

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

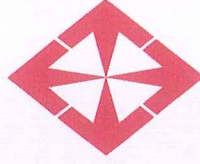
**EDEBİYAT, TİYATRO VE SİNEMA ARAYÜZÜNDE UYARLAMA:
HAMLET'İN MİNÖR İZDÜŞÜMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
ASLI ŞAHİNKAYA

TEZ DANIŞMANI
PROF.DR.ŞEBNEM PALA GÜZEL

ANKARA-2019



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 14/06/2019

Öğrencinin Adı, Soyadı: Aslı Şahinkaya

Öğrencinin Numarası: 21620165

Anabilim Dalı: Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Programı: Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel

Tez Başlığı: Edebiyat, Tiyatro ve Sinema Arayüzünde Uyarlama: Hamlet'in Minör İzdüşümleri

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 174 sayfalık kısmına ilişkin, 14/06/2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6 'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası:

Onay
14/06/2019

Öğrenci Danışmanı
Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel

KABUL VE ONAY SAYFASI

Aslı Şahinkaya tarafından hazırlanan “Edebiyat, Tiyatro ve Sinema Arayüzünde Uyarılma: Hamlet’in Minör İzdüşümleri” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi: 17/05/2019

(Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu)

İmza

Jüri Üyesi: Prof.Dr. Serdar Öztürk, Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Jüri Üyesi: Prof.Dr. Şebnem Pala Güzel, Başkent Üniversitesi

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Deniz Tansel İlic, Başkent Üniversitesi

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

...../...../20.....

Prof. Dr. İpek KALEMCI TÜZÜN

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ŞEKİLLER TABLOSU.....	v
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I. İMGENİN ONTOLOJİSİ VE ALGI ÜZERİNE	16
1.1. İmgenin Ontolojisi ve Fenomenolojisi	16
1.2. Sanat Yapıtının Ontolojisi ve İmgenin Sanat Yapıtındaki Yeri	29
1.2.1. Sanat Yapıtının Ontolojisi	29
1.2.2. İmgenin Sanattaki Arayüzleri.....	38
BÖLÜM II. UYARLAMA ARAYÜZÜNDE TRAGEDYANIN İZDÜŞÜMÜ	60
2.1.Mitleşen Bir Tür Olarak Tragedya	61
2.2. Türler Dışı Bir Shakespeare ve Hamlet	74
BÖLÜM III. YÖNTEM VE İZLEK: İMGELERİN DÖNÜŞÜMÜ BAĞLAMINDA UYARLAMA	82
3.1. Senaryo ve Edebiyat Metni Ekseninde Uyarlamaya Yönelik Yaklaşımların Tartışılması	82
3.2. Çalışmanın Amacı, Sınırlılıkları ve Yöntemi.....	102
3.2.1.Metinden Sahneye, Sahneden Perdeye.....	114
3.2.2.Hamlet İmgesinin Dönüşümü.....	117
3.3. Uyarlama Filmlerin Seçimi	121
BÖLÜM IV. TARTIŞMA VE YORUM	124
4.1. Hamlet'in İzdüşümleri.....	124
4.1.1. Laurence Olivier'nin Hamlet'i	124
4.1.2. Franco Zeffirelli'nin Hamlet'i.....	131
4.1.3. Kenneth Branagh'ın Hamlet'i	137
4.1.4. Gregory Doran'ın Hamlet'i.....	144
4.1.5. Tom Stoppard'ın Hamlet'i	151
4.1.6. Metin Erksan'ın Hamlet'i.....	159
4.2. Hamlet'in Majör Minör Ekseninde Dönüşümü	164
SONUÇ	168
KAYNAKÇA.....	176

TEŞEKKÜR

Hayat bir oluştur ve insan o oluşun içinde ve onunla birlikte akar. O akışın içinde dönüşür, değişir, biriktirir, taşır, bırakır ve akış böylece devam eder. Hayat boyu bütün eylemlerimiz, bütün yapıp etmelerimiz insanlığa ve doğaya ve yaşama iz bırakır. Ben de bu oluşun bir parçası olarak, bu büyük kolektif bulutun içinde iz sürerek, kendi yolumu çizmeye çalışıyorum. Yaşamdaki bütün amacım da bu bulutun içine, kalıcı bir dokunuş, biricik bir parmak izi bırakmak... Öncelikle içinde bulunduğum bu kültürde, doğduğum bu çağa kadar düşün dünyasına katkılarda bulunmuş ve bulunmakta olan, dünyaya takip edilecek ayak izleri bırakan bütün insanlığa, bu bitimsiz dağarcığa bir saygı selamı iletmeyi kendime bir borç bilirim.

Beni dünyaya getiren, ilk izimi belirleyen, yolculuğumu başlatan ve yolculuğum boyunca hep yanımda olacağından emin olduğum biricik annem Aliye Şahinkaya'ya ve biricik babam Mustafa Şahinkaya'ya sonsuz şey borçluyum. Beni ben yapan parçaları bir araya getirip kendim olmam için esnek alanlar bıraktıkları ve her zaman destekledikleri için onlara minnettarım. Bir tanecik kardeşim, en değerlim, her türlü desteğini her an kalbimde hissettiğim, süreç boyunca benimle kütüphanede sabahlayacak kadar yanımda olan, hayattaki en vazgeçilmez tek yanımda Sıla Şahinkaya, iyi ki varsın!

Bu tez, benim için beni oluşturan parçaların bir araya gelişi... Hem bilimsel hem sanatsal hem de felsefi bakış açımın bir tohumu olarak şekillendirildi. İlk kapsamlı akademik çalışmam olarak, belki de içinde bulunmak için can attığım bu dünyaya bir adım niteliğinde gördüğüm tezimi ortaya koyarken sancılı ancak, üretmenin verdiği heyecanla dolu bir süreç yaşadım. Bu süreçte ve aslında düşün dünyamın oluşmasında büyük katkıları olan; derin, uzun akademik söyleşmelerle, hayat hakkında, felsefe hakkında, sanat hakkında bakış açımı değiştiren; süreç boyunca motivasyonunu bana en verimli haliyle sunan, kıymetli vaktini bana ayıran, canım hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel'e sonsuz teşekkür ederim. Nice çalışmalarda ve her zaman yan yana olmak dileğiyle...

Beni ben yapan, okumayla, yazmayla, yaşamayla ilişkimi şekillendiren, yıllardır yaşadığım eşiklerde elimden tutan, bir biçimde hayatıma dokunan, tez sürecinde de olumlu desteklerini hep hissettiğim ve değerli fikirlerini aklımın köşesinde ayıramadığım iç sesim canım hocam, Doç. Dr. Tuğba Çelik Korat'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Yine yaratım sürecinin sancılı yokuşlarında desteğini her zaman hissettiğim, anlayışı ve sağladığı ortamla hayatımı kolaylaştıran, koridorda gördüğünde bile bir bakışıyla yüreklendiren, neşe veren kıymetli dekanım, değerli hocam Prof. Dr. Özcan Yağcı'ya da teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Öte yandan, başta hocam, Bölüm Başkanı'm Prof. Dr. Hale Künüçen olmak üzere, lisanstan beri bilgileri ve deneyimlerini benden esirgemeyen bütün hocalarıma; fakültede her zaman yanımda destek gücü olan, güzel bir bardak kahveyle, bir gülümsemeyle beni motive eden çalışma arkadaşlarıma; hayatımdaki desteğini ve bana olan inancını her zaman bildiğim dostlarıma çok teşekkür ederim.

Tezimi kelimesi kelimesine okuyarak kıymetli görüşlerini benimle paylaşan Dr. Öğr. Üyesi Deniz Tansel İlic'e; değerli katkıları dolayısıyla Prof. Dr. Serdar Öztürk'e derin şükranlarımı sunarım.

Son olarak evlilik yolunda olduğumuz, hayatımızı birleştirme kararı aldığımız bu dönemde yaşadığım her korkumda, endişemde elimden tutan; ömür boyu sırt sırta, kol kola gideceğimizden emin olduğum; yüklerimi hafifleten; hayat hakkındaki bilgece görüşleriyle bakışımı farklı yöne çevirebilmemi sağlayan; sonsuz güvenle bağlı olduğum sevgili nişanlım, hayat arkadaşım, en yakın dostum Berkant Ermiş'e sonsuz bir sevgi ve şükranla teşekkürlerimi sunarım.

İyi ki bu akışın içindeyiz, iyi ki yaşıyor, yazıyor, okuyor, ilişki kuruyor, üretiyor, çoğaltıyoruz. Hayatıma dokunan, beni güzelleştiren, beni iyi hisleriyle donatan bütün herkese ve her şeye sonsuz teşekkürler...

ÖZET

Bu çalışma sanatların birbirlerinden farklılaşan *techneleri*yle imgeleri nasıl kendi içkinlik düzlemlerinde yerliyurtlu ve yersizyurtsuz hale getirildiklerinin izini sürmektedir. Bu bağlamda, uyarılma etkinliğinin epistemolojik sınırlarını araştırarak, imgenin metinötesi yolculuğuna kuramsal bir bakışla yaklaşılmıştır. Bu çalışmanın ön kabullerine göre uyarılma, her ne biçimde olursa olsun, imgeyi üretildiği mecradan bir diğerine taşımaktan daha fazlasıdır. Uyarılmayı yalnızca kaynak metne tam sadakat gösterilen bir etkinlik olarak ele alan bakış, uyarılmanın yaratıcılığını ve imgenin uyarıldığı yeni mecranın kendine özgü olanaklarını göz ardı etmektedir. Uyarılmaya olan bu geleneksel yaklaşım, hâlâ edebiyat, sinema ve tiyatro alanlarında varlığını sürdürmektedir. Bu çalışmada uyarılma çalışmaları, postyapısalcı bir damardan beslenerek ele alınmıştır.

Bu çalışmada; sanat ortaya çıktığından beri, mimetik ve *diegetik* düzeylerde yapılagelen uyarılma çalışmalarının, çağımızda bile bu kadar yaygın olması, imgelerin yeni anlamlandırma süreçlerine açık söyleşimsel yapısından kaynaklandığı savlanmaktadır. Bu araştırmanın temel sorunsalı, uyarılmanın imge katmanları ve yaratıcılık düzeyindeki işlevini Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin minör ve majör kavramları çerçevesindeki izdüşümlerini ortaya koymaktır. Kaynak metni uyarılan metne hiyerarşik olarak üstün kılan bakışa karşı; yeni, yaratıcı ve özgün bir uyarılmanın imkânı ortaya konmak istenmiştir. Bu tezin amacı, imgelerin metinötesi süreçte uğradığı dönüşümün izini sürerek, yeni ve yaratıcı uyarılma çalışmalarına bir ilham sağlamaktır. Bu amaç doğrultusunda, William Shakespeare'in Hamlet metninin uyarılmaları üzerinde imgelerin farklı izdüşümleri aranmıştır. İmgeler arası söyleşimin ve metinötesi yaklaşımın izleğinde, minör yaratımın imkânı üzerine fikirler ortaya konmuştur. Edebiyat, tiyatro ve sinema arayüzünde; insanlığın söylencelerine dayanarak var olan ve insana dair olanı yüzyıllardır taşıyan tragedyanın, çağdaş tür ve metinlere izdüşümü üzerinden söyleşimin yaratıcı boyutlarına yönelik düşünceler üretmek istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Uyarılma, Minör Edebiyat, Minör Sinema, William Shakespeare, Tragedya

ABSTRACT

This study traces how the artworks transform the images from each other with their differentiated *techné* in which they became de/re territorilized in the plane of immanence. In this context, we have approached the epistemological boundaries of adaptation and approached the transtextual journey of the image within a theoretical perspective. Adaptation according to the presumption of this study is more than just carrying the image from one medium to another. The view that addresses adaptation only as an activity with full loyalty to the source text ignores the creativity and the unique possibilities of the new medium in which the image is adapted. This traditional approach to adaptation still exists in the fields of literature, cinema and theater. In this study, adaptation studies were discussed by feeding from a poststructural perspective.

In this study; since the emergence of art, it has been argued that the adaptation studies at mimetic and diegetic levels still exist, and that the images originate from the new, interpretative processes of the images. The main problem of this research is to reveal the effects of adaptation on image layers and creativity level within the framework of minor and major concepts of Gilles Deleuze and Felix Guattari. It was aimed to reveal the possibility of a new, creative and original adaptation to the view that makes the source text hierarchically superior to the adapted text. The aim of this thesis is to provide an inspiration for new and creative adaptation studies by tracing the transformation that the images have undergone in the textual process. For this purpose, different projections of images were searched on the adaptations of William Shakespeare's Hamlet text. In the follow-up of inter-images and the textual approach, ideas on the possibility of minor creation have been put forward. Literature, theater and cinema interface; based on the myths of humanity, it was wanted to produce ideas about the creative dimensions of the conversation through the projection of the tragedy that has existed for centuries and the human being to the contemporary genres and texts.

Key Words: Adaptation, Minor Literature, Minor Cinema, William Shakespeare, Tragedy

ŞEKİLLER TABLOSU

Şekil 1: Hamlet (1948), Hayalet sahnesi.	126
Şekil 2: Hamlet (1948), tirat sahnesi.	127
Şekil 3: Hamlet (1948), “Oyun içinde oyun” sahnesi.	128
Şekil 4: Hamlet (1948), mezarlık sahnesi.	128
Şekil 5: Hamlet (1990), Hayalet sahnesi.	134
Şekil 6: Hamlet (1948), tirat sahnesi.	135
Şekil 7: Hamlet (1990), “Oyun içinde oyun” sahnesi.	136
Şekil 8: Hamlet (1990), mezarlık sahnesi.	137
Şekil 9: Hamlet (1996), Hayalet sahnesi.	140
Şekil 10: Hamlet (1996), tirat sahnesi.	141
Şekil 11: Hamlet (1996), “Oyun içinde oyun” sahnesi.	141
Şekil 12: Hamlet (1996), mezarlık sahnesi.	142
Şekil 13: Hamlet (1996), mezarlık sahnesi.	143
Şekil 14: Hamlet (2009), Hayalet sahnesinin başlangıcı.	146
Şekil 15: Hamlet (2009), Hayalet sahnesi.	147
Şekil 16: Hamlet (2009), tirat sahnesi.	148
Şekil 17: Hamlet (2009), “Oyun içinde oyun” sahnesi.	149
Şekil 18: Hamlet (2009), mezarlık sahnesi.	150
Şekil 19: Rosencrantz ve Guildenstren Öldüler (1990), ormanda oyuncularla karşılaşma sahnesi.	154
Şekil 20: Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler (1990), “Oyun içinde oyun” sahnesi.	155
Şekil 21: Rosencrantz ve Guildenstren Öldüler (1990), mezarlık sahnesi.	157
Şekil 22: Rosencrantz ve Guildenstren Öldüler (1990): Ophelia’nın sular altındaki sahnesi.	157
Şekil 23: Rosencrantz ve Guildenstren Öldüler (1990), düello imgeleri.	158
Şekil 24: Kadın Hamlet (1977), Hayalet sahnesi.	161
Şekil 25: Kadın Hamlet (1977), tirat sahnesi.	162
Şekil 26: Kadın Hamlet (1977), “Oyun içinde oyun” sahnesi.	163
Şekil 27: Kadın Hamlet (1977), mezarlık sahnesi.	163

GİRİŞ

“Tanrıların koyduğu kurallar değişmiyormuş. Niçin böyle kurallar koymuşlar, onu da aklım almıyor.” Gilgameş düşünmüyor, söyleniyor, ağlıyordu.¹

“Hepimiz, düşüncelerimizi tasmaından tuttuğumuz bir maymunu gezdirir gibi gezdiriyoruz önümüzde. Okuduğunda hep iki maymun çıkıyor önüne: Seninki ve başkasınki. Ya da daha kötüsü, bir maymun ve bir sırtlan. Çözümle bakalım her ikisini de doyurma işini. Çünkü sırtlan maymunun yediğini yemez...”²

Uyarlama çalışmaları sanat ilk ortaya çıktığından beri, bazen türlerarası, bazen sanatlararası biçimde yapılagelmiştir. Haliyle uyarlama, kuramsal alanda da sıklıkla çalışan bir meseledir. Her uyarlama da her uyarlama teorisi de yazarına ve kendine özgü uzamına bağlı olarak şekillenmektedir. Edebiyatçılar, dilciler, tiyatrocular, sinemacılar kendi alanlarının onlara tanıdığı ara yüzlerle meseleye yaklaşmışlar ve çeşitli eserler üzerinden uyarlama üzerine tartışmışlardır. Hem kuramsal alanda hem de pratik alanda, uyarlamanın bu denli çalışılmaya değer bulunması yeni çalışmaların imkânını da tetikleyici bir unsur olmaktadır.

Uyarlama aslında yalnızca sanatlara özgü bir etkinlik değildir. Yaşamın kendisi uyarlanma ile işler, insan uyarlanarak hayatta kalır, zihin uyarlayarak düşünür; tam da bu nedenle uyarlama meselesi sanıldığından daha ilginç bir mesele olabilir. Charles Darwin’in

¹ Çığ, M. İ. (2013). *Gilgameş: Tarihte İlk Kahraman Kral*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

² Pavic, M. (2015). *Hazar Sözlüğü*. Aylak Adam: İstanbul.

doğada gördüğü uyarlanma, biyolojikten kültürel doğru gidildiğinde, sanatlararası da görülmektedir. Linda Hutcheon'a göre (2006: 31), biyolojik uyarlanma gibi, kültürel olarak uyarlanma da uygun koşullara doğru bir göç gibidir: hikâyeler farklı kültürlerle ve farklı düzlemlere yolculuk ederler. Hutcheon (2006), Darwin'in makro ölçekte doğada gözlemlediği uyum ve evrim yasalarını, kültürel evrime doğru geliştiren Richard Dawkins'le ilişkilendirerek böyle bir bağdaşım kurmaktadır.

Dawkins, "Kültürel iletim birimi ya da bir *taklit* birimi düşüncesini taşıyan bir isim" olarak ortaya koyduğu "mem" kavramı ile ilgili biyolojik gen ile kültür arasında bir analogi kurar. Ona göre, şarkılar, fikirler, moda, çanak, çömlek yapımı gibi sanat ve zanaat alanına dair her şey 'mem' örneğidir. Burada genlerin, sperm ve yumurta aracılığıyla başka bir bedene aktarımı olayı ile analogi kuran Dawkins; memlerin taklit yoluyla, bir bedenden diğerine geçerek kendilerini çoğalttıklarını ifade etmiştir. "*Bir bilim adamı güzel bir düşünce duyduğunda ya da okuduğunda, bunu arkadaşlarına ve öğrencilerine aktarır. Yazılarında ve derslerinde bundan söz eder. Bu düşünce tutunursa, beyinden beyine yayılarak kendini çoğalttığı söylenebilir*" (2001: 313).

Nörobilimciler de uyarlanmanın insan zihninin algılamak ve varlığını sürdürmek için yaptığı bir eylem olduğu iddiasındadır. Uyarlamayı, taklit meselesiyle birlikte ele alan nörobilimciler de bu aktarım sürecini ayna nöronlarıyla açıklamaktadırlar.

Kültür iki temel aracı olan dil ve taklit sayesinde kişiden kişiye aktarılan karmaşık bilgi ve becerilerin muazzam derlemelerinden meydana gelir. Ramachandran'a göre (2016), başkalarını sıra dışı bir biçimde taklit edemiyor olsaydık bir hiç olurduk. Dolayısıyla doğru taklit -hem görsel hem de eğretilmeli olarak- "bir diğer kişinin bakış açısını benimsemek" gibi tamamen insana özgü bir beceriye dayanıyor ve maymunların beyinlerindeki organizasyon biçimlerine oranla, bu nöronların daha incelikli bir dağılımını gerektiriyor olabilir. Dünyayı bir başkasının görüş noktasından algılayabilme becerisi, onun davranışlarını öngörüp manipüle edebilmek amacıyla karmaşık düşünceleri ve niyetlerine dair bir zihinsel model oluşturmak açısından da hayati öneme sahiptir aktarımın

hayati araçlarından biri olan- dilin kendisinin bazı yönleri de muhtemelen kısmen de olsa taklit yeteneğimiz üzerine kurulmuştur.

Hem sosyal bilimlerde hem de fen bilimlerinde insanla iç içe ele alınan uyarılma meselesini yeni bir bağlamda tartışabilmek, tam da bu nedenle her defasında yeniden ilgi çekici bakış açılarının mümkün olduğuna dair kanıtları güçlendirmektedir. İnsanın dünyayı algılamak için, hayatta kalmak için yaptığı bir eylem olan uyarılma süreci, imgenin değişik yollara girerek dönüştüğü bir yolculuk gibidir ve eyleyen her daim farklı bir zihindir ve ortaya çıkan ürün bu bakışla yaratıcı ve biricik olacaktır. Ne kadar zihin varsa o kadar algı ve dolayısıyla gerçekliği kavrama biçimi vardır, en nihayetinde zihindeki imgelem, gerçek yaşam denilen alanın zihindeki bir uyarılması sonucu oluşur.

İmgenin nasıl tanımlandığı da uyarılma eylemine olan bakışı şüphesiz başkalaştıracaktır. Çünkü uyarılma eylemi aslında, bir metnin sahip olduğu imgelerin, başka metinlerde, farklı bağlamlar ve zaman-uzamlarda yeniden vücut bulmasıdır. Bu tezde temel imge yaklaşımı Henri Bergson'un yaklaşımından esinle türetilmiştir.

Bergson, Merleau Ponty'den önce dış dünya ile bilincin beraber var olan olgular olduklarını ifade etmiştir (Bergson, 2015). Bergson, bulunduğu çağda birçok alanda düşünürleri etkilemiş düşünürlerden biridir. Bergson, özne ve nesne olarak ayırmaksızın var olan her şeyi, imge düzeyinde tanımlamıştır. Ona göre, beynin kendisi de bir imgedir; ancak, imgeler üreten bir imgedir.

Bergson'da maddi dünya denen alan beynin bir parçası değildir, dünyanın bir parçası olan beynin kendisidir. Ona göre maddi dünya diye isimlendirdiğimiz imgenin ortadan kaldırılmasıyla beyin ve beyinle ilgili tüm fonksiyonları da ortadan kalkar. Tam tersi düşünüldüğünde, beyin ve beynin uyarımları ortadan kalktığında *“hipotez gereği yalnızca onları silmiş olursunuz; yani pek az şeyi, büyük bir tablodaki önemsiz ayrıntıyı. Bütün tablo, yani evren, bütünüyle varlığını sürdürür”* (2015:17).

Görüldüğü gibi Henri Bergson'un imgeyi ele alış biçimi katmanlı ve çok boyutludur. Tam da bu nedenden dolayı, Bergson'un felsefesi bu çalışmaya bir ilham kaynağı olmuş ve araştırmacıyı onun felsefesinden hareketle sinema üzerine çalışmalar yapan Gilles Deleuze'un imge üzerine düşüncelerine yönlendirmiştir.

Gilles Deleuze'un de Bergson'dan en çok etkilendiği nokta, Bergson'un imge anlayışıdır denebilir. Deleuze sinema kuramını baştan sona, Bergson'un imge anlayışından yola çıkarak kurmuştur. Bergson'a göre, her türlü nesne ve oluş bir imgedir. Bu noktada; madde, imge ve algı birbirlerine özdeş olarak var olurlar. Çünkü maddeyi algılayan insan beyni de, aslında bir imgedir. İmgeler dünyası, hareket halinde ve birbirlerine göre konumlanan, farklı perspektiflerde farklı davranan imgelerin ilişkilerinden oluşur. Beden de diğer imgeleri algılayabilen özel nitelikli bir imgedir. Her şey onun özel konumu üzerinde gerçekleşir; o dönüştükçe, onun diğer imgelerle ilişkisi yani algısı da dönüşecektir. İmgeleri var eden yine bu hareketliliğin kendisidir. "Her şey öyle olup bitmektedir ki, evren adını verdiğim bu imgeler bütününde, -örneğin bedenimin sağladığı- bazı özel imgelerin aracılığı olmadan gerçekten yeni hiçbir şey meydana gelmez" (Bergson, 2015: 16). Algıyı dönüştüren de bu özel imgelere göre şekillenen madde hareketidir. Maddeye yaklaştıkça ayırım kabiliyeti artacağından, madde üzerindeki beden etkisi de artar, dolayısıyla algı da buna göre oluşur. Deleuze'un Bergson'un düşüncelerini sinemayla ilişkilendirdiği nokta; tam da bu imgelerin hareketi ve perspektifin değişimiyle değişen algıların söz konusu olduğu noktadır. Sinema tam da virtüelliğin, görüntüsel bir imgeye dönüşerek perspektifle ve boyutla oynayabildiği an var olur.

Bergson'un evren algım dediği şey, ayrıcalığa sahip bir imgenin, yani bedeninin değişimiyle "*tepeden turnağa altüst olan bir imgeler sistemi!*"dir. Onun ayrıcalıklı imge olarak adlandırdığı beden, merkezdedir ve onun kendi konumunu değiştirmesiyle, diğer imgeler onu taklit ederek harekete geçerler ve sanki bir kaleydoskop gibi imgeler birbirinin içine geçer, böylelikle bütün gerçeklik düzlemi değişir (Bergson, 2015: 21).

Bergson aslında doğrudan sinema hakkında çok az şey yazmıştır. Hatta sinemaya bir yanılsama, bir illüzyon olarak tanımlamış ve sahte hareketi gösterdiğini söylemiştir.

Fakat bunu, Bergson'un yaşadığı çağda sinema tekniğinin bulunduğu noktayla birlikte düşünmek gerekir. Erken dönem sinemasında, henüz ne kadraj hareketi, ne çerçeve, ne de kurgu söz konusu değildi, sabit bir kamera olan biteni tek bir perspektiften görüntülediği bu noktada hatırlanmalıdır. Bu nedenle, gerçek görüntüyü hiçbir kısırtı olmadan kaydeden bu aletin Bergson için sahte hareket üreten bir aygıt olmasına şaşırılmaması gerekir.

Gilles Deleuze'un, Bergson'un imge kavrayışından hareketle ortaya koyduğu sinema kuramı, bu çalışmanın ana kavramlarını belirlemede etken olmuştur. Deleuze'un hem felsefi yaklaşımının yaratıcılıkla ilişkisi hem imgeyi ele alış biçimi, hem de sanatlar arası akışkan bir yaklaşımı olması dolayısıyla bu çalışmanın temel eksenlerinden biri olarak görülmüştür. Bu çalışmanın iskeletini oluşturan en önemli felsefi dayanakları sağladığı Gilles Deleuze'un felsefesine kısaca değinmek gerekirse, Deleuze'un felsefi yaklaşımı ve çok boyutlu imge tanımına dayanarak ortaya koyduğu sinema yaklaşımı özellikle de yaratıcı bir üretimin ortaya konmasında önemli fikir destekçileri olarak görülebilir. Çünkü Deleuze imge ve sinema ilişkisini, sinema ile düşünmek ve felsefe yapmak noktasına kadar götürerek aslında üretilen her imgenin yeni bir düşünce biçimi ortaya koyduğunu ifade etmiştir (Deleuze, 2014). Bu noktada sinemayla düşünme meselesi, uyarılmanın zihnin çalışma biçimi olarak işlediği fikriyle örtüşmektedir ve böylece tartışma biyolojik bir noktadan sanatın ve felsefenin konusu olmaya doğru taşınmaktadır. Bu nedenle de Deleuze ve Guattari'nin çalışmaları bu tez için önemli izlekler sağlamaktadır.

Gilles Deleuze'un felsefi yaklaşımına bakıldığında, onun yapısalcı bir paradigmadan ne kadar uzak olduğu rahatlıkla görülebilir. Onun dünyayı tanımlama biçimi bir kaostur ve sanat, bilim ve felsefe kendine özgü araçlarıyla o kaosu anlamaya ve tutarlı bir bütünlükle ona bakmaya çalışır (Deleuze & Guattari, 2017). Bu bakışla, sanat, felsefe ve bilim arasındaki ayrım silikleşir, Bergson'un bilimle felsefenin kavramları arasında geçirgenlik olması gerektiğini savunduğu gibi, Deleuze'de sanat ve felsefenin kavramlarını birbirine yaklaştırmaya çalışır.

Deleuze'le birlikte söylersek bu alanlar arasındaki geçirgenlik imge düzeyinde gerçekleşmektedir ve son derece tekil ve yaratıcılıkla ilgilidir. *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique Konferansı*'nda (2003) Deleuze "...sesli manzaralar, duyulabilir renkler ve ritmik kişilikler" den söz eder. Bu *ilkel* bir duyu olarak işitimgesinin müziğin ve sesin diğer imgeler ile olan ilişkisini daha derin bir düzeye taşımaktadır. Bütün bu bağlantılar, aslında transdisipliner bir yaklaşımla felsefeye kavram türetmenin yaratıcı ve verimli doğasını ortaya koyar.

Deleuze, Bergson'un imge ve zaman kavrayışından yola çıkarak, sinematografik imgeler üzerine kapsamlı bir çalışma gerçekleştirmiştir. *Hareket-İmge* (Deleuze, 2014) ve *Zaman-İmge* (Deleuze, 1997) metinlerinde, dünya sinemasını iki döneme ayırarak çalışmıştır. Deleuze sinema üzerine yaptığı bu çalışmalarda, toplumsal dönüşümlerin sanata yansımaları bağlamında sinemanın biçimsel ve tinsel dönüşümünü ele almış; imgenin ontolojisiyle zihnin işleyiş biçimini bir arada ele alarak, sinematografik imgenin düşünce ürettiği fikrini savunmuştur. Sinema ve felsefe arasında bir benzeşim kurmuş, bunun üzerinden sinemayı sanat yönünün ötesinde, düşünsel bir etkinlik olarak tanımlamıştır. Bu da sinemayla düşünebilme fikrini, görüntülerle anlam yaratmanın ötesine taşımıştır.

Bu çalışmaları yaparken Deleuze, filmler üzerinden ayrıntılı bir sinema tarihi çalışması yapmıştır. Sinemanın hem içerik hem de biçim bakımından nasıl dönüşümler yaşadığını, filmler ve farklı sinema ekolleri üzerinden ayrıntılı bir biçimde açıklamıştır. Bu yolla Deleuze imgenin ontolojisi ile ilgili derinlikli bir perspektif oluşturmakla kalmayıp imgeler arası geçirgenliği ve bunun imkânı ile ilgili de sorular inşa etmiştir. Kısacası Deleuze, sinemanın felsefesi üzerine derinlikli bir biçimde çalışmış ve ampirik yöntemle de filmleri inceleyerek kuramını oluşturmuştur.

Deleuze'ün bu çalışmaları, bu tez için, imgelerin dönüşümünün son derece yaratıcı bir eylem olduğunu ve içkinlik düzlemi bakımından her metnin kendi özgü bir imgeler dizgesi oluşturduğunu düşünmeye olanak ve destek sağlayacak olması açısından çok önemlidir. Çünkü temelde bu çalışmada Deleuze'ün felsefe ve sanat bağlamında düşüncelerinden ilham alarak; sözcük imgelerle, görsel imgeler arasındaki rizomatik ilişki

farklı boyutlarda ele alınmış ve uyarlama kuramı ekseninde imgeler arası geçişin imkânı tartışılmıştır.

Tüm bunlara bakıldığında, sinema imgelerin karmaşık ilişkileriyle var olmuştur ve kapalı değil açık bir bütündür denebilir. Bir sinema filminin oluşum süreçleri incelendiğinde, birbirinden farklı çok fazla unsura sahip olduğu görülebilmektedir. Her şeyden önce ise, sinema yazınsal bir metinden doğan görsel bir etkinliktir. Burada yazınsal metin derken, senaryodan bahsedildiği belirtilmelidir. İmgenin bu denli çok boyutlu olduğu bir yaklaşımda, yazınsal imgeden görsel imgeye dönüşüm süreci son derece ilgi çekici farklı kanallar sunmaktadır. Bu imge bakışı ile uyarlama meselesine bakmak ise, tam da bu nedenle araştırmacı için heyecan vericidir. Çünkü uyarlama süreci, birçok farklı katmanı içinde bulunduran bir etkinliktir. Örneğin, bir edebiyat metni sinemaya uyarlanırken en temelinde şu yolları takip eder, senarist edebi metni okur ve alımlar; sonra o edebi metindeki yazınsal imgelerin kendi imgelemiyile girdiği ilişki ile beraber onu bir film senaryosuna dönüştürür; bir yönetmen o senaryoyu alımlar ve kendi zihninde imgeler ve sonra zihninde oluşan o imgeleri perdeye yansıtmak için çalışmaya başlar. Bu süreçte oyuncu, teknik donanım gibi birçok başka faktörde bulunmaktadır. Öte yandan sürecin en büyük rolü ise, izleyici/okuyucuya aittir.

Mihail Bahtin, metni yaratan bir dünyadan söz eder. Ona göre, bir metin ortaya koymanın tüm katmanları – *metinde yansıtılan gerçeklik, metni yaratan yazarlar, metin icracıları (şayet mevcutlarsa) ve bir de, metni yeniden yaratan ve bu yolla metni yenileyen dinleyiciler ve okurlar-* metinde temsili gerçekleşen dünyayı eşit katkıyla ortaya koyarlar (Bahtin, 2014: 307).

Bu imge kavrayışı ile sanat eserlerine ve aslında daha genel olarak dünyaya bakıldığında, uyarlama eylemi de sanıldığından daha katmanlı ve sınırları belirsiz bir hal almaktadır. Literatür tarandığında, gerek edebiyatçıların gerekse sinemacıların uyarlamaya son derece katı ve muhafazakar bir bakışla baktıkları görülmektedir. Bu bakışa göre, ilk yazılan edebiyat metni, kaynak metin; sonradan üretilen sinema metni uyarlama metin olarak tanımlanmakta ve kaynak metne hiyerarşik anlamda öncelik tanınmaktadır. Bu durum doğrudan ifade edilmese bile, uyarlama metin ile kaynak metin arasında bire bir benzerlik, sadakat ve bağdaşım aranan analizler yapılmaktadır.

Kısaca tezin sorunsalını ifade etmek gerekirse, uyarlama işi kuramsal ve pratik çerçevede tek boyutlu çizgisel bir süreç olarak ele alınmakta ve imgenin çok çeşitli kanallardan geçtiği yolculuk görmezden gelinmektedir. Ayrıca yalnızca akademik çalışmalarda değil, eleştiri yazılarında da uyarlama metni ortaya koyan eyleyiciler, yazar, senarist, yönetmen vs., yaratıcı bir konumda ele alınmamakta, tabiri caizse taklitçi olarak görülmektedir. Uyarlamanın sınırlarını genişleten uyarlamacılar ise, sadakatsizlikle ya da yeteneksizlikle suçlanmaktadır. Uyarlamayı tek düze bir eylem olarak ele alan bu muhafazakâr bakış ne yazık ki ülkemizde de etkisini sürdürmektedir. Türkçe yazılmış tezler ve makalelerde; imgelerarası dönüşümü ve bir edebi kaynaktan yeniden üretilen sinema filmini yaratıcı ve minör bir süreç olarak ele alan bir çalışmaya literatür araştırması boyunca rastlanmamıştır.

Öte yandan kimi film yapımcıları ve yönetmenler tam da bu bakışla uyarlama metinler üretmekte, kendi izlerini filme katmaktansa, beklentinin yönünde, edebi kaynaktaki her bir imgeyi olduğu gibi sinemaya aktarmak gibi nafîle bir çabaya da girmektedir. Bu nedenle bütün uyarlama filmlere aynı gözle bakmak mümkün olmayacaktır. Hatta üretim aşamasındaki bu farklı bakışın ereğe göre şekillenmesi bu araştırmanın temel konusunu oluşturmaktadır.

Burada farklı bakış olarak, Deleuze ve Guattari'nin (2000), Kafka metinleri üzerinden ortaya koydukları, minör ve majör kavramları eksen olarak alınmıştır. Araştırmanın sorunsalı da bu eksen üzerine kurulmuştur. Uyarlama yaratıcı bir eylem olarak ele alındığında, minör nitelikler taşıyan yepyeni bir içkinlik düzenine sahip yeni bir anlatı ortaya koyabilmenin bir yoludur. Minör nitelikler içeren bir edebi eser, son derece majör olarak sinemaya uyarlanabilir, bunun tersi de mümkündür.

Minör, majör dillerin içinde bir azınlığını yaptığı edebiyattır. Majörün, büyük anlatının, iktidarın, güçlünün, çoğunluğun dilinin aksine; son derece siyasaldır, toplumla ilgilidir, baş kaldırıdır, bir kaçış çizgisidir, dilin yersizyurtsuzlaşmasıdır (Deleuze & Guattari, 2000). Deleuze ve Guattari'ye göre (2000), Kafka majör bir dilin içinde, minör

imgeler üretmiş bir yazardır. Onlar bu kavramları müzikten alarak, edebiyata uyarlamışlardır. Bu göçebe kavram, bu çalışmada ise, edebiyatan sinemaya sürülmüştür.

Bu noktada, majör ve minör kavramlarını keskin bir sınıflandırmanın başlıkları haline getirerek, indirgemeci ve genelleyci bilgiye erişmenin tersine; farklı yaklaşımlarla çokluğun değil, tekilliğin, yaratıcılığın ve minör olanın değerinin vurgulanacağını belirtmek gerekir. Bu nedenle majör ve minör ayrımı yapılırken de bu yaklaşım her zaman gözetilmiş, eserleri tümüyle majör ya da minör olarak sınıflandırarak, indirgemeci ayrımlar yapılmamaya özen gösterilmiştir. Zaten böyle bir ayrım yapmak da mümkün değildir. Her eser kendi zamanının ruhu bağlamında değerlendirildiğinde, majör ya da minör nitelikler taşıyabilir. Aslında bir eserin majör ya da minör olarak değerlendirilmesini sağlayan onu ele alan bakışın kendisidir. Deleuze ve Guattari (2000), Kafka'nın metinlerini bu bağlamda incelerken, kendi özgün bakış açılarıyla bir değerlendirme yapmışlar ve eserlerdeki anlatı ve içeriğin tözü bağlamında Hjemselevci bir yaklaşımla, minör noktalar keşfetmişlerdir. Bu tezin iddiasına göre, bambaşka bir yaklaşımla bir bakışın minör olarak nitelendirdiği bir metin, majör olarak da yorumlanıp ortaya konabilir. Her uyarlama çalışmasının bir yorum, yeni bir değerlendirme olduğu düşünülecek olursa; yapılan her uyarlama çalışmasının, kaynak metni çoğalttığını ve anlamlarını çeşitlendirdiğini ancak bu çoğaltımın majör ya da minör nitelikler bakımından başkalaşabileceğini söylemek mümkündür.

Michel Foucault dilsel imge ve görsel imge üzerine şöyle söyler:

“... dilin resimle olan bağlantısı sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni sözün yetersizliği ve görünenin karşısında kapatmaya boşuna uğraşacağı bir açığın olması değildir. Bunlar birbirlerine indirgenemez niteliktedirler: gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımlandığı yerdir” (Foucault, 2015).

Her metnin kendine ait bir içkinlik düzlemi vardır. Uyarlama yapılırken, bu içkinlik düzlemi farklı düzeyde işleyen imgelere dönüştürülür ve bu imgeler karşılaştırılmaz,

birbirlerine indirgenemezdir. Bu tezde; uyarılma yapılırken, metnin imgeleriyle, oluşturulacak yeni metnin imgelerinin kaynaşması, söyleşmesi ve bu yolla tekil, farklı ve yaratıcı yeni bir oluş ortaya konduğu fikri temel varsayım olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda Deleuze ve Guattari'nin minörüyle, Bahtin'in merkezkaç olarak ifade ettiği merkezci dile direnen *Heteroglossia* kavramları uzlaştırılmış ve bu patikalar izlenerek değerlendirmeler gerçekleştirilmiştir.

Bir metinden alınan imgelerin, bir başka mecraya dönüştürülerek yeni bir form olarak ortaya konması yukarıda da yer yer ifade edildiği gibi çok fazla metnin birbiriyle ilişkiye girdiği bir süreci içinde barındırmaktadır. Yazınsal bir metinden, tekrar yazınsal bir imgeye (senaryo), oradan görsel bir imgeye dönüşen bu süreçte bir de daha önce görselleştirilmiş imgelerin de etkileşimi söz konusudur. Yani 2018 yılında Dostoyevski uyarlaması yapmış olan bir yönetmen, 1950 yılında yapılmış bir uyarılmanın uzlaşmasını da kendi zihninde taşımaktadır. Bu çok yönlü metinlerarası ilişki aslında konuyu, en temelde şu alt probleme taşımaktadır, uyarılma nerede biter, metinlerarasılık nerede başlar? Bu temel soruya bağlı olarak da, aslında tartışmada değinilmesi gereken bir takım sınırlılıklar olduğunu gösterir. Bu sınırlılıklardan biri, fikri ve sınai hakların korunması meselesidir.

Fikri ve Sınai Haklar yasalarıyla, eser sahiplerinin haklarının korunmasıdır. Eser sahibi, onu meydana getirendir. Bir işlenmenin ve derlemenin sahibi, asıl eser sahibinin hakları mahfuz kalmak şartıyla onu işleyendir. Sinema eserlerinde; yönetmen, özgün müzik bestecisi, senaryo yazarı ve diyalog yazarı, eserin birlikte sahibidirler (Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, 1951). Uyarılma çalışması, kanunda işleme eser olarak tanımlanmış ve tüm hakları eser sahibine mahsus olarak belirlenmiştir. “Bir eserden, onu işlemek suretiyle faydalanma hakkı munhasıran eser sahibine aittir”. Yasaya göre; bir eserde, eser sahibinin hususiyetinden bahsedebilmek için, o eserin meydana getirilmesi sırasında şahsi özelliklerin ortaya çıkması gerekmektedir. Şüphesiz bu mesele tezin konusu değildir ve onun sınırlılıklarını belirlemektedir. Bir uyarılma çalışması yapılırken, yasa gereği açık adıyla belirtilmeli ve yazarın adı da açıkça ifade edilmelidir. Ancak bu çalışmanın uzlaşımına göre, bütün metinler metinlerarası bağlantılar dolayısıyla ortaya

konulurlar. Bu da onlara kaynaklık eden orijinal metni, özcü bir biçimde aramayı gerektirir ki, bu tam manasıyla mümkün değildir. Bu nedenle yasa ile ilgili sınırlılıklar, tezde konu dışında bırakılmış ancak gerekli noktalarda da meseleye değinerek bu konuyla ilgili yapılacak başka çalışmaların önünü açmak istenmiştir.

Bu çalışmanın amacı, imgelerarası dönüşümün sanıldığı gibi aksine çok daha kapsamlı ve rizomatik bir ilişki içerisinde hareket ettiğini ve buna bağlı olarak da bir sanat yapıtının bir diğerine uyarlanırken aslında uyarlayanın yaratıcı bakışıyla imgelerarası nasıl dönüşümler yaşanacağını göstermek ve en temelinde uyarlama kuramlarının uyarlanan alanı ikincil konuma taşıyan tavrına karşı yeni bir duruş getirmektir. Ancak bu noktada, metne karşı geliştirilen tavra göre, büyük anlatı yeniden üretilebileceği gibi, aksine çok büyük bir anlatının içinden son derece yaratıcı kaçış çizgileriyle minör bir metin üretilebileceği ortaya konmak istenmektedir. Bu bağlamda uyarlamanın imge katmanları ve yaratıcılık düzeyindeki işlevini tartışılmıştır. Kaynak metni uyarlanan metne hiyerarşik olarak üstün kılan bakışa karşı yeni, yaratıcı ve özgün bir uyarlamanın imkânı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda bir imgenin uyarlanmasındaki yaratıcı süreçleri ve *diegetik* başkalaşımın neden olduğu dönüşümün biricikliğini çeşitli metinler üzerinde arayarak, bu imgelerarası söyleşimin hangi katmanlarda izlenebildiğine dair fikirler üretilmiştir. Hem yazılı hem de görsel ve bu imgelerin birbirlerine dönüşme sürecinde başkalaşması üzerine tartışarak, uyarlamaya yeni bir bakış açısı getirebilmek amaçlanmaktadır. Türkiye’de akademik anlamda bu yaklaşımın hâlâ benimsenmemiş olmasından kaynaklı olarak oluşmuş bir boşluğu doldurma imkânı dolayısıyla bu çalışma önemli görülmelidir.

Öte yandan uyarlama çalışmaları ile ilgili literatür taranırken, yapılan çalışmaların ekseninin, konunun karmaşıklığı ve çok katmanlılığı ele alınmaksızın tek boyut düzeyinde sürdürüldüğü görülmüştür. Bu çalışmayla edebiyat, tiyatro ve sinema alanlarındaki tespit edilen tek boyutluluk aşularak, daha transdisipliner bir yaklaşımla alanları farklı paradigmalara derinleştirebilme ve bu derinlik düzeyinde farklı araçlar kazandırabilme olasılığı dolayısıyla bu çalışma önemli bulunabilir. Her metni tekil ve yaratıcı bir bütün

olarak ele alacak olan bu tez, transdisipliner yapısıyla, alanların zenginleşebilmesine de katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Uyarlama çalışmalarında minör ve majör nitelikleri tartışabilmek üzere, William Shakespeare'in Hamlet metninden uyarlanan filmler incelenmiştir. Shakespeare metinleri, bilindiği üzere sahnelenmek üzere yazıldığı tahmin edilen, manzum tiyatro oyunlarıdır. Özellikle tiyatro oyunu seçilmesinin nedeni; bir yazılı oyun metni, o oyun metninden sahnelenen tiyatro oyunları, o oyun metninden uyarlanan bir film senaryosu ve o film senaryosundan görsel imgeye aktarılan bir sinema filmi ve ondan farklı bir dönemde eskisinin de etkisiyle yeniden kaleme alınmış bir senaryo metni ve yeniden perdeye aktarılmış bir sinema filmi gibi son derece karmaşık unsurları içinde barındırıyor olmasıdır. Tam da yukarıda belirlenen amaçlar dolayısıyla, metinlerarası geçişin daha da kompleks patikalardan oluştuğu bir örnek belirlenerek aslında uyarlama meselesinde her türlü imge üzerine tartışma imkânı bulmak amaçlanmıştır.

Öte yandan Shakespeare metinlerinin sahnelenmek için yazdığı bilgisi tartışmalı bir bilgidir. Çünkü örneğin Hamlet, eğer ki yazıldığı ölçütlerde sahnelenecek olsa yaklaşık altı saat sürecektir bir oyun olma niteliğindedir. Hamlet için, daha doğrusu tiyatrodaki Hamlet için durum budur. Çünkü bizi metinden, yalnız kültürümüzdeki Hamlet'in bağımsız yaşamı değil, oyunun büyüklüğü de ayırır. Hamlet tümüyle sergilenemez, çünkü o zaman oyun yaklaşık altı saat sürerdi. Kısa kesilmeli ve kimi bölümleri çıkartılmalıdır. Bu başyapıtta potansiyel olarak var olan birçok Hamlet'ten yalnızca biri oynanabilir. Bu Hamlet, her zaman Shakespeare'in Hamlet'inden daha zavallı olacaktır (Kott, 1999: 54).

Üstelik sahnelenmek üzere yazıldığı öne sürülen bir metnin ancak kısaltılarak sahnelenebileceği gerçeği; geleneksel uyarlama anlayışına göre değerlendirildiğinde son derece şaşırtıcıdır. O bakışa göre hiçbir sahnelenen Hamlet, *aslına uygun* olamayacaktır. Esasında önemli olan yine yazarın niyeti değil, okurun niyeti olduğundan; zaman içinde sayısız kez farklı oyun yönetmenleri tarafından kısaltılarak sahnelenmiş ve teknolojinin de aldığı konumla beraber sinema tarihinden bu yana sayısız yönetmen tarafından beyaz perdeye uyarlanmıştır. Belki de *technenin* dönüşümü ile bakıldığında sinemanın

olanaklarıyla beraber, sahnelenen oyuna göre ortaya çok daha derinlik bir Hamlet koyabilecektir. Bu nedenle de seçilen konu, son derece ilgi çekicidir.

İçerik bakımından döneminden farklı tür bir trajedi yapısı ortaya koyan Shakespeare metinlerinin hala farklı mecralara uyarlanmaya çalışılmakta olması son derece ilginç ancak anlaşılır bir meseledir. Tragedya tür olarak her zaman aynıdır, insan temel örüntüleri bakımından aynıdır; konu çok az değişir ancak formlar, imgelerin bir araya gelişi sonsuz olmasa da sınırsız bir dizge ortaya koyar. Shakespeare'in metinleri hem ortaya konduğu dönem hem de bulunduğumuz dönemde hala hem içerik hem de biçimsel olarak son derece katmanlı ve form dışı bir nitelik taşımaktadır.

Karakterler, olay örgüsü, trajedi ve komedinin birbirinin içinde eriyerek oluşturduğu söylemle Shakespeare metinleri hala uyarlanmaya değer ve ilginç yapıtlardır. Jan Kott, Hamlet'in sahne uyarlamalarını değerlendirirken, Hamlet'i oynamanın basit bir iş olmadığını belirtmiştir. Ona göre oyunun bu niteliği yönetmen ve oyuncuları büyülemektedir. Onda aşılabilir bir şeyler vardır. Kuşaklar yazıldığı günden bu yana da bu oyunda kendi yansımalarından parçalar görmüşlerdir. Kott'a göre Hamlet'in dehası, belki de oyunun bir ayna bir ayna görevi görmesinde gizlidir. *“İdeal bir Hamlet, Shakespeare'e en sadık ve aynı zamanda en çağdaş olanıdır. Bu mümkün müdür? Bilmiyorum. Ama bir Shakespeare oyununu, içinde ne kadar Shakespeare'den, ne kadar bizden bir şeyler olduğunu araştırarak değerlendirebiliriz”* (Kott, 1999: 55).

Diğer bir deyişle hem sadık hem çağdaş bir uyarlamamanın mümkün olup olmadığından emin değildir ancak bu soruyu sormak bile aslında yeni bir metnin her seferinde üretebileceğine yönelik açık bir kapı bırakmaktır. Sonuç olarak, tam da formlardaki yaratıcılık ve imgelerin dönüşümünün metnin başından beri ifade edildiği gibi minör bir içkinlik düzlemi taşıması dolayısıyla hala Shakespeare uyarlamaları yapılmakta ve izlenmeye de devam edilmektedir. Shakespeare uyarlamalarının incelenmeye değer bulunmasının en önemli nedenlerinden biri de hem ülkemizde hem de dünyada sinema ilk ortaya çıktığından beri sayısız kez uyarlama çalışması yapılmış olmasıdır.

En nihayetinde Hamlet, Shakespeare'den önce de defalarca kaleme alınmış bir metindir, bu çalışmanın ele aldığı ise Shakespeare Hamlet'tir. Tam da bu bağlamda bu çalışmada, aslında bir hikâyenin imgeleştirilerek yeniden üretilme, yeniden yapılma sürecinde formla ve tözle oynayarak yaratıcı ve çağdaş bir metnin nasıl ortaya konulabileceğini tartışabilmek adına; geleneksel uyarılma kuramına uygun olarak ortaya koyulduğu varsayılan Hamlet filmleriyle, farklı biçimsel arayışların bir sonucu olarak ortaya konmuş Hamlet filmleri sözü edilen bu kuramsal çerçevelerle beraber düşünülmüş ve bu alanda yeni bakış açıları üretilmeye çalışılmıştır. Farklı yaklaşımlarla ortaya konmuş olan altı film bir arada ve imgelerarası bağlamda değerlendirilerek, imgenin dönüşümünün boyutları üzerine çeşitli bulgular ortaya çıkarılmıştır.

Uyarılma eylemi, derinlikli bir biçimde incelenmek istendiğinden çalışmanın birinci bölümünde imge, sanat ve algılar, bu ekseninde tartışılmıştır. Bu noktada çalışmadaki imge kavrayışı, Henri Bergson'un düşüncesinin izinden gidilerek ele alınmıştır. Postyapısalcı bir damardan beslenerek yapılan sanatta, *mimesis*, *diegesis*, *poiesis* ve *phronesis* tartışmalarının ardından; her sanatın kendi *technesine* uygun inşa ettiği alanlar olan sanatlar imge arayüzünde değerlendirilmiştir. Edebiyat, tiyatro ve sinemanın, imgelerinin ontolojisi ve nihayetinde okur, yazar, metin düzlemindeki kavranışı üzerinden genel bir değerlendirme yapılmıştır.

İkinci bölümde, Aristoteles'ten Nietzsche'ye tragedya düşüncesi, mit ekseninde ele alınmıştır. Tüm söylencelerin dayandığı kaynak olarak, insana dair mitlerin farklı formlara sokularak sanatın kaynaklarından birinin oluşturduğu düşüncesiyle, uyarılma arayüzünde ele alınmıştır. Bu bağlamda Shakespeare ve Hamlet üzerine yapılan tartışmalar kısaca metnin omurgası içine yerleştirilmiştir.

Üçüncü bölümde çalışmanın yöntemini ve izleğini ifade etmek üzere, bu imge anlayışına dayanarak, uyarılmanın epistemolojisi üzerine bir tartışma sürdürülmüştür. Burada uyarılmayı ana damar bir yaklaşımla ele alan görüşe karşıt olarak, daha esnek ve yeni zaman-uzamlar yaratmanın olanaklarını ortaya koyan bir uyarılma eylem üzerine düşünceler üretilmiştir. Öte yandan metinlerarası bir düzlemde uyarılmanın aslında sanıldığından çok daha karmaşık ve katmanlı bir süreç olduğu ortaya konmuştur. Tüm bu

kuramsal çerçevenin eşliğinde William Shakespeare'in Hamlet eserinden uyarlanan ve örneklem olarak seçilmiş altı film üzerine bir değerlendirme yapılmıştır. Bulguların ışığında ise sonuç bölümünde uyarlama ile ilgili genel görüşlere ve tartışmalara yer verilmiştir.

BÖLÜM I. İMGENİN ONTOLOJİSİ VE ALGI ÜZERİNE

1.1. İmgenin Ontolojisi ve Fenomenolojisi

İmge, farklı paradigmlar ve yaklaşımlar tarafından farklı yorumlanan ve farklı bağlamlarda kullanılabilen bir kavramdır. Bu nedenle imge üzerine yapılan tartışma, o çalışmanın genel eksenini oluşturan paradigmayı ortaya koymada önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmada imgenin ontolojisi ve imgeye yönelik yaklaşım, çalışmanın iskeletini oluşturan geniş bir meseleyi kapsamaktadır. Çünkü bu çalışmanın uzlaşımında, insanın dünyayı algılamada zihninin işleyişinin ve dolayısıyla eylediklerinin, ortaya koyduklarının ham maddesi imge olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle de tezin ilk bölümünde bu mesele tartışılarak, imgenin bir olgu olarak hangi dizgede kullanılacağı netleştirilmek istenmiştir.

İlk olarak imgenin ontolojisi yapısalcı ve postyapısalcı damarlardan ele alınmış; sonrasında bütüncü bir bakışla imgenin algılanması üzerine düşünürlerin yaklaşımları üzerinden temel izlek çizilmiştir. Sonrasında imge meselesi, sanat yapıtı üzerinden sınırlandırılarak, sanatın ontolojisinde imgenin işlevi bir arada ele alınmıştır. *Techné* bakımından başkalaşan sanatların ara yüzünde bir değerlendirme yapılarak, aslında uyarılma eyleminin sanatlar düzeyinde imgelerin bir söyleşimi olduğu noktası vurgulanmak istenmiştir.

Bu çalışmanın uzlaşımında imge en genel hatlarıyla, soyut ve somut bir varlığın zihindeki izdüşümü olarak tanımlanmaktadır. TDK'de imge; “isim, Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya” şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımda aslında birçok yazınsal ekolün de kabul ettiği üzere, imge bir hayal ürünü olarak ortaya konmaktadır. Ancak bu çalışmanın ekseninde imge, çok daha katmanlı ve çok boyutlu bir oluş olarak tanımlanmaktadır.

Fenomenoloji, olguların öznel tarafından algılanışını inceleyen bir bilim dalıdır. Bu çalışmanın yardımcı bir unsuru olarak, fenomenolojiden söz etmek gerekmektedir. Çünkü her türlü imgenin algılanmasıyla ilgili tüm düşünceler, bu alan çerçevesinde geliştirilmiştir. Algının nasıl gerçekleştiğiyle ilgili yaklaşımlar dönemin genel bilimsel perspektifi ve hâkim paradigmasıyla ilgilidir. Bu nedenle bir döneme ait imgelerin algılanmaları ve bu dolayısıyla anlamlandırılmaları, dönemin konjonktürüne ve söylemine dair derin bir kavrayış gerektirir. Deleuze'ün kuramını anlayabilmek için de, onun çalışmalarını geliştirdiği paradigmanın temel düşüncelerine hâkim olmak gerekir. Bu nedenle hem kuramı kavramak hem de bu kuramla bir metin çözümlmek için dönemin fenomenolojik çerçevesinde onları uzlaştırmak gerekmektedir.

Deleuze sinema kuramını geliştirirken öncelikle 'hareket', 'görmek', 'düşünmek' ve 'algılamak' gibi kavramlar üzerine tartışmıştır. Çünkü hareketli bir görüntünün anlaşılabilmesi için öncelikle onu meydana getiren unsurların bütünlüklü bir şekilde ele alınması gerekmektedir. Bu bakıma, Deleuze'ün içinde kabul edildiği postmodern düşün dünyasının algı tanımı, onun kuramının anlaşılmasındaki temel yapı taşı oluşturmaktadır. Bu dünyayı tanıyabilmek içinde öncelikle kısaca fenomenolojinin sürecinden söz etmek gerekir.

