



T.C.

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**ROMANDAN TİYATROYA UYARLAMA VE KURAM:
CHARLES DICKENS'İN *BÜYÜK UMUTLAR*'I**

Hasan MANTARCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Önder ÇAKIRTAŞ

Bingöl - 2026

T.C.
BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

ROMANDAN TİYATROYA UYARLAMA VE KURAM:
CHARLES DICKENS'İN *BÜYÜK UMUTLAR*'I

Hasan MANTARCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Önder ÇAKIRTAŞ

Bingöl - 2026

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
Bilimsel Etik Bildirimi	I
Tez Kabul ve Onay	II
Önsöz.....	III
Özet	IV
Abstract	V
1. GİRİŞ	1
2. UYARLAMA KURAMI, TARİHSEL GELİŞİMİ VE ROMANDAN TİYATROYA GEÇİŞ.....	3
2.1. Uyarlama Nedir	3
2.2. Uyarlamanın Tarihsel Gelişimi	4
2.3. Türler Arası (Medyumlar Arası) Uyarlama: <i>Intermedial</i> Bir Dönüşüm Süreci.....	6
2.3.1 Bir Kültürel Yeniden Yazım Stratejisi Olarak “ <i>Tradaptation</i> ”	8
2.4. Tür İçi (<i>Intramedial</i>) Uyarlama.....	10
2.5. Uyarlama ve Kendine Mal Etme (<i>Appropriation</i>).....	12
2.5.1. Bir Yaratıcı Öznesi Olarak Uyarlayıcı: <i>Auteur</i> Yaklaşımı.....	14
2.6. Romandan Tiyatroya Uyarlama.....	16
2.6.1. Metinden Sahneye Dramaturjik Bir Köprü: <i>Adaptürji</i> (<i>Adapturgy</i>).....	19
2.6.2. Anlatıcının Dönüşümü.....	20
2.6.3. Zamansal Yoğunlaştırma.....	21
2.6.4. Mekansal Sembolizasyon.....	22
2.6.5. Performansın Belirleyiciliği.....	23
2.7. Uyarlama Üzerine Kuramsal Tartışmalar.....	24
2.7.1. Sadakat (<i>Fidelity</i>) Sorunu.....	24
2.7.1.1. Sadakatin Ötesinde: Bir Onarım ve Müdahale Olarak Uyarlama (<i>Reparations</i>).....	28
2.7.2. Medyum Özgüllüğü (<i>Medium Specificity</i>).....	29
2.8. Uyarlamanın Endüstriyel ve Kültürel Boyutu.....	31
2.9. Uyarlamaya Yönelik Eleştirel Yaklaşımlar: Olumlu ve Olumsuz Perspektifler.....	32
2.10. Uyarlama Sürecinde Benzerlikler ve Farklılıklar: Diyalektik Bir İlişki.....	34
2.10.1. Benzerliklerin İşlevi: Tanınabilirlik ve Metinlerarasılık.....	34
2.10.2. Farklılıkların Gerekliği: Medyum Özgüllüğü ve Yaratıcı Müdahale.....	35
2.10.3. Karşılaştırmalı Bir Analiz Çerçevesi.....	35
3. ON DOKUZUNCU VE YİRMİNCİ YÜZYIL İNGİLTERE’Sİ VE UYARLAMA.....	37
3.1. Genel Bakış: Neden Uyarlama.....	37

3.1.1. Edebi Bir Müdahale Olarak Uyarlama: On Dokuzuncu Yüzyıldan Yirminci Yüzyıla Geçişin Mantığı.....	38
3.2. Sosyokültürel ve Hukuki Zemin: On Dokuzuncu Yüzyılın Mekanik Dünyası.....	39
3.2.1. Ekonomik Yapı ve Kentsel Gerçeklik: Viktorya Londrası.....	41
3.2.2. Hukuk, Etik ve Mekanik Adalet.....	44
3.3. Yirminci Yüzyıl Sonu İngiltere’si: Thatcherizm ve Modern Dramanın Sesi.....	46
3.3.1. Ekonomik ve Politik Dönüşüm: Bireycilik ve “Taşınabilir Mülk”.....	47
3.3.2. Modern Tiyatro Estetiği ve Travma Odaklı Anlatı.....	49
3.4. Özelden Özele: Neden Charles Dickens Uyarlamaları.....	50
3.4.1. Dickens Metinlerindeki “Sessizlikler” ve Modern Müdahale.....	52
3.4.2. Clifford’un Dickens’ı: On Dokuzuncu Yüzyıl Masalından Yirminci Yüzyıl Gerçekliğine.....	53
3.5. Üçüncü Bölümün Değerlendirmesi ve Dördüncü Bölüme Geçiş.....	55
4. JOHN CLIFFORD’UN <i>BÜYÜK UMUTLAR</i> UYARLAMASININ ELEŞTİREL ANALİZİ.....	57
4.1. Yapısal ve Teknik Dönüşüm: Masalsı Anlatıdan Minimalist Bellek Tiyatrosuna.....	57
4.1.1. Zaman ve Mekanın Daraltılması: Kod-aktarımı ve Satis House.....	58
4.1.2. Anlatının Eksiltilmesi ve Figürler Kafilesi.....	59
4.2. Julie Sanders Işığında “Metinsel Sessizlikler” ve Toplumsal Cinsiyete Bağlı Travmanın Sahnelenmesi.....	60
4.2.1. Miss Havisham ve Psikolojik İstismarın Görünürlüğü.....	61
4.2.2. Estella: “Buzdan Kalp” ve Öznenin Nesneleşmesi.....	62
4.3. Jessica Prestidge ve Thatcherizm Bağlamında “Evcil Kadınlık” ve Koruma Kalkanı Olarak Mekan.....	64
4.3.1. Bir Güvenlik Sığınağı ve Hapishane Olarak Satis House.....	64
4.3.2. Gün Işığının Reddi ve Gece Mektupları.....	65
4.4. Raymond Williams’ın “Nakit Bağı” Kuramı Açısından Thatcher Dönemi Bireyciliği ve Karakter Dönüşümleri.....	67
4.4.1. Satın Alınan Saygınlık: Pip’in Sınıfsal Utancı ve Neoliberal Özneye Dönüşümü.....	68
4.4.2. Herbert Pocket ve “Parazit Beyefendilik” İdeali.....	70
4.5. Hukuk, Etik ve Pragmatizm: Jaggars ve Wemmick’in Dünyası.....	71
4.5.1. Avukat Jaggars ve Çıkara Dayalı “Profesyonel Mesafe”.....	71
4.5.2. Kamusal Maskeler ve Özel Sığınaklar: Wemmick’in Dünyasında Şizofrenik Yarıлма ve Mülkiyet Saplantısı.....	72
4.6. Sistemik Çözülme, İtiraf ve Katarsis: Büyük Umutların Sonu.....	74
4.6.1. Jaggars’ın İtirafı ve Sistemik Kötülüğün İfşası.....	74
4.6.2. Satis House’un Yanışı ve Sınıfsal Onarım (<i>Reparations</i>).....	75
4.6.3. Dördüncü Bölümün Analitik Sentezi.....	76
5. SONUÇ	77
KAYNAKÇA	80

ÖZGEÇMİŞ	83
-----------------------	-----------

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım “Romandan Tiyatroya Uyarlama ve Kuram: Charles Dickens’ın Büyük Umutlar’ı” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

03.08.2026

İmza

Hasan MANTARCI

TEZ KABUL VE ONAY

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Hasan Mantarcı tarafından hazırlanan Romandan Tiyatroya Uyarlama ve Kuram: Charles Dickens'ın *Büyük Umutlar*'ı başlıklı bu çalışma, 03/08/2026 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda oy birliğiyle başarılı bulunarak jürimiz tarafından İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Baysal İmza:

Danışman : Doç. Dr. Önder Çakırtaş İmza:

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Sevcan Işık İmza:

ONAY

Bu Tez, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun / /20 tarih ve sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Doç. Dr. EMRAH AKYÜZ

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Charles Dickens'ın *Büyük Umutlar* romanının tiyatroya uyarlanmasını kuramsal bir çerçevede ele alarak romandan sahneye gerçekleşen metinlerarası ve mecralar arası dönüşümü incelemek amacıyla kaleme alınmıştır. Bu doğrultuda uyarlamanın, kaynak metne sadakat kaygısının ötesinde, özgün metnin izlerini taşıyan çok katmanlı bir yaratıcı yapı söküm ve yeniden inşa süreci olduğu vurgulanmıştır. Tez çalışmamın her aşamasında engin bilgisi, akademik yönlendirmeleri ve sabırlı rehberliğiyle bana yol gösteren, araştırmamın biçimlenmesinde çok değerli katkılarını esirgemeyen kıymetli danışmanım Doç. Dr. Önder ÇAKIRTAŞ'a en içten şükranlarımı sunarım.

Lisansüstü eğitimim ve tez yazım sürecim boyunca maddi ve manevi desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen, karşılaştığım her zorlukta inancıyla bana güç veren, hayatı ve bu akademik yolculuğu birlikte paylaşmaktan onur duyduğum değerli eşim Neslihan MANTARCI'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Onun sabrı, anlayışı ve sevgisi olmasaydı bu çalışmayı tamamlamak çok daha zor olurdu.

Ayrıca akademik gelişime katkıda bulunan tüm hocalarıma ve bu süreçte yanımda olan aileme minnettarım.

03.08.2026

Hasan MANTARCI

ÖZET

Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Özeti

Tezin Başlığı : Romandan Tiyatroya Uyarlama ve Kuram: Charles Dickens'ın <i>Büyük Umutlar</i> 'ı
Tezin Yazarı : Hasan MANTARCI
Danışman : Doç. Dr. Önder ÇAKIRTAŞ
Anabilim Dalı: İngiliz Dili ve Edebiyatı
Bilim Dalı : İngiliz Dili ve Edebiyatı
Kabul Tarihi : 03.08.2026
Sayfa Sayısı : V (ön kısım) + 82 (tez)
Bu tez, Charles Dickens'ın <i>Büyük Umutlar</i> (<i>Great Expectations</i>) adlı kanonik romanının John Clifford tarafından 1988 yılında gerçekleştirilen tiyatro uyarlamasını; romandan tiyatroya geçişte yaşanan türsel dönüşüm, medyum özgüllüğü ve dramaturjik çeviri kuramları bağlamında inceler. Çalışmanın temel amacı, anlatıcı odaklı ve geniş zamanlı bir edebi metnin, tiyatronun görsel/işitsel gösterge sistemleri karşısında uğradığı dönüşümü ve bu metinlerarası aktarımın kuramsal boyutlarını ortaya koymaktır. Bu dramaturjik ve göstergebilimsel dönüşümün arkasındaki sosyo-politik zemini ise Margaret Thatcher dönemi İngiltere'sinin neoliberal iklimi ve ilişkilerin metalaşması oluşturur. Clifford'ın uyarlaması, Viktorya dönemine ait sınıf hiyerarşisini ve mülkiyet odaklı statü arayışını tiyatronun gösterme moduyla yeniden kurgularken 1980'lerin yeni sağ politikalarının bir aynası haline gelir. Oyunda Pip karakterinin sınıfsal yükselme çabası neoliberal öznenin (Homo Economicus) rekabetçi başarı anlayışıyla doğrudan örtüşürken; Satis House'un klostrofobik duvarları, kamusal alanın tasfiyesine karşı geliştirilen mülkiyet odaklı evcil bir hapishane patolojisi olarak sahneye taşınır. Avukat Jaggers'ın çıkara dayalı profesyonel mesafesi ile katibi Wemmick'in geliştirdiği kimlik bölünmesi ise piyasa rasyonelliğinin insan psikolojisinde yarattığı parçalanmayı somutlaştırır. Tezin kuramsal çerçevesini uyarlama kuramları (Linda Hutcheon), tiyatro göstergebilimi ve dramaturjik çeviri (Patrice Pavis) oluşturmakta; analiz sürecinde kendine mal etme (<i>appropriation</i>), onarım (<i>reparations</i>), adaptürji (<i>adapturgy</i>) ve nakit bağı (<i>cash-nexus</i>) kavramlarından yararlanır. Eleştirel ve dramaturjik metin analizine dayanan bu çalışma; uyarlamanın kaynak metne bağımlı ikincil bir kopya olmadığını, aksine edebi bir metnin farklı bir medyumda zamansız ve evrensel bir sistem eleştirisine dönüştüğü özerk bir sanatsal üretim olduğunu ortaya koyar.
Anahtar Kelimeler: Uyarlama Kuramı, Medyum Özgüllüğü, Dramaturjik Çeviri, John Clifford, Charles Dickens,

ABSTRACT

Bingöl University Institute of Social Sciences Abstract of Master's Thesis

Title of the Thesis: Adaptation and Theory from Novel to Theatre: Charles Dickens' <i>Great Expectations</i>
Author : Hasan MANTARCI
Supervisor : Assoc. Prof. Önder ÇAKIRTAŞ
Department : English Language and Literature
Sub-field : English Language and Literature
Date : 03.08.2026
This thesis analyzes John Clifford's 1988 stage adaptation of Charles Dickens's canonical novel <i>Great Expectations</i> within the framework of generic transformation, medium specificity, and dramaturgical translation involved in adapting a novel for the stage. The main goal of the study is to show how a story-based literary work spanning a long period changes when brought onto the stage with its visual and auditory performance elements, and to explore the theoretical aspects of this process. The socio-political context behind this theatrical adaptation is shaped by the neoliberal policies and the commercialization of social life in Margaret Thatcher's Britain. While Clifford reshapes the Victorian class hierarchy and the desire for social status through the stage, his adaptation also reflects the New Right politics of the 1980s. In the play, Pip's struggle for social mobility matches the competitive success mentality of the neoliberal individual (<i>Homo Economicus</i>). Meanwhile, the tight, closed space of Satis House appears as a claustrophobic domestic space, created as a response to the decline of the public space. Lawyer Jaggers's detached professionalism and his clerk Wemmick's split identity highlight how market logic breaks down human psychology. The theoretical framework relies on adaptation theory (Linda Hutcheon), theatre semiotics, and dramaturgical translation (Patrice Pavis), using concepts such as appropriation, reparations, adapturgy, and the cash-nexus. Based on a critical reading of the text, this study shows that an adaptation is not merely a secondary copy tied to its source material. Instead, it is an independent work of art that turns a literary text into a lasting critique of the social system across different mediums.
Keywords: Adaptation Theory, Medium Specificity, Dramaturgical Translation, John Clifford, Charles Dickens

1. GİRİŞ

Günümüz tiyatrosunda metinlerarasılık, yeniden yazım ve edebiyat kanonlarının çağdaş bir perspektifle sahneye taşınması gibi pratikler giderek daha görünür hale gelmiştir. Özellikle Britanya sahnesinde, klasik edebi eserlerin modern dramaturjik müdahalelerle yeniden üretilmesi sıkça ele alınan bir yöntemdir. Bu durum, uyarlama olgusunun yalnızca formel bir medyum değişimi değil, aynı zamanda ideolojik ve kültürel bir hesaplaşma meselesi olarak da tartışılmasına zemin hazırlar. 1980’lerle birlikte somutlaşan neoliberal dönüşüm ve Thatcherizm süreci, Britanya’da yalnızca siyasal ve ekonomik bir tartışma başlığı olmaktan çıkmış; rasyonel bireycilik, mülkiyet odaklı ahlak ve toplumsal yabancılaşma dinamikleriyle sanatsal üretimi de sert biçimde etkilemiştir. Yaşanan bu sosyo-politik kırılma, bireylerin gündelik hayattaki yalnızlaşmasını, sınıfsal yarılmalarını ve “nakit bağı” eksenli insan ilişkilerini açık biçimde ortaya koyar.¹ Bu politik atmosfer, tiyatro metinlerinde klasik Viktorya dönemi anlatılarının nasıl yapı söküme uğratıldığı ve çağdaş krizlerin ifşasında nasıl bir enstrümana dönüştürüldüğü sorusunu önemli hale getirir.

Bu tez, söz konusu sorudan hareketle, Charles Dickens’ın Viktorya İngiltere’sini ve mülkiyet odaklı toplumsal çelişkileri resmettiği ölümsüz romanı *Büyük Umutlar*’ın, John Clifford tarafından 1988 yılında gerçekleştirilen tiyatro uyarlamasını inceler. Çalışmanın temel amacı; romandaki anlatıcı merkezli kronolojik yapının Clifford tarafından sahnede nasıl performatif bir şimdiki zamana dönüştürüldüğünü, karakter arketiplerinin bedensel eylem süreçleriyle nasıl yeniden inşa edildiğini ve Dickens’ın toplumsal eleştirilerinin çağdaş tiyatronun estetik imkanlarıyla nasıl onarıldığını metinsel ve dramaturjik düzeyde ortaya koymaktır. Böylece çağdaş Britanya tiyatrosunda klasik kanonların neoliberal döneme yönelik

¹ Nakit bağı / para bağı (*Cash-nexus*) kavramı, modern kapitalist toplumlarda bireyler ve sınıflar arasındaki geleneksel, ahlaki, duygusal ve dayanışmacı bağların çözülerek, tüm insani ilişkilerin tamamen piyasa mantığına, maddi çıkara ve para alışverişine indirgenmesini ifade eder. İlk olarak Thomas Carlyle tarafından ortaya atılan, ardından Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından *Komünist Manifesto*’da burjuva toplumunun insani değerleri “bencilce bir nakit ödemeden” ibaret kıldığını açıklamak için kavramsallaştırılan bu terim, tezin bu bölümünde Viktorya dönemi Londra’sındaki kurumsal adalet ve mülkiyet ilişkilerinin insani değerleri nasıl metalaştırdığını çözümlemek adına temel bir kuramsal araç olarak kullanılmıştır.

politik müdahale biçimlerine dair daha derinlikli ve bütüncül bir okuma geliştirilmesi hedeflenir.

Çalışmanın kuramsal zemini, uyarlama kuramının, metinlerarasılık çalışmalarının ve sosyo-ekonomik pazar eleştirilerinin temel kavramlarına dayanır. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (2006) adlı çalışmasında uyarlamayı statik bir taklit olmaktan çıkararak yaratıcı ve yorumlayıcı bir “kendine mal etme/kurtarma” (*appropriation*) eylemi olarak tanımlar. Hutcheon’a (2006) göre uyarlama, kaynak metinle sürdürülen genişletilmiş bir metinlerarası etkileşim alanıdır ve her yeni medyumda eser yeniden doğar (s. 8). Benzer şekilde Julie Sanders (2006), uyarlamayı metni sadakat kıskacından kurtaran, ona politik ve dönemsel bir müdahale imkanı tanıyan ilişkisel bir süreç olarak ele alır. Sanders’a (2006) göre farklı bir medyum ve tarihsel bağlama tercüme edilen metin, toplumsal bir “onarım” (*reparations*) ve “adaptürji” (*adapturgy*) alanı inşa eder. Bu çerçevede uyarlama, edebi eseri dondurulmuş bir müze nesnesi olmaktan çıkarıp, çağın krizleriyle konuşuran üretken bir hammaddeye dönüştürür (s. 11-12).

Karakterlerin inşası ve mekanın dönüşüm süreçlerini anlamlandırmak adına ise Raymond Williams ve Jessica Prestidge’in teorik yaklaşımları kritik bir kuramsal çerçeve sunar. Williams, *Culture and Society* (1958) çalışmasında endüstriyel kapitalizmin insan ilişkilerini indirgediği o soğuk “nakit bağı” (*cash-nexus*) kavramını ortaya çıkarır. Williams’a göre nakit bağı, geleneksel ve samimi toplumsal bağları parçalayarak insan ruhunu paranın ve piyasa mantığının esiri haline getirir (s. 315). Bu ekonomik ve ahlaki aşınma, Beatrix Campbell’ın (1987) vurguladığı, bireye yalnızca kendi çıkarlarını gözetmeyi ve piyasada “kendi başının çaresine bakmayı” dayatan Thatcherist ahlaki iklimin sahnesel bir yansıması olarak okunabilir (s. 142). Mekansal düzlemde ise Prestidge (2017), neoliberal güvensizlik ve risk çağında bireylerin kamusal alanın tekinsizliğinden kaçarak mülkiyet odaklı yapay sığınaklar ve “evcil kadınlık” koruma kalkanları geliştirdiğini ileri sürer (s. 45-46) Dolayısıyla bu yaklaşımlar; Pip’in sınıfsal yarılmasını, Satis House’un klostrofobik tecrit evrenini, Avukat Jaggers’in rasyonel piyasa mesafesini ve Wemmick’in şizofrenik çift kimlikli bölünmesini hem toplumsal hem de psikolojik düzeyde çözümlemek açısından güçlü bir metodolojik altyapı sunar.

2. UYARLAMA KURAMI, TARİHSEL GELİŞİMİ VE ROMANDAN TİYATROYA GEÇİŞ

2.1. Uyarlama Nedir

Günümüzde birçok alanda kullanılan uyarlama terimi genel olarak “bir şeyin başka bir şeye uydurulması. Bir varlığın başka bir varlıkla veya içinde yaşadığı çevreyle bağdaştırılması” anlamına gelir (Tuğlacı, 1981, s. 17). Edebiyat alanında ise, “Yabancı bir edebiyat eserinin içeriği korunarak eserdeki yer adlarının, kahraman adlarının, deyimlerin, gelenek ve göreneklerin yerli hayata uyarlanarak aktarılması” (Karataş, 2001, s. 15) ve “Edebi eserleri, sinema, tiyatro, radyo ve televizyonun teknik imkanlarına uygun duruma getirme; adapte etme” (Türk Dil Kurumu [TDK], t.y.) şeklinde tanımlanır. Diğer bir ifade ile uyarlama “tanınabilir başka bir eserin ya da eserlerin açıkça kabul edilen bir aktarımı; yaratıcı ve yorumlayıcı bir sahiplenme/kurtarma eylemi; uyarlanan eserle sürdürülen genişletilmiş bir metinlerarası etkileşim” (Hutcheon, 2006, s. 8) olarak kabul edilir. Uyarlamanın tamamlanmış veya yapılmış sayılabilmesi için kaynak olarak kabul edilen bir eser ile yeniden oluşturulmuş olan ikinci bir eserin varlığı zorunludur. Söz konusu kavramsal düzlemi somutlaştırmak adına, kuramsal literatürdeki ilk yapısal kavrayış iki ayrı varlığın kabulünü gerekli kılar:

Linda Hutcheon’ın tanımını izleyerek, “uyarlama” terimine ilişkin ilk kavrayış, iki ayrı “varlığın kabulünü gerekli kılar: “zaten mevcut olan” her ne ise onu ifade eden önceden var olan bir kaynak ile, birincisinden ayrılan ve kronolojik olarak “ikinci” konumda yer alan “yeni” bir eser (Laera, 2014, s. 77).

Bu tanımlamalar, uyarlamanın hem kavramsal hem de ontolojik boyutunu ortaya koyar; onun iki metin arasındaki bilinçli ve yaratıcı ilişkiye dayanan bir yeniden üretim biçimi olduğunu gösterir. Ancak uyarlamayı yalnızca tanımsal çerçevede ele almak yeterli değildir. Kavramın anlam alanı, tarihsel süreç içerisindeki kullanım biçimleri ve estetik dönüşümleri dikkate alındığında daha bütüncül biçimde anlaşılabilir. Nitekim uyarlamanın “önceden var olan” ile “yeni” arasındaki ilişkiyi zorunlu kılan yapısı, tarih boyunca edebiyat ve sahne sanatlarında nasıl işlediği sorusunu gündeme getirir.

Bu doğrultuda, uyarlamanın tarihsel gelişimini incelemek yerinde olacaktır. Çünkü kavramsal düzeyde iki metin arasındaki ilişki olarak tanımlanan bu süreç,

tarihsel bağlamda dramatik geleneğin kurucu dinamiklerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Dolayısıyla bir sonraki bölümde, uyarlamanın modern bir uygulama olmadığı; Antik Yunan'dan başlayarak Rönesans'a ve modern tiyatroya uzanan çizgide nasıl süreklilik kazandığı ele alınacak ve özellikle romandan tiyatroya uyarlamanın bu tarihsel miras içerisindeki konumu tartışmaya açılacaktır.

2.2. Uyarlamanın Tarihsel Gelişimi

Uyarlama, modern bir uygulama değil; edebiyat ve sahne sanatlarının tarihsel gelişimiyle eş zamanlı olarak ortaya çıkan bir yeniden üretim biçimidir. Uyarlama olgusunun tarihsel gelişimi incelendiğinde, bu pratiğin modern döneme özgü bir üretim biçimi olmadığı; aksine dramatik geleneğin kurucu dinamiklerinden biri olduğu görülür. Nitekim Michael Fry (1996), dramanın roman türünden yüzyıllar önce ortaya çıktığını belirterek Yunan tragedyası ile uyarlama sanatı arasındaki erken köklere şu sözlerle dikkat çeker:

Drama, roman türünden yüzyıllar önce ortaya çıkmıştır ve büyük ölçüde önceden var olan bir öykü ya da mite yeni bir bakış açısı getirmesi bakımından Yunan tragedyasının sahne uyarlamasının erken bir biçimi olduğu ileri sürülebilir (s. x).

Bu tespit, dramatik yazının başlangıcından itibaren mevcut anlatıların yeniden işlenmesi ve farklı bir estetik bağlamda sunulması esasına dayandığını gösterir. Dolayısıyla uyarlama, edebiyat tarihinde tali bir uygulama değil, dramatik üretimin tarihsel sürekliliğini sağlayan temel bir yöntemdir.

Nitekim Rönesans'tan modern döneme uzanan çizgide de benzer bir eğilim dikkat çeker. Linda Hutcheon ve Siobhan O'Flynn'in (2013) belirttiği üzere, William Shakespeare başta olmak üzere pek çok kanonik yazarın üretim metodolojisi aslında birer yeniden yazım stratejisidir:

Shakespeare, kendi kültürüne ait anlatıları yazılı metinden sahneye aktararak onları bütünüyle yeni bir izleyici kitlesine ulaştırmıştır. Aynı şekilde Aiskhylos, Racine, Goethe ve da Ponte de bilinen ve kültürel olarak yerleşik öyküleri yeni biçimsel yapılar içinde yeniden anlatarak dönüştürmüşlerdir (s. 2).

Bu ifade, uyarlamanın yalnızca içerik aktarımı değil, biçimsel ve kültürel bir yeniden üretim süreci olduğunu ortaya koyar. Metin, yeni bir estetik sistem içerisinde

yeniden kurgulanır; böylece hem geçmişle bağıı sürdürür hem de yeni bir izleyici kitlesine ulaşır.

Kaynak bilincinin artmasıyla birlikte, bu dönüştürücü sürecin görünürlüğü de belirginleşmiştir. Fry'ın (1996) dikkat çektiğı gibi, on altıncı ve on yedinci yüzyıl dramaturji anlayışı günümüzün telif ve özgünlük sınırlarından oldukça farklıdır:

Günümüzün kaynak bilincinin daha yüksek olduğı kültürel ortamında *Othello* muhtemelen 'Giraldi Cinthio tarafından yazılmış, William Shakespeare tarafından sahneye uyarlanmıştır' şeklinde sunulurdu. (Cinthio'nun öykü derlemesi *Hecatommithi* yaklaşık kırk yıl önce yayımlanmıştı) (s. x).

Bu değerlendirme, bugün "özgünlük" olarak adlandırılan kavramın tarihsel olarak farklı biçimlerde algılandığını ve dramatik metinlerin çoğunlukla önceki anlatıların yeniden düzenlenmesi yoluyla üretildiğini gösterir.

Benzer şekilde, uyarlamanın tiyatro geleneğı içerisindeki sürekliliğı modern dönemde de açıkça gözlemlenir. John Perry (1968), tiyatronun köklü geçmişini ve modern Amerikan dramaturjisinin kanon metinlerle kurduğı ilişkiyi şu şekilde somutlaştırır:

Uyarlama, tiyatro için yeni bir olgu değildir. Shakespeare'in oyunlarının konularının neredeyse tamamı daha önceki kaynaklardan ödünç alınmıştır. Eugene O'Neill'in *Mourning Becomes Electra* ve Pulitzer Ödülü'ne layık görülen *Strange Interlude* adlı eserleri ise Yunan mitlerine dayanır (s. 1312).²

Bu örnekler, dramatik yazının büyük ölçüde kültürel belleğın yeniden düzenlenmesi üzerine kurulduğunu ortaya koyar.

Bu tarihsel süreklilik yalnızca içerik düzeyinde değil, türler arası geçişler bakımından da belirgindir. Nitekim Frances Babbage'a (2019) göre, "Drama tarihinin aynı zamanda düzyazının dönüşüm tarihi olduğı söylenebilir ve bu tür bir uyarlama, çağdaş tiyatroda geçmişte olduğı kadar günümüzde de yaygınlığını korur" (s. 1). Bu ifade, özellikle roman gibi düzyazı türlerinin sahneye aktarımının modern tiyatronun önemli bir üretim alanı haline geldiğini düşündürür. Türler arası bu geçiş,

² Kanonik metinlerin yeniden yazımı bağlamında, Eugene O'Neill'in *Mourning Becomes Electra* (1931) adlı eseri Aiskhylos'un *Oresteia* üçlemesinin Amerikan İç Savaşı sonrasına yapılan radikal bir uyarlaması; *Strange Interlude* (1928) ise insan psikolojisinin derinliklerini sahneye taşımak adına romansı iç monolog tekniklerini dramatik eylemle birleştiren öncü bir tür içi dönüşüm örneğidir.

anlatının yapısal ve estetik olarak yeniden düzenlenmesini zorunlu kılar; dolayısıyla uyarlamayı teknik ve dramaturjik bir mesele haline getirir.

Tiyatronun doğası gereği yeniden üretime açık bir sanat olması, bu süreci daha da anlamlı kılar. Babbage'ın (2019) vurguladığı üzere “Tiyatro, en geniş anlamıyla uyarlamayla açık biçimde iç içe geçmiş bir sanattır; zira tekrar, yeniden sunum ve yeniden yorumlama, onun işleyişinin ayrılmaz unsurlarıdır ve izleyici tarafından da beklenen temel özellikler arasında yer alır” (s. 1). Bu yönüyle ele alındığında “Uyarlama, tiyatroda doğal bir karşılık ve yer bulur” (Babbage, 2019, s. 9). Dolayısıyla genel anlamda uyarlamanın tarihsel kökleri dramatik geleneğin başlangıcına kadar uzanırken, özelde romandan tiyatroya uyarlama da bu uzun dönüşüm tarihinin güncel ve canlı bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Romanın içsel, betimleyici ve anlatıcı merkezli yapısının sahnenin görsel-işitsel ve performatif doğasına dönüştürülmesi, uyarlamayı yalnızca içerik aktarımı değil; yapısal yeniden kurma ve estetik yeniden üretim süreci haline getirir. Türler arasındaki bu yapısal makas, uyarlamanın sadece zamansal değil, mecralar arası bir gösterge dönüşümü olarak da incelenmesini zorunlu kılar.

2.3. Türler Arası (Medyumlar Arası) Uyarlama: *Intermedial* Bir Dönüşüm Süreci

Uyarlama çalışmalarında en yaygın biçimlerden biri türler arası ya da medyumlar arası uyarlamadır. Medyumlar arası (*intermedial*) uyarlama, bir anlatının bir sanat formundan başka bir sanat formuna aktarılması sürecini ifade eder.³ Romanın tiyatroya veya sinemaya uyarlanması, tiyatro oyunlarının filme dönüştürülmesi ya da edebi metinlerin operaya uyarlanması bu tür uyarlamalara örnek olarak gösterilebilir. Ancak bu süreç yalnızca bir anlatının yeniden aktarılması değil, aynı zamanda anlatının farklı bir gösterge sistemine ve medyumun özgüllüğüne göre yeniden inşa edilmesi anlamına gelir. Buradan hareketle uyarlama, orijinal metnin bir türevi olmaktan ziyade, yeni mecranın teknik ve estetik kodlarıyla şekillenen yapısal bir dönüşüm eylemi olarak ele alınmalıdır.

³ Bu çalışmada “türler arası” ve “medyumlar arası” ifadeleri, literatürdeki “*intermedial*” kavramını karşılamak üzere birbirinin yerine kullanılmıştır. Terim, bir anlatının bir mecra (roman) diğerine (tiyatro) aktarılırken geçirdiği yapısal ve estetik dönüşümü ifade eder.

Roman Jakobson (1959) çeviri kuramında bu tür dönüşümü “göstergeler arası çeviri” (*intersemiotic translation*) olarak tanımlar.⁴ Jakobson’a (1959) göre bir metnin sözel bir sistemden görsel veya performatif bir sisteme aktarılması, farklı gösterge sistemleri arasında gerçekleşen bir çeviri sürecidir (s. 233). Bu nedenle romandan tiyatroya veya sinemaya yapılan uyarlamalar yalnızca anlatının yeniden aktarılması değil, aynı zamanda anlatının farklı bir estetik sistem içinde yeniden yapılandırılması anlamına gelir.

