejimin ileri gelenleriyle yakından görüşmeye başlaması ardından artık vatansever karakterleri oynamak ister (s. 266). Bunun için heykel stüdyosuna yapılan bir ziyaret esnasında güçlü bir erkek heykelini Alman gençliğini temsil ettiği için övmektedir. İnanmasa da iktidarın inşa ettiği totaliter toplumun istediklerini onlara söyleyerek her defasında toplumsal konumunu sağlamlaştırır. Ancak kariyeri uğruna her ödün verdiğiğinde kişiliği daha da zedelenir.

Filmin final sahnesinde, general onun duygularından dolayı cezalandırılmak üzere yeni inşa ettiği tiyatro sahnesine sürükler (Görsel 15). Hendrik, sahne ışıkları altında son bir kez sadece ve sadece aktör olduğuna inanmak ister. Ancak çevresinde bir dost, bir yakın arkadaş ya da herhangi biri kalmadığı için kendi kendisini sıradan bir aktör olduğuna inandırmaya çabalamaktadır. Netice olarak bunu söyleyecek kimse kalmadığından seyirciye döner (Görsel 15): "Benden ne istiyorlar, ben sadece bir aktörüm!"



**Görsel 15.** Hendrik, Sahne Işıkları Altında Koşar (02:24:02).

## Sonuç

Çalışmada, Klaus Mann'ın Almanya dışında sürgündeyken yayınladığı *Mephisto: Bir Kariyerin Romanı* adlı eserinin, Istvan Szabo tarafından sinemaya uyarlanması çerçevesinde ortaya çıkan fiili durum sinema ve edebiyat ilişkisi perspektifinden incelenmiştir. Edebiyat ve sinema arasındaki ilişki bağlamında kaynak metne sadakat ya da uygunluk olarak tarif edilen yaklaşımların uyarlamalar üzerinden incelenmesinde karşılaşılan kimi kısıtlar nedeniyle iki farklı sanata özgü birbirinden farklı nitelikler çalışma boyunca göz önünde tutulmaya gayret edilmiştir. Bu minvalde kaynak metne sadakatin, sinema uyarlamaları üzerinden değerlendirilmesi çerçevesinde tek ölçüte dayalı yaklaşımların yetersiz kalacakları sonucuna varılmıştır. Dolayısıyla gerek sadakat hususunu önceleyen gerekse ihmal edilmesi gerektiğini savunan yaklaşımlara karşı tek yanlı eleştirel tutum almak ya da iki farklı sanat formunun doğasından kaynaklanan karşıtlıklar yerine iş birliği ve uzlaşma gerektiren bakış açısının daha doğru olacağı kanaatine varılmıştır.

Diğer yandan edebiyat uyarlaması sinema filmlerinin yapısal özellikleri gereği kaynak metin ile uyarlama arasında uygunluk odağında bir tür hiyerarşi aramanın baştan sorunlu bir yöntem olacağı bu çerçevede sözgelimi Hendrik Höfgen'in yetersizliğine rağmen dizginlenemez yükselme hırsına sahip olmasının yaşadığı hayal kırıklıklarının nedeni olduğu sonucuna varılmıştır. Buna göre, Hendrik Höfgen'in güvenli alanından çıkmamak ve konforunu kaybetmemek adına iktidara tabii oluşunu kendine ve çevresine gerekçelendirirken sürekli olarak bu tutumunun "politika dışı" olduğunu vurgulamasının olay örgüsünde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Zira davranışlarını "politika dışı" ilan etmesi ya da "sanatını yapma" ile gerekçelendirmesi dolayısıyla Hendrik'in değişen koşullara tıpkı bir aktör gibi uyumlanması, onun tiyatrocü kimliğiyle özdeşleşmektedir.