Descartes ve Kant, algının temeline bilinçli özneyi yerleştirmişlerdi. Onlara göre dışsal bir nesneyi var eden ancak ve ancak bir bilinçtir. Bu da demek oluyor ki, onların algı anlayışında, özne nesneyi var etmektedir. Fenomenolojiyi teorik olarak kuran isim olarak kabul edilen Edmund Husserl ise, salt öznenin kurduğu bir gerçeklik fikrinin yerine şeylerin kendine dönmek gerektiğini savunur. Ona göre, fenomenolojinin amacı her nesnenin içindeki 'öz'e ulaşmaktır, dış algı olmadan iç algı mümkün değildir. Ancak yine de Husserl'e göre varlığı oluşturan bilincin kendisidir (Husserl, 2010). Varoluşçu perspektifle fenomenolojiye yaklaşan Maurice Merleau-Ponty'nin çalışmaları ise, Deleuze'ün düşüncesine kaynaklık eder niteliktedir. Ona göre dünya, öznenin belirlediği bir nesne değil, tüm düşüncelerin ve açık algıların alanı ve doğal ortamıdır. Ponty, görmeyi, hareketi ve düşüncüyü bütünsel bir devinim olarak ele almıştır ve bu noktada özne

ve nesnede bir bütünün her zaman beraber var olan parçalarıdır. Yani Ponty algı sürecinde, özne ve nesnenin karşılıklı etkileşimine vurgu yapar (Ponty, 2003).

Aslında Henri Bergson, Ponty'den önce dış dünya ile bilincin beraber var olan olgular olduklarını ifade etmiştir. Bergson, bulunduğu çağda birçok alanda düşünürleri etkilemiş düşünürlerden biridir. Zaten hem Ponty'nin hem Deleuze'ün çalışmalarında Bergson etkisi görülmektedir. Hatta Deleuze kendi kuramının önemli bir kısmını Bergson'un kuramına dayandırmıştır denebilir. Bergson, özne nesne olarak ayırmaksızın var olan her şeyi, imge düzeyinde tanımlamıştır. Ona göre, beynin kendisi de bir imgedir; ancak, imgeler üreten bir imge:

Maddi dünyanın parçası olan beyindir, yoksa maddi dünya beynin parçası değildir. Maddi dünya adı taşıyan imgeyi ortadan kaldırın, aynı zamanda beyni ve beynin parçası olan beyinsel uyarımları ortadan kaldırmış olursunuz. Tersine, bu iki imgenin, beyin ile beyinsel uyarımın yok olduğunu varsayın: hipotez gereği yalnızca onları silmiş olursunuz; yani pek az şeyi, büyük bir tablodaki önemsiz ayrıntıyı. Bütün tablo, yani evren, bütünüyle varlığını sürdürür (Bergson, 2015:17).

Ponty için, hareket olmaksızın algıdan söz etmek mümkün değildir. Bu noktada yine, görmek, düşünmek ve hareket arasında sıkı sıkıya bir bağ söz konusudur:

Bir şeyi görmem yeter, ona ulaşmayı bilmem için; bunun sinir mekânizmasında nasıl geliştiğini bilmesem bile. Devingen vücudum, görünür dünyadan sıyrılır, ona dâhildir ve bu yüzden ben onu görünürde yönetebilirim. Ayrıca, görüşün harekete asılı olduğu doğrudur. Ancak baktığımızı görürüz. Gözlerin hiçbir hareketi olmasaydı görüş ne olurdu ve onların hareketi şeyleri nasıl karıştırmazdı, eğer bu hareketin kendisi refleks ya da kör olsaydı, eğer bu hareketin antenleri, açıkgörüllüğü olmasaydı, eğer görüş bu harekette kendinden önce gelmeseydi? (...) Görünür dünya ile devinme tasarılarımın dünyası aynı varlığın bütüncül bölümleridir (Ponty, 2003:33).

Ponty'nin bu görüşlerine benzer olarak Bergson'da hareketin imgelerin bütünleşmesinde ve ayrışmasındaki etkisinden; yani algının oluşmasındaki etkisinden söz etmektedir. Zaten Deleuze'ün kuramının temelini, bu algı ve hareket ilişkisi oluşturmaktadır:

Dışsal imgelerin bedenim olarak adlandırdığım imgeyi nasıl etkilediğini gayet iyi görüyorum: ona hareketi aktarıyorlar. Ayrıca bu bedenin dışsal imgeleri nasıl

etkilediğini görüyorum: hareketi onlara iade ediyor. Demek ki benim bedenim de maddi dünyanın bütünü içinde diğer imgeler gibi hareket eden, hareketi alıp veren bir imgedir. Muhtemelen tek fark şudur ki, benim bedenim, aldığı şeyi nasıl iade edeceğini belli ölçüler içinde seçebilir görünmektedir (2015:17).

Rudolf Arnheim da imgeler aracılığıyla algıyı tanımlayarak, aslında meseleyi sinemanın bir konusu haline getirmiştir. Ona göre, çevreye baktığında, retinanın arkasına düşen görüntü, zihne düşen imgenin aynısı değildir. Burada edilgen ve etkin algılama olarak keskin bir ayırım ortaya koyar. Gözlerini açtığında verili bir dünyayı gördüğünü ifade ederken: *“Bulutlu gökyüzü, gölün hareket eden sulan, rüzgarın sürüklediği kum tepeleri, pencere, çalışma odam, masam, bedenim- bütün bunlar, bir bakıma retinadaki izdüşüme benziyor, yani verililer. Onları oluşturmak için açıkça hiçbir şey yapmış değilim, kendi başlarına varlar”* diye ifade ettikten sonra algı denen eylemin yalnızca dünyanın ayırdına varmak olmadığını belirtmektedir. Onun görsel algı olarak ifade ettiği, etkin olan görme performansıdır. Görsel bir algı, görsel dünyayı verili olarak kabul etmenin ötesine geçerek, o dünyanın küçük bir parçasına yaklaşabilir, nesnelere konumlandıkları uzama göre algılama işidir. Bu dünya bir anda verili değildir, zaman içinde, parçalar halinde zihne izdüşer ve dolayısıyla sürekli yeniden değerlendirilmeye, değiştirilmeye, tamamlanmaya, düzeltilmeye ve derinleştirmeye tabi olarak var olur (Arnheim, 2007: 30).

Bu anlamda değerlendirildiğinde zihnin ürettiği imge ile gözün gördüğü imge birbirinden ayrılmaktadır. Okurmerkezci yaklaşımların da dayandığı gibi, ister gerçek dünya olsun, ister bir sanat eseri, onun alımlanmasında ve ortaya konmasında zihnin ürettiği imgeler iş başındadır. Dolayısıyla insan imgelerle düşünür ve bu imgeler daima birbirinden farklıdır. Arnheim (2007) tam da bu bağlamda, zihne düşen nesnelere izdüşümü olarak imgenin, nesnenin sadık birer kopyası olduğu fikrine itiraz eder. Bellek, bağlamların dışına çıkabilir, kendi deneyimlerine bağlı olarak imgeleri dönüştürebilir, kimilerini ayıklayıp, kimilerini vurgulu olarak fark edebilir.

Ron Burnett de imgeleri, görsel, dilsel ve algısal süreçlerin ayrılmaz bir parçası hatta bu süreçlerin temeli olarak ele almaktadır. Dil, düşünceler ve imgeler arayüzünde; imgelerin hem fiziksel hem zihinsel olduklarını, bedeninin hem içinde hem dışında meydana

geldiklerini ifade etmektedir. Ona göre, “*İmgeleri görmek, imgeler ile görmektir*”. Bilişsel açıdan bakıldığında görmek ile düşünmek birbirinden ayrılamaz, her ikisi birbirini var eden olgulardır (Burnett, 2012: 67). Ve bu bakıma Burnett’ın yaklaşımı, tıpkı Arnheim gibi, yalnızca sözcüklerin alımlanmasındaki özgünlük değil, görünenin de alımlanmasındaki fotografik farktan söz etmektedir.

Bu bağlamda Serdar Öztürk ise, Deleuze’ün içkinlik felsefesi ekseninde imgelerin, zihnin ürettiği gerçeklikten kopuk psikolojik bir olgu olmadığını; gerçekliğin bir kopyası olarak değerlendirilemeyeceğini ifade eder. Ona göre, “*İmaj, kendine ait gerçekliği olan ontolojik bir duruma gönderme yapar*” (2017a: 244).

Nihayetinde, imge üretmek düşünce üretmekle koşut olarak işleyen süreçlerdir. Deniz Tansel İlic’e göre, zihnin imge üretme kapasitesi yaratıcılıkla, farklı bilinç halleriyle ilişkili olarak ortaya çıkar. Beklenmedik unsurların grotesk biçimde bir araya gelmesi ise yaratımın gerçekleşmesidir. (Tansel- İlic, 2016:99).

Tüm bu düşünce, imge ilişkilerinin ardından, yazınsal alanda doğup, diğer bütün alanlara da yatkın hale gelen imge çalışmaları ve imgenin yapısalıcılıktan, postyapısalcılığa sürdürdüğü evrimi ele almak, sanat imge ilişkisinin kurulması bakımından faydalı olacaktır.

İmge, yapısalcı düşünürlerle beraber dil üzerinde sistematik bir biçimde üzerine düşünölmeye başlanmış bir kavramdır. Tartışmayı postyapısalcı bir noktaya taşıyabilmek için önce yapısalcı düşüncenin imgeyi ele alış biçimini değerlendirmek gerekmektedir. Öte yandan bu noktada yapısalcılığın reddedildiği anlaşılması gerekmektedir, yapısalcılığın açtığı yollardan yeni yolların keşfedilmesi demek daha doğru olacaktır. Yapısalcılık ve postyapısalcılığın geniş kavramlar olduklarını ve bu çalışmada yalnızca bu çalışmanın düşüncesine destek olacak eksende ele alınacaklarını belirterek, konuyu sınırlandırmak gereklidir.

Yapısalcılar, genel anlamıyla araştırma nesnelere- bu ister dil, ister kültür, ister bilinçdışı olsun- bir yapı ve bu yapıyı oluşturan unsurların birbirleriyle olan ilişkisi olarak ele alırlar. Sosyal bilimlere, doğa bilimlerinin kavramlarıyla yaklaşan pozitivist görüşe karşı eleştiride bulunan yapısalcılar, bilimin indirgemeciliğine karşı çıkarak, sistemin içindeki düzeni keşfetmeyi öne sürmüşlerdir. Levi Strauss'a göre, "*Bilimin, indirgemeci ve yapısalcı olmak üzere, sadece iki işleyiş tarzı vardır*" (2013: 43). Doğası gereği indirgemeci olan bilim, fenomenleri ancak daha basit fenomenlere indirgeyerek açıklayabilir. Ancak fenomenin daha karmaşık olduğu durumlarda- dilbilim, antropoloji gibi alanlarda- indirgemek yerine onları bir sistemin içinde tanımlayarak, birbirleriyle olan ilişkilerini anlamaya çalışırız (2013).

Tahsin Yücel, yapısalcılığın yönelimlerini özetlerken şu iki maddeyi ortaya koymuştur: "*ele alınan nesnenin 'kendi başına ve kendi kendisi için' incelenmesi; nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir 'dizge' olarak ele alınması; (...)*"(2005: 16).

Ontolojik bilgiyi nesnel olarak tanımlayan pozitivist bilim anlayışı, doğadaki olguları ve şeyleri benzerliklerine dayanarak sınıflandırır. Bu hala etkisini sürdüren bilimsel paradigmanın ana odağı olguları sınıflandırmak ve bir çeşit indirgemecilikle onları anlamaya çalışmaya dayanır. Michel Foucault, bu paradigmayı Batı düşüncesi ekseninde şöyle tanımlamaktadır; "*Benzerlik, Batı kültüründe 16.yy'ın sonuna kadar yapıcı bir rol oynamıştır. Metinlerin çözümlenme ve yorumlanmalarına büyük ölçüde o egemen olmuştur; simgeler oyununu düzene sokan, görünen ve görünmeyen şeylerin bilgisine izin veren, onları temsil etme sanatına rehberlik eden o olmuştur*" (Foucault, 2015: 45). Bu temsil anlayışında, olguların ve nesnelere farklılıkları görmezden gelinerek salt ortak taşıdıkları unsurlara göre sınıflandırılmaları söz konusudur. Bu eğilim de dünyayı ve varoluşu anlayabilmenin mümkün olduğunu varsayan bir paradigmaya dayanır.

Levi-Strauss ve diğer yapısalcılar ortaya koydukları kuramlarda pozitivist eleştiriler de pozitivistimi kimi konularda tekrar etmekten öteye geçememişlerdir. Ona göre, dünyada bir düzen, bir yapı vardır ve onu bulmak mümkündür. "*Düzen olmaksızın anlamı kavramanın kesinlikle imkânsız olduğu kanısındayım*" (Strauss, 2013:45). "(...)

evrende bir düzen vardır ve evren bir kaos değildir” (2013:46) diyerek bu düşüncesini ortaya koymuştur. Pozitivizmi indirgemeci olmasından dolayı eleştiren Levi-Strauss’un, zihnin işleyişinin evrenselliğini vurgularken ne derece indirgemeci olmaktan uzaklaştığı tartışmalı bir konudur:

İnsanlığın muhtelif kısımları arasında kültürel farklılıklar olmasına rağmen, insan zihninin her yerde bir ve aynı olduğu ve aynı kapasitelere sahip bulunduğu, muhtemelen antropolojik araştırmaların pek çok sonucundan biridir. Bunun her yerde kabul edildiğini düşünüyorum (2013:53).

Levi-Strauss insan zihninin her yerde aynı çalıştığını söylerken, insan zihninin ortaya koyduğu mitlerin de aslında dünyanın her yerinde ortaya çıkmasını bu nedene bağlamaktadır. Onun çabası, kültürlere göre farklılaştığı söylenen mitlerin arasında bir düzen bulmaktır. Levi-Strauss’un bu bakışı aslında bu çalışmada karşı gelinen düşünceye kaynaklık ediyor gibi görünse de; aslında insanlığa dair anlatıları, mitleri ele alırken onların düzensiz ve anlamsız göründüklerini ancak dünyanın her yerinde yeniden ortaya çıktıklarını söylerken (2013), bir anlatının özcülüğünden uzaklaşarak her defasında yeniden üretilebilirliğini ortaya koyuyordu. Zihnin herhangi bir yerdeki yaratımının biricik olduğunu ve aynı yaratımın başka yerde bulunmayacağını ancak kendisinin onlar arasında bir düzen aradığını ifade ederken (2013:45); her ne kadar tekilliğin yerine çoğulu koyuyor görünse de, onun fikirleri tekil düşünceye giden yolda bir yapı taşı sunmaktadır.

Tahsin Yücel’e göre, yapısalcılık dilbilimin yanında, göstergebilim ve bilim gibi diğer yöntemsel bilimlere de içerir. Ferdinand de Saussure, dilbilimle ilgili çalışmalar yaptığı gibi, göstergebilimin de temellerini ortaya atmış bir düşünür, bilim insanıdır. Saussure’ün dile olan yaklaşımı, onun kültür ve insana yönelik tanımlarını belirlemede de etkilidir. Dil çalışmalarında getirdiği düşüncelerin ve yaptığı çalışmaların yanında, dilin anlamlandırılmasında kültür vurgusunu literatüre eklediği için de Saussure öncüdür. 1970’lerden sonra Saussure’ün ortaya koyduğu göstergebilim, aslında hem dilbilimi hem de budunbilimi kapsar görünmektedir. Bu nedenle yapısalcılık ve göstergebilim birbirleriyle özdeş algılanmaktadır. “*Ne olursa olsun, Saussure dizge/öge, dil/söz,*

ses/anlam, özdeşlik/karşıtlık, eşsüremlilik/artsüremlilik vb. gibi karşıtlıkları değerlendirerek dile ilişkin bilgilerimizi de, dilsel olgulara bakış açımızı da baştan sona yeniler, araştırmalarımızı daha da ileriye götürmemizi sağlayacak bir yöntemin temellerini atar” (Yücel, 2005: 32).

Göstergebilim, dünyanın farklı bölgelerinde farklı okullar ve düşünürler tarafından farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır. Avrupa Okulu’ndan Saussure’den sonra Amerikan Okulu’ndan Charles Sanders Peirce; Roland Barthes; Rus Okulu’ndan Vladimir Propp gibi isimler çeşitli göstergebilimsel kuramlar ortaya koyarak çalışmalar yapmışlardır. Ancak bu çalışmanın yöntemi ve eksenini bakımından göstergebilimle ilgili olunan kısım onun imgeyle olan ilişkisi ve ona bakışıdır.

En temelinde imge yapısalcılar için, bir imleç, bir temsilci konumundadır. Yapısalcı dilbilim ve göstergebilim imgenin ontolojisini göstergeler ile birlikte ele almışlardır. Gösterge üzerine ilk kez sistematik biçimde çalışmaya başlayan Charles Peirce, Ferdinand de Saussure gibi düşünürler olaya farklı açılardan yaklaşırlar da aslında imge ve göstergeyi birbiriyle iç içe değerlendirirler diyebiliriz. Saussure (1998), dili ve iletişimi sağlayan anlamlı birim olan göstergeyi tanımlarken, kavram ile işitimi imgesinin bir arada göstergeyi oluşturduğundan söz etmektedir ve bu bağlamda imge ona göre, kavram ile beraber kodlanan bir tasarımdır.

Dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitimi imgesini birleştirir) İşitimi imgesi salt fiziksel nitelikli olan özdeksel ses değildir; sesin anlamsal izidir, duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımdır (Saussure, 1998: 109).

Saussure’ün göstergebiliminde ses imgesi olarak adlandırdığı birim, göstergedeki gösteren unsurudur. Saussure dilbilim anlayışını konuşma dili üzerinden ele aldığı için göstereni işitimi eksenine indirgemıştır. Onun yüklediği anlamı daha da genişletirsek, bu düzlemde; imge, imleyen, bir eşyanın, bir sözcüğün, bir maddenin ya da olgunun yerine geçen ve onu çağrıştıran bir başka şey olarak tanımlanabilir.

Amerikalı düşünür Charles Peirce ise, Saussure'den farklı olarak üçlü bir yapı ortaya koymuştur ve onun sisteminde yorumlayıcı unsurunda da yer verilmiştir. Yani bir gösterge, bir gerçekliği temsil eden bir imleç, bir imgedir ve bu göstergenin açılmasında yorumlayıcının toplumsal ve psikolojik farklılıklarına göre değişim yaşanması Peirce'in üçgeninde vurgulanmıştır.

Bir gösterge, başka bir şeyin yerine koyulabilme özelliğine ve kapasitesine sahip olan bir şeydir. Gösterge birisine seslenir, yani seslendiği kişinin zihninde denk bir gösterge ya da belki de çok daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yaratılan göstergeyi, birinci göstergenin yorumlayıcısı olarak niteliyorum. Gösterge bir şeyi, gösterdiği nesneyi temsil eder (Fiske, 1996: 65).

Peirce de, Saussure'den farklı olarak *index* kavramıyla beraber görsel çözümler yapmaya da olanak sağlayacak unsurlar ortaya koymuştur. Bu da aslında ilk olarak yazınsal ve sözel dil üzerinden kurulan bu modellerin görsel göstergeler üzerinden de yapılabilmesine kapı açmıştır. Her ne kadar bu gösterge tanımları dilsel odaklı da olsa, sonraları bu kavramlar kimi göstergebilimciler tarafından görsel göstergelerin çözümlenmesi amacıyla kullanılmışlardır. Örneğin Roland Barthes (2014), fotoğraf üzerinde bu kavramları kullanarak yeni anlam dizgeleri oluşturmuş; John Fiske (1996), Judith Williamson (2001), John Berger (2012) gibi kuramcılar görsel medya metinleri Yuriy M. Lotman (2012) Christian Metz (1991) ise sinema filmleri üzerinde çalışmalar yapmışlardır.

İmgenin neliğinin nasıl ele alınacağını belirlemede yapısal düşünürlerin ilk çalışmaları önem taşımaktadır. Çünkü sonradan gelen imge yaklaşımları da bu temellerin üzerine yeni düşünceler üretebilme imkânı bulmuşlardır.

Çoğu yapısalcının ortak özelliklerinden biri, dili mitik öğelerle anlam kazanan bir yapı olarak tanımlamalarıdır. Düşün hayatının ikinci yarsında postyapısalcı düşüncenin öncülerinden olan Roland Barthes tıpkı Strauss'un mit ve anlam arasındaki ilişkiyi tartışması gibi, ilk zamanlarında yapısalcı göstergebiliminin izinden giderek mit meselesini derinleştirmiştir. Şüphesiz yapısalcı dil anlayışıyla ilgili çok sayıda yöntem literatürde mevcuttur. Bu çalışma ancak ihtiyacı kadar literatürü kapsamı içine dahil etmiştir.

Barthes, yapısalcı metin çözümlenmelerini kısaca şöyle özetlemiştir:

“Tarihsel açıdan değil de yöntembilimsel açıdan, Anlatı'nın Yapısal Çözümlemesi'nin kökeni, kuşkusuz yapısal diye adlandırılan dilbilimin gelişmelerinde yer alır. Bu dilbilimden kalkarak ve Jakobson'un çalışmaları aracılığıyla şiirsel bildirinin ya da yazınsal bildirinin incelenmesine doğru “yazınbilimsel” bir genişleme olmuştur. Öte yandan Levi Strauss'un, mitler üzerine yaptığı incelemelerle ve yine, anlatı incelemesi bilimci Vladimir Propp'u yeniden ele alıp gözden geçirmesiyle de insanbilimsel bir genişleme gerçekleşmiştir”(2014:146).

Roland Barthes, yapısalcı düşünceden postyapısalcı düşünceye geçişte kırılma noktası niteliğini taşır. Barthes'ın *yazarın ölümünü* ilan etmesiyle, metne ve onu anlamlandırma süreçlerine olan bakış değişim göstermiş, artık mitlerle ve kültürle uzlaşılan sabit anlamlar yerini, süjenin anlam ve algı dünyasıyla şekillendirebildiği bir açık yapıya bırakmıştır. Böylece göstergelerin okunması, herkesin zihninde aynı biçimde gerçekleşen bir eylem olmaktan daha yaratıcı bir eylem olmaya evrilmiştir. Barthes'a göre (2007), *“Yazı, bir olgu nesnesi, olmayan amaçlar için anlatıldığı ve gerçeklik üstünde daha fazla doğrudan etkide bulunamaz olduğu bir durumda, başka bir deyişle bir boşluğun görüldüğü, simgenin kendi etkinliğinin beklenen herhangi bir işlevinin dışında, sesin kökenini yitirdiği ve Yazar'ın kendi ölümüne girdiği zaman başlar”.*

Postyapısalcı dil anlayışı, postmodernizm etkisinde gelişen dil çalışmalarını kapsamaktadır. Yapısalcılara göre gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantı sabit ve sınırlıyken, post yapısalcılar gösterilenin gösterene değil metni yorumlayan öznenin

semantik eylemlerine bağılı olduğunu, bu nedenle anlamın sınırlandırılmayacağını savunurlar.

Yapısalcılığa karşı gelen eleştiriler, postmodern teorinin biçimlendirilmesinde yoğun etkisi olduğu düşünölen Derrida, Foucault, Kristeva, Lyotard ve Barthes gibi düşünür ve kuramcıların kaleme aldıkları metinler üzerinde tartışılmıştır: “*Dil oyununu karşıtlıkların oluşturduğu kapalı yapılarla sınırlandıran yapısalcılardan farklı olarak, postyapısalcılar gösterilen karşısında gösterene öncelik tanıdılar ve böylelikle dilin dinamik üretkenliğine, anlamın istikrarsızlığına dikkati çekerek, uzlaşım sal temsile (representation) dayalı anlam şemalarından kopulduğunun işaretlerini verdiler*” (Best & Kerner, 2011:37).

Postyapısalcılık ve postmodern yaklaşımın ontolojik olarak inşacılığa dayanan paradigmanın içinde oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu yaklaşımın düşünürleri felsefelerini, genel olarak yapısalcı dile dönüş kuramcılarını eleştirerek inşa etmişlerdir. Yapısalcılar her ne kadar, pozitivist paradigmaya karşı olarak kendilerini konumlandırırsalar da, onun bir parçasını yeniden üretmekten öteye geçememişlerdir. Bu noktada dili ve anlamlar sistemini bir yapı olarak gören yapısalcı görüşe karşı çıkmışlardır. Onlara göre anlamlar sübjektiftir ve keskin bir biçimde yasalaştırılmazlar. Bu noktada postyapısalcı düşüncenin öncülerinden Jacques Derrida yapı söküm tekniğıyle anlamın her zaman başka yerde olduğunu ve tekilleştirilemeyeceğini her zaman her özneye göre yeniden kurulacağını belirtmiştir ve daha önce oluşturulmuş bütün yapılara karşı çıkmıştır. “*Derrida'nın titizlikle yürüttüğü yapı söküm, kendi içinde, Platon'un sonsuz 'İdea'sı, Aristoteles'in 'Kendini Düşünen Düşünce'si ya da Descartes'in 'cogito'su gibi kutsanagelmiş sözmerkezci kavramlara yönelik köktenci bir meydan okumayı kapsar*” (Kearney, 2008: 223).

Post yapısalcılar genellemelerin karşısına bireyselliğı ve tekilliğı koymuşlardır ve sosyal bilimlerin ihmal ettiği birçok konuya, ezilmiş, bastırılmış ve reddedilmişlerin ortaya

konmasıyla bu bağlamda değinmişlerdir. Postyapısalcı paradigma, yapısalcılığını aksine, modern bilim anlayışını reddetmektedir. Onlar için dünya bir düzen değil kaostur. Tek bir dış gerçeklik anlayışını reddederler ve öznelliği öne çıkarırlar. Deleuze ve Guattari, evreni bir kaos olarak tanımlarlar, sanat, bilim ve felsefe de kendi araçlarıyla o kaosa bir düzen getirmeye çalışırlar. Ancak bu bir düzen arayışı değildir, aksine içkinlik düzlemi kaosu keser ve kaos gizil olarak bütün düzlemlerde varlığını sürdürür (Deleuze & Guattari, 2017).

Postyapısalcı düşün dünyasının içinde var kabul edilen birçok düşünür farklı kavramlar ortaya koyarak aslında anlamın tekliğine karşı durarak, bütün iktidar pratiklerine farklı bakış açılarıyla direnmenin yollarını aramışlardır.

David Harvey, Foucault ve Lyotard gibi yazarların, her şeyi birbirine bağlayan ve her şeyin birbirini temsil etmesini sağlayan bir üst dil ya da üst anlatı fikrini tümüyle reddettiklerini ifade etmiştir. Onlara göre, evrensel hakikat diye bir şey yoktur, olduğu kabul edilse bile, ifade edilemez bir alandır: *“Üst-anlatıları (yani Marx ya da Freud tarafından kullanılan geniş yorumlayıcı şemaları) "bütüncül" oldukları için mahkum eden yazarlar, "iktidar-söylem" oluşumlarının (Foucault) ya da "dil oyunları"nın (Lyotard) çoğulluğunu vurgularlar. Zaten Lyotard postmodernliği yalın biçimde "üstanlatılara inanmamak" olarak tanımlar”* (Harvey,2014: 60).

Foucault'ya göre ise, bilginin özelliği, ne görmek ne de gözetmek olmayıp, yorumlamaktır (Foucault 2015:77). Bu bakıma onun ampirik yöntemi reddettiği de söylenebilir. Postyapısalcı düşünce, ikili zıtlıkların karşısına çokluğu ve çeşitliliği öne çıkarır. Onlara göre her olgu ve nesne kendi tekilliği içinde incelenmelidir. Hiçbir üst anlatı ve üst dil kabul edilemez. *“Postmodern sanatçı veya yazar, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar”* (Lyotard,1994:158).

Postyapısalcı görüşün özellikle, üst anlatılara ve anlamı dayatan görüşlere karşı geliştirdikleri tavır bu çalışma açısından önem taşımaktadır. Bu bölümde imgeyi tek bir anlam üzerinden genellemeyi amaçlayan görüşten, imgeyi daha kaygan bir zemine taşıyan görüşün yolu izlenmiştir. Üst anlatıyı ya da majörü var kılan, ondaki anlamı, mitik biçimde tüm insanlığa mal eden görüştür. Bu görüş biçimsel değişimleri ve içeriğin akışkanlığını düşünmeksizin, matematiksel bir düzlemde anlamı aramaktadır. Postyapısalcı görüş tam da bunun karşısında durmaktadır.

Madan Sarup, yapısalcılıkla postyapısalcılığın ayırt edici özelliklerini şu şekilde özetlemiştir:

Yapısalcılık, doğruluğu [hakikati] metnin “arkasında” ya da “içinde” görürken, postyapısalcılık okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimine başlıbaşına bir yaratıcılık gözüyle bakmaktadır. Daha açık bir deyişle söylenirse, eldeki metinsel ürünün edilgen bir tüketimi olarak düşünüle gelen okuma edimi değerlerini [status] bütünüyle yitirmiş, bundan boşalan yeri okuyucunun performansı doldurmuştur. Postyapısalcılık “göstergenin değişmeden kalan birliği” ne (Saussure’cü görüş) bir hayli eleştirel bakar. Bu yeni hareket, gösterilenden gösterene doğru gerçekleşen bir zemin kaymasının habercisi gibidir: bu da demektir ki doğruluğa götüren yol bundan böyle bir yere çıkmak yerine durmadan dolaştıran bir yol olacaktır; (...) (Sarup, 2014).

Sarup’un dediği gibi, imgenin anlamı kaygan ve biriciktir; herkese mal edilemez, genellenemez ve indirgenemezdir. İmge kendi başına anlamın kendisidir ve dönüşümü bağlam değiştikçe gerçekleşmektedir. İmge uğradığı her zihinde, dokunduğu her metinde dönüşür, başkalaşır, yeni düzlemlerde yeni anlamlar kazanır.

İmgenin neliği aslında fenomenolojik bir tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Çünkü bir şeyin varlığı, onun algılanışından kopuk düşünülemez. Özellikle de söz konusu kavram imge olunca, algı meselesi de konuya dahil olmaktadır. Bu çalışma imgenin algılanışını merkeze almamaktadır ancak, fenomenolojik bağlamda onun nasıl algılandığı meselesine de değinmek elzem bulunmuştur.

1.2. Sanat Yapıtının Ontolojisi ve İmgenin Sanat Yapıtındaki Yeri

Sanat ve hayat birbirinin o kadar içindedir ki, çoğu zaman onları birbirinden ayırmak çok güçtür. İnsanın bir ürünü olan sanat, hangi alanda ve hangi biçimde olursa olsun, insanın dünyaya görüşünü, yaşantıların insanın zihninde oluşturduğu imgelerle oluşur. Sanat yapıtı insan zihnindeki imgelerin izdüşümünden meydana gelir ve her biri yeni imgeler üreterek metni ortaya çıkarır. İmgenin neliğine ilişkin sürdürülen tartışmaların ardından, konuyu amaca uygun daraltmak için sanat yapıtının neliğinden ve sanat arayüzünde imgeden söz etmek uygun olacaktır.

1.2.1. Sanat Yapıtının Ontolojisi

Sanat; yüz yıllardır düşünürlerin üzerine düşündüğü, geniş ve çok katmanlı bir etkinliktir. Bu nedenle, sanatın tanımlanması ve sınırlarının çizilmesi güçtür. Zaten bu çalışmada özetlenemeyecek kadar geniş bir estetik tartışması ve kuramsal çerçeve mevcuttur. Sanatın ontolojisi, çağının ruhuna koşut olarak tartışılabilir. Çünkü insana ait bütün değerlerde olduğu gibi sanatta da anlamsal uzlaşımından doğan bir tanımlama biçiminden söz edilebilir. Bu da sanat anlayışının tarihsellik bağlamına göre değişkenliğini ortaya koyar. Bu nedenle geçmişin ve bugünün sanatına bakarken, çağın değerleri ve kültürel bağlam mutlaka gözetilmelidir. *“Değişmez bir sanat kavramı yoktur. Zaman ve uzamın değişimi ve toplumsal kültürel alımlama bilincinin gelişimine uygun ve koşut olarak sanatın tanımı, sanat yapıtının alımlayımı da değişir”* (Kula, 2016:38).

Martin Heidegger, *“Sanatın olup olmadığı veya nasıl olduğu tam açıklığa kavuşamayacağı için, sanatı hiç kuşkulandırmadan bulabileceğimiz bir yerde arayacağız. Sanat, sanat eserinde yatar. Ancak sanat eseri nedir?”* (2011:10) diye sorarak sanat kavramını sorgulamaya ilk olarak sanat eserinden başlamıştır. Ancak burada gözden kaçırılmaması gereken bir konu daha vardır, o da sanat eserini belirleyen de yine sanat anlayışı olduğudur. Bu da çağın tarihsellik içindeki kavrayışında aranmalıdır. Öte yandan sanatın kendine içkin niteliklerinden dolayı çağının ötesinde bir eylem olduğunu da bu noktada hatırlamak gerekir. Bu nedenle sanatın neliğini anlamlandırmak, farklı unsurların iç içe geçtiği karmaşık bir süreçtir. Bu sürecin ana ayaklarından biri sanat eseridir ancak;

alımlayıcıdan ve sanatçıdan hariç bir sanat kavrayışından da söz edilemez. Bu unsurlar arasındaki ilişki ve etkileşim sanatın özünü oluşturur.

Heidegger, sanatı sanat yapıtında ararken; kimileri de sanatçıda aramaktadır:

“Sanat” diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bazı adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor ve daha birçok başka şeyler üretiyorlar” (Gombrich, 1994: 17).

Aslına bakılırsa, sanatı ne yalnızca sanat eserinde, ne sanatçı da ne de alımlayıcı da bulabiliriz. Sanat, bu sac ayağındaki imgelerin birbirleriyle bütünleşmesi ve ortaya koydukları ilişkilerde aranmalıdır.

Sanat felsefesinin en temel tartışmalarından biri ise, sanat gerçeklik ilişkisidir. Bu mesele ilk filozoflardan bu yana sorgulanan bir konudur. “Gerçeklik nedir?”, “Ona nasıl ulaşılır?” soruları felsefenin ve bilimin cevabını aradığı ve insanlığın oluşundan beri daima sorduğu temel sorulardır. Özünde, ‘gerçeğin neliği’ insanlığın var olduğu zamandan bu yana düşün dünyasını meşgul etmiş temel ontolojik bir sorundur. Yani insan yaşadığı süreç boyunca devamlı hakikati/kendi hakikatini arar. Bu nedenle bütün eylemlerinde gerçekliğin kendine yansıyan biçimini ifade eder. Sanat da bu gerçeklik sorunsalının üzerinden tartışıldığı temel kavramsal alanlardan biridir.

Gerçeklik kavramı aslında, insanlığın gelişimindeki düşünsel sürecinde ele aldığı belki de ilk konudur. Çünkü insanlığın trajedisi; var oluşundan yok oluşuna kadar bulunduğu çevreyi anlamlandırma çabasından ve hiçbir zaman hakikate ulaşamamasından kaynaklanır. Yani insan yaşadığı süreç boyunca devamlı hakikati/kendi hakikatini arar. Bu nedenle bütün eylemlerinde gerçekliğin kendine yansıyan biçimini ifade eder. Sanat zaten insanın gördüklerini ve duyumsadıklarını kendi süzgecinden geçirerek kendi algı biçimleriyle dışa vurmasından oluşan düşünsel bir eylemdir.

Sanat ve taklit ilişkisi ilk olarak Antik Yunan filozoflarından ortaya çıkmış olan bir tartışmadır. Biraz daha bu tartışmanın derinleştirilmesi ve tarihsel perspektiften ele alınması, çalışmanın izleğinin belirlenmesinde önem taşımaktadır. Çünkü gerçeklik tartışmasının imgenin metinlerarası yolculuğunda sıklıkla önüne çıkacağı bir engel olduğu görülmüştür.

Tarihsel bir çerçevede öncelikle Platon'un görüşüne yer vermek uygun olacaktır. Platon, sanatın duyguları ortaya çıkardığını bu dolayısıyla sağduyuyu ve ölçülülüğü yok ettiğini, bu nedenle de gençlere zararlı olduğunu düşünmektedir. Ona göre, devlette sanatçıya ihtiyaç yoktur, çünkü sanatçı ancak bir taklitçidir. Hatta öyle ki, ona göre nesnelere dünyası, idealler dünyasının taklididir; sanat ise neşeneler dünyasının taklidi olduğu için taklidin taklididir. Bu yüzden işlevsizdir hatta zararlıdır. Bu noktada bir yazar, iki türlü eser ortaya koyabilir, doğrudan aktarım yani taklit yoluyla ya da dolaylı yoldan. Ona göre, taklit yoluyla yapılan diğerine göre daha uygundur ancak her ikisi de aldatmaca ve sahte bir dünya sunar. Platon'a göre (2010), “(...) bunlar (yazarlar), hakiki değil de sadece görünüşe ait (aldatıcı) imgeler yaratırlar; ayrıca (yazarların bilgi sahibi olduklarını ileri sürerlerken) bu kimselerin haklı olup olmadıklarını, yazarların da, hakkında geniş kitlelere güzel sözler söyledikleri şeyler konusunda gerçekten bilgi sahibi olup olmadıklarını düşünmemiz gerekmektedir”. Ona göre yaşanan dünya bir imgeler dünyasıdır, ancak imgeler tözsel olarak ideal olanı işaret ederler, sanat da eğer var olacaksa, ideal olanı göstermelidir (Platon, 2010).

Doğanın taklidi veya yansıması olarak *mimesis*, Platon'un tüm küçümseyici ifadelerine rağmen Aristoteles'te doğayı ve çevreyi anlamlandırma da önemli bir unsurdur. Aristoteles *mimesisi* şöyle tanımlar:

Epopoia, tragedya şiiri, komedy, dithyrambos şiiri ve büyük bölümüyle aulos ve kitharis sanatı: Bütün bunların ortak özelliği, genel olarak taklit (mimesis) olmalarıdır. Ama birbirlerinden üç bakımdan ayrılırlar: Ya farklı nesnelere taklit eder ya farklı araçlarla taklit eder ya da farklı biçimde, farklı bir yöntemle taklit ederler (Aristoteles, 2014:19).

Aristoteles, Platon'dan farklı olarak sanatı gerekli görmüştür. Ona göre sanat, tıpkı bilim gibi doğayı anlamının, onu çözümlemenin, taklit yoluyla ondaki detayları algılamanın aracıdır (Aristoteles, 1996). Bu nedenle doğa ne kadar iyi taklit edilerek temsil edilirse o kadar iyidir. Yine Aristoteles, Poetika'sında, taklit etmenin farklı sanatlarda farklı biçimlerde olabileceğinden söz etmektedir. Şiir farklı biçimde taklit etmektedir, müzik farklı, tragedya farklı ancak ortak noktaları taklit ediyor olmalarıdır (2014).

Kısaca özetlemek gerekirse; Antik Yunan düşünürleri temel düzeyde anlatı türlerini ikiye ayırmışlardır: *Diegetik* anlatı ve *Mimetik* anlatı. *Diegetik* anlatı, belirgin bir anlatıcının kendi ağzından daha önce yaşanmış bir olayı aktarmasıyla oluşan bir anlatı türüdür. *Diegesiste*, anlatım doğrudandır. Aristoteles, bu anlatı türüne daha çok tarihi metinlerde rastlandığından söz eder ve ona göre *digesis* olumsuz bir anlatım biçimidir. “*Ozan, kendi adına olabildiğince az konuşmalıdır; tersini yaptığında taklit etmez olur artık. Öteki ozanlar baştan sona sahnede kalır; az ve ender taklit ederler*” (Aristoteles, 2014:74). *Mimetik* anlatıda, anlatılan olayın yaşanmış olması gerekmez; yaşanmış gibi anlatılabilmesi, yaşanmış olabileme olasılığı yeterlidir. Bu nedenle bu tür anlatıda, anlatıcı ya da sanatçı doğrudan konuşmaz; karakterlerini konuşturur veya onların yaptıklarını gösterir. Platon'a göre, bir eser sadece *mimetik* olabilir; sadece *diegetik* olabilir ya da her ikisini bir arada barındırabilir (Platon, 2010).

Bu noktada dikkati çeken bir nokta vardır; onlara göre *mimesis* gösterir, *diegesis* ise anlatır. Birinde doğrudanlık, diğerinde dolayım söz konusudur. Bu bağlamda iki kavram birbirinin zıttı gibi görünmektedir. Ancak metnin kurgusal düzeyi katmanlandıkça bu iki anlatı biçimini birbirinden bu kadar net ayırabilmek güçleşir. Sanat yapıtının ontolojisi, tarihsellik içinde belirlendiğinden, geleneksel sanat kalıplarının kırılmasıyla bu iki kavram arasındaki karşıtlık da silinmiştir. Çünkü genel sanat görüşü değişmiş ve bununla koşut ilişkide olan sanatsal formlar ortaya çıkmıştır. Günümüz metinlerini çözümlerken bu ister bir sinema filmi, ister bir resim tablosu, ister bir şarkı olsun, metin içi unsurları adlandırmak ve tanımlamak o kadar kolay değildir. Çünkü, kurgusal bakımdan karmaşık ve çok katmanlı biçimler kullanılmaktadır. Bu mesele çalışmanın izleği bakımından değerli olduğu için detaylı olarak İmgenin Sanattaki Arayüzleri başlığı altında tartışılacaktır.

Burada ana eksen sanatın işlevi bağlamında şekillenmektedir. Sanat, birçok farklı yöntemle ve araçla gerçekleştirilebilir. Ancak sanatçının, sanat eseri ortaya koyarken bir ereği olduğundan şüphe yoktur. Sanatçı, eserini bu amaca göre biçimlendirir. Ancak sanatın işlevi, sanatçının ereğinden bağımsız olarak da değerlendirilebilir. Ernst Fischer'e göre, neredeyse insanla yaşıt olan sanat, insana özgü bir çalışma, bir eylemdir. Ona göre, sanatın ilk işlevi bir çeşit büyüçlükle gerçekliği dönüştürmektir: “(...) *İnsan doğal değıştirerek ona üstünlük sağlar. Çalışma doğalın değışmesidir. Doğa üzerinde büyü gücünü kullanmayı da tasarlar insan. Büyü yolu ile nesnelere değıştirmeyi, onlara yeni biçimler vermeyi kurar. (...) Ta başlangıcından beri büyüçüdür insan*” (Fischer, 1995: 17).

Değişim ve dönüşüm, *mimesis* ve *diegesis* kavramlarıyla birlikte düşünüldüğünden tartışma başka bir noktaya taşınır. Artık, sanatın tüm biçim ve içerikleriyle doğayı olduğu gibi yansıttığı fikri yerini onu dönüştürdüğü fikri almıştır. İsmail Tunlı'ya göre, bütün insan eylemlerinde olduğu gibi sanatta da kalkış noktası doğadır³. Ancak bu doğadaki biçimlerle, sanatın biçimlerinin aynı olduğu anlamına gelmemektedir. Sanattaki güzel anlayışıyla, doğadaki güzel anlayışı da birbirlerinden farklıdır. Öte yandan doğanın biçimlerinden yola çıkan sanatın da doğaya olan benzerliği dolayısıyla doğrulukla özdeş olamaz. Eğer böyle olsaydı, gerçeğe en uygun sanat olarak fotoğraf, en yetkin sanat alanı olurdu (Tunalı, 1998). İlk filozofların tanımıyla doğayı bire bir yansıtması gereken sanat anlayışı, zaman içinde değışkenlik göstermiştir. Modern sanat türlerinin oluşmasıyla da bu anlayış çeşitlenmiş ve kalıbından sıyrılmıştır. Klasik sanat yöntemleri aşılmış, ritüeller ortadan kalkmış veya dönüşmüştür.

Gerçeğin dönüştürülmesi meselesiyle beraber ele alınması gereken ve kökleri Antik çağa uzanan bir diğer kavram da poiesistir. Poiesis, “Yunanca üretim, meydana getirme; içsel değil de, harici bir hedefe, dışsal bir amaca yönelmiş davranış tarzı anlamına gelen terim. Aristoteles'te, phronesis olduğu kadar, praxis de zıt olan ve amacı bir şey meydana getirmekten başka bir şey olmayan davranış türü” olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 1999). Bu tanımdan yola çıkarak, poiesisin sanatsal eylem ve yaratım olduğunu söylemek mümkündür. Yani mimesis ve diegesisin keskin çizgilerle birbirinden ayırmanın mümkün

³ Burada doğadan söz ederken, kültür doğa ikili karşıtlığından değil, insanın kendi doğası olan kültürü de kast edildiğini belirtmek gerekir.

olmadığı teknolojik koşullar içinde; *poiesis*, *praxisten* farklı olarak, yeni bir yaratım ortaya koymak için eylemektir. Martin Heidegger’de, bu ayrımı şöyle sorunsallaştırmıştır: “Yaratmayı, ortaya çıkarma olarak düşünürüz. Ancak, bir aracın üretimi de ortaya çıkarmadır. Dilin tuhaf bir oyunu olsa da, el emeği eser yaratmaz, hatta olması gerektiği gibi, el yapımı ürünleri fabrika ürünlerinden ayırsak bile. Yaratma olarak ortaya koyma, üretim biçimindeki ortaya koymadan nasıl ayrılır?” (2011: 56). Tüm bu gerçeklik tartışmalarıyla beraber düşünüldüğünde, sanat eseri hem mimetik hem diegetiktir ancak, en gerçekçi olduğu haliyle dahi yeni bir yaratımdır. “Şöyle: *Poiesis* (yaratma) dediğimiz şey Çok geniştir biliyorsun, var olmıyan bir şeyi var etmenin her türüsüne *poiesis* (yaratma) deriz; böylece her sanatın yaptığı bir *poiesis*’tir, her yaratan da *poietes*’tir” (Platon, 1958: 67).

Bu noktada *techne* ya da *tekhne* kavramına da değinmek gereklidir. Çünkü *poiesisin* bir yaratım olarak ortaya çıkmasında *techne* etkindir. Aslında ilk anlamda *techne*, tekniğin karşılığı olarak tanımlanmaktadır. “*Teknik: [Alm. Technik] [Fr. technique] [İng. technics] [Yun. tekhne = kılğısal yapabilme gücü]: 1- İnsanın, doğal güç ve gereçleri kendisi için yararlı kılma sanatı*” (Akarsu, 1979). Ancak Aristoteles’in kullandığı anlamıyla *techne*, sanat ile birlikte düşünüldüğünde şöyle bir anlam kazanmaktadır: “*Sanat: [Yun. tekhne ile eşanlamlı; Yunanca tekhne sözcüğü, ereği bir şey ortaya koyma olan, yaratma olan, doğru bir plana göre yönetilmiş bir davranış anlamına gelir. Ancak tekhne sanatın yalnızca bir bölümünü karşılar*” (Akarsu, 1979).

Aristoteles’e göre (1996) bilimler üçe ayrılır; poetik, pratik, teorik. *Techne*, poetik zekanın erdemi olarak tanımlanır; *episteme* ise, teorik zekanın. Bu tanımlara bakıldığında, *techne*, epistemik bilginin değil, poetik olanın yöntemidir aslında. Bu nedenle zanaatla değil, sanatla ilişkilendirilmelidir. Bu noktada zanaat, işlevsel olarak yine mimetik bir bakışla bir ürün ortaya koymaktır ancak, sanattan farklı olarak zanaat bir yaratıcı unsur içermemektedir. Bu bakışla *techne* ne zanattır ne de bilimin bir aracıdır; sanatsal üretimin ortaya konmasıyla ilgili her türlü yöntem *techne* olarak tanımlanabilir. *Techne poiesisten* ayrı düşünülemez çünkü, poetik üretimin gerçekleşmesi için *techneye* ihtiyaç vardır, *poiesis*, üretimin kendisiyken; *techne* üretebilmenin yöntemini ve araçlarını sunar.

“Poetik” bilim (poiein, episteme poietika), meydana getirmenin (production) bilimidir. Onun amacı, bir “poiesis”in, yani sanatkarın dışında olan bir eserin gerçekleştirilmesidir (yukarıda I, 980 b 28 de “tekhne” ile ilgili olarak söylediğimiz şeylere bkz.). “Poetik” bilim, özü itibarıyla bir “tekhne”, bir “dynamis”tir (Sanat, güç). O, “seçme’ye (proairesis) dayanan insani eylemleri (prakseis) göz önüne alan “pratik” bilimden (prattein, episteme praktike) farklıdır. “Praksis”, eylemi yapandan ayrı herhangi bir eseri meydana getirmeyen ve eylemi yapanın içinde kalan, ona donuk olan (immanent) eylemden (cupraksie) başka bir ereği olmanın bir faaliyetidir (Aristoteles, 1996).

Teknik meselesi söz konusu olduğunda Walter Benjamin’in görüşleri bu dönüşümü nitelendirmede önemli bir yere sahiptir. Benjamin’in (2016), sanattaki aura tartışması kısaca, sanat eserinin sahip olduğu düşünülen ve üst sınıfların mülkiyetinde kabul edilen tüm sanat metinlerinin, tekniğin değişimiyle beraber bu orijinallik takıntısından sıyrılarak aurasını kaybettiğini ve demokratikleştiğini ifade etmektedir. Yukarıda da sözü edildiği gibi, gerçeklik meselesinin maddi olarak sanattan uzaklaşması da tekniğin değişimiyle birlikte gerçekleşmiştir. Ancak bu sanatın ortadan kalkması değil, dönüşmesidir. Böylece sanat anlayışının işlev ekseninde farklılaşabileceği ve değişkenlik gösterebileceği anlaşılmıştır. Yani *techne* dönüştükçe, sanatın katmanları da dönüşmekte bu bağlamda imgeler de başkalaşım yaşamaktadır; bu durumda sanat düşüncesi de yerini farklı fikirlere ve yeni üretimlere bırakmaktadır. Bu kavramlarla birlikte metinlere yaklaşmak, imgelerin dizgesine yönelmek ve onların dönüşümünü incelemek yeni fikirlerin ortaya konmasında ve bu bağlamda yeni üretimlere imkân sağlanmasında önemli araçlar sağlamaktadır.

Yukarıda da belirtildiği gibi, sanatın tanımı ve sınırları, içinde bulunulan zamansal dilimin hâkim düşüncesine göre değişkenlik gösterir, esnek bir niteliktedir. Sanat, ilk filozoflar tarafından bir çeşit doğa taklidi olarak tanımlanmıştır; çokça uzun bir süre de - Rönesans’ı da kapsayan bir süreç- sanat eserinin değeri, doğaya benzerlik ölçütüyle belirlenmiştir. Bu ana eksen üzerinde, dönem değiştikçe sanatın ontolojik tanımı da değişmiş ve bugün teknolojinin geldiği nokta çerçevesinde çeşitli sanat kuramları geliştirilmiştir.

Teknolojik koşulların henüz herhangi bir kayıt cihazının üretilmesine yetmediği dönemlerde resim, sanatsal ereği yanında bir de tanıklık aracı olarak kullanılmıştır. Ancak

bu her durumda, gerçeklik savı olan resmin imgesel düzlemde gerçeği birebir yansıtmaya çalıştığını göstermez. Her dönemin ideolojik çerçevesine göre güdümlü değişiklikler yapıldığını söylemek mümkündür, bu başka bir yazının konusu olarak daha kapsamlı düşünülebilir. Kısaca ifade etmek gerekirse; resim, yüzyıllar boyunca bir benzetim aracı olarak kullanılmıştır, Rönesans döneminde perspektif anlayışının ilerlemesi ve bilimsel yaklaşımların artmasıyla gerçeklik savının zirvesini görmüş ancak fotoğraf makinesinin icadıyla beraber ciddi bir sarsıntıya uğramıştır. Bu geçiş evresi yalnızca sanat kavramını değil, toplumsal işleyişi ve hâkim bakış açısını da kökten dönüştürmüştür. İlk aşamada teknolojik bir aletin nesnel bir ürünü olduğu kabul edilen fotoğraf, gerçekliğe dair sorgulamaları da yeniden gündeme getirmiştir.

Bu süreçle beraber, sanat ilk zamanlarda gerçekliği yansıtmaya işlevi üzerinden tanımlanmasının aksine, artık kendi gerçekliğini ve kendi anlamlandırma evrenini ortaya koyan -hatta bunların sanat eseriyle beraber var olduğu söylenebilir- mevcut gerçekliğin üstünde bir kavram olarak nitelendirilmektedir. Onur Bilge Kula'ya göre; edebiyat (sanat eseri⁴) gerçeği sanatsallaştırır (Kula, 2016:96).

Sanat yapıtı, sanatçının özgün biçimlendirmesi ve dizgeleştirmesi dolayısıyla artık nesnel gerçekliğin üstünde yeni bir gerçekliği yaratır. Bu noktada sanatçının sanat eseri üzerindeki etkisi tartışılmazdır. Sanatçı, sanat eserinin yaratıcısıdır ve dizgeleştirme yaparken özgürdür. Ancak bu dizgeleştirmenin, sanatçının kullandığı araçlar üzerindeki uzlaşımlarla gerçekleştiğini de unutmamak gerekir. Öte yandan, bir sanat eserinin anlamlandırılması ve bu dolayısıyla sanatın neliğinin ortaya konması keskin sınırları olmayan bir oluş olarak tanımlanabilir. Çünkü sadece sanatçı değil, alımlayıcı da özgürdür. Alımlayıcının da kendine ait bir kod açılma biçimi, anlamlandırma biçimi vardır. Tıpkı sanatçının eserini üretirken kendi bireysel birikimlerini metinlerarası bağlamda eserine yansıtmaya gibi, alımlayıcı da biriktirdikleri çerçevesinde anlamlandırmasını gerçekleştirir. Bu nedenle de bir sanat eseri hem üreticisi hem de alımlayıcısı bakımından çok anlamlı bir nitelik taşımaktadır. Sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı arasındaki bu etkileşim de sanat kavramının çok katmanlı yapısını bir kere daha ortaya koymaktadır.

⁴ Parantez içi ifade, bana aittir.

Sanat eseri, insanın duyumsadıklarını kendi süzgecinden geçirerek kendi algı biçimleriyle dışa vurmasından oluşan düşünsel bir eylemin sonucunda, biçimlendirme yoluyla oluşan bir üründür. Bu biçimlendirme, sanatçının düşünsel varlığına özgüdür ve bu nedenle de tümüyle öznel bir eylem olduğu yadsınamaz. Ancak bir tarafıyla da sanat eseri; kullanılan araçlar, bir takım somutlaştırma, biçimleştirme kodları ve sanatçının düşünsel evreninde bağımlı olduğu diğer uzlaşım noktaları bakımından bir ortaklaşma mahallidir. Yani sanat eseri hangi formda olursa olsun, nesnel olan ve öznel olan ya da bir diğer deyişle, tümel olan ve tikel olan arasındaki mücadele alanıdır. Gerçekçilik akımdan etkilenmiş bir ressamın bile, yaptığı resmi gerçekmiş gibi gösterme çabasının, gerçeğinin aynısını yapma çabasından fazla olduğu söylenebilir. Hangi akımdan etkilenmiş olursa olsun sanat her zaman gerçekten daha estetik ve her zaman gerçekten fazlasıdır. Kula'nın deyişiyle, "Yazma insanı hem tikelleştirir, hem de tümelleştirir" (Kula, 2016: 42). Çünkü, dil hem toplumsal bir uzlaşım olarak var olur ve bu açıdan tümelleştirir ama bir taraftan da o uzlaşımlara rağmen yeni dizgeler oluşturmanın imkânı da yaratıcı ve tikel olanın ortaya konmasını sağlar.

Mihail Bahtin, dilin bu ikili yapısını heteroglot olarak tanımlamaktadır. Dil -bu Bahtin'de yazınsal dildir ancak, her türden metin için kullanılabilir- kişiyle öteki arasındaki sınır çizgisindedir. Sözcüğün yarısı ötekine yarısı söyleyene aittir. Dili o anda kullanan kişi kendi amacıyla sözcüğü doldurduğunda ancak kişinin kendisinin haline gelir: "*Bu temellik anının öncesinde, sözcük nötr ve gayri şahsi bir dilde var olmaz (sonuçta, konuşucu sözcüklerini bir sözlükten seçip almaz!) başka insanların ağızlarında, başka insanların bağlamlarında, başka insanların amaçlarına hizmet ederek var olur: Kişi sözcüğü işte oradan almalı ve kendinin kılmalıdır*" (Bahtin, 2014: 69).

Yazar, bu dili kullanır ancak adlandırma ve bir araya getirme, bireyin kendine içkin özgün eylemlerdir. Ancak sanat eseri bittikten sonra, artık sanatçıya ait bir şey değildir. Artık o başka gözlere ve anlam evrenlerine sunulmuş yaşayan bir kodlar zinciridir ve üreticisine de yabancılaşmıştır. Sanatı sanat yapan da, o uzlaşımların dilinde kişiye özgü ortaya çıkan yaratımın kendisidir. Burada mesele imgenin nasıl ve ne işlevde kullanıldığı; aynı zamanda da alımlayıcının onunla ne yapmak istediğidir.