Hutcheon (2006) ise uyarlamayı farklı medyumlar arasında (*intermedial*) gerçekleşen bir dönüşüm süreci olarak tanımlar ve bu sürecin yalnızca ham bir içerik aktarımı olmadığını önemle vurgular. Hutcheon’a (2006) göre uyarlama, “bir anlatının yeni bir medyum içinde yeniden kodlanmasıdır” (s. 16). Bu nedenle uyarlama sürecinde anlatı yapısı, anlatım araçları ve estetik stratejiler köklü değişimlere uğrayabilir.

Roman ve tiyatro arasındaki ilişki bu dönüşümün en açık örneklerinden biridir. Roman anlatıcı merkezli bir yapıya sahiptir ve geniş betimleme olanakları sunar. Buna karşılık tiyatro görsel ve performatif bir sanat formudur. Bu nedenle romandan tiyatroya uyarlama sürecinde anlatı dramatik eylem ve diyalog aracılığıyla yeniden yapılandırılır. Babbage (2019) tiyatro uyarlamalarını “edebi metnin sahne üzerinde yeniden düşünülmesi” olarak tanımlar (s. 2). Tiyatro uyarlamaları yalnızca metnin dramatize edilmesi değil, aynı zamanda metnin performatif potansiyelinin ortaya çıkarılması eylemidir.

Margherita Laera (2014) da tiyatro uyarlamalarını performatif bir yeniden üretim süreci olarak değerlendirir. Laera’ya (2014) göre tiyatro uyarlamaları “metnin sahne üzerinde yeniden hayat bulduğu süreçlerdir” (s. 5). Bu yaklaşım uyarlamayı yalnızca metinsel bir dönüşüm olarak değil, aynı zamanda performatif bir yeniden üretim olarak ele alır. Türlerarası (*intermedial*) uyarlama, anlatıların farklı medyumlar arasında dolaşıma girmesini sağlayan önemli bir kültürel ve estetik dönüşüm sürecidir. Bir metnin bir sanat formundan başka bir sanat formuna aktarılması, anlatının yapısal özelliklerinin yeniden düzenlenmesini ve yeni ifade

⁴ Roman Jakobson’ın *On Linguistic Aspects of Translation* (1959) adlı makalesinde formüle ettiği “göstergeler arası çeviri” (*intersemiotic translation*) kavramı, dilsel göstergelerin dil dışı gösterge sistemlerine (resim, müzik, sinema veya tiyatro gibi) aktarılmasını ifade eder. Romandan tiyatroya geçişte bu kavram; yazılı kelimelerin oyuncu bedenine, ses tonuna, ışığa ve sahne es canlandırmasına dönüşmesini açıklayan kuramsal bir zemin sunar.

araçlarıyla yeniden kurulmasını gerektirir. Dolayısıyla türlerarası (*intermedial*) uyarlamalar, yalnızca bir metnin başka bir forma aktarılması değil, aynı zamanda anlatının farklı estetik ve anlatı sistemleri içinde yeniden yorumlanması anlamına gelir.

Ancak uyarlama yalnızca farklı sanat formları arasında gerçekleşmez. Bir metnin aynı medyum içinde yeniden yazılması, yeniden yorumlanması veya farklı bağlamlarda yeniden üretilmesi de uyarlama çalışmalarının önemli bir alanını oluşturur. Uyarlama kuramında “tür içi uyarlama” (*intramedial adaptation*) olarak adlandırılan süreçler de önemli bir araştırma konusu haline gelmiştir.⁵ Medyumlar arası dönüşümün getirdiği yapısal zorunlulukların ardından, aynı gösterge sistemi içinde gerçekleşen bu yer değiştirme hareketini incelemek, uyarlamanın ideolojik sınırlarını anlamak adına önemlidir. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde, uyarlamanın bu farklı biçimi ele alınacak ve aynı medyum içinde gerçekleşen dönüşüm süreçleri detaylandırılacaktır.

2.3.1 Bir Kültürel Yeniden Yazım Stratejisi Olarak “Tradaptation”

Uyarlama çalışmalarında, metnin bir dilden veya medyumunu temsil eden gösterge sisteminden bir diğerine aktarılması süreci, geleneksel çeviri sınırlarını aşan “tradaptation” (*translation + adaptation*) kavramıyla açıklanır. Michel Garneau tarafından literatüre kazandırılan bu terim, çeviri (*translation*) ve uyarlama (*adaptation*) eylemlerinin iç içe geçtiği, kaynak metnin sadece anlamsal içeriğinin değil, aynı zamanda kültürel ve dramatik dokusunun hedef medyumun ihtiyaçlarına göre kökten bir “yeniden yaratım” sürecine tabi tutulmasını ifade eder.⁶ Katja Krebs (2014), bu bütüncül yapıyı vurgulayarak çeviri ve uyarlamanın birbirini dışlayan süreçler olmadığını, aksine bu iki pratiğin ortak köklerini şu sözlerle savunur:

⁵ Tür içi / medyum içi uyarlama (*Intramedial adaptation*), bir anlatının farklı bir medyum ya da mecra (örneğin romandan tiyatroya veya sinemaya) aktarılması yerine, aynı medyum içinde kalarak yeniden üretilmesi sürecini ifade eder. Bu süreç; edebi bir metnin başka bir edebi türde yeniden yazılması, klasik bir tiyatro oyununun çağdaş bir sahneleme diliyle tiyatro sahnesinde yeniden yorumlanması veya bir sinema filminin yeniden çevrilmesi (*remake*) gibi pratikleri kapsar. Tür içi uyarlamalar, gösterge sisteminin kökten değişmediği durumlarda bile ideolojik bağlamın, estetik normların ve kültürel kodların nasıl radikal bir dönüşüme uğrayabileceğini göstermesi açısından uyarlama çalışmalarında kritik bir öneme sahiptir.

⁶ Tradaptasyon, çeviri (*translation*) ve uyarlama (*adaptation*) disiplinlerinin birleşiminden doğan; metnin bir dilden diğerine aktarılırken eş zamanlı olarak sahne estetiğine ve yeni bir kültürel bağlama göre uyarlanması sürecidir. Bu yaklaşım, çeviriyi statik bir aktarım olarak değil, metnin hedef kültürde yeniden hayat bulduğu dinamik bir uyarlama süreci olarak kabul eder.

Çeviri ve uyarlama birbirini dışlayan süreçler değildir; aksine aynı ideolojik madalyonun iki yüzüdür. Her iki pratik de kaynak metni hedef kültürün ihtiyaçları ve politik amaçları doğrultusunda yeniden kodlama gayesi taşır (s. 42).

Tradaptation sürecinde uyarlayıcı, bir çevirmenden ziyade metni yeni bir kültürel ve performatif kimlikle donatan bir “*auteur*” olarak hareket eder.⁷ Laurence Raw (2012) bu süreci bir “müdahale” (*intervention*) olarak nitelendirir. Raw’a göre uyarlama, “metnin bir medyumdan diğerine pasif bir aktarımı değil, medyumun özgül imkanları dahilinde gerçekleştirilen aktif bir “dönüştürme” eylemidir” (s. 3). Sanders’ın (2006) belirttiği üzere, uyarlama eylemi çoğu zaman bir “yeniden bağlamsallaştırma” (*re-contextualization*) sürecidir ve bu süreçte metin, orijinal bağlamından koparılıp yeni bir estetik ve kültürel düzleme yerleştirilir (s. 18).⁸ *Tradaptation*, kaynak metnin tarihsel veya kültürel uzaklığını kırarak onu “şimdiki zamanın” performatif diliyle buluşturan temel stratejidir.

Tradaptation süreci, sadece dilsel bir aktarım değil, aynı zamanda kültürel bir yeniden konumlandırma eylemidir. Bundan hareketle, Lawrence Venuti’nin (2018) çeviri kuramında ortaya koyduğu “yerlileştirme” (*domestication*) ve “yabancılaştırma” (*foreignization*) stratejileri, uyarlamacının takındığı tavrı anlamak için temel bir zemin sunar. Venuti’ye (2018) göre “yerlileştirme, kaynak metni hedef kültürün değerlerine yaklaştırarak metni “pürüzsüz” hale getirirken; yabancılaştırma, metnin orijinal kültürel dokusunu koruyarak okuyucuyu/izleyiciyi bu farkla yüzleşmeye davet eder” (s. 20).⁹ *Tradaptation* pratiği, bu iki strateji arasında dramaturjik bir denge kurarak kaynak metni “şimdiki zamanın” performatif diliyle buluşturur.

Robert Stam (2000), uyarlamayı “sadakat” (*fidelity*) kısı kacından kurtararak onu daha dinamik bir zemine taşır. Stam’a (2000) göre uyarlama, kaynak metne

⁷ *Auteur* kavramı, bir uyarlama sürecinde kaynak metni sadece görselleştiren değil, onu kendi sanatsal vizyonu ve ideolojik perspektifi doğrultusunda yeniden inşa eden yaratıcı özneyi işaret eder. André Bazin ve Andrew Sarris gibi kuramcıların geliştirdiği bu yaklaşım, uyarlamacının orijinal metne bir “sadakat” borcu olmadığını, aksine uyarlamacının metni kendi imzasıyla (*signature*) yeniden yarattığını savunur.

⁸ “Yeniden bağlamsallaştırma” (*Re-contextualization*), bir metnin ya da anlatının üretildiği orijinal tarihsel, sosyo-kültürel ve ideolojik ortamdan alınarak, tamamen farklı değer yargılarına, estetik normlara ve hedef kitle dinamiklerine sahip yeni bir ortama taşınması sürecini ifade eder.

⁹ Lawrence Venuti’nin *The Translator’s Invisibility: A History of Translation* (1995) adlı çalışmasında kavramsallaştırdığı bu stratejilerden yerlileştirme (*domestication*), kaynak metindeki kültürel yabancılığı hedef dilin normlarıyla görünmez kılmayı amaçlarken; yabancılaştırma (*foreignization*), dilsel ve kültürel farklılıkları kasıtlı olarak koruyarak hedef odaklı hegemonyayı kırmayı amaçlanır.

kölece bağı kalmak yerine, “başka bir medyumun enerjisiyle beslenen bir dönüşüm” olarak tanımlanmalıdır (s. 54).¹⁰ *Tradaptation* tam da bu aşamada devreye girerek, metnin dilsel yapısını tiyatro sahnesinin çok sesli ve çok katmanlı yapısına tercüme eder. Nitekim Önder Çakırtaş (2025), bu tür bir dönüşümün özellikle travmatik ve karmaşık anlatıların sahneye taşınmasında bir “kültürel tanıklık” alanı açtığını vurgular (s. 2). *Tradaptation* pratiği sayesinde, kaynak metindeki anlatısal boşluklar ve kültürel kodlar, sahne üzerindeki bedensel performans ve görsel sembollerle yeniden “tercüme” edilerek izleyici nezdinde somut bir karşılık bulur. Öyle ki bu süreç, metnin orijinal halindeki “temsil edilemez” katmanları, Patrick Duggan’ın ifadesiyle “travma-trajedi” (*trauma-tragedy*) formunda yeniden yapılandırarak metne etik bir “*after life*” (ölümden sonraki yaşam) kazandırır (aktaran Çakırtaş, 2025, s. 4).

Sonuç olarak *tradaptation*, metni statik bir yapıdan kurtarıp onu performatif bir eylem haline getirirken, uyarlayıcıya kaynak metnin ideolojik veya toplumsal boşluklarını “onarma” (*reparations*) imkanı da sunar. Bu yönüyle *tradaptation*, tiyatro uyarlamalarında sadece dilsel bir köprü değil, aynı zamanda yaratıcı bir müdahale ve kültürel bir iyileştirme aracı olarak işlev görür. Metinler arası ve kültürler arası bu katmanlı müdahale biçimi, uyarlamanın sadece farklı mecralar arasında değil, aynı mecra içindeki yapısal sınırlarını da tartışmaya açar.

2.4. Tür İçi (*Intramedial*) Uyarlama

Uyarlama yalnızca farklı türler arasında gerçekleşen bir süreç değildir. Aynı tür içinde gerçekleştirilen yeniden yazım ve yeniden yorumlama süreçleri de uyarlama kapsamında değerlendirilebilir. Bu tür uyarlamalar genellikle tür içi uyarlama olarak adlandırılır. Tür içi uyarlama, bir metnin aynı sanat formu içinde yeniden düzenlenmesini veya yeniden yorumlanmasını ifade eder. Başka bir deyişle, bu tür uyarlamalarda anlatı farklı bir medyuma aktarılmaz; bunun yerine metin aynı estetik alan içerisinde farklı yorumlarla yeniden üretilir. Bu durum özellikle tiyatro, edebiyat ve müzik gibi performatif ve yorumlamaya açık sanat alanlarında sıkça görülür. Örneğin bir tiyatro oyununun farklı dramaturjik yaklaşımlarla yeniden sahnelenmesi, bir romanın kısaltılmış ya da yeniden düzenlenmiş baskılarının hazırlanması ya da

¹⁰ Robert Stam, uyarlama çalışmalarında uzun yıllar hakimiyet kuran ve sinema/tiyatro yapıtlarını edebi metnin gölgesinde bırakan ahlakçı “sadakat” (*fidelity*) eleştirilerini reddeder. Kuramcıya göre her uyarlama, kaynak metnin göstergeler arası bir düzlemde yeniden yorumlandığı bağımsız ve meşru birer sanatsal ürettir.

klasik bir metnin çağdaş bir dil ve anlatım biçimiyle yeniden yazılması tür içi uyarlama örnekleri olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda tür içi uyarlama, metnin temel yapısını korurken yeni yorumların ortaya çıkmasına olanak sağlayan esnek bir yeniden üretim süreci niteliği taşır.

Jane Barnette (2018) dramaturjik uyarlamayı mevcut bir metnin sahne için yeniden yapılandırılması olarak tanımlar (s. 3).¹¹ Bu tanım, tiyatro üretim sürecinde dramaturgun ve yönetmenin rolünün ne kadar belirleyici olduğunu ortaya koyar. Dramaturg ve yönetmen, mevcut metni sahneye uyarlarken yalnızca metnin teknik düzenlemelerini yapmakla kalmaz; aynı zamanda metni yeni bir tarihsel, kültürel ve estetik bağlam içinde yeniden yorumlar. Böylece ortaya çıkan performans, kaynak metne dayansa da yeni bir yorum ve sahneleme anlayışını yansıtır. Bu durum, tür içi uyarlamanın yalnızca metinsel bir düzenleme süreci olmadığını, aynı zamanda yorumlayıcı ve yaratıcı bir yeniden üretim süreci olduğunu gösterir.

Laera'ya (2014) göre tiyatrodaki uyarlama yalnızca metnin yeniden yazılması değil, aynı zamanda performansın yeniden yapılandırılmasıdır. Laera tiyatro uyarlamalarını “metnin sahne üzerinde yeniden üretimi” olarak tanımlar (s. 5). Bu yaklaşım, tiyatro uyarlamalarının yalnızca yazılı metin düzeyinde gerçekleşmediğini, aynı zamanda sahneleme pratikleri, oyunculuk, sahne tasarımı ve dramaturjik yorum gibi unsurlar aracılığıyla şekillendiğini gösterir. Dolayısıyla bir tiyatro metni her sahnelendiğinde belirli ölçülerde yeniden yorumlanır ve farklı bir performatif yapı içerisinde izleyiciye sunulur. Bu durum tür içi uyarlamanın tiyatro sanatında neden bu kadar yaygın olduğunu açıklayan önemli bir unsurdur.

Bu doğrultuda tür içi uyarlama, bir metnin aynı sanat formu içinde farklı yorumlarla yeniden üretilmesini mümkün kılan önemli bir yaratıcı süreç olarak değerlendirilebilir. Metnin temel yapısı korunurken dramaturjik düzenlemeler, sahneleme tercihleri veya anlatı stratejilerinde yapılan değişiklikler, eserin farklı dönemlerde ve farklı bağlamlarda yeniden anlamlandırılmasına olanak tanır. Böylece tür içi uyarlamalar, metnin sabit ve değişmez bir yapıdan ziyade sürekli olarak yeniden yorumlanabilen dinamik bir sanat ürünü olduğunu gösterir.

¹¹ Jane Barnette'in *Adapturgies: Devising Adaptation and Dramaturgy* (2018) adlı çalışmasında kavramsallaştırdığı “adapturji” (dramaturjik uyarlama), yazılı metin ile sahne performansı arasındaki ilişkiyi dramaturjik bir müdahale olarak ele alır. Bu yaklaşıma göre tür içi uyarlama, metni harfi harfine sahneye taşımak yerine, metnin sahnesel imkanlarını dinamik bir süreç olarak yeniden üretmektir.

Ancak uyarlama kuramında bu tür yeniden yazım süreçleri her zaman yalnızca uyarlama kavramı içinde değerlendirilir. Bazı durumlarda bir metnin başka bir bağlamda yeniden kullanılması veya dönüştürülmesi, kaynak metnin anlamını önemli ölçüde değiştirebilen daha radikal bir yaratıcı müdahale içerebilir. Bu tür durumlar uyarlama ile yakından ilişkili olmakla birlikte, literatürde çoğu zaman “kendine mal etme” (*appropriation*) kavramı çerçevesinde ele alınır. Tür içi dönüşümlerin sınırını çizen yaratıcı serbestlik unsurlarını netleştirmek adına, bir sonraki bölümde uyarlama ile kendine mal etme arasındaki kavramsal ilişki incelenecek ve bu iki yaklaşım arasındaki benzerlikler ile farklılıklar tartışılacaktır.

2.5. Uyarlama ve Kendine Mal Etme (*Appropriation*)

Uyarlama kuramında önemli kavramlardan biri “kendine mal etme” (*appropriation*) kavramıdır.¹² Bu kavram, bir metnin yeni bir bağlam içinde yeniden yorumlanmasını ifade eder. Uyarlama çalışmalarında “kendine mal etme” (*appropriation*) kavramı, metinler arasındaki ilişkileri anlamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunar. Bir metnin başka bir metne, döneme ya da kültürel bağlama uyarlanması sürecinde yalnızca biçimsel bir dönüşüm gerçekleşmez; aynı zamanda metnin anlamı da yeniden yorumlanır. Bu nedenle “kendine mal etme” (*appropriation*), metnin kaynak bağlamından koparılarak yeni bir estetik, kültürel veya ideolojik bağlam içinde yeniden kurulmasını ifade eden daha geniş bir kavramsal alanı kapsar.

Sanders (2006) uyarlama ve “kendine mal etme” (*appropriation*) kavramlarını keskin hatlarla birbirinden ayırır. Sanders’a (2006) göre, “uyarlama genellikle kaynak metnin temel anlatısını korurken “kendine mal etme” (*appropriation*) daha özgür bir yeniden yazım sürecini ifade eder” (s. 26). Kuramcının bu ayrımı, uyarlama çalışmalarında sıklıkla karşılaşılan bir kavramsal farklılığa işaret eder. Uyarlama çoğu zaman kaynak metinle açık bir ilişki kurmaya devam ederken, “kendine mal etme” (*appropriation*) sürecinde metin daha özgür bir biçimde dönüştürülebilir. Bu durum, özellikle klasik metinlerin farklı dönemlerde yeniden yazılması veya farklı

¹² Uyarlama kuramında kendine mal etme (*appropriation*) kavramı, kaynak metnin orijinal otoritesini ve bağlamını kasıtlı olarak sarsarak, metni erek kültürün siyasi, ideolojik veya estetik amaçları doğrultusunda “yeniden konumlandırma” eylemidir. Uyarlamadan farklı olarak burada amaç kaynak metni korumak değil, onu yeni bir sanatsal üretim için ham madde olarak kullanmaktır.

ideolojik perspektiflerle yorumlanması gibi örneklerde açıkça görülür. Sanders (2006) bu ayrımı daha da netleştirerek şu ifadeyi kullanır:

Uyarlama (*adaptation*) genellikle bir kaynak metinle kurulan ilişkiye işaret ederken, kendine mal etme (*appropriation*) çoğu zaman esin kaynağı olan metinden daha belirgin bir uzaklaşmayı ve onun ötesine geçerek tamamen yeni bir kültürel ürün ortaya koymayı içerir (s. 26).

“Kendine mal etme” (*appropriation*) sürecinde kaynak metin radikal biçimde dönüştürülebilir. Örneğin klasik bir roman modern bir bağlam içinde yeniden yorumlanabilir veya farklı bir ideolojik perspektifle yeniden yazılabilir. Bu tür yeniden yazımlar, metnin yalnızca estetik biçimini değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlamlarını da değiştirebilir. Dolayısıyla “kendine mal etme” (*appropriation*), metnin yeni bağlamlarda yeniden anlamlandırılmasını sağlayan yaratıcı ve eleştirel bir yeniden üretim süreci olarak değerlendirilebilir.

Hutcheon ve O’Flynn (2013) ise uyarlamayı aynı zamanda bir “kendine mal etme” (*appropriation*) süreci olarak değerlendirir. Hutcheon ve O’Flynn’e (2013) göre, “uyarlayıcı yalnızca metni aktaran bir kişi değildir; aynı zamanda metni yeniden yorumlayan yaratıcı bir özne konumundadır” (s. 18). Kuramcının bu yaklaşımı, uyarlamayı yalnızca teknik bir aktarım süreci olarak değil, yaratıcı bir yorumlama süreci olarak ele alır. Uyarlayıcı, kaynak metni yeni bir bağlam içinde yeniden yorumlayarak ona farklı anlam katmanları kazandırabilir. Bu nedenle uyarlama sürecinde ortaya çıkan değişimler yalnızca zorunlu dönüşümler değil, aynı zamanda estetik ve yaratıcı tercihler olarak değerlendirilmelidir.

Uyarlama ile “kendine mal etme” (*appropriation*) arasındaki kavramsal ilişki, bu iki pratiğin paylaştığı benzerlikler ve ayrıştığı farklılıklar üzerinden temellenir. Her iki kavramın en belirgin benzerliği, statik bir kaynak metni temel alarak onu şimdiki zamanın estetik ve kültürel ihtiyaçlarına göre yeniden üretme ve metinlerarası bir diyalog kurma gayesi taşımasıdır. Gerek uyarlamada gerekse kendine mal etme sürecinde kaynak metin, yaratıcı bir müdahale ile dönüştürülerek yeni bir sanatsal kimliğe kavuşturulur. Ancak bu iki yaklaşım, kaynak metne duyulan bağlılık ve ondan uzaklaşma derecesi bakımından köklü farklılıklar barındırır. Uyarlama, kaynak metnin ana olay örgüsünü, karakter kadrosunu ve anlamsal omurgasını belirli ölçülerde koruyarak orijinal yapıtla açık bir bağ kurmayı

sürdürürken; “kendine mal etme” (*appropriation*) pratiğinde kaynak metin yalnızca bir esin kaynağı veya ham madde olarak değerlendirilir. Bu süreçte metin, orijinal bağlamından radikal bir biçimde kopararak tamamen yeni, bağımsız ve çoğunlukla kaynak metnin ideolojik sınırlarını ters yüz eden kendine özgü bir kültürel ürün haline getirilir.

Bu nedenle uyarlama süreci yaratıcı müdahale içeren bir yeniden yazım süreci olarak ele alınmalıdır. Uyarlama ve “kendine mal etme” (*appropriation*) kavramları arasındaki ilişki, metinlerin farklı bağlamlarda nasıl yeniden üretildiğini anlamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunar.

Son tahlilde uyarlama ve “kendine mal etme” (*appropriation*) kavramları, metinlerarası ilişkilerin farklı düzeylerini anlamak açısından tamamlayıcı unsurlar olarak değerlendirilebilir. Uyarlama genellikle kaynak metnin anlatı yapısını ve temel özelliklerini belirli ölçülerde korurken, “kendine mal etme” (*appropriation*) sürecinde metnin anlamı ve yapısı daha köklü biçimde dönüştürülebilir. Dolayısıyla uyarlama çalışmaları, bir metnin yeni bağlamlarda nasıl yeniden üretildiğini anlamak için bu iki kavram arasındaki diyalektik ilişkiyi dikkate almak zorundadır.

Ancak uyarlama kuramında bu kavramsal tartışmalar yalnızca metinlerarası ilişkileri açıklamakla sınırlı kalmaz. Aynı zamanda belirli uyarlama türlerinin pratik sahne zemininde nasıl işlediğini anlamak açısından da önemli bir temel oluşturur. Özellikle edebi metinlerin sahne sanatlarına uyarlanması, bu dönüşüm süreçlerinin en dikkat çekici kesişim alanlarından biridir. Teorik arka planı kurulan tüm bu kavramsal araçların pratik karşılığını somutlaştırmak adına, kaynak metne yapılan radikal müdahalelerin arkasındaki iradeyi ve bu dönüşümü şekillendiren faili görünür kılmak gerekir. Edebi bir anlatının sahne üzerinde yeniden yapılandırılması, her şeyden önce metni kendi sanatsal süzgecinden geçiren yaratıcı bir zihnin varlığını zorunlu kılar. Bu doğrultuda, uyarlama ve kendine mal etme pratiklerinin sınırlarını belirleyen en temel dinamik olarak, metni yeniden üreten öznenin konumu ve bu konumun kuramsal karşılığı bir sonraki alt başlıkta ele alınacaktır.

2.5.1. Bir Yaratıcı Öznesi Olarak Uyarlayıcı: *Auteur* Yaklaşımı

Uyarlama ve kendine mal etme arasındaki bu geçişken sınır, uyarlayıcıyı pasif bir aktarıcı olmaktan çıkarıp metin üzerinde mutlak otorite kuran sanatsal bir özneye dönüştürür. Klasik uyarlama anlayışında uyarlayıcı, kaynak metnin gölgesinde kalan

bir figür olarak görülse de; modern kuramlar uyarlayıcıyı, esere kendi imzasını atan bir yaratıcı, yani bir “*auteur*” olarak tanımlar. Thomas Leitch’in (2007) vurguladığı üzere, uyarlayıcı sadece metni bir medyadan diğerine taşıyan kişi değil; o metni kendi estetik vizyonu ve marka tutarlılığı altında yeniden kurgulayan bir sanatçıdır (s. 235). Leitch (2007), “*Auteur*” olarak uyarlayıcı kavramını şu şekilde detaylandırır:

“*Auteur* olarak uyarlayıcı, kaynak metnin niyetine sadık kalmak yerine, o metni kendi yaratıcı kontrolü altına alarak tamamen yeni bir estetik ürüne dönüştürür. Bu süreçte uyarlayıcının sanatsal damgası, orijinal yaratımdan ziyade, kendi markasının tutarlılığı ve güvenilirliği ile ilişkilidir” (s. 235).

Bu yaklaşım, uyarlamayı “ikincil” veya “türev” bir eser olarak gören romantik özgünlük anlayışını sarsar. Robert Stam ve Alessandra Raengo (2004) da uyarlayıcının bu yaratıcı rolünü destekleyerek, her uyarlamanın aslında kaynak metne yönelik bilinçli bir müdahale olduğunu savunur. Uyarlayıcı, kaynak metnin sunduğu malzemeyi kendi ideolojik ve estetik süzgecinden geçirerek ona yeni bir varoluş alanı açar (s. 25).

Nitekim uyarlayıcıyı bir *auteur* olarak kabul etmek, uyarlama sürecindeki radikal değişikliklerin veya metne yapılan “iharetlerin” aslında sanatsal bir tercih olduğunu meşrulaştırır. Leitch’e (2007) göre, uyarlayıcıyı bir “sahneleyici” (*metteur-en-scène*) konumundan “*auteur*” statüsüne yükselten temel faktör, onun metni koordine etme ve kendi bütüncül vizyonu ile kontrol etme yeteneğidir (s. 235).¹³ Dolayısıyla, uyarlama artık sadece bir çeviri işlemi değil; uyarlayıcının kaynak metinle girdiği eleştirel ve yaratıcı bir diyalog, hatta metni kendi sanatsal dünyasına “mal etme” eylemidir.

Uyarlayıcıyı metnin tekil otoritesine sahip bir “*auteur*” olarak konumlandırmak, beraberinde bu yaratıcı öznenin bir türden diğerine geçerken karşılaştığı yapısal ve estetik dönüşümleri yönetme sorumluluğunu da getirir. Uyarlayıcı, bir “*auteur*” sıfatıyla sahip olduğu yaratıcı vizyonu somut bir zemine oturtmak için, özellikle anlatı yapısı ve sunum biçimi açısından köklü farklılıklar barındıran türler arasındaki sınırı geçmek zorundadır. *Auteur*’un yaratıcı müdahalesinin en belirgin şekilde

¹³ Fransız sinema geleneğinden tiyatro ve sinema kuramına aktarılan “sahneleyici” (*metteur-en-scène*) kavramı, metne radikal bir müdahalede bulunmadan, yazılı metni teknik ve zanaatsal kurallarla sahneye aktaran teknisyen yönetmeni ifade eder. “*Auteur*” ise metni yapı söküme uğratarak kendi sanatsal imzasıyla yeniden üreten yaratıcı yönetmendir. Leitch bu ayrımla, uyarlayıcının sadece bir uygulayıcı değil, bir dönüştürücü olduğunu vurgular.

görünür olduğu alanlardan biri, romandaki anlatısal katmanların tiyatronun performatif düzlemine taşındığı romandan tiyatroya uyarlama sürecidir. Bir sonraki bölümde, bu türsel dönüşümün beraberinde getirdiği yapısal zorunluluklar ve bir “*auteur*” olarak uyarlayıcının bu süreçte kullandığı temel metodolojiler ele alınacak ve incelenecektir.

2.6. Romandan Tiyatroya Uyarlama

Romandan tiyatroya uyarlama, yalnızca bir anlatının bir medyumdan diğerine aktarılması değil, aynı zamanda zaman, yapı ve anlatı biçimlerinin yeniden düzenlendiği çok katmanlı bir dönüşüm sürecidir. Bu dönüşüm sürecini anlamak için öncelikle uyarlamanın zaman ve tekrar kavramlarıyla kurduğu ilişkiyi incelemek gerekir. Nitekim uyarlama, sabit ve doğrusal bir ilerleyişten ziyade döngüsel ve dönüşümsel bir yapıya sahiptir. Bu durumu Laera (2014) şu şekilde ifade eder: “Zaman, doğrusal bir ilerleyiş değildir; aksine kendi etrafında dönerek ilerleyen bir spiral gibidir; bu yapı, döngüsel tekrarları mümkün kılarken aynı zamanda sürekli bir evrimi de beraberinde getirir” (s. 3). Bu yaklaşım, uyarlamayı yalnızca geçmişin yeniden üretimi olarak değil, aynı zamanda sürekli değişen ve gelişen bir süreç olarak değerlendirmeyi mümkün kılar.

Benzer şekilde Babbage (2019) da uyarlama ile tiyatro arasındaki bu döngüsel ilişkiye dikkat çeker: “Uyarlama, tıpkı tiyatro gibi, ileriye doğru hareket edebilmek için geriye bakar; tekrar eder ama her seferinde değişir. Bu nedenle tiyatrodaki uyarlamanın mantığında olduğu gibi, zaman doğrusal bir ilerleyiş değildir” (s. 10). Bu ifade, uyarlamanın hem geçmiş metinlere dayandığını hem de her yeniden üretimde farklı bir anlam kazandığını ortaya koyar. Dolayısıyla uyarlama süreci, tekrar ile dönüşüm arasındaki dinamik bir gerilim üzerine kuruludur. Uyarlamanın gelişim süreci doğrusal bir ilerleme çizgisinden ziyade daha karmaşık ve çok yönlü bir yapı sergiler. Babbage (2019), uyarlama pratiğinin bu çok boyutlu doğasını şu sözlerle kavramsallaştırır:

Nitekim “uyarlamanın tiyatro içinde ve ötesindeki evrimsel seyri, doğrusal ve ilerlemeci olmaktan ziyade ağısı bir yapı sergiler; uyarlamalar geriye dönük bir bakış taşır, ancak bu durum geriye dönüşçü bir nitelik anlamına gelmez. Aynı zamanda yatay ve eş zamanlı biçimde bağlantılar kurarak metinleri genişletir ve dönüştürür; bununla birlikte ileriye doğru da uzanarak, eski metinleri yeni zamanlarda dile getirmenin taze yollarını bulur” (s. 10).

Bu yaklaşım, uyarlamaların yalnızca geçmiş metinlere bağlı kalmadığını, aynı zamanda yeni estetik ve kültürel bağlamlar içinde yeniden anlamlandırıldığını gösterir.

Romandan tiyatroya uyarlama pratiğinin tarihsel gelişimi incelendiğinde, bu tür dönüşümlerin oldukça eskiye dayandığı görülür. Babbage (2019), edebi metinlerin sahneye taşınma kronolojisine ilişkin şu tespitte bulunur:

Ancak tiyatronun romanları sahneleme alışkanlığı, roman türünün kendisi kadar eskidir. On sekizinci yüzyıl ile on dokuzuncu yüzyılın başlarında Horace Walpole, Ann Radcliffe ve Matthew Lewis'in popüler gotik kurguları, çoğu zaman düzyazı olarak yayımlandıkları yıl içinde drama biçiminde yeniden sahneye taşınmıştır (s. 11).