Bu noktada, romandan farklı olarak pek çok sahnede karşımıza çıkan Mephisto, filmde bir sembol olarak kullanılmıştır; romanda yer almayan ancak filmde genişçe yer verilen bu sahnelerde, kaynak metne sadık kalınmadan ancak sinemanın kendine özgü araçlarını kullanarak yaratılan bir ifade biçimi olduğu söylenebilir. Benzer şekilde, Hendrik'in kendisinden kaçışı ve iğrenmesi romanda çoğunlukla iç sesi aracılığıyla betimlenirken; filmde kimi kısımlar eklenerek kendisine yönelik duygularının dışavurumu sinemanın görsel gücü kullanılarak ifade edilmektedir. Dolayısıyla karakterlerin iç dünyaları edebi metinlerde daha keskin ve net bir şekilde ortaya koyulabiliyorsa da Szabo'nun, edebi bir metni görsel ve işitsel bir formda üreterek, sinemaya özgü bir dil aracılığıyla yeniden yarattığı gözlemlenmiştir. Örneğin romanda ve filmde Hendrik'e dair çoğunlukla "utanç" duygusunun ağır bastığı

görülmele birlikte romanda çoğunlukla Hendrik'in bakış açısı paylaşılarak yargılayıcı cümlelerle ifade edilmiştir. Oysa filmde Hendrik kameralar tarafından adeta bir yabancı gibi izlenmekte; örneğin Juliette'e yaptığı günah çıkarma sahneleri aracılığıyla utanç duygusu aktarılmaktadır. Bu iki farklı yaklaşım, edebiyat ve sinemanın kendine özgü araçlarının ve okuyucusuyla ya da izleyicisiyle kurmuş olduğu ilişkinin farklı biçimlerde olduğunu göstermektedir. Hikâyenin akışında Hendrik'in yakın ilişki kurduğu kadınların hâkim siyasal atmosfer ve toplumsal düzene ilişkin kimi işaretler sunduğu; Hendrik dışında kalan karakterlerin çoğunlukla siyasi iktidardan bağımsız olmayan toplumsal ilişkilerin birer dışavurumu olarak yer aldığı görülmüştür. Bu minvalde romanda siyasi spektrumun iki farklı ucunda yer alan Miklas ve Otto gibi karakterlerin Hendrik'ten farklı olarak birer idealist olarak sunulduğu; Hendrik'in güç ve şöhret uğruna kendi benliğinden vazgeçtiği durumlarda bile bu karakterlerin inandıkları uğruna kendi canlarından vazgeçmeyi göze alabildikleri vurgulanmaktadır. Benzer şekilde Barbara ile Juliette ile ilişkileri bağlamında Hendrik'in içsel çatışmalarını tetiklediği, Nicoletta ve Ihrig gibi karakterler ise Hendrik'in iktidarın yükselişindeki rolünün biricik olmadığı fikrini desteklediği söylenebilir. Hendrik'in hayatına giren kadınlarla kurduğu ilişkiler ülkedeki siyasal koşullardan bağımsız olmamakla birlikte kimi kişisel yatkınlıklara da işaret etmektedir. Sözelimi Juliette, Hendrik'e kaçmayı bir türlü başaramadığı gerçek kimliğini (Heinz) hatırlatırken, Barbara taşralı geçmişini ve yoksul çocukluğunu, Nicoletta ise yalnızlığını hatırlatır. Dolayısıyla kadınlarla kurduğu her ilişkide Hendrik'in değişen toplumsallaşma tercihleri hatırlatılmaktadır. Bu minvalde Juliette ve Barbara'yla kurduğu ilişki yok olurken, Nicoletta ile toplumsal konumunu sağlamlaştırma amacıyla yaptığı evlilik, Hendrik'in rollerinden biri gibi gerçekleşir.

Hikâyede, Otto ve Juliette hariç diğer bütün karakterler Hendrik'in iktidara dâhil olmak amacıyla sürekli çıkar ilişkisi kurduğu karakterler olmakla birlikte, dostu Otto ve sevgilisi Juliette'in kaybı, kendi sonunu hazırlayan yolculuğu başlatır. Böylece güç ve şöhret istencinin insan olmaya dair bütün inceliklere mâl olduğu izleyiciye/okuyucuya aktarılır. Gerek romanda gerekse filmde sıkça vurgulanan toplumsal çürüme ve yozlaşma her ne kadar Hendrik Höfgen üzerinden hikâye ediliyorsa da aslında bunun bilinçli bir tercihle ikinci bir halka olarak kullanıldığı söylenebilir. Zira çürüme, hâkim siyasal atmosferin neden olduğu ve iktidar seçkinler ile başlayıp çıkarıcı kalabalıklarla büyümektedir. Dolayısıyla Hendrik'in kişisel hikâyesi üzerinden yapılan yozlaşmaya ilişkin tüm göndermeler aslında toplumsal çürüme ve ikilyüzlülüğü ifşa etmektedir.