Phronesis kavramı, aslında sanat metnine ulaşılırken kullanılacak olan zihinsel süreçleri ifade etmektedir. Aslında kavram Aristoteles'te etik tartışmalarında ortaya çıkmıştır. *Phronesis*, insanın aklıbaşındalığıyla yaptığı eylemleri ifade eder. *Phronesis*, ahlakın kurucu erdemidir (Çötök, 2015). “Eğitimle kazanılan bir dianoetik erdem (düşünce erdemi) olan *phronesis* bizi olduğundan başka türlü olabilecek olan yapılan, üretilen şeyin; biricikliği olan, düşünüp taşınarak ortaya konulan sanat yapıtının bilgisine ulaştıracak olan bir erdemdir” (Kart, 2015: 82). Kavram, sanatın artalanındakiler üzerine düşünme eylemini ifade eder. Sanat, ifade edildiği gibi poietik bir eylemdir, *poiesis*; üretme, ortaya koyma ve yaratmanın eylemidir. Bu yaratma yalnızca ortaya koyma ya da yeniden üretme değildir, onda yaratıcılık vardır. Dolayısıyla bu yaratıcı sanat metninin üzerine düşünmek mutlak bir gerekliliktir. “‘genel ilkelerin tikel durumlara nasıl uygulanabileceğini bilme’ şeklindeki belirlemeye yakın görünmektedir. Gadamer hermeneutiğin kalbi olarak kabul ettiği anlama eylemini ‘evrensel bir şeyi belirli bir duruma özel bir uygulama meselesi’ şeklinde görmektedir. Dolayısıyla ‘anlama’ ve ‘*phronesis*’ arasında bir paralellik vardır (Çötök, 2015). Burada sanat metni karşısında, onu anlamaya çalışan okurun varlığı ortaya çıkmaktadır. Bir sanat metnini hem üretebilmesi hem de onu anlayabilmesi bakımından insan akli temel unsurdur. “Heidegger’in *Dasein* ile imlediği, Nietzsche’nin “didik didik araştıran bir insan”ı, Aristoteles’in *phronesis* erdemi ile düşünüp taşınabilme olanağına sahip olduğunu ifade ettiği insan bir dip çalışması sonucunda kendi kurtuluşuna geri dönebilecek”tir (Kart, 2015: 85).

1.2.2. İmgenin Sanattaki Arayüzleri

Sanat eseri, imgelerden meydana gelir. Ancak bu imgeler sanatsal metnin tecnesi değişikçe biçim ve içerik anlamında da değişim gösterir. İmgenin farklı arayüzlerde nasıl işlediği meselesine, bu mecralardan diğerine taşındığında imgenin geçireceği dönüşümü izlemek amacıyla yaklaşılmaktadır. Bu bağlamda yazılı metinlerde imgenin varlığı ve onun varlığının halleri; nasıl algılandığı ve ortaya konduğu; sonrasında sahnelenmek üzere yazınsal hale getirilen tiyatronun ortaya koyduğu imgelem ve seyirciyle ilişkisi; en son olarak da, fotografik imgeden başlayarak hareketli imgeye doğru evrilen sinema teknolojisinde imgenin ontolojisi tartışılacaktır. Böylece imgenin farklı sanat alanlarındaki

görüntülerinden yola çıkarak, dönüş sürecinde girdiği patikalar izlenecek, uyarlama yaklaşımı bu kuramsal temel üzerinden çerçevelendirilecektir.

Bu bakıma bu farklı dizgeleştirme alanlarını, birbirlerinden tümüyle ayırmak bir yana dursun; onları birbirine yaklaştırmak ve birbirlerinin içinde aldıkları katmanlı biçimleri ve konumları ortaya koymak amacıyla ele alındıklarını belirtmek gerekir. Sanatlar arası veya türler arası ayrımlar yaparak onları değerlendirmek, gerçekçi bir bakış sunmaz. Özellikle de çağımızda bütün bu türler birbirinin içine geçerek var olurlar. Sanat, insanların bir iletiyi ortaya koymak için doğadan öykünerek, zihin imgelerini somutlaştırıp dizgeleştirerek ortaya koyması ise; bunu yapmak için kullandığı yöntemlerin birbirlerinden ayrılarak düşünülmesi, onlar arasında hiyerarşik bir ayırım yapılması son derece işlevsiz bir görüştür.

Dil söz konusu olduğunda, iletişimin gerçekleştiği her ortamda, farklı iletişim mecra ve birimlerinin kullanıldığı söylenebilir. Her ne kadar dil denince akla, yazınsal dil gelse de aslında her sanat metninin kendine özgü bir dili vardır. Ancak bu dil ortaya konurken, her bir dil birbirinden beslenmektedir. Bu karşılıklı etkileşim ilişkisinde hiçbir sanat alanı, bir diğerine galip gelmez. Bu anlamda kimi sanat biçimlerinin daha eskiye dayanıyor olması da onları diğerlerinin üzerinde üstün bir noktaya yerleştirmez. Bu ancak üretilen ürünün tarihsel anlamda daha fazla olması sonucunu ortaya koyar. Daha sonra ortaya çıkmış bir teknolojiyle var olan bir ifade ve iletişim biçimi ancak bir süre önceki ifade biçimlerinden etkilenir ve onun dizgelerini kullanır. Ancak bu etkileşim zamanla karşılıklı düzeye yerleşir. Dolayısıyla aşağıda farklı bölümlerde ele alınmış olmaları, bu imgesel dizgeleştirme alanlarının birbirlerinden ayrıksı düşünülmesi anlaşılmalıdır. Yalnızca kendilerine özgü ifade biçimleri, ortamları ve araçları olan bu alanları, kendi imgelerini üretmeleri bağlamında değerlendirerek sonrasında ortak arayüzlerde ele almak amaçlanmıştır.

Bu bağlamda imgelerin oluşturduğu sanat metinleri, hangi alanda ortaya konmuş olursa olsun üç temel bağlamda ele alınmıştır: Yazarın İmgelemi, Okurun İmgelemi ve Metnin İmgelemi. Bu başlıklar oluşturulurken Umberto Eco'nun (2003) metnin niyeti,

okurun niyeti, yazarın niyeti biçiminde ele aldığı katmanlardan ilham alındığını belirtmek gerekir.

1.2.2.1. Yazın İmge Arayüzünde Edebiyat ve Edebi Metnin Katmanları

Çalışmanın bu noktasına kadar yapılan sanat tartışması aslında edebiyatı da içinde barındırmaktadır. Ancak bütün sanatlar *techne* ve zaman-mekân bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Dolayısıyla her sanatın imgesi ve onun açıklanışı birbirinden farklı olarak ortaya çıkar. Onların birbirlerine dönüşmesi meselesinde her birini tek tek ele almak, bakış açısını derinleştirmek açısından önemlidir.

Yazınsal alanda çok fazla katmanda farklı bakış açılarıyla çeşitli kuram ve yöntem ortaya konmuştur. “Edebiyat nedir?” sorusuna tıpkı sanatta da olduğu gibi sayısız cevaplar verildiği bilinmektedir. Bu çalışmaların her biri farklı bir noktayı referans alarak kendi çerçevelerini kurmuşlardır: kimileri tarihsel, kimileri biçimsel, kimileri içerik olarak kategoriler ortaya koymuşlardır (Moran, 2001). Şüphesiz ki bu bir edebiyat tezi değildir, bu nedenle geniş çerçeveli ve detaylı bir edebiyat ve yazın tartışması yapmak yerine; uyarlama meselesindeki tüm katmanları ortak bir dilden tartışabilmek adına, edebiyat ve yazın imge bu bağlamda ele alınacaktır. Öte yandan tek bir kuramcının, kuramına dayandırmak gibi bir dert de söz konusu değildir. Ancak belirtmek gerekir ki, çalışmanın izleği ve dil kavrayışının postyapısalcı bir damardan kaynaklanması dolayısıyla yer yer yorumsamacı yer yer alımlamacı izler takip edilecektir.

Yazının yaygın kullanımı ve her sanat eserinin bir biçimde yazıdan doğduğu düşünüldüğünde -özellikle tiyatro, sinema arayüzünde değerlendirildiğinde- yazının insanın kendini ifade etmede kullandığı, sözden sonra en maliyetsiz ve ekonomik araç olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle yazı yüzyıllardır insanın hayatındadır. Ancak her yazılı metnin edebi değer taşımadığını hatırlamak bu noktada faydalı olacaktır. Terry Eagleton’ın (2014) da ifade ettiği gibi: “*Edebiyat her zaman kullandığımız ‘sıradan’ dilden farklı “özel” bir dildir*”. Edebiyat sanatı kısaca ifade etmek gerekirse; “(...) duygu, düşünce ve hayallerin, olayların, eşyanın vb. unsurların estetik haz uyandıracak tarzda ve özgün bir

biçimde sözcüklerle ifade edilmesine dayanır. (...) edebi eser dendiğinde, (...) malzemesi dil olan sanat eseri anlaşılır” (Macit & Soldan, 2008).

Köklü bir tarihe sahip olması ve insanın temel iletişim biçimlerinden biri olan yazı diliyle ortaya konuyor olması dolayısıyla edebiyat çoğunlukla üstün bir sanat olarak ele alınmıştır. Martin Heidegger (2011: 70-71), dilin bir taşıyıcısı olması dolayısıyla, edebiyata daha özel bir anlam atfetmiştir:

Dil eseri, dar anlamda edebiyat, sanatların bütünü içerisinde özel bir konuma sahiptir. Bunu görmek için yalnızca dilin doğru kavramlarına gerek var. Dil, genel olarak bildirim aracı sayılır. O konuşmaya, sözleşmeye ve iletişime yarar. (...) Dilin kendisi aslında edebiyattır. Dil, var-olan var-olanın kendisini insan için açtığı gerçekleştirm olduğu için, şiir dar anlamda edebiyat, asıl olarak ise edebiyatın kökenidir.

Bu görüşün Aristoteles'ten bu yana gelen türcü yaklaşımın ekseninde olduğuna dair bir yorum getirilebilir. Yazınsallık, Aristoteles döneminde, tür tanımları doğrultusunda sınıflandırılmaktaydı. Bir metin bir türün biçim ve içerik özelliklerini taşımıyorsa yazın dışı kabul ediliyordu. Ancak bu yaklaşımın, özellikle de günümüzde işlemeyeceği ortadadır. Dilde yazınsal olmayan özellikler, yazınsallaşmaya her zaman yatkındır, reklam sözleri, film replikleri gibi ya da yazınsal türler kendi alanlarının dışına çıkarlar, destan, öykü, şiir gibi. Bu nedenle metinlere yaklaşırken dilin bütün iletişim dizgelerinin, farklı çağlarda farklı yazınsal biçimler ortaya koydukları görüşüyle hareket edilmelidir (Göktürk, 1997). Dolayısıyla onları sınıflandırıp, birbirlerinden topyekün ayırmak yerine, onların bir aradalığının, insan zihninin de yaptığı gibi karmaşık ilişkilerinin değerlendirilmesi gerekmektedir.

Bir edebiyat metni ortaya konurken, yazar, şüphesiz ki, kendi anlatmak istediğini, yazınsal dil aracılığıyla dizgeleştirir. Yazarın zihnindeki imgelerle, metnin imgeleri özdeş değildir. Yazar zihnindeki imgeleri, dönüştürerek aktarır. Klasik kuramlar, yazarın metni yazarken ki niyetine ulaşmaya çalışıyorlardı. Klasik eleştiri anlayışına göre, edebi metinde yazardan başka hiçbir şey yoktur. Ancak Barthes'ın da ifade ettiği gibi okurun doğuşu

ancak yazarın ölümüyle mümkün hale gelecektir. Yazar kendi metninin nesnesi ya da öznesi değildir. Metni yalnız yazarın imgelemine ulaşmak için okuyan anlamlandırmayı yazarın zihnine girmekte arayan anlayış, metni anlamlara kapatmakta, metni sınırlandırmaktadır (Barthes, 2007). Ancak uyarlama meselesiyle bağlantılı olarak düşünüldüğünde, yazarın kurguladığı ve vücuda getirdiği metin; artık yazardan bağımsız olarak var olur, yazar zihninin imgelerini başkalaştırarak onları dönüştürerek yeni bir metin ortaya koymuştur.

Her sözcüğün onu alımlayanın zihninde bir izdüşümü vardır. Okuma, klasik iletişim modelinin unsurları üzerinden açıklamak gerekirse; bir kodlayıcı, bir kod ve bir kod açıcıyı içinde barındıran bir eylemdir. Akşit Göktürk'e göre, bir sanat yapıtı konuşursa, konuşurken de ortaya bir dünya getirirse, bunu şüphesiz ki birileri için yapar: *"Sanatta güzellik, bir konuşma aracılığıyla "gerçeğin örtüsünün kaldırılmasından", kurmaca bir dünyanın bir biçim aracılığıyla görünür kılınmasından doğan bir olgu ise2, her sanat yapıtı, görünür kıldığı şeyin birilerince alımlanması ile işlevini bütünlemiş olur"* (Göktürk, 1997:13).

Yazın imgenin değerlendirilmesi de aslında onun epistemolojik olarak nasıl ele alındığıyla koşut olarak şekillenir. Okuyucunun zihnindeki izdüşüm, yani imge, okuyucuya özgüdür. Yazar istediği kadar demirleme yapsın, yine de okuyucunun zihnindeki imgeye belli bir noktaya kadar müdahale edebilir. Bu bireysel deneyimde, sözcüklerle nesnelere arasında kurulan ilişkinin özgünlüğünden ve biricikliğinden kaynaklıdır. Kültürel uzlaşılar dolayısıyla, şüphesiz ki 'ağaç' sözcüğü, ortalama olarak benzer bir imgeyi getirecek olsa da kişinin zaman-mekânla ilişkisine bağlı olarak, o biçime yüklediği anlam da başkalaşacaktır. Yani burada sözü edilen imge yalnızca zihinde oluşan bir izdüşüm değil aynı zamanda o izdüşümü de temsil eden başka bir duygu ve deneyimin de kendisidir.

Edebiyat, diğere sanatlardan farklı olarak, okurun duyuları ile değil, zihni ile yaptığı bir etkinliktir. Dolayısıyla okurun kendi zihinsel çerçevesinde anlam kazanır. Edebiyat metnin de canlandığı an, okurun imgelemeyle bulunduğu andır. Metnin imgelemi, okurun imgelemeyle söyleşir ve okuma daha da doğrusu anlam o söyleşim anında ortaya çıkar. Eco'ya göre, “*Metin, Örnek okurunu üretmek amacıyla tasarılanmış bir aygıttır. Bu okurun "tek doğru" tahmini yapan okur olmadığını yineliyorum. Bir metin sonsuz tahminlerde bulunma hakkı plan bir Örnek okuru öngörebilir*” (2003: 74). Ancak, okurun kendisi, metnin tüm içsel katmanlarını açımlayacak bir ideal okur değildir. İdeal okur, bir kurgudur, öyle bir okur yoktur, bu yazarın öngördüğü bir okurdur. Dolayısıyla yazar da, tümüyle okuyucusundan kopuk imgeler üretmez. Bu bağlamda okur merkezli yaklaşımlara, bir metinsel sınır çizilmiş olur, okur, metinden sonsuz sayıda anlam çıkaramaz, çünkü metnin imgelemi çerçevesinde anlam oluşmaktadır.

Eco (2003), bu bağlamda metnin niyetinden söz etmektedir. Edebiyat metni düşünüldüğünde, imge sözcüklerin okurdaki açılımlarında var olur. Tezin başından itibaren yapısalcı postyapısalcı eksende tartışıla gelen meselelerin hepsi çoğunlukla yazın alanından doğmuştur. *Techne* bakımından yazı, *diegetik* bir anlatı dizgesinin birimidir. Göstermez; ifade eder, temsil eder. Katmanları bakımından değerlendirildiğinde, yazı bir koddur, bir imgenin, bir sözcük olarak varlık kazanmasıdır. Okurun imgelemeyle birleşen metnin imgelemi, birbirinden ayrı düşünülmeksizin anlamı ortaya çıkarır. Burada metnin niyeti, okurun ve yazarinkinden daha soyut bir katmanda bulunmaktadır. Metnin niyeti, yazarın ve okurun niyetinden farklı olarak, okurun metinde olduğunu tahmin ettiği anlamları ifade etmektedir. O ne yazarın imgelemidir ne de okurun imgelemi, potansiyel bir kendinde imgeler sistemidir: “*Metnin niyeti açıktır ve sözcüklerin uzlaşmsal bir anlamı varsa, metin okurun -bazı kendine özgü dürtülere uyarak— okuduğunu sandığı şeyi söylememektedir. Yazarın erişilmez niyeti ile okurun tartışmaya açık niyeti arasında* asılsız bir yorumu boşa çıkaran metnin saydam niyeti vardır*” (2003: 89).

Edebiyat bir alan olarak Alman romantizmiyle birlikte kuramsallaştırılmaya başlanmıştır. Yani edebiyatın özerkliğinin tarif edilmesi romantizmle birlikte sağlanmıştır; kesin anlamıyla edebiyat kuramının ortaya çıkışı da o döneme denk gelmektedir Akademik anlamda edebiyat kuramı ise ancak yirminci yüzyılda, çeşitli ülkelerde farklı farklı koşullarda doğmuştur. Yirminci yüzyılın ilk yıllarında Rusya'da Biçimcilik adı verilen bir

düşünce akımı ortaya çıkmıştır. 1930'lu ve 1940'lı yıllarda İngiltere ve ABD'de de çeşitli eleştiri yöntemleri ve edebiyat kuramları görülmeye başlanmıştır. Bunların en bilineni ise Yeni Eleştiri adı verilen akımdır (Todorov, 2014). Sonrasında sayısız yeni kuram ortaya atılmıştır.

En temelinde bir edebiyat metni de diğer sanat alanlarında olduğu gibi iki ana unsur içerir, içerik ve biçim. Çeşitli edebiyat kuramcıları bu meseleye farklı açılardan bakmışlardır. Kimileri içeriğin önemine değinirken, kimileri biçimin vazgeçilmez olduğundan söz etmişlerdir. Ancak Göktürk'e (1997) göre, sanat eleştirisinde eskiden beri süren içerik-biçim ikilemi, temelde uzamsal bir kavram olduğu için, sanat yapıtını bütünüyle açıklamaya yetmeyecektir. *“Gerçekte sanat metninin dilsel yapısıyla iletisi, uzamda bir kap ile içindeki sıvı gibi birbirlerinden yalıtık nesnelere olarak görülemez. Bir göstergebilimsel dizge ile bu dizgenin iletisi arasındaki bağ, canlı bir gövde ile yaşam arasındaki bağ gibidir. Gövde, kendisini oluşturan canlı dokuların işleviyle yaşar”* (1997 :17). Berna Moran'ın (2001) da belirttiği gibi, çeşitli edebiyat kuramcıları içerik ve biçime yükledikleri değerler bakımından ayrılırlar da özünde eseri var eden her ikisinin bütünsel sarmalıdır.

Umberto Eco, edebiyatı tanımlarken, sanatın dünyayı kendi biçimsel yapılarıyla bildiğini -ki burada salt biçimsel bakış açılarının tersine hakiki içeriği olduğu vurgusunu yapar- ifade etmektedir. Edebiyat ona göre, *“Dünyanın değişik yanlarını anlamlayan bir sözcükler öregenliğidir; buna karşılık edebiyat yapıtının kendisi, sözcüklerin örnenleş tarzına göre dünyanın bir görünümüdür”* (2002: 185). Dolayısıyla edebiyat da bütün sanatların yaptığı gibi, dünyanın farklı bir görünümünü farklı dizgelerle ortaya koyan bir alandır.

Edebiyatın insanlık tarihinde ortaya çıkışı, yazının ilk kullanılmaya başlandığı dönemlere dayandırılabilir. İlk yazı kalıntıları ne kadar geriye giderse, edebiyatın ortaya çıkışı da o denli geriye gitmektedir. Ancak insanın varlığından beri, onun dünyayı anlamlandırma biçimi olarak ortaya çıkan sözlü kültür, insan kadar yaşlıdır. Dolayısıyla edebiyatın kaynağını sözlü kültürden, halk öykülerinden ve mitlerden aldığı söylemek

mümkündür. İşte edebiyat, tüm bu sözlü kültür unsurlarının dönüştürülerek hikâyeleştirilmesi, yani uyarlanmasıyla meydana gelir. O halde, edebiyatın da kaynağı olan bir alandan söz edilebilir. Heidegger'e göre (2011: 38), yazınsal metinler, halk hikâyelerinden ortaya çıkıp bu mücadeleleri anlatmazlar; *“bunun yerine halk efsanelerini öyle dönüştürürler ki, konuyla ilgili her bir kelime bu kavgayı yürüterek ve neyin kutsal, neyin kutsal olmadığını, neyin büyük, neyin küçük, neyin uyanık, neyin asıl, neyin çekingen, kimin efendi, kimin köle olduğunun kararını veririr”*.

Dolayısıyla konunun işlenişi, tümüyle değerlerin dönüşmesinde etkindir. Biçimin ve içeriğin birbirine koşut biçimde dönüşmesi de aslında anlatımın değerini ortaya koyar. Anlatım, ne tamamen biçimdir ne de içerik; anlatım her katmanın birlikte var olması, birlikte dönüşmesi ve birlikte anlamlandırılmasıdır aslında. Theodor W. Adorno (2004), bu farkların ortadan silinmesini, sinema tekniğiyle birlikte ele alır. Ona göre, yorum ve olayların iç içe geçmesiyle anlatıcı, okurla ilişkisinde temel bir katmana saldırır, o katman da estetik mesafedir. Estetik mesafe, geleneksel romanın en temel taşlarından biriydi. Bu farkların birbirinin içinde erimesiyle bu mesafe *“(…) sinemadaki kamera açıları gibi değişmektedir: Bazen okur dışarda bırakılır, bazen de şerh aracılığıyla sahneye, kulise, makine dairesine götürülür”* (2004:33).

Eco'nun da ifade ettiği gibi artık *“Günümüzde öyle sanat yapıtları vardır ki, bunlar öyle bir devingenlikle donanmıştır ki, seyircinin gözleri önünde, tıpkı bir kaleydoskopta olduğu gibi, biçimden biçime girebilmektedirler”* (Eco, 2002: 22). Bu yüzden de edebiyat da bu kavrayışla ele alınarak, sabit imgelerin değil, kaygan bir zeminde sürekli yer değiştiren imgelerin alanı olarak bakılmalıdır. Böylelikle uyarlama çalışmaları düşünüldüğünde, etkilenenin yalnızca sinema filmi değil, edebiyatın kendisinin de olabileceği ihtimali ortaya çıkmış olur.

1.2.2.2. Sinematografik İmgenin Ontolojisi

Sinema, kendine özgü araçları ve ifade imkânlarıyla gerçekliği farklı katmanlarda dönüştüren bir sanat olarak var olmuştur. Önceleri sinemayı, insan gözüyle olan benzeşimi dolayısıyla, bir kayıt, bir belge aracı olarak gören ve onun ürettiği imgelerin gerçeğin

kendini yansıttığını düşünen görüş hâkimdir. Sinema düşünürleri de kuramsal olarak, gerçekliğin aktarımı üzerine düşünmüşlerdir. Sinema diğer sanatlarla kıyaslandığında bu tartışmanın daha da genişletilebileceği bir alan olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü teknolojik olanakları bakımından biçimsel olarak ‘gerçeğe’ en yakın görülen sanat dalı olarak yorumlanmıştır.

Sinemanın düz tanımına bakıldığında en çarpıcı niteliği hareketli görüntüleri olduğu gibi aktaran bir araç olan kamerayla var olmasıdır. Fotoğraf anı donduruyor, zamanı öldürüyorsa aslında sinema anı her defasında farklı anlam katmanlarıyla yeniden yaşatmaktadır veya başka bir deyişle film zamanına hapsederek Bazin’in (2013) deyişiyle mumyalamaktadır. Bazin’e göre, fotografik görüntü nesnenin kendisiyle aynı şeydir. Nesne zamandan ve uzamdan soyut biçimde var olur. Belgesel bir değerinin yanı sıra bir oluşumu da içinde barındırır. Bu bakıma sinema, zamanı tarafsız olarak ele alır (2013:19).

Erdem İlic (2017: 83), kamerayı sofistike bir alet olarak tanımlamaktadır:

Hareketi, konumu, açısı, tercih edilen lensi ve ürettiği alan derinliği, senaryonun öykülenmesi işlevinin en önemli ayağını oluşturur, filmin anlatsal ritminin belirlenmesinde birincil faktördür, eksilti bir sanatın kalemi olmasına rağmen mekân ve yön algısı oluşturabilir, aynı anda kendisini unutturma ve karakterin yerini alma becerilerine sahiptir, karmaşık bir görüntüde bile bakışı yönlendirebilir, izleyinin aracı gözü olarak onu hiç olmayacağı bir yere götürebilir.

Sinema kuramcıları en temelde iki ana düşünce üzerinden kuramlarını ortaya koymuşlardır: Gerçekçilik ve Biçimcilik. Gerçekçi sinemanın ilk ürünlerini ortaya koyanlar, Lumiere Kardeşler’ken; Georges Melies hikâyelerini, kurgu, dekor, ışık gibi sinematografik unsurları kullanarak bir ilizyon yaratımı biçimde anlatılaştırmıştır.

Sinema kuramcılarında Sergei Eisentein biçimci kuramı ortaya koyarken; Andre Bazin’e göre; “Görüntüler gerçeğin benzerliği olarak ideal bir dünya yaratımı amacı gütmektedir” (Bazin, 2013:15). Ona göre, sinema gerçekçi olduğu ölçüde işlevini yerine

getirmektedir; bir film ne kadar film olduğunu hissettirirse o kadar başarısız olur, çünkü sinema gerçekliğin bir temsili olarak var olmaktadır.

Eisenstein'a (1985) göre ise, sinemayı sanat yapan anlatıdaki çatışmaları vurgulaması dolayısıyla kurgudur. Ona göre tiyatrodan, perdeye doğru geçerken görüntüler kimya değiştirirler. Filmin hammaddesi olan görüntü, diğer anlam birimleriyle bir araya gelirken anlamı dönüştürürler. Sinemayı nitelerken, “(...) başkalarının yapıtlarının yeniden kurgulanmasıyla ortaya çıkan akıllı ve kurnaz sanat” (1985:23) ifadelerini kullanan Eisenstein'da, tiyatrodan sinema perdesine geçen hikâyelerin kurgu yoluyla başkalaştığını vurgulamıştır. Bu bakış açısıyla, ilk defa film dilinden bahsederek, aslında sinemayı bir sanat olarak ele alan ilk kuramcı da Eisenstein'dır.

Seçil Büker ise bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Görüntü belirli bir içeriği aktaran bir aktarım aracı, sinemanın en küçük anlamlı birimidir. Görüntünün tözü, gözümüzle gördüğümüz tüm nesnelere. Görüntünün biçimiye alıcının belli bir açıdan gösterdiği nesnelere. Görüntüdeki nesne gerçek dünyadaki tıpatıp benzeri değil. (...) Ama bu görüntünün de bir biçimi var. Çünkü yönetmen görüntüdeki nesnelere belli bir açıdan, belli bir ışık altında gösteriyor” (Büker,2012:49).

Sinema, görüntülerin bir araya gelmesiyle kendi dilini ortaya koyan bir sanattır. Hem içerik hem de biçim bakımından sinemayı katmanlarına ayırmak mümkündür. Ancak biçim ve içeriğin birbirini var eden ve dolayısıyla birbirinden ayrılmaz iki katman olduğunu hatırlamak gerekir. Bu nedenle sinemada da ne anlatıldığı ve nasıl anlatıldığı birbirinden ayrı düşünülemez. Sinemada gerçekliğin inşası ya da yansımaları hem içerik hem biçim bakımından gerçekleştirilebilir. Çeşitli akımlar sinema tarihi boyunca bunun denemelerini yapmışlardır.

Sinemayı ortaya koyan biçimsel unsurlar düşünüldüğünde: zaman, mekân, ışık, ses, müzik, dekor, oyunculuk, kamera hareketi gibi katmanlar akla gelmektedir. Her bir katman

kendi içinde farklı ilişkilerle bir sinema filmini ortaya koyar. Sinematografik imge de bu katmanlar arasında dönüşüm geçirerek var olur. Her biri metni ortaya koyan etkin unsurlardır.

Bazin'in ifade ettiği gibi: “Gerçekliğin teknik ve mekâniksel yeniden üretimi on dokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır” (2010: 27). Bu konu sinema tarihi boyunca yönetmenler ve kuramcılar tarafından odak noktası haline gelmiştir. Bazı yönetmenler görüntülerin izleyicide yarattığı soyut anlamı ve bu nedenle görüntülerin kendisini ele alırken kimileri de gerçekçiliği aramıştır. Kuramcı Kracauer'e göre (2015), sinema biçimsel değil maddi bir estetikdir. Dolayısıyla da, biçimle değil de içerikle ilgilidir. Ona göre, film ancak fiziksel gerçekliği kaydettiğinde işlevini tamamlamış olur. Ona göre geleneksel sanatlarla sinema sanatı niteliksel farklılıklara sahiptir. Bir sinemacı bir şair, bir ressam kadar özgür değildir çünkü sinemanın hammaddesi doğanın ham haline bağımlıdır. Bu bağlamda sinemada yaratıcılık da, doğanın metne girmesine izin verilen parçalarından doğmaktadır. Gerçekçiler, yansıtma yoluyla gerçekçiliği ifade eder. Görüntüye müdahalenin minimuma düşmesini amaçlar. Andre Bazin ve Kracauer, bu düşüncede bir kuramcılardır. Diğerinin aksine uzun sekans çekimlerin ve alan derinliğinin gerçeklik algısını arttıracığını savunurlar.

Biçimcilere göre ise, sinema gerçeği dönüştürür. İzleyicinin bir kurmaca izlediğini hissetmesini öngörür. Sergey Eisentein, biçimci kuramın baş isimlerindedir. Klasik kesim ve montajın sinemayı sanat haline getirdiğini söyler. Aynı biçimde Rudolf Arnheim'da (2002), en basit görme eyleminin bile dış dünyaya yönelik mekânik kayıtlar üretmediğini ifade etmektedir. Arnheim'a göre, gerçekliğin makinayla üretilmesi bir sanat olarak değerlendirilebildiğini düşünen kuramda bir hata vardır. Gerçeklik ve sanat ilişkisi söz konusu olduğunda derin çetin bir karşılaşma meydana geliyor. Dolayısıyla o da, sinemayı sanat yapanın biçimsel unsurlar olduğunu ifade etmiştir.

Bu çalışmanın uzlaşımına göre sinema, kendi uzamına ve gerçekliğine sahiptir. Kendine özgü bir dili, zamanı ve mekânı, kronotopu vardır. Her sinema filmi yeni bir zaman-uzam üretir, bu hiçbir biçimde başkasına benzemeyen biricik kronotoptur (Bahtin,

2014). Sinemanın imgeleri algılanan dünyanın yansımalarıdır, gerçekliğin imgeleri kurgu ile bir araya gelerek sinema metnini oluşturur, ancak kendine ait yeni bir gerçeklik kurarlar.

Sinemanın kendine özgü bir dili olması fikriyle beraber, aslında sinema metinlerine yönelik göstergebilimsel çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Yuri Lotman, bu bakıma göstergebilimin kavramlarını sinemaya uyarlama açısından önemli girişimleri olan Rus Biçimci Ekol'den bir semiyotikçidir. Lotman yapısalcı paradigmanın etkisinde çalışmalarına yürütse de, kimi noktalarda postyapısalcı döneme geçişte etkisi olan düşünürlerdendir. Gösterge ve dil tanımında yapısalcılarla benzer araçları kullanırken, etkileşimi ön plana çıkaran yaklaşımıyla da postyapısalcı düşünceye yaklaşmıştır.

Lotman hem metinsel hem de görsel analizler yapmış ve kuramını da bu yönde geliştirmiştir. Bu nedenle onun gösterge anlayışı farklı araştırma nesnelere üzerinde uygulanabilir bir yaklaşımı ortaya koymuştur. Edebiyat eleştirmeni olan Lotman, aynı zamanda sinema göstergebilimi üzerine de çalışmıştır. Bu nedenle onun yaklaşımları, sinema ve sinema dili bakımından bir film incelemeye müsait bir alan oluşturmuştur. Lotman'ın, sinema görüşü de Rus biçimciliğinin etkisindedir. İkonik ve uzlaşımsal gösterge, onun sinema göstergebilimi çalışmasında öne sürdüğü kavramlardır. Bu çalışmasında Lotman, ikonik gösterge ve uzlaşımsal göstergenin anlamlandırılmasını sinema üzerinden tartışır.

İkonik gösterge sinemada görsel nesnenin kendisidir. Sinemanın gerçekliği yansıttığı fikrinin aksine Lotman, ikonik göstergelerin doğal bir anlamlandırma olmadığını kendi aralarında uzlaşımsal bir anlam oluşturabileceğini ortaya koymaktadır. Ona göre sinema ancak bildiri bilen bir kişi için bir iletişim biçimidir. Her ne kadar doğal dünyayla benzerlik taşısa da sinemanın dili doğal olarak bilinmez. Çünkü sinema kameranın kullanımıyla kendi dilini oluşturmaktadır (Lotman, 2012b).

Ona göre görüntüsel gösterge de uzlaşımsal gösterge gibi bir dizge oluşturur. Sıklıkla görüntüsel gösterge, gerçeklikle ilişkilendirildiğinden dolayı onun göstergesel yönü geri planda bırakılır. Ancak Lotman'a göre, görüntüsel gösterge de uzlaşımsal gösterge gibi kendine özgü bir dile sahiptir ve her defasında farklı şekilde kodlanabilir. Bu nedenle Lotman ikisini birbirinden keskin çizgilerle ayırmaz:

“Görüntüsel ve uzlaşımsal göstergelerin etki alanları yalnız yan yana değildir, birbirini hiç durmadan karşılıklı etkiler, aralıksız bir geçiş ve sınır süreci içinde birlikte ve karşılıklı bulunurlar. Bu süreç, dünyayı göstergeler yardımıyla kültürel bakımdan kavramanın asal bir yönüdür” (Lotman, 2012:20).

Bu bakıma Lotman'a göre sinemayı sanat haline getiren Eisenstein'in dediği gibi, montajdır. Montaj yoluyla, her bir çekimdeki görüntüsel gösterge bir diğeriyle bağlanarak anlam oluşturulur. Böylece sinema gerçeğin bir yansıması olmasından öte, kendi dili ve göstergeler sistemi olan bir sanat niteliği kazanır. *“Sanatın amacı herhangi bir nesneyi yalnız yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir duruma getirmektir” (2012:28).*

Yani sinemadaki görüntüsel göstergeler bir yönüyle gerçeğe yaklaşırken, montaj sayesinde anlamı olan bir kurgu niteliğini taşımaktadır. Bu anlamı oluşturan unsur, montajdır. Montaj yoluyla sıradan görüntülerle şaşırtıcı bir anlam elde edilebilir. Montaj dışındaki mekânîk kamera kullanımı da anlamın çeşitlenmesini sağlar. Yakın çekimler, kaydırmalar vs. görüntüye onun göndergesinde olmayan anlamlar yükler.

“Perdedeki her görüntü bir göstergedir, yani bir anlamı vardır, bir enformasyon taşıyıcıdır. Kuşkusuz bu anlam iki çeşit olabilir; perdedeki görüntüler, bir yandan reel dünyadaki nesnelere yansıtırlar. Bu nesnelere ve görüntüler arasında semantik bir ilişki meydana çıkar. Nesnelere, perdede yansıtılan görüntülerin anlamları durumuna gelir. Öte yandan perdedeki görüntüler, ek olarak, ara sıra tamamen şaşırtıcı anlamları da içerebilirler. Işıklandırma, montaj, uzaklık, plandaki değişimler, hızın değiştirilmesi vb. perdede yansıtılan nesnelere ek anlamlar kazandırabilir: Simgesel, değişmeceli, değinmeceli vb.”

Lotman'ın görüşleri, sinema dili ve onu ortaya koyan katmanların karmaşıklığı ve anlamın kayganlığının vurgulanması bakımından önemlidir.

Sinema sahip olduğu teknik her katmanın iç içe geçmişliğiyle, nesnelere ve olguları yeniden üretmekte, yepyeni bir şey var etmektedir. Dolayısıyla uyarılma yapmak yalnızca bir dilden başka bir dile çevirmek değil; aynı zamanda bir anlatı evreninden alınan imgelerin yeni bir anlatı evrenine dönüşerek yepyeni bir gerçeklik olarak var edilmesidir.

Sinema göstergebilimcilerinden Christian Metz ise, sinema diliyle sözel dili tümüyle birbirinden ayırmıştır. Bazin'in görüşüne yakın bir biçimde Metz'e göre, sinemanın anlatım düzeyi, doğal olarak görüntünün kendisidir. Dünya sinemada normal veya bozuk biçimde, görüntüler aracılığıyla konuşur. Eğer sinemacı kendi dilini oluşturmak istiyorsa, sinema anlatımını genişletmek ve yönetmek durumundadır. Böylece sinema bir iletişim aracı olmaktan çıkıp, bir anlatım aracına dönüşür (Andrew, 2007).

Sinema kuramcılarında Gilles Deleuze sinemayla ilgili yaptığı çalışmalarda, sinemaya çok daha farklı bir anlam yüklemiş, onun gerçekliğini ya da gerçekliğini nasıl ürettiğini değil; sinemanın bir düşünce imgesi ürettiğini öne sürmüştür. Deleuze bu yaklaşımıyla, iki farklı imge türü üzerinden tanımlamıştır: Hareket imge (2014) ve Zaman imge (1997). Bu kavrayış, Deleuze'ün felsefesiyle ilgili derin bağlantılar taşımaktadır. Deleuze için evren bir kaostur ve insanlar çeşitli düşünce biçimleriyle o evrende bir düzen kurmaya çalışırlar. Ona göre bu düzeni kurmaya çalışan üç düşünce türü vardır: Bilim, sanat ve felsefe. Aydınlanmayla beraber egemen olan modern aklın aksine Deleuze bu düşünme türleri arasında hiyerarşik bir sıralama yapmaz. Onun için bu kategorilerin hepsi aslında aynı şeyleri farklı yöntemlerle yapmaktadırlar ve bir yöntemin diğerine göre üstünlüğü kabul edilemez. Sanat duyumlarla, bilim fonksiyonlarla, felsefe kavramlarla dünyayı anlamlandırmaya çalışır ve bu yöntemlerle yapılar kurarlar. Aslında bunlara farklı adlar verilmesi bile Deleuze için anlamsız bir ayrıştırma olarak görmektedir, çünkü en temelinde her yöntemin amacını aynı olarak kabul etmektedir (Deleuze & Guattari, 2017).

Bu üçlü yapının kavramlarını birbirleriyle eş tutan Deleuze, tıpkı Bergson'un bilimle felsefeyi yakınlaştırma çabası gibi, sanatla felsefeyi yakınlaştırmaya çalışır. Hatta bunu, sinemayla düşünme noktasına kadar taşır. Aslında bir filozof kavramlarla düşüncelerini inşa ederken, bir sinema yönetmeni de görüntülerle oluşturduğu duyumlarla kendi düşüncesini ortaya koymaktadır. Bu sinema hakkında düşünmenin ötesinde, sinemayla düşünme anlamındadır. Sinemadaki her bir görüntünün, yönetmenin yaratımı çerçevesinde yan yana dizilmesinden oluşan kompozisyon; felsefe alanında da, filozofun kendi kavramlarını oluşturarak bunları birbirleriyle ilişkilendirmesi benzer iki etkinliktir. Sanat ona göre sadece bir eğlence aracı değil, aynı zamanda zihinsel olarak da gerçekleşen bir deneyimdir. Ona göre, felsefenin amacı her zaman yeni kavramlar yaratmaktır. Ancak kavram var değildir, filozofun edimiyle yaratılır. Her kavram her zaman başka bir kavramı gösterir, bu nedenle onları birbirleriyle ilişkileri bağlamında ele almak gerekir. Deleuze'un sinema kuramına kattığı en ufuk açıcı yaklaşımlardan birinin, bu sinemayla düşünme kavramı olduğu söylenebilir.

Serdar Öztürk, Deleuze'un sinemayla düşünce üretme kavramı ekseninde, sinematik felsefenin Antik Yunan'da felsefin yapıldığı mekân olarak pazar yerine geri indirdiğini ifade etmektedir. Sinema sayesinde felsefe gündelik hayatın içine yeniden yerleşmiştir. Öztürk'ün ifade ettiği gibi, *“felsefenin pazaryerinde sözlü olarak başladığı, yazının içselleşmesiyle birlikte artık yazılı yapılmaya başladığı ve 1890'larda sinemanın toplum hayatına girmesiyle görüntü ve ses imajların birlikteliğinden oluşan, hareket-zaman bloklarının merkezde olduğu sinematik felsefenin fildişi kulesine kapanan yazılı felsefeyi tekrar pazaryerine indirdiğidir”* (2018: 46).

Deleuze'un sinema yaklaşımında Bergson'un imge anlayışından hareket ettiği yukarıda belirtilmişti. Deleuze'e göre, sinemadaki her imge, zihinsel bir imgeyle örtüşmektedir. Bu noktada onun, düşünce ve imgeyi birbirine eşitlediğini söylemek gerekir. Zaten sinemayla düşünmek de bu yolla gerçekleşmektedir. Sinema teknolojik olarak çağın bir aletidir ve bu alet, çağın gereklerine yönelik olarak düşünme pratiklerini

de dönüştürmüştür. Yani sinema mekânîk bir alet olmanın yanı sıra, kullanımıyla tümüyle zihinsel bir sürece dönüşebilmektedir.

Özcan Yılmaz Sütçü'ye göre (2015), tarihsel süreç içinde felsefeyi ve insanın bütün zihinsel yaratımlarının farklı bir biçimde yapılanmasının temel eksenini içinde bulunduğumuz çağın sinemasal, yani görsel işitsel bir çağ olmasıdır. Ona göre, bu görsel - işitsel bir kültüre geçiş, iletişim araçlarının ortaya çıkışına ve gelişimine bağlanabilir. Radyo ile başlayan bu süreç, insanları imgesel bir dünyayla karşılaştırmıştır. Ona göre, sinema bu gelişmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. *“Bundan dolayı, Deleuze sinema tarihini tıpkı felsefe tarihiymiş gibi ele alır. Deleuze açısından bugünkü düşünsel yaratımın belki de en güçlü alanı olan sinema, teknolojinin düşünce üzerindeki etkisinin en iyi örneği olarak ele alınabilir (Sütçü, 2015:20).*

Kısaca Deleuze sinemayla gerçekliğin yeniden üretilebileceğini, aslında sinemanın dünyanın ta kendisini dönüştürdüğünü söylemektedir. Çünkü sinema imgelerle, yeni kodlamalar üretir ve bu imgeler belli bir süre sonra yaşayan zihinlerde etkin hale gelirler. O halde sinema, dünyaya inanmak için, dünyaya dair yeni imgeler üretmektedir.

(...) dünyada yalnızca inanç, insanı gördüğü ve duyduğu şeye yeniden bağlayabilir. Sinema dünyayı değil, bu dünyayla tek bağımız olan inancı filmleştirmelidir... Bu dünyada inancımızın yeniden oluşturulması - işte modern sinemanın gücü budur (sinema kötü olmayı bıraktığında). Evrensel şizofrenimizde, ister Hristiyan ister ateist olalım, bu dünyaya inanmak için nedenlere gereksinimimiz var.

Deleuze sinema tarihini, iki farklı imge üzerinden incelemektedir: Hareket-İmge ve Zaman-İmge. İki imge dönemi de, sinemanın iki farklı dönemini temsil eden ele alınmıştır. Hareket-İmge dünya savaşı öncesi sinemasını incelerken kullanılan bir kavramken; zaman- imge, savaş sonrası ortaya çıkan sinemanın bir niteliği olarak kendini göstermektedir.

Hareket-ingenin temel prensibi, imgelerin birbirleri ile girdikleri hareketli ilişkiler üzerine kuruludur. Sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllarda, aletin teknolojik kısıtlarından dolayı yapılabilecek filmler biçimsel olarak sınırlıydı. Sabit bir plan, hareketsiz bir kamera ve geniş perspektifle sinema daha çok doğal algılanımı taklit eder nitelikteydi. Sinemanın evrimi, montajla beraber ortaya çıkmıştır denebilir. Montajla beraber sinema bir dil olarak kurulmaya ve sanat niteliği taşımaya başlamıştır. Böylece sinema harekete de kavuşmuştur. Artık aracın çeşitli nitelikleriyle, farklı türde hareketler oluşturulabilir hale gelmiştir. Kamera hareket halindedir, objektif yakınlaşıp uzaklaşabilir, açılar değiştirilebilir ve böylece hareketli ham görüntü elde edilebilir. Yalnız ham görüntünün hareketi değil, görüntüler arasındaki geçişler ve etkileşim de sinemanın hareket-ingesini oluşturan en önemli unsurdur denebilir.

Ham görüntülerin montajla bir araya getirilmesiyle oluşturulan sinema filmlerinde, değişim bütünü içinde hareketle verilir. Eisenstein'ın *patetik* kavramıyla doğrudan örtüşen bir anlayış söz konusudur. Film kurgusunda, rastlantısal anlar değil, ayrıcalıklı anlar sinemadaki hareketliliği sağlar. Bu bakıma antik kurgu anlayışının etkileri burada görülebilir. Montajla birleştirilen her parça bütüne aittir. Deleuze'ün bütün anlayışı, Bergson'un duréesiyle aynı niteliktedir hatta kimi yerlerde Deleuze bütün yerine durée kavramını kullanmıştır. Bütün, kapalı kümelerden oluşabilen, açık bir süreçtir. Her an, her saniye yenilenir ve dönüşür. Bütün içindeki parçalar, birbirleriyle etkileşim içinde var olurlar. Yani hareket sadece montajla oluşturulmuş yapay niteliksel değişimleri ifade etmez. “*Kısaca, sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir*” (Deleuze, 2014: 13). Filmin her sahnesi, birbirlerine görünmez bir iple bağlıdır ve hep beraber bütünü oluştururlar.

Hareket-imge aynı zamanda zamanı da hızlandırır ve harekete geçirir. Montajla, üç günlük bir zaman dilimi sadece iki kareyle anlatılabilir. Bu montajla bütünü nitel değişiminin hızlandırılmasıyla gerçekleşir. Deleuze bunu Bergson'un Yaratıcı Evrim'deki şeker örneği üzerinden açıklamaktadır. Bergson der ki, bir bardak suya şeker atıldığında, şekerin erimesi beklenir. Deleuze'e göre bu durum tuhaftır, Bergson, kaşıkla bu süreci hızlandırabileceğini unutmuş gibidir. Ona göre, Bergson'un söylemek istediği:

Şeker parçacıklarını ayırıştırın ve onları suyun içinde yüzer hale getiren nakil hareketinin kendisinin bütünde, yani bardağın içeriğinde bir değişimi, içinde bir parça şeker olan suyun şekerli su haline doğru niteliksel bir geçişini ifade ettiğidir. Eğer bir kaşıkla karıştırırsam, hareketi hızlandırırım, ama aynı zamanda artık kaşığı da içeren bütünü de değiştirmiş olurum ve hızlandırılmış hareket de bütünün değişimini ifade etmeye devam eder” (Deleuze, 2014: 20).

Hareket-İmge, sinemayı fotografik imgeden ayıran en temel unsurdur. Her plan kendi içinde bir hareket-imgedir ve diğer planlarla birleşerek, harekete boyut kazandırır. Fotoğraf, anı mumyalarken (Bazin, 2013); sinema, her defasında devinimli anlamlar üreten hareket-imgeler üretir.

Deleuze sinematografik imgeyle, fotografik imge arasındaki farkı şöyle açıklar; fotoğraf bir kalıba dökme eylemidir, kalıp, hareketsiz kesiti temsil etmektedir, bu hareketsiz kesit, içine konulan şeyin içsel kuvvetlerini kendi denge durumuna ulaştıracak şekilde düzenler. Ancak onun karşısında modülasyon vardır; modülasyon, dengeye ulaştığında durmaz, kalıpta değişiklikler yapar, sürekli zamansal bir kalıp oluşturmaya devam eder: *"Fotoğraf, objektif aracılığıyla, kelimenin tam anlamıyla ışıklı bir kalıp çıkarma, bir kalıba dökme tekniği uygular. (...) [Ama] sinema kendini bir kalıp olarak nesnenin zamanına uygulama ve bir yandan da nesnenin süresinin kalıbını çıkarma paradoksunu gerçekleştirmektedir” (Deleuze, 2014: 40).*

Deleuze, hareket-imge metninde çeşitli montaj türleri üzerinden dünya sinema tarihini incelemiştir. Amerikan ekolü (Organik eğilim), Sovyet ekolü (Diyalektik eğilim), Savaş öncesi Fransız ekolü (Niceliksel), Alman Dışavurumculuğu gibi montaj okullarının filmlerinden örneklerle hareket imgeyi tanımlamıştır. Amerikan ekolü paralel almaşık kurguyla; Rus biçimciler diyalektik, çarpıştırmalı kurguyla; Fransız ekolü, hızlandırılmış kurguyla; Alman Dışavurumculuğu ise, gölgelendirmeler ve ışıklandırmalarla sinema filmlerindeki hareketi sağlamışlardır. Her biri farklı yöntemlerle zamanı hızlandırmış ve ona bu hız üzerinden anlamlar katmışlardır.

Hareketi sağlayan sadece hareket-imege değildir; Deleuze başka imge çeşitlerinden de söz eder metninde: Algılanım-imege, eylem-imege ve duygulanım-imege. Bu imge türlerine göre, kameranın hareketleri ve açılarıyla izleyicinin karakterle birlikte algılaması, onunla beraber eylemesi ve duygulanması amaçlanır. Aslında hareket-imege filmleri bu bakıma, faşist bir söylem üretmektedir. Çünkü her yönetmen ve her ekol kendi kodlamalarını kurmaktadır ve anlamı bu kodlara dayalı olarak dikte etmektedir. Hareket-imege filmleri, seyircinin hislerini ele geçirmek ister, onu hikâyenin içine alır ve ona hiç boşluk bırakmadan, onun üzerinde kendi egemenliğini kurar. Harekete kendini kaptırımış olan izleyici, kendini filmin içine yerleştiremez. Çünkü zaten filmin yapısı kuruludur. Üstelik bu yapılar, yeni yeni anlamlar türetirler ve insanların düşün dünyasına katılırlar. Bu nedenle Deleuze hareket-imege filmlerini virtellikten uzak bulur, çünkü şaşırtıcı şey pek azdır. Filmin yapısı üzerinden, bir sonraki karenin ne olacağı tahmin edilebilir. Örneğin, bir silah göründüyse, onun filmin bir yerinde patlayacağı beklenir. Bu da izleyiciyi yaratıcı düşünmeden uzaklaştırır ve statükocu bir söylemin oluşmasına neden olur. Üstelik bu kodlamalar, belli bir süre sonra, izleyicilerin gerçek düşünce dünyasında da kendini göstermeye başlar. İşte sinemayla düşünce üretmek ve sinemanın dünyayı gerçeğinden daha gerçek şekilde göstermesinin sonucu olarak, sinemanın oluşturduğu kodlamalar gösterilebilir. Örneğin hiç kimsenin bir uzaylı görmediği bilindiği halde, herkesin aklında bir uzaylı imgesinin olması, tümüyle sinemanın etkisi olarak gösterilebilir. İmge ve düşüncenin özdeş olduğu bu noktada, hareket-imege sineması anlamı ve duyguyu dikte eden bir sinema olarak iş grmştir. 2. Dünya Savaşı ncesi filmlerin, propaganda özellikleri taşıması da boşuna değildir.

Kısaca hareket-imege kavramı bu unsurlarla tanımlanabilir. Öte yandan, 2. Dünya Savaşı sonrası yaşanan toplumsal değişmelerle, sinemada dönüşmüş ve hareket-imege yerini, zaman-imegeye bırakmıştır.

2. Dünya Savaşı'nda eylemin yıkıcılığını deneyimleyen insanlık, ahlaki bakımdan ciddi bir sarsıntıya uğramıştır. Bu nedenle bir eylem-imege krizi ortaya çıkmıştır. Savaşın ardından, daha yakından görülebilen yıkıntılar, insanların düşünce dünyalarını da kökten

değiştirmişti. Her türlü değer sorgulanmaya başladığı bu dönemde, sinema da diğer tüm sanatlar gibi bundan nasibini almıştır. Deleuze bunu şu şekilde açıklamıştır: “*Yeni göstergelere ihtiyacımız var. Hollywood dışındaki savaş sonrası Amerikan sinemasında saptamaya çalışabileceğimiz yeni bir tür imge doğmaktadır*” (2014: 266). Deleuze’ün doğduğunu ifade ettiği imge, zaman-imgedir. Savaş sonrası ortaya çıkan sinema akımlarını Deleuze, bu perspektiften incelemiştir.

Zaman-imge, hem içerik hem de biçim açısından hareket-imgeden tümüyle farklıdır. Hareket-imgenin oluşturduğu klişelerin karşısında zaman-imge yaratıcı olarak nitelendirilebilir. Bergson’un virtüellik kavramı, zaman-imge üzerinden kendini göstermektedir. Bu filmlerde, her şey rastlantısaldır ve bir düzen içinde işlemezler. Tahmin edilmeleri güçtür, şaşırtıcıdır ve bir problem üretirler. Bergson’un felsefeye atfettiği nitelik bu noktada filmsel olarak kendini göstermektedir; yani sinema, yeni problemler ortaya çıkarır ve her problem de düşünmeyi tetikler. Bu bakıma zaman-imge filmleri yaratıma açık ve üretken filmlerdir.

İçerik bakımından hareket-imgeden ayırtırmak gerekirse; zaman-imge filmlerine, hareket-imge filmlerinin aksine, irrasyonel düşüncenin hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü, savaş sonrası rasyonel olduğu varsayılan insan aklının verdiği zararlar görülmüş, bu modernitenin ürettiği insan aklını merkeze alan düşünce terk edilmiştir. Ahlaki bakımdan iyi ve kötünün temsili dönüşmüş, daha nedensizce yaşayan karakterler filmlere hâkim olmuştur. Zaman-imge filmleri, olaylar arasında kasıtlı olarak zayıf bağlantıların kurulduğu, görüntüler arasında kimi zaman hiçbir anlamlı bağın olmadığı imgelerden oluşmaktadır. Bu da insanın kendini sorgulayışı ve var etme çabasının bir temsildir aslında.

Hareket-imge ve zaman-imge arasındaki temel fark, aslında kendini biçimsel olarak göstermektedir. Zaman-imge artık zamanın temsili değil, kendisi olarak vardır (Deleuze, 1997). Tam da Bergson’un *durée* kavramına denk düşen, zaman-imgedir. Yani şekerin çayın içinde eridiği her saniye, eriyişin her anını izlemek ve değişimin bu süreç içinde gerçekleşmesi buna verilmiş iyi bir örnektir. “*Hareket imge, düşünceyi imgenin kendisinde*

ya da birleşme tarzında verirken zaman imge, düşünceyi kendisi ifade eden göstergeden kopararak vermektedir” (Yetişkin, 2011:127).

Artık lineer bir zamansal akıştan söz edilemez. Zaman-imgenin ham malzemesi, tüm zamanların iç içe geçtiği tek bir zamandır. Bu ekol de montajı kullanır ancak, hareket-imge dönemi filmlerindekiyle tümünden farklı bir işleyişi vardır.

İmgeler ve sekanslar artık ilkini bitiren ve ikincisini başlatan rasyonel kesmeler ile birbirine bağlanmaktan çok her ikisine de artık ait olmayan ve kendileri için geçerli olan irrasyonel kesmeler üzerinden yeniden birbirine bağlanmıştır. Dolayısıyla irrasyonel kesmelerin bağlayıcı olmaktan ziyade ayırıcı bir değeri vardır (Deleuze, 1997:238).

Zaman-imge zamanın içinden kopup gelmiş andır, yavaştır, sessizdir, eş zamanlıdır, durağan halde akar. İzleyici zaman-imgenin ham malzemesi, zamanın yarattığı hareketi an be an izler, değişimi yaşar. Bu da izleyicinin deneyimini ve duygulanımını öznelleştirir. Çünkü zaman-imge yönlendirmez, olanı gösterir, boşlukları doldurmayı da izleyiciye bırakır. Bu nedenle virtüel ve yaratıcı bir eylemdir, izleyiciyi düşünmeye sevk eder. Deleuze’e göre, önemli olan, imgelerin arasındaki ilişkidir. Çizgisel bir zaman kavrayışı yerine, iki imge arasında gerçeklik ve tasarımın birbirinden ayırt edilmeksizin art arda koştukları bir devre söz konusudur. Aktüel ve sanal imge bu noktada kristalleşir. Buna Deleuze ‘Kristal-İmge’ adını verir. İmge farklı biçimlerde kristalleşebilir. Zaman hareket ilişkisi tersine döner. Zaman, hareket imgelerin kurgusundan doğmaz, tam tersine, hareket zamandan doğar (2014: 63).

Deleuze, zaman-imge kavramını İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga filmleri üzerinden kuramsallaştırmıştır. Uzun plan sekans çekimler, alan derinliği kullanımı gibi biçimsel özellikler de bu döneme ait olarak incelenir. Örneğin *Bisiklet Hırsızları* filmi neredeyse gerçek zamanla eş zamanlı olarak ilerlemektedir, çok ufak kesmelerle mekân değişiklikleri gerçekleştirilmiştir.

Sanat Sineması adı verilen ekol de, zaman-imge filmleri olarak nitelendirilebilir. Bunlar, tümüyle öznenin kendi bireysel edimi olarak izleme etkinliğini gerçekleştirdiği filmlerdir. Saf zaman ve saf bellek zaman-imgenin içinde ortaya çıkar. Aslında yalnızca üretim aşaması değil, izleme aşaması da virtüeldir. İzleyici filmleri izlerken, kendi belleğiyle ve bireysel duréesi çerçevesinde, kendi öznel filmini inşa eder. Kendini filme katabildiği için de, Barthes'ın kavramlarıyla açıklamak gerekirse, bir çeşit *jouissance* yaşar.

Kısaca ifade etmek gerekirse zaman-imgenin açıklama derdi yoktur. İzleyiciye bir duyguyu bir düşünceyi dikte etmez, aksine izleyicinin zamanın içinde kendi öznel duygulanımını bulmasını sağlar. Rasyonaliteden uzaktır ve bu nedenle de izleyicinin daha çok sezgisel dünyasına hitap eder. İzleyiciye kodlar yerine kendilerini yerleştirebilecekleri boşluklar verir, düşünmeye ve yaratmaya zorlar. Bu noktada yaratım meselesinin vurgulanması gerekir.