Bu durum, roman ve tiyatro arasındaki ilişkinin tarihsel olarak oldukça güçlü olduğunu ve bu iki türün uzun süredir birbirini beslediğini gösterir.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyılın başları ise romandan tiyatroya uyarlamanın daha da yaygınlaştığı bir dönem olarak dikkat çeker. Walter Scott, William Godwin, Mary Shelley, Charles Dickens, Mary Elizabeth Braddon ve Brontë kardeşler gibi yazarların eserleri çok sayıda dramatisasyona konu olmuştur. Bu süreçte yazarların uyarlamalara yönelik tepkileri de dikkat çekicidir. Nitekim Mary Shelley, *Presumption; or, The Fate of Frankenstein* adlı oyunun bir temsilini izlerken “büyük ölçüde eğlendiğini” belirtmiş; ancak öykünün “iyi kurgulanmadığını” düşündüğünü de ifade etmiştir (Babbage, 2019, s. 11). Bu örnek, uyarlamaların yalnızca yaygın bir pratik olmadığını, aynı zamanda eleştirel tartışmalara da konu olduğunu gösterir.

Viktorya döneminde ise uyarlamalar son derece popüler hale gelmiş, ancak bu popülerlik beraberinde bazı estetik sorunları da getirmiştir. Fry (1996) Viktorya dönemi tiyatro endüstrisindeki bu durumu şu sözlerle açıklar:

Viktorya döneminde uyarlamalar son derece popüler olmakla birlikte, sanatsal açıdan daha sınırlı bir nitelik taşımaktaydı. Nüfusun hızla artması ve toplu ulaşım olanaklarının gelişmesi sonucunda ortaya çıkan tiyatral canlanma, yeni ve görece sıradan oyun yazarlarını son derece dar zaman çizelgeleri içinde sürekli oyun üretmeye zorlamıştır (s. x).

Bu durum, uyarlamaların ticari kaygılarla hızla üretilmesine ve dolayısıyla sanatsal derinliğin zaman zaman geri planda kalmasına neden olmuştur.

Tüm bu tarihsel ve kuramsal çerçeve göz önünde bulundurulduğunda, romandan tiyatroya uyarlamanın yalnızca bir aktarım süreci olmadığı, aksine çok

katmanlı bir yeniden üretim biçimi olduğu anlaşılır. Uyarlamalar, geçmiş metinleri yeniden sahneye taşıırken aynı zamanda onları yeni estetik, kültürel ve tarihsel bağlamlar içinde dönüştürür. Bu nedenle romandan tiyatroya uyarlama, hem süreklilik hem de değişim unsurlarını aynı anda barındıran dinamik bir süreç olarak değerlendirilebilir.

Romandan tiyatroya uyarlama süreci, yalnızca bir anlatının sahneye aktarılması değil, aynı zamanda anlatının temel yapı taşlarının yeniden düzenlenmesini gerektiren çok katmanlı bir dönüşüm sürecidir. Bu dönüşüm, hem anlatının yapısal bileşenlerinde hem de ifade biçiminde köklü değişiklikleri beraberinde getirir. Nitekim roman ile tiyatro arasındaki temel farklar, uyarlama sürecini zorunlu olarak bir yeniden kurma pratiğine dönüştürür. Uyarlama, “başka bir medyuma yapılan aktarım ya da aynı medyum içinde gerçekleşen bir geçiş bile her zaman bir değişim anlamına gelir; yeni medyanın diliyle ifade etmek gerekirse, bu süreç bir ‘yeniden biçimlendirmedir.’” (Hutcheon ve O’Flynn, 2013, s. 16). Bu nedenle uyarlama süreci, yalnızca içerik aktarımı değil, aynı zamanda biçimsel ve estetik bir dönüşüm süreci olarak değerlendirilmelidir. Bu farkların en temelinde anlatım biçimi yer alır. Eric Bentley, tiyatronun doğasını şu şekilde açıklar:

Tüm edebiyat türleri sözcüklerden oluşur; ancak tiyatro metinleri konuşulan sözcüklerden oluşur. Her ne kadar tüm edebi metinler yüksek sesle okunabilse de, tiyatro metinleri yüksek sesle okunmak üzere yazılır. (Bentley, 1964, aktaran Perry, 1968, s. 1312).

Bu ifade, tiyatronun yalnızca yazılı bir metin değil, aynı zamanda seslendirilen ve sahnede gerçekleşen bir eylem olduğunu vurgular. Dolayısıyla romandan tiyatroya uyarlama, anlatının sessiz bir okuma deneyiminden işitsel ve görsel bir performansa dönüşmesini içerir. Stam (2005), uyarlamaları farklı gösterge sistemleri arasında gerçekleşen dönüşümler olarak ele alır (s. 45).

Tüm bu dönüşümler birlikte ele alındığında, romandan tiyatroya uyarlamanın statik bir aktarım değil, yaratıcı bir yeniden yazım süreci olduğu açıkça görülür. Ancak bu yapısal dönüşüm alanlarının, anlatıcının dönüşümü, zamanın yoğunlaştırılması, mekanın sembolik kullanımı ve performansın belirleyiciliği, sahne üzerinde işlevsel bir gerçekliğe kavuşabilmesi, sadece edebi bir düzenleme ile mümkün değildir. Uyarlamanın kuramsal düzlemde uygulama safhasına geçişinde dramaturjik araştırma ile sahneleme pratiği işlevsel bir yöntemle bir araya getirilir.

Uyarlama süreci, metnin performatif potansiyelini keşfeden bütüncül bir “adaptürji” (*adapturgy*) eylemi olarak yeniden tanımlanır.

2.6.1. Metinden Sahneye Dramaturjik Bir Köprü: Adaptürji (*Adapturgy*)

Romandan tiyatroya uyarlama süreci, metnin sadece edebi bir türden diğerine aktarılması değil, aynı zamanda sahneleme pratiğinin tüm bileşenlerini kapsayan bütüncül bir hazırlık evresidir. Nitekim Barnette (2018), geleneksel uyarlama yaklaşımlarının ötesine geçerek “adaptürji” (*adapturgy*) kavramını önerir.¹⁴ Adaptürji, dramaturji (*dramaturgy*) ile uyarlama (*adaptation*) kelimelerinin birleşiminden türetilmiş olup, uyarlama eyleminin sadece kağıt üzerinde bitmediğini, sahneleme sürecindeki her türlü sanatsal tercihle (prova, dekor, ışık, oyunculuk) yeniden şekillendiğini savunur (s. 4). Barnette (2018), adaptürjiyi şu şekilde tanımlar:

Adaptürji, bir kaynak metnin sahne için yeniden yapılandırılmasını sadece edebi bir işlem olarak değil; aynı zamanda bir araştırma, bağlamsallaştırma ve sahneleme pratiğinin ayrılmaz bir parçası olarak tanımlayan dramaturjik bir yaklaşımdır (s. 4).

Bu yaklaşım, uyarlayıcıyı sadece bir yazar değil, aynı zamanda bir dramaturg olarak konumlandırır. Babbage (2015) da bu süreci destekleyerek, tiyatro uyarlamalarının edebi metnin doğrudan bir dramatizasyonu olmaktan ziyade, metnin sahne üzerinde “yeniden düşünülmesi” (*re-thinking*) ve performatif potansiyelinin açığa çıkarılması süreci olduğunu vurgular (s. 2). Adaptürji kavramı, tam da bu “yeniden düşünme” aşamasında metindeki anlatı boşluklarının (*gaps*) sahneleme araçlarıyla nasıl doldurulacağına odaklanır.

Adaptürjinin uyarlama sürecindeki bir diğer temel işlevi de metni “şimdiki zaman”ın dinamiklerine oturtur. Barnette (2018), uyarlamanın statik bir kopyalama değil, kaynak metinle sürekli bir diyalog hali olduğunu belirtir (s. 12). Buradan hareketle, romanın sessiz ve betimleyici dili, adaptürjik süreç sayesinde sahnenin işitsel, görsel ve fiziksel diliyle yeniden inşa edilir. Böylece uyarlama, Hutcheon ve O’Flynn’in (2013) belirttiği gibi sadece bir içerik aktarımı olmaktan çıkarak, yeni bir medyumun (tiyatro) sunduğu imkanlarla anlatının yeniden kodlandığı yaratıcı bir eyleme dönüşür (s. 16). Sonuç olarak adaptürji, romandan tiyatroya geçişte edebi

¹⁴ Adaptürji (*adapturgy*), bir uyarlamanın metinsel dönüşüm aşamasından sahneleme aşamasına kadar olan tüm dramaturjik planlama sürecini ifade eden teknik bir terimdir. Kaynak metnin dramatik potansiyelinin, uyarlanan yeni sanat formunun (tiyatro) gerekliliklerine göre yeniden yapılandırılması disiplindir.

sadakat kaygısı yerine, sahne üzerindeki sanatsal tutarlılığı ve performatif gücü merkeze alan bir metodoloji sunar. Bu adaptürjik dönüşümün sahne üzerinde somutlaştığı ilk ve en kritik yapısal alan ise, romanın kurmaca dünyasını inşa eden sözlü sesin, tiyatronun eylemsel düzlemine aktarılmasıdır. Bu doğrultuda, edebi anlatının performatif bir gerçekliğe bürünmesindeki ilk radikal kırılmayı gözlemlemek adına, bir sonraki alt başlıkta romandaki anlatıcının sahne üzerindeki dönüşüm süreçleri ele alınacaktır.

2.6.2. Anlatıcının Dönüşümü

Roman anlatısı çoğunlukla yapısal bir anlatıcı katmanı aracılığıyla ilerlerken, tiyatroda bu anlatıcı işlevi büyük ölçüde ortadan kalkar veya performatif unsurların içinde eritilir. Roman sanatının kurmaca dünyayı bir anlatıcı süzgecinden geçirerek sunan yapısı, sahnenin dramatik şimdiki zamanı ve oyuncunun fiziksel mevcudiyeti ile karşılaştığında köklü bir yapısal kırılma yaşar. Kenneth MacGowan bu farkı şu sözlerle açıklar: “Romanda okuyucu, bir bakıma yönlendirilir; yazar bizim rehberimizdir. Oysa dramada... yolculuğu tek başımıza yapmak zorundayız” (MacGowan, 1962, aktaran Perry, 1968, s. 1314). Bu durum, romanın okuyucuya rehberlik eden açıklayıcı ve dolaylı yapısına karşılık tiyatronun doğrudan deneyimlenen, dolaysız bir anlatı yapısı sunduğunu gösterir.

Uyarlama sürecinde edebi anlatıcının ortadan kalkması veya işlev değiştirmesi, metindeki anlatı bilgisinin sahne üzerinde yeniden dağıtılmasını zorunlu kılar. Romandaki iç monologlar, psikolojik tahliller, çevre betimlemeleri ve anlatıcı yorumları sahneye aktarılırken ya karakterler arası diyaloglara ve aksiyonlara dönüştürülür ya da ışık, ses, dekor ve kostüm gibi sahneleme araçları aracılığıyla somutlaştırılır. Edebi metindeki “anlatma” (*telling/diegesis*) eylemi, tiyatronun doğası gereği “gösterme” (*showing/mimesis*) eylemine evrilmek zorundadır. Söz konusu dönüşüm sürecinde Hutcheon ve O’Flynn (2013), uyarlamayı statik bir aktarım olarak değil, “yorumlayıcı bir yeniden yaratım” olarak tanımlayarak bu dönüşümün yaratıcı doğasına dikkat çeker (s. 8). Dolayısıyla anlatıcının dönüşümü, kaynak metindeki anlamsal bir kayıp veya eksilme olarak değil; aksine tiyatro medyumunun sunduğu çoklu gösterge sistemleri sayesinde yeni anlatım olanaklarının ve estetik katmanların ortaya çıkmasını sağlayan kuramsal bir genişleme süreci olarak değerlendirilmelidir. Anlatım sesinin bu performatif

dönüşümü, beraberinde romanın geniş ve esnek zaman algısının da tiyatro sahnesinin fiziksel sınırlarına göre yeniden yapılandırılmasını zorunlu kılar. Edebi metnin kronolojik yapısının sahnenin şimdiki zamanı içinde nasıl eritildiğini incelemek adına, bir sonraki alt başlıkta zamansal yoğunlaştırma pratikleri incelenecektir.

2.6.3. Zamansal Yoğunlaştırma

Roman sanatının en belirgin kuramsal ve yapısal özelliklerinden biri, zaman kategorisi üzerinde sahip olduğu esneklik ve sınırsız manipülasyon kabiliyetidir. Edebi anlatı, yüzyıllara yayılan geniş zaman dilimlerini, kronolojik sıçramaları, geriye dönüşleri (*flashback*) ve eşzamanlı ilerleyen paralel olay örgülerini herhangi bir fiziksel engele takılmaksızın okurun hayal gücünde inşa edebilir. Buna karşılık tiyatro sanatı, kısıtlı bir performans süresi içinde ve seyircinin kolektif algı sınırları dahilinde tamamlanmak zorundadır. Perry (1968), medyumlar arasındaki bu yapısal farkı şu sözlerle açıklar: “Film gibi roman da sahneye kıyasla önemli bir avantaja sahiptir: zaman ve mekanla sınırlı değildir” (s. 1313).

Romanın yayılımcı ve esnek zaman yapısı, tiyatronun dramatik şimdiki zamanı ile karşılaştığında köklü bir yapısal ayıklamayı zorunlu kılar. Romandaki geniş kurmaca zaman ile sahnedeki gerçek performans zamanı arasındaki bu makas, ancak adaptörjik bir kronolojik sıkıştırma ile kapatılabilir.

Bu nedenle romandan tiyatroya uyarlama sürecinde, kaynak metnin anlatısal kronolojisi üzerinde kaçınılmaz olarak radikal bir zamansal yoğunlaştırma gerçekleştirilir. Edebi metindeki olayların gerçek süresi ile bu olayların sahnede temsil ediliş süresi arasındaki dengenin kurulması, tiyatro dilinin ekonomik yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Perry’nin (1968) ifadesiyle, “oyun yazımı, anlatımın ekonomik ve yoğun bir biçimde kurulmasını gerektirir” (s. 1312). Bu durum, kaynak metnin tüm kronolojik duraklarının sahneye taşınması yerine, anlatının dramatik çatışmayı en yüksek düzeyde besleyecek biçimde seçici bir yaklaşımla yeniden yapılandırılmasını zorunlu kılar. Leitch’in (2007) belirttiği üzere, uyarlamalar çoğu zaman kaynak metni birebir ve kronolojik olarak yeniden üretmek yerine “seçici ve dönüştürücü müdahaleler” içerir (s. 99). Bu seçici müdahale süreci, romanda sayfalar süren zamansal geçişlerin sahnede bir diyalogla, bir ışık değişimiyle veya sembolik bir eylemle saniyelere sığdırılmasını sağlayan dramaturjik bir tasarruftur.

Dolayısıyla zamansal yoğunlaştırma, romandan tiyatroya geçişte medyumun fiziksel sınırlarından kaynaklanan zorunlu ve kaçınılmaz bir sonuç olmakla birlikte, aynı zamanda anlatının dramatik etkisini ve sahne üzerindeki tansiyonunu artıran yaratıcı bir strateji olarak değerlendirilmelidir. Geniş zamana yayılan edebi olayların sahne üzerinde daraltılmış bir zaman diliminde yoğunlaştırılması, karakterler arası çatışmayı keskinleştirir ve anlatıyı sahnede daha dinamik bir yapıya kavuşturur. Son tahlilde, uyarlayıcının bir “*auteur*” olarak zamana yaptığı bu müdahale, edebi zamanın performatif zamana dönüşmesindeki en temel kuramsal eşiklerden birini oluşturur. Zaman kategorisinde gerçekleştirilen bu adaptörjik daralma ve yoğunlaştırma, eş zamanlı olarak romanın geniş coğrafyasının da sahnenin sınırlı ve somut fiziksel sınırlarına göre yeniden tasarlanmasını zorunlu kılar. Edebi metindeki zamansal dönüşümün sahne üzerindeki mekansal karşılığını ve bu alanın kazandığı yeni anlamsal boyutları incelemek adına, bir sonraki alt başlıkta mekansal sembolizasyon pratikleri kuramsal açıdan incelenecektir.

2.6.4. Mekansal Sembolizasyon

Romanın sunduğu sınırsız mekansal özgürlük, tiyatro sahnesinin fiziksel sınırlılıklarıyla karşı karşıya geldiğinde önemli bir dönüşüm geçirir. Perry (1968), sahne uyarlamalarında mekanın çoğu zaman doğrudan gösterilmek yerine ima edildiğini belirtir (1313). Bu durum, tiyatrodaki mekanın sembolik ve indirgenmiş bir biçimde temsil edilmesine yol açar.

Sanders (2006), uyarlamanın çoğu zaman “yeniden bağlamsallaştırma” süreci olduğunu vurgular (s. 18). Mekan da bu yeniden bağlamsallaştırmanın önemli bir parçasıdır. Romanın ayrıntılı mekansal betimlemeleri, tiyatrodaki sembolik göstergelere dönüşerek yeni anlam katmanları üretir. Çakırtaş (2025), tiyatro sahnesinin bu noktada sadece fiziksel bir dekor alanı değil, karakterlerin içsel dünyalarının ve travmatik belleklerinin dışavurulduğu bir “kültürel tanıklık” alanı olduğunu ifade eder (s. 2). Özellikle travmatik anlatıların uyarlanması mekan, somut bir yer olmanın ötesine geçerek bir “duygusal coğrafya”ya dönüşür. Çakırtaş’ın (2025) belirttiği üzere, sahne tasarımı ve nesnelerin kullanımı, romandaki anlatsal boşlukları doldururken izleyiciyi geçmişin ve bugünün iç içe geçtiği bir tanıklık sürecine dahil eder (s. 11). Bu durum, tiyatro sahnesinin kısıtlı imkanlarını, romanın betimleme gücüyle yarışan performatif ve sembolik bir derinliğe ulaştırır.

Mekanın bu sembolik ve yeniden bağlamsallaştırılan yapısı, sahne üzerinde statik bir düzenleme olmanın ötesine geçerek, ancak performansın canlılığıyla tam bir estetik bütünlüğe ulaşır. Mekansal göstergelerin izleyici nezdinde birer anlam katmanına dönüşmesi ve romandaki anlatısal boşlukların somut bir gerçekliğe dönüştürülmesi, performansın nihai belirleyiciliğiyle mümkündür. Dolayısıyla, uyarlamanın hem mekansal hem de yapısal dönüşümünü tamamlayan en temel unsur olarak, metnin oyuncu bedeni ve sahne eylemi aracılığıyla yeniden üretildiği performans evresinin incelenmesi gerekir.

2.6.5. Performansın Belirleyiciliği

Romandan tiyatroya uyarlamanın en ayırt edici yönlerinden biri, edebi anlatının performatif bir yapıya dönüşmesidir. Perry (1968), tiyatro sanatının çok boyutlu doğasını şu sözlerle açıklar: “Tiyatro, resimden dansa kadar uzanan birçok sanat formunun bir sentezidir. Roman gibi tek bir kişinin emeğinin birikimli sonucu değildir” (s. 1313). Bu yaklaşım, tiyatronun kolektif bir sanat formu olduğunu açıkça ortaya koyar. Ancak bu kolektif yapı sadece üretim aşamasıyla sınırlı değildir; Çakırtaş (2025), sahne performansının izleyiciyi sadece pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, anlatılan hikayeye ve karakterlerin deneyimlerine ortak olan bir “tanık” (*witness*) konumuna yerleştirdiğini belirtir (s. 2).

Seyircinin bu dönüşümü Hutcheon ve O’Flynn’in (2013) uyarlama tanımı yeniden önem kazanır. Kuramcılara göre uyarlama, yalnızca metinsel bir aktarım değil, aynı zamanda “yeniden yorumlama ve yeniden yaratım sürecidir” (s. 8). Bu nedenle tiyatro uyarlamaları; yönetmen, oyuncu ve sahne tasarımcılarının kolektif katkısıyla sahnede sürekli yeniden üretilir. Performansın bu çok sesli yapısı, özellikle romandaki “temsil edilemez” boşlukların somutlaştırılmasında kilit bir rol oynar. Çakırtaş (2025), Patrick Duggan’ın “travma-trajedi” (*trauma-tragedy*) kavramına atıfta bulunarak, tiyatronun kelimelerin tükendiği noktada bedensel eylem ve görsel-işitsel motiflerle yeni bir anlam alanı yarattığını vurgular (s. 4). Dolayısıyla performans, uyarlamanın anlamını belirleyen ve metne yönelik dramaturjik müdahaleleri izleyici nezdinde işlevsel kılan nihai unsurdur (Çakırtaş, 2025, s. 11).

Stam (2005) da bu durumu destekleyerek uyarlamaların “çok katmanlı ve çok sesli yapılar” olduğunu belirtir (s. 27). Bu nedenle performans, uyarlamanın anlamını belirleyen temel unsurlardan biri haline gelir.

Tüm bu dönüşümler birlikte ele alındığında, romandan tiyatroya uyarlamanın yalnızca bir aktarım süreci olmadığı açıkça görülür. Anlatıcının dönüşümü, zamanın yoğunlaştırılması, mekanın sembolik bir biçimde yeniden kurulması ve performansın belirleyici hale gelmesi, uyarlamanın temel dinamiklerini oluşturur. Dolayısıyla uyarlama eylemi; kaynak metni yeniden üretirken aynı zamanda onu dönüştüren yaratıcı bir yeniden yazım süreci olarak değerlendirilmelidir.

Romandan tiyatroya uyarlama sürecinde ortaya çıkan bu yapısal dönüşümler, uyarlamanın yalnızca teknik bir süreç olmadığını, aynı zamanda kuramsal açıdan da derinlemesine tartışılması gereken bir alan olduğunu gösterir. Özellikle “sadakat” (*fidelity*), “yeniden yazım”, “yorumlama” ve “kendine mal etme” (*appropriation*) gibi kavramlar, günümüz uyarlama çalışmalarının merkezinde yer alır. Nitekim Leitch (2007), sadakat kavramının uzun süre uyarlama çalışmalarının odağında yer aldığını ancak günümüzde bu tek boyutlu yaklaşımın büyük ölçüde eleştirildiğini belirtir. Bu nedenle bir sonraki bölümde, uyarlama üzerine yürütülen çağdaş kuramsal tartışmalar ele alınacak ve bu alandaki temel yaklaşımlar incelenecektir.

2.7. Uyarlama Üzerine Kuramsal Tartışmalar

Uyarlama pratiğinin tarihsel süreç içerisinde geçirdiği yapısal, estetik ve işlevsel dönüşümler, beraberinde bu alanı anlamlandırmaya çalışan kuramsal yaklaşımların da çeşitlenmesini sağlamıştır. Edebi bir metnin yeni bir medyumun gösterge sistemine aktarılması eylemi, sadece teknik bir dönüştürme işlemi değil; aynı zamanda özgünlük, meşruiyet, metinlerarasılık ve yaratıcı özgürlük gibi kavramların yeniden sorgulandığı dinamik bir tartışma alanıdır. Nitekim uyarlama kuramı, geleneksel tek boyutlu eleştiri kalıplarından sıyrılarak daha çoğulcu, tarafsız ve metodolojik bir zemine evrilmiştir. Söz konusu evrimsel seyrin ve medyumlar arası geçişte ortaya çıkan kuramsal gerilimlerin netleştirilmesi adına, bu bölümde uyarlama çalışmalarının merkezinde yer alan temel kavramsal tartışmalar ve bu tartışmaların çağdaş kuramdaki karşılıkları kuramsal boyutlarıyla çözümlenecektir.

2.7.1. Sadakat (*Fidelity*) Sorunu

Uyarlama çalışmalarının tarihsel gelişimi incelendiğinde, en çok tartışılan kavramlardan birinin “sadakat” (*fidelity*) olduğu görülür. Uyarlamaların değerlendirilmesinde sıklıkla kullanılan bu kavram, özellikle edebi eserlerin farklı medyumlara aktarılması sürecinde eleştirel tartışmaların merkezinde yer almıştır.

Uzun yıllar boyunca uyarlamalar, büyük ölçüde kaynak metne ne ölçüde bağlı kaldıkları üzerinden değerlendirilmiş; bu durum “sadakat” (*fidelity*) kavramını uyarlama eleştirisinin temel ölçütlerinden biri haline getirmiştir. Nitekim Fry (1996), uyarlama eleştirisinin önemli bir bölümünün bu ölçüt etrafında şekillendiğini belirterek “uyarlamalara yönelik eleştiriler, olumlu ya da olumsuz olsun, çoğunlukla özgün romana olan “sadakat” (*fidelity*) ölçütü etrafında şekillenir” ifadesini kullanır (s. xiii).

Sadakat meselesi özellikle romandan tiyatroya ya da sinemaya yapılan uyarlamalarda belirgin bir sorun olarak ortaya çıkar. Romanın anlatı yapısı, karakter gelişimi ve anlatıcı perspektifi gibi unsurlarının farklı bir medyumda yeniden kurulması gerektiği düşünüldüğünde, uyarlamacının kaynak metne ne ölçüde bağlı kalacağı önemli bir tartışma konusu haline gelir. Bu süreçte uyarlamacı çoğu zaman iki farklı yaklaşım arasında seçim yapmak zorunda kalır. Fry’ın belirttiği üzere romandan tiyatroya uyarlama sürecinde uyarlamacının karşı karşıya kaldığı temel ikilem, kaynak metne sıkı sıkıya bağlı kalmak ile dramatik gereklilikler doğrultusunda daha özgür bir uyarlama yapmak arasında ortaya çıkar. Fry (1996) bu durumu şu sözlerle ifade eder:

Romani tiyatroya uyarlamak isteyen kişinin karşılaştığı iki temel engel bulunur: Uyarlamacı, özgün romana sıkı sıkıya bağlı kalarak aşırı derecede edebi, metne fazlasıyla saygılı ve muhtemelen uzun soluklu bir oyun ortaya koyma riskini mi göze alacaktır; yoksa eseri daha serbest bir biçimde uyarlayarak anlatının vurgusunu değiştirme, metnin bazı bölümlerini yeniden yazma ve kitabı bilen ve seven seyircilerin eleştirel tepkisini çekme riskini mi üstlenecektir? (s. xiii).

Söz konusu ikilem, uyarlama çalışmalarında sadakat tartışmasının temel odağını oluşturur. Çünkü uyarlamacı bir yandan kaynak metnin estetik ve anlatısal bütünlüğünü korumaya çalışırken, diğer yandan uyarlamanın gerçekleştirildiği yeni medyumun anlatım olanaklarına uyum sağlamak zorundadır. Dolayısıyla uyarlama süreci, kaçınılmaz olarak dönüşüm ve yeniden yapılandırma içeren bir yaratıcı süreçtir.

Sadakat beklentisi yalnızca akademik eleştirilerde değil, aynı zamanda izleyici ve okur algısında da güçlü bir şekilde varlığını sürdürür. Uyarlamaların çoğu zaman izleyici tarafından kaynak metinle karşılaştırılarak değerlendirilmesi, sadakat söyleminin kültürel düzeyde de etkili olduğunu gösterir. Özellikle romanların sinema

ya da sahne uyarlamalarında izleyicilerin sıklıkla “kitaba sadık kalınmadığı” yönünde eleştirilerde bulunmaları bu durumun bir göstergesidir. Romandaki karmaşık anlatı yapısı ile okurun zihninde oluşan özgün metin algısı, uyarlamalar karşısında hayal kırıklığı duygusu yaratabilir.

Romandaki olay örgüsü, karakter yapısı ve anlatı bakış açısının karmaşıklığıyla karşı karşıya kalan okurlar, çoğu zaman hayal ettikleri “özgün” anlatıya karşı bir hayal kırıklığı, kayıp duygusu ve hatta bir tür sadakatsizlik hissi yaşayabilirler; tıpkı film uyarlamalarını izleyen izleyicilerin, filmlerin “kitaba sadık kalmadığı” yönünde sıkça şikayette bulunmaları gibi” (Stam & Raengo, 2004, s. 54).

Ancak uyarlama kuramının gelişmesiyle birlikte sadakat kavramının eleştirel açıdan sınırlayıcı yönleri giderek daha fazla tartışılmaya başlanmıştır. Uyarlamaları yalnızca kaynak metne olan bağlılık derecesi üzerinden değerlendirmek, uyarlamanın yaratıcı ve dönüştürücü doğasını göz ardı eden bir yaklaşım olarak görülmüştür. Hutcheon (2006), sadakat söyleminin arkasında uyarlamacının amacının yalnızca kaynak metni yeniden üretmek olduğu yönünde örtük bir varsayım bulunduğunu belirtir. Oysa uyarlama süreci, basit bir yeniden üretim değil, yeni bir bağlam içinde yeniden yorumlama ve yeniden yapılandırma sürecidir. Nitekim araştırmacı, uyarlamanın özgün ve yinelemeli yapısını şu sözlerle vurgular:

Daha ilgi çekici olan nokta, sadakat kavramı etrafında şekillenen ve ahlaki bir anlam yükü taşıyan söylemin, uyarlamacıların amacının yalnızca uyarlanan metni yeniden üretmek olduğu yönündeki örtük varsayıma dayanmasıdır. Oysa uyarlama bir tekrardır, ancak birebir kopyalama içermeyen bir tekrardır (s. 5).

Bu yaklaşım, uyarlamanın bağımsız bir estetik üretim biçimi olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Uyarlama yalnızca kaynak metnin yeniden sunulması değil, aynı zamanda farklı bir medyumun estetik koşulları içerisinde yeniden yorumlanmasıdır. Dolayısıyla uyarlama sürecinde ortaya çıkan değişimler, metnin “bozulması” ya da “sadakatsizliği” olarak değil, yeni bir sanat ürününün oluşum süreci olarak değerlendirilmelidir.

Benzer şekilde uyarlama kuramcıları, sadakat kavramının analitik açıdan da sorunlu olduğunu ileri sürmüşlerdir. Jorgen Bruhn vd. (2013), sadakatin hem belirlenmesi güç bir kavram olduğunu hem de uyarlamaları değerlendirmek için yeterli bir ölçüt sunmadığını belirtirler. Bu nedenle uyarlama çalışmalarının zaman

içinde sadakat merkezli yaklaşımdan uzaklaştığı görülür. Nitekim Bruhn vd. (2013) göre:

Erken dönemden itibaren eleştirmenler, sadakatin hem belirlenmesi güç bir kavram olduğunu hem de normatif değerlendirme açısından sorunlu olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu nedenle sadakat temelli uyarlama çalışmaları zaman içinde büyük ölçüde geçerliliğini yitirmiştir (s. 5).

Diğer taraftan sadakat söyleminin tamamen ortadan kalktığını söylemek de mümkün değildir. Günümüzde uyarlama araştırmaları sadakat kavramını doğrudan bir değerlendirme ölçütü olarak kullanmak yerine, metinler arasındaki ilişkileri daha tarafsız kavramlarla incelemeyi tercih eder. Nitekim araştırmacılar, uyarlamaları kaynak metne olan bağlılık derecesi üzerinden değerlendirmek yerine metinler arasındaki benzerlik ve farklılıkları analiz etmeye yönelmişlerdir. Bruhn vd. (2013) bu durumu şu sözlerle açıklar:

Her ne kadar sadakat söylemi büyük ölçüde terk edilmiş olsa da, benzerlikler ve farklılıklar meselesi çağdaş araştırmalarda hala önemli bir yer tutar. Uyarlama çalışmaları kaçınılmaz olarak karşılaştırmalı bir unsur içerir; bu nedenle sadakat kavramı, metinler arasındaki benzerlik ve farklılıkları inceleyen daha tarafsız bir ölçüte dönüştürülmüştür (s. 5).

Sadakat tartışmasına yönelik bir diğer önemli eleştiri ise uyarlama tarihine bakıldığında gerçek anlamda “tam sadık” uyarlamaların oldukça nadir görülmesidir. Buna rağmen sadakat söylemi uzun süre uyarlama eleştirisinin temel normu olarak varlığını sürdürmüştür. Leitch’e (2007) göre bu durum uyarlama çalışmalarında önemli bir çelişkiye işaret eder. Leitch (2007), uyarlamaların büyük çoğunluğunun kaynak metinden çeşitli ölçülerde uzaklaştığını, dolayısıyla sadakatin aslında bir norm değil istisna olduğunu belirtir:

Sayısız istisnaya rağmen uyarlama kuramcıları, kaynak metne sadakati, uyarlamaların sapması halinde riskle karşı karşıya kalacağı bir norm olarak ele almaya devam etmişlerdir. Oysa artık açıkça görülür ki sadakat, bir hedef olarak düşünüldüğünde bile, aslında çeşitli biçimlerde sadık olmayan uyarlamaların oluşturduğu genel eğilim içinde bir istisna niteliği taşır (s. 127).

