

### 30. Frankenstein Anlatısının Edebiyattan Sinemaya Söylemsel Dönüşümü Üzerine Bir İnceleme<sup>1</sup>

Erdinç YILMAZ<sup>2</sup>

**APA:** Yılmaz, E. (2024). Frankenstein Anlatısının Edebiyattan Sinemaya Söylemsel Dönüşümü Üzerine Bir İnceleme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (41), 603-622. DOI: <https://zenodo.org/record/13337745>

#### Öz

Edebiyat ve film arasındaki ilişki uzun zamandır akademisyenleri ve eleştirmenleri meşgul etmekte ve anlatıların farklı araçların şekillendirmesi sonucu nasıl evirildiğini keşfetmek için zengin bir çerçeve sunmaktadır. Bu söylemin merkezinde, bir edebi eser beyazperdeye uyarlandığında ortaya çıkan dönüşüm yer almaktadır. Film uyarlamaları, sadece metnin görsel ortama aktarılması eylemi değil, kaynak malzemenin yeniden inşa edilmesi ve yorumlanması uygulamalarını da içeren süreçlerdir. Bu makale, belirli bir edebiyat eserindeki söylemin, daha geniş kültürel, sosyal ve teknolojik değişimleri yansıtacak şekilde, film uyarlamaları aracılığıyla zaman içinde nasıl değiştiğini incelemektedir. Bu çalışma, tek bir edebi eserin birden fazla film uyarlamasını söylem analizine tabi tutarak, yönetmenlerin ve senaristlerin temaları, karakterleri ve anlatıları nasıl yeniden yorumladıklarını, böylece nasıl yeni anlam katmanları yarattıklarını ve çağdaş izleyicilerle orijinal metnin öngörmediği şekillerde nasıl etkileşime girdiklerini, Mary Shelley'in *Frankenstein* anlatısı örneğinde aydınlatmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmanın ana motivasyonu, bir edebi metinden yola çıkılarak uyarlanan sinema eserlerinin kendi başına oluşturdukları biricik ve benzersiz anlamların izini sürmektir. Bu amaç doğrultusunda Mary Shelley'in 1818 yılında kaleme aldığı *Frankenstein* ya da *Modern Prometheus* adlı romanı ve farklı dönemlerde bu romandan yararlanılarak oluşturulan üç adet film, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiş ve söylem analizine tabi tutulmuştur. Yürütölen söylem analizi sonucunda anlatıların hikâyeleri aslına sadık kalsa dahi söylemlerinin döneme özgü düşünce iklimine göre farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Frankenstein, uyarlama çalışmaları, metinlerarasılık, söylem analizi

<sup>1</sup> **Beyan (Tez/ Bildiri):** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Çıkar Çatışması:** Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

**Finansman:** Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.

**Telif Hakkı & Lisans:** Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

**Kaynak:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.

**Benzerlik Raporu:** Alındı – Turnitin, Oran: %2

**Etik Şikayeti:** editor@rumelide.com

**Makale Türü:** Araştırma makalesi, **Makale Kayıt Tarihi:** 06.07.2024-**Kabul Tarihi:** 20.08.2024-**Yayın Tarihi:** 21.08.2024; **DOI:** <https://zenodo.org/record/13337745>

**Hakem Değerlendirmesi:** İki Dış Hakem / Çift Taraflı Körleme

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakóltesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü / Dr., Gaziantep University, Faculty of Fine Arts, Department of Film Design and Direction (Gaziantep, Türkiye), rdncylmz@gmail.com, **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0003-1693-3481> **ROR ID:** <https://ror.org/020vvc407> **ISNI:** 0000 0001 0704 9315, **Crossreff Funder ID:** 501100008836

## An Analysis of the Discursive Transformation of the Frankenstein Narrative from Literature to Cinema<sup>3</sup>

### Abstract

The relationship between literature and film has long engaged scholars and critics and offers a rich framework for exploring how narratives evolve as they are shaped by different mediums. Central to this discourse is the transformation that occurs when a literary work is adapted for the big screen. Film adaptations are interpretive acts that reimagine and reconstruct the source material, not simply the transfer of the text to the visual medium. This article examines how the discourse in a particular work of literature changes over time through film adaptations, reflecting broader cultural, social and technological changes. By subjecting multiple adaptations of a single literary work to discourse analysis, this study aims to illuminate how directors and screenwriters reinterpret themes, characters and narratives, thereby creating new layers of meaning and interacting with contemporary audiences in ways not envisioned by the original text. Thus, the main motivation of this study is to trace the unique and unparalleled meanings that cinematic works adapted from a literary text create on their own. For this purpose, Mary Shelley's 1818 novel *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, and three films created in different periods based on this novel were selected through purposive sampling and subjected to discourse analysis. As a result of the conducted discourse analysis, it was concluded that although the stories of the narratives remain faithful to the original, the discourse varies according to the thought climate specific to the period.