Özet olarak, sinemayı gerçekçi ya da biçimci şeklinde, belgeci ya da sanatsal şeklinde ayırmanın işlevsel anlamda çoğaltıcı ve düşünce ürtmeyi ateşleyici hiçbir etkisi kalmamıştır. Bu bağlamda sinema, düşünce imgeleri üreten bir sanat olarak ortaya çıkar. Tam da bu gerekçeyle, bütün türler ve kalıplar orada erir. Sinema artık gündelik hayatın bir parçası olarak belirir. Şebnem Pala Güzel'in de ifade ettiği gibi: "*Bir kez sanatla bilimin, belgeselle kurmacanın sınırlarını esnettiğinizde sinema dili de olası tüm türlerle arayüz oluşturabilir; sineinsanları da her anlatı türünün hem faili hem de anlatıcısı haline getirebilir*" (2016: 50). Bu da onun her türlü anlatıyı, kendi içkinlik düzleminde bir anlatıma dönüşerek, aslında izleyicisinin imgelemiyile bütünleşmeye yatkın, bir düşünce üretme aracı haline getirebileceğinin imkânını ortaya koyar.

BÖLÜM II. UYARLAMA ARAYÜZÜNDE TRAGEDYANIN İZDÜŞÜMÜ

Yazın tarihinde bir tür olarak tragedyaya üzerine, sayısız düşünce üretilmiş, sayısız çözümlenme yapılmıştır. Antik Çağ öncesi ortaya çıktığı düşünülen bu türün, her çağda farklı formlar alarak yeniden üretildiği bilinmektedir. Antik Çağ'dan bu yana edebiyat, tiyatro kuramcıları ve felsefeciler tarafından farklı farklı birçok kuramsal görüşle değerlendirilmiştir. Bu bakımdan çok geniş bir kuramsal alandan ve türden söz edildiği ortadadır. Bu çalışmada amaç doğrultusunda tragedyayı her yönüyle ele alarak bütün literatür çalışmalarını ortaya koymak gibi bir durum hem çalışmanın sınırlılıkları bakımından hem de amacına yönelik olma bakımından gerekli ve mümkün görülmemektedir. Dolayısıyla mesele daha sınırlı bir çerçevede ve çalışmanın eksenine uygun biçimde ele alınacaktır.

İlk olarak kısaca tragedyanın aldığı biçimler ve temel bakışlar ortaya konacak ve sonrasında ona karşı geliştirilen eleştiriler çerçevesinde tragedyaya meselesi tartışılacaktır. Sonrasında William Shakespeare'in bu tartışmalarda hangi noktalarda değerlendirildiği ele alınacaktır. Shakespeare metinlerinin dönemindeki konumu, onun ana akım geleneksel görüşlere karşı ortaya koyduğu metinleri bu bağlamda incelenecektir. Onun eserleri arasından, bu çalışmanın da çözümlenme metni olarak belirlediği Hamlet'i üzerine ortaya konan düşüncelerden söz edilecek ve sonrasında çalışmanın benimsediği görüşler ortaya konacaktır. Bu bölümün tasarlanma amacı; bu metinlerin anlatılarını özetlemek ve kavramları açıklamaktan çok, çalışmanın kavramsal çerçevesini belirterek, ekseninin belirlenmesi açısından kendi izleğini ortaya koymaktır.

Uyarılama çalışmalarını anlamak üzerine yapılan bu çalışmada, incelenmek üzere bir tragedyaya seçilmesi, aslında tüm anlatılarına mitlerden doğuyor olmasını ve bir form olarak katı kurallara bağlı olarak ortaya çıkan bir türün çeşitli uyarlamalarından bambaşka sonuçlar elde edildiğini ortaya koyabilmektir. Tragedya ve Shakespeare üzerine kuramsal bir tartışma yapılan bu bölümde de tragedyanın çağlar boyunca geçtiği yolları izleyerek,

bugün gelinen noktada insanlığa dair anlatıların nasıl bambaşka biçimlerde farklı anlatılara dönüşebileceğini görebilmek açısından farklı bir izlek ortaya konmak istenmiştir.

2.1.Mitleşen Bir Tür Olarak Tragedya

Tragedya, Özdemir Nutku'ya göre (2001); komedyaya, fars ve melodramla birlikte, dram sanatının dört türünden, hatta dört uzamından biridir. Nutku, bu dört uzamı: Tiz uzam, orta uzam ince ton, orta uzam kalın ton ve pes uzam olarak adlandırmıştır. Orta uzam ince ton komedyayı, kalın ton farsı, pes ton ise melodramı ifade etmek için kullanılmıştır. Burada tiz uzam adını verdiği tür, tragedyayı temsil eder. Burada tiz benzetmesi yapmasını nedeni, tragedyayı gerilimi yüksek, acıma ve korkma duygularına yönelik olarak tanımlamasından kaynaklanmaktadır (2001: 33).

Bilindiği üzere tragedyaya sözcüğünün kökeni Yunanca *tragodoi* sözcüğünden gelmektedir. Tragos keçi, tragodoi ise keçi ezgisi, keçi şarkısı anlamına gelmektedir. Bu sözcüğün ve aslında tragedyanın anlamı Dionysos şenliklerine dayanmaktadır. Tanrı Dionysos için söylenen şarkıların korosunda, keçileri temsil etmek için post (tragoi) giyindikleri bilinmektedir. İşte tragedyaya, bu doğanın ve insanın kendi varoluşunu kutsayıp kutlamak yaptığı şenliklerdeki yarı insan yarı hayvan görünümlü, satirik nitelikler taşıyan bu oyunlarda türemiştir. Yani tragedyaya kaynağını mitostan almakta ve yine mitoslardan beslenerek ortaya konmaktadır.

Ionna Kuçuradi'ye (1979) göre, Scheler ve Nietzsche, trajik olanı farklı yaklaşımlarla farklı yönlerden ortaya koymuşlardır. Scheler'e göre iki yüksek değer çatışmasından ortaya çıkan trajik olay; Nietzsche'ye göre, trajik kişinin bir duruma farklı düzeylerde cevaplar vermesidir. Ancak trajik bunların hepsinden fazlasıdır. İki olumlu değer çatıştığı durumda, karakterin bir duruma hem 'evet' hem 'hayır' dediği durumda trajik kendini sürekli üretmeye devam eder. Trajik olanın kaynağı, bu çatışmadan doğar.

Azra Erhat'a göre (2014: 7), tragedya ile mitos yeniden doğar, *“tragedya yazarlarının elinde bir daha yitiremeyeceği bir öz ve anlamla yüklenir: İnsanlık dramının aynası, simgesi oluverir”*. Birkaç farklı örnek dışında tragedyanın tek kaynağı *mythos*'tur. Bu noktada Erhat, destan ve tragedya arasında temel bir farkı ortaya koymaktadır; destandan farklı olarak tragedyalarda tanrılar tarih sahnesinde kenara çekilirler. Ancak bu tümüyle bir çekilme değildir, tanrılar, yazarın istediği noktada yeniden aydınlanarak anlatıya müdahale ederler. Tragedyada dram buradan doğar, aslında her şeyin ipi hala tanrıların elindedir ancak onları destanda olduğu gibi apaçık olaylara müdahale ederken göremeyiz. Amaçları gizlidir ve yaptıklarının nedenleri çok örtüktür. Zaten trajik olan tanrıların biçtiği yazgıdan kaynaklanmaktadır. *“Tragedya tanrıları, bilerek ya da bilmeyerek işlediği bir suç için insanı yıkıma götüren amansız yazgıyı, lanete uğramış bütün bir soyun zincirleme suç ve cezasını simgeler”* (2014:7).

Dionysos tanrısı, bu bakıma hem mitosta hem insanlık tarihinde hem de tragedya türünde önemli bir imgedir. Dionysos, insanın yaratıcı eyleminin bir imgesidir, insanın doğayla kurduğu ilişkide doğal olarak ortaya çıkan üretim gücünü temsil eder. İnsanın doğayla ilişkisini kuran tanrıdır.

Azra Erhat, Dionysos'u şöyle tanımlamaktadır:

Dionysos'un öbür doğa tanrılarında daha etkili, dininin öbür sanat kollarında daha üstün, şiirin en insancası sayılacak bir yazın türü olan tragedyayı esinlemiş olmak bu tanrının bir tek tanrısal güç olarak değil de, kolektif bir güç olarak gerçekleşmesinden ileri gelir. Adından ya da adlarından da belli ki Dionysos bir değil, bütün bir insanlık halidir. Bu yüzden durgun değil, sürekli devinim, değişim halindedir, evrensel yaşamın özellikle insanın beden ve ruhu aracılığıyla yansıtıp oluşmasıdır (2014: 95).

Dionysos'la, tragedya arasındaki bu ilişkideki temel nitelikler bakımından ortaklıklar göz önüne alındığında, tragedyada da insan, hep evrensel olarak ele alınmıştır. Konuları bakımından, karakterlerin yaşadıkları çatışmalar daima insana has, insanın yazgısına özgü ve tek bir kültürden değil bütün kültürlerden insanı kapsama iddiasına

sahiptir. Sevda Şener'in de ifade ettiği gibi, tragedya kahramanı üstün özellikler taşır ancak kusursuz değildir, çünkü insanlığın temsilcisi olabilmesi için hata yapması gerekir. Tragedya kahramanı hem kendine has hem de insanlığın ortak özelliklerini taşıyan kişidir (2016: 88).

Tragedya bir tür olarak ilk defa, Aristoteles'in *Poetika*'sında kuramsal formda ele alınmıştır. Aristoteles, destan ve diğer sanatsal türlerle kıyaslayarak bir tragedya tanımı yapmış ve tragedyaların yazımıyla ilgili kural niteliğinde kimi belirlenimlerde bulunmuştur. Aristoteles tragedyayı ele alırken onun süreç boyunca yaşadığı dönüşümleri anlatmıştır. Aiskhylos'tan Sophokles'e tragedyanın yaşadığı biçimsel ve anlatısal değişimlerin izini sürmüştür. Hem biçimsel hem de olay örgüsü ve karakterlerle ilgili çeşitli tespitlerde bulunarak aslında dram sanatının temel kavramlarını ortaya koymuştur.

Aristoteles'e göre tragedya bir taklit sanatı olan dramın türlerinden biridir. Tragedya insanın olan ya da olabilir düzeydeki eylemlerinin taklididir. Ona göre taklit sanatları komedi ve tragedya olmak üzere ikiye ayrılır; komedi, kötü insanların taklidi, tragedya ise, iyi insanların taklididir. Bu taklit anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır. Burada temelde destan ve tragedya arasındaki temel ayırmadan söz etmektedir. Bu ayrımı yaparken Homeros'u bir anlatı yani destan yazarı olarak; Sophokles ve Aristophanes'i de dram yazarı olarak ele almıştır. Burada eylem ve hareket, temel belirleyendir.

Ancak onun tragedya ve destan türleri arasında ortaya koyduğu ayrımlar aynı zamanda anlatı ve öyküleme ekseninde okunabilir. Çünkü her ikisinde de içerik olarak soylu insanlar taklit edilmektedir ama destan aynı ölçüyü kullanmasıyla ve bir anlatı oluşuyla tragedyadan ayrılmaktadır. Yani aynı içeriği ele alsalar da her ikisinin ifade biçimi ve araçları farklıdır. Aralarında biçimsel farklar ve zaman-mekâna dayalı farklar da söz konusudur. Destan da bir zaman sınırlaması yokken, tragedyada bilindik üç birlik kuralı vardır. Kısaca ifade etmek gerekirse aralarında anlatı farkı olduğunu tespit etmiştir.

Aristoteles, tragedyanın yapısını altı temel unsurla açıklamıştır: Öykü, karakterler, sözel dışavurum, düşünce, gösteri ve şarkı düzeni. "Bu öğelerden ikisi taklidin araçlarıdır, bir başkası yapılaş biçimidir, öbür üçü de nesnelere; bunların dışında bir öğe de yoktur.

Ozanların –neredeyse– hepsinin kullandığı özel öğelerdir bunlar” (2014: 30). Öykü olarak sözünü ettiği mitostur. Olayların düzenleniş biçimi ise ona göre bu unsurlar arasındaki en önemlisidir. Çünkü tragedya eyleme ve o eylemlerin taklit ediliş biçimine dayalıdır. Aslında önem verdiği, dram sanatının kendisi, aktarma işinin nasıl bir biçimde yapıldığıdır.

Bu noktada tragedya anlatısının sahip olması gereken üç temel düzeyden söz etmiştir: *peripeteie*, *anagnorisis*, *pathos*. *Peripeteie*, eylemin tersine dönmesidir, bir baht dönüşüdür *Anagnorisis*, karakterin *peripeteie* değişimini algılamasıyla bilgisizlik durumundan bilgili duruma geçmesidir (Şener, 2016). *Pathos* ise, yıkım ve acıyla sonuçlanan olayların yarattığı heyecandır (Aristoteles, 2014). Yani her tragedyanın anlatısında mutlaka bulunacak bir çatışma vardır, bu çatışma sonucu dönüşen bir karakter söz konusudur.

Aristoteles, tragedyanın konusu ve içerik düzlemi ile ilgili olarak da çeşitli formüller üretmiştir. Tragedyanın konusu seçilirken taklit edilecek eylemin niteliği önemlidir. Tragedyanın konusu olacak eylem, izleyicilerde acıma ve korku duygusu uyandırmalıdır. Öykünün gidişatı, çatışmayı güçlendirmek adına mutlaka, mutluluktan yıkıma doğru olmalıdır. Burada karakterini bahtını yıkıma doğru döndüren, karakterin kötülüğü değil ancak bilgisizliğinden ve sağduyu eksikliğinden kaynaklanan yanılığdır. Sevda Şener’e göre (2016), tragedya karakteri tehlikeli bir özgürlüğe yazgılı kişidir. Özgürlüğünü arayan karakter aşırılığa düşer ve hata yapar. Bu aşırılığı sonucu da sonu ölüm ya da yıkım olur. Ancak özgürlüğünün iradesini elde etmek için savaşmadan ölen karakter trajik değildir; örneğin, Hamlet’teki Leartes, Antigone’deki İsmene trajik karakter sayılmazlar.

Trajik karakter soylu, özgürlüğü ve inançları için savaşmayı göze alan, seçim yapma gücüne sahip, sorumluluklarının bilincinde erdemli bir kişidir. Karakter bir toplumsal değerdir ve karakterin taşıdığı bu değer, toplum tarafından mutlaka onaylanmış olması gereklidir. Ancak bir taraftan trajik karakter kusursuz değildir, mutlaka bir yanlışı vardır; o yanlışı onu yıkımına götürür. Bu kusur Antik tragedyalarda genellikle aşırılıktır (Şener, 2016). Ölçülülüğü temel bir erdem olarak ele alan çağın bakışını,

metinler üzerinden bu şekile okumak mümkündür. Bu noktada, sanatın ahlaki değerleri ve toplumsal doğruları aktarmak için kullanılabilen bir araç olarak görüldüğü söylenebilir. Katharsis, yani arınma işlevi de, izleyicinin bir insan olarak kendi yazgısına karşı bir sağaltım yaşamasını sağlamaktadır.

Bu noktada Şener, tragdeya kahramanının bir kişilik mi yoksa kimlik mi olduğu sorusunu sorar. Ona göre, tragedya kahramanı bir kimliği temsil eder; karakter o kimliğin dışına çıkamaz, çünkü çıkarsa olayın seyri değişecektir. Ancak oyun kişinin rollerinin değişebileceğini gösteren örnekler de vardır (Şener, 2016: 89).

Kısaca özetlemek gerekirse Aristoteles, organik bir bütünlük taşıyan; içinde insanlığın temel çatışmalarını barındıran; karakterleri soylu fakat kusurlu olan; yazgının galip geldiği; izleyicilerde bir estetik zevk ve arınma duygusu yaratan; anlatı biçimi bakımından destandan üstün gelen bir tür olarak tragedyanın sınırlarını çizmiştir. Ta ki 18. yy'da ortaya çıkan yeni yorumlara değin, tragedya metinleri değersel ve biçimsel bakımdan fazla fark göstermeksizin varlığını sürdürmüştür (Şener, 2019).

Ortaçağ döneminde tüm tiyatro gösterimleri yasaklanmıştır. Bu nedenle bu dönemde tragedya metinleri yalnızca yazınsal olarak edebi bir değer olarak görülmüştür. 15. ve 16.yy'la beraber ortaya çıkan rönesans hareketiyle, tüm diğer sanatlar gibi tiyatro sanatı da yeniden canlanmıştır. Ortaçağ'da kilisenin yasakladığı tiyatro, yine kilisenin içinde doğmuştur. Antik tragedyaya göre biçimsel olarak küçük farklılıklar ortaya konmuş, trajikomik eserler verilmeye başlanmıştır. İçerik bakımındansa, orta sınıfın zenginlik ve güç tutkusuyla genel ahlak değerlerinin çatışması konu olarak seçilmiştir. Rönesans döneminde tragedya ile ilgili özgün bir kurama rastlanmamaktadır, fikirler genellikle Antik düşünürleriyle aynıdır. Rönesans döneminde kısaca tragedya, oynanmak için yazılan; gerçeğe benzerlik gösteren; üç birlik kuralının olduğu; eğitici ve eğlendirici bir tür olarak görülmüştür. 18. yy'dan sonra ise tiyatrodaki yeni yorumlar ortaya çıkmış, hem biçimsel hem de konular bakımından radikal değişiklikler gerçekleşmiştir. Klasik kurallar aşılmış, izleyicinin beklentisine göre yeni eğilimler ortaya çıkmıştır. Tragedyalarda, günlük olaylara ve sıradan insanlara yer verilmeye başlanmış anlatı, içeriğe uyumlanarak düz

yazıya dönüşmüştür. Sonrasında romantik akılma beraber biçimsel özelliklerde daha fazla esnemeler görülmeye başlanmış, tragedya karşıtlığı Hegel'in diyalektiğiyle birlikte ele alınmıştır. Romantik dönem aynı zamanda tragedyayla komedyanın yeni bir tanımı olan groteskin de doğuşunun gerçekleştiği dönemdir. Yaşadığı ve ürettiği klasik çağda eleştirilen Shakespeare metinleri, Romantik dönemde yeniden ele alınmışlar ve onun metinlerini modern dramın en usta örneği olarak değerlendirmişlerdir (Şener, 2019).

Görüldüğü gibi Aristoteles'in tragedya anlayışı özellikle Rönesans Dönemi'nde güçlenmiş ve çok uzun bir süre de insanlık tarihinde genel geçer olarak kabul edilmiştir. Bu ilkelere ilk kez karşı çıkan ünlü Alman yazarı ve kuramcısı Bertolt Brecht'tir. Tragedya dendiğinde yalnızca Antik Yunan tragedyaları düşünülmemelidir. Çünkü uzunca yıllar aynı formlarda tragedya yazan sayısız yazar vardır. Ancak görülmektedir ki zaman içinde tragedyaların özelliklerinde ve ona karşı bakışta değişiklikler meydana gelmiştir. Bu değişim toplumların ve çağlar değişimiyle koşut ve son derece doğal olarak ortaya çıkmaktadır (Nutku, 2001).

Nutku'nun da ifade ettiği gibi, modern tragedyanın kahramanları artık krallar, prensler değil, günlük hayatın içinden sıradan insanlardır. Çağlar değiştikçe insanın, evrendeki kendi yerini değerlendirme biçimi de dönüşmüş, bunlar da doğal olarak eserlere ve türlere yansımıştır.

Terry Eagleton'un bu noktada 'değer'lere yönelik yaklaşımı, uyarılma meselesi de söz konusu olduğunda etkili ve çarpıcı bulunmuştur. Ona göre değer, geçişli bir terimdir: özgül durumlarda, belirli ölçülerde ve amaçlar doğrultusunda insanlar tarafından benimsenen ve önemsenmiş şeylerin bütünüdür. O halde bu ölçütlerin dönüşmesiyle, toplum ve dolayısıyla değer yargıları da dönüşür. Bir gün Shakespeare'e herhangi bir değer atfetmeyen ve ondan bir tat almayan insanların olacağı bir toplumun oluşma ihtimali her zaman vardır. Günümüzde Shakespeare metinleriyle duvar yazıları eş değerde tutuluyor da olabilir. Kimileri bunu bir çeşit yozlaşma ve kültürel olarak fakirleşme olarak değerlendirebilir ancak Eagleton'a göre, dogmatiklik bir kenara bırakılırsa bu tersine zenginleşmenin de bir belirtisi olabilir (2014: 26).

Eagleton'un bu görüşündeki dönemin amaçları vurgusu önemlidir. Bir eserin içerik ve biçimsel özellikleri ve poetikalar, üretildikleri dönemin yaygın görüşünden ayrı düşünülemez. Bir uyarlama, mutlaka üretildiği çağın etkisini taşıyacağından, bu bir dönem uyarlaması olsa da içinde bulunulan çağın perspektifinden yaklaşmak doğal bir sonuç olacaktır, bir zaman-mekân uyarlamasını da ruhunda taşımaktadır. Antik Yunan tragedya ve Aristoteles'in poetikası içinde bulunulan çağın görüşlerinin bir ürünü ve sonucudur. Platon'dan farklı olarak Aristoteles sanata ahlaki bir işlev yüklemiştir. Aristoteles'in bu görüşüyle birlikte ele alındığında sanat eseri hem biçimsel hem içerik bakımından aynı zamanda bir dönem ahlakının da taşıyıcısıdır. Sanat eserlerinin ve kuramlarının zamanla değişmeleri, toplumsal dönüşümler, değerlerin dönüşmesi dolayısıyla ortaya çıkar.

Rönesans döneminin ve Klasik dönemin sonuna kadar tragedya ile ilgili görüşler Aristoteles'inkiyle aynı ya da benzer olarak kalmış, ürünler de ona göre ortaya konmuştur. Klasik dönem kuramcıları, Antik yazar ve kuramcıları otorite olarak kabul etmişlerdir. Var olan yönetim sistemi ve iktidar yapılarıyla sanatın otoritelerini birbiriyle paralel olarak ele aldıklarını söylemek mümkündür. Ta ki modern tülerin ortaya çıktığı dönemlere değin, tragedya akli ve sağduyuyu temel nokta olarak belirleyen ve toplumu eğitime işlevini yerine getiren bir tür olarak yüceltilmiştir (Şener, 2019).

Yalnız Şener'e göre, rönesans düşünürleri ve sanatçıları, Aristoteles'in *Poetika*'sını doğru yorumlayamadıkları için o ilkelere sıkı sıkıya bağlı ürünler ortaya koymuşlardır. Ona göre, bu yanılığın ilk nedeni, Aristoteles'in ortaya koyduklarını nesin ve değişmez kurallar olarak görmüş olmalarıdır. Aristoteles'in metnini ortaya koyduğu dönemin düşünce biçiminin ve sanat ortamının dikkate alınmadan, *Poetika*'ya yüklenen bu anlam, eserin kendi düzlemine de aykırı olmuştur. Çünkü aslında Aristoteles kural koymamış, ancak bulunduğu dönemdeki ürünler üzerinden değerlendirmeler ve saptalamalar yapmıştır: "*Aristoteles'in, tanımlarını, açıklamalarını, çağının oyulandan aldığı örneklerle desteklemiş olması bunun kanıtıdır. Poetika'yı doğru olarak yorumlayabilmek için Aristoteles'in, elindeki verileri nasıl değerlendirmiş olduğunu dikkate almak, vardığı sonuçları bilimsel bir yöntemle nasıl kurallaştırdığım saptamak gerekir*" (2019: 80).

19. Yüzyılda modern tragedya olarak ele alınan bir tür gelişmeye başlamış, eski tragedya kalıpları yerine farklı biçimde metinler denenmiştir. Nutku'ya göre (2001), modern tragedya dönemi Henrik Ibsen'in ortaya çıkışından bugüne kadar olan süreci kapsar. Nutku, çağdaş tragedya olarak nitelendirilen kimi metinlerin tragedya olup olmadığının tartışmalı bir mesele olduğunu ifade etmiştir. Şener (2016) ise, günümüzde tragedya düşüncesini iki farklı şekilde ele alan olduğundan; hala klasik biçimde üretilmiş olan metinlerin tragedya sayılacağını düşünenlerle karşın çağın getirilerine uygun yeni trajikler üretilebileceğini düşünenlerin olduğunu belirtmiştir. Trajik olanın özünde insanın çelişkilerle dolu yaşamı olduğu kabul edilirse, modern anlamda farklı yaklaşımlarla ortaya konmuş oyunlardan söz edilebileceğini söylemiştir. Bu bakıma Nutku'nun yaklaşımının türçü ve daha geleneksel olduğunu söylemek mümkündür.

Richard Wagner, bu tek bir sanatı önemli gören türçü yaklaşımı eleştirmiş ve üstün işlevli bir sanatın tek tek türlerle değil, bütün sanatların birleşimiyle oluşacağını söylemiştir. Ona göre sanat bir birleşik sanat yapısı, *Gesamtkunstwerk* olmalıdır. Tragedya sanatının en üstün örneği olan Shakespeare'in oyunlarında buna benzer bir sanat anlayışı görülmektedir (Şener, 2019).

Bu noktada örneğin groteskin ortaya çıkışı, toplumsal dönüşümle birlikte okunduğunda anlam kazanmaktadır. Aristoteles, taklit sanatı olan dramın iki türünden biri olan komedyanın niteliklerinden söz ederken, komedyanın aşağı karakterli insanların taklidi olduğunu ifade eder. Komedyaya, kötülüğün gülünç olan yönünü ele almaktadır. Bu da, ona göre, çirkinliğin bir bölümünü oluşturur. Çünkü gülünç olmayı kusur ve çirkinlik olarak kabul etmektedir, ancak yine de insana zarar vermez. "*Komedyaya maskesi bunu çok iyi simgeler: Çirkin ve biçimsizdir, ama herhangi bir acı belirtisi yoktur bu yüzde*" (2014:27).

Komedyaya çok uzun bir süre tragedyaya göre daha az değer biçilmiş, komedyaya metinleri sırf gülünçlük üzerine kurulu olduğu için küçük görülmüştür. Bu durum neredeyse romantik döneme kadar da sürmüştür. Bu düşünceden kaynaklı olarak da sanat türleri de temaları bakımından keskin çizgilerle birbirlerinden ayrılmıştır. Aristoteles'in

sınırlarını çizdiği tragedyanın içinde güldürü ögesi bulunmamalıdır, bu onun özüne zarar vermektedir.

Aslında sanatta gülmeyi konu alan ve onunla iş gören eserlerin ikincil konumda olmasının nedeni, hâkim düşüncelerin onu kendilerine bir tehdit olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin Hristiyanlık kültüründe gülme eylemi lanetlemiş ve onun şeytana dair olduğuna dair bir düşünce varlığını uzunca yıllar sürdürmüştür. 17. yüzyılda gülme ile ilgili benzer bir tutumun hala olduğunu söylemek mümkündür. Önemli olan komik olamaz görüşü hâkimdir. Tarihteki önemli kişi ve fenomenler komik olarak temsil edilemezler. Komiğin alanı dardır. Bu hâkim görüş dolayısıyla, edebiyatta da komedi ancak aşağı türlerin konusu olabilir (Bahtin, 2014).

Tüm bu nedenlerden dolayı tragedya ve komedy arasında keskin ve kalın çizgilerle belirlenmiş ayrımlar söz konusudur. Shakespeare'in bulunduğu çağda eleştirilirken, romantik çağda yüceltilmesi de bundan kaynaklanmaktadır. Victor Hugo, klasik sanat düşüncesinin aksine çağdaş sanatta tüm türlerin birleştiğini ve farkların ortadan kalktığını ifade etmektedir. Hugo'ya göre grotesk antik tragedyadan beri vardır ancak arka planda kalmaktadır. Bu türler arasındaki farkların yumuşamasıyla, gerçek hayat ve güldürü birbirine yaklaşmış ve yüce ile grotesk birbirinin içine geçmiştir (Şener, 2019).

Türleri hiyerarşik bir bakışla ve sanatları kesin kalıplar, katı kurallar içinde ele alan bakış, yeni ve yaratıcı üretimlerin önünü kapatmakta ve dolayısıyla uyarılma çalışmalarına karşı da kuramsal olarak benzer bir tavır sergilemektedir. Bu da ideolojinin perspektifinden bakıldığında, statükocu bir sanat anlayışı olarak okunabilir. İnsanın ve toplumların dönüşümünü görmezden gelerek, özcü bir biçimde türlere ve onların biçimlerine sarılan bir görüşün yeni çağda işlevsiz olacağını söylemek mümkündür.

Louis Althusser, klasik tiyatroyu bu bağlamda ideolojik bir aygıt olarak değerlendirmiştir. Ona göre, klasik tiyatroyun hammaddesi (politika, ahlak, din vs.) ideolojik temalardır. Bu temalar bütün eleştirilere ve sorgulamalara kapalı bir biçimde tragedya da bulunmaktadır. Öte yandan klasik tiyatroyun biçimsel özelliklerini de, onun temalarıyla koşut biçimde ideolojik bulduğunu söylemektedir. Bu ideolojiden kopuşu da Brecht tiyatrosundan örnekle, onun biçimsel koşullarından kopuşla gerçekleştiğini ifade

etmektedir (Althusser, 1999). “Bu anlamda tragedyanın içinde mitler, toplumsal anlamda egemen ideolojinin yeniden üretimine, yani iktidarın kitlelerin bilinç yapısını denetim altında tutmasına ve sistemin devamlılığını sağlamasına hizmet eder bir konumda kullanılmıştır. Anlatı buna bağlı olarak iktidarın anlatısıdır” (Akgül, 2014: 14).

Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nda iç içe geçmiş iki sanat dürtüsünden söz eder: Apolloncu ve Dionysosçu. Ona göre, yaratımın iki biçimi, bu iki tanrı üzerinden imgeleşmektedir. Dionysos doğanın üretici gücüdür, doğadan gelen esrik hazlardır, doğadan gelen coşku ve heyecandır:

Şimdi hayvanların konuşuyor, yeryüzünün süt ve bal veriyor oluşu gibi, insandan da doğüstü bir şey tınlamaktadır: tanrı olarak duyumsar kendini, şimdi kendisi de düşünde tanrıların değiştiğini gördüğü gibi, kendinden geçmiş ve yücelmiş bir biçimde değişmektedir. Artık bir sanatçı değildir insan, bir sanat yapıtı olmuştur: tüm doğanın sanat gücü, ilk-bir'in en üstün hazsal doyumunu için, burada esriğin ürperişleri arasında açınlamaktadır kendini (Nietzsche, 2005: 30).

Apollon ise, kahin tanrıdır. İnsanın, insan zihninin ve kültürün üreten, yaratan gücüdür. Apolloncu sanat görsel sanatları, yontuyu içine alırken; Dionysosçu sanat ise, müzik gibi görsel olmayan sanatların temsilcisi gibi metinlerde var olurlar. Bu iki karşıt tanrı, iki karşıt yaratım biçimi sanat metninin içinde beraber var olarak, derin çatışmayı ve dolayısıyla sanat metnini yaratırlar. Ulus Baker'e göre (2015), Antik Yunan tragedyası anlamını bu iki varoluş tarzı arasında bir gerilimde bulur. Bir taraf, Apolloncu taraf, düzenlilik, ritim, hesaplı kitaplı sanat; bir taraf, esrik, ölçsüz, kendinden geçen sanat, bu da Dionysiak sanattır. Bunların oluşturduğu gerilim noktasında sanat ortaya çıkar.

Nietzsche, Dionysos şenliklerine atıfla, müziğin karnından ilk doğduğunda tragedyanın insanın doğayla bütünleşen, onu kabul eden, onunla birlik olan hazlarıyla donanmış olduğunu, insan ve doğanın bütünleşmesinin bir kutlaması olduğunu ifade eder. Ancak, ona göre Euripides'le beraber, tragedya Apolloncu unsurların öne çıkarak, insan aklını merkeze alarak ve üstelik biçimsel olarak da düşündürmeyi amaçlayan bir tragedya

ortaya çıktığını, bunun da tragedyanın ölümü olduğunu söylemektedir. Ama bu tragedya artık ne Dionysos'undur ne de Apollon'un, o artık Sokratik tragedyadır.

Tragedya ilk doğduğunda doğayla birlik kurmanın bir aracıyken zaman içinde dünya karmaşasını akılcı bir biçimde çözümlene gibi bir amaca yönelmiştir. Tragedyanın özü olarak kabul edilen Dionysyak öz, uygarlaşma süreciyle beraber bozguna uğramıştır. Başta tragedyaı oluşturan temel birliğin, Apolloncu ve Dionysosçu birliğin, Apollon'un lehine bozulması ve onun egemenliğinin altına girmesidir (Güçbilmez, 2006: 36):

“Başlangıçta, tragedyanın ilkel ve akaldışı olana, ya da aklın hesaba katılmadığı dürtüsel duruma çağırın sesi, sonraki tragedyalarda dönüşüme uğratarak izleyicinin aklını ve dikkatini çekmek için kullanılmaya başlanmıştır. Sophokles'le başlayıp, Euripides'le yıkıma ulaşın bozulma süreci içinde üretilen tragedyaalar, izleyicisini sahnede olup biten her şeyin farkında olmaya ve dahası onlar üzerine düşünmeye yönlendirir.”

Azra Erhat, Friedrich Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde yaptığı Yunan varlığı üstüne yorum bugün de geçerli saymaktadır. Yalnızca tragedyaada değil yaratımın kendisi söz konusu olduğunda bu iki tanrı yine işin içindedir. Yaratıcılık bu iki tanrının birleşiminden doğar ve bu iki tanrının bir araya gelişi biçimle özün bir araya gelişidir (2014: 44):

Apollon aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler, ışıktır, doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneğidir, Apollon plastik sanattır, ama aynı zamanda da öngörmedir, anlama ve kavramadır, ışığın doğayı bir projektör gibi aydınlatıp karanlık kalan sırlarını çözümlemesidir. Ama bu güç, insanı bir seyirci ve bir taklitçi olmaktan da ileri götüremez, yaratıcılık insanın doğaya bir başka türlü coşkuyla karışmasını şart koşar, karanlık güçlerin gizemine ermesini. İşte bu gücü de Dionysos, şarap tanrı simgeler. Dionysos doğanın kendisi değil, bir ana tanrıça değil de, insana doğayla birleşmeyi ağlayan bir araçtır sanki. İnsan için düşünülmüş, yaratılmış bir tanrıdır.

Bu noktada ideolojik olanı, dayatmacı olanı, biçimin kendisinin taşıdığını söylemek mümkündür. Türe özgü biçimsel özelliklerin katı kalıpların içine sıkıştırılmış olması, biçimin her defasında söylemi yeniden üreterek yaratıcı eylemin gerçekleşmesini engellemesi de bundandır. Biçimsel özelliklerin bu derece önemsendiği bu noktada içerik de onun bir kölesi haline gelir. Yeni bir şey söylemek, bir şeyi yeni biçimde söylemeyi de gerektirir.

Nietzsche'nin “*Bu uyarıcılar -Apolloncu görüşlerin yerine- soğuk paradoks düşünceler ve – Dionysosçu cezbelenmelerin yerine- ateşli duygulanımlardır; üstelik gerçekçi bir biçimde taklit edilmiş, kesinlikle sanatın eterine daldırılmamış düşünceler ve duygulanımlar*” (2005:86) olarak ifade ettiği gibi, yalnızca belirli niteliklerin biçimsel taklidi olarak kaldığında, bu bir uyarılma çalışması olduğunda da, yeni bir şey söylememekte, neredeyse sanatsal bir nitelik de taşımamaktadır. Çünkü orada safi bir taklit amacı olduğunda, yeniden üretimi yapan kendi duygulanımından parçaları o metne eklemediğinde var olanı yeniden üretmekten ötesini de yapmamaktadır. Bunun işlevselliğinin tartışılır bir mesele olduğunu belirtmek gerekir.

Çağlar değişmekte, anlamlar dönüşmekte bunlar da insan üretimine doğal olarak yansımaktadır. O nedenle insana dair ilksel mitlerin taşıyıcısı olarak tragedya aslında her çağda farklı biçimde yeniden form bulmaktadır. Nihayetinde mitin kendisi insanın dünyayı anlamlandırma çabasında ortaya koyduğu anlatılar, hikâyelerdir. Ancak mitin kendisi de her defasında yeniden ve başka biçimlerde anlatılabilir niteliktedir. İnsana dair olan, her zaman insana dairdir, bunu köktenci bir biçimde mitin doğuşundan bugüne aynı biçimde taşımayı makul bulan görüş, mitin kendini dayatmacı bir söyleme dönüştürmektedir. Bu noktada esas olan anlatının kendisidir.

Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. (...) Mitte, efsanede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, pantomimde, tabloda (...), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır. Üstelik, sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihinin

kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. (...) İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umurunda değildir: İster uluslararası, ister tarihler aşırı, ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi (Barthes, 1993:83).

Anlatı, insanın anlam dünyasının oluşmasında vazgeçilmez olarak merkezde bulunmaktadır. Anlatı, biçimdir. İnsanlar aynı anlatıları anlatmaktan dünyanın hiçbir çağında vazgeçmemişlerdir denebilir. İnsanlar, insanlık için bir tutku bir varoluş biçimi olarak nitelendirilebilecek olan anlatıları, zamanla beraber daha özgün ve farklı yollarla ifade bulmanın yollarını aramışlardır. Çalışma boyunca tragedyalara ele alırken de, onların uyarlamalarını ele alırken de temel kavrayışın bu ekseninde olacağını belirtmek gerekir. Bu nedenle tür ve türler arasında hiyerarşik olarak kurulan ilişkileri dışsallaştırarak, bütüncül bir sanat anlayışıyla meseleye yaklaşmak gerekmektedir. Türler varlıklarını kesin çizgilerle sürdürmezler, birbirlerini içine geçerek, birbirleri içinde eriyerek, yani birbirlerine uyarlanarak var olmayı sürdürebilirler. Katı kurullarla çerçeveleri çizilmiş hiçbir tür yoktur ki varlığını uzun süre devam ettirmiş olsun.

Berna Moran (2001), matematik, mantık gibi alanların kendi içinde değişmez kapalı kavramlar ürettiğini söyler. Ancak sanatın ve sanat alanlarının ve eserlerinin tanımı böyle bir perspektiften yapılamaz. Çünkü her zaman yeni durumlar mümkündür, her zaman farklı anlatış biçimleriyle ve yeni şeylerle karşılaşabiliriz. Bu bağlamda tragedya açık dokulu bir kavramdır ama Klasik Yunan Tiyatrosu kapatılmış bir kavram olarak yorumlanabilir, der. Bu nedenle geriye dönük bir dönem ele alınırken, bu ayrımı kurabilmek, hala sanatın kalbindeki yaratıcı gücü koruyabilmek adına önem taşımaktadır: *“Edebiyatta yer alan arketipleri ölü alegoriler sanmamalıdır, bunlar insan yaşantısının çok eski temel formlarıdır ve bunun içindir ki bizde derin tepkiler uyandırıyorlar. Yine bundan ötürüdür ki arketipleri kullanan sanatçı kendi kişisel yaşantılarını aşarak evrensele dokunmuş ve kişisel sesinden daha güçlü bir sesle okura seslenmiş olur” (2001:193).*

Bu nedenle tragedya çağdaş olarak hala yaşamaya devam etmektedir. Biçimin dönüşmesi ise, çağın estetik algılarının ve teknolojik durumunun bir getirisi olarak ortaya

çıkılmaktadır. Bu meselede Deleuze ve Guattari bu tragedyanın taşıdığı arketiplerin biçimci bakımdan korunmalarını şiddetle eleştirmişlerdir.

Deleuze ve Guattari *Kapitalizm ve Şizofreni* (2014) kitabında yapısalcı psikanalizi ve köktenci düşünceyi Sigmund Freud ve Claude Levi-Strauss ekseninde eleştirirler. Bu bağlamda her şeyi bir yapı haline getiren «genelleşmiş bir mitolojiye» karşı tekillikleri öne sürerler. Her şeyi Oidipus'a indirgeyen ve bu bağlamda kaynağını mitostan alan psikanalizin karşısına şizo-analizi çıkarırlar. Deleuze, mitin ve tragedyanın içerdiğinin aksine, aslında tümüyle olmasa da bir yönüyle Nietzscheci bir yaklaşımla, ölçülülüğün yerine taşkınlığı koymaktadır.

2.2. Türler Dışı Bir Shakespeare ve Hamlet

William Shakespeare, 16. yüzyılda yaşadığı düşünülen ve bugün dünyada belki üzerine en çok konuşulmuş dram yazarı, şair ve oyuncudur. Hâlâ onun dehası ve metinleri üzerine eleştiriler, düşünce yazıları yazılmaktadır. Verdiği eserler yüzyıllardır yazın dünyasının ilgi odağı olmuş, araştırma nesnesi olarak sayısızca metnin konusunu oluşturmuştur. Yalnızca tiyatro alanında değil; felsefe, edebiyat, sinema gibi alanlarda da üzerine yazılmış sayısız kaynak mevcuttur. Bu durum onun metinleri üzerine bir şeyler yazmayı hem kolaylaştırmakta hem de zorlaştırmaktadır. Kaynak bolluğu nedeniyle, birçok farklı zihnin farklı yaklaşımlarının izini sürmek mümkündür ancak bir taraftan yeni bir şey söylemek ve meseleyi sınırlandırmak da bir o kadar zor görünmektedir.

Bu çalışmanın temel derdi Shakespeare ya da Hamlet değildir, o dinamiklerin sinemaya yansımalarının izini sürmektir. Dolayısıyla Shakespeare'in nasıl ele alınacağı, Hamlet'in temel pratikler bakımından nasıl yorumlandığı da önem taşımaktadır ancak bu konuda sınırları net çizmek gerekmektedir. Bu bölümde Shakespeare ve Hamlet ele alınırken kuramsal çerçeveyi oluşturarak çalışmanın dokusuna uygun görüşlerden bir izlek belirlenecektir.

Shakespeare üzerine sayısızca yapılmış çalışmaya rağmen, onun hayatıyla ilgili bilinenler çok sınırlı sayıdadır. Bunca edebiyatçı ve tarihçi yüzyıllardır onun hayatı ve eserleri üzerine çalışarak ancak bir defter sayfasına dolduracak kadar bilgi edinmişlerdir. Bunun nedeni hem belgelerin yetersizliği hem de onun ölümünden çok uzun süre sonra keşfedilmesidir (Urgan, 1984).

Stratford-upon-Avon kasabasında 1564 yılında doğduğu bilinen Shakespeare'in hayatıyla ilgili bilgiler neredeyse mitik düzeydedir. Onun ne iş yaptığı, hayatını nasıl kazandığı gibi bilgiler hep kaygan bir zemin üzerine kuruludur. Metinleriyle yüzyıllara meydan okumuş bir yazarın hayatının bu denli merak yaratması anlaşılır bir durum olarak görülebilir. Ancak onun ne iş yaptığı, şüphesiz onunla ilgili bilinmesi çok da önem taşımayan bir meseledir. Hatta onun kim olduğu, nerede yaşadığı, kiminle evli olduğu gibi bilgiler de bu çalışma açısından gerekli bilgiler değildir.

Bir bakıma onun yaşamı ve eserlerini nasıl yazdığıyla ilgili bilgilerin az olması, metinlerinin ele alınmasının daha yaratıcı olmasında etkili bir unsur olduğu iddia edilebilir. Kimileri onun adıyla bildiğimiz metinlerin kolektif çalışmalar sonucu ortaya çıkmış metinler olduklarını düşünürlerken; kimileri de, aslında Shakespeare diye birinin olmadığını, dönemin ünlü siyasetçi ya da edebiyatçılarından bazılarının isimlerinin, bu mahlası kullanarak yazdıkları düşüncesi ortaya atılmıştır. Ancak her ne olursa olsun, kim yazmış olursa olsun, bu metinler elimizdedir; yazarı ile ilgili bunca sınırlı bilgiye sahip olunması da, eserlere daha özgür bir bakış sağlamak açısından etkili olmuş olabilir.

Shakespeare'in eserlerini ortaya koyduğu dönem, İngiltere'nin refah ve bolluk içinde olduğu bir dönemdir. Aynı zamanda sanatsal üretimin de bir o kadar verimli olduğu ve yükselişe geçtiği bir Avrupa'dan söz edilmektedir. Rönesans düşüncesi bütün bölgeyi sarmıştır. Böyle bir ortamda ürünlerini ortaya koyan Shakespeare'in çağcıl diğer yazarlardan etkilendiği ve onlardan beslendiği iddialar arasındadır (Wells, 1995).

Eser bakımından son derece üretken olan Shakespeare'in yazabildiği sürede, yıl başına iki eser ortaya konduğu söylenmektedir; öte yandan kayıt altına alınmamış ya da yok olmuş olabilecek kimi çalışmalarının olabileceği de tahmin edilmektedir. Yazdığı neredeyse bütün metinler, daha önce yazılmış ya da sözlü kültürün içinde olan hikâyelerin uyarlanmasıdır. Sydney Lee'ye göre, onun dönemin popüler konularını işlemesi ve halk tarafından beğenilmiş hikâyeleri yazmasının amacı, enerjisinden ekonomi etmek istemesidir. Bu bakıma Lee, Shakespeare'in gelecek kuşaklara kalıcı ve ölümsüz klasikler bırakmak değil, yaşadığı çağda halka hitap ederek para kazanmayı amaçladığını düşünmektedir (Lee, 2011). Ancak bunun bir varsayım olduğunu unutmamak gerekir. Ancak doğru olsa bile, bu onun eserlerinin ele alınmasında ve değerlendirilmesinde önemli bir bilgi değildir. Çünkü metin, yazarın niyetini her zaman aşmaktadır.

Shakespeare'in dehası metinlerindeki katmanlarda gizlidir. Metinleri; anlatı biçimi, kurgusu ve kullandığı dil bir yana; içerikteki karakterleri işleme biçimleri, ahlaki değerler bakımından döneminden farklı iletiler taşıması ve aslında tüm bunlarla tragedya türünün katı yapısını yıkması bakımından son derece dikkate değerdir.

Rönesans dönemi, önceki bölümde de üzerine detaylı biçimde durulduğu gibi, Antik Yunan kuramcılarının izinden giden bir sanat üretiminden yanadır. Dönemin klasik düşünceden yana olan yazarlarının, Shakespeare'in kural dışılığına popülerlik kazanmak ve halkın beğenilerini cezbetmek amaçlı olduğunu düşündükleri ve onu bu tutumundan dolayı küçümseyip ve eleştirdikleri bilinmektedir. Hatta Rönesans döneminin kuramcılarına göre Shakespeare'in başarısı tamamen tesadüftür. Ancak Shakespeare'in metinlerine bugünün gözünden bakıldığında, dönemi içinde son derece yenilikçi ürünler ortaya koyduğunu söylemek mümkün olabilmektedir. Onun oyunlarında tiyatroyu besleyen toplumsal kabullerin anatomisi ve özeleştirisini görmek mümkündür. Bütünsel bir bakışla bakıldığında toplumsal değişimin gizli güçlerini içinde barındıran metinlerdir bunlar (Şener, 2019).

Shakespeare, çeşitli türlerden eserler vermiştir. Ancak onun ürünlerini hangi kronolojik sırayla ortaya konduğu bilinmemektedir, çünkü dönemin editörleri

sınıflandırmaları kronolojik değil, türsel olarak yapmışlardır. Ancak onun eserlerini türsel olarak ayırmak pek de kolay bir iş değildir. Çünkü onun metinlerinde bu türsel nitelikleri katı sınırlarla ayırt edebilmek zordur. Onda kimi türler birbirinin içine girmiş, başkalaşmıştır. Nitekim trajedilerinin bir kısmı tarihsel, tarihsel oyunlarının⁵ bazıları trajiktir ayrıca trajik ve tarihsel oyunların içinde komik karakterler ve komedyası unsurları bulunabilmektedir. Dolayısıyla dönemin klasik yaklaşımının perspektifinden bu türlü türsel bir sınıflandırma yapmak zor ve aslında işlevsizdir (Wells, 1995).

Nietzsche de, Shakespeare metinlerini, bir tür olarak Sokratesçi tragediyadan ayrı tutmuştur. *“Shakespeare'in dili ve karakter betimlencesinde böyle karşılaştırmalar için kesin dayanağınız var. Onda etik bir bilgelik söz konusudur, bu bilgelik karşısında Sokratesçilik yersiz ve çok bilmiş kalır”* (Nietzsche, 2005: 33).

Ancak belli başlı Shakespeare kuramcılarının sınıflandırmalarına bakıldığında, genellikle tarihsel bir amaçla eserleri sınıflandırdıkları ya da türsel olarak ayırdıkları görülmektedir.

Hamlet, ilk oynandığı günden beri (1601), ki Shakespeare'in Hamlet'i 1500 yılından önce yazılmış bir metinden uyarladığı tahmin edilmektedir, Shakespeare'in en bilinen metni olmuştur ve en çok sevilen oyunu olarak da kabul görmektedir. Yazıldığı dönemde de çok sevildiği iki yıl geçmeden metnin korsan bir versiyonu ortaya çıkmıştır. Shakespeare kuramcıları da bu metne *Bad Quarto* adını vermişlerdir. Sonrasında, 1604 yılında, Shakespeare'in el yazmasına dayanan bir diğer metne de *Good Quarto* denmektedir. Şu anda Hamlet olarak bilinen metin bu metinlerin bir birleşimidir (Bozkurt, 2007).

⁵ Wells'e (1995) göre, tarihsel oyun deneni tür, Shakespeare'den önce var olmayan bir dramatik türdür.

Hamlet metin olarak incelendiğinde, sahnelenmesi 6 saati bulacak bir metne sahiptir. İçinde farklı katmanlar bulunmaktadır. Her ne kadar bir tragedya olarak bilinse de içinde komedyası unsurları içerdiğinden ötürü, modern dram türünün ilk örneklerinden sayılmaktadır. Metnin çok katmanlı yapısı, çok fazla oyunculuk unsuru gerektirmesi ve uzunluğu dolayısıyla sahnelenmesi oldukça güçtür. Dolayısıyla günümüze kadar Hamlet kesilmeksizin sahneye aktarılmamıştır.

Öte yandan Hamlet babasının katilini öğrendiği halde yani *anagnorisis* noktasında yine de olumlu bir dönüşüm yaşamaz. Bu da aslında klasik bir tragedyada beklenen bir durum değildir. Hamlet beklenen durumları kırarak ilerler. Bu haliyle hem metin düzlemindeki yakınlarını hem de metindışı unsurlar bakımından okurlarını şaşırtır. Hamlet'in karakteri, kaygan bir zemin gibidir. Deleuze ve Guattari'nin (2014) terminolojisiyle ne yapacağı bilinmeyen bir şizodur aslında.

Eagleton (2004), bu durumu ifade ederken, Hamlet için politik olanın özne olmak olduğunu söyler. Bu anlamda Eagleton çağımızla koşut bir bakışla Hamlet'i ele alır, ona göre Hamlet, kendini olumlamayan eski feodal bir öznenin çözülmeye başlamasının bir göstergesidir. Birçok yorumcunun Hamlet'i modernist bir karakter olarak ele almasının nedeni de bundan kaynaklanmaktadır; Hamlet'in kaygan zemini, her çağın trajedisini, özne olma sorununu ortaya koymaktadır.

Hamlet simgesel düzene girmeyi reddeden bunun için deliliği seçen bir karakter olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla onun farkı, gösterenin krallığını yerinden eden bir deliliktir. Kralın temsil ettiği iktidarı yerle bir eder. Ancak kimi Shakespeare yorumcuları Hamlet'i Ödipal bir mitin kurbanı olarak yorumlamışlardır. Onun babasının intikamını almak için değil, kendi intikamını almak için annesiyle evlenen amcasını ortadan kaldırmak istediği biçiminde yorumlar söz konusudur.

Kısaca Shakespeare'in Hamlet metnini hatırlamak gerekirse, Hamlet metninin ana teması genellikle intikam olarak değerlendirilmiştir. Bu babasının intikamını almak isteyen bir oğulun hikâyesidir.

Oyunun ilk sahnesinde, gece bekçileri bir hayalet görürler. Birkaç gecedir bu hayalet kale surlarında dolanmaktadır. Bu hayalet, ölen Danimarka Kralı'nın hayaletidir ancak konuşmadan yok olmaktadır. Bunun üzerine, dostu Horatio durumu genç varis Hamlet'le paylaşır. Hamlet, gece gidip hayaleti bekler ve onunla karşılaşır. Babasının hayaleti ona, onu Hamlet'in amcası Claudius'un öldürdüğünü anlatır ve Hamlet'ten onun intikamını almasını ister. Bu arada Claudius, Hamlet'in annesi Gertrude ile evlenmiştir. Ancak Hamlet, hayaletle inanıp inanmaması gerektiğine karar veremez. Hayaletin söylediklerini sorgulayarak, kendince bir karara varmaya çalışmaktadır. Onun bu bocalama aşamasında Kral Claudius bu durumu anlar ve ona karşı hareket geçer. Babasının ölümü Hamlet'i derin bir melankolinin içine sokmuştur. Üstelik annesi, babasının katili ile daha ölümünde kısa bir süre geçmişken evlenmiştir. Bu durumu sindiremeyen bir taraftan da hayaletin dediklerini unutmayan Hamlet, bu süreçte gözlem yapmak ve amacını da kimseye belli etmemek amacıyla deli taklidi yapmaya başlar. Kral'ın baş danışmanı olan Polonius, Hamlet'in kızı Ophelia'ya ya olan aşkı yüzünden delirdiğini Kral'a söyler. Ancak bu da Hamlet'in bir oyunudur aslında. Hamlet Ophelia'ya onların izlediğini bilerek, onu sevmediğini, söyler.

Hamlet'in bu hallerinden şüphelenen Kral ve Kraliçe onun bu hallerini anlamaları için eski dostları Rosencrantz ve Guildenstern'i davet ederler. Bu davetten şüphelenen Hamlet, onları Kral'ın görevlendirdiğini anlar ve onlarla oynamaya başlar. Rosencrantz ve Guildenstern, yolda gördükleri oyuncu kumpanyasından Hamlet'e söz ederler. Bu Hamlet için bir fırsata dönüşür, oyunculara, babasının şüphelendiği ölümünü oynamalarını ister. Böylece Kral'ın tepkilerini ölçebilecektir. Kral oyunun oynandığı esnada aşırı tepki verir. Kral'ın oyuna verdiği teokiden sonra Hamlet hayaletin anlattığı hikâyenin doğru olduğunu anlar.

Daha sonra Hamlet, annesiyle konuşmaya, bu ilişkiyi bitirmesi gerektiğini söylemeye gider. O sırada perdenin arkasından onları dinleyen Polonius'u Kral sanar ve

onu öldürür. Kral bu cinayetten dolayı Hamlet'i İngiltere'ye göndermek ister ve onun yanında Rosencrantz ile Guildenstern'e de bir mektup verir. Bu mektup aslında bir tuzaktır, mektupta İngiltere Kralı'na Hamlet'i öldürmesi gerektiği yazılmıştır. Hamlet ona kurulan bu tuzağı fark eder ve o da Rosencrantz ile Guildenstern'e ihanetleri için tuzak kurarak onları İngiltere Kralı'nın öldürmesini sağlar.

Babasının ölümüne dayanamayan Ophelia, aklını kaybeder ve dereye ölü olarak bulunur. Onun bir kaza eseri mi dereye düştüğü yoksa intihar mı ettiği bilinmemekle beraber, cenaze töreninde, intihar etmiş olabileceği ile ilgili ipuçları verilmiştir. Ophelia'nın kardeşi Laertes, babasının ve kız kardeşinin cenazesi için Danimarka'ya döner. Babasının ve kardeşinin intikamını almak için yemin eder.

Kral ve Leartes aralarında iş birliği yaparlar. Hamlet ve Leartes arasında bir düello düzenlemeye karar verirler. Leartes'in kılıcına zehir sürerler, böylece ufacık bir çizikte bile Hamlet ölecektir. Ancak her ihtimale karşın Kral, bir de düelloda susayan Hamlet'e vermek üzere zehir dolu bir kadeh hazırlatır. Düello sırasında Laertes, Hamlet'i zehirli kılıçla yaralar. Dövüşün yükseldiği bir noktada Hamlet'in eline zehirli kılıç geçer ve Leartes'i öldürür. Bu sırada Kraliçe bilmeden zehirli kadehi içerek ölür. Hamlet son nefesinde Kralı bir kılıç darbesiyle yere serdikten sonra, kendisi de ölür. Norveç Kralı Fortinbras ise Danimarka'nın tahtına geçer (Shakespeare, 2009).

Hamlet'in öyküsünün birçok kuramcı tarafından, Odipus ile ilişkilendirildiği ve bu bağlamda Freud'un Odipus Kompleksi olarak kuramsallaştırdığı kavramla sıklıkla yan yana getirildiği görülmüştür. Ayşegül Yüksel, Odipus'un Hamlet'in prototipi olduğunu iddia etmiştir. Ancak Hamlet'in kompleksi, Odipus'tan daha karmaşıktır (Yüksel, 2017: 149).

Mina Urgan (1984)'a göre, Hamlet bir 'problemlay'dir, yani çözümlenemeyen sorunlar içerir. Öte yandan Urgan, 3 farklı metnin karışmasıyla günümüze taşınmış olması dolayısıyla, hangi metnin gerçek olduğunun net bir şekilde bilinemediğini ifade etmektedir.