Hutcheon’ın (2006) belirttiği üzere uyarlama bir tekrardır ancak birebir kopyalama içermez (s. 5). Bu doğrultuda sadakat beklentisi, aslında metnin hedef kültürde ne kadar “görünmez” kılındığıyla da yakından ilişkilidir. Venuti (2018), bir metnin hedef dilde “aşırı akıcı” (*fluent*) bir şekilde sunulmasının, aslında çevirmenin

ve kaynak metnin yabancılığının “görünmez” kılınması anlamına geldiğini savunur (s. 1-2). Dolayısıyla sadakat tartışması, sadece teknik bir doğruluk meselesi değil, aynı zamanda metnin orijinal kimliğinin ne kadarının korunacağı veya dönüştürüleceğiyle ilgili ideolojik bir tercihtir.

Sonuç olarak sadakat kavramı, uyarlama çalışmalarının tarihsel gelişiminde önemli bir tartışma alanı oluşturmuştur. Ancak çağdaş uyarlama kuramı ve Venuti (2018) gibi isimlerin sunduğu perspektifler, uyarlamaları yalnızca kaynak metne bağlılık derecesi üzerinden değerlendiren yaklaşımların yetersiz olduğunu; bu sürecin estetik ve ideolojik bir yeniden inşa olduğunu ortaya koyar. Geleneksel sadakat söyleminin sunduğu bu dar sınırlılıkların aşılması, uyarlamanın sadece biçimsel bir medyum değişimi değil, aynı zamanda kaynak metne yönelik bilinçli bir müdahale alanı olarak yeniden tanımlanmasını beraberinde getirmiştir. Metinler arasındaki hiyerarşiyi kırarak uyarlama eylemini ideolojik, kültürel ve etik bir onarım pratiği olarak konumlandıran güncel yaklaşımları değerlendirmek adına, bir sonraki alt başlıkta sadakat algısının ötesindeki müdahale süreçleri kuramsal boyutlarıyla çözümlenecektir.

2.7.1.1. Sadakatin Ötesinde: Bir Onarım ve Müdahale Olarak Uyarlama (Reparations)

Uyarlama çalışmalarında “sadakat” (*fidelity*) kavramına yönelik geliştirilen eleştiriler, araştırmacıları uyarlamayı sadece bir “aktarım” değil, aynı zamanda bir “müdahale” ve “telafi” eylemi olarak görmeye itmiştir. Bu çerçevede Robert Stam tarafından kavramsallaştırılan “onarım/telafi” (*reparations*) yaklaşımı merkezi bir önem taşır.¹⁵ Stam ve Raengo’ya (2004) göre uyarlama süreci, kaynak metindeki tarihsel, sosyal veya ideolojik boşlukların günümüz değerleriyle yeniden inşa edilmesi, yani “onarılması” eylemidir (s. 19).

Özellikle klasik eserlerin modern sahne uyarlamalarında, uyarlayıcı orijinal metinde üstü kapalı geçilen veya dönemin kültürel normları/sansür mekanizmaları nedeniyle bastırılan unsurları sahne üzerinde görünür kılar. Tim Watson (2004), bu durumu kaynak metnin “etik veya siyasi bir onarımı” olarak nitelendirir (s. 70).

¹⁵ Onarım (*reparations*), bir uyarlamanın kaynak metindeki eksiklikleri, mantıksal boşlukları veya toplumsal adaletsizlikleri güncel etik değerler ışığında yeniden inşa ederek telafi etmesi sürecidir. Uyarlayıcıyı, metnin tarihsel yükünü hafifleten ve karakterlere yeni bir varoluş imkanı sunan bir “onarıcı” (*repairer*) olarak tanımlar.

Uyarlayıcı, Viktorya dönemi romanlarındaki sınıfsal ön yargıları, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini veya marjinalleştirilmiş kimliklerin eksik temsilini modern bir perspektifle ele alarak metni bugünün adalet duygusuyla yeniden yapılandırır.

Söz konusu eleştirel müdahale çerçevesinde “onarım/telafi” (*reparations*) yaklaşımı; uyarılama eylemini biçimsel bir aktarım olmaktan çıkarıp tarihsel bir hesaplama ve yaratıcı bir özgürleşme alanına dönüştürme işlevi görür. Uyarlayıcının yaptığı radikal müdahaleler bir “sadakatsizlik” değil; aksine metnin tarihsel yükünü hafifleten ve onu bugünün izleyicisi için etik olarak daha erişilebilir kılan bilinçli bir sanatsal tercihtir. Çakırtaş (2025), bu onarım sürecinin özellikle travmatik anlatıların sahneye taşınmasındaki rolünü ve metne kazandırdığı performatif gücü şu sözlerle ifade eder:

Bu onarım süreci özellikle travmatik anlatıların sahneye taşınmasında kritik bir rol oynar; zira sahneleme pratiği, metindeki “temsil edilemez” boşlukları fiziksel bir eyleme dönüştürerek metnin kültürel bellekteki yerini onarır ve ona yeni bir “ölümden sonraki yaşam” (*afterlife*) kazandırır (aktaran Çakırtaş, 2025, s. 3-4).

Uyarılamanın bu etik ve politik “onarım/telafi” (*reparations*) işlevi, teorik bir tercihin ötesinde, her sanat formunun kendine özgü anlatım araçlarının bu tür bir müdahaleye ne ölçüde ve hangi yöntemlerle izin verdiği sorusunu beraberinde getirir. Uyarlayıcının kaynak metni onarma veya yeniden inşa etme girişimi, nihayetinde seçilen medyumun yapısal sınırları ve estetik olanaklarıyla çevrelenmiştir. Bu nedenle, uyarılama sürecindeki yaratıcı müdahalelerin teknik zeminini kavramak adına, her medyumun kendine has gösterge sistemine ve anlatı araçlarına odaklanan “medyum özgüllüğü” (*medium specificity*) kavramının incelenmesi gerekir.

2.7.2. Medyum Özgüllüğü (*Medium Specificity*)

Uyarılama çalışmalarında merkezi bir öneme sahip olan “medyum özgüllüğü” (*medium specificity*) kavramı, her sanat formunun kendine özgü anlatım araçlarına, estetik özelliklerine ve yapısal sınırlarına sahip olduğunu savunur.¹⁶ Modernist sanat kuramıyla birlikte gelişen bu yaklaşım, bir anlatının farklı bir medyumda yeniden üretilmesi sırasında ortaya çıkan zorunlu dönüşümleri anlamak açısından temel bir

¹⁶ Medyum özgüllüğü, (*medium specificity*) bir mecraı diğerlerinden ayıran teknik ve biçimsel unsurlardır. Uyarılama kuramında bu kavram, kaynak metnin (roman) dilsel araçlarının, hedef mecranın (tiyatro) işitsel ve görsel kodlarına uyarlaması sırasında ortaya çıkan yapısal zorunlulukları ifade etmek için kullanılır.

çerçeve sunar. Raw (2012), uyarlamayı bir “müdahale” (*intervention*) olarak tanımlayarak; medyum değiştirme sürecinin asla nötr bir aktarım olmadığını, aksine hem ideolojik hem de estetik bir yeniden kurgulama süreci olduğunu belirtir (s. 3).

Uyarlama eylemi, sadece bir içerik transferi değil, medyumların ontolojik farklarından doğan yapısal bir değişimdir. Hutcheon ve O’Flynn’e (2013) göre, her medyum farklı anlatım stratejileri kullanır ve bu nedenle bir metnin farklı bir medyumda yeniden üretilmesi, anlatı biçiminin o medyumun imkanlarına göre kökten dönüşmesi anlamına gelir. Bu doğrultuda Hutcheon (2006) medyumlar arası geçişteki bu zorunlu yapısal farklılaşmayı şu sözlerle ifade eder:

Farklı medyumlar, hikayeyi anlatmak veya göstermek için kendilerine has araçlara sahiptirler; dolayısıyla bir medyumdan diğerine geçiş, sadece bir yüzey değişimi değil, anlatı biçiminin o medyumun göstergebilimsel ve estetik imkanlarına göre yeniden yapılandırılmasıdır (s. 16).

Stam (2005) da bu görüşü destekleyerek, farklı medyumların anlatı olanaklarının farklılığına dikkat çeker ve uyarlamanın kaynak metni bu olanaklar dahilinde kaçınılmaz olarak dönüştürdüğünü ifade eder (s. 12).

Roman ve tiyatro arasındaki fark, bu kuramsal dönüşümün en belirgin olduğu alanlardan biridir. Roman anlatıcı merkezli ve geniş zaman olanaklarına sahip bir anlatı biçimiyken; tiyatro performans, beden ve sahne hareketi üzerine kurulu somut bir sanat formudur. Tiyatro kuramcısı Patrice Pavis’in (1998) “dramaturjik çeviri” (*dramaturgical translation*) kavramı, romandan sahneye geçişteki yapısal zorunluluğu açıklar. Pavis’e göre metnin sahneye uyarlanması, “sadece dilsel bir aktarım değil; metnin “sahne dillerine” (*mise-en-scène*), yani ışık, beden, ses ve mekanın özgül gösterge sistemlerine, tercüme edilmesidir” (s. 25). Bu perspektifle, Dickens’in anlatısal yoğunluğu sahnede sadece kelimelerle değil, medyumun sunduğu performatif araçlarla yeniden “kodlanır”.

Sonuç olarak medyum özgüllüğü tartışması, uyarlama çalışmalarını sadakat merkezli dar bir çerçeveden çıkararak; medyumlararası geçiş, yeniden yazım ve performatif üretim gibi daha geniş bir alana taşımıştır. Bu kuramsal zemin, anlatıcı merkezli roman yapısının sınırlı sahne mekanı ve bedensel performans üzerine kurulu tiyatroya aktarılmasının, sadece estetik bir tercih değil, medyumun doğasından kaynaklanan bir zorunluluk olduğunu ortaya koyar. Bu dönüşüm süreci,

yalnızca metinler arası bir değişimle sınırlı kalmayıp; üretim koşulları, hedef kitle ve kültürel bağlam gibi dinamiklerle şekillenen karmaşık bir pratik olarak ele alınmalıdır.

Medyum özgüllüğü (*medium specificity*) çerçevesinde ele alınan teknik ve estetik dönüşümler, uyarlama eyleminin sadece biçimsel ya da kuramsal bir dil değişimi olmadığını; aksine bu sürecin belirli üretim koşulları, pazar dinamikleri ve kültürel ekosistemler içinde şekillendiğini gösterir. Bir edebi metnin sahneye veya farklı bir medyuma aktarılması, kaçınılmaz olarak endüstriyel talepler, telif hakları, bütçe sınırları ve hedef kitle beklentileri gibi kurumsal mekanizmalarla doğrudan ilişkilidir. Aynı zamanda uyarlama, kaynak metni yeni bir kültürel bağlama taşıırken dönemin ideolojik kodlarını, toplumsal değerlerini ve alımlama pratiklerini de yeniden üretir ya da dönüştürür. Bu doğrultuda, uyarlamanın estetik boyutunu çevreleyen ve ona işlevsel zemin sağlayan piyasa dinamikleri ile kültürel etkenleri anlamlandırmak adına, bu alt başlıkta uyarlama pratiğinin endüstriyel ve sosyo-kültürel katmanları ele alınacaktır.

2.8. Uyarlamanın Endüstriyel ve Kültürel Boyutu

Uyarlama yalnızca estetik bir süreç değildir; aynı zamanda kültürel ve ekonomik boyutlara da sahiptir. Özellikle modern kültür endüstrilerinde uyarlama önemli bir üretim stratejisi haline gelmiştir. Romanların sinemaya, tiyatroya veya televizyona uyarlanması hem kültürel hem de ekonomik açıdan önemli sonuçlar doğurur.

Hutcheon ve O’Flynn’e (2013) göre uyarlamalar çoğu zaman popüler eserlerin yeniden dolaşıma sokulmasını sağlar. Hutcheon ve O’Flynn bu durumu kültürel yeniden üretim olarak tanımlar ve uyarlamaların klasik eserlerin kültürel yaşamını sürdürmesine katkı sağladığını belirtir (s. 30).

Kültür endüstrileri açısından bakıldığında uyarlamalar ticari açıdan da önemli bir rol oynar. Popüler romanların sinema veya tiyatroya uyarlanması, hazır bir seyirci kitlesi oluşturma açısından avantaj sağlar. Bu nedenle birçok kültürel üretim alanında uyarlamalar yaygın biçimde kullanılır. Stam (2005) uyarlamaların kültürel dolaşım açısından önemli bir rol oynadığını belirtir. Stam’a göre uyarlamalar farklı kültürel bağlamlar arasında anlatıların dolaşımını sağlar ve bu süreçte metinler yeni anlamlar kazanabilir (s. 20).

Uyarlamalar aynı zamanda kültürel belleğin yeniden üretimi açısından da önemlidir. Klasik edebi eserlerin tiyatro veya sinema uyarlamaları bu eserlerin farklı kuşaklara ulaşmasını sağlar. Örneğin Shakespeare’in eserleri yüzyıllar boyunca farklı medyumlarda yeniden üretilmiş ve bu sayede kültürel etkilerini sürdürmüştür.

Sanders (2006) uyarlamaların kültürel yeniden yorumlama süreçleri olduğunu belirtir. Sanders’a göre uyarlamalar yalnızca metnin yeniden anlatılması değil, aynı zamanda metnin yeni kültürel bağlamlar içinde yeniden yorumlanmasıdır (s. 19). Nitekim uyarlamalar, yalnızca estetik bir yeniden üretim süreci olarak değil, aynı zamanda belirli ekonomik, kültürel ve ideolojik dinamikler içerisinde şekillenen çok boyutlu pratikler olarak değerlendirilmelidir. Kültür endüstrilerinin üretim mantığı, hedef kitle beklentileri ve kültürel dolaşım süreçleri, uyarlamaların biçimlenmesinde belirleyici rol oynar. Bu durum, uyarlamaların hem kültürel mirasın aktarılmasında hem de yeni anlamların üretilmesinde önemli bir işlev üstlendiğini gösterir. Dolayısıyla uyarlamalar, geçmiş ile bugün arasında bir köprü kuran, metinleri yeniden dolaşıma sokan ve onları farklı bağlamlarda yeniden anlamlandıran dinamik bir kültürel üretim alanı olarak ele alınmalıdır.

Ancak uyarlamaların bu çok yönlü yapısı, beraberinde çeşitli eleştirel yaklaşımları da getirir. Uyarlamalar bazı durumlarda yaratıcı ve dönüştürücü bir pratik olarak olumlu değerlendirilirken, bazı durumlarda ise kaynak metne zarar veren, ticari kaygılarla üretilmiş ya da “sadakatsiz” olarak nitelendirilen ürünler olarak eleştirilir. Bu nedenle bir sonraki bölümde, uyarlamaya yönelik olumlu ve olumsuz yaklaşımlar ele alınacak; uyarlamaların hem estetik hem de eleştirel düzeyde nasıl değerlendirildiği incelenecektir.

2.9. Uyarlamaya Yönelik Eleştirel Yaklaşımlar: Olumlu ve Olumsuz Perspektifler

Uyarlama çalışmaları, akademik literatürde uzun süre birbirine zıt iki kutup arasında tartışılan bir alan olmuştur. Bu tartışmaların merkezinde, uyarlamanın özgün bir yaratım mı yoksa asıl esere bağımlı bir “türev” mi olduğu sorusu yer alır. Özellikle Romantik dönemden miras kalan “özgünlük”, “bireysel deha” ve “metnin kutsallığı” kavramları, uyarlamaları uzun süre kaynak metnin gölgesinde kalan, ikincil, asalak ve hatta “eksik” eserler olarak konumlandırmıştır. Edebi metni hiyerarşik olarak en üstte konumlandıran bu olumsuz eleştirel perspektif, uyarlamayı

çoğunlukla bir tahrifat veya sanatsal yetersizlik göstergesi olarak değerlendirmiştir. Ancak çağdaş uyarlama kuramı, bu korumacı ve hiyerarşik bakış açısını temelinden sarsarak uyarlamayı çok sesli ve yaratıcı bir yeniden üretim süreci olarak tanımlar.

Bu kuramsal kırılmanın en önemli temsilcilerinden olan Hutcheon ve O’Flynn (2013), uyarlamaların yalnızca birer taklit veya aslına yetişemeyen başarısız kopyalar olarak değerlendirilmesine net bir biçimde karşı çıkar. Kuramcılar, uyarlamayı olumlu bir estetik düzleme taşıyarak her uyarlamanın aslında yeni bir bağlam içerisinde anlam üreten bağımsız bir süreç olduğunu belirtir. Hutcheon ve O’Flynn (2013) uyarlamanın bu üretken ve katmanlı doğasını şu sözlerle açıklar:

Bir uyarlama, taklitçi ya da ikincil olmak zorunda değildir; o, kaynak metinden türeyen ancak kendi özerkliğine sahip olan, aslına göre ikinci sırada gelen fakat değer bakımından asla ikincil kalmayan, çok katmanlı bir yaratıcı yapı sökülmesi ve yeniden inşa sürecidir (s. 9)

Benzer bir olumlu yaklaşımla Stam (2005) da odağı sadakat tartışmalarından uzaklaştırarak dönüşümün kaçınılmazlığına ve metinlerarası diyaloga çeker (s. 14). Stam’a (2005) göre, bir anlatının farklı bir sanat biçimine aktarılması, medyumların doğası gereği mutlak ve üretken bir değişimi beraberinde getirir. Kaynak metin, uyarlama süreciyle birlikte yok olmaz veya eksilmez; aksine yeni bir medyumun sunduğu çoklu gösterge sistemleri vasıtasıyla genişler ve yeni bir sanatsal meşruiyet kazanır (s. 18).

Tiyatro düzleminde ise Babbage (2015), bu dönüşümün performans sanatları için nasıl dinamik bir özgürleşme imkanı sunduğuna dikkat çeker. Babbage (2015) uyarlamanın, edebi metnin satır aralarında gizli kalan dramatik potansiyeli ve çok sesliliği açığa çıkaran, performansa dayalı bağımsız bir sanat formu olduğunu şu şekilde vurgular:

Sahne uyarlaması, edebi metnin pasif bir illüstrasyonu ya da hizmetkarı değildir; aksine metnin yazarının tekeline çıkarılarak yönetmen, oyuncu ve seyirci tarafından sahne üzerinde kolektif bir biçimde yeniden yazılması ve performansın canlılığıyla yeniden canlandırılması eylemidir (s. 3).

Laera (2014) da sürece olumlu bir perspektiften yaklaşarak tiyatro uyarlamalarını kültürel ve sanatsal birer “aktarım laboratuvarı” olarak nitelendirir (s. 8). Laera’ya (2014) göre bir metnin sahneye taşınması, o metnin tarihsel yükünü

hafifletirken, hedef kültürün ve şimdiki zamanın acil meseleleriyle doğrudan bağ kurmasını sağlayan ideolojik bir müdahale biçimidir (s. 12).

Tüm bu yaklaşımlar, uyarlamanın artık kaynak metne duyulan dogmatik bir “borç” veya “sadakat” ölçütü üzerinden değil, kendi başına sahip olduğu estetik, politik ve performatif değer üzerinden okunması gerektiğini ortaya koyar. Ancak uyarlamayı bağımsız bir eser olarak kabul etmek, onun kaynak metinle olan kopmaz metinlerarası bağını görmezden gelmek anlamına gelmez. Aksine, bu yaratıcı dönüşümün doğasını tam olarak kavrayabilmek, her iki metin arasındaki yapısal, zamansal ve anlamsal etkileşimin detaylı bir şekilde incelenmesini gerektirir. Bu gereklilikten hareketle bir sonraki bölümde, uyarlama sürecindeki benzerlikler ve farklılıklar karşılaştırmalı bir perspektifle ele alınarak, kaynak metin ile yeni eser arasındaki diyalektik ve dönüştürücü ilişki kuramsal boyutlarıyla analiz edilecektir.

2.10. Uyarlama Sürecinde Benzerlikler ve Farklılıklar: Diyalektik Bir İlişki

Uyarlama eylemi, özü itibarıyla kaynak metin ile hedef metin arasında kurulan ve hiçbir zaman tam bir uzlaşıyla sonuçlanmayan sürekli bir müzakere sürecidir. Bu süreçte ortaya çıkan benzerlikler ve farklılıklar, sadece teknik birer tercih ya da mekanik birer kısaltma işlemi değil; uyarlayıcının kaynak metne yönelik ideolojik, estetik ve kuramsal yaklaşımının somut birer yansımasıdır. Kaynak metin ile yeni yapıt arasındaki bu gerilimli ilişki, metinlerin birbirini yok ettiği değil, aksine birbirini çoğalttığı ve dönüştürdüğü diyalektik bir zeminde ilerler.

2.10.1. Benzerliklerin İşlevi: Tanınabilirlik ve Metinlerarasılık

Bir uyarlamanın kuramsal ve estetik olarak “uyarlama” kategorisinde kabul edilebilmesi için kaynak metinle arasında izleyici tarafından doğrudan “tanınabilir” bir bağın bulunması zorunludur. Hutcheon ve O’Flynn (2013), bu benzerliklerin ve ortak göstergelerin, okuyucunun veya izleyicinin metinlerarası bir bağ kurmasına olanak tanıdığını belirtir. Ancak bu benzerlik zinciri, sadece olay örgüsünün (*plot*) veya diyalogların sahnede birebir kopyalanması anlamına gelmez. Uyarlama kuramında benzerlikler; temel tematik izlekler, karakter arketipleri, atmosferik doku veya metnin felsefi özü üzerinden kurulur.

Bu doğrultuda, metinlerarasılık yaklaşımı kaynak metni dokunulmaz bir tabu olmaktan çıkararak onu yeni metinleri besleyen üretken bir kaynak havuzuna dönüştürür. Örneğin, John Clifford'un *Büyük Umutlar* uyarlamasında, Charles Dickens'ın yarattığı sınıfsal çatışma, endüstriyel yabancılaşma ve bireysel-ahlaki gelişim temalarının korunması, metnin kaynak esere olan yapısal ve anlamsal bağını simgeler. Buradaki benzerlik unsurları, izleyiciye kurmaca evrenin kapılarını açan ve kaynak metnin kültürel bellekteki meşruiyetini sahneye taşıyan stratejik köprüler olarak işlev görür.

2.10.2. Farklılıkların Gerekliliği: Medyum Özgüllüğü ve Yaratıcı Müdahale

Uyarlama sürecinde ortaya çıkan köklü farklılıklar ise genellikle “medyum özgüllüğü” (*medium specificity*) ve “kendine mal etme” (*appropriation*) kavramlarıyla temellendirilir. Romanın sahip olduğu geniş anlatı zamanı, zihinsel alan esnekliği ve iç monolog imkanları, tiyatronun fiziksel şimdiki zamanı, somut sahne mekanı ve bedensel aksiyonuyla karşı karşıya geldiğinde estetik ve yapısal değişim kaçınılmaz hale gelir. Kuramsal olarak farklılıklar bir “hata”, “bozulma” veya “eksiklik” olarak değil; metni yeni bir sanat formunda ve canlı performansın estetik kodlarında yaşatabilmek için yapılan zorunlu, politik ve yaratıcı müdahalelerdir.

Sanders (2006) bu durumu, uyarlamacının kaynak metni kendi kültürel ve sanatsal ekosistemine göre yeniden üretmesi olarak tanımlar. Uyarlayıcı, kaynak metindeki bazı kronolojik unsurları budayarak, bazı marjinal karakterleri merkeze alarak veya anlatısal boşlukları genişleterek metni kendi döneminin, mecrasının ve hedef kitlesinin gerçeklerine göre en baştan itibaren yeniden inşa eder. Dolayısıyla farklılıklar, uyarlamanın özgün bir sanat yapıtı olarak kendi meşruiyetini ilan ettiği yaratıcı kırılma noktalarıdır.

2.10.3. Karşılaştırmalı Bir Analiz Çerçevesi

Özetle, uyarlamayı benzerlikler ve farklılıklar üzerinden okumak, metni “sadakat” (*fidelity*) kısılacından kurtararak onu dinamik bir etkileşim alanı olarak görmeyi sağlar. Benzerlikler metnin köklerini korurken, farklılıklar metne yeni bir soluk ve özgün bir kimlik kazandırır. Bu diyalektik ilişki, kaynak metnin statik bir

yapı değil, her uyarlamada yeniden doğan üretken bir “ham madde” olduğunu kanıtlar.

Sonuç olarak tezin bu bölümünde; uyarlamanın tarihsel süreçte geçirdiği estetik dönüşüm, “sadakat” kavramına yönelik geliştirilen çağdaş eleştirel yaklaşımlar ve medyumlar arası geçişin beraberinde getirdiği yapısal zorunluluklar kuramsal bir çerçevede ele alınmıştır. Uyarlamanın, kaynak metne bağımlı ikincil ve asalak bir eser olmaktan ziyade; “kendine mal etme” (*appropriation*), “onarım” (*reparations*) ve “adaptürji” (*adapturgy*) süreçlerini kapsayan yaratıcı bir yeniden inşa eylemi olduğu saptanmıştır. Bu doğrultuda, kuramsal düzlemde sınırları çizilen yapı sökülmesi ve yeniden anlamlandırma süreçlerinin, pratik sahne gerçekliğinde nasıl karşılık bulduğunu somutlaştırmak tezin yöntemsel tutarlılığı açısından büyük bir gerekliliktir. Kuramsal düzlemde ortaya konulan bu yaklaşımların pratik karşılıklarını görmek, bir uyarlayıcının kaynak metne yönelik yapısal ve ideolojik müdahalesini somutlaştırmak amacıyla tezin üçüncü bölümünde; Dickens’ın *Büyük Umutlar* adlı romanı ile Clifford’un tiyatro uyarlaması karşılaştırmalı bir analize tabi tutulacaktır. Söz konusu analiz sürecinde, romandaki anlatıcı merkezli kronolojik yapının Clifford tarafından sahnede nasıl performatif bir şimdiki zamana dönüştürüldüğü, karakter arketiplerinin bedensel eylem süreçleriyle nasıl yeniden inşa edildiği ve Dickens’ın Victoria dönemine ait toplumsal eleştirilerinin çağdaş tiyatronun estetik imkanlarıyla nasıl onarıldığı metinsel ve dramaturjik düzeyde katman katman çözümlenecektir. Bu analiz, kuramsal bölümde tartışılan dönüşüm stratejilerinin, metinsel ve sahneleme düzeyinde nasıl somut birer dramaturjik gerçeğe dönüştüğünü ortaya koymayı hedefler.

Ancak kuramsal dönüşüm stratejilerinin ve dramaturjik müdahalelerin çözümlenmesi, metinlerin doğduğu ve yeniden üretildiği dönemin sosyo-kültürel ikliminden bağımsız düşünülemez. Kaynak metnin kuramsal sınırlarını ve bu sınırların estetik aktarım imkanlarını saptamak, her şeyden önce o metni var eden ve dönüştüren tarihsel kodların deşifre edilmesini zorunlu kılar. Bu gereklilikten hareketle tezin bundan sonraki bölümünde; Dickens’ın anlatısına zemin oluşturan Viktorya dönemi İngiltere’sinin sosyo-ekonomik yapısı, sınıf çatışmaları ve dönemin ideolojik atmosferi kapsamlı bir tarihsel süzgeçten geçirilecek; böylece Clifford’un uyarlamasındaki çağdaş dramaturjik tercihlerin tarihsel haritası netleştirilecektir.

3. ON DOKUZUNCU VE YİRMİNCİ YÜZYIL İNGİLTERE'Sİ VE UYARLAMA

Bu bölüm, edebi bir metnin zamansal ve mekansal yolculuğunun sadece biçimsel bir değişim değil, aynı zamanda derin bir ideolojik yeniden konumlandırma süreci olduğunu savunur. Dickens'ın *Büyük Umutlar* romanı, Viktorya dönemi İngiltere'sinin sosyokültürel kodlarını ve sınıfsal çatışmalarını barındıran kanonik bir metin olarak, yirminci yüzyıl sonu uyarlamalarında modern dünyanın politik, etik ve psikolojik kaygılarıyla yeniden inşa edilir. Bu süreçte uyarlama, ikinci bölümde tartışılan “sahiplenme” (*appropriation*) ve “onarım” (*reparations*) stratejileriyle, geçmişin değerlerini bugüne taşıırken onları kaçınılmaz olarak dönüştüren bir “kültürel tercüme” işlevi görür. Metnin bir yüzyıldan diğerine taşınması, o metnin içindeki tarihsel sessizlikleri keşfetmek ve bu sessizlikleri 1980'ler sonrası İngiltere'sinin (Margaret Thatcher dönemi) dinamikleriyle yeniden seslendirmek anlamına gelir.

3.1. Genel Bakış: Neden Uyarlama

Edebiyat ve drama çalışmalarında uyarlama, uzun bir süre boyunca kaynak metne “sadakat” (*fidelity*) kavramı üzerinden tartışılmış ve genellikle orijinalin bir “türevi”, eksikli bir kopyası olarak görülerek ikincil bir konuma yerleştirilmiştir. Bu geleneksel ve hiyerarşik bakış açısı, kaynak metni ulaşılamaz ve dokunulmaz bir “orijin” olarak kutsarken, uyarlamayı ise kaçınılmaz bir yozlaşma alanı olarak damgalamıştır. Ancak çağdaş uyarlama kuramcıları, bu sınırlayıcı süreci bir eksilme değil, kaynak metni sürekli canlı tutan ve ona yeni anlam katmanları ekleyen genişlemeci bir “yeniden yaratım” süreci olarak tanımlar. Hutcheon (2006) uyarlamanın bu genişlemeci ve bağımsız yapısını şu sözlerle ifade eder:

Uyarlamaları sadece özerk işler olarak değil, aynı zamanda birer uyarlama olarak incelemeliyiz; yani onları, önceki yapıtlara yönelik bilinçli, ilan edilmiş ve genişletilmiş yeniden ziyaretler (*revisitations*) olarak değerlendirmeliyiz (s. 6).

Hutcheon (2006), uyarlamayı pasif bir kopyalama eylemi olarak görmekten ziyade, kaynak metinle girilen aktif ve “çift merkezli” (*palimpsestuous*) bir diyalog olarak değerlendirir.¹⁷ Kuramcıya göre uyarlama, geçmişte üretilmiş kanonik bir

¹⁷ Çift Merkezli (*Palimpsestuous*): Gérard Genette'in metinlerarasılık çalışmalarından ödünç alınan ve Linda Hutcheon (2006) tarafından uyarlama kuramına uyarlanan bu kavram, bir uyarlama eserin

eserin sadece biçimsel bir kostüm değiştirmesi değil, aynı zamanda yeni bir tarihsel ve ideolojik bağlam içinde kaçınılmaz olarak yeniden konumlandırılmasıdır. Hutcheon (2006), medyumlar arası geçişteki bu zorunlu yeniden inşa sürecini ve işaret sistemlerinin değişimini şu sözlerle vurgular:

Bir metnin başka bir medyuma uyarlanması, basit bir yeniden biçimlendirme (*reformatting*) işleminden ziyade, işaret sistemlerinin kökten değiştiği göstergelerarası bir kod dönüştürme (*transcoding*) ve serbest bir yorumlama (*paraphrase*) eylemidir; bu süreç doğası gereği hem kuramsal hem de ideolojik bir yeniden konumlandırmayı beraberinde getirir (s.16-17).

Bu doğrultuda metinlerin zamansal ve mekansal yolculuğu, kaynak yapının kendi dönemi itibarıyla üstünü örtmek zorunda kaldığı ideolojik boşlukları, tarihsel sessizlikleri ve sınıfsal ya da toplumsal cinsiyete dayalı çelişkileri güncelin politik, etik ve estetik sesleriyle yeniden doldurma işlevi görür. Metni uyarlamak, orijinal anlatının otoritesine boyun eğmek değil; aksine o anlatıyı yeni bir zaman diliminin merceğinden geçirerek yapı söküme uğratmaktır. Dolayısıyla uyarlama, geçmişe yönelik statik bir sadakat borcu ödemek yerine, bugünün kültürel ve toplumsal krizleri üzerinden geçmişini yeniden problematize eden ve ona müdahale eden radikal bir kültürel tercüme hamlesidir. Bu eylem sayesinde kanonik yapıtlar, donmuş birer tarihsel anıt olmaktan çıkarak şimdiki zamanın politik ve estetik kavgalarına yön veren dinamik birer kuramsal enstrümana dönüşür.