Dönemin siyasal atmosferi ve Hendrik'in kişisel süreci, romanda uzun duygusal betimlemelerle aktarılırken, filmde çeşitli olaylar eklenerek ve sinemasal araçların başarılı kullanımıyla aşılmıştır. Bu noktada, diğer sanat formlarının sahip olmadığı ve sinemaya özgü olan kurgu, çerçeveleme, oyun yönetimi gibi araçlar sayesinde, uyarılma çerçevesinde edebi metinde ele alınan durumun veya olayın daha gerçekçi ve zaman zaman şok edici biçimde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin romanda yer alan yeni Nazi aristokrasisi, epik ve büyüleyici mekânların kullanımı, kostüm ve dekor gibi araçlarla aktarılır; böylece yazarın da ifade ettiği ve herkesin dahil olmak istediği büyüdü dünyayı görsel olarak seyirciye anlatır. Daha önce de değinildiği üzere özellikle Hendrik'in duygusal tasvirlerinin de çoğunlukla görsel anlatıma dönüşerek edebi metnin ana fikrinden sapmadığı, onu görsel dünyayla zenginleştirdiği görülmektedir. Sonuç olarak, edebiyattan sinemaya uyarlamaların, iki ayrı sanat formunun birbirine olan üstünlüğü veya sadakat gibi olgulardan ziyade bu sanatsal formların araçlarının

aslına uygun kullanımı, bir durumun kendisini veya insan duygularını kendi ifade araçlarıyla güçlü bir şekilde aktarabilmesi bağlamında değerlendirilmenin, uyarlamalar konusunda daha uygun bir bakış açısı olduğu görülebilir.

### Extended Abstract

This study examines the adaptation of German author Klaus Mann's *Mephisto: A Novel of a Career* by Hungarian director Istvan Szabo in 1981, exploring the relationship between cinema and literature. The novel tells the story of actor Hendrik Höfgen, who sacrifices his conscience for his career by collaborating with the Nazi regime. Hendrik's ambition to rise within the ranks of power and the inner conflicts he faces during this journey are themes deeply explored in both the novel and the film. *Mephisto* serves as an example for examining how the distinct narrative tools of literature and cinema can be utilized in adapting a literary work into film. The primary aim of this study is to question the limitations of evaluating adaptations solely based on fidelity to the source text and to investigate the impact of the unique characteristics of cinema and literature on the adaptation process.

The study addresses the challenges of adaptation by considering approaches such as "fidelity to the source text" and "artistic independence." It is observed that adaptations can transcend the limitations of the source text by employing the unique narrative tools of cinema, offering a new form of expression. The study problem centers on the degree of fidelity that should be maintained when adapting literary works into film. Given the distinct narrative languages of cinema and literature, the study investigates how originality can be preserved in adaptations and where the boundaries of fidelity should be defined.

Sociological analysis is the preferred method for this study. The transformations Hendrik Höfgen undergoes in adapting to societal conditions and ascending in power are analyzed within the historical and political context of the period. In the adaptation process, the study examines how the narratives in the literary text are expressed through the visual and auditory tools unique to cinema and how the impact of power on the individual is emphasized through cinematic storytelling. The film *Mephisto* illuminates the character's transformations on both individual and social levels, using Hendrik's story to explore the relationship between the individual and society and how the quest for power shapes this relationship in a political context.

The findings section delves into how Hendrik's inner conflicts and his transformation in social relations are addressed in the cinematic adaptation of the novel *Mephisto*. While the novel portrays Hendrik's efforts to gain acceptance within the Nazi regime and the internal conflicts he experiences through detailed inner reflections, the film conveys these elements to the audience through the visual and auditory tools of cinema. Hendrik's facial expressions, movements, and interactions with his environment vividly express his ambition and inner struggles. Cinematic techniques such as framing, lighting, set design, and spatial organization are effectively employed to communicate Hendrik's moral dilemmas and his efforts to integrate into the Nazi regime's grandiose and authoritarian world, creating a narrative consistent with the novel.