**Keywords:** Frankenstein, adaptation studies, intertextuality, discourse analysis

<sup>3</sup> **Statement (Thesis / Paper):** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation process of this study and all the studies utilised are indicated in the bibliography.

**Conflict of Interest:** No conflict of interest is declared.

**Funding:** No external funding was used to support this research.

**Copyright & Licence:** The authors own the copyright of their work published in the journal and their work is published under the CC BY-NC 4.0 licence.

**Source:** It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of this study and all the studies used are stated in the bibliography.

**Similarity Report:** Received - Turnitin, Rate: 2

**Ethics Complaint:** editor@rumelide.com

**Article Type:** Research article, **Article Registration Date:** 06.07.2024-**Acceptance Date:** 20.08.2024-

**Publication Date:** 21.08.2024; **DOI:** <https://zenodo.org/record/13337745>

**Peer Review:** Two External Referees / Double Blind

## Giriş

Edebiyat ve sinema arasındaki ilişki, ortak hikâye anlatma amacına dayanan ancak benzersiz yöntemler ve ortamlarla ayırt edilen, her iki tarafın da birbirinden yarar sağladığı dinamik bir ilişkidir. Edebiyat, zengin tarihi ve çeşitli biçimleriyle derin ve incelikli anlatılar oluşturmakta ve okuyuculara hayal güçlerini kullanarak olay örgüsünü zihinlerinde görselleştirme özgürlüğü sunmaktadır. Sinema ise öyküleri görsel ve işitsel araçlarla hayata geçirerek duygu ve atmosferi güçlü yollarla aktarabilen bir araçtır. Yazılı sözcükler ve hareketli görüntüler arasındaki bu etkileşim, yönetmenlerin ve senaristlerin orijinal metinleri beyaz perde için yeniden yorumladıkları ve yeniden çerçevelendirdikleri sayısız edebi eserin filme uyarlanmasına yol açmıştır. Bu uyarlamalar, karmaşık olay örgüsünü başka bir yapıya uygun olacak şekilde yeniden üretmektedir. Aynı zamanda edebiyat uyarlamaları, edebiyata özgü yöntemlerle ortaya konmuş temaları görsel olarak temsil etme ihtiyacından kaynaklanan önemli dönüşümler içermektedir. Bu durumda, edebiyat ve sinema arasındaki ilişki, hikâye anlatımının uyarlanabilir doğasını ve anlatıların deneyimlenip içselleştirilebileceği çeşitli yolları vurgulayan, sürekli bir diyalog ve yeniden yorumlama ilişkisidir.