3.1.1. Edebi Bir Müdahale Olarak Uyarlama: On Dokuzuncu Yüzyıldan Yirminci Yüzyıla Geçişin Mantığı

İkinci bölümde kuramsal çerçevesi çizilen uyarlama ve “sahiplenme” (*appropriation*) kavramları, on dokuzuncu yüzyıl İngiltere’sinden yirminci yüzyılın son çeyreğine yapılan edebi yolculuğu anlamlandırmak adına kritik bir işlev görür. Sanders’ın (2006) vurguladığı “sahiplenme” (*appropriation*) süreci, bu tez kapsamında sadece bir metin aktarımı olarak değil, Viktorya döneminin katı toplumsal normlarının modern dünyanın etik ve psikolojik süzgecinden geçirilerek yeniden üretilmesi olarak ele alınır. Keza Hutcheon’ın (2006) “bağlamsal göç” olarak tanımladığı olgu, Dickens’in yarattığı sosyokültürel atmosferin, Clifford’un

okunma ve alımlanma sürecindeki çift odaklılığı ifade eder. Kavram, parşömenlerin üzerindeki eski yazıların tam silinmeyip alttan kısmen görünmeye devam etmesi (*palimpsest*) gibi, izleyicinin ya da okuyucunun modern uyarlamayı (yeni metni) deneyimlerken aynı zamanda arka planda kaynak metnin (eski metnin) hayaletini ve hafızasını da eş zamanlı olarak hissetmesini, eseri iki merkezli bir bellek üzerinden anlamlandırmasını tanımlar.

modern tiyatro estetiğiyle girdiği diyalogda kazandığı yeni “politik ağırlığı” (*political valence*) açıklar. Hutcheon, bir metnin tarihsel olarak yer değiştirmesinin ardındaki bu ideolojik dönüşümü şu sözlerle ortaya koyar:

Bir uyarlama, yeni bir zamansal veya mekansal bağlama göç ettiğinde, sadece biçimsel bir değişime uğramaz; politize olur. Kaynak metnin yaratıldığı dönemin egemen değerleri ile uyarlamanın üretildiği yeni dönemin politik iklimi karşı karşıya geldiğinde, eserin taşıdığı anlamın ağırlık merkezi de kaçınılmaz olarak bugünün ideolojik ihtiyaçlarına doğru kayar (s. 142).

Bu kuramsal perspektif ışığında, Dickens’ın 1860’larda mülkiyet ve sınıf yarılması üzerinden kurguladığı dünya, Clifford tarafından 1980’lerin Thatcher dönemi İngiltere’sine taşındığında radikal bir anlam kaymasına uğrar. Viktorya döneminin statik sınıf kodları, yirminci yüzyıl sonunun finans odaklı, bireyci pazar mantığıyla yeniden örtüşür. Dolayısıyla uyarlama eylemi geçmişle bugün arasında kurulan edilgen bir köprüden ziyade, geçmişin bugünün değer yargıları ve sosyo-ekonomik krizleri üzerinden yeniden inşa edildiği dinamik bir müdahale alanı olarak değerlendirilmelidir. Bu müdahale sayesinde, kanonik metnin içindeki tarihsel çatışmalar şimdiki zamanın politik eleştirisi için güçlü birer ideolojik enstrümana dönüştürülür.

3.2. Sosyokültürel ve Hukuki Zemin: On Dokuzuncu Yüzyılın Mekanik Dünyası

On dokuzuncu yüzyıl İngiltere’si, Williams’ın (1958) ifadesiyle, toplumsal bağların yerini alan ve bireyi bir sistemin parçası haline getiren “mekanik” bir yapının yükselişine tanıklık etmiştir. Bu dönemde Londra, sadece bir şehir değil, aynı zamanda sınıfsal uçurumların ve endüstriyel kargaşanın somutlaştığı bir mekandır. Williams (1958), bu süreci “endüstri” kelimesinin anlam değiştirmesiyle ilişkilendirerek, insanın üretim sürecindeki bir araç haline gelmesini “mekanik bir zorunluluk” olarak nitelendirir (s. 54). Williams (1958), bu endüstriyel mekanikleşmenin insan ilişkileri üzerindeki yıkıcı etkisini şu sözlerle temellendirir:

Dönemin en radikal dönüşümü, insanın üretim araçları karşısında kendi özgün varlığını yitirerek sistemin işleyişini sağlayan mekanik bir dişliye indirgenmesidir. Bu yeni iktisadi düzende toplumsal bağlar, insani birer yükümlülük olmaktan çıkıp tamamen endüstriyel üretimin ve pazarın verimlilik mekanizmalarına hizmet eden mekanik birer zorunluluğa dönüşmüştür (s. 54).

Bu mekanik yapı, kendini en belirgin şekilde kentsel dokuda hissettirir. Sanayileşme dalgası kentsel mekanı dönüştürürken, insanı da mekansal bir sıkışmışlığa mahkum eder. Liza Picard (2005), on dokuzuncu yüzyıl Londra'sının fiziksel gerçekliğini analiz ederken, şehrin sadece binalardan değil, katı bir hiyerarşiyle örülmüş “geçirgen olmayan sosyal sınırlardan” oluştuğunu belirtir. Özellikle nehir kirliliği, kömür dumanı ve yoğun sis, sadece çevresel bir faktör değil, toplumsal bozulmanın fiziksel birer kanıtıdır (12-14). Picard, Viktorya Londra'sındaki bu mekansal kirliliği ve sınıfsal bölünmeyi şu şekilde açıklar:

On dokuzuncu yüzyıl ortalarında Londra, nehir yataklarını istila eden endüstriyel atıklar, kenti nefes alınamaz kılan kalıcı kömür dumanı ve yoğun sis bulutuyla sadece ekolojik bir felaketi değil; katı, geçirgen olmayan sınıfsal sınırları ve ahlaki bir çürümeyi de mekansal düzeyde dışa vuruyordu (s. 12).

Bu boğucu kentsel atmosfer, Dickens'in *Büyük Umutlar*'da kurguladığı Londra tasvirinin tarihsel zeminini oluşturur. Pip'in Newgate Hapishanesi çevresinde hissettiği o kaçma arzusu ve Smithfield Pazarı'nın “kanlı ve pis” dokusu (Dickens, 1861/2024, s. 224-226), Picard'ın tarif ettiği kentsel sefaletle birebir örtüşür. Mekanın bu denli kirli ve tekinsiz kurgulanması, karakterlerin içsel yabancılaşmasını ve sınıf atlama hırslarını tetikleyen temel motivasyondur. Pip için Londra, bir kurtuluş vaadi olmaktan ziyade, Viktorya toplumunun ahlaki yozlaşmasını görünür kılan geniş ölçekli bir sahnedir.

Öte yandan, bu mekanikleşme hukuki ve etik düzlemde de karşılık bulur. Dönemin hukuk anlayışı, insani duygulardan arındırılmış, tıkr tıkr işleyen bir makine gibi kurgulanmıştır. Caitriona Beaumont (1996), bu dönemde vatandaşlık ve bireysel hakların mülkiyet odaklı bir “toplumsal fayda” süzgecinden geçirildiğini savunur (s. 12). Jagers gibi figürlerin profesyonel bir soğuklukla ellerini sürekli yıkaması, aslında bu mekanik ve kirli sistemle aralarına koydukları etik mesafeyi simgeler. On dokuzuncu yüzyılın adalet mekanizması, Magwitch örneğinde olduğu gibi, sistem dışı unsurları “temizlemek” ve onları sömürge ekonomisinin bir parçası yapmak üzerine kurulmuştur. Beaumont (1996), dönemin hukuk zihniyetindeki bu mülkiyet odaklı ve dışlayıcı vatandaşlık yapısını şu sözlerle açığa çıkarır:

Viktorya dönemi hukuku ve devlet mekanizması, vatandaşlık haklarını ve toplumsal makbüllüğü tamamen mülkiyet aidiyeti üzerinden tanımlamaktadır. Bu çerçevede adalet, bireysel trajedileri ya da toplumsal adaletsizlikleri onarmaya çalışan ahlaki bir kurum değil;

aksine mülkiyet düzenini tehdit eden unsurları sistem dışına iterek sömürge düzleminde ekonomik faydaya dönüştüren pragmatik ve mekanik bir aygıttır (s. 12).

Sonuç olarak, on dokuzuncu yüzyılın sosyokültürel ve hukuki yapısı, bireyi bir yandan kentsel yoksulluğun getirdiği sınırlar içine hapsederken diğer yandan mülkiyet ilişkileri üzerinden nesneleştiren çift yönlü bir baskı mekanizması işlevi görür. Adaletin ve hukukun bu mekanikleşmiş doğası, bireysel ahlakı tamamen pazarın kurallarına teslim ederek, yirminci yüzyıl sonundaki neoliberal dönüşüme zemin hazırlayan tarihsel bir sürekliliğin ilk halkasını oluşturur.

Kentsel dokuda ve adalet mekanizmasında somutlaşan bu mekanikleşme dalgası, arka planını Viktorya dönemi İngiltere’sinin denetimsiz kapitalist büyüme modelinden ve mülkiyet odaklı bölüşüm ilişkilerinden alır. Dolayısıyla, mekanik yapının bireyler üzerindeki psikolojik ve etik baskısını tam anlamıyla kavrayabilmek, şehrin fiziki çehresini belirleyen iktisadi dinamiklerin incelenmesini zorunlu kılar. Bu nedenle, bir sonraki başlıkta Londra’nın dönemsel finansal ekosistemi, sınıfsal kutuplaşması ve kentsel gerçekliği daha mikro bir mercekten ele alınacaktır.

3.2.1. Ekonomik Yapı ve Kentsel Gerçeklik: Viktorya Londra’sı

Picard (2005), 1840 ile 1870 arası Londra’sını tasvir ederken, sanayileşmenin getirdiği büyük ölçekli zenginlik ile kentin arka sokaklarında hüküm süren sefalet arasındaki keskin ayrımı vurgular. Bu dönemde Londra, sadece imparatorluğun başkenti değil, aynı zamanda kontrolsüz büyümenin yarattığı kentsel kaosun merkezidir. Dickens’ın *Büyük Umutlar* romanında Pip’in Newgate Hapishanesi’nin boğucu kasvetinden veya Smithfield Pazarı’nın kanlı çamurundan duyduğu derin tiksinti (Dickens, 1861/2024, s. 224-226), Picard’ın tarihsel verilerle sunduğu kentsel gerçeklikle birebir örtüşür. Picard (2005), dönemin Londra’sını, endüstriyel büyümenin insan ve çevre üzerinde kurduğu belirgin baskısını vurgulayarak şu sözlerle betimler:

Kent, 1850’lerin ortalarına gelindiğinde insan kalabalığının, kesim hayvanlarının ve kontrolsüz endüstriyel atıkların iç içe geçtiği, nefes almanın dahi fiziksel bir mücadeleye dönüştüğü devasa bir mekanik kütleye dönüşmüştü. Bu kentsel ekosistemde zenginliğin ışıltısı, arka sokaklardaki katı sefaletin kokusuyla ve isiyile sürekli olarak perdeleniyordu (s. 14-15).

Picard’a (2005) göre Viktorya Londra’sında nehirlerin kirliliği ve kenti esir alan yoğun sis (*smog*), sadece fiziksel bir çevre sorunu değil, aynı zamanda sosyal bir katmanlaşma ve ahlaki çürüme göstergesidir (s. 12-14). Pip’in “beyefendi” (*gentleman*) olma arzusu, sadece sınıfsal bir yükselme çabası değil, aynı zamanda bu fiziksel ve ahlaki “kirlilikten” kurtulma arzusudur. Kentin isi ve çamuru, Pip’in gözünde demircilik geçmişinin, elindeki nasırların ve alt sınıfa ait olmanın getirdiği sınıf utancıyla özdeşleşir. Picard’ın (2005) belirttiği üzere kentsel kirlilik, alt sınıfların üzerine yapışan ve onları toplumun “temiz” kesimlerinden ayıran kaçınılmaz bir damga işlevi görür (s. 38-39). Pip için Londra’nın çamurlu sokaklarından uzaklaşmak, kendi geçmişinin sınıfsal izlerini geride bırakmak anlamına gelir.

Öte yandan, bu mekansal ayrışma ve kirlilik algısı, arka planını dönemin iktisadi dönüşümünden alır. Williams (1958), on dokuzuncu yüzyılda sanayileşmenin ve pazar ekonomisinin etkisiyle bireyler arasındaki insani ve toplumsal ilişkilerin giderek koptuğunu ve yerini ekonomik çıkarlara bıraktığını savunur. Williams, toplumsal bağların bu finansallaşma sürecini ve insani değerlerin aşınmasını şu tespitiyle ortaya koyar:

Sanayi kapitalizminin yerleşiklik kazandığı bu yeni düzende, geleneksel toplumsal bağların ve insani yükümlülüklerin yerini tamamen paranın egemenliğine dayalı soğuk bir “nakit bağı” (*cash-nexus*) almıştır. Bireyler artık birbirlerine toplumsal ahlak ya da şefkatle değil, piyasanın belirlediği maddi çıkarlar ve finansal işlemler aracılığıyla bağlanmaktadır (s. 15).

Williams’a (1958) göre mekanikleşen bu toplumda, değer yargıları emeğin kutsallığından paranın gücüne kaymıştır. Pip’in bir beyefendiye dönüşme sürecinde kendi dürüst emeğini, demirci ocağındaki zanaatini veya bireysel yeteneğini değil, kaynağını bilmediği gizemli bir serveti (Magwitch’in sömürge topraklarında biriktirdiği sermayeyi) kullanması, bu paraya dayalı statü anlayışının tam bir yansımasıdır. Pip, Williams’ın analiz ettiği “mekanikleşmiş birey” gibi, toplumsal saygınlığın karakterden veya ahlaki erdemden ziyade maddi sermaye düzeyi ve mülkiyetin hacmiyle ölçüldüğü bir sistemin parçası haline gelir. Bu durum, on dokuzuncu yüzyılın “beyefendi” (*gentleman*) idealinin, ahlaki bir yetkinlikten ziyade tamamen finansal bir kapasiteye ve pazar performansına indirgenmiş olduğunun bir kanıtıdır. Clifford’un oyununda da bu durum, Pip’in Joe’nun samimi ve temiz

dünyasından kaçıp Londra'nın borç ve statü odaklı mekanik çarklarına teslim olmasıyla trajik bir görünürlük kazanacaktır.

Bu durum, on dokuzuncu yüzyılın “beyefendi” (*gentleman*) idealinin, ahlaki bir yetkinlikten ve erdemli bir karakter yapısından ziyade tamamen finansal bir kapasiteye ve pazar performansına indirgenmiş olduğunun kanıtıdır. Viktorya dönemi İngiltere'sinde kökleri aristokratik değerlere ve soyluluğa dayanan geleneksel beyefendi algısı, sanayi kapitalizminin ve burjuva sınıfının yükselişiyle birlikte radikal bir dönüşüme uğramıştır. Yeni düzende saygınlık, bireyin topluma sunduğu ahlaki katkı üzerinden değil, sahip olduğu likidite ve mülkiyetin büyüklüğü üzerinden belirlenir. Pip'in Joe Gargery'nin yanındaki dürüst, üretken ve ahlaki açıdan temiz olan demircilik zanaatini küçümseyerek Londra'nın üretim dışı, borç odaklı ve tüketime dayalı yapısına kapılması, Williams'ın (1958) işaret ettiği bu değerler kaymasının somut bir göstergesidir.

Pip, paranın dönüştürücü gücüne teslim oldukça, insani ilişkilerini de birer finansal işlem gibi görmeye başlar. Joe ile olan samimi bağından utanması, Magwitch'in sağladığı sermayeyle yapay bir asalet inşa etmeye çalışması, aslında bireyin kendi özgün varlığına yabancılaşarak pazarın soğuk bir nesnesine dönüşme sürecidir. Clifford'un modern tiyatro uyarlaması, Dickens'ın romanda ince bir ironiyle eleştirdiği bu finansallaşmış beyefendilik idealini daha da keskinleştirir. Clifford, Pip'in Londra'daki mekanik ve lüks yaşamını, arka plandaki sömürgeci sermaye birikimiyle (Magwitch'in Avustralya'daki zorunlu emeğiyle) doğrudan karşı karşıya getirerek, Viktorya döneminin paraya dayalı statü anlayışının ahlaki ikiyüzlülüğünü sahnede görünür kılar. Böylece on dokuzuncu yüzyılın mekanikleşmiş toplumsal yapısı, sadece bireyin emeğini çalmakla kalmaz; onun ahlaki değer sistemini de tamamen paranın ve cüzdanın otoritesine teslim ederek yirminci yüzyıl sonunun aşırı bireyci, finans odaklı dünyasına tarihsel ve ideolojik bir köprü oluşturur.

Viktorya Londra'sının fiziki çehresini ve toplumsal ilişkilerini esir alan bu finansal mantık ve paraya dayalı statü anlayışı, dönemin kurumsal yapılarından bağımsız düşünülemez. “Nakit bağı” (*cash-nexus*) üzerinden şekillenen ekonomik sistem, varlığını ve meşruiyetini dönemin mülkiyet odaklı hukuk normları ve ceza mekanizmaları sayesinde korur. Dolayısıyla, Pip'in yaşadığı sınıfsal ayrışmanın ve

ahlaki dönüşümün tam olarak anlamlandırılabilmesi için, ekonomik rasyonalizmin adalet sistemindeki kurumsal yansımalarının da çözümlenmesi gerekir. Bundan hareketle bir sonraki başlıkta, Viktorya dönemi İngiltere’inde hukukun insani değerlerden arındırılmış mekanik yapısı, etik boşlukları ve sistemin Jaggars ile Magwitch gibi figürler üzerinden kurguladığı “mekanik adalet” anlayışı kuramsal bir mercekten ele alınacaktır.

3.2.2. Hukuk, Etik ve “Mekanik” Adalet

On dokuzuncu yüzyıl Viktorya İngiltere’inde hukuk, Williams’ın (1958) “mekanik toplum” kavramsallaştırmasına paralel olarak, insani duygulardan ve etik kaygılardan arındırılmış, yalnızca kanıtlara, katı prosedürlere ve rasyonel süreçlere dayanan bir makine gibi kurgulanmıştır. Bu dönemde adalet, bireyin vicdanını veya toplumsal koşullarını gözetken bir mekanizmadan ziyade, sanayileşmiş toplumun düzenini korumayı amaçlayan, sistematik ve nesnel bir aygıttır. Williams (1958), bu mekanik düzenin toplumsal ve kurumsal zihniyeti nasıl biçimlendirdiğini şu sözlerle betimler:

On dokuzuncu yüzyılın kurumsal aygıtları, rasyonel bir işleyiş adına insani duyarlılıkları dışlayan katı birer formül gibi işletilmiştir. Hukuk ve adalet mekanizmaları da bu rasyonalizasyon dalgasından payını almış; bireysel trajedileri veya ahlaki ikilemleri pazarın ve mülkiyet düzeninin soğuk istatistiklerine indirgeyen mekanik birer prosedüre dönüşmüştür (s. 54).

Dickens’in *Büyük Umutlar* romanında yarattığı Avukat Jaggars figürü, bu mekanik adalet sisteminin belirgin bir yansıması olarak öne çıkar. Jaggars’ın ofisinde her müvekkil görüşmesinden sonra ellerini kokulu sabunlarla titizlikle ve takıntılı bir biçimde yıkaması (Dickens, 1861/2024, s. 285), sadece fiziksel bir hijyen arayışı değildir. Bu eylem, temas ettiği suç dünyasının “kirli” doğasından ve adaletin bazen trajik olan sonuçlarından arınma çabasını temsil eder. Williams’ın (1958) analiz ettiği “mekanikleşmiş profesyonellik” uyarınca Jaggars, yasayı etik bir pusuladan ziyade duygusal bir mesafeyle yönetilen bir işlem basamağı olarak görür. Onun bu kayıtsızlığı, hukukun insan hayatlarını sadece dosya numaraları ve kanıtlar olarak gören yapısını simgeler.

Beaumont’un (1996) belirttiği üzere, on dokuzuncu yüzyılda vatandaşlık hakları ve toplumsal aidiyet, mülkiyet sahipliği ve mevcut sınıfsal statüyle kopmaz

bir biçimde bağlıdır (s. 12). Magwitch gibi bir suçlunun sistemin dışına itilerek sürgüne (*transportation*) gönderilmesi, on dokuzuncu yüzyılın “istenmeyenleri” disipline etme ve onları sömürge coğrafyalarında bir “üretim aracına” dönüştürme mantığının doğrudan bir sonucudur. Suçlu, bu mekanik sistem içerisinde artık iyileştirilmesi gereken bir insan değil, mülkiyet düzenini tehdit ettiği için sistemin dışına transfer edilen bir “atık” veya uzak coğrafyalarda ekonomik fayda sağlayacak bir nesne olarak görülür. Beaumont (1996), dönemin hukuk felsefesindeki mülkiyet odaklı bu dışlama sistemini şu sözlerle netleştirir:

On dokuzuncu yüzyıl hukuk zihniyeti, suçluyu ahlaki bir rehabilitasyon nesnesi olarak görmekten ziyade, mülkiyet sınırlarını ihlal eden işlevsiz bir unsur olarak kodlar. Bu doğrultuda sürgün ve hapis gibi cezalandırma pratikleri, toplumsal vicdanı rahatlatma amacından ziyade, sistem için tehlikeli olan bireyleri sömürge ekonomisinin iş gücüne dahil ederek finansal birer verimlilik enstrümanı haline getirme mantığına dayanır (s. 12).

Nitekim Magwitch’in sürgünü, sadece bireysel bir ceza değil, mülkiyetin kutsandığı bir sistemin kendi güvenliğini sağlama operasyonudur. Adaletin bu duygusuz ve “mekanik” işleyişi, bireyi sistemin işleyişi adına bir nesneye indirgeyerek Viktorya döneminin toplumsal disiplin anlayışını pekiştirir. Ancak on dokuzuncu yüzyılın bu katı mülkiyet ve disiplin odaklı yapısı, yirminci yüzyıl sonunun neoliberal politikaları ve bireyci felsefesiyle farklı bir düzlemde yeniden hayat bulacaktır. Bu evrim, mülkiyetin bir statü göstergesinden ziyade bireysel bir “hayatta kalma” stratejisine dönüştüğü yeni bir sosyokültürel iklimin kapısını aralar.

Viktorya döneminde temelleri atılan, bireyi mülkiyet ilişkileri içinde nesneleştiren ve adaleti rasyonel bir piyasa koruyucusuna dönüştüren bu mekanik mantık, tarihsel süreç içinde sönümlenmemiş; aksine yirminci yüzyılın son çeyreğinde daha radikal bir formda kurumsallaşmıştır. On dokuzuncu yüzyılın disiplin ve asalet odaklı mülkiyet anlayışı, 1980’ler İngiltere’inde Margaret Thatcher’ın pazar merkezli ideolojisiyle birleşerek toplumsal yapıda belirgin bir dönüşüme yol açmıştır. Dolayısıyla, klasik anlatıdaki mekanik yabancılaşmanın çağdaş tiyatro sahnesindeki yankılarını anlamak, bu iki tarihsel dönemin ideolojik sürekliliğini ve kırılmalarını incelemeyi zorunlu kılar. Bu doğrultuda, bir sonraki bölümde, Thatcherizm dönemi İngiltere’sinin sosyo-ekonomik dinamikleri ve bu iklimin modern dramının estetik ve politik sesini nasıl şekillendirdiği ele alınacaktır.

3.3. Yirminci Yüzyıl Sonu İngiltere'si: Thatcherizm ve Modern Dramanın Sesi

On dokuzuncu yüzyılın belirgin sınıf hiyerarşisi ve toplumsal statü odaklı mekanik yapısı, yirminci yüzyılın son çeyreğinde yerini niteliksel olarak ayrışan farklı ancak onunla yapısal bir süreklilik arz eden bir sosyokültürel iklime bırakmıştır. Özellikle 1980'li yıllar İngiltere'si, Margaret Thatcher'ın "toplum diye bir şey yoktur, sadece bireysel erkekler, kadınlar ve aileler vardır" söylemi doğrultusunda şekillenen bu süreç; bireysel başarıyı, serbest pazar ekonomisini ve katı bir ekonomik pragmatizmi kutsayan neoliberal bir dönemi temsil eder.¹⁸ Bu ideolojik kırılma, kolektif toplumsal sorumlulukların ve refah devleti mekanizmalarının yerini, tamamen bireysel hırsların ve girişimcilik kültürünün aldığı radikal bir dönüşümün sahnesidir. Thatcherizm, toplumu bir arada tutan geleneksel ve dayanışmacı bağları çözerek, her bireyi kendi kaderinden sorumlu birer "ekonomik aktöre" (*homo economicus*) dönüştürmeyi amaçlamıştır (Campbell, 1987, s. 42).¹⁹

Bu dönemde finans sektörünün kuralsızlaştırılması ve kamusal mülkiyetin özelleştirilmesi, toplumsal düzlemde zenginliğe ulaşma arzusunu meşru ve normatif bir hedef haline getirmiştir. Williams'ın (1958) daha önce on dokuzuncu yüzyıl sanayileşmesi için teşhis ettiği o soğuk "nakit bağı" (*cash-nexus*), 1980'lerde Thatcher hükümetinin politikalarıyla en radikal ve kurumsallaşmış seviyesine ulaşmıştır. Artık bireyler sadece pazarın birer dişlisi değil, pazarın bizzat kendisi gibi düşünmeye zorlanan rasyonel tüketicilerdir. Dayanışma, işçi sendikaları ve kamusal fayda gibi kavramlar sistem dışı ilan edilerek tasfiye edilirken; aşırı bireycilik, rekabetçilik ve finansal performans yeni dönemin egemen hegemonyasını oluşturmuştur.

¹⁸ Margaret Thatcher'ın 23 Eylül 1987 tarihinde *Woman's Own* dergisine verdiği mülakatta ifade ettiği "There is no such thing as society. There are individual men and women and there are families" söylemi, Neoliberal Thatcherizmin temel felsefesini özetler. Bu yaklaşım, İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen kolektif refah devleti anlayışını ve kamu sorumluluğunu reddederek; toplumu tamamen atomize bireylerden ve ailelerden ibaret sayar. Böylece birey, toplumsal yardımlaşma ağlarından kopararak kendi ekonomik kaderiyle baş başa bırakılan ve tüm sorumluluğu üstlenmesi beklenen rasyonel bir piyasa aktörüne (*homo economicus*) dönüştürülür.

¹⁹ *Homo economicus* (ekonomik insan), klasik ve neoklasik iktisat kuramlarında her zaman rasyonel kararlar alan, kendi çıkarlarını maksimize etmeye odaklanmış ve toplumsal bağlardan ziyade maddi kazanç odaklı hareket eden soyut insan modelini ifade eder. Thatcherizm ideolojisi, bu iktisadi kavramı toplumsal düzleme taşıyarak sosyal devletin korumacı yapısını tasfiye etmeyi ve bireyi sadece piyasa dinamikleri içinde var olan rekabetçi bir aktör olarak yeniden inşa etmeyi hedeflemiştir.

Bu sosyo-ekonomik ve ahlaki dönüşüm, yirminci yüzyıl sonu modern İngiliz tiyatrosunda ve dramaturjisinde de belirgin bir biçimde karşılık bulmuştur. Dönemin oyun yazarları, özellikle Clifford gibi isimler, klasik kanonik metinleri yeniden sahnelerken Thatcherizmin yarattığı bu bireyci ve parçalanmış insan tipolojisini eleştirel bir süzgeçten geçirmişlerdir. On dokuzuncu yüzyılın mülkiyet odaklı asalet takıntısı ile 1980'lerin finans odaklı “yırtıcı hayatta kalma” stratejileri arasındaki benzerlik, modern dramının politik sesini ve estetik dilini belirleyen temel motivasyon kaynağı olmuştur.

3.3.1. Ekonomik ve Politik Dönüşüm: Bireycilik ve “Taşınabilir Mülk”

Beatrix Campbell (1987), *The Iron Ladies* adlı çalışmasında Thatcher dönemi ideolojisinin aile ve birey üzerindeki etkilerini analiz ederken, devletin korumacı ve kamusal yapılarının yerini alan pazar odaklı serbest piyasa modeline işaret eder. Campbell'a (1987) göre 1980'li yıllar, İngiliz toplumunda sadece iktisadi bir yapı değişimini değil, bireyin toplumsal dokuyla ve devletle kurduğu ilişkiyi kökten değiştiren “radikal bir bireycilik” dönemidir. Campbell (1987), bu neoliberal hegemonya altında gelişen yeni ahlak yapısını şu tespitiyle ortaya koyar:

Thatcher dönemi ideolojisi, bireyin kendi kaderini tamamen tek başına tayin etmesi ve tabiri caizse kendi başının çaresine bakması üzerine kurulu, piyasa temelli bir liyakat ve başarı ahlakı geliştirmiştir. Bu yeni ahlaki düzende kolektif dayanışma bağları birer zaaf olarak kodlanırken, bireysel zenginleşme, rekabetçilik ve yukarı doğru sınıfsal mobilite rasyonel birer varoluş ödevi haline getirilmiştir (s. 165).

Bu ideolojik zemin, Clifford'un uyarlamasında Pip karakterinin sınıf atlama arzusuna modern ve güncel bir anlam yükler. Pip'in motivasyonu, Viktorya döneminin kalıtsal soyluluğa ve katı etik kodlara dayalı geleneksel “beyefendi” (*gentleman*) idealinden ziyade, 1980'lerin rekabetçi, piyasa odaklı ve “yukarı doğru mobilite” (*upward mobility*) hırsıyla birebir paralel bir düzleme çekilir. Campbell'ın (1987) analiz ettiği “yeni sağ” (*new right*) doktrini uyarınca statü, artık soy ağacı, aile kökleri veya toplumsal kabulden ziyade, bireyin serbest piyasadaki cari gücü ve maddi/finansal başarısıyla ölçülür.²⁰

²⁰ “Yeni sağ” (*new right*), özellikle 1970'lerin sonundan itibaren Batı dünyasında (özellikle İngiltere'de Thatcherizm ve ABD'de Reaganizm biçiminde) yükselişe geçen, klasik liberalizmin serbest piyasa ekonomisi ile muhafazakar toplumsal değerleri harmanlayan siyasi ve iktisadi bir doktrindir. Bu yaklaşım, sosyal devlet uygulamalarını, kamusal müdahaleleri ve kolektif dayanışma modellerini bireysel özgürlüğün ve ekonomik verimliliğin önündeki en büyük engeller olarak kabul

On dokuzuncu yüzyıl Viktorya döneminde toplumsal itibarın, köklü geçmişin ve toprak mülkiyetinin statik bir simgesi olan mülkiyet algısı, yirminci yüzyılın son çeyreğinde Wemmick'in "taşınabilir mülk" (*portable property*) felsefesiyle çok daha pragmatik, korunmacı ve "likit" bir hal almıştır. Jessica Prestidge'in (2017) belirttiği gibi, Thatcher dönemi İngiltere'sinde mülk edinme arzusu, sadece ekonomik bir yatırım veya zenginleşme aracı değil, aynı zamanda bireyin kaotik, kuralsızlaştırılmış ve güvencesiz dış dünyadan sığındığı psikolojik bir güven alanı işlevi görür. Prestidge (2017), dönemin konut politikaları ile bireysel psikoloji arasındaki bu sığınma ilişkisini şu sözlerle açığa çıkarır:

Thatcher dönemi İngiltere'sinde mülk sahibi olmak, neoliberal düzenin yarattığı tekinsiz, kaotik ve sosyal güvenceden yoksun bırakılmış dış dünyası karşısında bireyin sığındığı psikolojik bir koruma kalkını işlevi görmektedir. Dönemin ev sahipliği ve evcil kadınlık vurgusu, kamusal alanı tamamen kaybeden bireye, sahte de olsa korunaklı bir güvenlik, aidiyet ve özerklik alanı vaat etmiştir (s. 42).

Clifford'un sahne metninde mülkiyet ve "taşınabilir mülk" kavramlarının bu denli yoğun vurgulanması, on dokuzuncu yüzyılın mülkiyet odaklı sınıf hiyerarşisinin, 1980'lerin güvencesizlik ve güvenlik arayışıyla nasıl bir "sahiplenme" (*appropriation*) ilişkisi kurduğunu kurduğunu görünür kılar. Pip için de Wemmick için de mülk, artık sadece sınıfsal bir statü göstergesi değil, rekabetçi ve benmerkezci bir sistemde hayatta kalabilmenin temel psikolojik barınağıdır.