It is observed that the adaptation reinterprets the novel's indirect narratives and inner monologues with a more direct visual approach. Szabo's directorial choices successfully translate Hendrik's relationship with power and his desire for social acceptance into cinematic



terms, adapting the novel's dramatic structure to film in a powerful way. Hendrik's internal conflicts are made more accessible to the audience through cinematic techniques like framing, lighting, and the character's spatial positioning. The adaptation maintains the character analyses of the novel while effectively conveying Hendrik's social and individual conflicts to the audience, establishing a balanced relationship between the tools of cinema and literature.

In conclusion, the study finds that literature and cinema are distinct art forms, and thus, faithfully adapting a work may not always align with the nature of both mediums. It is observed that artistic compromise rather than strict fidelity provides a more appropriate approach in adaptations, allowing the audience to perceive the main themes of the work through the language of cinema. The study concludes that Hendrik's identity conflicts in adapting to power, both in the novel and the film, represent individual and societal corruption. The criteria for a successful adaptation lie not in the exact replication of the source text but in the reinterpretation of the work's main theme and atmosphere through the unique narrative possibilities of cinema.

### Kaynakça

- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.
- Astruc, A. (1999) The Birth of a New Avant-Garde: Le Camera-Stylo. *Film and Literature: An Introduction and Reader*. T. Corrigan (Ed.). pp. 158-162. Doi: 10.5040/9781838711474.ch-001
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana*. (C. Soydemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Barry, P. (2002). *Beginning Theory*. Manchester University Press. <https://doi.org/10.7765/9781526153524>
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.). Bilgi Yayınları.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir*. (İ. Şener, Çev.). İzdüşüm Yayınları.
- Büker, S. (1981). Metz'in Sinema Diline Yaklaşımı. *Kurgu*, 4 (1), 141-161.
- Çakır, S. (2019). *Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış*. SineFilozofi, pp. 437-452. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.512804>
- Corrigan, T. (2007). Literature on Screen, A History: In the Gap. *The Cambridge Companion to Literature on Screen* D. Cartmell & I. Whelehan (Eds.). pp. 29-44. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521849624.003>
- Dawson, K. (2006). Brand-name Literature: Film Adaptation and Selznick International Pictures' Rebecca. *Cinema Journal*, 45 (3), 32-58. <https://doi.org/10.1353/cj.2006.0028>
- Eisenstein, E. L. (1979). *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1086/ahr/84.5.1356>
- Grisebach, M. (1995). *Edebiyat Biliminin Yöntemleri*, Çeviren: A. Ünal, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203957721>

- Leitch, T. (2003). Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory. *Criticism*, 45 (2), 149-171. <http://dx.doi.org/10.1353/crt.2004.0001>
- Mann, K. (2019). *Mephisto: Bir Kariyerin Romanı*. (M. S. Türk, Çev.) Everest Yayınları.
- McFadden, G. (1997). Literature: a many-sided process. *What is Literature*. P. Harnadi (Ed.). pp. 49-61. Indiana University Pres.
- Mills, C. W. (2016). *Sosyolojik Tahayyül*, Çeviren: Ö. Küçük, İstanbul: Hil Yayınları.
- Monaco, J. (2000). *Bir Film Nasıl Okunur*. (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayınları.
- Özden, Z. (2020). *Film Eleştirisi*, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özön, N. (1964). Roman ve Sinema. *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 13 (154), 797-800.
- Pearson, R. & Uricchio, W. (1993). *Reframing Culture*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400863631>
- Renan, E. (1965). *Bilimin Geleceği*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Seger, L. (1992). *The art of adaptation: Turning fact and fiction into film*. Owl Press.
- Stam, R. (2021). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. Salman & Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Taylan, C. (1994). *Sinemada Yazınsal Kaynaklardan Uyarlama Süreci*. Kuram Yayınları.
- Welek, R. (1997). What is Literature. *What is Literature*. P. Harnadi (Ed.). pp. 16-23. Indiana University Press.

### Elektronik Kaynakça

- URL-1: Oscars.org, (t.y.). The 54th Academy Awards 1982. <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1982>

**Etik Beyan/Ethical Statement:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. / It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

**Çatışma Beyanı/Declaration of Conflict:** Çalışmada kişi ya da kurumlar arası çıkar çatışmasının olmadığı beyan olunur. / It is declared that there is no conflict of interest between individuals or institutions in the study.

**Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı/Contribution Rate Declaration of Researchers:** Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir. / The contribution rates of the authors to the study are equal.

**Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License:** Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0