Bu noktada gerçek metnin özcü bir yaklaşımla aranmasının gerekliliği tartışmalı bir meseledir. Urgan bu meseleyi tartışırken, ilk Hamlet’i kimin yazdığının önemsiz olduğunu ancak Shakespeare’in bu metne ne miktarda borçlu olduğununun saptanması açısından önemli olduğunu ifade etmektedir. Burada uyarlama metinlere karşı da özcü bir yaklaşımı sezmemek mümkündür. Sonuç itibariyle Shakespeare kendi metnini ortaya koymuştur, yukarıda da detaylı bir biçimde tartışıldığı gibi, temalar birbirine benzer ancak önemli olan anlatımın farklı olmasıdır.

Hamlet’in yalnızca metni değil; karakter olarak Hamlet, üzerine de fazlaca alanda yorum yapılmış, fikir üretilmiştir. Hamlet sıradan bir tragedya karakteri gibi değildir; ironik ve tutarsız bir karakterdir. Öte yandan babasının katilini bildiği halde, ondan alacağı intikamı ertelediği için de, ilgi çekmektedir. Onun intikamı geç alınmış bir intikamdır: *“Daha hikâyesinin başındadır –henüz birinci perdenin sonudur- ama o çoktan yorulmuştur; babasının katilini öğrenmek babasını geri getirmeyecektir o nedenle daha baştan gecikmeli bir eyleme, intikam eylemine soyunmuştur”*. Ona göre, *“Hamlet’in çolpa ve naif kalmış bir tragedya kahramanı olarak eyleme geçmekte gecikmesi de bu metinde adına “intikam tragedyası” denen türün bile gerektirdiğinden daha uzun bir gecikmeyi gündeme getirmektedir”* (Güçbilmez, 2006: 30).

Görüldüğü gibi Hamlet, üzerine fazlasıyla yazılmış ve düşünülmüş bir eserdir. Hala onda farklı katmanlar bulmak mümkündür. Bu bakıma, Hamlet’i uyarlama çalışmalarının, Hamlet’i anlama çabası, yorumlama çabası ya da eleştirme çabası olarak değerlendirilmesi mümkündür. Onunla metinlerarası ilişki taşıyarak ortaya konan her yeni yorum ve eser, aynı zamanda Hamlet’in imgesini de katmanlı hale getirmektedir. Bu nedenle, uyarlama çalışmalarının kaynak metni çoğaltma, ondaki anlamları başkalaştırma, onda farklı katmanlar keşfetme gibi yeni bakış açılarını sağlayabileceği söylenebilir.

BÖLÜM III. YÖNTEM VE İZLEK: İMGELERİN DÖNÜŞÜMÜ BAĞLAMINDA UYARLAMA

3.1. Senaryo ve Edebiyat Metni Ekseninde Uyarlamaya Yönelik Yaklaşımların Tartışılması

Uyarlama metinler ortaya çıktığından bu yana, uyarlama üzerine çeşitli kuramlar geliştirilmiştir. Dünyada ve Türkiye’de bu mesele üzerinden çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Her çalışma farklı üst temalar üzerinden ve farklı yöntemlerle, farklı metinleri çözümleyerek, uyarlama ile ilgili bulgular edinmişlerdir. Literatür tarandığında, bu bulgulara dayanan birçok farklı uyarlama teorisi saptanmıştır. Bu konuda bir uzlaşım ve dil birliği olmadığını söylemek mümkündür. Herkes kendi yaklaşımını merkez alarak, farklı bir uyarlama teorisi ortaya koymuştur. Bu nedenle de farklı bakış açılarıyla uyarlama eylemine bakılabileceğini, alanın buna uygun ve elverişli olduğunu söylemek mümkündür. Ortaya konan bütün teoriler, çalışmaların amacına özgü olarak, farklı katmanları ortaya çıkarabilecek izlekler sunmuşlardır.

Şüphesiz uyarlama eylemi, yalnızca sanat metinleri arasındaki bir geçirgenliği ifade etmez, uyarlama aynı zamanda zihnin doğayı algılamak için yaptığı nörobilimsel bir eylem; kültürler arası gerçekleşebilen ve toplumsal uzlaşım sağlamak için yapılan sosyal antropolojik bir eylem; hayatta kalabilmek için organizmanın genetik olarak doğayla uzlaşmak üzere yaptığı eylemdir de. Öte yandan artık, psikolojik katmanda da insanın, bir başka bireyle özdeşleşerek, onu taklit ederek kendi kimliğini kurguladığı bilinmektedir. Bu nedenle hayatın içinde ve insanın eylemlerinden ayrı düşünülemez bir mesele olduğu unutulmamalıdır. Tam da bu nedenden dolayı üzerine çalışmanın ve düşünceler üretmenin, hem kapsamlı olması dolayısıyla zor hem insanı ve onun ortaya koyduklarını anlamlandırma açısından gerekli hem de insana dair yeni ufuklar açtığı için keyiflidir.

Uyarlamanın eylem olarak nasıl tanımlandığı, etkinlik gerçekleşikten sonra ortaya çıkan ürün ya da fikre karşı bakış üzerinde etkilidir. Bu nedenle kuramsal olarak uyarlama

ilgili yapılan çalışmalarda onun nasıl tanımlandığına bakmak, eylem üzerinde düşünürken görüşleri bir arada bütünsel olarak görebilmek bakımından etkilidir. Bu noktada sanat eserleri arasında gerçekleşen uyarlamalar ele alınırken bu sürecin; edebiyat ve tiyatro metinlerinden, sinemaya doğru olan uyarlamalarla konunun sınırlandırılacağı belirtilmelidir. Keza, bütün sanat dalları birbirine uyarlanabilmektedir ve bu meseleyi bütün genişliğiyle ele almak bu tezin sınırlarını aşmaktadır.

Öte yandan tezin bir diğer sınırlılığı da ortaya konmuş tüm uyarlama kuramlarını ele almanın güçlüğünden doğmaktadır. Bu çalışmanın amacı, literatürü taramak değildir, bu nedenle ancak, uyarlama ile ilgili görüşler ele alınırken sınırlı sayıda düşünürün ve kuramcının metniyle tartışma daraltılmıştır.

Nijat Özön (2008), filmlerin kaynağını kabaca ikiye ayırarak uyarlama çalışmaları ve senaryo çalışmaları gibi iki kavram ortaya atmıştır. Ona göre, bu iki tip çalışma birbirine benzemez. Uyarlama başka bir sanatın ürünlerini, sinemanın gerekliliklerine uydurmaya çalışarak, yabancı bir sanat dalının ürünlerinin görüntü diline dönüştürülmesi eylemidir. Uyarlama çalışmalarında *“Burada, daha önce başka bir erekle hazırlanmış olan bir metni, örneğin bir romanı, öyküyü, tiyatro oyununu, şiiri, baleyi, operayı, yazıyı... oyunluk biçimine sokmak söz konusudur”* (Özön, 2008:128).

Sinema bir teknoloji olarak ilk ortaya çıktığından bu yana, ilk eserler de dahil olmak üzere sayısız kez uyarlama çalışması yapılmıştır. Bu nedenle de, 1895'ten bu yana belki de en çok dikkat çeken sinema çalışmaları uyarlamalar olmuştur. Sinemada uyarlama çalışmalarının yeri öyle büyüktür ki, sinema kuramlarının bütün dinamiklerini uyarlama çalışmalarının ortaya koyduğu söylenebilir (Corrigan, 2007).

Sinema, yapısı ve onu ortaya koyan unsurlar dolayısıyla, tüm sanat eserlerinden parçaları kapsamaktadır. Bir anlatı ve hikâye içermesi bakımından edebiyat, tiyatro ve sinema birbiriyle benzeşmektedir. Öte yandan diyalogları, yazıyı ve sözün kullanılması bakımından da, sinema edebiyata yaklaşır. Görüntülerin diliyle iş görüyor olması da, onu sahne sanatlarına yaklaştırmaktadır. Fotoğraf, resim, müzik, dans gibi sanatların imgelerini

de içermesiyle beraber sinema son derece katmanlı bir biçimde diğer bütün sanatlarla iletişim ve etkileşim halindedir. Bu nedenle de çeşitli nedenlerle kamera, diğer sanatların ürünlerini, görüntülerin diline aktarılmak için kullanılmıştır.

İlk sinema uyarlamaları aslında tiyatro metinlerinin kayda alınmasıyla gerçekleştirilmiştir. Tarihçilere göre, 1910 ile 1914 yılları arasında Pathe ve Gaumont stüdyolarında, 16. yy'da farslarda kullanılan temalar kullanılmıştır. Aynı biçimde sinema ve roman ilişkisinde de benzer bir durum söz konusudur. Seri biçimde üretilen filmler, eski masallar, mitler ve öykülerin, sinemanın tekniğiyle yeniden üretilmesiyle ortaya konmuştur (Bazin, 2013).

Uyarlama çalışmalarının çeşitli amaç ve gerekçeleri olabilir. İlk olarak, kamera bir teknolojik alet olarak ortaya çıktığında onun sınırlılıkları ve imkânları henüz bilinmiyordu. Onun anlatı üretebilme gücü ve kendine özgü bir dili olduğu da fark edilmemişti. İlk deneysel film çalışmaları, olduğu gibi sabit kamerayla gerçekliği kaydetmeye başladı. Sonrasında ise, Georges Melies'le beraber, anlatı ilk defa uyarlama olarak sinemaya dahil oldu, bu da aslında senaryonun sinemanın bir unsuru olarak belirmesini sağladı. Henüz bir senaryo kavrayışı olmadığından da öncelikli olarak görsel sanat olması ve görselleştirilmeye daha yatkın olmaları dolayısıyla tiyatro metinleri ve edebiyat metinleri, sinemada anlam ve içerik üretmek üzere kullanıldılar.

Bu aslında uyarlamayı ana damar biçimde teknik bir eylem olarak ele alan bir tavidir.

Robert Stam (2000), sadakat ile ilgili değere saldırdığında “ihamet, sadakatsizlik, deformasyon” gibi çeşitli eleştirmenlerin film uyarlamalarına saldırmak için en çok kullanılan sıfatlar olduğunu ifade etmektedir. Bu tavır, uyarlama eylemini yalnızca kipsel bir değişim olarak ele almaktadır. Öte yandan bu görüş özcü bir biçimde uyarlanan kaynak metni, uyarlanan metnin karşısında ikincil bir konumda değerlendirmektedir. Özün korunması, kaynak metnin bozulmaması gibi beklentiler, bu tarz kuramlarda sıklıkla dile getirilmektedir. Ancak hem metinlerin çok katmanlılığı hem de aktarım gerçekleştirilirken ki unsurların çeşitliliği, uyarlamanın bu kadar da basit bir eylem olmadığını düşündürmektedir (Hutcheon, 2006).

Bir diğer bakış açısı, uyarlamaları yaratıcı edimler olarak ele almaktadır.

Bize göre öyküler kesinlikle her zaman birbiriyle aynıdır. Bazılarını böyle bir şey üzer, bizi ise keyiflendiriyor. Çünkü bu, zaman ve uzamda insan deneyiminin dayanışmasının bir göstergesidir (...) Öykülerin hep aynı olmalarına karşılık, öyküleme yani anlatı sanatı kesinlikle sınır tanımaz ve her zaman yenilenebilir. Senaryo yazarının sanatı da, bunun sinema için düşünülmüş özel bir uygulamasıdır (Chion, 1987).

Öte yandan Linda Hutcheon da o noktada şu soruyu sorar; eğer uyarlama metinler, diğer türlere göre daha aşağı ve ikincil yaratımlarsa, neden kültürümüzde neden böyle bir üretme biçimi var ve de sayıları giderek artıyor? Ayrıca Hutcheon, Groensteen'den 1992 istatistiklerine göre, Oscar Ödülleri'nin yüzde 85'ini; Emmy Ödülleri'nin ise, yüzde 95'ini ve haftanın tüm TV filmlerinin yüzde 70'ini oluşturmuş olduğunu aktarır (Hutcheon, 2006). Hala benzer bir durumun söz konusu olduğunu söylemek de mümkündür.

Kracauer (2015), her hikâye filme uyar mı, yoksa bazı türler bu mecraya daha mı iyi uyum sağlar sorusuyla, temelde sinemanın içerik bakımından edebiyatla olan bağına bir sorgulama yapmıştır. Bu bakıma sinemayı, edebiyat ve tiyatroya yaklaştıran özelliklerden biri de yazılı bir metinden yani senaryodan kaynağını alması olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle uyarlamaya olan yaklaşım, paralel olarak senaryo üzerine üretilen tartışmalar üzerinde de işlemektedir.

Bütün sanatların arkasında yazının olduğu bilinir. Aslında önce söz vardı, belki de resim vardı, ama gerçek olan şu ki söz, yazı Var olcunca söz olmuştur. Bütün sanatlar gibi sinemanın temelinde de edebiyatın varlığından söz etmek mümkün. Hatta çalışmanın başında da belirttiğimiz gibi sinemanın amacı edebiyatın yaptığını kendi diliyle yapmaktır. Bu konuda Kracauer'da (1976), "sinema görsel olarak roman yazmak gibidir" der ve edebiyatın görüntü, ses - söz ve belki de yazı ile somut bir

şekilde oluşturduğunu birinin sözcüklerin gücüyle diğerinin ise görüntülerin gücüyle hareket etmekte olduğunu belirtir (Künüçen, 2001:5).

Hale Künüçen'in de dikkat çektiği gibi, uyarlama meselesinde senaryo konusu önemli bir tartışma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında senaryonun neliği, nasıl ve ne için üretildiğiyle ilgili ortaya konacak fikirler, uyarlama kuramını ortaya koyarken de belirleyicidir. Sinema metni üretme süreci ele alındığında sinema ve edebiyat çevrelerinde hala senaryo ve edebiyat arasındaki işlevsel ve yönelimsel ilişki üzerine farklı yaklaşımlar ortaya konduğu görülmektedir. Aynı biçimde tiyatro metinleriyle edebiyat arasında da ortaklıklar ve ayrılıklar bulunmaktadır. Kimi kuramcılar tarafından bütün tiyatro metinleri edebiyat metni olarak kabul edilirken, kimileri için sahnelenmek için yazılan bu metin edebiyattan farklıdır. Bu üç metni birbirleriyle düşünerek ele alan çeşitli kuramların birbirinden farklılaşan görüşlerinden söz etmek mümkündür. Kimilerine göre her üçü de sözcüklerden oluşsa da özellikle senaryo ve edebiyat metninin birbirinden temel bir nitelik bakımından ayrıldığı söylenebilir; o da sanatsal niteliktir. Onlara göre, senaryo, her ne kadar yazınsal dille ortaya konuyor olsa da edebiyat ve tiyatro metninde olduğu gibi, sözcüklerle bir estetik zevk yaratma amacı gütmaz. Buna itiraz ederek senaryonun edebi bir niteliğe sahip olduğunu düşünen ancak tam anlamıyla sinemaya dönüştüğünde bir sanat yapıtı olabileceğini düşünen görüşün yanı sıra bir de, onun edebi unsurlarını bir kenara bırakarak, kendisinin ayrı bir sanat mecrası olabileceğini ortaya koyanlar vardır.

Senaryoyu sanatsal bir metin olarak görmeyen bakışa göre; senaryo, daha çok betimsel dili kullanan ve filmin teknik unsurlarını içinde barındıran dramaturjik bir metindir. Sinemayı ortaya çıkaran teknik unsurlardan biridir. Senaryo sözcüğü, kaynağını Latince *scaenarium*dan türemiş ve İtalyanca'da *scenario* sözcüğünden gelmektedir. Mimari alanında kullanılan bu sözcük, sahne boşluğu demektir ve ilk kez tiyatro sahnesi için kullanılmıştır. Sözcüğün sinemaya taşınmasını da Georges Melies sağlamıştır. “*Dramatik kurguyu, sahne düzenini, diyalogları ve dekor değişimlerini esas alarak hazırlanmış teknik metne senaryo denmektedir*” (Başol, 2010).

Nijat Özön ‘senaryo’ sözcüğü yerine ‘oyunluk’ sözcüğünü kullanmıştır, aslına bakılırsa bu noktada da tiyatrodan sinemaya geçen bir terim olduğunu söylemek mümkündür. Özön’e göre ise, çeşitli senaryo türlerinden söz etmek mümkündür. Yüzlerce sayfalık ayrıntılı bir senaryo olabileceği gibi birkaç sayfalık bir özette oluşan bir

senaryodan da söz edilebilir. O senaryoya biçimsel değil daha çok içerik öğelerinin niteliği bakımından yaklaşmıştır ve senaryo hazırlanırken iki ana yol olduğunu belirtmiştir: Ya sadece sinema için bir metin oluşturmak ya da başka bir erekle oluşturulmuş bir metni senaryo biçimine sokmak. (Özön, 2008).

Senaryo ortak uzlaşılarda ve pratikte, çekim senaryosu ve edebi senaryo olarak ikiye ayrılmaktadır. Ancak senaryoya metinsel olarak bir değer atfetmesine karşın, onun filme dönüştüğünde bir sanatsal yapıt değeri kazandığına dair görüşler de kuramda hâkimdir. Yönetmen ve Senarist Ümit Ünal bir röportajında bu durumu kendince şöyle ifade etmiştir:

Ama insanların yazdıkları şey, senaryo ancak yapıldığı zaman, filme dönüştüğü zaman yaşar hale geliyor. Sonuçta senaryo kâğıt üzerinde bir metin ve aslında bir filmin hazırlık aşaması. En iyi yazılmış senaryo bile sonuçta bitmiş bir şey değil. Ancak bir yönetmen, yazan insan da olabilir bu, bir yönetmen ele alıp o senaryoyu filme dönüştürdüğü zaman, oyuncular seslendirdiği zaman sanat yapıtı haline geliyor (Ünal, 2016).

Bela Balazs ise, bu konuda diğer kuramcılardan çok daha farklı bir yaklaşımla senaryoyu ele almıştır. Filmin senaryosu ona göre o kadar önem verir ki, senaryoyu bağımsız bir sanat eseri olarak ele alır. Shakespeare örneğinde olduğu gibi, ki onun metinlerinin sahnelenmek için yazılmadığı iddialar arasındadır, onun karakterleri oynanmasa bile kendini yaşatabilen eserlerdir. Böylelikle ona göre senaryo metni, film olmaksızın sadece o haliyle okunacak bir metindir (Andrew, 2007). O halde, tiyatro metni ister edebi kabul edilsin ister edilmesin sahnelenmeksizin de sanatsal bir değer ve duyum taşımaktadır. Böylelikle senaryonun da benzer bir değer taşıdığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Ne var ki her iki tarafın da haklı ve haksız olduğu tarafları vardı. Çünkü film senaryosu da ne roman, ne piyes, ne de poemdir... Bir bakışa göre edebi senaryo, yani filmin öyküsü, kendine özgü bir yapısı olan bağımsız ve yeni bir edebiyat turudur.

Tabii ki bununla filmin edebi senaryosunu kastediyoruz. Oysa filmin çekim senaryosunun, yakından veya uzaktan edebiyatla hiçbir ilişkisi yoktur, olamaz da... Çekim senaryosu, filmin nasıl çekilmesi gerektiğinin şematik bir yazımıdır (Aslanyürek, 2004:24).

Michel Chion, öykü ile öyküleme arasındaki farka dikkat çeker. Anlatı, söylem, dramatik kuruluş olarak da nitelenebilen öyküleme, öykünün anlatılış biçimi ile ilgilidir. Zaman kullanımı, eksilteler, genişletmeler gibi, öyküyü seyirciye sunulurken yapılan biçimsel eylemler ve bir araya getirmenin kendisi, öykülemedir. Öykülemenin nasıl yapıldığı iyi bir öyküyü kötü hale getirebilirken, kötü bir öyküyü de iyi hale getirebilir. Rus biçimcilerin, fabl ve konu⁶ olarak ikiye ayırdıkları tam da bu meseledir. Bu durumda önemli olan aktarılan olaylar değil, olayların aktarılma biçimidir. Dolayısıyla aktarımın bu iki boyutu araca özgü nitelikleri taşır (Chion, 1987).

Erdem İlic ise (2017), sinemanın da sözcüklerden doğan bir sanat olma meselesine, daha özgürleştirici bir yaklaşımla yaklaşır ve sinemanın aslında senaryoya ihtiyacı olmayabileceği fikrini ortaya atar. Onun ifadesine göre, *auteur* yönetmenler için senaryo vazgeçilmez bir aşama değildir. Hatta kimileri için, sinema etkinliğinin henüz başlamadığı bir süreçte yer alır. “*Kubrick için sıkıcıdır, Zeki Demirkubuz için bir nottan öte bir şey değildir, Tarkovski hemen her filminde senaryonun ‘çevrim çalışmaları aşamasında açıkça değişikliğe uğradığını’ söyler*” (2017:51). Bu bakıma sinema sözcüklere bağımlı ve tamamen onun özünden ortaya çıkan ve sürekli olarak etkilenen bir alan olmaktan, kendi bağımsız anlamlarını saf görüntüyle üretebilen bir alan düşüncesini ortaya koyar.

Yazınsal metnin, sinemaya uyarlanması konusunda aslında bütün mesele bütünsel bir biçimde ele alındığında, Deleuze ve Guattari’nin minörün anlatının biçiminde ve tözünde ortaya çıktığını söylemesi gibi; imgelerin ele alınışında ve dizgeleştirme biçiminde derinleşmektedir. Dolayısıyla bir edebiyat ya da tiyatro metni ne türlü olursa olsun, farklı bir araca dönüştürüldüğünde öyküde anlamsal ve kipsel değişimlere neden olur.

⁶ Fabula/Sujet

Özdemir Nutku tiyatroyu da yalnızca yazın dalı olarak gören hatalı bir bakışın varlığından söz etmektedir. Ancak sonraları onun başlı başına bir sanat olduğu ortaya çıktı. Nutku'nun bu konudaki temellendirici düşüncesi ise, tiyatronun diğer bütün sanatları içermesidir. Öte yandan ona göre, tiyatro metni yalnızca tiyatronun bir parçasıdır. Tiyatro söz olmaksızın da ortaya konabilir çünkü tiyatronun özü harekettir. *“Ancak metin, tiyatro olgusu içinde önemli bir ögedir. Tiyatro metni aşarak, ama yine de ona dayanarak, oyuna birtakım bağımsız, yaratıcı öğeleri getirir: söze can katar, sözü bir görünüşe, düşüncüyü bir eyleme sokar. Kısacası, tiyatro sanatında, tiyatro yazının değil, yazın tiyatronun bir parçasıdır”* (Nutku, 2001).

Bu tartışma aslında, uygulama tartışmasıdır. Tiyatro ve sinema, edebiyatı anlatısı ve öyküsü bakımından ondan yararlanmakta olduğuna dair bir düşünce varken, tümüyle buna itiraz eden edebiyat odaklı yaklaşımlar da vardır. Daha çok edebiyat kuramcılarında görülen edebiyatı üst bir noktaya yerleştirerek, diğer görsel sanatları ondan faydalanmakla suçlayan bir dil mevcuttur⁷. Burada uyarlamayı bir sorun olarak görmek bile, epistemolojik olarak uyarlamayı reddettiklerini düşündürmektedir.

Ancak benzer bir uyarlama durumu edebiyatta da söz konusudur. Bir yazınsal metin kaynağını gerçek hayattan, sözlü kültürden, mit ve hikâyelerden almaktadır. Edebi metnin üretilmesinde de bir çeşit uyarlamadan söz etmek mümkündür. Öte yandan bir edebiyat metni, tıpkı sinema senaryoları ve tiyatro metinleri için öne sürülen durum gibi, yazıldığı haliyle bir anlam taşımaz.

Berna Moran, mitosun tragedyalarda oynadığı rolden hareketle, edebiyatın konusunu ve temalarını da mitostan aldığını söylemenin şaşırtıcı olmayacağını belirtmiştir. Ona göre, bütün mitoslar, anlatı türlerinin olay örgüsü bağlamında kaynağını oluşturmaktadır. *“Gerçi mitosun ne olduğu ve nasıl doğduğu üzerinde çağımız bilginleri arasında tam bir anlaşma olduğu söylenemez, ama çoğuna göre mitos, bu ayinlerde*

⁷ İlerleyen bölümlerde Türkiye’de yapılmış tezler üzerinden bu durum örneklendirilmiştir.

yapılanların sözle anlatımıdır” (Moran, 2001: 192). Yani mitosun kendi de bir eylemin dönüştürülerek farklı biçimde anlatılaştırılmasıyla oluşmaktadır.

Dolayısıyla, bir edebi metin de, bir tiyatro metni de mitosun farklı araçlarla ve yöntemlerle anlatıya dönüştürülmesidir. Öz bakımından edebi eserleri yücelten görüşün bu noktada, edebiyatın kaynaklarını ele almaya ihtiyacı olduğunu söylemek mümkündür.

Edebi metnin de içerdiği imgelerin yaşayabilmesi için, bir okura, bir insan zihnine ihtiyaç vardır. Demek ki yazınsal bir metin, içeriği, biçimi her ne olursa olsun, bir araçla, bir zihinle açıldığında canlanır. Anlam, metnin okurla buluştuğu noktada ortaya çıkar. Ayrıca bir senaryo sinema filmi olduktan sonra canlanır düşüncesinde de okurun zihni dışarıda bırakılmış sayılabilir. Bir dil ister yazılı ister görsel olsun, o kodları açılacak, farklı bir imgeler dizgesiyle yani zihinle etkileşime geçmek durumundadır.

Uyarlama çalışmaları bu denli sinema uygulamalarında etkili olunca, sinema düşüncesinin de sıklıkla üzerinde durduğu bir mesele olmuştur. Sinema kuramcılarında Rudolf Arnheim göz ve zihin ilişkisini kurarken bunun bir tür uyarlama olduğunu belirtmiştir (2007). Arnheim için sanat dünyanın nesnelere ile bir alışverişidir. Sanatçı olaylardan ve nesnelere aldıklarını dönüştürerek farklı imgelere dönüştürür ve onları dünyaya kendi dolayısıyla yeniden yansıtır. Böylelikle sanat, hem sanatçının hem de dış dünyanın uyarlanarak dışa vurulması, yorumlanmasıdır (Andrew, 2007). Bütün sanatlarda varlığından söz edebileceğimiz bu üretim süreci, okur, yazar, metin katmanları birlikte ele alınarak değerlendirildiğinde; uyarlama meselesinin de daha katmanlı bir hal aldığı görülecektir.

Görüldüğü gibi bir uyarlama eylemi çok sayıda katmanı içinde barındırır. Bir yazılı metin tiyatro sahnesine aktarılırken farklı bir *techne* devrededir, sinemaya aktarılırken farklı. Dolayısıyla yazılı metinden alınan bir imge çok sayıda katmana uğrayarak dönüşüm yaşar.

Burada iki anahtar sözcük çevresinde uyarlama kavramını ele almak gerekir, ilham ve dönüşüm. İlham ve dönüşüm, bu çalışmanın uyarlama yaklaşımında çok temel iki kavram olarak belirir. Kaynak metin, ilk metin, otantik metin, orijinal metin olarak isimlendirilen imgeler dizgesinden imgeler alıp onları başka mecraya taşımak ondan esinlenmektir. Ancak esinlenmek, olduğu gibi imgelerin yalnızca kipliğini değiştirerek yeni araca uyarlamak değil aynı zamanda onu dönüştürmektir. Bu dönüşüm ister kavramsal olsun, ister anlatsal, ister biçimsel; imgeyi alıp, artık yeni mecranın üretim olanakları sınırları içine taşır ve onun özgün hammaddesi haline getirir. Artık imge o *techne* içinde işlenebilir. Yukarıda sıklıkla belirtildiği gibi, şüphesiz yazılı bir kaynaktan görsel bir dil düzlemini taşıyan öykü, kipsel bir dönüşüm yaşayacaktır. Ancak bu yeterli değildir, yalnızca imgelerin formunu bozmak değil onların kimyasıyla da oynamak gerekir.

Büyük tragedya konularını ele alıp kötü eser çıkaran; derin konulara sarılıp sıkıcı, tatsız, cansız romanlar veren yazarlar az mıdır? Aynı fikir veya duyguyu anlatan iki şairden birinin güzel, diğersinin sevimsiz bir şiir meydana getirdiğini çok görmüşüzdür. Buna benzer gözlemlerdir ki bazı eleştircileri bir çeşit biçimciliğe iter ve «önemli olan ne söylendiği değil nasıl söylendiğidir» ya da «konunun önemi yoktur, asıl mesele işleyiştir» gibi yargılara sürükler (Moran, 2001: 144).

Bu bağlamda konunun güzelliği ya da yüceliği değil onun nasıl aktarıldığı esas anlamın taşıyıcısıdır. *Yüce* bir konu, bambaşka biçimde işlenerek tamamen onun eleştirisine dönüştürülebilir, çağcılaştırılabilir ya da onu yeniden üretebilir. Ancak öte yandan uyarlama sadece bir metnin taşıdığı değer ya da anlamın aktarılması değil, bir taraftan onun dizgeleştirilmesiyle de kendini bağlar. Bu onun uyarlamayı aynı dizgede farklı bir alana aktarması sorumluluğunu değil ancak; izlediğiyle kurduğu metinlerarası ilişkiyi üzerinde taşıması anlamına gelmektedir.

Sanat eseri, imgelerin bir araya gelerek oluşturdukları bir ortam olarak tanımlanmıştı. Bu bağlamda uyarlama da, bir imgeler sisteminden ilhamla yeni bir imgeler sistemi kurmaktır. Bu bakıma, “Yaratmak imge üretmektir. İmgenin, özgün, alışılmadık, farklı, tuhaf ve grotesk olma özelliği arttıkça, yaratıcılık potansiyeli de yükselir” (Tansel-

İlic, 2016: 111). Burada grotesk meselesi, minör bir anlam olarak da belirlemektedir. Bahtin'in groteske yüklediği anlamla, Deleuze'le Guattari'nin minör olarak tanımladığı birbirine benzer nitelikte iki kavramı ortaya koymaktadır.

Okurmerkezci görüş dolayısıyla, zaten metnin hangi dönemde ve hangi kurallar çerçevesinde yazılmış olursa olsun, onu okuyan okurun zihin dünyasından ve beklenti ufkundan bağımsız düşünülemez. Bu da metnin okuyucu zihninde uyarlandığı her çağda o dönemin koşullarıyla yeniden açılacağı anlamına gelir. Dolayısıyla uyarlama söz konusu olduğunda da aynı durum söz konusudur. Hangi mecrayla yeniden ifade ediliyor olursa olsun, bu ister okuyucu zihni ister sinema, ister tiyatro sahnesi olsun, öyküye onun atmosferi bulaşacaktır.

Eagleton, aslında bu özcü yaklaşımın karşısına yorumu koymaktadır. Ona göre, her eseri kendi kaygılarımız ışığında yorumlarız. Bazı eserlerin değerlerini yüz yıllarca korumasını da bu nedene bağlamaktadır. Eserin derdi hala derdimiz olabilir ancak insanlar aynı esere değer verdiklerini düşünse de aslında farklı eserlerden söz ediyor olabilirler. *“Bizim Homeros’umuz, Ortaçağ’ın Homeros’u ile özdeş değildir, keza bizim Shakespeare’imiz ile çağdaşlarının Shakespeare’i de aynı değildir; farklı tarih dönemleri kendi amaçlarına uygun farklı birer Homeros ve Shakespeare oluşturmuşlar”* dır (2014: 26). Yani kısaca ona göre, bütün edebiyat eserleri, onları okuyan toplumlar tarafından, bilinçsiz olarak da olsa yeniden yazılırlar, hatta bir eserin yeniden yazım olmayan hiçbir okunuşu yoktur.

Tüm bu yaklaşımlarla beraber bu çalışmanın uyarlama anlayışını somutlamak için metinlerarası bağlamda, imgelerin dönüşümünü ve geçtiği yolları ele almak gerekecektir. Tam da bu nedenle Mihail Bahtin'den Gerard Genette'ye metinlerarasılık üzerine bir tartışma sürdürdükten sonra, onların kavramları Deleuze ve Guattari'ninkilerle ortak bir potada değerlendirilmeye çalışılacaktır.

İmgenin söyleşimi olarak uyarılama etkniliğine bakıldığında, her sanat metninin kendi *technesi*yle kendi imgesini ürettiği meselesi yukarıdaki bölümde tartışılmıştı. Bu imgeler dizgesi olarak ortaya çıkan metinlerin birbirlerine uyarlanmaları her ne durumda olursa olsun bir dönüşümü beraberinde getirmektedir. Öte yandan bu süreçte imge, çeşitli boyutların içinden geçer ve başka imgelerle etkileşerek anlamında kırılmalar meydana getirir.

Uyarılama, hangi bakışla bakılırsa bakılsın metinlerarası bir eylemdir. Birçok farklı metnin içinde bulunduğu bir süreçten söz edilmektedir. Ancak mesele baştan beri derinleştirildiği noktada, insan zihnini de bu sürecin işleyişini başkalaştıran bir imge, bir imgeler dizgesi olarak ele alınabilir. Artık yaratıcı olanın tek başına ne yalnızca okur ne yazar ne de metnin kendisi olmadığı biliniyor. O halde yazılı bir metin, görsel bir alana aktarılırken neler olduğu metinlerarasılık düzleminden imgelerarasılık düzlemine tanışabilir.

Sanatın arayüzlerinde imge meselesinde tek tek farklı mecralarda farklı biçimde kendilerini var eden imgelerden söz edilmişti. Bu bölümde aslında uyarılama; imgenin farklı görünümler edinerek farklı formlara bürünmesiyle, bir sanat dalına özgü olarak ortaya çıkmadığı, aslında var olan imgenin değişip dönüşerek dolaşıma girerek farklı sanat metinlerini oluşturduğu yönüyle ele alınacaktır.

Ayşe Kıran ve Zeynel Kıran'a göre (2003), her öykü her anlatı kendinden önce yazılmış ya da söylenmiş metinlerle ilişki içindedir. Karşılıklı bu ilişki, iç içe geçmiş öykülerde olduğu gibi en üst çerçevedeki anlatıya kadar götürür. Yapıtlar arasında kurulan bu bağı metinlerarası ilişkiler denir. Bir metni yaratıldığı süreçten yola çıkarak çeşitli kültür katmanlarından oluşan bir bütünün içine oturtmak, onun derinliğini ve kalıcılığını artırır. Metinlerarasılık (*intertextuality*), öncelikle dilbilim, biçembilim alanlarında doğmuş ve yazınsal metinler üzerinden farklı kuramcılar tarafından farklı şekillerde adlandırılarak farklı alanlar üzerinde kavramın etki alanını genişletmişlerdir. Kimi kuramcılar konuyu yapısalcı bir bakış açısıyla ele alırken kimileri post-yapısalcı alana taşımışlar ve metinlerarasılığı metinlerin ve sanatın dünyasından alıp hayatın içine yerleştirmişlerdir. Metinlerarasılık, temelinde hiçbir metnin, ilk metin ya da diğer

metinlerden bağlantısız metin olarak düşünölemeyeceğini savlayan bir kuram ve yöntemdir. En genel tanımıyla metinlerarasılık, bir sözcüğün, bir imgenin her zaman daha önceki bağlamları üstünde taşıyarak başka alanlara taşındığını savunur; yani kısaca ifade etmek gerekirse, onlara göre hiçbir söz ilk defa söylenmemiştir.

Kubilay Aktulum'a (2000) göre, bir metni ilk kez biri yazmış ardından başka bir yazar, çoğunlukla taklitçi olarak anılan, eski metinden yeni bir metin ortaya çıkarmıştır. Yazarın okurdan farkı yoktur çünkü her ikisi de bir geleneğin içinde iş görmektedir. Aktulum'un Jean Starobinski'den alıntıladiğı gibi, "sözcükler altında (başka) sözcüklerin bulunduğu" olgusu uzun süreden beri kabul edildiğinden, hiçbir metnin, kaynaklarını bütünüyle silmediğı, her metnin başka metinlerden izler taşıdığı düşüncesi benimsenen ortak bir düşünce olmuştur. Kısaca ifade etmek gerekirse; her yapıt başka yapıtlardan yola çıkarak yazılmıştır, tüm kitaplar tek bir sonsuz kitabın parçalarıdır. Bir yapıtın, bir yazarın olduğunu ileri sürmek (modern) bir "kuruntu"dan başka bir şey değildir (Schneider 1985: 58, Aktulum 2000: 217'den).

Roland Barthes (1993), bu kavramı ilk defa Julia Kristeva'nın ortaya attığını ifade etmektedir. Metinlerarasılık kavramını her ne kadar Kristeva, Avrupa düşüncesine kattıysa da, ondan tarihsel olarak daha önce Mihail Bahtin metinlerarasılığın temellerini atmıştır. Bahtin, görüşlerini yöntemsel olarak sistematikleştirmemişse de ortaya koyduğu kavramlar ve kuramsal çerçeve metinlerarasılık kuramında önemli bir yere sahiptir.

Bahtin'in bilimsel ve Avrupa göstergibilimcilerini en çok etkileyen yönü, onun diyalojizm⁸ (Rusçası *dialogisatsya*) kavramıdır. 1960'lı yıllarda Fransa' da başta Julia Kristeva'nın etkisiyle metinlerarası ilişkiler ya da metinlerarasılık kavramıyla karşılanan diyalojizm, insanlararası bir karşılıklı etkileşim ve söyleşim olgusundan hareketle, metinlerin ya da metin içi unsurların da birbirleriyle söyleştiklerini ifade eder (Rifat, 2009).

⁸ Tez boyunca 'Diyalojizm' kavramı yerine 'Söyleşim' kavramı kullanılacaktır.

Bahtin, bir edebiyat kuramcısı bir biçembilimcidir. Çalışmalarını edebi metinler daha çok da romanlar yani harf tabanlı yazınsal dil üzerinden sürdürmüştür. Onun söyleşim kavramıyla beraber aslında *Heteroglossia* kavramına da yakından bakmak gerekir. *Heteroglossia*, bir dilin içindeki birçok söylemin katmanlı halde heterojen bir yapı oluşturmasıdır. Bir dilin içindeki çok anlamlılık ve sonsuz anlamın da potansiyelini ifade eder. Bahtin'e göre, bu sonsuz anlam potansiyelini yok etmek ve dili tek anlamlılıkla sınırlandırmak isteyen bir üniter dil, bir normlar sistemi mevcuttur. Bu normalar sistemi, tümüyle ideolojik olarak çalışır. Bu dilin merkezci güçlerinin taşıyıcısı olan üniter dil, sürekli olarak dilin *Heteroglossia*'sını alt etmeye ve kalıcı dilsel bir çekirdek oluşturmaya çalışır (Bahtin, 2014).

Bahtin'e göre (2014), dil gelişmekte ve canlı olduğu sürece dilin içindeki katmanlaşma ve *Heteroglossia* da genişleyip derinleşir. Her sözce hem üniter dile katılır hem de toplumsal ve tarihsel *Heteroglossia*'yı taşır. Aslında dilin içindeki sözcelerin anlamı, bu merkezci ve merkezkaç güçlerin arasındaki mücadeleden doğar. Bu bakışla beraber bakıldığında sanat metni, Bahtin'in eleştirdiği tek anlamlı biçembilimin varsaydığı gibi pasif bir okuyucunun karşısında monolog yapan bir metin değil; birbirleriyle, kendilerinden öncekilerle ve okuyucunun zihniyle söyleşen katmanlı imgeler düzlemdir.

Heteroglossia canlı ve açık bir bütündür. *Heteroglossia*'yı oluşturan imgeler sürekli olarak birbirleriyle söyleşim halindedir. *Heteroglossia* yalnızca bir sanat metninin dili değil, dilin kendisidir. O halde, *Heteroglossia*, dili kullandıktan ve diyalogun diğer ucundakinden, dilin genel uzlaşılarının ortaya koyduğu sistemden de ayrı düşünülemez.

Julia Kristeva'nın metinlerarasılık görüşleri de uyarlamaya bir imgeler arası söyleşim yaklaşımı geliştirmede son derece önemli kavramlar sunar. Kristeva'ya göre, metin bir üreticiliktir; metni, hem metni ortaya koyan hem de onu alımlayanın bir arada üretir. Metin ona göre, bir alıntılar mozaiğidir; anlatım diğeriyle zorunlu bir ilişki içindedir (Stam, Burgoyne, & Lewis, 2019: 254).

Kristeva, Noam Chomsky'nin "derin yapı" ve "yüzeysel yapı" kavramlarına benzer olarak "ürem-metin" (geno-texte) ve " olgu-metin " (pheno-texte) kavramlarını ortaya koymuştur. Tahsin Yücel (2012:90), bu iki kavramı son derece işlevsel biçimde şöyle özetler:

Ürem-metin hem yazılı bir metin olan olgu-metinde belirebilecek anlamların sonsuzluğu, hem de bu anlamların oluşum işlemidir; Metnin içerdiği sonsuz üretim, değişim ve değiştirim anlamdan öncedir, çünkü ona bağlı olmadan, öğelerden doğar, yani, bir tümce söz konusuysa, çağrıştırabileceği anlamlar, anlam kırıntıları tümcenin bütününden önce gelir; Ürem-metinde öznenin yok olması ya da, tersine, toplanıp doğması, bir bakıma bir öznenin yerini başka bir öznenin alması, yani olgu-metinin üzerine eğilen herkesin ondan kendine göre bir anlam (ya da anlamlar) üretmesidir; Her özne her olgu-metinden kendine göre anlamlar üretebildiğine, gene her özne hep oluş durumunda bulunduğuna göre, metin değişken bir veridir, sürekli değişir.

Olgu-metne yaklaşan her özne kendine göre bir anlam üretir. Metinde özne hep oluş durumundadır, metin ise sürekli değişir. Bu kavramlarla uyarılma yaklaşımını ele almak, son derece farklı katmanları beraberinde getirmektedir. Kaynak metin, bir olgu-metin olarak ele alındığında; her uyarılma aslında bir ürem-metindir. Tıpkı okuyucuların metnin anlamlarını çoğaltması gibi, bir okuyucu olan senarist ya da yönetmen de aynı biçimde bir yorumcudur, ve ortaya koyduğu yeni metinle kendi bakışını ortaya koyar. Bu bir eleştiri olmak durumunda değildir, en nihayetinde bir yorumdur ancak kaynak metnin anlatısını söker, onda yeni katmanlar bulur ve onları ortaya çıkarır. Okuyucunun zihninde yaptığını, yönetmen perde de yapar. Bu bakışa dayanarak uyarılma filmlere bir ürem-metin gözüyle bakılabilir.

Kristeva ortaya koyduğu bu kavramlarla iş görülebilmesi için üç evreli bir yöntem ortaya atmıştır: Kurma, yıkma, yeniden kurma (Yücel, 2012:91). Bir okur, kurulmuş bir anlamlar dizgesi içeren metni okurken onu parçalara ayırır, okumanın kendisi yıkıcı bir eylemdir. Yönetmen/Senarist ise, bir okurdur ancak ondan farklı olarak yeniden kurma katmanına yönelir. Yönetmen/Senarist sinemaya uyarlamak için seçtiği kurulmuş metnin anlatı düzlemini çözümler, onu yıkar ve kendi metnini kurar, yeni bir metin üretir. Onun

ürettiği metinle karşılaşan okur da, hala kendi anlamını üretmeye devam eder ve bu katmanlılık böyle sürüp gider.

Roland Barthes da Kristeva'dan etkilenecek ortaya koyduğu kendi metinlerarasılık düşüncesini şu şekilde ifade etmektedir:

Metinlerarası ilişkiler kavramı sözcenin herhangi bir özelliğinin, sözcüğün hemen hemen sonsuz anlamıyla bir başka metne göndermesi olgusunu içerir: Burada bir metnin kaynaklarıyla (bunlar sözünü ettiğimiz alıntılama olgusunun en küçük biçimidir) sonsuz bir metne (insanlığın kültür metni) bir tür saptanamayacak gönderme olan alıntılama (anmayı) birbirine karıştırmamak gerekir. Bu söylediğimiz, son derece çeşitli klişelerle örülmüş olan, dolayısıyla da önceki kültüre ya da çevre kültüre gönderme, onları anma, alıntılama olgusunu çok sık taşıyan yazınsal metinler için geçerlidir (Barthes,1993:126).

Barthes'ın metinlerarasılık düşüncesinde vurgulanması gereken önemli bir nokta vardır, onun kavrayışında sonradan ortaya konan metinle ilk metin arasında bir değer farkı yoktur, her ikisi de birbirini yeniden var ederler ve çoğaltırlar. Ona göre, metinlerarası ilişkilerin içine sonra gelen metinleri de katmak gerekir: “Çünkü bir metnin kaynakları, yalnızca kendinden önce gelenler değil, aynı zamanda kendinden sonra gelenlerdir (...) Levi-Strauss'a göre, Oidipus mitinin Freud'cu yorumu Oidipus mitinin bir parçasıdır: Sophokles'i, Freud'un anılması, Freud'u da Sophokles'in anılması olarak okumalıyız” (1993:126).

Bu yaklaşım, uyarılma ile ilgili düşünürken önemli bir referans noktası niteliğini taşımaktadır. Bütün ortaya konmuş metinler daha önceki metinleri üzerinde taşımaktadır ancak daha da önemlisi, ortaya yeni konan metin eski metnin oluşturduğu o alanı etkisi altına alabilmektedir yani etki geçmişten geleceğe değil, üst bir metne dayandığı için zamanı ve uzamı bütünsel bir şekilde değerlendirerek hepsini bir arada etkileşimsel olarak ele almaktadır.

Metinlerin arasında kurulan bu ilişkiyi Levi-Strauss da kültürü oluşturan unsurların arasında görmüştür. Ona göre yapıyı oluşturan unsurlar birbiriyle ilişki halindedir. Birinde yapılacak değişiklik bütün sistemde bir değişim meydana getirecektir. Yapıyı var eden, birbirleriyle ilişki içinde olan unsurların dengede olmalarıdır (Strauss, 2013). Kültürü bir anlamlar sistemi olarak tanımladığından, aslında kültürü oluşturan unsurları da anlam dizgesini oluşturan küçük birimler olarak ele almaktadır. Bu anlam unsurları arasındaki ilişkilere yaptığı vurgu, Bahtin'in metinlerin anlam birimleri yani sözcükler arasındaki ilişkilere yaptığı vurgu benzerdir. Strauss'a göre, yapıda bulunan unsurlar başkalıkları ve zıtlıklarıyla bir sistem meydana getirirler. Bu unsurlar daima birbirleriyle ilişki içinde var olurlar. Kültürü oluşturan tüm unsurlar, örneğin akrabalık, bir anlam sistemidir ve ilişkilerin dinamikleriyle belirirler (Levi-Strauss, 1994).

(...) günümüzdeki biçimiyle tarihsel gelişim konusunu anlamadan benzersiz bir kültürün en etkili çözümlemesinin çok anlamlı olup olamayacağını bilmekten ibarettir; bu çözümleme, o kültürü oluşturan kurumların ve bunların işlevsel ilişkilerinin tasvirinin yanı sıra her bireyin kendi kültürü ve her kültürün kendi bireyi üzerinde etki yaptığı dinamik süreçlerin araştırılmasını gerektirir. Belirli bir sorunu ele alıp tartışırsak bu önemli hususu daha iyi kavrarız. (Lévi-Strauss, 2012:30).

Kültürü meydana getiren bu dinamik ilişkiler, Bahtin'de dili meydana getiren dinamik anlam katmanlarını andırmaktadır. Dil ve kültür birbirini var eden iki olgu olarak, her ikisi de onları meydana getiren parçacıkların hareketinden meydana gelir. Bu parçacıkların birbirleriyle olan ilişkileri olgunun kendini her zaman dönüştüreceğinden, Strauss'un yapısalcılığından biraz daha uzaklaşarak; aslında Bahtin'in diyalojikleşmiş, söyleşimselleşmiş *Heteroglossia*'sına yaklaşmış olunur.

Aktulum (2000), Genette'in *Palimpsestes*'te, Baktin'in söyleşimcilik adı altında kısaca değindiği sözcük alışverişlerini, daha dizgeli olarak uzun uzun ele aldığını söyler. Kristeva'nın "metinlerarası", Genette'in "metin-ötesi" (*transtextualite*) başlığı altında çözümledikleri metinler arasındaki ilişkiler sonuçta her yazınsal yapının, bir eleştirmenden

ötekine değişebilen adı ne olursa olsun söyleşim içerisinde olduğu, içerisinde başka söylemlere göndermeyen, aktarım biçimi nasıl olursa olsun, başka sözcelere yer vermeyen anlatı bulunmadığı sonucuna götürdüklerini ifade eder.

G. Genette 1960'lı yıllardan 1980'li yılların sonuna kadar; yazınbilime (*poetik*) olarak kabul edilecek çalışmalar yapmıştır. Anlatının Söylemi başlıklı incelemesiyle dikkati çekti. Bu yazıda, Marcel Proust'un *À la Recherche du Temps Perdu* metnini (*Kayıp Zamanın İzinde*) incelerken, aynı zamanda: "Özelden genele" uzanan bir çözümleme yöntemi sundu. Bu yöntem de bir anlatı kuramı ya da bir anlatıbilimi olarak adlandırılmaktadır (Rifat, 1998).

Gerard Genette hem anlatı söyleminin katmanlarını hem de anlatılar arası geçişteki katmanları teker teker ele alarak çeşitli kavramlar ortaya koymuştur. Anlatı Söylemi (1983) metninde, anlatıyı üç farklı aşamada ele almak gerektiğini söyler. Todorov, bu üç üslubu şu şekilde açıklamıştır:

Dolaysız üslup: Söylem burada hiçbir değişim geçirmez; bazı durumlarda "taşınmış söylem"den bahsedilir. Dolaylı üslup (veya "aktarılmış söylem"): Burada telaffuz edilen söylemin "içeriği" saklı tutulur ama bunu yaparken içerik dilbilgisel olarak anlatıcının anlatısıyla bütünleştirilir. Üstelik yapılan değişiklikler sadece dilbilgisel de değildir çoğunlukla: Kısaltmalara gidilir, duygusal yargılar atılır, vs. Dolaysız ile dolaylı üsluplar arasında yer alan bir başka çeşitleme de, Fransızca'da "serbest dolaylı üslup" denilen şeydir: Burada dolaylı üslubun dilbilgisel biçimleri kullanılır ancak "orijinal" söylemin anlambilimsel nüansları, özellikle de sözcelemenin öznesiyle ilgili bütün belirtiler saklı tutulur; aktarılan tümceyi taşıyan ve niteleyen bildirme fiili yoktur. Anlatı karakterinin sözlerinin dönüşümünün en son derecesi, "anlatılan söylem" diyebileceğimiz şeydir: Burada yalnızca söz ediminin içeriği kaydedilir ve bu edime dair hiçbir öğe korunmaz (Todorov, 2014).

Gerard Genette, *Anlatı Söylemi* kitabında, bir anlatının kurgusal öğelerini ortaya çıkarabilmek için birtakım sınıflandırmalar yapmıştır. Bu kavramsal araçlarla, anlatı

düzeyleri belirlenir ve anlatının katmanları ayrıştırılabilir. Genette'nin ortaya koyduğu kategoriler o kadar detaylı ve işlevseldir ki, bir metnin bütün katmanlarını çözümlemede çok faydalı bir araç haline alırlar. En basit ifadesiyle, bir anlatıyı beş farklı düzeyde incelemiştir; birinci düzey kip, ikinci düzey ses, üçüncü düzey düzen, dördüncü düzey süre, beşinci düzey sıklıktır. Her bir katman kendi içinde bölümlenmekte, bir metindeki gerçekliğin *diegetik* anlatısı olarak ortaya çıkan tüm söylemler; anlatıcının düzeyi, zaman-mekân, olayların sırası, zamanın işleyişi gibi katmanlar üzerinden değerlendirilmektedir (Genette, 1983).

Genette yalnızca, bir metne yaklaşırken kullanılacak düzeyleri değil aynı zamanda metinleri karşılıklı olarak ilişkilendirme noktasında da son derece kullanışlı kavramlar ve modeller ortaya koymuştur. Metinlerarasılık kavramını ele alıp daha geniş bir kategoride, metinlerötesilik, ötemetinsellik, metinaşkınlık biçimlerinde de türkçeleştirilen kavramı ortaya atmıştır. Palempsest ya da Palimpsest⁹ olarak bilinen kavram metinötesiliği metaforik bir biçimde ifade ettiği kavramdır. Aslında palimpsest eski çağlarda metinlerin yazıldığı parşömenlerin bir türüne verilen addır. Fakat Genette, kavramı metaforik biçimde ele almış ve daha önce yazılmış yazıların silinip üzerine yeniden yazılması dolayısıyla palimpsesti imgenin yolculuğunu somutlaştırmak için kullanmıştır. Burada metinlerarasılığı ifade etmek için kullanılan palimpsest, eski bir imgenin yeni bir imgeye katılması olarak tanımlanmaktadır.

Metinlerarasılık, metinötesiliğinin yalnızca alt başlıklarından biri olarak ortaya çıkar. Onun ortaya koyduğu metin katmanları, farklı metinlerin birbirleriyle kurduğu ilişkiyi çözümlemede son derece işlevsel araçlar sunmaktadır. *Palimpsestes* (1982) metninde Genette; ana-metinsellik (*hypertextuality*), yan-metinsellik (*paratextuality*), üst-metinsellik (*architextuality*), metinlerarasılık (*intertextuality*) ve yorumsal üst-metinsellik (*metatextuality*) olmak üzere beş eksenle metinsel-aşkınlık (*transtextuality*) ilişkisini ele almaktadır (Aktulum, 2000).

Kısa kısa her birini açıklamak gerekirse, “*İki eser arasındaki olası her tür alış-verişe metinler arası yerine, metinsel aşkınlık adını veren Genette’in önerdiği biçimiyle kavram, belli bir metni aşan ve onu yazının bütününe açan şeye gönderen soyut bir*

ulamdır” (2000: 82). Ana-metinsellik, metinle doğrudan taklit ilişkisi kuran metin ötesi ilişkidir. Pastiş (öykünme) ve parodi (yansılama) ve alaycı dönüştürüm, ana-metinsellik başlığı altında yer alırlar. Yan-metinsellik, ikinci dereceden metinsel unsurların “başlıklar, alt başlıklar, ara başlıklar, ön sözler, son sözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metin öncesi unsurlar (yani karalamalar, taslaklar)” (2000:85) ile olan ilişkileriyle ilgilidir. Üst-metinsellik, bir metnin türsel olarak ait olduğu ulamla ilgilidir. Metinlerarasılık, bir alt başlık olarak, alıntı, anıştırma ve gizli alıntı biçiminde başka bir metinden alınan parçaları ifade eder. Yorumsal üst-metinsellik ise, “iki metni (türetilmiş metin üst metin olarak adlandırılır) bir yorum ilişkisiyle ilişkilendirme işlemine verilen ad”dır (2000:88).

Genette’ye göre, ana- metinsel dönüşüm iki biçimde olur, ya biçim değişir içerik aynı kalır ya da biçim aynı kalır içerik değişir. Çeviri, koşuklaştırma, düz yazılaştırma ve biçimsel dönüşüm biçimsel değişimlere verdiği örneklerdir. Bu çalışmayı ilgilendiren bölüm, biçimsel değişim başlığı altındaki; kipsel dönüşüm, indirgeme ve genişletme alt başlıklarıdır. Kipsel dönüşüm, metnin ifade edildiği ulamın değiştirilmesidir, örneğin yazınsal bir metnin sinematografik olarak dönüştürülmesi kipsel dönüşümdür. İndirgeme ve genişletme yine ana metnin sahip oldu anlatılara yan öyküler eklenerek ya da eksiltilek yapılan dönüştürüm çalışmalarıdır. Anlamsal dönüşümü ise, öyküsel ve edimsel olarak ikiye ayırmıştır. Öyküsel yani bir diğer deyişle *diegetik* dönüşüm tarih ve coğrafi faktörlere bağılı olarak öykünün dönüşümüdür. Edimsel dönüşüm ise, bir öykünün farklı bir zamana taşındığında doğal olarak eylemlerde meydana gelen dönüşümdür. Öyküsel dönüşüm, el öyküsel ve ben öyküsel olarak ikiye ayrılır. El öyküsel dönüşümde, ana metnin alt metinleri korunurken; ben öyküsel dönüşümde yazar metne kendi anlamlarını katarak, metnin anlamsal katmanlarında değişime neden olur. Anlamsal dönüşümün iki temel yöntemi vardır, ilki örgesel, ikincisi değersel dönüşümdür. Örgesel dönüşümde, bir örgenin yerini başka bir öрге alırken; değersel dönüşümde yazar metnin değerlerini kendi bakış açısına göre dönüştürür (Aktulum, 2000).

“Genette’e göre bütün anlatılar kaçınılmaz olarak *digesistir*. Buna göre, öykünüzü gerçekçi ve yaşanmış gibi göstermeye çalışsanız bile, bir *mimesis illüzyonu* yaratmaktan

öteye gidemezsiniz” (Dervişcemaloğlu, 2007). O halde, sinemada bir anlatıdır ve dolayısıyla diegetictir, sinemanın gerçekliği ortaya koyması fikrinin aksine, aradaki aracın dolayımında dolayı, sinema da *diegetik* bir sanattır denebilir.

Genel olarak bakıldığın da Genette yapısalcı bir damarda anlatılara yaklaşmakta ve çeşitli modeller, kimilerine göre sınırlandırıcı olan kavramlar sunmaktadır. Ancak yine de, diğer sanat dallarında özellikle de sinema çalışmalarında sıklıkla kullanılan kavramlar ürettiği söylenebilir. Christian Metz, Robert Stam gibi sinema kuramcıları onun kavramlarını sinemaya uyarlayarak filmlere farklı katmanlardan yaklaşmışlardır. Aktulum (2018), Sinema ve Metinlerarasılık metninde onun bütün metinsellik kavramlarını alıp dönüştürerek, onlarla farklı bakışlardan film çözülemeleri yapmıştır.