Thatcherizmin getirdiği bu kuralsızlaştırılmış piyasa anlayışı, "taşınabilir mülk" odaklı yaklaşım ve bireyi yalnızlaştıran "kendi kendine yetme" söylemi, İngiliz toplumunda belirgin etik kırılmalara ve bireysel uyum sorunlarına yol açmıştır. İnsani ilişkilerin finansallaşması ve güvenliğin yalnızca mülkiyet sınırlarına indirgenmesi, yirminci yüzyıl sonu İngiliz toplumunun psikolojik kırılmalarını da beraberinde getirmiştir. Nitekim sosyo-ekonomik düzlemde yaşanan bu yapısal dönüşüm, doğal olarak dönemin estetik ifade biçimlerini de yeniden şekillendirmiştir. Söz konusu bireysel yabancılaşma, sosyoekonomik güvencesizlik ve varoluşsal krizler, dönemin tiyatro metinlerinde yeni bir anlatım biçiminde karşılık bulmuştur.. Takip eden başlıkta, yirminci yüzyıl sonu modern tiyatro estetiğinin minimalist

eder. "Yeni sağ" (*new right*) ideoloji, toplumsal ilişkileri tamamen piyasa mantığına indirgeyerek bireysel başarıyı, statüyü ve vatandaşlık değerini yalnızca finansal güç, girişimcilik kapasitesi ve maddi sermaye birikimi üzerinden yeniden tanımlamıştır.

yapısı, bu iklimin biçimlendirdiği dramatik dil ve Clifford’un Dickens’ın dünyasını sahnelerken kullandığı dramaturjik tercihler ele alınacaktır.

3.3.2. Modern Tiyatro Estetiği ve Travma Odaklı Anlatı

On dokuzuncu yüzyıl romanının geniş ve detaylı anlatımı, yirminci yüzyıl sonunda yerini Christopher Innes’in (2002) “modern İngiliz draması” olarak tanımladığı daha minimalist, sert ve psikolojik derinliğe odaklanan bir estetiğe bırakmıştır. Innes’e göre bu dönüşüm, yalnızca teknik bir sahneleme tercihi değil, aynı zamanda modern bireyin parçalanmış dünyasını yansıtmaya çabasıdır. Viktorya döneminin ansiklopedik anlatı geleneği, modern sahnede yerini “eksilteli” ve karakterin içsel boşluklarına odaklanan bir yapıya terk etmiştir. Innes (2002), yirminci yüzyıl sonu İngiliz tiyatrosundaki bu estetik ve biçimsel radikalizmi şu sözlerle ortaya koyar:

Yirminci yüzyılın son çeyreğindeki modern İngiliz draması, Viktorya döneminin geniş ve betimleyici anlatı kalıplarını reddederek minimalist ve parçalı bir sahne estetiğine yönelmiştir. Bu estetik dönüşüm, toplumsal kurumların ve büyük anlatıların çözüldüğü bir iklimde, şok etkisi yaratan bir yalınlık ve dilsel eksiltme aracılığıyla modern bireyin kurumsal mekanizmalar karşısındaki yalıtılmışlığını, savunmasızlığını ve psikolojik yıkımını sahnede görünür kılmayı amaçlar (s. 435).

Innes (2002), yirminci yüzyıl sonu oyun yazarlarının toplumsal sorunları doğrudan panoramik bir düzlemde betimlemek yerine, bu sorunları karakterlerin içsel travmaları üzerinden yansıtmayı tercih ettiğini belirtir. Clifford’un uyarlamasındaki minimalist sahne dili, Dickens’ın çok katmanlı ve geniş dünyasını daraltarak karakterlerin, özellikle de Estella ve Pip’in sistem içindeki sıkışmışlıklarını daha görünür kılar. Modern dramada sahne üzerindeki boşluk ve yalınlık, karakterin toplumsal mekanizmalar karşısındaki yalnızlığını daha keskin hale getirir. Clifford, Dickens’ın toplumsal panoramik anlatısını, bireyin sistemle girdiği varoluşsal hesaplaşmanın bir özetine dönüştürür. Romanın yüzlerce sayfalık mekansal tasvirleri, sahnede tekinsiz bir boşluğa evrilerek karakterlerin içsel yabancılaşmasını derinleştirir.

Innes’e (2002) göre modern drama, geçmiş bir nostalji nesnesi veya estetik bir fon olarak değil, bugünün travmalarının kaynağı ve sürekliliği olarak görür. Bu perspektif, Clifford’un Dickens metnini neden bir “sahiplenme” (*appropriation*) nesnesi olarak seçtiğini akademik bir zeminde açıklar: Geçmişin sınıfsal yaraları ve

mülkiyet odaklı baskıları, yirminci yüzyıl sonunun kimlik krizleri ve bireycilik dalgasıyla örtüşür. Innes (2002), modern tiyatronun klasik kanonik metinlerle kurduğu bu politik ve dönüştürücü ilişkiyi şu tespitiyle ortaya koyar:

Çağdaş tiyatro klasik metinleri yeniden yazarken ya da sahiplenirken, geçmişe ait donmuş bir nostaljiyi canlandırmayı değil; aksine o metinlerin içindeki otoriter yapıları, sınıfsal ve cinsiyet temelli hiyerarşileri yapı söküme uğratmayı hedefler. Bu eylem, geçmişin travmatik tortularını bugünün merceğinden geçirerek şimdiki zamanın izleyicisi için eleştirel ve güncel bir politik bilinç yaratma hamlesidir (s. 438).

Bu doğrultuda Clifford'un uyarlaması, Dickens'ın on dokuzuncu yüzyıl kurgusunu, 1980'lerin İngiltere'sindeki toplumsal çözülme, serbest piyasa acımasızlığını ve yalnızlaşan insan tipolojisini eleştiren kuramsal bir "ayna" olarak kullanır.

Modern tiyatro estetiğinin rasyonel mekanizmalar karşısında geliştirdiği bu minimalist, eksilteli ve travma odaklı anlatı dili, çağdaş oyun yazarlarına klasik metinlerinde örtük kalmış psiko-politik boyutları görünür kılma noktasında geniş bir dramaturjik imkan sunar. Bu bağlamsal ve estetik dönüşümün çağdaş sahnedeki en somut yansımaları ise, Viktorya döneminin toplumsal kırılmalarını radikal biçimde kurgulayan kanonik yazarların yeniden yorumlanmasında karşılık bulur. Dolayısıyla, yirminci yüzyıl sonu İngiliz tiyatrosunun bu travma odaklı eleştirel dilinin sahnedeki pratik karşılığını tam anlamıyla kavrayabilmek, genel uyarlama eğilimlerinden daha spesifik bir odağa geçiş yapmayı gerekli kılar. Söz konusu kuramsal zemin doğrultusunda bir sonraki başlık; çağdaş tiyatronun bahsedilen estetik müdahale alanı için neden özellikle Dickens anlatılarını seçtiğini, yazarın kurguladığı dönemsel sınırları aşan ideolojik boyutunu ve bu seçimlerin tezin merkezinde yer alan *Büyük Umutlar* uyarlamasındaki yansımalarını genelden özele uzanan odaklanmış bir analizle ele alacaktır.

3.4. Özelden Özele: Neden Charles Dickens Uyarlamaları

Dickens, Viktorya dönemi İngiltere'sinin sadece pasif bir gözlemcisi değil, aynı zamanda o dönemin sosyokültürel ve ekonomik çelişkilerini derinlemesine işleyen eleştirel bir figürdür. Ancak Dickens'ın metinlerinin yirminci yüzyıl sonunda hala en çok uyarlanan eserler arasında yer alması, sadece tarihsel bir merakın, edebi bir saygı duruşunun veya donmuş bir Viktorya dönemi nostaljisinin ötesindedir. Bu

süreklilik, Sanders’ın (2006) ifadesiyle metnin sunduğu “sahiplenme” (*appropriation*) imkanlarının ve evrensel temaların modern bağlamlara uyarlanabilirliğinin doğrudan bir sonucudur. Sanders’a (2006) göre bir metni sahiplenmek, kaynak metne sadık kalmaya çalışan edilgen bir uyarlamadan ziyade, kaynak metni tamamen yeni bir politik ve ideolojik ekosisteme göç ettirerek ona radikal bir biçimde el koyma eylemidir (s. 26). Dickens anlatıları, içlerinde barındırdıkları sınıfsal ayrışmalar, mülkiyet hırsları ve kurumsal yozlaşma temaları sayesinde, çağdaş oyun yazarlarına bu türden radikal birer müdahale alanı sunar.

Bu kuramsal perspektiften bakıldığında, Dickens’ın 1860’larda mülkiyet, sınıf utancı ve yabancılaşma üzerinden kurduğu dünya, yirminci yüzyıl sonunun finans odaklı, bireyci ve sosyal güvenceden yoksun pazar mantığında yeniden karşılık bulur. Sanders’ın (2006) vurguladığı “sahiplenme” mantığı uyarınca, Clifford gibi modern dramaturglar Dickens’ın Viktorya dönemi kurgusuna mülkiyetçi bir hayranlıkla yaklaşmazlar; aksine o kurguyu 1980’lerin Thatcherist İngiltere’inde yaşanan toplumsal çözülme, bencil hayatta kalma stratejilerini ve bireysel travmaları eleştiren güncel bir politik enstrümana dönüştürürler.

Dickens kurgularının çağdaş uyarlama yazarları tarafından zengin bir ideolojik ve politik kaynak olarak ele alınması, sadece metinlerin yüzeydeki tematik zenginliğiyle sınırlı değildir. Asıl dinamik zemin, bu kanonik metinlerin katmanları arasında gizlenen, Viktorya döneminin ideolojik sansürleri ya da dönemsel anlatı kalıpları gereği üstü örtülmüş olan anlatısal boşluklarda barınır. Sanders’ın (2006) vurguladığı “sahiplenme” (*appropriation*) eylemi, bu doğrultuda metnin açıkça söylediklerinden ziyade, bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde susturduğu alanlara yönelir. Dolayısıyla, Clifford’un *Büyük Umutlar*’a yaptığı dramaturjik müdahalenin mantığını tam anlamıyla kavrayabilmek, Dickens anlatısının bünyesinde barındırdığı örtük/metinsel boşlukların çözülmesini gerekli kılar. Buradan hareketle bir sonraki başlıkta, Dickens metinlerindeki bu ideolojik “sessizlikler” ve “boşluklar” kavramı kuramsal bir mercekle ele alınacak; çağdaş tiyatrunun bu sessizlikleri bugünün politik krizleri ve kimliksel kırılmaları üzerinden nasıl radikal birer modern müdahale alanına dönüştürdüğü temellendirilecektir.

3.4.1. Dickens Metinlerindeki “Sessizlikler” ve Modern Müdahale

Dickens kurgularının çağdaş uyarlama yazarları için esnek birer politik zemin işlevi görmesi, bu kanonik metinlerin katmanları arasında barınan ve çözümlemeye açık olan anlatısal boşluklarla yakından ilişkilidir. Sanders (2006), uyarlamanın orijinal metindeki boşlukları, çelişkileri veya dönemsel kısıtlamalar nedeniyle baskılanmış sesleri duyulur hale getirme işlevi üzerinde durur. Dickens’ın on dokuzuncu yüzyıl anlatısında, dönemin katı ahlaki yapısı, Viktorya dönemi muhafazakarlığı ve sansürcü yayıncılık gelenekleri nedeniyle karakterlerin derin psikolojik iç dünyaları, cinsel kimlikleri ve travmaları genellikle metnin alt katmanlarında yer alır. Modern uyarlamacı için bu “sessizlikler”, metne müdahale etmek, otoriter anlatıyı kırmak ve kuramsal olarak el koymak adına en verimli alanlardır.

Dickens’in Pip’i, on dokuzuncu yüzyılın katı sınıfsal hiyerarşisi içinde toplumsal bir utanç ve yükselme arzusu yaşarken; Clifford’un yirminci yüzyıl sonu perspektifi bu utancı modern bir “kimlik krizi” ve “çocukluk travması” olarak yeniden kurgular. Innes’in (2002) belirttiği gibi, modern drama bu tip kanonik metinleri alıp onları “bugünün psikolojik haritasına” ve modern bireyin parçalanmış ruh haline göre yeniden çizer (s. 438). Clifford, Pip’in geçmişini sadece aşılması gereken sınıfsal bir engel değil, karakterin modern varoluşunu, güvencesizliğini ve yalıtılmışlığını belirleyen temel bir travma kaynağı olarak sahiplenir (*appropriate*).

Sanders (2006), Dickens gibi kanonik bir yazarın metnini sahiplenmenin (*appropriating*), aslında o yazarın temsil ettiği “geleneksel değerlerle”, Viktorya ahlakıyla ve edebi otoriteyle radikal bir hesaplaşma olduğunu savunur (s. 104). Clifford, Dickens’ın kurduğu dünyayı ve karakter şemalarını yapı sökücü bir araç olarak kullanarak, aslında 1980’ler İngiltere’sinin sert ekonomik gerçekliğini, Thatcherizm yüzünden zayıflayan sosyal devlet anlayışını ve pazar odaklı hale gelerek bozulan insani ilişkilerini eleştirir. Bu süreçte uyarlama, geçmişe ve kanona edilgen bir saygı duruşu olmaktan tamamen çıkıp bugünün sosyokültürel iklimine dair sert ve güncel bir politik müdahaleye dönüşür.

Dickens anlatısının satır aralarında bıraktığı bu ideolojik boşluklar, modern bir uyarlamacı için yalnızca teorik birer oyun alanı değil, aynı zamanda orijinal metnin biçimsel dilini yapı söküne uğratmak için somut birer giriş kapısıdır. Dickens,

toplumsal adaletsizlikleri eleştirirken bile anlatısını zaman zaman Viktorya döneminin popüler yayıncılık trendlerine uygun olarak masalsı motiflerle, mucizevi rastlantılarla ve gotik unsurlarla bezemeyi tercih etmiştir. Ancak kaynak metindeki bu idealize edilmiş anlatı yapısı, yirminci yüzyıl sonunun tekinsiz sosyo-ekonomik koşullarında geçerliliğini koruyabilecek nitelikte değildir. Clifford'un dramaturjik müdahalesi de tam olarak bu kırılma noktasında devreye girer; metindeki örtük ve eksiltili alanları görünür kılarak, orijinal kurgunun içindeki o Viktorya dönemine özgü bireysel kurtuluş mitini 1980'ler İngiltere'sinin serbest piyasa dinamikleriyle karşı karşıya getirir. Dolayısıyla, bu kuramsal müdahalenin sahnede nasıl biçimsel bir dönüşüme yol açtığını tam anlamıyla görebilmek, Clifford'un Dickens metnini yapısal olarak nasıl dönüştürdüğünü incelemeyi gerekli kılar. Bu doğrultuda bir sonraki başlıkta, *Büyük Umutlar*'ın on dokuzuncu yüzyıla ait idealize ve uzlaşmacı anlatı yapısının, çağdaş uyarlama sürecinde yirminci yüzyıl sonunun sosyoekonomik koşullarına nasıl dönüştürüldüğü çözümlenecektir.

3.4.2. Clifford'un Dickens'ı: On Dokuzuncu Yüzyıl Masalından Yirminci Yüzyıl Gerçekliğine

Clifford, *Büyük Umutlar*'ı uyarlarken, Dickens'ın Viktorya dönemi okuyucusunun estetik beklentilerine yönelik kurguladığı geniş, rastlantısallığa dayalı ve geleneksel anlatı yapısını eksiltili bir yaklaşımla sadeleştirir. Oyun yazarı, çağdaş sahnenin gerektirdiği daha yalın ve yalınlaştırılmış bir gerçekçiliği benimser. Romanın Viktorya dönemine özgü geniş kentsel panoraması ve rastlantısal kurtuluş kurgusu, Clifford'un uyarlamasında çağdaş bireyin güvencesizliğini öne çıkaran klostrofobik bir atmosfere dönüşür.

Johnny Palmer ve Richard Bray'in (2013) modern drama analizlerinde vurguladığı üzere, modern sahne uyarlamaları Dickens'ın o devasa, kalabalık ve "mekanik" dünyasını yapı söküne uğratarak minimalist bir dekora ve sınırlı bir karakter odağına indirger. Yazarlar, klasik metinlerin çağdaş sahnede geçirdiği bu radikal hacimsel daralmayı şu sözlerle açıklar:

Viktorya dönemi romanının ansiklopedik evrenini çağdaş sahneye taşımak, metnin fiziksel olarak küçültülmesini değil, dramatik olarak yoğunlaştırılmasını gerektirir. Modern uyarlamacı, kalabalık karakter kadrolarını ve mekansal çeşitliliği eleyerek sahnede bilinçli bir boşluk ve klostrofobik bir daralma yaratır. Bu minimalist sadeleşme, karakterlerin karmaşık makro-ekonomik sistemler karşısındaki mutlak yalnızlığını, çaresizliğini ve

sistemik sıkışmışlığını izleyici için çok daha görünür ve sarsıcı bir realizmle sunmanın yegane yoludur. (s. 89)

Bu bilinçli sadeleşme, karakterlerin karmaşık ekonomik sistem ve mülkiyet “taşınabilir mülk” (portable property) kavramları karşısındaki edilgenliğini ve yabancılaşmasını izleyici için daha görünür kılar. Mekansal daralma, Pip ve Estella’nın sınıfsal ve psikolojik sıkışmışlığını dramatik bir yoğunlukla sunar. Romanın sayfalarca süren mekan tasvirleri, Clifford’un metninde sahnede tek başına kalmış, sistem karşısında yalnızlaşan bireyin psikolojik ve toplumsal sıkışmışlığına odaklanır.

On dokuzuncu yüzyılın mülkiyet odaklı statü arayışı, Clifford’un yaşadığı ve üretim yaptığı Thatcher dönemi İngiltere’sinin “yeni zenginleşme”, “finansallaşma” ve “aşırı bireycilik” dalgasında belirgin bir karşılık bulur. Bu durum, Hutcheon’ın (2006) belirttiği “bağlamsal göç” (*contextual shift*) kavramının nitelikli örneklerinden biridir: 1860’ların sosyal sancıları ve Pip’in beyefendi olma hayalleri, 1980’lerin neoliberal politik diline ve “başarı odaklı” birey modeline tercüme edilmiştir.²¹ Böylece Clifford, Dickens üzerinden kendi döneminin toplumsal panoramasını yeniden okur. Orijinal metindeki sınıfsal konumlanma sorunsalı, 1980’lerin kuralsızlaştırılmış piyasa koşullarında çağdaş bireyin kimlik krizine dönüşerek tarihsel ve toplumsal bir süreklilik kazanır.

Clifford’un Dickens kurgusunda uyguladığı idealize öğeleri eleme ve minimalist bir gerçekçiliğe yönelme stratejisi, tezin başından itibaren ele alınan kuramsal kırılmaların sahnede nasıl somut birer estetik tercihe dönüştüğünü açıkça gösterir. On dokuzuncu yüzyıl sanayileşmesinin yarattığı toplumsal kırılma ile yirminci yüzyıl sonunun neoliberal yabancılaşması, bu zamansal ve mekansal daralma sayesinde sahnede yüz yüze gelir. Dolayısıyla, buraya kadar incelenen tüm ekonomik, politik ve tiyatral dönüşümler, tezin kuramsal omurgasını tamamlayan bütüncül bir değerlendirmeyi ve bu teorik altyapının oyun metni analizlerine nasıl

²¹ Linda Hutcheon (2006), uyarlamayı sadece biçimsel bir medyum değişimi olarak değil; metnin üretildiği orijinal tarihsel, politik ve kültürel atmosferden sökülerek yeni bir zamansal ve mekansal düzleme taşındığı “bağlamsal bir göç” (*contextual shift*) olarak kavramsallaştırır (s. 142-144). Bu süreçte kaynak metin, uyarlayıcının kendi çağındaki politik ve toplumsal krizlerin merceğinden geçirilerek yeniden konumlandırılır. John Clifford da bu bağlamsal göç mekanizmasını işleterek; Charles Dickens’ın Viktorya dönemi sanayi toplumundaki sınıfsal kaygılarını, 1980’ler Margaret Thatcher İngiltere’sinin neoliberal piyasa koşullarına, aşırı bireyciliğine ve finansal yabancılaşmasına tercüme etmiştir.

rehberlik edeceğini netleştirmeyi zorunlu kılar. Takip eden kısımda tezin üçüncü bölümü boyunca inşa edilen kuramsal çerçeve genel bir değerlendirmeye tabi tutulacak ve bu altyapının dördüncü bölümdeki karşılaştırmalı metin ve karakter analizlerine nasıl zemin hazırladığı ortaya konacaktır.

3.5. Üçüncü Bölümün Değerlendirmesi ve Dördüncü Bölüme Geçiş

Bu bölümde yapılan kapsamlı incelemeler, on dokuzuncu yüzyılın “mekanik” toplumsal yapısı ile yirminci yüzyıl sonunun “bireyselci” politik iklimi arasında kurulan kuramsal ve tarihsel köprülerin, edebi bir metnin yeniden inşasında ve sahneye taşınmasında ne denli belirleyici olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Williams’ın (1958) “nakit bağı” (*cash-nexus*) olarak tanımladığı on dokuzuncu yüzyıl endüstriyel gerçekliği ve mülkiyet odaklı hiyerarşisi, 1980’ler İngiltere’indeki Thatcherizm’in “birey odaklı” neoliberal dünyasıyla mülkiyet, yabancılaşma ve yukarı doğru statü arayışı ekseninde belirgin bir yapısal süreklilik sergiler. Ancak bu tarihsel süreklilik, Clifford’un uyarlama sürecinde kronolojik bir kopyalamadan ya da basit bir dönem güncellemesinden ziyade; Sanders’ın (2006) vurguladığı anlamda, kaynak metnin ideolojik olarak sessiz kaldığı, sansürlendiği veya dönemsel kısıtlamalar nedeniyle üstünü örttüğü alanlara yapılan radikal bir modern müdahale ve “sahiplenme” (*appropriation*) pratiği olarak ortaya çıkar. Clifford, Dickens kurgusunu statik bir sadakat anlayışıyla korumak yerine, onu kendi döneminin politik krizlerini açımlayan dinamik bir eleştiri alanına dönüştürür.

Sonuç olarak, on dokuzuncu yüzyılın katı sınıf hiyerarşisi, kentsel yozlaşması ve bürokratik hukuk mekanizmaları çerçevesinde biçimlenen Pip ve Estella’nın sınıfsal sıkışmışlığı; yirminci yüzyıl sonu İngiltere’sinin kimlik krizleri, toplumsal güvencesizlikleri ve Innes’in (2002) işaret ettiği minimalist tiyatro estetiğiyle birleştiğinde, evrensel ve psikolojik bir “travma ve varoluş” anlatısına evrilmiştir. Tarihsel, sosyo-ekonomik ve dramaturjik zemini bu bölümde detaylıca çizilen bahse konu bu “bağlamsal göç” (*contextual shift*), Hutcheon’ın (2006) kuramında ifadesini bulduğu üzere, kanonik bir metnin sadece biçimsel ya da teknik olarak sahneye uyarlanmadığını; aksine yeni bir çağın ahlaki, politik ve ideolojik kodlarına göre nasıl kökten yeniden yapılandırıldığını ortaya koyar. Üçüncü bölüm boyunca tartışılan tüm bu makro-kuramsal perspektifler, edebi metin ile sahne metni arasındaki ideolojik diyalogu anlamlandırmanın teorik anahtarını sunmuştur.

Tezin buraya kadar inşa edilen bu kuramsal çerçevesi ışığında, bir sonraki bölümde Clifford'un *Büyük Umutlar* uyarlaması; tematik, yapısal, sahnesel ve karakter odaklı derinlikli bir mikro analize tabi tutulacaktır. Dickens'ın klasik romanındaki panoramik unsurların, yüzlerce sayfalık betimlemelerin ve çok katmanlı yan olay örgülerinin Clifford tarafından hangi dramaturjik stratejilerle ayıklandığı, hangi kırılma sahnelerinin ön plana çıkarılarak minimalist sahnede yoğunlaştırıldığı bu analizin ana omurgasını oluşturacaktır. Karakterlerin Viktorya dönemine ait geleneksel kalıplarından sıyrılarak modern sahnenin parçalanmış estetiğinde kazandığı bu yeni travmatik kimlikler, doğrudan oyun metni ve roman arasındaki karşılaştırmalı, metinlerarası diyaloglar üzerinden çözümlenecek; böylece kuram ile sahne pratikleri arasındaki nihai sentez tamamlanacaktır.

4. JOHN CLIFFORD’UN *BÜYÜK UMUTLAR* UYARLAMASININ ELEŞTİREL ANALİZİ

4.1. Yapısal ve Teknik Dönüşüm: Masalsı Anlatıdan Minimalist Bellek Tiyatrosuna

Dickens’in Viktorya dönemi romancılığını temsil eden temel yapıtlarından biri olan *Büyük Umutlar* adlı romanı, geniş zamansal dilimleri, çok katmanlı yan olay örgülerini ve ansiklopedik denebilecek mekan tasvirlerini barındırır. Ancak Clifford, bu kanonik metni modern sahneye taşırken, Innes’in (2002) “modern İngiliz draması” için tanımladığı minimalist, sert ve psikolojik derinliğe odaklanan estetik normları temel almıştır. Clifford’un dramaturjik müdahalesi, Hutcheon ve O’Flynn’in (2013) formüle ettiği “anlatma” modundan “gösterme” moduna geçiş (telling - showing) süreçlerini ve bunun getirdiği teknik zorunlulukları işletir. Başka bir ifadeyle bu süreç, edebi metnin anlatısal zamanına ve sözsel yoğunluğuna dayanan “anlatma” stratejisinin; tiyatronun şimdiki zamanı, sahne hareketleri ve dramaturjik araçları üzerinden işleyen “gösterme” modunun somut göstergelerine dönüştürülmesini zorunlu kılar. Hutcheon ve O’Flynn (2013), bu tür bir “remediasyon” (*remediation*) sürecinin sadece biçimsel bir değişim olmadığını, aynı zamanda belirli bir eserin biçimsel olarak farklı bir işaret sistemine aktarılmasını içeren bir “kod-aktarımlı” (*transcoding*) eylemi olduğunu savunur.^{22 23} Clifford’un müdahalesi, kaynak metnin Viktorya dönemine ait masalsı ve epik anlatım biçimini yapı sökümüne uğratarak, karakterlerin içsel boşluklarını ve varoluşsal sıkışmışlıklarını ön plana çıkaran eksilteli bir “gösterme” ve bellek tiyatrosu inşa eder. Roman formundan modern sahne estetiğine uzanan bu “kod-aktarımlı” (*transcoding*) ve “remediasyon” (*remediation*) süreci, kendisini ilk olarak dramatik metnin zaman ve mekan parametrelerinin kökten bir biçimde daraltılmasında gösterir.

²² “Remediasyon” (*remediation*): Jay David Bolter ve Richard Grusin (1999) tarafından literatüre kazandırılan kavram, bir medya türünün (roman) bir diğer mecra (tiyatro) tarafından kendi dönemsel ve ideolojik ihtiyaçlarına göre yeniden biçimlendirilmesini ifade eder. Bu çalışmada Clifford’un uyarlaması, Dickens’in metnini Thatcherist pazar gerçekliğiyle yeniden biçimlendiren ideolojik bir remediasyon süreci olarak ele alınmıştır.

²³ “Kod-aktarımlı” (*transcoding*): Kültür kuramcısı Lev Manovich (2001) tarafından kavramsallaştırılan bu terim, bir eserin yapısal ve anlamsal kodlarının tamamen farklı bir kültürel veya biçimsel işaret sistemine tercüme edilmesini ifade eder.

4.1.1. Zaman ve Mekanın Daraltılması: Kod-Aktarımı ve Satis House

Clifford'un uyarlama stratejisinde gerçekleştirdiği en belirgin dramaturjik müdahale, romanın kronolojik çizgiselliğini (*linear narrative*) esneterek zamanı sıkıştırmasıdır. Dickens'ın romanı Pip'in çocukluğuyla, bataklıklar ve mezarlık tasviriyle başlarken; oyun metni rüya ile gerçeklik arasında bir arafta, doğrudan sonla, yani Satis House'un yıkıntıları ve anıları arasında başlar. Mekan, fiziksel bir coğrafya olmaktan çıkıp, karakterlerin travmalarının somutlaştığı geriye dönük bir bellek odasına dönüşür. Fry'ın (2006) derlemesinde yer alan oyun metninin giriş sahnesinde, mekanın kasvetli ve klostrofobik atmosferi şu şekilde sunulur:

ESTELLA: Oda burası Pip. Onun yaşadığı yer burasıydı, hatırlıyor musun?

PIP: Hatırlamak istemiyorum.

ESTELLA: Ne kadar da karanlık. Ne kadar küf kokulu ve eski. Buraya geri dönmek bir mezarı keşfetmek gibi. İnaniyorum ki, biz doğduğumuz günden beri buraya tek bir ışık hüzmesi bile girmedi (Clifford, 2006, s. 187).

Bu giriş sahnesi, Hutcheon ve O'Flynn'in (2013) uyarlanan bir metnin yeni bir alıcı coğrafyaya ve döneme adapte edilmesi sürecinde bahsettiği "yerlileştirme" (*indigenization*) ve bağlamsal konumlandırma refleksinin mekansal düzeydeki tezahürüdür.²⁴ Clifford, romanın sayfalarca süren tasvir yükünü sahnede tek bir ana, bir rüya atmosferine indirger. Zamanın ve mekanın bu daralması, oyun ilerledikçe Pip'in geçmişe dair bükülmüş belleği üzerinden daha fazla sahne örneğiyle somutlaştırılır. Örneğin, Pip Londra'ya gitmeden önce ya da çocukluğunun en karanlık anlarında, sahne sürekli olarak Satis House'un o klostrofobik ve zamansız odasına geri döner. Pip ve Estella'nın çocukluk sahnelerinde mekanın yarattığı zamansal donma ve deformasyon diyaloglara şöyle yansır:

PIP: Geçmiş, unutmayı tercih edeceğim bir şey.

ESTELLA: Tek yaptığın bir kapıyı kapatmak. Ama arkasında ne olduğunu silip atamazsın.

Pip, tüm hayatımız boyunca karanlıkta yürüyoruz. Kim olduğumuzu, nereden geldiğimizi ya da nereye gittiğimizi anlamadan. Pip, karanlıktan yoruldum. Bilmemekten yoruldum.

Anlamamaktan (Clifford, 2006, s. 187).

²⁴ Hutcheon ve O'Flynn (2013), yerlileştirme/yerelleştirme (*indigenization*) kavramını bir anlatının sadece dilsel bir tercümesini değil; aktarıldığı yeni kültürel, coğrafi, tarihsel ve medyumsal bağlama göre yeniden yapılandırılmasını açıklamak için kullanır. Bu yaklaşıma göre uyarlayıcı, kaynak metni yeni bir "alıcı ekosisteme" taşıırken, hedef kitlenin alımlama estetiğine ve yeni mecranın (bu tez bağlamında tiyatro sahnesinin) yapısal sınırlarına göre metni ev sahibi kültürün kodlarıyla yeniden konumlandırır. Böylece yerlileştirme, yabancı ya da geçmişe ait bir metnin şimdiki zamanın ve yeni coğrafyanın sanatsal ihtiyaçlarına göre kökten dönüştürülmesi eylemidir.

Burada Estella'nın mekanın adını ve tarihini çocuk Pip'e dikte etmesi, aslında mülkiyet ve tatmin ilişkisini doğrudan ironiyle sorunsallaştıran ve zamanı o düşün gününde donduran bir mekansal hapishanenin kanıtıdır. Satis House, dış dünyadaki toplumsal ve ekonomik gelişim zamanının dışarıda bırakıldığı, zamansal bozulma ve durağanlığın egemen olduğu kapalı bir yapıdır. Estella'nın çocukluk sahnesinin hemen ardından gelen yetişkinlik yüzleşmesinde, "Hadi kapıları açalım. Kapıları aç içeri ışığın girmesine izin ver" (Clifford, 2006, s. 187) repliği, daralmış bu mekanı ve donmuş zamanı kırmaya çalışan dramatik bir hamledir. Hutcheon ve O'Flynn'in (2013,) belirttiği üzere, "gösterme modu hikayeyi gerçek zamanlı bir işitsel ve görsel performansa dönüştürür" (s. 22). Clifford, mekanı Satis House'un koridorlarına ve odalarına indirgeyerek Innes'in (2002) vurguladığı modern dramadaki "sahne üzerindeki boşluk ve yalınlık" ilkesini işletir; böylece seyirciyi Dickens'ın betimleme konforundan mahrum bırakarak doğrudan karakterlerin psikolojik dünyasına hapseder (s. 15). Mekansal ve zamansal boyutta yaşanan bu klostrofobik daralma, doğal bir uzantı olarak kaynak metnin geniş şahıs kadrosunun da budanmasını ve anlatının minimalist bir figürler kafilesine indirgenmesini beraberinde getirir.

4.1.2. Anlatının Eksiltilmesi ve Figürler Kafilesi

Zamanın ve mekanın sahne üzerinde bu denli klostrofobik bir biçimde daralması, ister istemez oyunun şahıs kadrosunda da belirgin bir kısıtlamayı beraberinde getirir. Clifford, romandaki geniş Viktorya panoramasını sahneye aktarırken Dickens'ın kalabalık karakter kadrosunu eksiltme yoluna gitmiş ve anlatıyı ana izlekleri taşıyan temel figürlere indirgemıştır. Sahnede yer alan sınırlı sayıdaki figür, geleneksel anlatı yapısındaki özerk karakterler olmaktan ziyade, Pip'in bellek süreçleri ve zihinsel projeksiyonları aracılığıyla somutlaşan anımsal imgeler niteliğindedir. Oyunun hemen başında yer alan şu sahne direktifi, bu eksilteli ve rüya benzeri atmosferi özetler: (Evin kapılarını açarlar. Miss Havisham kapıların ardında durmaktadır. Pip'in geçmişinden gelen bir figürler kafilesine öncülük eder: Joe, Mrs. Joe, Mr. Wopsle) (Clifford, 2006, s. 187).

Bu ayıklama ve eksiltme hamlesi, Hutcheon ve O'Flynn'in (2013) da işaret ettiği gibi, bir metni sahneye taşıırken aslında eserin tematik odağını keskinleştiren mecburiyetlerden biridir. Oyundaki şahıs kadrosu kendi başlarına bir hayat sürmez; sadece Pip'in kimlik krizini ve sınıfsal travmasını tetikleyen birer ayna görevi

görürler. Bu yapısal daralma, romandaki hakim (*omniscient*), mesafeli ve güvenilir anlatıcı konumunu da sahnede yapı sökümüne uğratar. Çocuk Pip'in o anki travmatik deneyimi ile yetişkin Pip'in geçmişi çözümleyen anlatısal perspektifi sahnede eşzamanlı kılınarak katmanlı bir bellek kurgusu oluşturulur. Magwitch ile Pip'in bataklıkta karşılaştığı tekinsiz sahnede, yetişkin Pip anlatıya müdahale ederek çocukluk deneyimini şu ifadelerle aktarır:

PIP: Mezarlığın olduğu... Karanlık, dümdüz bir ıssızlığın ortasındaki o yalnız bataklığın olduğu... Alçaktan akan kurşuni nehir hattının olduğu... Tüm bunlardan korkup ağlamaya başlayan o küçük titrek paketin Pip olduğu yer (Clifford, 2006, s. 188).

Clifford, bu figürler kafilesini sadece birer gölge olarak kullanmaz; Pip'in Londra'ya, beyefendilik hayallerine doğru yola çıkarken arkasında bıraktığı insanları da birer suçluluk imgesine dönüştürür. Roman sayfalarca süren vedalaşma sahneleriyle doluyken, oyunda Pip'in demirci ocağından ayrılışı, Joe'nun hüznü figürünün sahne kenarında bir anlığına belirmesi ve Pip'in içsel suçluluk duygusunun eksiltili bir dille aktarılması aracılığıyla dramaturjik bir derinlik kazanır:

PIP: Joe arkamda kalmıştı. Onu arkamda bırakmıştım. Arkama dönüp bakmadım. Bakamadım. Arabaya bindim ve kendime durmadan dürüst bir insan olacağımı söyledim. Ama Joe'nun yüzünü görüyordum. Ocağın dumanını görüyordum. Hepsi arkamda, o küçük kasabada kalmıştı (Clifford, 2006, s. 210).

Burada romandaki o uzun içsel betimlemelerin yerini tamamen sahnenin aural avantajları (aniden patlayan top sesleri, zincir şakırtıları) ve karakterlerin üzerindeki baskı alır. Clifford, anlatıyı bu doğrultuda sadeleştirerek Dickens'ın romansı ve rastlantısal kurgu öğelerini, modern bireyin sistem karşısındaki edilgenliğini ve yabancılaştırmayı öne çıkaran varoluşsal bir sorgulama zeminine dönüştürür. Odağı olay örgüsünün dışsal aksiyonundan kopararak, kaynak eserde sessizlikle geçirilen tematik boşluklara yöneltir; böylece metnin merkezinde yer alan toplumsal cinsiyete bağlı travmalarının sahne üzerinde somutlaşmasına zemin hazırlar.

4.2. Julie Sanders Işığında “Metinsel Sessizlikler” ve Toplumsal Cinsiyete Bağlı Travmanın Sahnelenmesi

Sanders (2006), uyarılma ve sahiplenme (*appropriation*) eylemlerinin, kaynak metindeki ideolojik veya dönemsel kısıtlamalar nedeniyle baskılanmış sesleri, tarihsel boşlukları ve çelişkileri görünür kılma işlevi üzerinde durur. Sanders'a (2006)

göre uyarlama eylemi, orijinal metnin susturduğu katmanları canlandıran politik bir müdahaledir; nitekim yazar bu durumu şu sözlerle açıklar:

Uyarlama ve sahiplenme, kaynak metnin yüzeyinde kendine yer bulamamış, dönemsel kısıtlamalar ve ideolojik sansürler sebebiyle metinsel sessizliklere mahkum edilmiş marjinal sesleri ve tarihsel çelişkileri radikal bir biçimde yüzeye çıkarma gücüne sahiptir (s. 98).

Viktorya dönemi roman geleneğinde, dönemin katı ahlaki kodları ve yayıncılık normları sebebiyle karakterlerin derin psikolojik yaraları ve özellikle toplumsal cinsiyete bağlı/ailevi travmaları genellikle satır aralarına gizlenmiş durumdadır. Clifford, *Büyük Umutlar*'ı modern sahneye uyarlarken Sanders'ın (2006) bahsettiği bu “metinsel sessizlikleri” işleyerek onları sahnenin merkezi bir unsuru haline getirir. Romanda daha çok olay örgüsünün birer parçası olarak sunulan Miss Havisham ve Estella arasındaki dinamik, Clifford'un metninde tikel bir psikolojik istismar ve toplumsal cinsiyete bağlı travma olarak yeniden inşa edilir. Sahnede bu istismarın ve karakterin nesneleştirilmesinin yarattığı gerilim, Estella'nın Miss Havisham'a yönelik şu ifadelerinde belirginleşir:

ESTELLA: Beni sen yarattın! Bu buzdan kalbi, bu hissiz elleri, bu nefret dolu bakışları bana sen üfledin. Şimdi karşımda durup benden sevgi, şefkat ve sıcaklık bekleyemezsin. Bana sevmeyi hiç öğretmedin ki! Benim dünyamda sevgi sadece senin intikamın için kullandığın kirli bir mülkiyet ilişkisinden ibaretti (Clifford, 1988, s. 42).

Estella'nın söyleminde belirginleşen araçsal mülkiyet ilişkileri ve hissizleşme durumu, Clifford'un metninde yalnızca karakterlerin psikolojik süreçlerinde bir tahribat yaratmakla kalmamaz; aynı zamanda piyasa ahlakının insani bağları nasıl birer iktisadi sözleşmeye indirgediğini de ortaya koyar. Karakterlerin iç dünyalarında biçimlenen bu sömürü ve çatışma dinamikleri, söz konusu ilişkilerin mekansal düzeyde üretildiği ve dış dünyadan izole edildiği Satis House'un klostrofobik kurgusuna yönelir.

4.2.1. Miss Havisham ve Psikolojik İstismarın Görünürlüğü

Clifford'un uyarlamasında Miss Havisham, Dickens'ın geleneksel “terk edilmiş gotik gelin” tipolojisinin ötesine geçerek; sahnede travmanın süreğenliğini temsil eden ve Innes'in (2002) modern tiyatro bağlamında tanımladığı otoriter figürlerden birine dönüşür. Roman türüne özgü dolaylı anlatı aracılığıyla sezinletilen psikolojik baskı, tiyatro uyarlamasında anlatısal araçların elenmesiyle doğrudan icra

edilen otoriter bir söylem yapısına evrilir. Havisham, geçmişte yaşadığı sınıfsal ve duygusal travmanın rövanşını; evlatlık kızı Estella'yı araçsallaştırıp nesneleştirerek almaya yönelir. Bu durum Havisham'ın ağzından şu replikle ortaya çıkar: Onların kalplerini kır, benim gururum ve umudum. Kalplerini kır ve hiç merhamet etme. Şimdi oynayacak mısın? Sen ve Estella? (Clifford, 2006, s. 200).

Clifford, Havisham'ın bu iktidar arzusu yaklaşımını genel komutlarla sınırlamayıp; karakterin, Pip'in çocuksu kırılganlığını hedef alma ve sınıfsal üstünlük söylemiyle onu ikincilleştirme eyleminden doğan psikolojik doyumu sahne üzerindeki diyaloglar aracılığıyla somutlaştırır. Pip'in deneyimlediği ilk sınıfsal incinme, Havisham'ın Estella'yı yönlendirdiği ve Pip'in psikolojik olarak örselendiği şu sahnede görünürlük kazanır: “Ona yakından bak çocuk. Sence güzel mi? Güzel ve gururlu, öyle değil mi? Ve kalbini kıracak kadar kibirli! Git onunla kart oyna. [...] Onu tamamen mahvedene kadar devam et” (Clifford, 2006, s. 195).

Clifford, bu sahiplenme eylemiyle Dickens'ın dünyasını bugünün psikolojik haritasına ve travma diline tercüme eder. Miss Havisham'ın oyun boyunca bastonunu yere vurarak tempo tutması, Pip ve Estella'yı zorla dans ettirmesi ve durmadan “Oyna. Oyna. Oyna!” (Clifford, 2006, s. 196) demesi, aslında geçmişte askıya alınmış kendi travmatik anlatısının, patolojik ve yinelemeli bir provası niteliğindedir. Havisham, kendi içsel yıkımını telafi etme amacıyla Estella'nın duygusal gelişimini tahrip ederken; sahnede Viktorya dönemine özgü idealize edilmiş “kutsal aile ve şefkatli annelik” mitinin ardındaki örtük baskı mekanizmaları da görünür kılınır. Miss Havisham'ın sahnede görünür kıldığı bu sistematik psikolojik şiddet ve mülkiyet odaklı intikam arzusu, Estella'nın öznel yapısında niteliksel bir yarılmaya yol açar ve karakteri kendi duygusal süreçlerine yabancılaşmış bir araca dönüştürür.

4.2.2. Estella: “Buzdan Kalp” ve Öznenin Nesneleşmesi

Estella karakteri, Clifford'un (2006) uyarlamasında, Thatcher dönemi İngiltere'sinin insani duygulardan arındırılmış, pragmatik ve rekabetçi insan tipolojisinin toplumsal cinsiyet bağlamında araçsallaştırılan bir temsili olarak konumlanır. Estella, kaynak metindeki gizemli ve ulaşılamaz arzu nesnesi rolünden çıkarak, maruz kaldığı sistemli psikolojik şiddetin ve kimlik krizinin tamamen farkında olan bir özneye evrilir. Karakterin içsel yabancılaşması ve Havisham'ın intikam mekanizması karşısındaki çaresizliği, oyunun varoluşsal kriz düzeyindeki

ana çatışma sahnelerinden birinde Estella'nın şu sözleriyle belirginleşir: “Beni soğuk olmakla mı suçluyorsun? Sen mi? Ben neysem beni sen yaptın. [...] Kalbimi benden aldın ve yerine bana buzdan bir kalp verdin. [...] Buna inan Pip. Buna hemen şimdi inan. Ve git!” (Clifford, 2006, s. 222, 229).

Clifford, Estella'nın bu duygu yoksunluğunu sınıfsal bir kibir olmanın ötesine taşıyarak; karakterin mekanikleştirilme sürecini ve hissetme yetisinin elinden alınışını Pip ile olan diyaloglarında sistematik bir biçimde ortaya koyar. Pip'in ona olan aşkını anlamlandırmaya çalışırken kurduğu şu ifadeler, öznenin nasıl bir nesneye dönüştüğünü ortaya koyar:

ESTELLA: Sana her zaman dürüst oldum Pip, bende senin anladığın anlamda duygular yok. Diğer insanların dokunup hissettiği, acı çektiği veya sevdiği o şey... Bende hiç var olmadı. Benim içim boş Pip. Oraya ne konulursa sadece onu yansıtan bir ayna gibiyim (Clifford, 2006, s. 221).

Sanders (2006), klasik yapıtların modern yeniden yazımlarında ataerkil ya da hegemonik otoritelerin sarsılmasının can alıcı bir boyutu olduğunu savunur. Sanders'a (2006) göre bu tür radikal müdahaleler, “kaynak metnin satır aralarında hapsedilmiş, bastırılmış ya da erkek egemen anlatı yapıları tarafından gölgelenmiş kadın seslerini özgürleştirerek onlara sarsıcı birer sahne varlığı kazandırır” (s. 104).

Estella'nın sahnede belirginleşen bu sözsel tepkisi, söz konusu kuramsal çerçeveye örtüşür ve Viktorya döneminde bastırılmış kadın kimliğinin görünürlük kazanması durumunu somutlaştırır. Nitekim Estella'nın, “Bende şefkat yok. Onu hiçbir yere bahşetmedim. Bende öyle bir şeyden eser yok” (Clifford, 1988, s. 222) şeklindeki repliği, onun pazar ahlakı ve intikam duygusuyla örülü bir dünyada nasıl hissizleştirilerek duygusal yabancılaşmaya sürüklendiğini somut bir biçimde ortaya koyar. Clifford, Estella'nın dilinden dökülen bu “buzdan kalp” metaforu üzerinden, Viktorya döneminin ataerkil ve mülkiyet odaklı dünyasında kadının kendi bedenine ve ruhuna yabancılaşmasını, modern tiyatronun travma odaklı estetiğiyle sahneye taşır. Estella, Clifford'un metninde Pip'in anlatsal arzu nesnesi olmanın ötesine geçer; Miss Havisham'ın iktidar kurgusunda bir enstrüman olarak tasarlanan, fakat bu kurgunun yarattığı psikolojik tahribatı bünyesinde taşıyan parçalı bir modern özneye evrilir.

Kadın öznenin maruz kaldığı bu psikolojik yabancılaşma ve ev içi alana sıkışan travma, oyunda yalnızca karakterler arası bir çatışma düzleminde kalmayıp; bu ilişkisel dinamiği üreten mekansal zemin olarak, dış dünyanın tehditlerine karşı bir illüzyon oluşturan Satis House'un klostrofobik kurgusuna yönelir.

4.3. Jessica Prestidge ve Thatcherizm Bağlamında “Evcil Kadınlık” ve Koruma Kalkanı Olarak Mekan

Prestidge (2017), Thatcher dönemi İngiltere’indeki sosyo-politik dönüşümleri analiz ederken, yükselen neoliberalizmin ve beraberinde getirdiği güvencesiz piyasa koşullarının birey üzerinde ciddi bir emniyetsizlik hissi yarattığına dikkat çeker. Bu dönemde mülk edinme arzusu ve “evcil kadınlık” (*domestic femininity*) ideali, bireyin kaotik, rekabetçi ve tekinsiz dış dünyadan kaçarak sığındığı psikolojik ve fiziksel bir “koruma kalkanı” işlevi görür.²⁵ Clifford, *Büyük Umutlar*’ı bu bağlamsal iklimin içinden yeniden üretirken, Dickens’in gotik mekan tasviri olan Satis House’u tam da Prestidge’in (2017) bahsettiği neoliberal içe kapanma refleksinin, yalıtılmışlığın ve sahte güvenlik arayışının klostrofobik bir simgesine dönüştürür.

4.3.1. Bir Güvenlik Sığınağı ve Hapishane Olarak Satis House

Oyun metninde Satis House, isminin Latince kökeni olan “yeterli” (*satis*) kavramıyla tezat oluşturacak şekilde, karakterleri dış dünyadan koparan hastalıklı bir evcil hapishane olarak kurgulanır. Estella, oyunun başında bu mekanı “Bu devasa karanlık evde yapayalnız ve kaybolmuş bir halde başıboş gezerken” (Clifford, 2006, s. 187-188) sözleriyle anımsar. Evin Latince isminin ve anlamına dair çözümlemenin bizzat Estella tarafından yapılması, mekanın mülkiyet ve tatmin ilişkisini doğrudan neoliberal bir ironiyle sorunsallaştırır:

ESTELLA: Bu evin adının ne olduğunu biliyor musun, çocuk? [...] Adı Satis House. [...] Latince bir kelime. “Yeterli” anlamına gelir. Yani bu eve sahip olan kişi başka hiçbir şey istemez demektir. O zamanlar insanlar kolay tatmin oluyorlarmış herhalde, öyle değil mi çocuk? [...] Soğuk ve tozla kaplı. Köşelerde fareler var ve daha kim bilir neler neler (Clifford, 2006, s. 194).

Prestidge’in (2017) neoliberal düzendeki güvensizliklere, piyasa dalgalanmalarına ve toplumsal risklere karşı ev içi alanı yalıtılmış bir sığınak yapma

²⁵ “Evcil kadınlık/evcil dişil kimlik” (*Domestic femininity*), kadını kamusal alandan, üretim süreçlerinden ve siyasetten yalıtarak yalnızca ev içi alan, annelik, aile koruyuculuğu ve eş olma rolleri üzerinden tanımlayan muhafazakar cinsiyet ideolojisini ifade eder.

arzusu yönündeki tespiti, Miss Havisham'ın dünyasında radikal bir patolojiye bürünür. Prestidge (2017), yeni sağ ideolojinin kamusal alanı tekinsizleştirirken bireyi eve hapsedme eğilimini şu sözlerle açıklar: “Modern özne, dış dünyanın getirdiği sosyo-ekonomik emniyetsizliklerden, kırılganlıklardan ve ihanetlerden kaçabilmek adına ev içi alanı mutlak, dokunulmaz ve dışarıya tamamen kapalı bir sığınak olarak inşa etme yanlısına düşer” (s. 74).

Havisham, bu pazar mantığının dikte ettiği güvensizlik psikolojisiyle, dış dünyanın getirdiği güvensizlik ve yıkımdan korunmak amacıyla Satis House'u rasyonel dünyaya tamamen kapatmış; ancak bu yapay koruma kalkanı mülkü de evi de yaşayan bir mezara dönüştürmüştür. Evin içinde yer alan çürümüş düğün pastası, örümcek ağları ve fareler gibi unsurlar; korunaklı kılınmak istenen ev içi (*domestic*) alanın, esasen bir yıkım ve çürüme merkezine dönüştüğünü somut bir biçimde ortaya koyar. Miss Havisham'ın, “O ve ben birlikte aşınıp gittik. Fareler onu kemirdi; bense farelerden daha keskin dişler tarafından kemirildim” (Clifford, 1988, s. 199) şeklindeki repliği, koruma kalkanı olarak seçilen yalıtılmış o mekanın özneyi psikolojik olarak nasıl içeriden tükettiğini ortaya çıkarır.

4.3.2. Gün Işığının Reddi ve Gece Mektupları

Satis House'un yalıtılmış duvarları arasında somutlaşan bu tekinsiz mekan algısı, yalnızca Miss Havisham'ın bireysel çürümesiyle sınırlı kalmaz; aksine Estella'nın gün ışığından tamamen mahrum bırakılarak dış dünyaya karşı bir intikam öznesi olarak yetiştirilmesiyle ortaklaşa bir yıkıma dönüşür. Burada karşımıza çıkan durum, Prestidge'in (2017) neoliberal aile ve toplumsal cinsiyet dinamiklerine yönelik çözümlemeleriyle uyum sergiler. Prestidge, yeni sağ muhafazakarlığın kadını konumlandırırken düştüğü o iki uçlu paradoksu şu sözlerle ifade eder: “Neoliberal muhafazakarlık, kadını bir yandan ev içi alanın sahte güvenliğine hapsederek toplumsal hayattan yalıtırken; diğer yandan onu dış dünyanın pazar odaklı rekabetinde ve güç savaşlarında kullanılacak soğuk, hissiz birer stratejik enstrüman olarak yeniden kurgular” (s. 81). Clifford'un metninde de bu mekansal ve eylemsel paradoks işletilir. Miss Havisham, dış dünyanın getirdiği sosyo-ekonomik emniyetsizliklerden kaçmak için evi bir sığınak olarak inşa ederken; Estella'yı piyasanın acımasız dinamikleri karşısında bir iktidar ve tahakküm aracına dönüştürür. Estella, erkeklerin kalplerini birer mülk gibi toplamak üzere dış dünyaya gönderilir

ancak her seferinde ait olduğu o klostrofobik karanlığa geri dönmek zorundadır. Sahnede bu sistemik mekanikleşme ve genç kadının maruz kaldığı psikolojik istismar, Miss Havisham'ın ona verdiği şu direktiflerle ortaya koyulur:

MISS HAVISHAM: Onları gururunla ez Estella! Sana öğrettiğim gibi yürü, sana üflediğim o buzdan nefesle konuş. Onların kalplerini birer mülk gibi topla ve sonra hepsini bir çırpıda paramparça et. Ama işin bittiğinde, o sahte ışıkların dünyasından hemen sıyrıl ve ait olduğun yere, bu karanlığın ve benim güvenli kollarımın arasına geri dön. Dışarısı sadece ihanettir çocuk, senin kalen burası (Clifford, 1988, s. 201).

Bu döngü, oyun boyunca eylemsel bir süreklilik kazanarak Estella'nın bilincini esir alır. Genç kadının yetişkinlik döneminde, Pip ile gerçekleştirdiği bir yüzleşmede Satis House'un üzerindeki o görünmez ama ezici otoritesini betimleme biçimi, mekansal kapanmanın psikolojik bir hapishaneye nasıl dönüştüğünü ortaya koyar.

ESTELLA: Onun uzakta olduğunu, Pip, örümcek ağları ve tozlar içinde o ölü, karanlık odasına güvenle kilitlendiğini sanıyorsun. Ama ben onu bırakamam. O da beni bırakamaz. Malikanenin koridorlarında kefeniyle bir hayalet gibi dolaşır. Her gece ona uzun bir mektup yazmak zorundayım, Pip; ona fetihlerimi anlatan uzun bir mektup (Clifford, 1988, s. 223).

Estella'nın kurduğu bu cümleler, Prestidge'in (2017) bahsettiği ideolojik illüzyonun yapısına işaret eder. Karakter, dış dünyaya çıksa bile, her gece mülk/fetih dökümü yapar gibi topladığı kalplerin raporunu o karanlık merkeze sunmakla yükümlüdür. Estella'nın bir diğer hesaplaşma sahnesinde yükselen, “Sen evlatlık kızını sadece bu daima karanlık odalarda yaşamak üzere yetiştirdin. Ona gün ışığı diye bir şeyin olmadığını öğrettin” (Clifford, 1988, s. 230) sözleri, onun bir insan olarak nasıl bir duygusal boşluğa itildiğini ve özneleşme hakkının elinden alındığını doğrular. Miss Havisham, Thatcher döneminin kolektif güvenden yoksun, aşırı bireyci ve korumacı iklimine paralel bir biçimde, aşkı ve dış dünyayı bir “düşman, bir yıkıcı” (Clifford, 1988, s. 230) olarak kodlamıştır. Nitekim oyunun sonlarına doğru, yarattığı bu klostrofobik koruma kalkınının aslında trajik bir yanılgı olduğunu kendisi de şu sözlerle itiraf etmek zorunda kalır:

MISS HAVISHAM: Dünyayı dışarıda bırakmak istemiştim. Beyaz elbisemi giydiğimde ve o pencereleri teker teker kapattığımda, kalbimi koruyabileceğimi sanmışım. Ama insan dünyayı dışarıda bırakamaz Pip. Sadece kendi çürümesini içeri davet eder (Clifford, 1988, s. 234).

Clifford, bu diyaloglar üzerinden, koruma kalkanı olarak kurgulanan evcil ve mülkiyet odaklı sınırların, aslında insan ruhunu gün ışığından ve şefkatten mahrum bırakan ideolojik birer hücre olduğunu mikro düzeyde gösterir. Mekansal düzeyde yaşanan bu yalıtılmışlık ve dış dünyayı sürekli bir tehdit olarak algılama refleksi, Thatcherizm ikliminde bireyin sadece evine kapanmasıyla sınırlı kalmaz; insan ilişkilerini de tamamen maddiyat, çıkar ve finansal statü üzerinden okuyan yeni bir toplumsal ahlakı tetikler. Mekanı mülkiyetle eş değer gören bu bakış açısı, bizi Williams'ın (1958) kavramsallaştırdığı o soğuk “nakit bağı” (*cash-nexus*) gerçeğine ve neoliberal bireyciliğin karakterlerin tüm bağları üzerindeki sarsıcı etkisine götürür.

4.4. Raymond Williams'ın “Nakit Bağı” Kuramı Açısından Thatcher Dönemi Bireyciliği ve Karakter Dönüşümleri

Williams (1958), sanayileşme dalgasıyla birlikte gelen mekanik ve kapitalist yapının toplumsal bağları nasıl zedelediğini çözümlerken, insani ilişkilerin giderek maddi bir temele indirgendiğini savunur. Williams'a (1958) göre kapitalist üretim ilişkileri, bireyleri ortak değerler etrafında birleşen toplumsal öznelere olmaktan çıkarıp, birbirini yalnızca finansal çıkarlar üzerinden değerlendiren birer yabancıya dönüştürür. Nitekim yazar, bu dönemi analiz ederken toplumun yeni ahlaki haritasını şu sözlerle açıklar: “Endüstriyel kapitalizmin yükselişiyle birlikte, insanlar arasındaki eski ve yerleşik bağlar tamamen çözülmüş; geriye yalnızca paranın, karın ve soğuk nakit bağının (*cash-nexus*) egemen olduğu yeni bir toplumsal düzen kalmıştır” (s. 315).

Değer yargılarının emeğin kutsallığından ve kolektif dayanışmadan paranın rasyonel gücüne kaydığı bu toplum modeli, yirminci yüzyılın son çeyreğinde Thatcher'ın “radikal bireycilik” ve piyasa temelli başarı ahlakıyla kökten bir süreklilik kazanmıştır. Thatcherizmin “toplum diye bir şey yoktur, sadece bireyler vardır” (1987) dogmasıyla zirveye ulaşan bu iklim, insanı yalnızca kendi ekonomik karından sorumlu kılan bencil bir başarı anlatısını dayatır. Clifford, *Büyük Umutlar*'ı modern sahneye taşıırken, karakterlerin motivasyonlarını Viktorya döneminin o kalıtsal, geleneksel ve ahlaki “beyefendilik” (*gentleman*) idealinden kopararak, Williams'ın (1958) işaret ettiği bu sermaye odaklı başarı hırsının egemen olduğu neoliberal bir düzleme yerleştirir. Böylece uyarılama metin, sadece geçmişe ait bir sınıf çatışmasını anlatmakla kalmaz; paranın ve statünün insani olan her şeyi nasıl

metalaştırdığını sorgulayan çağdaş bir eleştiri zeminine dönüşür. Paranın insan ruhunu ve toplumsal bağları bu şekilde mekanikleştirmesi, Clifford'un metninde soyut bir sistem eleştirisi olarak kalmaz; doğrudan oyunun başkışisi Pip'in iç dünyasında, köklerinden duyduğu sınıfsal utançla başlayıp acımasız bir sınıf atlama hırsına evrilen o psikolojik yarılmada somutluk kazanır.

4.4.1. Satın Alınan Saygınlık: Pip'in Sınıfsal Utancı ve Neoliberal Özneye Dönüşümü

Oyun metninde Pip'in sınıf atlama hırsı, köklerinden duyduğu utanç ve saygınlığın yalnızca finansal bir kapasiteyle satın alınabileceğine olan neoliberal inancıyla şekillenir. Estella'nın onun kaba ve sıradan ellerine yönelik o yaralayıcı eleştirisi, Pip'in kendi emeğine ve demirci ocağına yabancılaşmasının ilk adımını oluşturur. Karakter, bu toplumsal ve sınıfsal aşağılanmadan kurtulmanın yolunu dürüst bir zanaatta veya insani erdemlerde değil, kaynağı belirsiz de olsa paranın rasyonel gücünde aramaya başlar. Bu durum onu, parayla satın alınan yapay bir saygınlığın peşinde koşan neoliberal bir özneye dönüştürür. Bidy ile yaptığı konuşmada, içindeki bu derin sınıfsal yarılma ve tatminsizlik ortaya çıkar:

PIP: Şunu bir kez ve temelli anla Bidy; şu an sürdürdüğüm hayattan bambaşka bir hayat yaşamadığım sürece asla huzurlu olamam. Asla perişanlıktan başka bir şey hissedemem. [...] Memnuniyetsizim, huzursuzum... ve... ve... Eğer birileri bana söylememiş olsaydı, “kaba” olmayı neden önemseyecektim ki! (Clifford, 2006, s. 207-208).

Avukat Jagers'in getirdiği “büyük umutlar” ve Londra yolculuğu haberi, Pip'in içindeki o radikal bireyciliği ve nakit bağına dayalı statü anlayışını serbest bırakır. Finansal bir güvenceye kavuştuğu an, geçmişteki kolektif bağlarını, dostu Joe'yu ve demirci ocağını pazar odaklı bir pragmatizmle arkasında bırakır: “Artık alçak ve ıslak araziler yok. Hendekler ve su kanalları yok. [...] Sizinle işim sonsuza dek bitti!” (Clifford, 2006, s. 210).

Bu tavır, Campbell'ın (1987) Thatcherizm ideolojisinin bireyin ruhunda yarattığı o bencil dönüşümü özetleyen tespitiyle örtüşür. Campbell, yeni sağ doktrininin toplumu kolektif bir bütün olmaktan çıkarıp piyasada tek başına hayatta kalmaya zorlayan ahlaki iklimini şu sözlerle ifade eder: “Thatcherizm, bireye yalnızca kendi çıkarlarını gözetmeyi, toplumsal dayanışmayı bir yük olarak görmeyi

ve piyasanın acımasız rekabet ortamında ‘kendi başının çaresine bakmayı’ mutlak bir ahlaki zorunluluk olarak dayatır” (s. 142).

Nitekim bu yeni sağ ahlakı, Pip’in yeni kıyafetlerini giydiğinde takındığı kibirli ve aristokratik tavırda doğrudan hayat bulur. Pip’in paranın gücüyle nasıl mekanikleştiği ve saygınlığı sadece maddiyatta görerek insani ilişkileri nasıl birer işlem basamağına indirgediği, Joe’nun onu Londra’daki lüks dairesinde ziyaret ettiği sahnede görünür kılınır. Pip, kendisine sevgiyle yaklaşan bu eski dostun taşralı şapkasından ve kaba kibarlığından utanırken, Joe sahnede asıl trajediyi şu sözlerle özetler:

JOE: Ben artık buraya ait değilim Pip. Demirci ocağında, üzerimde iş kıyafetlerimle ben bir bütünü, orada her şey yolunda. Ama burada, bu şık odalarda ve bu tuhaf kıyafetlerin içinde sadece bir acizim. Biz birbirimizden koptuk Pip; artık aramıza paranın o süslü ve soğuk duvarları girdi (Clifford, 2006, s. 224).

Sahnede Joe ve Biddy’ye tepeden bakarak onları hasetlik ve kıskançlıkla suçlaması, karakterin Williams’ın (1958) tarif ettiği anlamda paranın gücüyle dönüştüğünün, satın alınan o sahte saygınlığın esiri olduğunun göstergesidir. Pip, Londra’ya gitmeden hemen önce, kendisine pazar ahlakının sınırlarını hatırlatan ve erdemi savunan Biddy’ye karşı sınıfsal kibrini sözlerle ifade eder:

PIP: Bana ahlak dersi vermeyi bırak Biddy! Benim iyi talihimi, buradaki o ilkel ve çamurlu hayattan kurtulacak olmamı kıskandığını görebiliyorum. Joe da sen de benim yükselişime sevinmek yerine beni aşağıya, o karanlık demirci ocağına geri çekmek istiyorsunuz. Londra’da paranın ve gerçek saygınlığın ne olduğunu öğrendiğimde, buradaki o zavallı memnuniyetinizin ne denli büyük bir cehalet olduğunu anlayacaksınız (Clifford, 1988, s. 212).

Pip’in finansal bir güce yaslanarak kurduğu bu yapay kimlik ve kendi sınıfına karşı geliştirdiği kibirli yabancılaşma, Londra’nın o acımasız ekonomik ekosisteminde tekil bir örnek değildir. Karakterin içine düştüğü bu burjuva özentiliği ve paraya dayalı statü algısı, onun Londra’daki en yakın yoldaşı Herbert Pocket’ın dünyasında çok daha kurumsallaşmış bir ideoloji olarak karşımıza çıkar. Pip, mevcut toplumsal düzen içinde sınıf atlama çabası sergilerken; Herbert ona bu yeni yapının temel ilkesini, yani üretim süreçlerine doğrudan katılmadan servet edinen “beyefendilik” (*gentleman*) idealinin sınıfsal mantığını aktarır.