Postyapısalcıların varolan bütün her şeyi metin olarak kabul etmeleri boyutunda düşünülecek olursa; dünya üzerinde var olan bütün düzlemlerin birbiriyle metinlerarası bağlamda etkileşim kuruyor olduğu söylenebilir. Bergson’un dünyayı imgelerle kavrama düşüncesiyle bir arada ele alındığında, söyleşen imgelerden söz etmek mümkündür. Anlatı, yapıt, yazar, okur katmanlarında bakıldığında; uyarlama çok katmanlı bir süreçtir ve imgelerin söyleşimiyle meydana gelir. Bölüm boyunca üzerinde durulan metinlerarasılık üzerine düşünürlerin ürettikleri kavramlar izlek olarak alındığında, uyarlama çok daha derinlikli bir eylem olarak görülebilmektedir.

3.2. Çalışmanın Amacı, Sınırlılıkları ve Yöntemi

Uyarlama ile ilgili yapılan çalışmalar çok farklı alanlarda kuramsal olarak ele alınmışlardır. Genel olarak literatürde gözlemlenen kimi eğilimler yukarıdaki bölümde detaylı olarak tartışıldı. Bu görüş, uyarlanan metni, kaynak metinden daha değersiz olarak kabul etmektedir. Her ne kadar bunun bir aktarım olması dolayısıyla, aktarılan alanın diline dönüşeceği kabul edilse de tam bir sadakat ve benzerlik beklentisi taşımaktadır. Bu da yeni üretilen metnin özgünlüğü ve yaratımının ikinci plana atılması olarak değerlendirilebilir. Bu düşünce, aslında kökenleri Antik Çağa kadar uzanan türücü, özcü ve sanatlar arası

hıyerarşıyı öne süren yaklaşımın ürünüdür, bu düşünceın çağımıza olan bir uzantısıdır. Tartışma sinema uyarlamaları olarak sınırlandırıldığında ise, edebiyat ve sinemanın birbiriyle etkileşim halinde olan iki ayrı sanat dalı olduğu kabul edilmekte ancak bu etkileşim sürecinde asıl etkilenenin sinema olduğunu düşünen bir görüşün hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Neredeyse bütün uyarlama çalışmalarında, sinemanın yedinci sanat olarak ele alındığı, diğer sanatlardan beslendiği ifade edilmektedir. Ancak bu bağlamda Türkiye’de yapılan çalışmalarda, sinemanın diğer sanatlara olan etkisinden söz eden çalışmalar çok az sayıdadır. Ancak hareketli imgenin hayatın her alanına yayıldığı bu çağda, sinemanın diğer sanatlara olan etkisinden söz etmemek mümkün görünmemektedir. Bu nedenle bu çalışmada Hutcheon’un (2006); postmodernist, parodik, ikincil ve aşağı olarak görülen uyarlama çalışmalarının olumsuz kültürel değerlendirmesine, kurulan kültürel hiyerarşiye meydan okuma arzusu bu çalışmanın da temel güdümlerinden birini belirlemektedir.

Ancak bu mesele bilindiği üzere çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Uyarlama, yalnızca sanatlararası gerçekleşen bir etkinlik değildir, fen bilimlerinin de kapsamına farklı formlarda girmektedir. Ancak sanatlararası bağlamda ele alınsa dahi, son derece çeşitli bir kuramsal yelpaze ve çeşitli görüşleri bulmak mümkündür. Bu nedenle bu çalışmada sınır postyapısalcı bir bağlamda, düşünürler ve kavramlar izleğinde belirlenmiştir.

Öte yandan sayısız uyarlama çalışması mevcuttur ve bu çalışmanın amacı bir uyarlama antolojisi ortaya koymak değildir. Dolayısıyla sınırlı bir örnekleme konu küçültülmüş ve tezin sorunsalına uygun hale getirilmiştir.

Tüm bu amaçlar tezin sorunsalı çerçevesinde kuramsallaştırılmak istenmiştir. Çalışmada uyarlama metinlere yaklaşırken Deleuze ve Guattari’nin sorunsallaştırdığı majör ve minör kavramları kullanılacaktır. Majör ve minör kavramları üzerinde, aynı metinden uyarlanarak ortaya koymuş filmlerin gösterebilecekleri farklı dokular ve yaklaşımlar aracılığıyla, yaratıcılık meselesi tartışılmak istenmiştir. Böylece uyarlanan bir metnin, kendi çerçevelerinde ele alınarak, kendine özgü diliyle değerlendirilerek, minör üretimin imkânı üzerine düşünme fırsatı edinilmiştir.

Deleuze ve Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (2000) metinlerinde, Franz Kafka'nın eserleri üzerinden, müzikten aldıkları iki terim olan, minör ve majör kavramlarını edebiyata uyarlayarak bir çalışma yapmışlardır. İçerik ve anlatım açısından yapısalcı dilbilim ve göstergebilim düşünürlerinden Louis Hjelmslev'in kimi kavramlarını kullanarak yaptıkları bu çalışmada, Kafka eserlerinin minör niteliklerini tartışmışlardır.

Hjelmslev, göstergebilim alanında çalışmaları olan bir düşünürdür. Kopenhag Dilbilim Çevresi adı verilen yaklaşımın kurucularındandır. L. Hjelmslev, F. de Saussure'den yola çıkmıştır ancak onun kavramlarını değişime uğratmıştır. Gösteren/gösterilen ve biçim/töz ikililerine farklı bir bakış açısıyla yeni bir yöntem türetmiştir. Ses düzlemine anlatım, anlam düzlemine de içerik adını vermiş, her iki düzlemi de biçim ve töz olarak ikiye ayırmıştır. Böylece, anlatımın tözü ve anlatımın biçimi; içeriğin tözü ve içeriğin biçimi olarak iki düzlem ve dört bölüm ortaya koymuştur. Bu matematiksel üstdile, glosematik adını vermiştir. Ayrıca düzenlam ve yananlam kavramlarını, göstergenin iki değişik değeri olarak tanımlamıştır. Hjelmslev, Roland Barthes gibi çağdaş göstergebilimcileri etkilemiş ve çağdaş düşünce katkılarında bulunmuştur (Rifat, 1998).

Mehmet Rifat'ın değerlendirmesine göre, L. Hjelmslev, bir dilbilim kuramının, tözleri değil, biçimleri araştırması gerektiğini düşünmektedir. Çünkü, dil tözlerine göre değil, ilişkiler ağı içindeki yerlerine göre tanımlanmaktadır (1998). Deleuze ve Guattari'de, Kafka'nın metinlerini incelerlerken onları anlatım ve içerik düzlemlerinde ele almışlardır. Hjelmslev'in biçimi önceleyen bakışını benimseyen Deleuze ve Guattari, bu noktada minörün temel unsurlarından birinin, anlatıma yani biçime yönelmesi olduğunu ifade etmişlerdir. Bu anlatımın biçimini minör bağlamda önceleyen görüş, aslında uyarılma çalışmalarında içeriğin önünde anlatımın olduğu dolayısıyla; uyarılmanın minör bir eylem olabileceği kanısını desteklemektedir. Çünkü bu tezin kanısına göre; bir uyarılma, içerik bakımından ya da biçim bakımından yapılabilmektedir ancak temel prensipte dönüşen şey anlatımın kendisidir, zaman-mekânın kendisidir. Deleuze ve Guattari'ye göre, “(...) anlatımın biçimi ve biçimsizleşmesi kendi başlarına düşünülmedikçe, içerikler düzeyinde bile gerçek çıkış bulunamaz. Bize işlemi ancak anlatım verebilir” (2000:25). Deleuze ve

Guattari de Hjemslev'in kavramlarını kullanırlar ancak, anlatımın ve içeriğin tözüyle ilgilenmediklerini belirtirler. Onlara göre töz değil biçim önemlidir. Minör olan da her zaman anlatımdan içeriğe doğru ilerler.

Edebiyatta minör ve majör kavramlarından kısaca söz etmek gerekirse: “Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır” (2000: 25). Majör büyük anlatıdır, iktidarın dilidir, devlet dilidir, resmi dildir, merkezi dildir. Majör, gösterenin boyunduruğunun altındadır. Minör ise, o merkezi dil içinde kendine kaçış çizgileri bulur, düş kurar, yaratır (2000).

Minör edebiyatta dil yersizyurtsuzdur, bir anlama, bir gruba ait değildir. Minör edebiyattaki her şey siyasaldır. Büyük anlatılarda olduğu gibi yalnızca bireyin ailevi sorununa yönelmez, bir sorundan bütün topluma yayılır. Büyük anlatıda kendine kapanan bütün sorunlar, minör edebiyatta toplumsal olana açılır. Buradan da anlaşılır ki, minör edebiyat kolektif bir değer taşır (2000).

Deleuze ve Guattari'nin bu çalışmaları, uyarlama metinlerin yaratım imkânlarını ve onun büyük anlatılara karşı yeni düşünce kırıntıları içerebileceğini görebilmede kullanışlı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda her metnin kendine özgü bir içkinlik düzlemi vardır.

İçkinlik düzlemi, her metnin kendi imgelerinin bir araya gelerek, yeni bir imgelem oluşturmalarıdır: “İçkinlik düzlemi düşünülmüş ya da düşünülebilir bir kavram değil, ama düşüncenin imgesidir; düşünmenin, düşünceyi kullanmanın, düşünce içinde yol almanın ne anlama geldiğine ilişkin olarak düşüncenin kendine verdiği bir imge...” (Deleuze & Guattari, 2017: 40).

Bu bağlamda içkinlik düzlemi sadece Deleuze'ün felsefe kitaplarında değil, sinemayla ilgili metinlerinde de önemli bir yer tutmaktadır. Deleuze bu bakıma, sinema

felsefesinde ikinci bir yorum olarak sinemayı kendi içkinlik düzleminde ele alan bir bakış geliştirmiştir (Öztürk, 2017a: 244). Bu yaklaşımla, çalışmada filmler üzerinde minör etkiler aranırken, içkinlik düzlemi her metnin kendine has, düşünce üreten imge sisteminde aranacaktır.

Deleuze ve Guattari, Kafka'nın metinlerinde minörlüğü kuramsallaştırırken, içkinliğin çatallanmış iki yasanın ekseninde çözerek sökmeyi öne sürmüşlerdir:

Bir yanda, sonlu bir parçayı hareketlendirmeye, onu bütünlüklü bir nesne yapmaya, burada ya da orada billurlaştırmaya devam eden paranoyak, aşkın yasa; diğer yanda, bir adalet olarak, karşı-yasa olarak, paranoyak yasayı tüm düzenlemeleriyle sökecek olan "usul" olarak işleyen içkin, çatlak yasa. Çünkü, bir kez daha, aynı şeyle karşı karşıyayız; içkinlik düzenlemelerinin keşfi ve sökülmesi (Deleuze & Guattari, 2000:88).

Ancak uyarlama çalışmaları söz konusu olduğunda yalnız metnin kendi iç dinamiklerini görmek yetmeyecek, imgenin yolculuğu dolayısıyla dönüşümünün de ele alınması gerekecektir. Çünkü çalışma, sanat yapıtını ortaya koyan hareketli imgelerden ve bu imgelerin dolaşımından ortaya çıkan dönüşümü uyarlama olarak ele alan bir varsayıma sahiptir. Dolayısıyla bu imgelerin izini sürmek adına metinlerarası bağlamda da yapıtların ele alınması uygun bulunmuştur.

Uyarlama filmler kendi başlarına estetik nesnelere, ancak uyarlama çalışmaları olarak kuramsallaştırıldıklarında ise doğası gereği ele alınması gereken farklı süreçler ve katmanlar ortaya çıkmaktadır (Hutcheon, 2006). Söz konusu olan bir sinema metni olduğunda mesele daha da karmaşıklaşmaktadır. Uyarlama filmler ele alınırken sürecin içine dahil olan fazlaca birçok metinden söz etmek mümkündür. Kuramsal çerçeve boyunca sürekli ifade edildiği gibi, çalışmada bir metin okur, yazar ayağında karmaşık bir bütün olarak ele alınmaktadır. O halde bir tiyatro metni, sinemaya uyarlanırken, imge uzun bir yolculuk geçirmektedir.

Öncelikle, her sahneleme yeni bir uyarlama olacaktır ve her sahneleme, metnin anlamlarını da çoğaltacaktır. Daha önce sahnelenmiş bir oyunu yeniden sahnelemek isteyen bir yönetmen, artık önceki yapımın imgelerinin üzerine işlediği bir metni sahneliyordur aslında. Sonrasında onu ele alan yönetmen, öncelikle o metnin bir okuru ve yorumcusudur. Üstelik yönetmen yola çıkarken, tiyatro metninden değil, sahnelenen oyundan da çıkıyor olabileceğini belirtmek gerekir. Yönetmenin zihnine dokunan imgelerle yeniden ortaya koyduğu sinema filminin imgeleri artık dönüşmüş ve başkalaşmıştır.

Böylelikle ortaya koyulan çok sayıda Hamlet uyarlamaları dikkate alındığında, aslında sürecin her bağlamda çok katmanlı bir süreç olduğunu göstermektedir. Aynı durum şöyle de gerçekleşebilir, yönetmen kitabı değil, daha önceki bir yönetmenin metnini uyarlayabilir. Üstelik yeniden ortaya koyduğu metnin imgeleri, önceki metinden de şüphesiz etkilenmiş olacaktır. Bu nedenle bunca metni içinde barındıran bir süreçte, Bahtin ve Genette'nin metinlerarasılık ve metinötesilik kavramlarından faydalanmak, çözümlenmeleri hem açacak hem de toparlayacaktır.

Bahtin'in *Heteroglossia* kavramıyla, minör kavramı birbiriyle ortak uzlaşımlarda örtüşmektedir. Bahtin'e göre, dilin merkezci ve merkezkaç güçleri vardır. Dilin içinde her zaman direnen, mücadele eden bir alandan söz eder. Tıpkı Deleuze ve Guattari'nin minör, majör ayrımı gibi onda da dil potansiyel olarak merkezci olanı merkezkaç olanı içinde taşımaktadır.

Majör ya da yerleşik bir edebiyat, içerikten anlatıma doğru giden bir vektörü izler: Verili bir biçimde, içerik verili olduğunda, ona uygun anlatım biçimini bulmak, keşfetmek ya da görmek. İyi tasarlanmış olan şey, kendini sözcüler... Ama minör ya da devrimci bir edebiyat, sözcülemle işe başlar, ancak sonradan görür ve tasarlar ("Sözcük, görmüyorum onu, icat ediyorum") Deleuze & Guattari, 2000: 45).

Onların edebiyat üzerine düşündükleri bu kavramlar bu çalışmada genel olarak bütün sanatlar üzerinden değerlendirilmiştir. Ortaya koydukları kavramları metinler üzerinden ele alış biçimleri akışkan ve esnek olduğundan, bütün sanat yapıtlarında

örneklerini bulmak mümkündür. Onların bu kavramlarını sinemaya ve tiyatroya uyarlayan çalışmalar mevcuttur hatta Deleuze kendisi de farklı sanatlar üzerinde minör ve majörlükten söz etmektedir. Deleuze ve Guattari, minör kavramını ortaya attıktan (1975) on yıl sonra Deleuze *Sinema 2: Zaman İmge* (1985) kitabında, sinema filmleriyle minör kavramını bir arada düşünmüştür. Böylece minör kavramı sanatlararası bir boyuta taşınmış ve işlev alanı genişlemiştir. Öte yandan *One Manifesto Less* (1997) metninde Deleuze ve Carmelo Bene'nin bir Shakespeare uyarlaması metni üzerinden, bu defa tiyatronun minörlüğü üzerine düşünmüştür. Bu çalışma hem minör tiyatro yaklaşımıyla hem de imgelerarası dönüşüm bağlamında göndermeleri dolayısıyla çalışmanın eksenleriyle uyumluluk göstermesi dolayısıyla önemli bir kaynak olarak görülebilir.

Deleuze burada, eksiltinin yani budamanın minörleştirici gücünden söz eder. Bir uyarlama yapılırken hikâyeden budama yapılmaktadır. Bu durumda yapısal olarak bir budama da gerçekleşir. Doğal olarak biçimleri bir araya getiren bağlamlar budanır, ki bağlamlar majörlüğün sabitlendikleri bir noktadır ve nihayetinde metnin kendi budanır, çünkü metnin dili de, paranoyak bir despotizmin temsili olarak yapılanmıştır. Budamayla birlikte, majörlüğün içinde bozuk biçimler oluşturarak yeni düşünceler üretebilmenin imkânı ortaya çıkar (Deleuze, 1997).

Öte yandan Deleuze, uyarlamayı aynı zamanda eleştiri olarak ele alır. Burada eleştirel denemnin kendisi bir tiyatro oyunudur. *“Tiyatro ile eleştirisi, kaynak oyun ile türetilen oyun arasındaki bu ilişki nasıl anlaşılmalıdır?”* (Bene & Deleuze, 2019: 75) sorusuyla Deleuze, bu tezin temel sorularından birini de minör tiyatro bağlamında kurmuştur. Hamlet'in uyarlaması artık, *“bir eksik Hamlet”*tir, içinden Hamlet'i Hamlet yapan bir şey eksiltirmiştir. Bu bağlamda tiyatrocunun artık bir yazar, oyuncu ya da sahneye koyan değildir; bir cerrahdır (Bene & Deleuze, 2019).

Bu noktada Deleuze, “Minör bir kişi nedir?”, “Minör bir yazar nedir?” sorularını sorarak, minör üretimin yazar boyutunu vurgulamış ve onun imkânı üzerine tartışmıştır. Minör yazar, geleceksiz ve geçmişsizdir. Yalnızca bir oluşu ortaya koyar ve mekanlarla iletişim kurar. Deleuze'e göre büyük yazarlar, zamansız ve minör olanlardır. Ancak bu

çalışmanın da temel argümanlarından birinde olduğu gibi, Deleuze’de minörlük ve majörlüğün dönüşebilir olduğunu ifade etmiştir. Potansiyelin gücü, bu noktada kendini göstermektedir: “(...) majör olduğu düşünülen yazarları bir minör yazar muamelesine maruz bırakmak, oluş potansiyelini yakalamak için büyük bir önem taşımaz mı? Shakespeare örneğin?” (2019: 80- 81).

Türkiye’de minör kavramını farklı sanatlarla birlikte düşünen çalışmalar vardır. Harun Arvas, *Sevim Burak’ın Eserlerinde Minör Edebiyatın İzleri* (2018); Ozan Utku Akgün *Gilles Deleuze’ün “Kuvvetler Düşüncesi” Bağlamında Samuel Beckett’in Kısa Oyunları* (2014) üzerine tez yazarak, minör kavramını farklı metinler üzerinden değerlendirmişlerdir.

Aslında tüm bu tartışmanın temelinde, bu yaratım nerede başlar sorusuna cevap aramak yatıyor denebilir. Bu çalışma özcü bütün yaklaşımlara eleştiri getirdiği için, yaratıyı tek bir metinde aramanın da nafi bir çaba olduğunu varsaymaktadır. Çalışmanın yöntemi, kaynak bir metnin niteliklerinin bir başka aracın diline dönüştürmek ekseninde değil, aslında üretimi meydana getiren tüm unsurların sürece katkılarını ve imgenin dönüşümündeki etkilerini ele alacak bir yöntem benimsenmiştir. Bu bağlamda metinlere yaklaşırken, tek bir kavramsal çerçeve ya da düşünürün görüşleri değil; birkaç farklı bakış açısı birbiriyle söylesitirilerek uzlaştırılmıştır. Bir metni yaratıcı hale getiren onun ideal bir eşsiz fikre ulaşması değil, işlevsel bakımdan birtakım düşünceleri bir araya getirerek farklı dizgeler ve katmanları ortaya çıkarmaktır.

Deleuze ve Guattari, *Antiödipus: Kapitalizm ve Şizofreni* (2014) metninde tam da büyük yığınların arasında küçük partikülleri keşfetmeyi şizo-analiz ekseninde deneyimlemişlerdir. Onlara göre psikanalizin kullandığı anlamda tragedya ve mit iktidarın dilini her defasında yeniden yerli yurtlu hale getirmektir. Minör tam da majörün içinden kendine kaçış çizgisi bulabildiği için şizo-analitik bir kavrayıştır. Bu bağlamda Deleuze ve Guattari, trajik söyleme karşılarıdır. Çünkü her trajedi, bir söylencedir ve söylenceler bireyin üzerine kapanarak, ondaki toplumsal dinamiklerin üstünü örterler. Aslında insan zihninin kendi ürettiği bir anlatının mitleştirilerek onu etki alanına almasını şu biçimde

ifade etmişlerdir: “*Hamlet muhakkak ki kendince bir kahramandı, ve her Hamlet- doğan için izlenecek tek yol Shakespeare’in çizmiş olduğudur. Ama söz konusu olan Hamlet doğup doğmadığımızı bilmektir. Siz Hamlet olarak mı doğdunuz? Hamlet’i doğuran daha ziyade siz değil miydiniz? Ama çok daha önemli görünen soru şudur: söyleneceye dönmek niye?*” (2014: 428).

Bu bakışla döneminin minörü olarak beliren Shakespeare’in aslında klasikleşip kanon halini almasıyla, majör bir anlatıya dönüştürüldüğünü söylemek mümkündür. Bir şeyi majör ya da minör kılan yorumun kendisidir. O halde, bir yorum niteliğini taşıyan uyarlama çalışmaları da ele alınış biçimlerine göre, majör ya da minör olarak değerlendirilebilir. Çalışmada da, ilk ortaya atıldığı dönemde, klasik biçimin kalıplarını kırması dolayısıyla minör nitelikler üzerinden okunabilecek bir Shakespeare; zaman içinde kanonlaşıp, klasikleşerek ve tabii yine yorumlanma ve ele alınma biçimleri dolayısıyla, majör bir mit haline dönüşmüştür. Onun metinlerinin uyarlamaları, her haliyle bir dönüşüm yaşayacaktır ancak bu dönüşüm onun majör parçalarını alıp yeniden üretmek mi yoksa ondaki minör partikülleri ortaya çıkararak mı yapacaktır, bu tamamen öyküleme biçimine bağlıdır. Bu durumun her ikisi de mümkündür.

Kapitalizmde sermayeyi temsilen organsız-beden metaforu; arzu-makinelerinin emeğini kendinde yerli yurtlu hale getirir. Organsız-beden ölüdür, cansızdır ve yaşayan arzu-makineleriyle hayata katılır. İşte Ödipusun işlevi budur, arzuyu devamlı üreten değil, eksik bir hayvan gibi kodlar, böylece onun emeğini köleleştirir, baskılar. Minör üretim olanağını ortadan kaldırır, onun memesinden beslenir. Var olmak için her şeyiyle onu sömürür. Ve yine ona karşı gelmek, onun imgelerini yersiz yurtsuzlaştırmakla mümkündür, kaçış çizgisi, şizodur (Deleuze & Guattari, 2014).

İşte bu noktada şizo bu anlamları yıkar ve kendine özgü minör anlamlar bulur. Kaçış çizgileri bulur. Şizo bir yazarken de, bir okurken de bambaşka anlamlar kurarak sistemin yerli yurtlulaştırdığı imgeyi, kendi damarlarında yersiz yurtsuz hale getirir.

Hayvan-oluş, tam da, hareket etmek, bütün olumluluğu içinde kaçış çizgisini çizmek, bir eşiği aşmak, yalnızca kendileri için değer taşıyan yoğunluklar sürekliliğine ulaşmak; biçimlenmemiş bir maddenin, yersizyurtsuzlaştırılmış akımların, gösterendiği göstergelerin yararına, bütün biçimlerin ve gösteren, gösterilen bütün anlamlandırmaların çözüldüğü katışıksız bir yoğunluklar dünyası bulmak demektir (Deleuze & Guattari, 2000: 20).

Deleuze ve Parnet'e göre, (1990) yazmak iki türlü gerçekleşebilir; “ya yeniden yerineyurdunadönmek, başat söylenenler kodlamasına uyum sağlamak, kurulu şeylerin durumlarının toprağına uygun olmak biçimidir: hayır yalnızca okullar ve yazarlar değil, yazınsal olmasa bile yazının bütün profesyonelleri. Yahut, tersine, oluşan yazıdan başka bir şey olduğuna göre, yazar olmaktan başka bir şey oluşmak” Bu bağlamda düşünüldüğünde, uyarlama da bu çerçevede ya imgeyi yeniden yerliyurtlu hale getirir ve onu büyük anlatının, yüce mitin yeniden üretilmesinin bir temsilini ortaya koyar ya da onu yersiz yurtsuz hale getirerek, kendi bağlamının göndermelerinde yabancılaştırır.

Bu çalışmada, uyarlama çalışmaları majörlük ve minörlük çerçevesinde Deleuze ve Guattari'nin Hjemslev'in kavramlarını kullanarak ortaya koydukları yöntem benimsenmiştir. Ancak Linda Hutcheon'un kendi yöntemini anlatırken ifade ettiği gibi, hiçbir yöntem, düşünür ve kavram tamamen her şeyi açıklama kaygısıyla kullanılmayacaktır. Dolayısıyla çalışmanın yöntemi, metinlerin arasında gerçekleşen, metin bağlamı bir iletişim, bir diyalog meselesinin ortaya konması ve tartışılabilmesi için çeşitli yollar bulmak ve metinler üzerinden elde edilen kuramsal fikirleri ortaya koymaktır. Bu nedenle postyapısalcı bir damarda, farklı göstergebilimcilerin, düşünürlerin, yapısökümcülerin farklı kavramları göçebeleştirilerek bu metinde gerekli noktalarda destekçi olarak çağırılacaktır. Çünkü tam da tezin amacı ve izleği doğrultusunda, genelleyici bilgilere ulaşarak bir yöntemi veya yapıtı kutsamak değil, uyarlamayı çevreleyen dinamikleri gözleyerek, küçük patikalarda iz sürmeye çalışmaktır. Bununla birlikte, tüm bu perspektifler ve diğerleri, kaçınılmaz olarak teorik kuramsal çerçeveyi ortaya koymaktadır. Bir taraftan, yine tezin kuramsal çerçevesinde sıklıkla vurgulandığı gibi, bir metin yazarının imgeleminden ayrı düşünülemez; bu çalışmanın

araştırmacısı, metinlerin çözümlenici ve yazarı da fikirleri ve kendi perspektifiyle metnin içine kendini yerleştirmiş olacağını söylemek yerinde olacaktır.

Hamlet metnindeki kimi sahneler, tiyatro metninde bir his olarak belirlemektedir. Dolayısıyla bunların sinemaya nasıl dönüştürülmüş olunabileceği, imgelerin dönüşümü bağlamında fikir verebileceği düşünölmüştür. Bu nedenle her film kendi içinde değerlendirilirken, bu sahnelere özel olarak dikkat edilmiştir. Hayaletin ortaya çıktığı bölüm böyle bir özellik taşımaktadır. Bu bölüm, diğer sahnelerden farklı olarak çok daha soyut bir nitelik taşımaktadır. Metinde sözcüklerin gücüyle atmosfer güçlü bir şekilde aktarılmış, hayalet imgesi ucu açık bir biçimde okurun zihninde onun açıklama dizgeleriyle anlam kazanarak dönüşmektedir.

Cansu Özcan (2012), hayalet figürünün sahneye uyarlanması farklı boyutlarda yapılabileceğini ifade eder. Hayalet, bir beden olarak da sahnede görölebilir, ses ve ışık kullanımıyla bir hayalet imgesine dönüştürölebilir. Ya da ne bir oyunu olarak hayalet kullanılır ne de teknik imkânlarla bedenli gibi görünen bir imge sahneye taşınır. Bu olasılıkta, *“sahnedeki oyuncular bir hayalet görmüş gibi davranırlar-oyun kişileri sahne gerçekliği içerisinde hayaleti görmekte-dirler- fakat seyirci sahnede bir hayalet görmez. Yani seyirci sahnede ki oyun kişilerinin gördüğü şeyi görmemektedir”* (2012: 55). Bundan çok farklı yaklaşımlarla da hayalet imgesi, taşınacağı alanın teknik imkânlarına göre dönüşecektir. Edebi metinde hayalet, bir his imgesi olarak belirlemekte, tıpkı Hamlet’i içine çektiği gibi, okuru da içine çekme gücüne sahiptir. Dolayısıyla hayaletin nasıl sinematografik imgeye dönüştüröleceği ilginç bir mesele olarak araştırmacının karşısına çıkmıştır.

İkinci olarak Hamlet’in ünlü tiradı “Olmak ya da olmamak”, sahnesi içeriğin biçimini de alegorik bakımdan taşıyan bir sahne olması bakımından, nasıl sinema diline uyarlandığı incelenmiştir.

Üçüncü olarak “oyunun içinde oyun” katmanının ortaya çıkması bakımından, *Gonzago'nun Ölümü* yahut *Fare Kapanı* adlı oyunun filmdeki temsil anları üzerinden detaylı olarak karşılaştırmalı bir değerlendirme sürdürülmüştür. Oyun içinde oyunun oynandığı sahne, metnin ikincil bir anlatı katmanına geçtiği andır. Bu sahne tiyatrodaki oynandığında, bütünsel olarak ikincil bir katmanda süreyi çoğaltır. Aynı anda gerçekleşen iki oyunun iç içe geçmesidir. Anlatımla içeriğin yarılarak iç içe geçtiği anları yaratmaktadır bu sahne.

Hamlet'in oyunda *Fare Kapanı* ismini verdiği, *Gonzago'nun Öldürülmesi* oyunu, üzerinde kimi değişiklikler yaparak sahnelenmesini ister. Beklenen oyunun Kral'da güçlü bir etki yaratmasıdır. Sahnelenen oyunun Kral'a rahatsızlık vermesi meselesi, tiyatro ve etki meselesine bakışın bir temsili olarak görülebilir. Hamlet, tiyatroyu izleyicide derin bir etki bırakması gereken, iletisini çok etkileyici biçimde sunan bir sanat olarak değerlendirmektedir. Bu sahne metnin niyeti bakımından farklı biçimlerde değerlendirilebilir. *Fare Kapanı* oyununa yüklenen misyon, o dönem tiyatrosunun değerlendirilişinin bir göstergesi olarak okunabilecekken, Shakespeare'in tiyatroyu böyle gören görüşü eleştirdiği de düşünülebilir.

Özlem Karadağ'a göre bu oyun aynı zamanda bir meta-tiyatro unsuru olarak değerlendirilebilir, çünkü oyun içinde oyunla düşündürülmek istenen belki de izlediğimiz ya da okuduğumuz metnin de bir oyun olduğunu hatırlatmaktadır, hatta çeşitli dizelerle ana karakterlerin de aktör olduğu hatırlatılarak, bir yabancılaştırma etkisi verilmiş olabilir (Karadağ, 2017). Dolayısıyla burada oyun içinde oyun sahnesinin nasıl ele alındığı, minör ve majör fikirlerin aranması bakımından önemli bir sahne niteliği taşımaktadır.

“*Gonzago oyunu, üst metnin ana yönelimini ve eksenini iç katmandaki kişilere sergileyerek ana metni yeniden var eder. Shakespeare metninin içinde yer almayan ve Hamlet'in babasının katlini anlatan bu iç oyun Hamlet tarafından yazılmıştır ve bir anlamıyla Shakespeare'nin oyununun oyunudur*” Yani Shakespeare Hamlet'i yazar, Hamlet de Shakespeare'in oyununu yeniden yazar, o bu metin içi düzlemde, katmanların söyleşimi olarak okunabilir (Yıldız, 2015: 24).

Dördüncü olarak mezarlık sahnesi de hem kültürel taşıyıcılığı bakımından, hem de Hamlet imgesinin ayrılmaz bir parçası haline gelen kafatasıyla Hamlet'in verdiği fotoğrafın, sinematografik anlamda değerlendirilmesi bakımından ilginç olabilecek bölümlerdendir.

Bu temel sahnelerin haricinde, anlatım boyutunda mekân ve zamanın sinematografik varlığı: dekor, kostüm, aksesuar gibi unsurlarla birlikte aslında öyküleme pratikleri ele alınmıştır. Yine anlatımın bir unsuru olan kurgu, kamera hareketleri gibi sinematografik unsurlar değerlendirilmiştir. İçerik bağlamında ise, anlatı düzeni ve öykünün özellikleri değerlendirilmiş, bu katmanda yapılmış olabilecek değişim ve dönüşümler gözlenmek istenmiştir. İçerik ve anlatımın birbirinin alanında eridiği noktalardan biri de oyunculuk noktasıdır. Oyuncunun anlatım biçimi, oyunu, kullandığı bir mimik bile, içeriğin tözünde temel anlam değişimlerine yol açabilmektedir. Dolayısıyla bu bağlamda oyunculukların değerlendirilmesi değil ancak, oyunculukların metnin tözüne yönelik işlevleri de tartışılmaya uygundur.

Filmler bu katmanlarda tek tek kendi içkinlik düzlemleri içinde değerlendirildikten sonra, birlikte metinötesi bir bağlamda değerlendirilmiş ve birbiriyle yan yana geldiğinde çatışma ya da uzlaşma yaratan durumlar üzerinden bulgular çıkarılmıştır.

3.2.1. Metinden Sahneye, Sahneden Perdeye

Tiyatroda çatışma diyaloglar yoluyla ortaya çıkarılır ve onu edebiyata yaklaştıran da bu özelliğidir. İster sahnelenmiş olsun, ister yalnızca okunuyor olsun, bir tiyatro metni diyaloglardan oluşmaktadır. Sahnelendiğinde ona eklenen dekorun ve oyuncunun somut olarak varlığı katılır. Ancak bir sinema filmi, görüntülerin diliyle konuşur, hiç söz olmaksızın da görüntülerin diliyle bir anlatı kurma imkânına sahiptir. Dolayısıyla bir uyarlamamanın, doğrudan sözleri koruması, içinde yenilikçi ve uyarlamamanın dönüştürüm ilkesine bağlı hiçbir unsur taşımadığı düşünülmektedir. Serdar Öztürk sinema ve tiyatronun anlatı gücü ile ilgili şöyle söyler: “*Sinema hem Aristo'nun belirttiği temsili rejime, yani bir hikâyenin sergilenmesine, tiyatro gibi sergilenmesine elverişli bir sanat. Bir hikâye var ve hikâye burada temsil ediliyor, akıyor. Ama sinemanın içerisinde aynı zamanda, temsili rejimin yanı sıra, estetik rejim de diyebileceğimiz fark anlarının olduğundan da söz*

edebiliriz” (2017b: 181). Estetik rejim olarak ifade ettiği ise, düşünce yaratan, saflaştırılmış anlardır.

Tiyatro ve sinemanın birbirlerine uyarlanması noktasında, ikisinin de aslında edebiyatın gücünden faydalandığı düşüncesi yukarıda tartışılmıştı. Ancak bunun yanı sıra hiçbir yazınsal metin olmaksızın da hem tiyatronun hem de sinemanın kendi metinlerini üretebilecekleri iddiası da savunuldu. Ancak özet itibarıyla, her ikisi de hareketten doğan sanatlardır ve hareketi ürettikleri zaman-mekân bakımından birbirlerinden başkalaşmaktadırlar.

Bazin’in de (1966) ifade ettiği gibi, tiyatroyu film üzerine geçirmek sinemacıya hep çekici gelmiştir, çünkü tiyatro da sinema gibi görüntülerle anlatım sağlayan bir sanattır. Ancak bu bakıma Bazin, daha özcü bir yaklaşımla sinemaya yaklaşmakta ve onun tiyatroya göre daha değerli olduğunu savlamaktadır. Sinemanın ilk dönemlerinde, tiyatro sahnelerinin kaydedilmesiyle çekilen ilk filmler, bunlara tiyatro filmi dönemi diyor, ona göre yüz karası filmlerdir. Çünkü ona göre tiyatro, sahte bir dosttur; tiyatronun sinemayla yanıltıcı benzerlikleri sinemayı çıkmaz yola saptırmaktadır, tiyatro, sinemayı her çeşit kolayla kaçmaya zorluyordur (1966: 108).

Bu özcü yaklaşımla beraber Bazin, uyarlamayı değerlendirirken de, “*İyi uyarlama genellikle, tiyatronun edebi ve teknik engellerinden kurtulabileceklerin en çoğunu sinemaya özgü yollara "aktarmak"tan başka bir şey değildir*” (Bazin, 1966: 73) ifadelerini kullanmaktadır. Ona göre, tiyatro yönetmeni de sinema yönetmeni gibi, elindeki öğelerle oynabilme imkânına sahiptir ancak her şeyden önce metin ile oyuncu, bir tiyatro oyunun ana unsurudur (Bazin, 1966: 103). Bu noktada Bazin, gerçekçi sinema kavrayışıyla birlikte düşünüldüğünde, yine edebi yazınsal metne bağımlı bir tiyatro anlayışı ve o tiyatrodan aktarılan uyarlama eserinin de ancak sinemanın dilini kullanarak o mecraaya aktarılması kadar basit bir süreç olarak değerlendirmektedir.

Bazin’e benzer biçimde Kracauer de içerik bakımından anlatıların birbirlerine dönüştürümü meselesini biçimci ve değersiz bulmaktadır. “*Tiyatroda sahnelenen veya*

romanda anlatılan herhangi bir şeyin sinema çerçevesinde de aktarılabileceğinden en ufak bir şüphesi bile yoktur çoğu insanın. Safi biçimsel bir yaklaşım doğrultusunda, gayet makul bir beklenti bu”(2017: 66) sözleriyle de meseleyi biçimci bir biçimde ele alan görüşü eleştirmiştir. Kracauer, anlatılan hikâyelerin filmin hammeddi olan fiziksel hayattan gelmediğini, bu bakıma tragedyanın en ustaca örneklerde bile, sinemanın bir parçası değil, ona dışarıdan eklenen bir unsur olduğunu düşünmektedir. Ona göre film ve tragedya birbirleriyle bağdaşmazlar.

Çağdaş Çağlıyan, tragedya türü özelinde teatral anlatının en yetkin biçimde yansıtılabileceği alanın sinema olabileceğini ifade etmiştir. Ona göre, filmler yazınsal türlerden farklı olarak doğrudan görünüle ilgili olduğundan bu durum Apolloncu biçime yatkınlık olarak varsayılabılır, “*Ancak, trajik bir konuma yerleşmekte başarılı olur, görünüşlerin ardındaki derin anlamı açığa çıkartabilirsek, filmler, insanlığın tümel gerçekliğini taşıyan Dionysosçu evrenle bağımızı güçlendirmemize, en az diğer anlatı türleri kadar, elverişli bir ortam sunacaktır”* (2017: 45).

Sinema ve tiyatro ilişkisi sinemanın ilk zamanlarına dayanmaktadır. İkisinin de canlanması metinlerin görselleşmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı sinemanın ilk ortaya çıktığı zamanlarda tiyatro oyunlarını perdeye aktararak ürünler ortaya koymuşlardır. Başlangıçta, sinema sahne prodüksiyonlarını kaydetmek için kullanılmıştır. Bu nedenle ilk uyarlamalar tiyatro metinlerinden yapılmıştır. Ancak ilk sinema çalışmaları, Lumiere Kardeşler’in ekolu düşünüldüğünde, hareketli nesnelere sabit kamera ile kaydetmeye dayanıyordu. Tiyatro uyarlamaları da böylelikle hareketli imge üreten sahneleri, sabit kamerayla kaydederek yapılıyordu. Sahnenin önüne kurulan kamera, sahneyi kaydediyordu.

Bu noktada yapılmak istenenin tiyatro deneyimini yeniden üretmek ve oyuncuların oyunculuklarını ölümsüzleştirme amacı olduğu söylenebilir. 1900 yılında Sarah Bernhardt’ın Hamlet rolündeki performansı Maurice Clement tarafından kaydedilmiştir. Genel olarak, kendilerini bir *mise-en-scene*’den serbest bırakmayan bu filmler, sahne performansının zaten başlı başına bir çalışma olduğu ve sinemanın tek

işlevlerinin sırayla 'fotoğraf çekmek' olduğu fikrini taşıyorlardı ve amaç tiyatronun ürettiği hareketi kaydedip ölümsüz kılmak, korumaktı (Hatchuel, 2004).

Hatchuel (2004) ise, sinema sanatının filme tiyatroya göre üç farklı hareket türü olduğunu ifade etmiştir: karakterlerin yer değiştirmesi - sahnede bulunabilecek tek hareket -, kameranın hareketleri ve film içindeki çekimlerin art arda yapılması. Mesele artık yalnız gerçekliğin temsili değil, bu gerçeği temsil etmenin yolu haline gelmiştir. Tehdit altında olan, dünyanın belirli bir vizyonunun yaratılması, eylemin belirli bir algı stratejisine eklenmesidir.

3.2.2.Hamlet İmgesinin Dönüşümü

Hamlet, Shakespeare'in en uzun eseridir ve en güçlü eseri olarak kabul edilmektedir. İngiliz edebiyatı ve tiyatrosunun en önemli eserlerinden biridir. Yalnızca dönemde değil, sonrasındaki yüzyıllar boyunca etkisini sürdürmüş Goethe'den Dickens'a, Joyce'tan Murdoch'a birçok önemli yazarda da onun izlerini bulmak mümkündür. Shakespeare'in metinleri en çok sinemaya uyarlanan metinlerdir. Ayrıca Hamlet, Külkedisi'nden sonra en çok sinemaya uyarlanan öykü olduğu bilinmektedir (Thompson & Taylor, 2006).

Bu durumun birçok sebebi olabilir; metinlerinin sinematografik anlatıya yatkın olması, geçmişten bu yana klasikleşmiş anlatılar olmaları, uzun ve etkili bir içeriğe sahip olmaları gibi. Öte yandan sinema ilk ortaya çıktığında bir alt sınıf eğlencesi olarak görülmekte ve ona herhangi bir sanatsal değer atfedilmemekteydi. Shakespeare metinlerinden uyarlanan filmler, sinemaya saygınlık kazandırmak açısından da sıklıkla tercih edilmiş olabilir. Sinema ilk çıktığından bu yana Shakespeare uyarlamaları çeşitli biçimlerde yapılmaktadır (Rothwell, 2000).

Özellikle Shakespeare'in uyarlamaları, kanonik kültürel otoriteyi desteklemenin de bir yolu olarak tasarlanabilir. Hutcheon'ın (2004), Marjorie Garber'dan aktardığı gibi, Shakespeare birçok uyarlayıcı için “devrilecek bir anıt”dır.

İlk Shakespeare uyarlaması olan Hamlet'in düello sahnesinden bir parça 1900'de Fransa'da çekilmiş ve gösterilmiştir. Sonrasında Hamlet onlarca kez sinemaya uyarlanmış, günümüzde de hala uyarlanmaya devam etmektedir. Kısaca bazı uyarlamalar şu şekilde listelenebilir (Baloğlu, 2012):

Film Adı	Yıl	Ülke
<i>Le Duel d'Hamlet</i>	1900	Fransa
<i>Hamlet</i>	1907	Fransa
<i>Hamlet</i>	1908	İtalya
<i>Hamlet</i>	1910	İngiltere
<i>Hamlet</i>	1910	Danimarka
<i>Amleto</i>	1910	İtalya
<i>Hamlet</i>	1913	İngiltere
<i>Hamlet</i>	1917	İtalya
<i>Hamlet, The Drama of Vengeance</i>	1920	Almanya
<i>Khoon ka Khoon</i>	1935	Hindistan
<i>To Be or Nor To Be</i>	1942	ABD
<i>Hamlet</i>	1948	İngiltere
<i>Hallmark Hall of Fame: Hamlet (TV)</i>	1953	ABD
<i>The Bad Sleep Well</i>	1960	Japonya
<i>Hamlet, Prinz von Danemark</i>	1961	Batı Almanya
<i>Hamlet at Elsinore</i>	1963	Danimarka/İngiltere
<i>Hamlet</i>	1964	Rusya
<i>Hamlet</i>	1964	ABD
<i>Hamlet</i>	1969	İngiltere
<i>Hallmark Hall of Fame: Hamlet (TV)</i>	1970	İngiltere/ABD
<i>Acting Hamlet in the Village of Mrdusa Donja</i>	1974	Yugoslavya
<i>Hamlet</i>	1976	İngiltere
<i>Kadın Hamlet</i>	1976	Türkiye
<i>BBC Television Shakespeare: Hamlet (TV)</i>	1980	İngiltere
<i>Hamlet Goes Business</i>	1981	Finlandiya
<i>Strange Brew</i>	1983	Kanada
<i>Rosencrantz & Guildenstern Are Dead</i>	1990	ABD
<i>Hamlet</i>	1990	ABD

<i>NewYork Shakespeare Festival: Hamlet (TV)</i>	1990	ABD
<i>The Animated Shakespeare: Hamlet (TV)</i>	1992	Rusya/İngiltere
<i>Hamlet</i>	1996	İngiltere
<i>Hamlet (TV)</i>	2000	ABD
<i>Hamlet</i>	2000	ABD
<i>The Banquet</i>	2006	Çin
<i>The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark</i>	2007	Avustralya
<i>Hamlet (TV)</i>	2009	İngiltere

Görüldüğü gibi çok sayıda Hamlet uyarlaması olduğundan söz etmek mümkündür. Bu çalışmada da örneklem olarak Hamlet filmleri bu nedenle seçilmiştir. Bir metnin bu kadar çok uyarlanmış olması, yeniden yorumlanmaya değer bulunmuş olması dikkat çekicidir ve bu nedenle üzerinde düşünmeye değer bulunmuştur. Üstelik evrenin bu derece kalabalık olduğu bir durumda, seçilecek olan filmlerin de çeşitliliğinin artacağı tasarlanmıştır. Böylece daha farklı türlerde film, bir arada ele almanın mümkün olabileceği düşünülmüştür.

Öte yandan Türkiye’de yapılan çok sayıda uyarlama üzerine bir izlek belirleyen tez mevcuttur. Bu tezler arasından dikkate değer sayıda Shakespeare uyarlamaları ile ilgili çalışmalar olduğunu da söylemek mümkündür. Bu çalışmalar incelendiğinde, uyarlama çalışmalarıyla ilgili ilham verici ilhamlar sezmeyle birlikte aslında bu tezin önemini de ortaya koyan, bakış açısı farkları gözlemlenmiştir. Uyarlama çok katmanlı birçok metni içinde barındırdığından, uyarlama çalışmaları da çok farklı alanlarda yapılmaktadır. Sahne sanatları, güzel sanatlar, sinema alanı ve iletişim bilimleri, edebiyat alanı, mütercim tercümanlık alanlarından uyarlama çalışmalarına katkılar verilmiştir. Bu da uyarlama çalışmalarının interdisiplinler hatta transdisipliner ve çok çeşitli yapısını ortaya koymaktadır. Uyarlama üzerine yapılan tezler farklı sanat dalları üzerinden ele alınmıştır. Edebi metnin edebi metne uyarlanması, tiyatro metninin sahneye uyarlanması, resim, heykel uyarlamaları, çeviriler vs. gibi birçok farklı ara yüzlerde bu konu tartışılmıştır. Farklı alanlardan gelen farklı bakış açıları, şüphesiz ki birbirlerini beslemekte yeni izlekler açmaktadır ancak bu çalışmanın sınırlılıkları dahilinde, tiyatro sinema ara yüzünde

uyarlamayı Shakespeare metinleri üzerinden ele alan çalışmalar detaylı olarak incelenmiştir.

Gülşen Sayın (1994), edebiyat sinema ilişkisini Shakespeare'in dört büyük trajedisi olan Othello, King Lear, Macbeth, ve Hamlet'in film uyarlamaları üzerinden sorunsallaştırarak; Burcu Halaçoğlu Yeşil (2010), Akira Kurosawa'nın Kanlı Taht filmi ile William Shakespeare'in Macbeth oyunu arasındaki ilişkiyi karşılaştırmalı bir biçimde; Mehmet Özbek (2011), Shakespeare'in "Kral Lear" tragedyasının metin çözümlemesinden, Akira Kurosawa'nın *Ran* filmi örneğine karşılaştırmalı bir bakışla; Uğur Baloğlu (2012), yine 1996 yapımı Hamlet filmini Vladimir Propp'un anlatıbiliminden ve Propp'tan esinlenerek kendi çözümleme yöntemini kuran Algirdas Julien Greimas'ın izleğinde; Ebru Zübeyde Aklar (2016), Shakespeare oyunlarından uyarlanmış postmodern filmlerde dekor ve kostüm tasarımını inceleyerek; Emin Orhan Kılıç (2017), Fırtına metnini postmodern teori ve yeniden yazım basamaklarını takip ederek; Cansu Begüm Erkoç (2018), Metin Erksan'ın Kadın Hamlet filmini sinema ve edebiyat ilişkisi ekseninde kültürlerarasılık bağlamında; Emre Emrem (2018), Hamlet'in 1996 ve 2000 yapımı filmlerine postmodern kavramlar çerçevesinde; Ahmet Topaçoğlu (2019), Sinema uyarlamalarına Çeviribilim alanında kuramsal açıdan geçerli bir alan sağlamak için uyarlamaların bir çeviri türü olarak görülüp kabul edilebileceği fikrini irdelemek üzere Shakespeare metinleriyle sinema uyarlamalarıyla ilgili çalışmalar yapmışlardır.

Türkiye'de Shakespeare metinlerinin sinema uyarlamaları üzerine yazılan tezlerde, uyarlamaya yönelik ana damar birtakım yaklaşımlar olduğu gözlemlenmiştir. Bu kimi zaman sinemayı ikincil bir konuma yerleştiren, kimi zamansa uyarlamamanın kendisine mekân olarak yaklaşan bir bakışın varlığından okunabilmektedir.

Özbek (2011), *Ran* uyarlamasının hangi sınıflandırmaya dahil olduğunu belirlemede ve birebir uyarlamamanın gerçekleşip gerçekleşmediği noktasında bir arayışa girdiğini belirtirken, aslında uyarlamaya özcü bir biçimde kaynak metne sadakatin varlığını aramıştır. Özbek bu bağlamda uyarlamayı şu biçimde tanımlamaktadır: "*Uyarlamayı yapan kişi orijinal hikâyeyi filme mümkün olduğunca yakın bir şekilde transfer etmeye*

çalışır. Çünkü film kendi alanı içerisinde, kendi konvansiyonları, artistik değeri ve tekniği ile başka bir ortamı oluşturur. Orijinal hikâye bu şekilde başka bir sanatsal ürüne dönüştürülmüş olur” (2011: 70).

Filmler tek tek Hamlet oyununun metniyle ilişkisi, metinlerarası bağlamda Genette'nin kavramlarıyla ele alınırken; filmler değerlendirilirken, içerik ve anlatı bakımından Deleuze'ün Hjemslev'in kavramlarını kullanma biçimi izlek olarak belirlenmiştir. Bu noktada birçok düşünürün yaklaşımı kavramı, metinlerin çözümlenmesi ve birbiriyle ilişkilendirilerek bulguların edinilmesinde katkıda bulunması amaçlanmıştır.

3.3. Uyarılama Filmlerin Seçimi

Bu çalışmada incelenmek üzere altı Hamlet uyarlaması seçilmiştir. Araştırmacı seçimleri yaparken varsayımını ve amacını göz önünde bulundurmıştır. Seçilen filmler bir tarihselliği takip etmektedir. Böylece minörlük majörlük ilişkisinde teknolojik değişimlerin etkisi olup olmadığıyla ilgili bulguların da izi sürülmek istenmiştir.

Yaratıcılık meselesi temel bir eksen olarak belirlenmiştir. Yaratıcılık değersel değişimin, sinema diliyle yeni bir içkinlik düzlemi ortaya koymanın bir belirtecidir. Yaratıcılık olarak sözü edilen Deleuze ve Guattari'nin izinde, var olanla var olmayan bir şey ortaya koymak olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda virtüel ve edimselin birbirine karıştığı ve potansiyel olarak ortaya konanın tahmin edilemez olması da bir yaratıcılık olarak kabul edilebilir.

Seçilen tüm filmler sinemanın olanaklarını kullanarak, sinematografik imgeler üretmişlerdir. Bu bakıma her biri yeni bir eser, yeni bir içkinlik düzlemi, yeni bir anlatı ortaya koymaktadır. Ancak araştırmanın sorunsalı bağlamında, bir dönüşüm hem minör hem majör gerçekleşebilir. Bu yalnızca kipliğin değil, başka unsurların da dönüşümü anlamına gelmektedir. Bunca kalabalık Hamlet uyarlamaları evreninde, “Fark yaratan hangisidir?”, “Fark yaratan nedir?”, “Fark nedir?” soruları burada alt soru olarak belirlenmiştir. Sonuç itibarıyla, her türlü yazınsal bir metin sinemaya uyarlandığında,

anlatımın biçimi ve tözü bakımından bir değişim yaşanacaktır. Fark ise dönüşen anlatı araçlarının nasıl kullanıldığı ve bu dönüşümle beraber içeriğin tözünde gerçekleşen kimyasal değişimin izini sürebilmektir.

Ancak örneklem belirlenirken, filmler arasında bir tercih yapmak bir filmi tümüyle olumlayıp öte tarafta kalanları aşağı ya da daha değersiz görmek gibi bir amaç olmadığını da belirtmek gerekir. Bu nedenle filmler tek tek değil, kendi içlerinde bir değerlendirmeye tabii tutulmuştur. Böylece minörün içindeki majör; majörün içindeki minörün de bulunabileceği varsayımıyla, bu olasılık açık tutulmuştur.

İlk olarak filmlerin içerik ve biçimsel özellikleri teknik olarak anlatılacaktır. Sonrasında ise belirlenen yöntemler ve kuramsal çerçeve ekseninde uzun soluklu bir tartışma sürdürülecektir.

Olivier'nin filmi, sinematografik anlamda başarılı ilk denemelerden biri olması ve alanda kült sayılması dolayısıyla örneklem içinde dahil edilmiştir. Keza Franco Zeffirelli'nin uyarlaması da izleyicinin çoğunlukla beğenisini kazanmış uyarlamalardan biridir. Kenneth Branagh, Hamlet dışında birçok Shakespeare uyarlaması daha olan bir yönetmendir. Metni hiç kesmeksizin perdeye uyarlamış olmasıyla, dikkat çekici bir çalışmadır.

Cook (2012), bu filmlerle ilgili yaptığı çalışmada, çok sayıda Shakespeare uyarlaması yapıldığını ancak bu yönetmenlerin filmlerinin yapılan çalışmalarda da en başarılıları kabul edildiğini ve aslında bu filmlerin Shakespeare'in sinematik dilini belirlemede önemli bir yere sahip olduğunu belirtilmiştir. Bu nedenle bu filmler majörlük ve minörlük meselesinin sinematografik yansımaları bakımından değerlendirilmek istenmiştir.

Tom Stoppard'ın uyarlaması, aynı zamanda yine Stoppard'ın aynı adlı kendi tiyatro oyunundan uyarlanmıştır. Hikâyeyi çok farklı bir noktadan ele alan Stoppard'ın filminin, çalışmanın ruhunu besleyeceği düşünüldüğünden örnekleme dahil edilmiştir. Metin Erksan'ın uyarlaması ise, ilk Hamlet uyarlamalarında da benzerleri olduğu gibi, Hamlet'i kadın olarak ele alması bakımından uyarlama çalışmaları bağlamında incelenmesi

dikkate değer görülmüştür. Öte yandan Gregory Doran'ın metni ise, içkinlik düzlemi bağlamında bambaşka imgeler üreten farklı bakış açısı dolayısıyla incelenmek istenmiştir.

Filmler seçilirken, genel bir tablo halinde sinematografik Hamlet'lerin tümü incelenmiş sonrasında internet üzerinden tarama yapılarak ilk düzeyde filmler ele alınmıştır. Sonrasında filmler, hızlı izleme yoluyla gözden geçirildikten sonra, tesadüfi biçimde seçilerek incelenmişlerdir.

BÖLÜM IV. TARTIŞMA VE YORUM

4.1. Hamlet'in İzdüşümleri

Hamlet filmleri önce kendi içkinlik düzlemleri içerisinde değerlendirilmiş, sonrasında bir arada ele alınarak bulgular ortaya konmuştur.

4.1.1. Laurence Olivier'nin Hamlet'i

Filmin Künyesi:

Filmin Orijinal Adı: Hamlet

Yıl: 1948

Yapım Yeri: İngiltere

Yönetmen: Laurence Olivier

Senaryo: Laurence Olivier

Süre: 154 Dakika

Laurence Olivier, ilk sinematografik Hamlet uyarlamalarından biri olarak kabul edilebilir. Önceki uyarlamalar genellikle ya metinden küçük parçaların uyarlanması ya da doğrudan tiyatro sahnesinin kayda alınması yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Yönetmen Olivier aynı zamanda Hamlet'i oynamaktadır. Olivier, tiyatrodaki en iyi Shakespeare oyuncularından biri olarak değerlendirilmektedir. Keza kendi yönettiği Hamlet filmindeki performansı ona 1949 yılında "En İyi Erkek Oyuncu" dalında Oscar Ödülü'nü kazandırmıştır. Film aynı yıl "En İyi Yönetmen" dalına da aday gösterilmiştir.

Film, Hamlet metninin ‘sadık’ olma iddiasıyla uyarlandığını söylemek mümkündür. Metnin geneline bakıldığında, trajik unsurların ve çatışmanın genel hatlarıyla korunduğu görülmektedir. Ancak öyküde eksiltiye gidilerek, kimi sahneler ve kimi karakterler anlatıdan çıkarılmıştır. Tabii ki eksiltme meselesi bir tercih olması dolayısıyla başlı başına bir duruştur ve içeriğin biçimini dolayısıyla tözündeki değersel gönderimleri dönüşüme uğratmaktadır.