4.4.2. Herbert Pocket ve “Parazit Beyefendilik” İdeali

Clifford’un metne getirdiği diğer ironik ve eleştirel boyutlardan biri, Herbert Pocket karakteri üzerinden “beyefendilik” idealinin altının boşaltılmasıdır. Romanda daha sevimli ve naif bir dost olarak sunulan Herbert, oyunda Pip’e rehberlik ederken aslında emeği ve işçi sınıfını tamamen değersizleştiren, parazit bir neoliberal üst sınıf manifestosu çizer. Herbert’ın gözünde statü, bir karakter yetkinliği değil, başkalarının emeğine el koyabilme ve mülkiyet yönetme kapasitesidir:

HERBERT: Şunu anla Pip; bir beyefendi çalışmaz. Bir beyefendi başkalarının emeğiyle geçinir. Bir beyefendi ellerini kirletmez. Bir beyefendi bir bira üreticisi olabilir ama asla bira yapmaz. Bira yapanların sahibidir o. [...] Bir beyefendi inşa etmez; o inşaatçıların sahibidir. Bir beyefendi emek vermez; o işçilerin sahibidir. Bir beyefendi çalışmaz; o veryüzünün sahibidir (Clifford, 2006, s. 218).

Bu sözler, Williams’ın (1958) insanın üretim sürecinde yalnızca bir araca ve nesneye dönüştürüldüğü yönündeki eleştirileriyle uyum içindedir. Herbert’ın Pip’e öğrettiği beyefendilik adımları, uşağı “Oğlum!” (*Boy!*) diyerek çağırma ritüeli ve “Beyefendilere bir şey verilmez Pip. Beyefendilere servis edilir” (Clifford, 2006, s. 216-217) yönündeki dikteleri, paranın insani bağları nasıl kopardığını gösterir. Clifford, bu rantıye yaşam biçiminin doğurduğu etik kayıtsızlığı ve borçlanma ekonomisini, iki karakterin Londra’daki bütçe yapma sahneleri üzerinden belirginleştirir. Herbert ve Pip, üretimden kopuk bir biçimde harcadıkları paraları ve biriken borçlarını rasyonel birer başarı tablosu gibi listelerken, neoliberal dönemin o meşhur “geleceği ipotek altına alma” ve finansal aymazlık refleksini sahnede komik ama trajik bir biçimde sergilerler:

HERBERT: Borçlarımızı listeleyelim Pip. Bu bizi harika hissettirecek. Bak, buraya borçlu olduğumuz her şeyi yazıyoruz, altına düz bir çizgi çekiyoruz ve işte! Artık durum kontrolümüz altında demektir. Borçlarımızı rasyonel bir düzene soktuk, şimdi gidip daha lüks bir akşam yemeği yiyebiliriz (Clifford, 2006, s. 226).

Clifford, Herbert’ın diliyle, Thatcher dönemi İngiltere’sinin üretmeden, yalnızca finansallaşma, spekülasyon, borçlanma ve başkalarının emeği üzerinden zenginleşen “yeni zengin” tipolojisini ve bu sınıfın işçi sınıfına yönelik dışlayıcı bakışını mikro düzeyde hicveder. Herbert’ın felsefi bir boyuta taşıdığı bu üretmeden tüketme ideolojisi ve paraya dayalı yapay beyefendilik algısı, pazar ahlakının bireyi nasıl bir yanılsama içine sürüklediğini gösterir. İnsan ilişkilerini ve statüyü sadece

“nakit bağı” üzerinden okuyan bu yeni toplumsal düzen, işleyişini sürdürebilmek için kaçınılmaz olarak kendi koruyucu mekanizmalarını ve hukuk sistemini de yaratmak zorundadır. Karakterlerin dünyasını belirleyen bu iktisadi rasyonalizasyon süreci, analiz odağını piyasa ilişkilerinin bürokratik ve araçsal yapısını temsil eden Avukat Jaggars ile onun aracılık ettiği yabancılaşma mekanizmalarına kaydırır.

4.5. Hukuk, Etik ve Pragmatizm: Jaggars ve Wemmick’in Dünyası

Thatcherizm ikliminde pazarın ahlaki kuralları, toplumsal düzeni ve adaleti korumaktan ziyade, finansal akışı ve mülkiyet ilişkilerini güvence altına alan duygusal bağlardan arındırılmış bir hukuk ve bürokrasi mekanizmasına dayanır. Clifford, kaynak metindeki hukuk figürlerini modern sahneye taşıırken, onları neoliberal düzenin o rasyonel, hissiz ve tamamen performansa dayalı bürokratik aygıtının birer temsilcisi olarak kurgular. Bu durum, Max Weber’in modern dünyayı kuşattığını iddia ettiği o soğuk “demir kafes” (*iron cage*) metaforunun sahne üzerinde vücut bulmuş halidir; zira sistem, insani olan her türlü duyguyu rasyonel verimlilik adına dışarıda bırakır.²⁶ Avukat Jaggars ve katibi Wemmick, Williams’ın (1958) tarif ettiği “nakit bağının” ve her şeyi maddi birer işleme indirgeyen piyasa mantığının hukuksal düzlemdeki katı uygulayıcıları haline gelirler. Duyguların, vicdanın ve ahlakın tamamen tasfiye edildiği bu dünya, bireyi mekanik birer nesneye dönüştüren profesyonel bir yabancılaşmanın en somut üretim alanıdır. Clifford, bürokrasinin insani bağlardan arındırılmış bu yapısını karakterlerin diline ve sahne eylemlerine yerleştirerek, pazar ahlakının adalet kavramını nasıl bir mülkiyet bekçiliğine dönüştürdüğünü somutlaştırır.

4.5.1. Avukat Jaggars ve Çıkara Dayalı “Profesyonel Mesafe”

Oyun metninde Jaggars, mutlak adaleti arayan bir hukukçu değil, paranın ve gücün rasyonel sınırlarını çizen, duygulardan tamamen arındırılmış steril bir piyasa aktörüdür. Onun ofisine gelen insanlarla kurduğu ilişki, insani bir bağdan ziyade hukuki ve finansal birer kontrattır. Jaggars, kimsenin duygusal salınımlarına veya ahlaki ikilemlerine geçit vermez; onun dünyasında yalnızca kanıtlar, paralar ve

²⁶ Demir Kafes (*Iron Cage*): Sosyolog Max Weber tarafından modern bürokratik yapıların rasyonelleşme, kurumsallaşma ve mekanikleşme süreçlerini tanımlamak için kullanılan bir metaforudur. Weber, modern kapitalist ve bürokratik düzenin bireyi teknik kurallar, rasyonel hesaplamalar ve verimlilik esaslarına dayalı, kaçırsı olmayan soğuk bir sistemik kafese hapsedtiğini ve insani duyguları bu çarkların dışına ittiğini savunur.

rasyonel çıkarlar konuşur. Pip’e “büyük umutlar”ını tebliğ ederken takındığı o mesafeli ve profesyonel tavır, bu pazar ahlakının bir tezahürüdür:

JAGGERS: Şunu iyi bil ki çocuk, ben bu işte bir aracıyım ve sadece işimi yaparım. Bana hiçbir şey sorma, benden hiçbir açıklama bekleme. Benim için önemli olan tek şey talimatlardır ve o talimatların bana sağladığı finansal karşılıktır. Duygularını ve merakını Londra’ya giden trende bırak, çünkü benim ofisimde onlara yer yok (Clifford, 2006, s. 209).

Jaggers’ın sahnede her davadan ve etik dışı işleminden sonra ellerini saplantılı bir biçimde kokulu sabunlarla yıkama ritüeli, neoliberal profesyonelliğin çelişkili ahlakını simgeler. O, sistemin etik dışı pratiklerine rasyonel bir biçimde ortak olurken, “profesyonel mesafe” kalkanının arkasına saklanarak ellerini ve vicdanını temiz tutabileceğine inanır. Nitekim Pip’in sistemin acımasızlığı karşısında adalet ve merhamet talep ettiği bir sahnede, Jaggers’ın verdiği şu yanıt onun insani yabancılaşmasını örnekler:

JAGGERS: Bana yasadan bahset Pip, bana sözleşmelerden bahset! Ama sakın merhamet gibi, adalet gibi pazar değerine sahip olmayan kelimelerle vaktimi alma. Bu dünyada ya masanın bu tarafında oturup kuralları koyarsın ya da diğer tarafında durup çiğnenirsin. Benim işim kuralların tıkr tıkr işlenmesini sağlamaktır, gerisi beni ilgilendirmez (Clifford, 2006, s. 231).

Clifford, Jaggers karakteri üzerinden, bireysel trajedileri bürokratik ve finansal parametrelere indirgeyen sistemsel rasyonelliği sahnelenebilir kurgu içinde bütün boyutlarıyla açılar. Jaggers’ın kurduğu bu rasyonel ve profesyonel mesafe, sistemin merkezindeki aktörlerin hayatta kalabilmek için insani yönlerini nasıl tamamen dondurması gerektiğini gösterir. Ancak bürokratik yapının bu nesneleştirici mekanizması, yalnızca Jaggers gibi karar verici aktörleri değil; sistemin operasyonel düzeyinde yer alan alt kademe çalışanlarını da kapsayan bir yabancılaşma üretir. Jaggers’ın bu duygusuz profesyonelliği bir zırh gibi taşıdığı ofiste, onun hemen yanı başında duran katibi Wemmick, pazarın bu yıkıcı mekanikliğinden korunabilmek için çok daha radikal, psikolojik bir savunma mekanizması geliştirmek zorunda kalacaktır.

4.5.2. Kamusal Maskeler ve Özel Sığınaklar: Wemmick’in Dünyasında Şizofrenik Yarıлма ve Mülkiyet Saplantısı

Jaggers’ın temsil ettiği araçsal rasyonalitenin ürettiği yabancılaşma; katibi Wemmick’in karakter kurgusunda kamusal ve özel alan arasında bölünmüş öznel bir

yarılmaya dönüşür. Wemmick, piyasanın acımasızlığı karşısında ruhsal olarak hayatta kalabilmek için çareyi kimliğini şizofrenik bir biçimde ikiye bölmekte bulmuştur. Londra'daki ofiste tıpkı efendisi Jaggers gibi mekanik, asık suratlı ve paraya tapan bir pazar aktörüken; evine (Walworth'taki küçük kalesine) adım attığı an şefkatli, kolektif değerlere önem veren bir evlada dönüşür. Wemmick'in Pip'e verdiği şu öğüt, neoliberal öznenin kamusal alan ile özel alan arasına ördüğü o yapay duvarı açıkça gösterir:

WEMMICK: Ofisteyken sadece ofisi düşün Pip. Orada insani duygulara yer açarsan seni çiğnerler. Ofisin anahtarı “taşınabilir mülk” biriktirmektir. Ama Walworth'a geldiğinde, ofisi tamamen unut. Orası benim kalem, orası benim dünyam. Londra'daki Wemmick ile buradaki Wemmick arasında hiçbir bağ yoktur, olmamalıdır da (Clifford, 2006, s. 219).

Wemmick'in “taşınabilir mülk” (*portable property*) saplantısı, Thatcher döneminin mülkiyet odaklı bireyciliğinin karakterin bilinçaltına nasıl kazındığını kanıtlar. Onun için saygınlık ve güvenlik, biriktirilebilen ve paraya çevrilebilen nesnelerden ibarettir. Sahnede Jaggers'ın gölgesinden çıkıp kendi mülkiyet felsefesini Pip'e açtığı şu an, piyasa ahlakının bireysel bilinci nasıl belirlediğini ve araçsallaştırdığını mizahi bir eleştiri üzerinden görünür kılan somut bir örnektir:

WEMMICK: Bir adamın nesi varsa her an yanına alabileceği cinsten olmalı Pip. Şu parmağımdaki yüzüğü görüyor musun? Bir ölüden kaldı. Şu şık saati görüyor musun? Bir müvekkilin son teşekkürü. Ofiste her şeyi taşınabilir bir mülke dönüştürmelisin, çünkü sistem her an her şeyi elinden alabilir. Güvenlik sadece cebe sığan mülktedir (Clifford, 2006, s. 220).

Ancak bu biriktirme hırsı ve geliştirdiği çift kimlikli yaşam, Wemmick'i trajik figür haline getirir. Ofisteki mekanik kimliği ile evindeki insani kimliği arasındaki uçurum, neoliberal insanın sistem içinde ruhsal olarak nasıl parçalandığının ve sığınak arayışının ne denli yapay olduğunun bir göstergesidir. Wemmick'in kamusal alanda bir pazar dışlisi gibi hareket edip, özel alanda sahte bir kale inşa ederek yarattığı bu şizofrenik bölünme, Thatcherist pazar ahlakının insan ruhunu nasıl parçaladığını mikro düzeyde ilan eder. Hukukun ve bürokrasinin bu soğuk, rasyonel ve mülkiyet odaklı mekanizması, oyundaki karakterleri sadece yabancılaştırmakla kalmaz; onları kendi trajedilerinin rasyonel mimarlarına dönüştürür. Mekansal düzeydeki içe kapanmalardan karakter inşasını belirleyen nakit bağlarına ve hukukun bu araçsal düzenine kadar çözümlenen tüm bu parçalanmalar, oyun evreninde

egemenlik kuran o soğuk pragmatizmin ve ahlaki aşınmanın somut birer tezahürüdür. Karakterlerin uğradığı bu yapısal dönüşüm, tezin nihai sentezinde pazar ideolojisinin yarattığı toplu yıkımı bütüncül bir biçimde ortaya koyar.

4.6. Sistemik Çözülme, İtiraf ve Katarsis: Büyük Umutların Sonu

Oyunun son perdesi, karakterlerin neoliberal pazar ahlakı ve bireysel zenginleşme illüzyonlarıyla kurdukları o yapay dünyaların kaçınılmaz çöküşünü sahneler. Clifford, *Büyük Umutlar*'ın bu trajik finalini kurgularken, meseleyi bireysel birer talihsizlik olmaktan çıkarıp, piyasa rasyonalizasyonunun ve “nakit bağının” insan ruhunda yarattığı kolektif tahribatın sistemik bir deşifresine dönüştürür. Karakterlerin peşinden koştuğu “büyük umutlar”, gözden çıkardıkları insani değerlerin ve ezilen sınıfların ürettiği toplumsal maliyetin altında ezilen pasif birer özneye dönüşürler. Bu sistemik çözülme süreci, sahnede maskelerin teker teker düşmesini sağlarken, pazar ahlakının ürettiği o tekinsiz yabancılaşmayı radikal bir katarsis ve buruk bir sınıfsal onarım arayışıyla baş başa bırakır.

4.6.1. Jagers’ın İtirafı ve Sistemik Kötülüğün İfşası

Oyun boyunca rasyonel, soğuk ve mülkiyet odaklı bir yasa uygulayıcısı olarak izlediğimiz Avukat Jagers, finalde ilk kez o profesyonel maskesini indirir. Pip’in büyük umutlarının kaynağının Miss Havisham değil, bir kürek mahkumu olan Magwitch olduğunu öğrenmesiyle başlayan bu yüzleşme, hukuk sisteminin aslında egemen sınıfların suçlarını örten ve yoksulları cezalandıran ikiye bölünmüş bir aygıt olduğunu açığa çıkarır. Jagers’ın o saplantılı el yıkama ritüelinin arkasında gizlenen vicdani yarıma, Estella’nın trajik kökenlerini (Magwitch ve Molly’nin kızı olduğunu) itiraf ettiği şu sarsıcı sahnede deşifre olur:

JAGGERS: Bana öyle bakma Pip! O dünyayı ben yaratmadım. Ben sadece o dünyanın çöplüğünde, kanunların o dar koridorlarında çocukların nasıl ezildiğini gördüm. Estella’yı o hastalıklı kadına [Havisham’a] verirken ne sanıyordun? Onu sokakların, dar ağaçlarının ve hapisane gemilerinin acımasızlığından kurtarmak istedim. Yasalar merhamet üretmez Pip, yasalar sadece güçlülerin mülkünü korur. Ben o çocuğu kurtarmak için hukuku eğip büküm ama sistem onu başka bir canavara, mülkiyet tabanlı bir intikam makinesine dönüştürdü (Clifford, 2006, s. 233).

Jagers’ın bu itirafı, pazar ahlakının ve bürokratik akılcılığın aslında sistematik bir kötülüğü gizlemek için yapılandırıldığının somut bir tezahürüdür. Clifford, bu

diyalog aracılığıyla Thatcherist “hukuk ve düzen” (*law and order*) söylemini sorunsallaştırır; nitekim sistemin en yetkili rasyonel aktörü dahi, kurumsal yapının kusursuz işleyiş illüzyonunun ardındaki sistemsel adaletsizliği söylemsel düzeyde görünür kılar.

Jaggers’ın mesleki mesafelenmesini kırarak gerçekleştirdiği bu sistemsel deformasyon ifşası; sermayenin ve hukuki mekanizmaların sunduğu meşruiyet zeminini sarsarken, oyundaki yozlaşmanın yalnızca Londra’nın bürokratik mekanlarıyla sınırlı olmadığını gösterir. Bu kurumsal ve yasal çürümenin itirafı, bizi kaçınılmaz olarak tüm bu patolojilerin, sınıfsal öfkelerin ve yalıtılmışlıkların mekansal olarak üretildiği ilk merkeze geri götürür. Jaggers’ın dilinde deşifre olan sistemik adaletsizlik, oyunun tekinsiz gotik mekanı Satis House’un alevler içinde kalmasıyla eylemsel bir hesaplaşmaya dönüşecek ve sınıfsal bir dönüşümün zeminini hazırlayacaktır.

4.6.2. Satis House’un Yanışı ve Sınıfsal Onarım (*Reparations*)

Satis House’un yanması, oyundaki en güçlü katarsis ve mekansal tasfiye anıdır. Miss Havisham’ın temsil ettiği o Viktorya dönemi mülkiyet saplantısı ve Thatcherist içe kapanma arzusu, alevlerle birlikte yok olur. Clifford, romandaki bu gotik yangını, ezilenlerin ve sömürülenlerin hakikatle yüzleştiği ahlaki bir mahkeme gibi tasarlar. Miss Havisham, zenginliğinin ve ördüğü koruma kalkanının kendisini kurtarmaya yetmeyeceğini anladığında, Pip’ten ve tüm o sömürü düzeninden şu sözlerle af diler:

MISS HAVISHAM: Pencereleeri kapattığımda dünyayı durdurabileceğimi sanmışım Pip. Ama sadece kendi içimdeki nefreti büyütebilmişim. Estella’nın kalbini çalarken, aslında kendi insanlığımı da o karanlığa gömmüşüm. Beni affet çocuk, o mülklerin, o paraların ve o süslü gelinliğin altında sadece çürümüş bir ceset bıraktım (Clifford, 2006, s. 235).

Evin yanışı, sadece gotik bir trajedinin sonu değil; Williams’ın (1958) bahsettiği “nakit bağının” ve sömürünün mekansal düzeyde tasfiye edilmesidir. Nitekim Pip’in, Magwitch’ten kalan etik dışı elde edilmiş parayı reddederek özgürleşmesi ve yanmaktan son anda kurtulan Estella ile o enkazın üzerinde karşılaşması, pazar ahlakının yıktığı insani bağların yeniden kurulabilmesi için mülkiyetten arınmanın şart olduğunu ortaya koyar. Satis House’un külleri, karakterlerin sınıfsal kibir ve statü illüzyonlarından arınarak; ancak ortak bir travma

ve yalın bir insanlık zemininde sınıfsal bir telafiye (*reparations*) ulaşabileceklerini gösteren simgesel bir nitelik kazanır.

4.6.3. Dördüncü Bölümün Analitik Sentezi

Bu çalışmanın dördüncü bölümü boyunca Clifford'un *Büyük Umutlar* uyarlaması üzerinden çözümlenen tüm bu katmanlar, Thatcher dönemi İngiltere'sinin sosyo-politik ve ahlaki iklimine yönelik bütüncül bir eleştiriyi gözler önüne serer. Sanders'ın (2006) metinlerarasılık ve uyarlama kuramıyla başlayan bu serüven, klasik bir Viktorya metninin çağdaş bir pazar eleştirisine nasıl dönüştürülebileceğini kanıtlamıştır. Satis House'un klostrofobik duvarlarında incelediğimiz o tekinsiz mekansal kapanmalar, pazarın vahşi rekabetinden kaçmaya çalışan neoliberal öznenin sığınak arayışındaki yapısal çelişkileri niteliksel bir biçimde somutlaştırmıştır.

Karakter bazında yürütülen analizlerde ise, Williams'ın (1958) kavramsallaştırdığı o soğuk “nakit bağının” insan ilişkilerini nasıl metalaştırdığı somut olarak izlenmiştir. Pip'in parayla satın almaya çalıştığı yapay saygınlık ve uğradığı sınıfsal yarılma, Herbert Pocket'in üretmeden tüketen asalak beyefendilik idealiyle birleşerek neoliberal ahlakın karakterler üzerindeki aşındırıcı etkisini doğrulamıştır. Son olarak, Avukat Jaggers ve Wemmick'in dünyasında karşımıza çıkan soğuk bürokratik rasyonalite, hukukun adaletten ziyade mülkiyeti koruyan bir çark haline geldiğini ve insanı şizofrenik bölünmelere zorladığını göstermiştir. Finalde Jaggers'ın itirafları ve Satis House'un yanışıyla zirveye ulaşan bu sistemik çözülme, “büyük umutlar” peşinde koşan modern insanın pazar ahlakı tarafından nasıl öğütüldüğünü gösteren bütüncül bir tablo sunar. İncelediğimiz tüm bu parçalanmalar, yabancılaşmalar ve ahlaki çözümler, oyun metninin sadece geçmişe ait bir öykü anlatmadığını, paranın egemen olduğu her çağda insan ruhunun nasıl yapısal bir yıkıma uğrayacağını vurgulayan, zamansallığı aşan eleştirel bir metin niteliği taşıdığını ortaya koymuştur.

5. SONUÇ

Bu çalışma, John Clifford'un Charles Dickens'in zamansız romanı *Büyük Umutlar*'dan 1988 yılında gerçekleştirdiği tiyatro uyarlamasını, yalnızca metinsel bir aktarım olarak değil; Margaret Thatcher dönemi İngiltere'sinin sosyo-politik, ekonomik ve ahlaki dönüşümleri bağlamında ideolojik bir yeniden inşa eylemi olarak incelemiştir. Elde edilen bulgular, tezin kuramsal bölümünde tartışılan “uyarlamayı sadakat kıskacından kurtarma” idealini somut bir dramaturjik gerçekliğe dönüştürür. Çalışma göstermiştir ki uyarlama pratikleri, kaynak metni steril bir müze nesnesi olarak korumak yerine, onu çağdaş krizleri deşifre eden dinamik bir “hammadde” olarak işlevsel kılar. Clifford, Sanders'ın (2006) uyarlama kuramında altını çizdiği o politik ve dönemsel müdahale imkanını sonuna kadar kullanmış; romanın Viktorya dönemine ait anlatıcı merkezli kronolojik yapısını, modern sahnenin performatif şimdiki zamanıyla buluşturarak çağdaş bir pazar eleştirisine dönüştürmüştür.

Çalışmanın ilk analitik katmanında, Hutcheon ve Sanders'ın metinlerarasılık ile “kendine mal etme” (*appropriation*) tezleri ışığında, kaynak metnin Viktorya ahlakı ile uyarlama metnin Thatcherist pazar mantığı arasındaki ideolojik makas çözümlenmiştir. Clifford'ın gerçekleştirdiği eylem, pasif bir edebi uyarlamanın çok ötesinde, klasik edebiyat kanonunun modern sahne üzerinde nasıl politik bir enstrümana dönüşebileceğini kanıtlayan radikal bir yapı sökümdür. Uyarlayıcı, Dickens'in kalıtsal ve ahlaki tabanlı “beyefendilik” idealini pazar ahlakının kurallarıyla yeniden yazarak, edebiyatın tiyatro medyumunu aracılığıyla nasıl toplumsal bir “onarım” (*reparations*) ve “adaptürji” (*adapturgy*) alanına evrilebileceğini gözler önüne sermiştir.

Mekansal düzeyde yürütülen analizlerde, Prestidge'in (2017) neoliberal “evcil kadınlık” ve güvensizlik çağında sığınak arayışı teorileriyle uyarlama kuramının mekanı yeniden anlamlandırma stratejileri kesiştirilmiştir. Romandaki gotik ve statik bir dekor olan Satis House, tiyatro uyarlamasında Thatcherist aşırı bireyciliğin, toplumsal dayanışmadan kaçışın ve mülkiyet odaklı o sahte “koruma kalkanının” klostrofobik bir simgesi olarak yeniden üretilmiştir. Miss Havisham'ın dünyayı dışarıda bırakma eyleminin sahnesel bir performansa dönüştürülmesi, neoliberal iklimin getirdiği emniyetsizlik duygusuna karşı geliştirilen yapay bir savunma mekanizmasıdır. Satis House'un alevler içinde kalmasıyla neticelenen trajik final ise,

uyarlama metnin pazar odaklı koruma kalkanlarına yönelik kuramsal ve dramaturjik darbesini simgeler.

Karakter inşa süreçleri incelendiğinde, roman formundaki iç seslerin ve anlatıcının yerini alan bedensel eylem süreçlerinde, Williams'ın (1958) kavramsallaştırdığı o soğuk “nakit bağı” (*cash-nexus*) kavramının mutlak egemenliği gözlemlenmiştir (s. 315). Pip'in zanaat merkezli geleneksel üretim ortamından ayrılıp Londra'nın finans dünyasına dahil olması, metinde bireyin sınıfsal atlama arzusuyla araşsal saygınlık kalıplarına bağımlı hale gelişini açıklamıştır. Bu dönüşüm, Campbell'ın (1987) ortaya koyduğu, bireye yalnızca kendi çıkarlarını gözetmeyi ve piyasada “kendi başının çaresine bakmayı” dayatan Thatcherist ahlaki iklimin karakter üzerindeki yıkıcı bir yansımasıdır (s. 142). Romanın epik anlatısının tiyatronun şimdiki zamanında eritilmesiyle Pip'in yaşadığı sınıfsal yarılma ve Herbert Pocket'ın yapay “beyefendilik” felsefesi, neoliberal öznenin ahlaki aşınmasını görünür kılan dramaturjik açıdan yetkin ve tutarlı birer strateji olarak öne çıkar.

Sistemin koruyucu çarklarını temsil eden Avukat Jaggars ve katibi Wemmick ise, bürokratik rasyonalitenin ve pazar ahlakının insanı nasıl mekanikleştirdiğini gösteren, uyarlamanın özgün dramaturjik figürleri olarak konumlandırılmıştır. Jaggars'ın adaleti ve merhameti pazar değeri olmayan kelimeler olarak dışlaması, hukukun mülkiyet bekçiliğine indirgendliğini somutlaştırırken; Wemmick'in kimliğini kamusal maskeler ile özel sığınaklar arasında şizofrenik bir biçimde ikiye bölmesi, neoliberal düzenin insan psikolojisinde yarattığı parçalanmayı sahne üzerinde somut birer bedensel eyleme tercüme etmiştir.

Nihayetinde bu tez, uyarlamanın kaynak metne bağımlı ikincil, asalak ya da zayıf bir tür olmadığını; aksine tarihsel zamanlar arasında ideolojik köprüler kuran, edebi metinleri tarihsel bağlamlarından kopararak onlara zamansız bir soluk kazandıran yaratıcı bir yeniden inşa eylemi olduğunu ortaya koymuştur. Clifford'un uyarlaması, insan ilişkilerini “nakit bağına” indirgeyen her türlü ekonomik düzende insan ruhunun uğrayacağı yapısal yıkımı gözler önüne seren, zamansız ve evrensel bir sistem eleştirisidir. Sonuç olarak, incelenen tiyatro metni üzerinden yürütülen bu karşılaştırmalı dramaturjik analiz; başarılı bir uyarlamanın, kaynak metnin statik yapısını nasıl kırabileceğini, onu nasıl dinamik bir etkileşim alanı haline

getirebileceğini ve edebiyatın gücünü çağdaş sahnenin estetik imkanlarıyla birleştirerek evrensel bir manifestoya nasıl dönüştürebileceğini bütün netliğiyle kanıtlamıştır.

KAYNAKÇA

- Babbage, F. (2015). Adaptation and storytelling in the theatre. *Critical Stages*, (12).
<http://www.critical-stages.org/12/adaptation-and-storytelling-in-the-theatre/>
- Babbage, F. (2019). *Adaptation in contemporary theatre: Performing literature*. Bloomsbury Publishing.
- Beaumont, C. (1996). *Women and citizenship: A study of non-feminist women's societies and the women's movement in England, 1928-1950* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of Warwick.
- Barnette, J. (2018). *Adapturgy: The dramaturg's art and theatrical adaptation*. Southern Illinois University Press.
- Barnette, J. (2018). *Adapturgies: Devising adaptation and dramaturgy*. Routledge.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (Y. Bener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Bernstein, B. (1990). *The structuring of pedagogic discourse: Class, codes and control* (Cilt 4). Routledge.
- Bruhn, J., Gjeltvik, A. ve Hanssen, E. F. (2013). *Adaptation studies: New challenges, new directions*. Bloomsbury.
- Bolter, J. D. ve Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.
- Campbell, B. (1987). *The iron ladies: Why do women vote Tory?* Virago Press.
- Clifford, J. (2006). *Great expectations* [Büyük umutlar]. M. Fry (Der.), *Frontline drama 4* içinde (ss. 187-246). Methuen Drama. (Orijinal çalışma basım tarihi 1989).
- Çakırtaş, Ö. (2025). Adapting trauma in theatre: A study of White Teeth at the Kiln Theatre. U. Ada (Ed.), *The afterlives of narratives: Adaptation and appropriation in British theatre and performance* içinde (ss. 2-15). Cambridge Scholars Publishing.
- Dickens, C. (2013). *Büyük umutlar* (N. Yeğinoğlu, Çev.; 28. baskı). Can Yayınları. (Orijinal eser 1861 tarihinde yayımlanmıştır)
- Fry, M. (1996). *Frontline drama 4: Adapting classics*. Bloomsbury Publishing.

- Gamble, A. (1988). *The free economy and the strong state: The politics of Thatcherism*. Macmillan.
- Garneau, M. (1988). Traduction/Tradaptation théâtrale. *Jeu: Revue de théâtre*, (49), 78–81.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree* (C. Newman ve C. Doubinsky, Çev.). University of Nebraska Press.
- Harvey, D. (2005). *A brief history of neoliberalism*. Oxford University Press.
- Hutcheon, L. ve O’Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation* (2nd ed). Routledge.
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Innes, C. (2002). *Modern British drama: The twentieth century*. Cambridge University Press.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. R. Brower (Ed.), *On translation* içinde. Harvard University Press.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. Perşembe Kitapları.
- Krebs, K. (2014). Translation and adaptation - Two sides of an ideological coin? L. Raw (Ed.), *Translation, adaptation and transformation* içinde (s. 42–53). Bloomsbury Academic. (Orijinal eser 2012 tarihinde yayımlanmıştır).
- Laera, M. (2014). *Theatre and adaptation: Return, rewrite, repeat*. Bloomsbury.
- Leitch, T. (2007). *Film adaptation and its discontents: From Gone with the wind to The passion of the Christ*. The Johns Hopkins University Press.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Marx, K., & Engels, F. (2002). *The Communist manifesto* (G. S. Jones, Ed.). Penguin Books. (Original work published 1848)
- O’Neill, E. (1931). *Mourning becomes Electra: A trilogy*. Horace Liveright.
- Palmer, R. B. ve Bray, W. R. (Ed.). (2013). *Modern British drama on screen*. Cambridge University Press.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis*. University of Toronto Press

- Perry, J. (1968). Adapting a novel to the stage. *English Journal*, 57(9), 1312-1315.
- Picard, L. (2005). *Victorian London: The life of a city 1840-1870*. Phoenix.
- Prestidge, J. D. (2017). *Margaret Thatcher's politics: The cultural and ideological forces of domestic femininity* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Durham University.
- Raw, L. (Ed.). (2012). *Translation, adaptation and transformation*. Bloomsbury.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and appropriation*. Routledge.
- Sarris, A. (1962). Notes on the auteur theory in 1962. *Film Culture*, 27(1), 1-8.
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. In J. Naremore (Ed.), *Film adaptation içinde* (ss. 54-76). Rutgers University Press.
- Stam, R. ve Raengo, A. (2004). *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*. Blackwell Publishing.
- Stam, R. (2005). *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. Blackwell Publishing.
- Thatcher, M. (1987, 31 Ekim). Interview for *Woman's Own* ("no such thing as society") [Mülakatı yapan: D. Keay]. *Woman's Own*, 8-10. Margaret Thatcher Foundation. <https://www.margaretthatcher.org/document/106689>
- Tuğlacı, P. (1981). *Okyanus ansiklopedik sözlük I*. Cem Yayınevi.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Uyarlama. *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 18 Nisan 2024).
- Venuti, L. (2018). *The translator's invisibility: A history of translation* (3. baskı). Routledge.
- Watson, T. (2004). Improvements and reparations at Mansfield Park. R. Stam ve A. Raengo (Ed.), *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation içinde* (ss. 70-71).
- Weber, M. (1930). *The Protestant ethic and the spirit of capitalism* (T. Parsons, Çev.). Allen & Unwin. (Orijinal eser 1905 tarihinde yayımlanmıştır).
- Williams, R. (1958). *Culture and society, 1780-1950*. Columbia University Press.