Filmsel mekân bağlamında değerlendirildiğinde önemin teknolojiyle paralel olarak, film stüdyo ortamında çekildiği söylenebilir. Zaman anlamında, metnin zamanına sadık kalmak amaçlanmış ve dekor, kostüm gibi anlatımın içeriğini ortaya koyan öğeler dönemin ruhunu yansıtmaya yönelik göstergelere bağlı kalmıştır. Filmin mekânsal atmosferi, teknolojik koşulların bir getirisi olarak stüdyo etkisinde olması dolayısıyla, tek boyutlu ve daha çok tiyatroyu anıştıran bir biçimde tasarlanmıştır. Duygulanım imgeyi de vurgular nitelikte, yakın planları ve çeşitli kamera hareketleri kullanılmıştır.

Bu bağlamda ne kostüm ne dekor ne de oyunculuk sinemaya ait görünmemektedir. Yalnız kamera hareketleri ve kurgu, sinematografik unsurlar olarak okunabilir. Işık kullanımı da aslında tiyatro sahnesindeki ışık kullanımıyla benzer dışavurumcu niteliktedir. Kimi sahnelerde daha flu ve sisli bir beyaz ışık hâkimken, kimi sahnelerde keskin ve sert geçişler söz konusudur. Yalnız bu anlamda ışık kullanımı, içerikle yekvücut bir halde, anlamları alegorik olarak anlatıma taşıdığı noktalar görülebilir. Hayalet imgesi, sislerin içinde beliren bir yaşlı şövalye şeklinde filmde somutlanmıştır. Görkemli ve büyük bir görüntüsü olan, hayalet imgesi, bir çeşit ilizyon olarak işlev görmektedir. Bu noktada fikir sinematografiktir ancak yaratıcı olduğu tartışmalıdır. Ancak ilk kez metinsel bağlamda böyle bir sahnenin kullanılması açısından yenilikçi olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 1: Hamlet (1948), Hayalet sahnesi.

İkinci unsur olarak tirat sahnesi, içerikte dizgelerin değiştirilmesiyle farklı bir sahneye taşınmıştır. Oyunda Ophelia'nın yanında iç mekânda, sarayda bir salonda geçmekte olan tirat, filmde o sahnenin arkasında, metinde olmayan farklı bir zaman-uzama taşınmış ve anlam alegorik olarak görüntülerle demirlenmiştir. Hareket İmgenin bir unsuru olarak, iki görüntü Rus Biçimci yönetmenlerde sıklıkla görüldüğü gibi üst üste bindirilerek, üçüncü bir anlamın arayışına girilmiştir. Burada yukarıdan aşağıdaki hırçın dalgalı denize bakan Hamlet'in başı görünür. Kamera yavaş yavaş Hamlet'in başına doğru yaklaşır ve onun zihninin içine girer, burada bir beyin imgesi belli belirsiz olarak kendini gösterir. İşte bu sinematografik bir fikirdir. Sonrasında iki görüntü birbirinin üstüne düşer, hırçın dalgalar artık Hamlet'in zihnindedir. Bu görüntülerle beraber tirat metni arka ses tarafından okunmaktadır. Böylece metnin anlamı da çoğalmış, ne kalitede olursa olsun dönüşmüştür. Yalnızca diyalogun içindeki katmanlar tiyatro sahnesinde ifade edilebilecek bir söz dizisinin anlamı kurgu yoluyla tamamen farklı bir anlam dizgesine yerleştirilmiştir. İmgenin dönüşümü tam da böyle bir şeydir.



Şekil 2: Hamlet (1948), tirat sahnesi.

Filmde sahnelerin kurgulanışı ve birbirine bağlanması, Deleuze'ün hareket-imge niteliklerine uyumlu görünmektedir. Sinematografik anlamda tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi zaman ve mekânsal birlik korunmaya yönelik bir film evreni oluşturulmuştur. Sahnelerin içindeki görüntüler birbirine bağlanırken ani kesmeler vardır ancak kesintisiz çizgiyi sağlamak amacıyla kurgu kullanılmıştır. Sahneler arası geçişlerde ise, mekân ve zaman değişikliği yapıldığı imlenmek için, kamera sarayın merdivenlerinde kesintisiz bir çekimle dolmaktadır. Burada da sinematografik bir iletişim çözümü olduğunu söylemek mümkündür.

Oyun içinde oyun sahnesinde, sahne tek düze ve iki boyutlu bir sahne temsili vardır. Sahnedeki karakterler seslendirilmemiştir. Yine karakterlerin kostümleri dönemsellik dokuya uygun olarak temsil edilmiştir. Böylelikle oyun içinde oyun, bir yarılma değil, bir süreklilik yaratmaktadır. Dolayısıyla anlatımı bölmeden, kesintisiz çizgi halinde, oyunun kendi düzlemine hızla dönebilmektedir. Zaten film zaman-mekân bakımından bir tiyatro sahnesi etkisi taşıdığı için, oyun içinde oyun bir yabancılaştırma etkisine de izin vermemektedir.



Şekil 3: Hamlet (1948), "Oyun içinde oyun" sahnesi.

Son olarak mezarlık sahnesinde, yine bir dış mekân görüntüsü stüdyo ortamında yaratılmıştır. Dönemin kabulleri ve teknolojisi bağlamında kullanılan mekânsal alanlar, filmi bir tiyatro sahnesine benzer kılmaktadır. Mekânın uzamsal derinliği, tiyatrodaki gibi dekorla sağlanması dolayısıyla böyle bir durum ortaya çıkmaktadır. Ancak yine filmin diğer alanlarında olduğu gibi, görüntü bir hammadde olarak kameranın hareketinden doğan hareket-imgeyi ortaya koymaktadır.



Şekil 4: Hamlet (1948), mezarlık sahnesi.

Bu bağlamda içeriğin biçimi söz konusu olduğunda genel hatlarıyla incelendiğinde anlatı düzeninin korunduğu, sadece birkaç sahnenin, sinematografik akış dolayısıyla yerinin değiştirildiği görülebilir. Bu yer değişikliklerinin çok az sayıda olduğunu söylemek

mümkündür. Ancak yan metinsellik anlamında eksiltmeler yapılmıştır. Kimi sahneler ve karakterler tümüyle atılmış, atılan karakterlerin işlevi var olan diğer karakterler tarafından tamamlanmıştır. Buradaki eksilti yapılırken, Deleuze'ün minör tiyatroyu ifade ederken ortaya koyduğu budayarak ondaki tarihselliği kırmak ve metnin diline karşı bir dil geliştirme amacı güdüldüğü söylenemez. Çünkü teknik olarak, sahnelerin anlatıya olan katkısı korunmak istenmiş, yalnızca süre bakımından uzamadan, metnin derdi aktarılacak ve sinematografik anlamda kesintisizlik yakalanmak için bu eksilteler yapılmıştır. Metnin senaryosu, yüksek oranda oyunun sahnelerine bağlı kalmış; eksilteleri yaparken dahi farklı kişilere işlevleri yükleyerek anlamın metin boyutunda tamamlanması sağlanmıştır denebilir.

Örneğin Rosencrantz ve Guildenstern karakterleri tümüyle metinden atılmıştır, onların işlevi de Polonius karakterine yüklenmiştir. Metnin senaryosu, yüksek oranda oyunun sahnelerine bağlı kalmış; eksilteleri yaparken dahi farklı kişilere işlevleri yükleyerek anlamın metin boyutunda tamamlanması sağlanmıştır denebilir. Ancak Rosencrantz ve Guildenstern aslında Hamlet metninde, devletin ve bürokratik ilişkilerin bir temsilcisi olarak okumak mümkündür. Onlar kafası yavaş işleyen bir devlet dalkavuşudurlar (Eagleton, 2015). Dolayısıyla onların metinden atılmaları ister bilinçli nedenlerle ister gerçekten metni süre anlamında kısıtlamak için olsun, metindeki kimi anlamları dönüştürmüştür. Yalnız bu dönüşüm, minör değil, majör yönelimli bir dönüşüm olduğunu söylemek mümkündür.

Hamlet'in metni bunu taşısın ya da taşımasın; Olivier'in uyarlaması, içeriğin tözü bağlamında ondaki siyasi yorumlanabilecek göndermeleri ortadan kaldırmıştır. Örneğin, Fortinbras karakteri metinden çıkartılmıştır. Danimarka'nın yeni Kral'ı olacak olan Fortinbras'ın metinden çıkarılması, metni tarihsel bağlamında da siyasi göndermelerden uzaklaşmasına neden olmuştur. Sonuç itibarıyla her eksilti, bir tercih dolayısıyla gerçekleşir. Olivier, ana metinsel unsurları bölmek için, yan metinsel unsurlarda eksiltiyi gitmiş böylece ana metnin unsurlarını metninde sabitlemiştir ve aslında sondaki trajedi, tüm siyasi bağlamlarından kopararak, bireyin içsel bir meselesi haline dönüştürülmüştür.

Öte yandan Shakespeare'in diyalogları olduğu gibi korunarak perdedeki karakterlere seslendirilmiştir. Tiyatroda çatışma diyaloglar yoluyla ortaya çıkarılır ve onu edebiyata yaklaştıran da bu özelliğidir. İster sahnelenmiş olsun ister yalnızca okunuyor olsun, bir tiyatro metni diyaloglardan oluşmaktadır. Sahnelendiğinde ona eklenen dekorun ve oyuncunun somut olarak varlığı katılır. Ancak bir sinema filmi, görüntülerin diliyle konuşur, hiç söz olmaksızın da görüntülerin diliyle bir anlatı kurma imkânına sahiptir. Dolayısıyla bir uyarlamanın, doğrudan sözleri koruması, içinde yenilikçi ve uyarlamanın dönüştürüm ilkesine bağlı hiçbir unsur taşımamaktadır. Metnin dilsel anlamda da korunmuş olması, sinematografisine zarar veren unsurlardan biri olarak yorumlanabilir. Ancak bazı noktalarda da, kimi bölümleri kendi içinde ikinci bir katman yaratacak bir biçimde görselleştirildiği görülmüştür. Örneğin mektubun okunduğu sahnede, mektupta yazılanlar metin olarak dış ses tarafından okunurken, ekranda da mektubun görselleştirilmesi görülmektedir. Bu da kipsel dönüşümün yalnızca ana metinsellik düzeyinde değil, metnin iç katmanlarında da gerçekleşerek yan metinselliği beslediğinin iyi bir örneğidir.

Georges Bluestone'a göre (1961), bu aşırı uçlar arasında, Laurence Olivier, Hamlet'in seslerini farklı düzeylerde başarılı bir biçimde vermiştir. Hamlet'in sesi iç monologda verilmektedir. Bazen, duyguları doğal olarak patladığında, konuşulan konuşmalarda bazen kelimeler konuşmacının dudaklarıyla senkronize edilir; diğer zamanlarda sadece dinleyiciye doğru konuşur. Diyalog, iç monolog, ses etkileri, müzik nihayetinde belirlenir ve dolayısıyla bu unsurlar görselin emri altına girer.

İçerik katmanı ele alındığında birtakım ilişkiler geride bırakılırken, birtakım ilişkilerin öne çıkarıldığı görülmüştür. Bunun uyarlama meselesinde zorunlu bir durum olduğu kuramsal çerçevede belirtilmişti. Ophelia ile Hamlet ilişkisi, yüzeysel bir katmanda değerlendirilmiş ve kısaca üzerinden geçilmiştir. Bir tutku ve aşk belirtisi yakalamak zordur. Ancak Hamlet ve annesi arasındaki ilişki, belki de Ödipal bir düzeyde yorumlanabilecek kadar tutku doldur. Olivier'nin filmini, Oedipus kompleksinden istifade ederek ana-oğul ilişkisine ilişkin bir içgörü etrafında oluşturduğu ve bunu ana sorun haline

getirmeye karar verdiği de söylenbilir (Kurtiak, 2015). Bu anlamda, trajedinin güçlendirilerek yeniden üretilmesi ve psikanalizin metnin içindeki yükselişinden söz edilebilir. Aslında tragedyanın bildik yazgısı ve onun yeniden retilmesi. Deleuze ve Guattari'nin (2000) dipusu ensest olarak tanımladıkları, gösterenlere bağımlı, çocukluk anılarından beslenen, temsiller dünyasının tuzağına düşmüş, daha çocuksu kılabilmek için anneye yönelten, tüm yasakları o temsilin ine yerleştiren, toplumsal ve siyasal ilişkilerden bağımsızlaştırıp sadece ailesel bir sorun haline getiren bir bakış açısını burada bulmak mümkündür.

Burada oyunculuğun içeriğe etkisi yadsınamaz. Oyunculuğun dokusu değerlendirildiğinde, Olivier'nin, en başarılı Shakespeare oyuncularından biri olarak değerlendirildiği bilinmektedir. Olivier aynı zamanda tiyatro oyunlarında da Shakespeare karakterlerini canlandırmış olan bir oyuncudur. Ancak oyunculuğun değerlendirilmesi bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır; dolayısıyla oyunculuğun metnin anlatı düzlemine etkisi tartışılabilir. Olivier'nin tragedya kişisi olarak Hamlet'i oyunculuğunda yaşattığı söylenbilir. Hamlet'in içinde taşıdığı komedyaya unsurları perdeye geçmemiştir. Genel anlamıyla bir tragedya karakterinin, bir tragedya oyuncusu tarafından perdeye aktarıldığını söylemek mümkündür. Bu da tiyatro kültüründen ve *techne*sinden başkalaşımın henüz sinematografik anlamda gerçekleşmediği değerlendirmesinin yapılmasına olanak veren bir durumdur.

4.1.2. Franco Zeffirelli'nin Hamlet'i

Filmin Künyesi

Filmin Orijinal Adı: Hamlet

Yıl: 1990

Yapım Yeri: ABD

Yönetmen: Franco Zeffirelli

Senaryo: Franco Zeffirelli, Christopher De Vore

Süre: 135 Dakika

Franco Zeffirelli'nin kariyerini tiyatrodan sinemaya taşımaya karar vermesinde Olivier'ye olan hayranlığı etkili olmuştur. Olivier'nin Hamlet'ini ilk izlediğinde çok etkilendiğini ifade etmiştir ve onun sinema tutkusunda Olivier önemli bir etken olarak görülmektedir. Cook'un aktardığına göre Zeffirelli; metnin “en derin kültürel köklerine” güçlendirici bir şekilde geri dönmesi için çalışacağını, “muhtemelen diğerlerinden daha üstün bir sürüm sunabileceğini” ifade etmiştir (Cook, 2012).

Zeffirelli'nin bu amacın peşine düşmesi; sinematik yaklaşımıyla, izleyicilerin Shakespeare'e olan ilgisini de tekrar canlandırmak isteyen Olivier'in teatralliğinin aksine, gerçekçi sunum tarzına dayanıyor. Olivier, izleyicinin ünlü yazarın ebedi klasiklerini anlama yeteneği ile daha fazla ilgili görünüyordu ve metni basitleştirmeye çalıştığı düşünülüyordu. Ancak Zeffirelli, filmini popüler kültürün bir parçası haline getirdi; Hollywood'un anlatım tarzı ve temposuna uyumlu bir biçimde Hamlet'in imgelerini tiyatro gösterisinin prangalarından kurtararak, açık mekânlardaki gelişimini keşfeden bir film ortaya koyduğunu söylemek mümkündür (Kurtiak, 2015).

Olivier'nin filmi ve Hamlet'in kendi metniyle bir arada düşünüldüğünde, Zeffirelli'nin zihnindeki Hamlet imgesinin oluşmasında, aslında yalnızca Shakespeare'inki değil, Olivier'ninki de etkindir. Dolayısıyla bu noktada metinötesi ilişki farklı bir boyut daha kazanarak, daha karmaşık bir hale gelir. Zeffirelli'nin metni ele alınırken, ana metinsel unsurlar ve üst metinsel unsurların etkilendiği metnin daha fazla olması, onun metninin değerlendirilmesinde de daha katmanlı bir bakış açısını beraberinde getirmektedir.

Öncelikli olarak değerlendirildiğinde, metin anlatım biçimi bakımından, gerçekçi bir damar benimsemiştir. Bu gerçeklik tiyatronun değil, sinemanın gerçekliğidir artık; sinemanın, kendi düzleminde ve kronotopu içinde var olan gerçeklik. Mekân kullanımı Zeffirelli'nin Hamlet'inde birçok Shakespeare uyarlamasından farklı olarak, çok daha çeşitli ve derinliklidir. Metnin anlatısında bulunmayan mekânlar eklenmiş, kimi diyaloglar yani sahneler bu mekânın doğal bir parçası haline getirilmiştir. Artık dekordan ziyade, uzamı kapsayan bir mekânsal kullanımdan söz etmek mümkündür. Üstelik metinde

bulunsa dahi mekân, tiyatro oyunlarında daha çok rejinin değerlendirilmesine bırakılmış bir unsurdur. Onun uzamını ve atmosferini belirlemek anlatımın biçimsel niteliklerince ortaya koymak, sahneye koyanın ya da perdeye yansıtanın bakış açısı ve isteği doğrultusunda gerçekleşebilir. Bu noktada filmin kendine ait yeni bir kronotop yarattığını söylemek mümkündür.

Bahtin'e göre (2014), edebi imgeler ve hatta dilin kendisi zaman uzamsaldır.” *Zaman-uzam anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir*” (2014: 33). Dolayısıyla onun uyarlanması ve farklı bir tekniğin diline dönüşümü de zaman uzamsal bakımdan değer kazanır. Bu anlamda Zeffirelli'nin mekânları, zaman-uzamda sinematografik anlamda biricik imge mekânları oluşturmuştur denebilir.

Öte yandan Shakespeare'in anlatısının, filmsel atmosferin içine yedirilmesi ve bu yolla metinde eksiltiye gidilmiş olması da, onun özgün bir zaman-uzam üreten metin olarak görülmesini sağlar. Üstelik metnin kendi dili içinde, yeni bir metinsellik kurularak, daha minör anlar yakalanmıştır. Ana metinle karşılaştırıldığında, ciddi kısaltmalara gidildiğini ancak birer cümleyle ve filmsel zaman-uzamın kullanımıyla, koca bir sahnenin işlevsel hale getirildiğini söylemek mümkündür.

Hayalet sahnesine gelindiğinde, Olivier'ninkinden farklı olarak, daha sade ve filmin gerçeklik düzleminin içinde görünen bir hayalet baba imgesi üretildiği söylenebilir. Hayalet bir anda belirir ve bir anda yok olur. Hayaletin olduğu sahneler, filmin düzleminde bir yarığ gibi, ayrışık bir atmosfere sahiptir.



Şekil 5: Hamlet (1990), Hayalet sahnesi.

Hayalet, sıradan bir kişi olarak görünmektedir. Ürpertici olan, ansızın görüntüye girip çıkması ve aslında “gerçek” görüntüsüdür. Ne arkasından dumanlar çıkar ne de yankılanan bir sesi vardır, olduğu gibi biridir, “gerçek” biri gibidir, bir yansıma değil gibidir. Bu hayalet imgesi, dumanların arasından çıkan hayalet imgesinin yıkılışı olarak var olur. Bu noktada beklenti kırılır, hayalet yüceleştirilerek değil, minör bir damardan, filmsel zamanın kopmaz akışına, “dure”sine katılır. Bu noktada gerçekliğin anlatımının biçimiyle, tözü birbirinin içine karışarak, hayaletin saf bir imge olarak filmsel zamana girmesini sağlamıştır. Burada sinema dilinin var ettiği, dumanlar içinde gökte beliren hayalet imgesine, eleştirel bir üst yorum okuması yapılabilir. Üstelik bu haliyle daha tekinsizdir hayalet, çünkü; Hamlet’in kendi zihniyle, gerçeklik arasında kurmaya çalıştığı ilişkideki kaygan zemin, filmin gerçeklik düzleminde izler açısından da anlamı belirsizleştirir.

Tirat sahnesi, anlatım ve içerik bakımından birbirleriyle uyumlandırılmış bir doku taşımaktadır. Monolog, ana metinde yine mekân bakımından, Zeffirelli’nin yaratıcı mekân seçimlerinden payını almış görünmektedir.



Şekil 6: Hamlet (1948), tirat sahnesi.

Ana metnin içerik dizilimi farklılaştırılarak, tirat Hamlet'e karanlık bir yer altı mezarlığında atılmıştır. İkonların ve iskeletlerin bulunduğu bu yer altı mezarlığında, monoloğun anlamı başkalaşmış ve çok katmanlı bir töze kavuşmuştur. Bu sözcüğün dönüşümü, anlamın boyutlanmasıdır.

Görüntüler, sözcükleri nitelendirmek için değil, ondaki anlamla oynamak için varolmuş gibidirler. Dolayısıyla, majörleşen metnin dili dönüştürülerek, yaratıcı bir uzam ortaya konmuştur. Bu noktada film boyunca, metinle koşut olarak değiştirilmeksizin aynı olarak kullanılan diyaloglar ve sözcelemin görüntüyle girdiği ilişkide, uğradığı dönüştürümünün bir somutlaması olarak okunabilir.

Oyun içinde oyun sahnesinde, filmin iki boyutu da dengeli biçimde iç içe geçmiştir. Sahnede oynanan oyunla, Hamlet'in seyirci koltuğunda annesi ve amcasını izlemesi, paralel kurgu ile dizgeleştirilmiştir.



Şekil 7: Hamlet (1990), “Oyun içinde oyun” sahnesi.

Sahnenin kaydı ve sahne çoğunlukla hareketsiz ve doğrudan etkinin onaylandığı bir perspektif üzerinden somutlaştırılmıştır. Kadın karakterin, erkek biri tarafından canlandırıldığının vurgulanması, Shakespeare dönemindeki tragedya oyunculuğuna bir selam olarak nitelendirilebilir. Bu unsurların haricinde oyun içinde oyunun ele alınması, bilindik kamera hareketleri ve sahne maskelemeleriyle ortaya konmuştur.

Son olarak mezarlıktaki kafatası sahnesine gelindiğinde, kullanılan farklı kamera açılarıyla, çok boyutlu alanlarda duygulanımın izlenmesi sağlanmıştır. Hamlet, kafatasıyla konuşurken, yüzüne doğru yaklaşan kamerayla oyuncunun mimik marifetleriyle monoloğun anlamı pekiştirilmiştir.



Şekil 8: Hamlet (1990), mezarlık sahnesi.

Genel hatlarıyla bakıldığında, Zeffirelli'nin uyarlaması, sadakat iddiasına rağmen, kameranın imkânları kullanması ve sinemaya özgü bir zaman-uzamsal atmosfer yaratması bakımından, Hamlet imgesini zenginleştirmiştir. Öte yandan içerikle ilgili kimi detayları kısaltmak için, yine sinemaya özgü anlatım biçimlerinden faydalanması, filmsel zamanın kullanımı açısından da metni sinematografik bir dile taşımıştır. Tüm bu biçimsel dönüşümlere rağmen, içeriğin biçimi odağında, değersel bir dönüşüm çabası olduğu düşünülmemektedir. Yine annesiyle Hamlet'in ilişkisi üzerinden değerlendirildiğinde, son derece tutkulu ödipal bir enstestin izleri okunabilmektedir. Tragedyanın yalnızca biçiminin kipsel dönüşümüyle, yeni yüzyıla taşındığı ve benzer değerleri taşıması yönüyle eleştirilebilir.

4.1.3. Kenneth Branagh'ın Hamlet'i

Filmin Künyesi

Filmin Orijinal Adı: Hamlet

Yıl: 1996

Yapım Yeri: ABD, İngiltere

Yönetmen: Kenneth Branagh

Senaryo: Kenneth Branagh

Süre: 240 Dakika

Kenneth Branagh,'da tıpkı Zeffirelli gibi, Olivier'nin sanatından ve filmlerinden etkilenen; tiyatro uyarlamalarında onun izinden gittiğini belirten bir yazar/yönetmen/oyuncudur. Yalnızca Hamlet'i değil, Shakespeare'in birçok metnini perdeye uyarlamıştır. Tıpkı Olivier'e gibi, o da filmlerinin yönetmeni hem senaristi hem de oyuncusu olarak rol almaktadır. Bu bağlamda sıklıkla bu iki yönetmen birbirleriyle kıyaslanmışlardır. Hutcheon (2006), Branagh'ın 1989 yapımı Henry V filminin

Shakespeare'in metninden değil, 1944 yapımı Olivier uyarlaması filminden yapıldığını iddia etmiştir. Bu anlamda uyarlama çalışmalarının metinlerarasılığı bağlamında ilginç bir yaklaşım olduğunu belirtmek gerekir. Branagh, filmini ortaya koyarken, Olivier'nin metninin imgeleriyle de söyleşmekte olan yeni imgeler üretmiştir.

Kenneth Branagh kendisi ve eleştirmenlerin ve akademisyenlerin gözünde özellikle iki yönetmen/film oyuncusu/senaristin adıyla bağlantılı olarak ele alınmaktadır: Laurence Olivier ve Orson Welles. Üç yönetmen de Shakespeare metinlerini çok kez uyarlamışlardır ortaya koymuşlardır ve bu filmlerin hem yönetmenliğini hem senaristliğini hem de oyunculğunu yapmışlardır. Bu bağlamda Branagh kendisi de Olivier'ye olan borcunu açıkça ifade etmiştir (Fabiszak, 2015). Fabiszak, Branagh, 1990'larda Shakespeare filminin yeniden canlanmasına yol açmak için Olivier'nin teatrallliğini ve Welles'in sinematik kullanımını kendi olgun romantizmiyle ilişkilendirdiğini Crowl'dan alıntılıyarak ifade etmiştir (Fabiszak, 2015).

Kenneth Branagh'ın ekranda Shakespeare'e yaklaşımının en dikkat çekici özelliklerinden biri, üç boyutta en belirgin biçimde ortaya çıkan çok kültürlü çeşitliliğidir: farklı etnik kökene sahip aktörlerin seçimi, filmleri için hareket yerinin seçimi ve hareket zamanının seçimi... Branagh, uzun süredir seçtiği filmler için seçtiği oyunların zamansal ve mekânsal çerçevesini özenle seçen bir yönetmen olarak bilinmekte ve değerlendirilmektedir. Fabiszak (2015) onun uyarlamaları sinema gelenekleri açısından en uygun olanı olduğunu ortaya koymuştur.

Branagh'ın Shakespeare uyarlamaları, kariyerini Hollywood'da şekillenmesini sağlamış ve Shakespeare'in Amerikan kurumsal ve kültürel pazarındaki konumunu sağlamlaştırmıştır. Aslında Branagh markası, Branagh'ın Hollywood pazarına girme ve Shakespeare'in kitle izleyicilerine ulaşılabilirliğini en üst düzeye çıkarma arzusundan doğan filme alınmış Shakespeare uyarlamalarında yüksek kültürel bariyerini yıkmayı başarmıştır (French, 2006).

Branagh'ın Hamlet uyarlaması bir yanıyla deneysel bir çalışma olarak yorumlanabilir. Çünkü Branagh, neredeyse hiç kesme yapmaksızın bütün olarak metnin anlatısını perdeye taşımıştır. İçeriğin biçimine dair bütün unsurlar neredeyse Shakespeare metniyle birebir olarak ele alınmıştır. Diyaloglar tamamen aynıdır ve işlevsel bakımdan dahi dönüştürülmemiştir. Sahnelerin sıralaması ve dizgeleştirilmesi bakımından da ana metinle birebir uyum taşıdığını söylemek mümkündür.

Bu durumda, anlatının biçimi bakımından yan-metinsellik unsurları ancak görüntülerde farklı katmanların yaratılmasıyla çoğaltılmıştır. Tıpkı Olivier'nin mektup sahnesini görselleştirmesi gibi Branagh da film boyunca, diyalogların içindeki yan öyküleri görselleştirerek, filmde farklı bir sinematografik katman yaratmıştır. Ancak burada tiyatrunun hareket ve anlam unsurlarından olan diyalogun, iç katmanlarının görselleştiriliyor olması, sözün yetersiz kaldığını mı çağrıştırılmalıdır? Madem ki, diyaloglar kesilmemiştir ve her durumu anlatmaya kadirdir, niçin görselleştirilme ihtiyacı duyulmuştur?

Filmin anlatımının biçimsel unsurları ele alındığında, gerçekten de sinemanın teknolojilerinin etkin kullanıldığını söylemek mümkündür. *Diegetik* düzlemde sinema dilinin kullanımı, metnin anlatısını görsel bakımdan besleyen, derinleştiren ve zenginleştiren bir süreç olarak görülebilir. Mekân kullanımları, derinlikli ve film atmosferini ortaya koymada etkilidir. Tiyatro etkisi neredeyse silinmiş, sanki Shakespeare filmini sinemaya çekilmesi için senaryolaştırmış gibidir.

Hayalet imgesi Branagh'da, Olivier'nin hayalet imgesiyle biçimsel anlamda örtüşmektedir. Sislerin arasında beliren yüce görümlü bir biçimde imgeleştirilen Danimarka Kralı görülmektedir.



Şekil 9: Hamlet (1996), Hayalet sahnesi.

Bu bakıma, Olivier’de sinematografik olması bakımından ilginç bulunan bu imge, tekrarı gerçekleştiğinde, majör bir dilin ürünü haline getirilmiş denebilir. Çünkü bir anlatıyı yeniden üreterek onda bir temsil değeri yaratılmaktadır. Branagh’ın Olivier’nin filmi izlemiş ve onun imgelemiyi kendi imgelemiyi söyleştirmiş ancak bir dönüşüme uğratmaksızın, aynı imgeyi kendi filmin taşıdığı olması olası görünmektedir. Hutcheon’ın Henry V ile ilgili olan iddiası, belki Hamlet filminde de doğrulanmış görünmektedir. Hayalet imgesi, bu düzlemde yerliyurtludur, gösterenler zincirinin buyruğundadır. Majör ya da minör etkiyi yorumun metne kattığı ifade edilmişti. Minör bir fikir parçacığı olarak ortaya çıkan imge, aynı dizgeyi koruyarak ve dizgede dönüşüme gitmeksizin yeniden üretildiğinde, dili bir anlatı biçimi olarak sabitler. Saf imge olarak ortaya çıkan kristallik, yapay ve ölü bir büyük anlatının merkezi haline gelir. Artık Hamlet’in babasının hayaleti olarak sinematografik bir imge türemiştir.

Tirat sahnesine gelindiğinde; anlatımın ve içeriğin birbirinin içine geçtiği, metaforik ve derinlikli bir fikirle, Hamlet tiradını aynanın karşısında atmaktadır.



Şekil 10: Hamlet (1996), tirat sahnesi.

Anlamanın katmanlarını çoğaltan, yansımayla gerçek arasındaki kırılganlığı ve gerçekliğin kırılgan zeminini kutsayan bir andır aslında. Çünkü sinematografik bir fikirle, anlatımın biçimiyle, içeriğinki derinlikli bir alanda birleşerek derin bir alt katman oluşturmaktadır. Tek bir optik unsurla, yanmetinsel alan genişlemiş ve çoğalmıştır. Burada içkin düzlemine özgü bir fikir vardır, tıpkı Olivier’ın tirat sahnesinde de birdenbire ortaya çıkan sinematografik fikir olarak kurgunun marifetiyle biçimlerin bir araya gelerek ortaya koyduğu düzlem gibi.



Şekil 11: Hamlet (1996), “Oyun içinde oyun” sahnesi.

“Fare Kapanı” sahnesinde de tıpkı tüm metinde olduğu gibi hiç eksilti yapılmaksızın bütün metin olduğu gibi perdeye yansıtılmıştır. Bütün betimlenmiş halleriyle oyun, filmin içkinlik düzleminde bir yüzey olarak oynanmaktadır. Farklı kamera açıları kullanılarak, tiyatro sahnesinde hareket sağlanmıştır. Tiyatro izleme ritüelleri ve sahne geleneği biçimsel nitelikleri korunarak yansıtılmıştır.

Mezarlık sahnesinde, yine yan açıdan kafatası ve Hamlet karşılıklı olarak imgelenmiştir. Bir bakıma burada, gelmiş geçmiş tüm Shakespeare uyarlamasında kullanılmış kafatası imgesi, benzer bir anlatı bağlamında kullanılmıştır. Deleuze’e göre biçimsel tekrar farkı ortaya koymaktadır (Deleuze, 2017) ancak, tekrarın içinde minör bir başkaldırı tınlamadığında, bu imgede süreklilik içinde aynı anlatıda yerliyurtlu hale getirilmesi olarak değerlendirilebilir. Kafatası imgesi, kendini önceden varsayarak var eden düşüncenin bir imgesi olarak var olmaktadır.



Şekil 12: *Hamlet* (1996), mezarlık sahnesi.

Filmin diğer bölümlerinde olduğu gibi burada da diyalogu söyleyen sesin arkasından görüntüler destekleyici unsur olarak kullanılmıştır. *Diegetik* düzlemin üzerine

eklenen bu düzlem metnin görselliğini zenginleştirmekle beraber, aslında duygulanım imge görevini de görmektedir. Hamlet'in (Shakespeare, 2009): “Şakaları sonsuz, hayal gücü eşsizdi. Belki bin kez beni sırtında taşımıştır. Bir de şuna bak. Nasıl tiksindiriyor insanı. Midem kalkıyor baktıkça. Şuradaki dudakları kim bilir kaç kere öpmüştüm” sözlerini söylediği sahnede, doğrudan kameraya bakacak şekilde görünen kafatası, görüntülerin üst üste binmesiyle Yorick ve Hamlet'in eski bir günü olduğu anlaşılan bir sahneye geçiş yapmaktadır.



Şekil 13: Hamlet (1996), mezarlık sahnesi.

Bu yolla aslında, diyaloglardaki anlatı katmanları derinleştirilerek sinematografik hale getirildiğine yönelik bir yorum getirilebilir. Bu sinemanın *technesine* özgü olarak oluşabilen, sesle görüntünün üst üste binmesiyle sonsuz anlatı katmanı oluşturabilme imkânını gösteren bir imge olarak değerlendirilebilir. Aslında bu teknikle duygulanımı pekiştirmek amacıyla, imgenin hareket düzeyinin katmanları derinleştirilmiştir. Bu da tiyatrunun ontolojik olarak *technesinin*, hiçbir teknolojiyle sağlayamayacağı bir imgeyi ortaya koymaktadır. Ancak bu bakıma özcü bir sinema anlayışından ziyade, uyarlamada anlatının sinematografik kiple ifadesinde, sinemanın olanaklarının kullanımının aranması bakımından değerlendirildiğini belirtmek gerekir.

Genel bir çerçevede filmin anlatımı ve anlatısı değerlendirildiğinde; sinematografik unsurların kullanılarak, sinematografik bir dil içinde anlatının uyarlandığını, yer yer de yaratımın içkinlik düzleminde özgün imgeler üretildiğini söylemek mümkündür. “Sadık” bir uyarlama olarak ele alıp, bu bağlamda başarı ölçütü olarak “sadık”lığın referans noktası alındığı bir değerlendirme ekseninde; kipsel dönüşüm bakımından, filmsel zaman-mekânın

yaratımı bakımından zengin ve renkli bir uyarılama değerlendirilmesi yapılabilir. Ancak, minör imge üretimi bakımından değerlendirildiğinde; majör bir anlatıyla, majörleştirilmiş bir anlatı biçiminde Shakespeare metninin perdeye aktarıldığı da çalışmanın sorunsal çerçevesinde ifade edilebilir. Ve bu film şu soruyu da beraberinde getirir, görüntü sözün emrinde midir, onun dediklerine itaat mi eder? Yoksa görüntü kendini dilini kurarak, sözcükle birlikte akıp içkinliğin biricik düzlemini, biricik kronotopunu mu var eder? Daha işlevsel ve uyarılama yapmayı anlamlı kılan hangisidir?

Emma French (2006), bu bağlamda Branagh'ın kaynak metne tamamen sadık kalarak, genel olarak türlere özel ekran uyarılama normlarından veya filmlerden uzaklaştığını iddia eder: "Branagh'ın filmlerini genel olarak değerlendirirken farklı bir yorum ve yaklaşım getirmediği dolayısıyla da eleştirmiştir. Onun amacının Shakespeare'i pazarlamak olduğunu dahi iddia etmiştir. French, Branagh'ın Shakespeare'e kutsal bir anlam atfedip, onun eserlerini bir eğitim aracıyla kullandığını düşündüğü için, onu başarısız bulduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda Branagh'ın Hamlet'i, Hollywood'un kültürel üretim koşullarını korumak ve bu bağlamda sadık bir metin üretmek amacıyla üretilmiş bir metin olarak da değerlendirilebilir.

4.1.4. Gregory Doran'ın Hamlet'i

Filmin Künyesi

Filmin Orijinal Adı: Hamlet

Yıl: 2009

Yapım Yeri: ABD, İngiltere, Japonya

Yönetmen: Gregory Doran

Senaryo: -

Süre: 180 Dakika

Gregory Doran'ın yönetmenliğinde gerçekleştirilen bu uyarılama, televizyon filmi olarak tasarlanmıştır. Doran, çok sayıda Shakespeare uyarlaması yapmış yönetmenlerden

biridir. Hamlet filmini ise, Royal Shakespeare Company'nin 2008'deki modern elbiselerle sahnelenmiş olan metnini televizyon filmi olarak uyarlamıştır. Doran'ın filminde Hamlet'i David Tennant oynamıştır. Başlı başına oyuncu seçimi dolayısıyla bile, filmin farklı bir dili olduğunu düşünmek mümkündür. Genellikle sarışın ve renkli gözlü olarak imgeleştirilen Hamlet rolüne kumral bir oyuncunun seçilmiş olması bile, kanıksanmış imgeleri alaşağı etmeye yetmiştir kanımca.

Doran'ın Hamlet'i bu çalışmada ele alınmış en geç tarihli metindir. Ancak tarihsellik, ondaki çağdaş izleri anlamlandırmada belirleyici bir etken olarak görülmemelidir. Çünkü Doran'ın filminde, teknolojinin imkânlarından değil ancak, bir katman olarak fikrinden faydalanılmıştır. Bu fikir, son derece yaratıcı ve kameranın anlatının biçiminde bir devrime neden olması gibi okunabilir. Film bütün katmanlarda çağdaş izlerle doludur, ancak diyaloglar hala ana metinde olduğu gibidir. Ancak diğer filmlerde eleştirel bir gözle bakılan diyalogların korunması meselesi, bu filmde bir yabancılaştırma etkisi sağladığından farklı ve mitik anlatıya karşı yeni bir dil geliştirme gücünü ortaya koymaktadır.

Filmsel mekânlar, çağdaş nesnelere ve iç tasarımlardan oluşmaktadır. Bunun yanı sıra oyuncuların kostümleri de şimdiki zamana aittir. Hamlet kimi yerlerde kot, kimi yerlerde parkayla çıkar izleyicinin karşısına. Eşyalar ve nesnelere, hiçbir Hamlet uyarlamasında olmayan, çok daha çağdaş unsurlardan tasarlanmıştır. Ancak tüm bu çağdaş nesnelere rağmen, dil aynı bırakılmış, içerik metnin doğal akışına uyum halindedir. Grotesk öge de tam o noktada ortaya çıkmaktadır aslında, çağdaş nesne, mitik diyalog; Elizabeth dönemine aitmiş gibi yapan saray, takım elbiseli Kral yaverleri; Hamlet'in tragedya imgeleri ve T-shirt giyen Hamlet. Önde yaşanan trajediye şahitlik eden, 21. yüzyıl nesnelere dolayısıyla, metin her an büyük anlatıyı ve Aristotelesçi dramayı eleştirmekte, onun klasik biçimlerine karşı gelmektedir. Bu haliyle, tıpkı Hamlet'in ana metninde de gözlenebilir bir durum olan, bireyin trajedisinden, daha insanlığa yükselen ve insanlığın toplumsal bir sorunu olarak beliren bir biçimsel katmandan söz etmek mümkündür. Bu biçimsel katmanlar, aracın yaratıcı kullanımıyla ortaya çıkan minör kaçış çizgileriyle dolu bir içkinlik düzleminin varlığının bir göstergesi olarak okunabilir.

Filmin açılış sahnesinde görüntü, bir güvenlik kamerası kaydıyla açılır. Sadece bir görüntüyle, hiçbir söz kullanmaksızın, *diegetik* düzlem katmanlanmış, iki boyut kazanmıştır. Aslında eserdeki, tekinsizlik, denetime karşı çıkış, yazgıya direnme, reddetme gibi temalar, tek bir biçimsel çözümle, metnin derin bir katmanına yerleştirilmiştir. Bu hem içeriğin değersel dönüşümünü, biçimin yalnızca kipsel değil aynı zamanda anlatının tragedya özüğü biçimlerinin de dönüşümüdür.

Hayalet imgesi, Doran'ın metninde, içeriğin biçiminin bir parçası olarak değil, tümüyle biçimin dönüştürümü kullanımıyla yaratılmıştır. Deleuze ve Guattari (2000), anlatımın biçimi ve biçimsizleşmesi üzerine düşünmedikçe, içerikler düzleminde bir çıkış bulunamayacağını; işlemin yalnızca anlatımda gerçekleşeceğini söylerken tam da bunu ifade etmektedirler.



Şekil 14: *Hamlet* (2009), *Hayalet* sahnesinin başlangıcı.

Hayalet imgesi, sahneye diğer metinlerde olduğu gibi, hayalet görünümü verilmiş bir insan olarak çıkmaz. Burada hayalet, kameranın kendisi, aslında izleyicidir ya da insanlığın kendisidir. Karakterlerin hareketli kameraya bakıp, bir hayaletten kaçır gibi

ondan kaçmalarıyla, bireyin meselesi, topluma ve bütün insanlığa açılır. Ekranı ansızın dönen karakterler, sinematografik etki bakımında, sislerin arasında görülen bir hayaletten daha fazla etki bırakır. Öte yandan, bir de yabancılaştırma etkisi söz konusudur. Burada biçim ve içerik birbirinin içinde eriyerek, minör bir yaratımı ortaya koyarlar. *Mimesis* ve *diegesis* birbirine karışır, izleyen ve izlenen bir olur, hayal ve filmin imgeleri birbiriyle çarpışırlar. *Diegetik* düzlemde hayaletin varlığı, mimetik düzlemde izlenenin bir imgeler yanılması olduğu gerçeğiyle birbirine karışır.



Şekil 15: Hamlet (2009), Hayalet sahnesi.

Hayalet ikinci kere geldiğinde, filmin karakterlerinin gerçekliğinin düzleminde görünen hayalet, izleyiciye de görünür. Ancak ansızın güvenlik kamerasının kaydına geçen görüntüde, olmayan bir şeyden kaçan karakter görülmektedir. Gerçekliğin bütünsel bir sorgulamasıdır bu, yalnızca karakteri değil, izleyiciyi de kendi zihninden şüpheye düşürür, artık izleyici Hamlet'i izlemez, Hamlet olmuştur.

Film boyunca yer yer güvenlik kamerası görüntüsüyle, sinematografik düzlem izleyiciye hatırlatılmış ve yabancılaştırma etkisi korunmuştur. Öte yandan Hamlet ve diğer karakterlerin kimi monologlarını ekrana bakarak, doğrudan izleyiciye yönelerek söylemeleri hem kamerayı hatırlatma bakımından hem de izleyiciyi özne olarak metnin içine çağırması bakımından anlamlıdır.

Hamlet'in tirat sahnesi ise, diğer filmlerdeki bütün yüceleştirilmiş imgenin ve aslında Hamlet'i ifade eden en önemli sözlerini söylediği sahne olarak anıtlştırılan bu

sahne, en sade ve saf haliyle perdeye uyarlanmıştır. Hamlet, uzaklara dalmaz, büyük el kol hareketleri yapmaz; aksine bir ürkeklik içinde, sütunun arkasına gizlenme ve kendini perdeleme eğiliminde görünür.



Şekil 16: Hamlet (2009), tirat sahnesi.

Bakışlarıyla sorgulamakta, kıpırtısız biçimde sadece sözcüklerini dudaklarından akıtmaktadır. Tek hareket, filmin zaman-uzamın içinde, zaman-imge boyutuna gömülmüştür. Burada görünen saf bir Hamlet imgesidir, sorgulayan, ürkek, cesur, akıllı bir delilik halindeki Hamlet'in en temiz görünümüdür. İçinde belki tüm Hamlet'leri taşıyabilme potansiyelinde bir oyunculuk; ancak yalnızca oyunculukla değil, zaman-ingesel boyutta, hareketin kendini zamana yayan bir sinematografik düşünce.

Oyun içinde oyun sahnesi de dijitalik düzlemlerin iç içe geçtiği, sinematografik gerçek, teatral gerçek ve gerçek hayat düzlemleri arasındaki sınırın kaybolduğu bir anlatı biçimiyle ortaya konmuştur. Tam da oyun içinde oyun sahnesinin ana metindeki düzlemi ve işlevi düşünüldüğünde, yine tek bir biçimsel dokunuşla, bütün kavramlar sorgulanacak bir düzleme taşınmıştır. Öncelikle tiyatro sahnesinin temsili, klasik bir tiyatro olmaktan uzak, daha çok sahnenin izleyicilerle iç içe olduğu, izleyici ve oyuncu arasındaki sınırın silikleştiği bir biçimde tasarlanmıştır. Aslında Hamlet'in ana metni bu biçimde değerlendirildiğinde, oyun içinde oyun sahnesi, Hamlet'in bir izleyici ve aynı zamanda

oyunun yönetmeni olarak sürekli oyuna katılmasıyla gerçekleşmektedir. Bu bakıma sahnenin tasarımının Brecht'iye bir tavırda olduğu söylenebilir.



Şekil 17: Hamlet (2009), “Oyun içinde oyun” sahnesi.

Öte yandan bunca katmanın arasına bir de, oyunu katılımcı biçimde izlemekte olan Hamlet'in elindeki kamera, bir boyut daha eklemektedir. Kamerada yer yer oyundan parçaları, yer yer Kral ve Kraliçe'nin yüz ifadeleri görünür. Böylelikle imgeler sürekli olarak yersizyurtsuzlaşmakta ve farklı düzlemlerde yeniden yerliyurtlu hale gelmektedir.

Filmin bir sahnesinde Hamlet, onu kaydeden güvenlik kamerasına doğru yaklaşır ve kamerayı sökerek yere fırlatır. Bu tepki anlatımın biçiminden, içeriğin biçimine doğru bir sıçrama anı yaratır. Hamlet'in aşkın bir gücü, yazgıyı kırıp atmasıdır bu, söyleneceye karşı bir isyan, üst güçlere bir meydan okuma, bir başkaldırı, bir dik-baştır. Ve “Yalnızım nihayet” diyerek daha geniş noktalara açar anlatıyı.

Böylece ses, "sıvışma" tarzıyla, tepetaklak haline gelen yeni bir dik baş figürünü ortaya çıkarır. Ve hayvanın, yalnızca eğik başın (ya da beslenme ağzının) yanında olması şöyle dursun, bu aynı ses, bu aynı tonlama, bir hayvan-oluşa ulaşır ve onu dik baş ile bitişirir. Demek ki, iki tür biçim -içerik biçimleri ve anlatım biçimleri- arasındaki yapısal bir denlikle değil, tek bir yoğun madde içinde anlatımlarla iç içe giren saf içerikleri serbest bırakmak için kendi özgün biçimlerinin düzenini bozabilen ve içerik biçimlerinin düzenini bozabilen bir anlatım makinesi ile karşı karşıyayız (Deleuze ve Guattari, 2000: 43).

Yer yer zaman kırılmaları ve yarılmalar da vardır. Öfkelendiği bir sahnede elinde bir bıçak beliren Hamlet, ani bir hareketle kendi elini keser ve yere düşer, görüntü bir an için kısa devre yapar. Yere düşen Hamlet'in yanında o bıçak değil, döneme ait bir kılıç vardır. Tam bu noktada, geçmiş ve şimdi arasında zaman kristalleşmiştir. Bu anlatıda derin bir yarılma çizgisi oluşturur.

Mezarlık sahnesine gelindiğinde, bir kere daha yerliyurtlu imgenin yerinden edildiği görülmektedir. Kafatası doğrudan kameraya dönük olarak ele alınmıştır. Küçük el hareketleriyle devingenleşen kafatasının eğik-baştan dik-başa giden bir kaçış çizgisinde imgelendiğini söylemek mümkündür. Bu noktaya kadar diğer filmlerin imgelemiyile benzeşmekte olan sahne, mezarcının bir kafatasını olduğu gibi yere fırlatmasıyla yarıda kalır. Bu Hamlet'in yansımalarından biri haline gelen kafatası imgesinin yersizyurtsuzlaştırılmasıdır.



Şekil 18: Hamlet (2009), mezarlık sahnesi.

Aslında tüm bunlar değerlendirildiğinde Hamlet metnine de yansıyan bir karakter olarak bu filmde bir hayvan-oluş çerçevesinde belirlemektedir. Filmin dekorunda ve yer yer ana odakta yansıyan eşyalar ve aynaların olması da, bu bağlamda metni destekler niteliktedir. Yansımaların içinde Ödipusçu enseste, şizo bir kaçış arasında sıkışmış,

paranoyakla, şizofren arasındaki bir Hamlet'in kırık aynalarla ve yansıyan yüzeylerle biçimsel olarak ortaya konmasıdır bu.

4.1.5. Tom Stoppard'ın Hamlet'i

Filmin Künyesi

Filmin Orijinal Adı: Rosencrantz & Guildenstern Are Dead

Yıl: 1990

Yapım Yeri: ABD, İngiltere

Yönetmen: Tom Stoppard

Senaryo: Tom Stoppard

Süre: 117 Dakika

Tom Stoppard'ın uyarlaması, diğer uyarlamalara göre farklı bir yolla gerçekleştirilmiştir. Stoppard, Hamlet'in metnini öncelikle bir tiyatro metni olarak yeniden uyarlamış, sonrasında uyarladığı metni yine kendisi sinemaya uyarlamıştır. Dolayısıyla Stoppard'ın uyarlaması, bir miktar daha fazla uyarlanma sürecini içinde barındırıyor denebilir.

Keza bu uyarlamanın, içerik dizgesi tümüyle metinden farklı olarak işlendiğini söylemek mümkündür. Öncelikli olarak söylemek gerekir ki, zaten tam da bu özelliği nedeniyle minör özellikler taşıyor olması, izlemeden önce varsayılmaktaydı. Metnin ismine bakıldığında, Hamlet metnindeki belki de en az önem verilen iki karakterin kaynaklık ettiği görünüyor. Büyük anlatının içindeki, detay karakterler olarak görülebilen bu iki karakterin bakış açısından tasarlanmıştır tüm metin. Olivier'nin metnine almadığı, kimi yönetmenlerinse üstünden geçip gittikleri karakterler olan Rosencrantz ve Guildenstern bu defa başrol konumuna getirilmiştir.

Dolayısıyla bu film Foucault'nun tarih yazıcılığıyla ilgili görüşlerini ansızın akla getirmektedir. Foucault, kapalı bir bütün olarak anlatılan tarihin, iktidarın bir söylem olarak kurulduğunu, aslında tarihte hiçbir şeyin, bu kadar bütünsel ve parçalanmaz bir halde bulunmadığını ifade etmektedir. Klasik tarih yazıcılığının karşısına, soykütük kavramını koyar ve artık tarihin büyük insanları değil, 'küçük' insanların tarihi olması gerektiğini ortaya koyar (Foucault, 1984).

Benzer bir düşünce Deleuze'ün felsefesinde yer almaktadır. Hegelci tarih anlayışında Nietzsche'ninkine doğru akan bir süreçte, Deleuze'de, özellikle felsefe tarihini anlatırken, onun bir felsefede felsefe tarihi her zaman iktidarın casusu olarak yaşamıştır (Deleuze & Parnet, 1990).

Bu filmle beraber aslında, bir tarih anlatısı olarak ele alınabilecek olan Hamlet'in, kanonlaştıkça, majörün kendini ürettiğini düşündürmektedir. Metnin kendi iç ekseninde Hamlet baş ve en önemli karakterdir. Ancak Stoppard'ın metninde Hamlet çok az görünür, karakterlerin hayatının bir parçası olarak metne eklenmiştir. Öte yandan metnin başlığında adının bulunmamasıyla da Hamlet anlatısının tersine çevrildiğini söylemek mümkündür.

Hamlet'in söylence değeri taşıyan öyküsünde bu iki karakter, Hamlet'in ağzından laf almak için Kral tarafından görevlendirilen Hamlet'in iki eski arkadaşıdır. Hamlet onların bu amacını anlar ve sonrasında kendisine hazırlanan tuzağı, onların üzerine döndürerek, taşıdıkları mektupla öldürtölmelerine neden olur. Hamlet'in ana metni düşünüldüğünde, bu iki karakter için üzüntü ya da sevinç duyulması için detayların verilmediği görülebilir. Karakterler yalnızca Hamlet'in trajedisine hizmet etmek için ordalardır, bir kendilik değerine sahip değildirler. Ölüp giderler ve tarih sayfalarından da silinirler, bunu Shakespeare kendi anlatısıyla yapar.

Ancak filmde odak tamamen Rosencrantz ve Guildenstren üzerindedir, bütün bu hikâye onların gözünden anlatılmaktadır. Hamlet'in ana metnine yönelik imgeler, bölük pörçük ve kopuk halde metnin içine serpiştirilmiştir. Metnin içinde ilüzyonlar, pandomimi andıran sessiz sahneler vardır. Anlatım biçimi açısından renkli ve rüya-imgelerini andıran bir içkinlik düzlemi ortaya koymaktadır.

Metin zaman-uzam bakımından incelendiğinde de, sanki rüyanın bir parçası gibi hissedilen atmosferler kurmuştur. Başlangıçta çağırıldıkları saraya giderken yolda konuşan Rosencrantz ve Guildenstren'in yazı tura attıkları uzunca bir sahne vardır. Her defasında tura gelmektedir, bu bakıma, kendi yazgılarına doğru yol almışken kendi yazgı meselesini sorgulayan karakterler, sanki zamanın içinde bir yerde asılı kalmış gibidir. Zamanın, uzamla kristalleştiği bir anlar bütünüdür bu sahnede beliren, bir zaman-imgedir. Zaman öylesine kendi içinde akmaktadır ki, zamanın varlığını bile unutturmaktadır. Anlatımın biçimiyle, içeriğin biçiminin de birbirinden fatrkının silindiği bir zaman-uzamdan söz etmek mümkündür.

Karakterler ormanda yürürlerken gezici tiyatro ekibiyle karşılaşırlar. Gezici tiyatro birden, seyirci bulduğu için sevinerek, sahnelerini kurarlar. Bu sahnede her şey, tiyatro geleneğine dair eleştiriler ve yer yer güzellemelemlerle doludur.



Şekil 19: Rosencrantz ve Guildenstren Öldüler (1990), ormanda oyuncularla karşılaşma sahnesi.

Ancak diyaloglar, güldürürken, bu geleneğin sorgulanmasını da beraberinde getirmektelerdir. Popülerleşen anlatılara, klasik anlatılara yönelik ironilerle, grotesk güldürü öğeleri sunarlar. Ormanın ortasında, iki izleyiciye parça parça kesitler sunan, bir gezgin tiyatro arabasının kendisi, zaman-uzamsal bakımdan groteskin kendini doğal olarak vermektedir zaten.

Sarayın içindeki oyun sahnesi ise Hamlet metnindeki oyun içinde oyun sahnesinin yerli yurtlu alanından koparılıp, başka bir bağlama taşınması, yersizyurtsuz hale getirilmesi olarak yorumlanabilir.



Şekil 20: *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* (1990), “Oyun içinde oyun” sahnesi.

Renkli, birbirlerinden dokuca farklı birçok imgenin bir araya getirilişyle kurulan bu oyun içinde oyun sahnesi, yalnızca Hamlet söylencesini değil, bütün anlatıları sorgulamakta, derin felsefi katmanlara kadar inmektedir. Maskeli, farklı kostümleri olan ve sessiz oyunculukla Fare Kapanı oyununu oynayan oyuncular, sanki sahnede görsel bir şiir yazmakta gibidirler. Sadece bu bile, her katmanında, sanat felsefesi yapma gücüne sahip bir sahne olarak yorumlanabilir.

Karakterlerin diyalogları, tıpkı *Godot’u Beklerken* metninde olduğu gibi, düşünce evrenini, sözceler ve görüntülerin harmanlanmasıyla sunmaktadır. Film, zaman parçalarında, düşüncenin imgelerini dolayısıyla düşünceyi içkinlik düzlemi içinde, minör koşullarda doğurmaktalardır.

Beliz Güçbilmez, Stoppard’ın metnini “*Tragedya türevi olarak değerlendirilebilecek metinlerde, Hamlet’i ve Godot’yu Beklerken’i birbirinin aynasında “bozan” niteliğiyle modern sonrasının tragedyası olarak değerlendirilebilecek*” bir metin olarak tanımlamıştır (Güçbilmez, 2006).

Karakterler saraya geldiklerinde, Hamlet’le bir araya gelirler. Her filmde gerçekleşen o bir araya gelme sahnesi, bu filmde odak noktanın yine Rosencrantz ve Guildenstren olmasını sağlamıştır. Hamlet’e ikinci ve yan bir karakter haline gelivermiştir. Filmsel zaman, Rosencrantz ve Guildenstren’in zamanıdır. Onlar için her şey daha yavaş akar. Onların Hamlet gibi, alınacak intikamı ve planları yoktur. Dolayısıyla metnin zamanı sahnelerarasında sıçramalar şeklinde değil, zaman-imge olarak nitelenebilecek, zamanın kristalleştiği sahnelerde uzunlamasına ve dikey değil, yatay biçimde akmaktadır.

Öte yandan bu metnin ilk olarak tiyatro metni olarak yazıldığı düşünülecek olursa, uzun diyaloglar da bu bakıma anlaşılır gelir. Ancak diyaloglar arasındaki katmanların, zamanın içine yayılışı ve zamanın içinde zamanın kendini sorgulattığı bakımından, saf zaman imgesini üretmiştir denebilir.

Hamlet’in ana anlatısına dair imgeler, bu uzuna zamanların arasında zaman zaman belirip kaybolmaktadır. Bazı imgeler ise, kullanılmamıştır. Deleuze’ün budama meselesiyle ilgili söylediklerini hatırlamak gerekirse, bu budamalar, Hamlet’i Hamlet yapan kimi imgelerin metinden atılmasıyla, minör nitelikler taşımaktadır. Hamlet’e dair diyaloglar, onların zaman-uzamına girdiğinde sırtıtmakta ve parodi yaratmaktadır. Öte yandan izleyiciler gibi, onlar da metne şahit olmaktadır.

Mezarlık sahnesi, zaman-uzamı belirsiz ve kısa sürede geçip giden bir imge olarak sunulmuştur. Tam da Hamlet’in majörleştirilen ve onun bir yansıması haline getirilen bu sahnenin süre bakımından kısaca geçmesi ve diğer imgelerle bir arada bulunması, metnin anlatı düzleminin al aşağı edilmesidir. Majörün içinden, majörün araçlarıyla minör anlamın yakalanmasıdır.



Şekil 21: Rosencrantz ve Guildenstren Öldüler (1990), mezarlık sahnesi.

Öte yandan başka hiçbir metinde gösterilmemiş olan, boğulan Ophelia sahnesi de çarpıcı bir imge olarak metnin içinde yükselmektedir. Metin kendi Ophelia'sını kendi üretmiş ve Ophelia imgesi, bir dik baş gibi anlatının içinde yükselmiştir.



Şekil 22: Rosencrantz ve Guildenstren Öldüler (1990): Ophelia'nın sular altındaki sahnesi.

Burada Ophelia, saf ve kendi olarak, suyun içindeki yazgısını bulmuş ve pırıldamaktadır. Minör bir imgeye dönüşmüş ve akışın içinde kendine bir yer bulmuştur.

Son sahnede küçük parçalar halinde arka arkaya ve hızla sıralanmış olan Hamlet anlatısına ait imgeler, yabancılaştırma unsuru yaratmaktadır. Hızlı hızlı akan görüntülerden önce, Rosencrantz ve Guildenstren, gemide asılmak üzere beklemektedirler. Orada artık trajedi, bu iki karakterin trajedisi haline gelmiştir. Hamlet'in düello sahnesi, sadece zaman çizgisinde hızlıca akan sinematografik sahneler gibidir. Bu bakıma metin hem zamanın hem hareketin katmanını üst üste yaratmıştır denebilir. Bu bakıma bu uyarlamanın içinde Hamlet, ikincelliştirilerek, uyarlamayı ikincil bulan görüşle, klasik anlatıları yüce bulan görüşü, temelinden eleştirilmiştir. Burada hem siyasal hem kolektif bir karşı çıkış söz konusudur.



Şekil 23: Rosencrantz ve Guildenstren Öldüler (1990), düello imgeleri.

Tüm bu akan sahnelerin ardından, Rosencrantz ve Guildenstren'in celladı “*Prens ve prenseslerin ölümü ve hiç kimselerin ölümü...*” diyerek, onları öldürmüştür. Burada artık trajedi onların trajedisi olarak var olur. Tarihin ve tarihin anlatılarının içinde kaybolmuş ve iktidara ait olmayan imgenin, bugünde yeniden varoluşudur. Bir kaçış çizgisinde imgelerinin belirmesi ve sessiz sakin biçimde yeniden ancak bu defa anlatıya dönüşmüş bir yazgıyla yok oluşudur.

4.1.6. Metin Erksan'ın Hamlet'i

Filmin Orijinal Adı: İntikam Meleği: Kadın Hamlet

Yıl: 1977

Yapım Yeri: Türkiye

Yönetmen: Metin Erksan

Senaryo: Metin Erksan

Süre: 86 Dakika

Metin Erksan'ın Hamlet uyarlaması, son derece farklı yaklaşımlar ve imgeler içermektedir. Onun metni başlı başına bir başkaldırı ve mitin yersizyurtsuzlaştırmasıdır. Hem içerik hem anlatım katmanlarında süreklilik halinde bir hayvan-oluş söz konusudur. İmgeler hiçbir yere ait değildir, filmin sahneleri mekânsız ve zamansız uzamların içinde katmandan katmana bir akış halindedir. Bütün anlatım dizgeleri ana metinden bağımsızlaşmış, yeni mekân ve sahneler eklenmiş, diyaloglar kimi yerlerde olduğu gibi kullanılırken kimi yerlerde tamamen farklılaştırılmıştır. Dolayısıyla ilk bakışta bile, parodik bir yaklaşım, yorumsal üst bakış ve eleştirel bir doku sezilebilmektedir.

Öncelikle ilk olarak Hamlet'in bir kadın oyuncuyla temsil edilmesi ve metnin adının Kadın Hamlet olması meselesi ilginçtir. Erkek imgesine yapışmış ve orada yerliyurtlu hale gelmiş olan imge, bir kadın bedenine göçmüştür. Shakespeare döneminde, kadın oyuncuların olmadığı bilinmektedir. Kadın rollerini ise, tüysüz erkekler ya da yaşça küçük erkekler oynamaktadır. Tüm bu tragedya geleneğinin karşısında, metnin *ana kahramanı*, Hamlet'in bir kadına dönüştürülmesi anlam kazanmaktadır. Öte yandan Hamlet'in ilk defa kadın olarak temsil edilmediği, geçmişte de sayısız örneği olduğunu da belirtmek gerekir. Bu bakıma fikir Erksan'ın değilmiş gibi görünse de, onun Hamlet'i kanımca Hamlet uyarlamalarında bir devrim niteliği taşımaktadır. Hamlet'in kadın olarak

varoluğu tragedya geleneğine bir bařkaldırırđır, ancak onun Erksan'ın metninin içkinlik düzleminde var oluğu, farklı başkaldırılarını ve minör yaratımları da içermektedir. O Hamlet'in kadınlışmasından çok, cinsiyetsizleştirilmesi gibidir.

Erksan'ın uyarlaması aynı zamanda bir kültürel uyarlamadır. İslami Türk kültürünün yer yer dokunuşlarının yansımalarından söz etmek mümkündür. İlk olarak açılış sahnesinde, normal metinde bulunmayan, Hamlet'in babasının gmlme sahnesinde, İslami Türk kültürünün göstergeleri kullanılmıştır. Böylelikle metin İngiliz geleneğinden koparılarak, Türk kültürünün parçaları içine serpiştirilmiştir. Ancak burada o gelenekten koparıp bu geleneğe taşındığı değil, kültürler ötesi bir noktaya taşıdığı söylenmelidir. Erksan, metni İngiliz kültüründen koparırken, Türk kültürünün bir nesnesi haline getirmemiştir aksine, kültürsüz bir metin yaratmıştır denebilir.

Film tanımsız bir uzamda akış halindedir. Birbirinden kopuk ve bağlantısız görünen sahneler, kapalı bir anlam bütünlüğü olmaksızın bir araya getirilmiştir. Kurgu bir anlam yaratmak için değil, anlamsızlığı ve samayı kurgulamak için kullanılmıştır hatta. Renkli mekân kullanımları, ln ortasına yerleştirilen yapay dekorlarla oluşturulan film atmosferi, bir rüyayı anıştırmaktadır.

İçeriğin biçimi bakımından ana metnin tüm dizgeleri de bozulmuş, adeta yapı söküme uğratılmıştır. Olmayan sahneler eklenmiş, yan metinsel öğeler genişletilirken, ana metinsel öğeler odaklı bir biçimde daraltılmıştır. Dizgelerin ve zamanın değişimiyle, edimsel bir dönüşüm doğal olarak gerçekleşmiş, olaylar duruma göre başkalaşmış ve şekillenmiştir. Yalnızca rgesel değil, değersel bir dönüşümün olduğunu da bu bağlamda ifade etmek mümkündür. Öte yandan karakter isimleri tamamen değiştirilmiş yalnızca Hamlet'inki korunmuştur. Hamlet'in kadın olmasıyla Ophelia' da Orhan olarak cinsiyet değişirmiştir. Hamlet ismi ve yanında Orhan, Gl, Rezzan gibi isimlerin yan yana durmaları da grotesk bir öğe olarak yorumlanabilir.

Film genel olarak bir karnaval havasındadır. Dilin merkezkaç gleriyle, minör dokunuşlarla imge yersizyurtsuz hale getirilmiş ve gösterenlerin hkimeyetinden

kuratörler tarafından özgürleştirilmiştir. Erksan, majör bir dil içinde, ki bu arada majörleşen hem Hamlet'in ana metni hem de sinematografik dilde sabitlenmiş anlamlardır, kendi minör dilini oluşturmuştur.

Bu bağlamda hayalet sahnesi ele alındığında, Olivier'den Branagh'a birçok yönetmenin kullandığı sislerin içinden çıkan hayalet baba imgesi Kadın Hamlet'de kültürel kimi göstergelerin dönüştürülmesiyle kullanılmıştır. Sırf bu haliyle, grotesk bir hayalet imgesi yükselmektedir.



Şekil 24: Kadın Hamlet (1977), Hayalet sahnesi.

Burada Hayalet baba imgesi majör bir anlatı halini almış, yerliyurtlu hayalet yansımasının bir parodisi gibidir aynı zamanda. Bu da ancak bağlamın içinden çıkarılabilecek ve anlatımın biçimindeki akışın içinden çekilip alınabilecek bir töz olarak ortaya çıkar.

Tirat sahnesi, farklı bir dizgede ve zaman-uzamın içinde canlandırılmıştır. Boş bir çölün ortasına kurulmuş bir orkestra vardır ancak enstrümanların başında kimse görünmez. Kadın Hamlet, bu orkestrayı yönetmektedir. Müzik yükselir ve bütün boş alanı doldurur. Bu anlatımın biçiminde minör müzikal sestir Metnin bütün anlamlarını sarar, içeriğin

biçiminde bir dik-baş olarak belirir: “doğrulan ya da kaçan ve yeni bağlantılara açılan arzu, çocukluk bloğu ya da hayvansal blok, yersizyurtsuzlaşma (Deleuze ve Guattari, 2000: 10).



Şekil 25: Kadın Hamlet (1977), tirat sahnesi.

Müzik gittikten sonra sahneye giren Orhan’a izleyicileri ve dinleyicileri gösterir Hamlet, boş bir dağdan alkışlar yükselmektedir. Görüntü ve sesin birbirinin tersine işlemesi, minör bir atılım. Boşluktaki sinema izleyicisi, tragedya okuyucusu, tiyatro izleyicisi ve bütün insanlık o dağda yankılanan ses olarak metnin içine dahil olur. Hamlet tüm bu kalabalığa atar tiradını, “Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu!” Sözcüğün anlamının çoğalması ve dönüşmesi işte tam da budur. Artık hiç taşımadığı bir anlamın içinde bir yuva bulur imge kendine.

Oyun içinde oyun sahnesinde, tiyatro sahnesinde başlangıçta Hamlet sahnededir. Timur Selçuk’un *Pireli Şarkı*’sında dans etmektedir, kültürel öğelerin dönüşmesinin yanı sıra, Hamlet’in tragedya olarak planladığı metin kendi içkinlik düzleminde bir güldürüye dönüşür. Gülmenin sahneye taşınması tragedyanın acıların sağaltımı işlevine bir itirazdır. Tıpkı Hamlet’in bu türlerin katı biçimlere karşı çıkması gibi, Kadın Hamlet’de sahnede ve filmin gerçeklik düzleminin içine komiği ve güldürüyü yerleştirmiştir.



Şekil 26: Kadın Hamlet (1977), “Oyun içinde oyun” sahnesi.

Sahnede tuhaf grotesk bir kostümle görünen Hamlet, hem oyunun yöneticisi, hem oyuncusu hem izleridir; tıpkı hem kurban hem kahraman olduğu gibi. Tüm bu nitelikleriyle oyun içinde oyun sahnesi de bütün büyük anlatı kalıplarını yıkarak, şimdi ve burada imgeyi yersizyurtsuz hale getirmiştir.

Mezarlık sahnesinde, incelenen diğer Hamlet filmlerinden farklı olarak, Hamlet kafatasıyla diyalog kurmaz, sadece onu eline alır ve inceler. O sırada Orhan’ın cenazesi gelir. Ansızın elindeki kafatasını yere fırlatır Hamlet. Bir kere daha bu durum, Hamlet imgesinin yansımalarından olan kafatasının reddedilişi olarak yorumlanabilir.



Şekil 27: Kadın Hamlet (1977), mezarlık sahnesi.

Özellikle içeriğin biçimi bağlamında ana metni, dönüştürüme uğratarak yeniden var eden Kadın Hamlet, bir yorumsal üst metin niteliği taşımaktadır. Birçok alegorik sahnenin bulunduğu, tersine çevirmeler, anıştırmalar, parodik yaklaşımlar ve yabancılaştırıcı etkileriyle Kadın Hamlet metinötesi bir metindir. Minör yaratımlarıyla, kendine özgü içkinlik düzlemini çoğaltmış; Hamlet'in derdini topluma açarak tartışmış, bütün biçimsel kalıpları tartışmış ve hepsini bir anıt gibi devirmiştir. Zamanlar ve mekânlar karışmış; kırık aynalarla yansımalar alegorik bir anlatı olarak varolmuştur. Bir anda bikini giyen bir Hamlet çağdaş Hamlet uyarlamalarından bile farklılaşan, tümüyle yaratıcı bir Hamlet uyarlaması olarak okunabilir. Bu metnin yalnızca parodi olduğunu ortaya atan düşünceler de vardır; ancak bir parodi ana metinsel unsurların temalarını ancak örgesel olarak dönüştürerek komiği çağırır. Erksan'ın filmi, değersel bir dönüşümü ve yıkımı da kalbinde taşımaktadır.

4.2. Hamlet'in Majör Minör Ekseninde Dönüşümü

Genel olarak bütün bu eksenler üzerinde Hamlet izdüşümleri ele alındıktan sonra, bir arada değerlendirmek anlamın çeşitliliğini ve dönüşümün gerçekleştiği bambaşka yolları görmek açısından önemlidir. Belirlenen dört unsur çerçevesinde, bütün filmlerin bir araya gelmesiyle, farklı ilişkiler ortaya çıkmıştır.

Hayalet imgesi, beş filmde kullanılmıştır. Ancak bütün yönetmenlerin hayalet imgesi belli düzeylerde birbirinden farklılaşma, yer yer yakınlaşma ilişkisindedir. Bu bakıma ilk olarak Olivier'nin hayaleti noktası üzerinden düşünülecek olursa, bir sonraki yönetmenlerin zihnindeki hayalet imgesinin dönüşümünde etkili bir imge olduğunu söylemek mümkündür. Branagh'ın hayalet imgesi neredeyse, Olivier'ninkiyle benzer biçimde belirlemektedir. Bu noktada Branagh'ın yalnızca Shakespeare'in değil, Olivier'nin de imgeleriyle ilişkiye girmiş olan bir imgelemi olduğu söylenebilir. Branagh, bu imgelerin çarpışması sonucu kendi imgesini ortaya koymuştur. Zeffirelli'nin hayalet imgesine bakıldığında, çok daha sade bir imge olduğunu söylemek mümkündür. Burada sislerin içinden gelen bir hayalet tekinsizliği değil, gerçeklik ve hayal düzleminde belirsizliği güçlendirmek adına, gerçekmiş gibi yapan bir hayalet tekinsizliği olduğunu söylemek

uygun olacaktır. Burada anlatının biçimindeki değişimin, içeriğin biçimine yansıdığı söylenebilir. Ancak bağlamın değiştirilmesiyle, imgenin anlamının dönüşümünü net bir şekilde görebilmek açısından Erksan'ın hayalet imgesine bakmak gerekir. Erksan'da Olivier ve Branagh gibi, sislerin içinden gökte beliren bir hayalet imgesini perdeye aktarmıştır ancak filmin içkinlik düzlemi içinde bakıldığında, hayaletin görüntüsünün değişimi ve diğer unsurlarla bir araya gelmesiyle aynı imge, ironik bir nitelik kazanmıştır. İmge benzer formlarda kullanılmış olsa da bağlamın değişimiyle bu defa majörleşen hayalet imgesini minör bir düzeyden eleştirerek ya da ondan bir güldürü yaratarak bir kaçış çizgisi ortaya koymuştur. Tüm bu örneklerde hayalet öyle ya da böyle, bir biçimde tekinsizliği ve hayalet kimliğiyle, farklı yöntemlerle de olsa ekranda görünmüştür. Ancak farklı olarak Doran'ın hayalet imgesi, diğer bütün imgeler arasında en minörü olarak yorumlanabilir. Çünkü bir beklenti kırma söz konusudur. Bir uyarılma film, izleyici de kaynak metinle bağlantılı bir beklenti ufku yaratır. Mesele sıklıkla uyarılan bir metin olduğunda, diğer filmlerle de birlikte değerlendirilerek, alımlayıcının zihninde bir beklenti yaratır. Beklenen, bir biçimde hayaletin filmde olması ve ekranda belirmesidir. Ancak Doran'ın hayaleti, ekranda belirmez. Hayalet aracın ta kendisi haline gelir, kamera hayalettir. Burada hayalet imgesi katmanlanır ve alımlayıcıyla da çok anlamlı bir ilişkiye girer. Doran'ın hayalet imgesi, sinemanın olanaklarının kullanılmasıyla hem biçim hem içerikte bir devrim, minör bir yaratım olarak değerlendirilebilir. Öte yandan Stoppard'ın hayalet imgesini kullanmamış olması, Deleuze'ün eksiltinin minörlüğü meselesinde vurguladığı duruma işaret etmektedir. Stoppard, Hamlet metninin önemli imgelerinden birini, filminin evrenine almayarak hem alımlayıcının beklentisini kırmış hem de bu imgeyi eksilterek Hamlet'e yönelik bir yıkımın yollarını açmıştır. Bu bakıma Stoppard'ın hayalet imgesini kullanmama tercihi, minör bir tercih olarak yorumlanabilir. Kısa ifade etmek gerekirse, Olivier, Branagh, Zeffirelli ve Erksan'ın hayalet imgeleri yersizyurtsuzlaştırılıp yeniden yerliyurtlu hale getirilirken; Doran ve Stoppard'da tamamen yersizyurtsuzlaşmış bir hayalet imgesi söz konusudur.

Tirat sahnesi ise, bütün filmlerde bambaşka kronotoplarda imgeleştirilmiştir. Bütün filmlerde, metnin olay örgüsünde ve ekseninde farklı yerlere yerleştirilmiş olan meşhur tirat, bu bakıma metinden ayrık olarak değerlendirilmelidir. Çünkü tirat sahnesi her defasında farklı bir zamansal dizgede kullanılmış ve anlamlar başkalaştırılmıştır. Hamlet

imgesini ortaya koyan sahnelerden biri olan tirat sahnesi, her defasında dönüşen bir Hamlet imgesinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Olivier, sahnenin dizgedeki yerini bozarak, metinden tamamen ayrıksı bir yere tirat sahnesini yerleştirmiştir. Hamlet'in kafasının karışık olduğunu, montaj marifetiyle vermeyi tercih eden Olivier, Hamlet imgesinin izdüşümünü bu bağlamda ekrana yansıtmıştır. Zeffirelli'nin filminde, yine farklı bir dizgede ancak bu defa bir yeraltı mezarlığında gezen bir Hamlet'in dudaklarından dökülmektedir. Kemikler ve ölü kafatasları imgeleriyle bir arada tiratın anlamı dönüşmekte ve sözceler başka bir etki yaratmaktadır. Branagh tiratı ayna karşısında yansmasıyla konuşan Hamlet'e söylemiş, aslında Olivier'nin montajla yaptığını, filmin iç evrenindeki biçimsel bir değişimle gerçekleştirmiştir. Son derece etkili bir sahne olduğunu söylemek bu bağlamda mümkündür. Ayna imgesinin görüntüye girmesiyle, yansımalar, gerçeklik düzlemi, delilik, kimlik gibi birçok sorgulatma, Hamlet'in tiratıyla beraber katmanlaştırılmaktadır. Doran, Hamlet'i yakın çekim ve yer yer kameraya baktırarak konuşmuştur, böylelikle, kameranın varlığının sezdirilmesiyle doğrudan alımlayıcıya yönelen bir tirat söz konusu haline gelir. Bu defa katmanlılık tekrar aracın varlığının devreye girmesiyle, sinematografik anlamda da derinlikli bir katmanı ortaya koymaktadır. Son olarak Erksan'ın tiradı, filmin iç evreni ve unsurlarıyla beraber, en minör tirat sahnesi olarak yorumlanabilir. Sahnede müziğin minör gücü, dionysos kendini imgelerin arasında göstermektedir. Ancak orkestradan gelen müzik, boş bir enstrümanlar dizisi görüntüsünün arkasına eklenmiştir. Müzik, bütün damarları çatlatarak, gerçekliği yıkarak, en güçlü haliyle bir dik-baş olarak yükselmektedir. Hamlet, bu boş orkestranın başında tiradını atar. Görüldüğü gibi aynı monolog kullanılmasına rağmen, görüntünün dönüşümüyle, imgesel dönüşüm gerçekleşmekte, anlam katmanları derinleşmekte ya da farklı alanlara yönelmekte, yeni patikalar açmaktadır.

Oyun içinde oyun sahnesi, her filmde farklı bir sahne temsiliyle gerçekleştirilmiştir. Olivier'nin filminde klasik bir tiyatro sahnesi görülürken, Branagh'da üst açılardan, kameranın olanaklarıyla aktarılmış bir sahne görülür. Zeffirelli'de yine klasik tiyatro anlayışı bakımından ele alınmış bir tiyatro sahnesi söz konusudur. Erksan'ın filminde ironik, güldürü unsuru taşıyan ve kültürel dönüşümün öğelerini yansıtan bir tiyatro oyunu sergilenmektedir. Doran'ın oyun içinde oyun sahnesi ise hem mekan kullanımını bakımından klasik tiyatro görüşlerinden farklılaşan, zamanda kırılma yaratan bir nitelik taşımaktadır

hem de Hamlet'in elinde kamerayla kral ve kraliçeye yaklaşma yaparak onların yüzlerini ve aynı zamanda tiyatro sahnesinde oynanan oyunu kayıt altına alıyor olması anlamları çoğaltan ve filmin iç katmanlarını karmaşıklaştıran bir etkide bulunmaktadır. Bu bakıma Doran'ın yöntemi son derece etkileyicidir. Stoppard ise tiyatro sahnesini birden fazla kez kullanmaktadır. Ormanın içindeki gezgin tiyatronun fragman niteliğindeki oyunu da, sarayın içindeki hareket tiyatrosu da Hamlet'in iç evreninde postyapısalcı damarın altını çizmektedir. Tamamen dönemin kültürü ve anlayışı yıkılarak, anakronik bir tiyatro sahnesi perdeye taşınmıştır.

Mezarlık sahnesinde ise bütün yönetmenler farklı zaman-uzamlar kullanmışlardır. Olivier'ninki dönemin teknolojik koşulları dolayısıyla daha tek boyutlu, bir mezarlık sahnesidir. Hamlet'in kafatasını eline aldığı sahne, neredeyse bütün filmlerde benzer bir biçimde kullanılmıştır. Zeffirelli, diğerleriyle kıyaslandığında mekânın derinlikli kullanımı ve kafatası fotoğrafının verildiği sahnede, farklı bir kadrajlama yapmıştır. Erksan'ın Hamlet'inin kafatasını yere fırlatması o imgeyi yerle bir etmesi bakımından minör olarak yorumlanabilir. Stoppard ise bu sahneyi tamamen eksiltmiş ve yalnızca küçük parçalar halinde arka arkaya akan Hamlet imgelerinden biri olarak kullanmıştır. Hamlet imgelerini ve Hamlet'in büyük anlatısını böylelikle yersizyurtsuz hale getirmiş ve minör bir yaratım sağlamıştır.

SONUÇ

Bu çalışma, imgelerden oluştuğu varsayılan sanat eserlerinin farklı *techneler*le aynı hikâyeleri başkalaştırma imkânları bağlamında uyarlama çalışmalarını ele almıştır. İmge, Bergsoncu biçimiyle; gerçekliğin, zihinsel bir izdüşümü ve aslında dünyanın bu izdüşümlerle algılandığı fikrine dayandırıldığı bu metinde imge, daima hareket ve devingenlik içinde ele alınmıştır. Okur, yazar, metin sac ayağında metnin niyetinin sınırları araştırılmıştır.

Baştan itibaren itiraz edilen uyarlamada sadakat, aktarım, koruma gibi kavrayışlar metnin bütününde reddedilmiş ve o kavramların karşısına, yaratım, yeniden yapma, çoğaltma, katmanlaştırma, dönüştürme gibi kavramlar yerleştirilmiştir. Çünkü uyarlama yaratıcı bir eylemdir. Her ne olursa olsun, sözcenin kendi *technes*inden sıyrılıp farklı bir kipe dönüştürülmesidir. Ancak yapılan çalışmada görülmüştür ki, uyarlama kipsel bir dönüşümden daha fazlasıdır. Bir metin sayısız kere yeniden ortaya konabilir, Hamlet böyle metinlerden biridir. Bu nedenle Hamlet metninin uyarlamaları incelenmek amacıyla seçilmiştir. İncelenen altı metin bir arada ele alındığında, hiçbirinin zaman-uzamı, kronotopu birbiriyle aynı değildir. Her biri kendi içkinlik düzlemine uygun imgeler üretmiştir.

Yer yer bu imgelerin benzeştiği ve sinematografik dile yerleştirilecek ölçüde anlatının bir parçası haline getirildiği fark edilmiştir. Örneğin Hayalet çoğunlukla aynı biçimde imgeleştirilerek perdeye taşınmıştır. Olivier'nin metninde ilk defa sinematografik bir biçim alan hayalet imgesi, kendi içkinlik düzleminde ele alındığında, yaratıcı bulunmasına rağmen, aynı imge Branagh'ın metnine taşındığında artık yerliyurtlu hale gelmiş, majör bir imge olarak değerlendirilmiştir. Öte yandan Zeffirelli'de bu hayalet imgesinin karşısına, sade ve gerçeklikten ayırt edilemeyerek daha tekinsiz bir his yaratma imkânı dolayısıyla daha ürpertici bir hayalet yerleştirilmiştir. Ancak o hayaletin anlamı, diğer metinlerle metinlerarası bir ilişki içinde ele alındığında belirlemektedir. Stoppard'ın metninde hiç kullanılmayan hayalet imgesi, Erksan'ınkinde yine aynı biçimde kullanılmasına rağmen parodik bir öge olarak metne eklenmiştir.

Görüldüğü gibi majör ve minör, hangi imgelerin bir arada ve ne bakışla ele alındığına göre değişkenlik gösterebilen kavramlardır. Bu biçimiyle bir metin tümüyle majör ya da minör olamaz. Bu çalışmadaki film çözümlerinde de görüldüğü gibi, her metin majör ya da minör potansiyelleri içinde taşır. Ancak kimilerinin daha yaratıcı dolayısıyla daha minör, daha toplumsal ve daha şizo-analize yatkın olduğu ortadadır. Burada yalnızca kipsel dönüşümün yetmeyeceği, dönüşmesi gereken içerik ve anlatım düzeyinde biçimlerin kendisidir.

Her metin kalbinde potansiyel anlamları taşır, bu potansiyeller, metnin okuruyla bulunduğu anda, metnin niyetinde ortaya çıkan okurun metne atfettiği virtüel unsurlardır. Bu bakıma yönetmen ve yazar da kendi imgelerini ortaya koyarak yeni bir imgeler sistemi kuran bir okur ve izler olarak görülmelidir. Bu bağlamda tartışılan yazarın niyeti değil ancak, metnin niyetidir. Okur metnin içindeki gizil güçleri, o imgeler sistemindeki minör imgeleri kendi belleği ve imgeler sistemi çerçevesinde değerlendirir. Shakespeare ne düşünerek yazmış olursa olsun Branagh onu istediği biçimde ele almıştır. Ancak Branagh ne düşünerek filmi ortaya koymuş olursa olsun, okurun metne yüklediği potansiyel niyet nedir?

Okur, yazar, metin ayağının önemi de buradan gelmektedir. En *ideal* durumda dahi, yazar ne niyetlemiş olursa olsun, metnin imgelemine bir noktaya kadar müdahale edebilir. Yazar kendi imgelemine somutlaştırarak bir mecra aktarıp dönüştürdüğünde, o imgelem artık onun imgelemi olmaktan çıkmıştır. Ortaya konmuş olan metin, bir imgeler sistemi, bir açık bütündür. Okurun zihniyle bulunduğu anda devinmeye başlayarak canlanan metnin imgeleri, okurun niyetinden doğan bir kıpırtıyla bütünün içinde yer değiştirmeye başlar. Yazar ne anlatmak isterse istesin, artık yorumlama gücü, o imgeleri bedenlendirme gücü okurun elindedir. Eco'nun okurun da özgürlüğünün metinle sınırlandığını ifade ederken, metnin niyetini vurgulamıştır. Ancak bir imgeler sistemi olarak metin yine de okurla birlikte can bulacaktır, yalnız burada metnin sınırları için de yorum mümkündür.

Tüm bunlarla beraber uyarlama meselesi ele alındığında son derece karmaşık bir imgelerarası ilişki ortaya çıkmaktadır. Ana metinle kendi imgelerini buluşturan bir okur olarak yazar; ana metnin uyarlandığı diğer metinle kendi imgelerini buluşturan bir okur olarak yazar; kendi imgelerinin izdüşümüyle yeni bir metin ortaya koyan yazar gibi farklı düzeylerden söz etmek mümkündür. Burada yazar aynı zamanda bir okurdur. Bu nedenle uyarlanan her metin, yorumsal bir yeniden yaratımdır. Her zaman okur olarak yazar orada durmaktadır. Branagh'ın zihnindeki imgelem, hem Shakespeare'in metniyle hem de Olivier'nin metniyle kaynaşmıştır. Madem ki okurun alımlaması, okurun niyetine göre dönüşecektir, Branagh'ın yeniden ortaya koyduğu Hamlet nasıl, doğrudan Hamlet'in sadık bir aktarımı olabilir? Bu bakışla aslında uyarlamanın ve etkilemenin yalnızca yazınsaldan görsele ya da edebiyattan sinemaya olduğunu söylemek fazla romantik bir bakış açısı olarak belirmektedir. Etkileşim sanatların arasında hiyerarşik bir sırada gerçekleşmez; etkileşim imgeler arasında gerçekleşir ve o etkileşimin yönü, çizgisel bir düzlemde gözlenebilir bir süreç değildir. Okur olarak yazarın zihin imgeleri, hareketli imgelerle de doludur. Yazar'ın zihni hareketli imgelerle doldur. Çünkü düşünce ancak devinimin olduğu yerde mümkündür. O halde bir uyarlama, aslında ana metnin anlamını da başkalaştıran, çoğaltan ve daha derinlikli katmanların keşfini sağlayan yeni bir bakış sunan bir etkinliktir.

Uyarlama meselesinde her zaman gündemde olan konulardan biri, metni okuyan bir zihnin filmi izlediğinde tatmin olmaması meselesidir. Aslında bir bakıma uyarlama, okurun zihniyle, onun dönüştürümü arasındaki boşlukta doğan bir ihtiyaçla yapılıyor olabilir. Tıpkı bir metni üretirken yazar, mimetik bir düzlemde dünyayı kendi algılanım biçimine göre imgeleştirip var etme ihtiyacı hissediyorsa, uyarlamada da, kendi hayal gücünü devindiren imgeleri yeniden var etme ihtiyacından uyarlama doğuyor olabilir. Bu bakıma bu çalışmanın ortaya koyduğu bulgular çerçevesinde, uyarlama üzerine yapılacak alımlama çalışmaları teşvik edilebilir. Bu çalışmada metin ayağında ele alınan imgeler sistemi, okurun alımlamasıyla birlikte içine alımlayıcıyı da dahil ederek bu bağlamda daha derinlikli kavrayışların ortaya çıkmasını sağlayabilir. Öte yandan bir okur olarak yazar bağlamında yapılacak çalışmalarda da ilginç sonuçlar elde edilmesi mümkündür. Bu anlamda çalışmanın ortaya koyduğu bulgular, yeni bir bakış açısı üretme ve yeni bakışa açılarından farklı çalışmalara yönelme imkânı tanınması bakımından önem arz etmektedir.

Postyapısalcı bir yaklaşımla imgenin zihinlerden metinlere doğru sürekli hareket halinde olan yolculuğu biçiminde uyarlama çalışmalarına yaklaşmak; ana metnin atmosferini, mesajlarını, ürettiği imgeleri koruma çabasındaki sadık çalışmaların da pratik anlamda imkânsızlığını ve bu bağlamdaki çabaların da anlamsızlığını ortaya koymuştur. Nasıl ki bir okurun, bir metni okurken zihninde canlandırdığı imgeler kendine hassa, bir yönetmenin bir metinden ilhamla ortaya koyduğu yeni metin onun imgelemine özgü olarak ortaya çıkar. Sadakat tartışmaları ve birebir uyarlama çabaları ancak yeni üretimlerin önünü keserek, aynı anlatıların tekrar tekrar yeniden üretilmesine böylece klasikleşmiş anlatıların devamlılığına yönelik bir çaba sarf etmiş olur. Ancak o halde bütün imgelerin birbiriyle aynı olduğu, bütün imge dizilimlerinin birbirine benzediği bir dünyada yeniden üretimin yapılmasının ne anlamı kalacaktır? Bu bakıma uyarlama metinlerinde minör dokunuşlar aramak, yeni üretimlerin ve yaratıcılığın imkânlarının “şizo” boyutlarda zorlandığı alanların önünü açma çabasının bir ürünüdür.

Heteroglossia, hem minör hem de majör anlamların dili oluşturan dokunun içinde gizil bir biçimde var olmasıdır. Bu noktada Bahtin’le Deleuze ve Guattari’nin kavramları birbiriyle yöndeşerek, kaynaşırlar. Bu çalışmanın kuramsal çerçevede keşiflerinden biri de bu kavramların kaynaşarak, yeni anlamlar var ediyor olmalarıdır. Her ikisi de Bergson tabanında, birbirleriyle uzlaşan kavramlar yaratmışlardır. Bu kavramlar, dünyayı açıklama ve düşün pratiklerini kapalı bir bütün olarak görme telaşında değildir. Aksine kapalı bütünmüş gibi görünen tüm imgeler sistemini, parçalayıp bozmaya, onda farklı kaçış çizgileri, merkezkaç güçler bulmaya, yeni yaratımlarla, imgeyi yersizyurtsuzlaştırmaya olanak sağlayan işlevsel araçlar olarak görülebilirler. Dolayısıyla uyarlama metinler söz konusu olduğunda, tamamlanmış bir hikâyeye dayandırıldığı okurun beklenti ufkuna yerleştirilen bir metinden söz edilmektedir. Tam da bu nedenle, o metinden ilhamla yeni bir metin yaratmak, onu eleştirmenin, onun mitlerini yıkmanın, onu kullanarak yeni anlamlar yaratmanın uygun bir alanı gibi görülebilir.

Bu bakıma Doran’ın, Stoppard’ın ve Erksan’ın metinleri minör uyarlamalara birer örnek olarak gösterilebilir. Bu yönetmenler metne eleştirel bir gözle bakmışlar, metnin içindeki eksenleri kendi bakış açılarıyla değerlendirerek, perdeye aktarırken sıkı bir

dönüşüme uğratmışlardır. Uyarılama meselesi ilham ve dönüştürümün bir araya geldiği noktada minörleşebilir. İlham, bir metinden hareketle yeni bir metin üretme işleri mimetik düzlemde bir taklit güdümü taşıyorsa onda yaşanacak değişim ancak kipsel düzeyde kalır. Ancak Genette'nin metinötesilik yaklaşımında yorumsal üst metin olarak adlandırdığı evre, uyarılama çalışmalarında yaratımın gerçekleştiği düzlemi de ortaya koymaktadır. Dolayısıyla yapısalcı damardan beslenen bir kuramcı olmasına rağmen Genette, postyapısalcı okumaya imkân verecek kavramların da önünü açmıştır. Tıpkı Deleuze ve Guattari'nin minör ve majör kuramsallaştırmalarında Hjelmslev'in kavramlarını kendi metinlerinde yerliyurtlulaştırmaları gibi. Bu bakıma postyapısalcı damar, yapısalcılığı dışsallaştıran değil, onun ürettiği kavramlarla yeni şeyler yapabilen bir bakış açısı olarak ortaya çıkmaktadır.

Minörlük yalnızca yaratıcılıkla ilgili değildir aynı zamanda metnin mesajları ve onların dönüştürüm biçimi de önem taşımaktadır. Örneğin Olivier'nin filminde yaratıcı ve sinematografik imgeler vardır ancak ana hikâyeye bakımından, Ödipusçu bir eksene oturtulması ve psikolojik çözümlenmeler ve kurgunun gücüyle imgenin anlamın içinde yerliyurtlu hale getirilmesi bakımından majör bir anlatı olarak değerlendirilmeye daha yatkın olduğu söylenebilir. Çünkü gösterenin hâkimiyeti altında, ana Hamlet'in mitik unsurları öne çıkarılmış, teatral gelenek korunarak sinematografik bir dil geliştirilmiştir. Zaman ve mekân üretimi bakımından, metnin tüm örgesel dizgelerine bağlı kalınmış, öte yandan metnin içeriğinin biçimine mitik başka unsurların etkileri eklenerek büyük anlatı yeniden üretilmiştir. Öte yandan filmin içindeki siyasal vurguları temsil eden karakterlerin ve dizgelerin çıkarılmasıyla, tümüyle yeniden bireye yönelen ve içine kapanan kapalı bir bütün olarak metin değerlendirilebilir.

Aynı biçimde Branagh'ın filmi de minör keşiflerin bulunduğu, sinematografik dilin kullanımı bakımından yaratıcı çözümler sunan bir metindir. Ancak Hamlet'in ana metninin yanı sıra, Olivier'nin metinsel unsurlarını ve imgelerini de benzer biçimlerde metnine taşıması dolayısıyla, el öyküsel bir anlamdan hareketle imgeyi bir kapanın içine sokmuştur. Birebir uyarılama telaşının kaynağı, özcü bir yaklaşımdan gelmektedir. Dolayısıyla Branagh'ın Hamlet'i sadık kalma kaygısıyla ortaya konmuş, özcü ve majör bir anlatı

çerçevesinde değerlendirilebilir. Majör bir dille, merkezci bir dille, merkezci bir dil yeniden üretilmiştir. Hatta kimi imgelerin kullanım biçimi belli gösterenlerle sınırlandırılarak, yeni düşüncelerin imkânını da daraltma tehlikesi taşımaktadır.

Bunun tersi bir durum da mümkündür, Genette'nin ana metinsellik unsurları içinde yer verdiği parodi kavrayışı, yalnızca ana metnin öğelerini kullanarak güldürü yaratma amacı güttüğünde, içeriğin tözü bağlamında değersel bir dönüşüme neden olmayabilir. Dolayısıyla minör bir nitelik, o türlü parodilerde kendini göstermeyebilir. Hatta ana metinden aldığı imgeleri, yeniden yerliyurtlu hale getirerek, ideolojik anlamda onu yeniden üretebilir. Bu bakıma bu çalışma sonunda çıkan sonuçlardan biri, parodinin de yapıma biçimine göre minör ya da majör nitelikler taşıyabileceğidir. Çalışmada filmler çözümlenirken sürülen izler düşünüldüğünde, parodik öğeler taşıdığı tespit edilen Erksan'ın filmi, ana anlatıyı ters yüz etmiş ve imgenin bulunduğu düzlemi tümüyle kayganlaştırarak tekinsiz bir ortam yaratmıştır. Orada şizo imgeler vardır, ana metnin damarlarına sızarak onu alaşağı eden bir minör güç vardır. Stoppard'ın metni düşünüldüğünde, onun minörleştirici etkisi, tümüyle hikâyenin farklı bir boyuttan yeniden yazımıyla gerçekleşmiştir. Mitik anlatının baş kahramanı dışsallaştırılmış, hikâyenin görece küçük kabul edilen, hatta kimi metinlerde önemsiz görülerek atılan karakterlerinin bakış açısından hikâye bambaşka bir boyutta sunulmuştur.

Öte yandan Stoppard'ın metni genel olarak tüm Hamlet uyarlamalarının içinde değerlendirilmesi gereken farklı bir meseleyi ortaya çıkarmıştır, Hamlet'in soykütüğü. Shakespeare'in tarihi bir hikâyeyi ele alarak Hamlet metnini ortaya koyduğu biliniyor. Bu Shakespearece Hamlet'tir, trajedinin Shakespeare'cesidir. Onun odakları, onun yaklaştıkları ve uzaklaştıklarından oluşan bir anlatı ve içerik biçimine sahiptir. İzlenen ve çözümlenen bütün filmler de Hamlet metnini kendi odakları çerçevesinde ele almışlardır. Burada tıpkı fiktif bir tarih gibi, onlar da fiktif bir Hamlet'i kendi çağlarında yeniden işlemişlerdir. Kimisi zamansal unsurları korumayı önemsemiş ve dönem uyarlaması yapmış; kimisi teatrallığı yine de sinemanın içine taşımak istemiş; kimisi anlatıyı tümüyle sinematografikleştirerek sinemanın bir imgesi haline getirmiş; kimi metni kısaltmaksızın ele alarak deneysel bir anlatı biçimi kurmuş; kimisi anlatının bütün dizgelerini bozarak,

başka karakterlerin gözünden ele alarak metnin soykütüğünü yapmış; kimisi minör imgeler üretmek için hiç olmayan anlamları ortaya koymuş; kimisi metnin anlamlarını çoğaltarak farklı zaman-uzamlar içinde eleştirel bir bakışa ele almıştır. Dolayısıyla uyarılma sayısız biçimde ele alınabilmektedir. Bu durumları kategorilere ayırarak, uyarılmanın imkânları kısıtlamanın, verimli ve çoğaltıcı yaratıcılığa hiçbir katkısı yoktur. Uyarılma, kategorilere sığabilecek bir etkinlik değildir. Her biri kendi içkinlik düzlemini üretmekte ve yeni imgeler sunmaktadır. Bazılarında eleştirel ve minör dokular hâkimken bazıları metni olduğu gibi görselleştirmeyi düşünerek, örgesel ve kipsel uyarılmanın ötesine geçmemişlerdir.

Deleuze'e göre sinema düşünce üretmekten fazlasıdır, sinema düşünmenin bir aracıdır, sinema bir düşünce biçimidir. Tıpkı kavramlar gibi, filmler düşünce imgeleri üretirler. İmgenin hikâyenin içeriğinin biçiminde sabitlenerek yerli-yurtlu hale getirilmesiyle, izleyicinin zihninde de kimi imgeler demirlenmektedir. Hollywood anlatısı tam da bu nedenle, insanların düşünme biçimlerinin bir parçası haline gelmiştir. Bu anlatı dilediği kadar farklı teknikler kullansın, belli dizgesel sınırların dışına çıkamaz. Bu da imgeleri kısır ve üretime kapalı, paranoyak söylemin bir anlatısına dönüştürür. Bu da söylencelerin boyunduruğuna girmiş bir insan imgesi, aşkın yazgının duvarlarına çarparak yolunu bulmaya çalışan insan imgesinin bir karamsar varlığını doğurabilir.

Çalışma boyunca çeşitli metinler üzerinden Hamlet'in izdüşümünün izleri sürüldü. Özcü bir yaklaşımdan uzaklaşarak, Hamlet sınırları çizili, kapalı bir bütünsel bir metin değil; aksine her çağda yeniden yorumlanabilir açık bir metin olarak ele alındı. Toplumun ve değerlerin bir parçası olan Hamlet, gösterenlerin kölesi bir Hamlet, biçimin içine sıkışmış Hamlet, yerli-yurtlu bir Hamlet, Ödipusçu bir Hamlet ve onun tam karşısında Şizo bir Hamlet, kaçış çizgileri bulan, mit deviren bir Hamlet. Hem mitin kendisi olan hem de miti yıkan Hamlet, hayvan-Hamlet. Görüldüğü gibi, Hamlet her yeni uyarılamada bambaşka bir izdüşümle görünür hale gelmiştir.

Anlatımın biçimindeki kırılmalar, yarılmalar, bozuk satırlar kaçış çizgisini ortaya koyar. İnsanın varoluşundan bu yana, kendini ve dünyayı anlamlandırmak için ürettiği tüm

sanatlar -her ne türde olursa olsun, dans, müzik, plastik sanatlar, edebiyat, sinema- kendine özgü hammaddesiyle, dünyayı imleyerek, dünyayı imleyen zihninin izdüşümlerini bir ara yüzde görünür hale getirir. Ancak Sokratesçi anlamda, sanata yüklenen “bilinç” misyonu, ölçüler ve kurallar, Apolloncu geleneğin tüm biçimsel dayatmaları, yeni imgelerin kaçış çizgilerinden türemesinin önünde bir engel oluşturmaktadır. Deleuze’ün şizofrenisi, Bahtin’in groteski, Nietzsche’nin Dionysos’u tam da bu noktada benzer bir kavram kaynaşımını verirler. Biçimin dayatıldığı ve imgelerin biçimin hâkimiyetine bırakıldığı her alanda, mutlaka bir boşluk vardır. Şizo, o boşuklarda kırılma yaratır; grotesk, yeni damarlar açar; Dionysos ise tüm şenliğiyle insanın doğasına dönüşünü kutsar.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2004). *Edebiyat Yazıları*. (S. Yücesoy, & O. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis.
- Akarsu, B. (1979). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akgül, T. Y. (2014). Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya. *YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ*(11), 1-16.
- Akgün, O. U. (2014). Gilles Deleuze'ün "Kuvvetler Düşüncesi" Bağlamında Samuel Beckett'in Kısa Oyunları . *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Althusser, L. S. (1999). Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar. *Mimesis*(6).
- Andrew, J. D. (2007). *Büyük Sinema Kuramları*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Aristoteles. (1996). *Metafizik*. (A. Arslan, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Aristoteles. (2014). *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ünal, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis.
- Arvas, H. (2018). Sevim Burak'ın Eserlerinde Minör Edebiyatın İzleri . *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Van.
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, M. (2014). *Karnavaldan Romana*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Baker, U. (2015). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları.

- Baloğlu, U. (2012, Ocak). Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlanmasında Anlatısal ve Yapısal Değişiklikler: William Shakespeare'in Hamlet Oyununun Filmsel Uyarlama Örneği. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2007). *Yazarın Ölümü*. *Heves*. (E. Rızvanoğlu, Çev.) Pan.
- Barthes, R. (2014). *Camera Lucida*. (R. Akçakaya, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven*. (S. R. Mehmet Rifat, Çev.) İstanbul: YKY.
- Başol, Ö. (2010). *Senaryo Kitabı: Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. İstanbul: Pana Film Yayınları.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?* (İ. şener, Çev.) İstanbul: doruk.
- Bene, C., & Deleuze, G. (2019). *Bindirmeler*. (D. Yetkin, & İ. Uysal, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Benjamin, W. (2016). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: yky.
- Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis.
- Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek*. (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost.
- Best, S., & Kerner, D. (2011). *Postmodern Teori*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Bluestone, G. (1961). *Novels into Film*. Cambridge University Press.
- Bozkurt, B. (2007). Oyunların Oyunu Hamlet. W. Shakespeare içinde, *Hamlet* (s. 14- 16). İstanbul: Remzi.
- Burnett, R. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (G. Pular, Çev.) İstanbul: Metis.
- Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. (N. Tanyolaç, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.
- Cook, P. J. (2012). *Cinematic Hamlet: The Films of Olivier, Zeffirelli, Branagh, and Almercyda*. Ohio: Ohio University Press.

- Corrigan, T. (2007). Literature on Screen, A History: In the Gap. (D. C. Whelehan, Dü.) *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, 29-44.
- Çağlıyan, Ç. E. (2017). Tragedyanın Özündeki Dionysosçu Bilgelik Ve Sinemadaki İzleri. *Sinefilozofi*, 2(3), 35- 55.
- Çığ, M. İ. (2013). *Gilgameş: Tarihte İlk Kahraman Kral*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Çötök, T. (2015). Antikçağ'dan Günümüze Phronesis Kavramı. *Felsefede Bugün ve Yarın Konferansları VIII* (s. 1- 23). İzmir: DEÜ Felsefe Bölümü .
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: The Time Image*. Minneapolis: University of Minensota Press .
- Deleuze, G. (1997). One Less Manifesto. T. Murray, & A. Arbor (Dü) içinde, *Mimesis, Masochism, and Mime* (E. Molin, & T. Murray, Çev.). University of Michigan Press.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. (U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk*. (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Otonom.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1:Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. (B. Yalım, & E. Koyuncu, Çev.) İstanbul.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. (Ö. Uçkan, & I. Ergüden, Çev.) İstanbul: YKY.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2014). *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni*. (F. Ege, H. Erdoğan, & M. Yiğitalp, Çev.) Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2017). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: YKY.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1990). *Diyaloglar*. (A. Akay, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Dervişcemaloğlu, B. (2007, 03 19). *Gerard Genette'e Göre Anlatı Söylemi (Narrative Discourse)*. 04 2, 2017 tarihinde ege-edebiyat.org: <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=263> adresinden alındı

- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı Giriş*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2015). *William Shakespeare*. (C. Yalaz, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Eco, U. (2002). *Açık Yapıt*. (Y. Şahan, Çev.) İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Eco, U. (2003). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Eisentesin, S. M. (1985). *Film Biçimi*. (N. Özön, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Emrem, E. (2018). Film Adaptation as an Incompatibile Form: Twenty First Century Hamlet. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Yeditepe Üniversitesi.
- Erhat, A. (2014). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erkoç, C. B. (2018, Mayıs). Metin Erksan's The Female Hamlet As an Intercultural Adaptation . *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*.
- Fabiszak, J. (2015). Kenneth Branagh's Multicultural and Multi-ethnic Filmed. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 75 - 86.
- Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu. (1951, 12 13). *Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu(7981)*. Resmi Gazete. <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.5846.pdf> adresinden alındı
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği*. (C.Çapan, Çev.) İstanbul: Payel.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmaları'na Giriş*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Foucault, M. (1983). Yapısalcılık ve Postyapısalcılık: Michel Foucault İle Bir Görüşme. (G. Raulet, Röportaj Yapan, Ü. Umaç, & A. Utku, Çevirmenler)
- Foucault, M. (1984). Nietzsche, Genealogy, History. P. Rabinow içinde, *A Foucault Reader* (s. 76- 100). Middlesex: Penguin.
- Foucault, M. (2015). *Kelimeler Ve Şeyler*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge.
- French, E. (2006). *Selling Shakespeare to Hollywood: The Marketing of Filmed Shakespeare Adaptations from 1989 into the New Millennium*. Great Britain: University of Hertfordshire Press.

- Genette, G. (1983). *Narrative Discourse: An Essay In Method*. (J. E. Lewin, Çev.) New York: Cornell University Press.
- Gombrich, E. (1994). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi.
- Göktürk, A. (1997). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: YKY.
- Güçbilmez, B. (2006). Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(21), 27-44.
- Güçbilmez, B. (2006). Tragedya Oyunun(un) Sonu: Oidipus'un Tahtında Kör Hamm(let) Tragedya ve "Geç Kalma" Ontolojik ve Epistemolojik bir Yaklaşım. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(17), 22- 34.
- Güzel, Ş. P. (2016). İmge, Metafor, Alegori Üçlü Sarmalında Bir Sine- Anthropologue: Theodoros Angelopoulos. *Folklor Edebiyat*, 22(86), 45- 58.
- Hatchuel, S. (2004). *Shakespeare, from Stage to Screen*. New York: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Husserl, E. (2010). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. Ankara: Harun Tepe.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- İlic, D. T. (2016). Sinemanın Rüya-İmgeleri. Ş. P. Güzel içinde, *Grotesk* (s. 91- 114). Ankara: Bilgesu Yayınları.
- İlic, E. (2017). *Film Atölyesi: Sinemanın İmgelem Araçları*. Ankara: Pharmakon.
- Karadağ, Ö. (2017). Disiplinlerarası ve Medyalararası bir Yeniden Yazma Eylemi Olarak Metin ve Performans: "Hamlet Makinesi" (1977) & "Ophelia'ya Ölüm Yakışır" (2005). *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 23- 48.
- Kart, B. (2015). Aristoteles ve Heidegger'in Sanat Kuramlarında "Poiesis" ve "Phronesis". *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*(25), 77- 88.
- Kearney, R. (2008). *Zihnin Halleri*. (İ. Yılmaz, Çev.) Ankara: Bilgesu Yayınları.

- Kılıç, E. O. (2017). Historical Rewriting and Adaptation in Western Drama: The Tempest in Cinema. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Bahçeşehir Üniversitesi.
- Kıran, A. (., & Kıran, Z. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kott, J. (1999). *Çağdaşımız Shakespeare*. (T. Güney, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kuruluşu*. (Ö. Çelik, Çev.) İstanbul: Metis.
- Kuçuradi, İ. (1979). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Ayraş Yayınevi.
- Kula, O. B. (2016). *Yazınsal Yapıt ve Ahmet Ümit Nasıl Okunabilir?* İstanbul: Everest.
- Kurtiak, T. (2015). Hamlet On Screen: William Shakespeare's Play in Film Adaptation. *Doktora Tezi*. Prag.
- Künüçen, H. H. (2001). Sözcük Sanatı Edebiyattan Görüntü Sanatı Sinemaya Sevginin Aktarılışı. *Ahmet Yesevi Üniversitesi bilig Dergisi*(19).
- Lee, S. (2011). *Shakespeare*. (N. Benzergil, Çev.) İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- Levi-Strauss, C. (1994). *Yaban Düşünce*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: YKY.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Yapısal Antropoloji*. (A. Kahiloğulları, Çev.) Ankara: İmge.
- Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*. (G. Y. Demir, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Lotman, Y. (2012b). *Sinema Göstergibilimi*. (O. Özügül, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.
- Macit, M., & Soldan, U. (2008). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Mendelsund, P. (2015). *Okurken Ne Görürüz?* (Ö. D. Gürkan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Moran, B. (2001). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın Doğuşu*. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: İthakî Yayınları.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş*. İstanbul: Kabalcı.
- Özbek, M. (2011). Yüksek Lisans Tezi. *Kral Lear Özelinde Shakespeare Tragedyasının Sinematografik İzdüşümü: Akira Kurosawa- Ran Örnekleme*. İstanbul.
- Özcan, C. (2012). Shakespeare'in Hayaletleri Nasıl Görünür? Baba Hamlet ve Banquo'yu Sahneye Getirmek Üzerine. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 47- 58.

- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora.
- Öztürk, S. (2017a). Film Yapımı-Felsefe: Duyu-Motor Şeması ve Mağara Alegorisiyle Kubrick'in Otomatik Portakal Örneğinde İçkin ve Aşkın Gelenekler Arasında Titreşim Yaratmak. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 243- 262.
- Öztürk, S. (2017b). Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine. 2(3), 177- 198.
- Öztürk, S. (2018). Sinematik Felsefe: Homo Faber Filmiyle Anti-Elektra Kavramına. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*(47), 43- 64.
- Pavic, M. (2015). *Hazar Sözlüğü*. Aylak Adam: İstanbul.
- Platon. (1958). *Şölen*. (A. Erhat, & S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Platon. (2010). *Devlet*. (& V. C. Saraçoğlu, Çev.) İstanbul: Bordo Siyah.
- Ponty, M. M. (2003). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis.
- Ramachandran, V. S. (2016). *Öykücü Beyin: Bir Nöroloğun Bizi İnsan Kılanın Ne Olduğuna Dair Arayışı*. (A. C. Çevik, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: YKY.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin Abc'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rothwell, K. S. (2004). *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sarup, M. (2014). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Pharmakon.
- Saussure, F. d. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual.
- Shakespeare, W. (2009). *Hamlet*. (B. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaption . J. Naremore içinde, *Film Adaptation* (s. 54- 76). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Lewis, S. F. (2019). *Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü*. (S. Gündeş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

- Strauss, C. L. (2013). *Mit ve Anlam*. (G. Y. Demir, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Sütcü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Harketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. Bursa: Sentez.
- Şener, S. (2016). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost.
- Şener, S. (2019). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Thompson, A., & Taylor, N. (2006). *The Arden Shakespeare Hamlet: The Texts of 1603 and 1623*. London: Thomson Learning.
- Todorov, T. (2014). *Poetikaya Giriş*. (K. Şahin, Çev.) İstanbul: Metis.
- Topaçoğlu, A. (2019). Adaptation as a Form of Translation: Patterns of Changes in Adapting Shakespeare's Macbeth From Stage to Screen. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Urgan, M. (1984). *Shakespeare ve Hamlet*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Uzmen, E. (1973). *Shakespeare'in Tarihi Oyunları: Kaynaklar Işığında Başlıca Kişiler*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Ünal, Ü. (2016, Kasım). Ümit Ünal İle Söyleşi. *Sinefilozofi Dergisi*. (S. Öztürk, & G. Uğur, Röportajı Yapanlar)
- Wells, S. (1995). *Shakespeare Yazar ve Eserleri*. (C. Sevgen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Williamson, J. (2001). *Reklamlarda Anlam ve İdeoloji*. (A. Fethi, Çev.) Ankara: Ütopya.
- Yeşil, B. H. (2010, Kasım). Tiyatrodan Sinemaya Uyarlama: Shakespeare' in Macbeth Oyunundan Akira Kurosawa'nın Kanlı Taht Filmine Karşılaştırmalı Uyarlama Çalışma Yöntemi. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(40), 123-141.
- Yıldız, B. (2015). Hamlet'in Shakespeare'le, Heiner Müller'in Hamlet'le Diyalojizmi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 19 - 31.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can.

Yücel, T. (2012). *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Yüksel, A. (2017). *William Shakespeare: Yüzyılların Sahne Büyücüsü*. İstanbul: Habitus
Yayıncılık.