Anlatı araçları olarak edebiyat ve sinema her zaman yakın bir ilişki içerisinde olmuş olsa da edebiyatın ekrandaki yeniden üretimi, edebi çalışmalar için fazla “*film-temelli*” ve film çalışmaları için ise fazla “*edebi*” olarak nitelendirilmektedir. Bu durumda edebiyat ve sinemayı bir potada eriten çalışmalar, her iki disiplin dâhilinde yürütülen “*hibrit*” (melez) araştırmalar olarak değerlendirilmektedir (Cartmell & Whelehan, 2007, s. 1). Özellikle Roman türünün sinemaya uyarlanması sıklıkla karşılaşılan bir uygulamadır. Öyle ki 1895’te ortaya çıkan ve 20. yüzyıl boyunca hızlı bir gelişim gösteren sinemanın 19. yüzyıl Roman türünün mirasçılarından biri olduğu bile iddia edilmiştir (Sinyard, 2013, s. vii). Edebiyat ve sinemanın kendine özgü süreçleri dikkate alındığında, bir edebi eserden uyarlanan filmin melez doğasını göz önünde bulundurarak dengeli bir analiz yapmanın zorluğu daha iyi anlaşılacaktır (Whelehan, 1999, s. 3). Bir edebiyat uyarlaması ele alınırken logosantrizmin (sözmerkezcilik) öne sürdüğü gibi kelimelerin ve sözlü anlatının öncelikli bir konuma yerleştirilmesi tehdidinin farkındalığıyla yola çıkılması önerilmektedir. Bu bakış açısı edebiyata üstün bir konum atfetmekte ve sinemayı ikinci plana atmaktadır. Edebiyatı ön planda tutmak, analiz çerçevesini önceden belirlenmiş edebiyat bağlamına indirgemek anlamına gelecektir. Aynı zamanda bu durum, bir filmi incelerken sinematik ürünün kaynak metne olan sadakatini ilk sıraya koyarak filmin kendi araçlarıyla yürüttüğü anlam yaratım süreçlerine yeterince değer vermemek anlamına gelecektir (Leitch, 2007, s. 3). Diğer taraftan, özellikle sinemanın bir sanat olarak meşruiyetini kanıtlamaya çalıştığı 1900’lerin ilk yarısında edebiyat uyarlamaları ile ilgili dile getirilen fikirler de konuya sinema tarafından yaklaşan araştırmacıların önyargılarını açığa çıkarmaktadır. Bu dönemde sinema araştırmacıları edebiyat uyarlamalarını “*saf olmayan sinema*” örnekleri olarak etiketlemişler ve sinemanın “*yeni edebiyat*” olarak algılanmasını engellemeye çalışmışlardır (Cartmell, Corrigan, & Whelehan, 2008, s. 1). Bu ayrımaya göre, edebiyat ve sinemanın temel farkı, ilkinin kelimelerden, ikincisinin ise görüntülerden oluşmasıdır. Dolayısıyla, bu ayrımı merkeze alan bakış açısı, edebiyat ve sinemanın farklı araçlar olduğunu ve birbirlerine indirgenemeyeceklerini savunmaktadır. Barthes (1977, s. 23) bu yaklaşımı destekler biçimde, iki yapının özünün birbirine indirgenemez olmasından dolayı asla gerçek bir birleşmenin söz konusu olamayacağını belirtmiştir. İki aracı birbirinden ayrı tutmak, her bir metni kendi çerçevesi içerisinde değerlendirmeyi mümkün kılmakta ve hem edebiyata hem de sinemaya kendi anlamlarını üretebilecekleri bir otonomi atfetmektedir. Buna göre, kaynak metnin uyarlamalar üzerinde mutlak belirleyici bir güce sahip olmadığı sonucuna varılmaktadır (Geraghty, 2008). Dolayısıyla, sinemada edebiyat uyarlamaları, sinemanın kendine özgü araçlarını kullanarak kendi anlamlarını üretmekte ve her bir eser kendine ait kodları toplumsal alanda dolaşıma sokmaktadır.

Edebiyat uyarlaması filmlerin kaynak metinden ayrılan önemli bir özelliği, söylemsel düzeyde kendini göstermektedir. Bir metnin öne sürdüğü olay örgüsü, metinden yola çıkılarak üretilen bütün uyarlamalarda aynı kalabilir iken söylem kültürel bağlama göre değişim gösterebilmektedir (Marcus, 1993, s. 14). Anlatı, olay örgüsü, görüntü, ses, kamera kullanımı gibi öğeler bir işbirliği içerisinde film söyleminin inşa edilmesini sağlamaktadır. Birçok bileşenin etkisiyle oluşan söylem, zaman ve mekânda değişmekte ve sürekli olarak anlamlı diziler üretmektedir (Wildfeuer, 2014, s. 1). Söylemin dinamik yapısı ve sinemada edebiyat uyarlamalarının kaynak metinden bağımsız bir şekilde kendi anlamlarını yaratma kabiliyeti bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu çalışmada ana metinden uzaklaşarak otonomi kazanan ve söylem aracılığıyla yeni anlamlara bürünen bir örnek olarak Frankenstein anlatısı ele alınacaktır. Bu çalışmanın amacı, Mary Shelley'in 1818 yılında kaleme aldığı *Frankenstein* ya da *Modern Prometheus* romanının söylemsel yapısı ile sonraki sinema uyarlamalarını ve metinlerarasılık çerçevesinde etkileşime geçtiği sinema eserlerini karşılaştırmalı bir söylem analizine tabi tutmak ve sinema örneklerinin ana edebiyat metninden ne şekilde özgürleştiğini ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda, öncelikle kaynak metin olarak Mary Shelley'in *Frankenstein* ya da *Modern Prometheus* (1818) romanı, ardından kaynak metne sadakati ile bilinen *Frankenstein* (Whale, 1931) ve *Mary Shelley'den Frankenstein* (Branagh, 1994) filmleri ve son olarak metinlerarasılık çerçevesinde kaynak metinden yararlanarak yeni ve özgür bir anlatı sunan *Zavallılar* (Lanthimos, 2023) filmi, Söylem Analizi yoluyla incelenmiştir. Bu analiz yöntemi aracılığıyla, farklı dönemlerde okuyucu/seyirci ile buluşan bu anlatılarda söylemsel yapının nasıl değiştiğini ve sinema eserlerinin kaynak metinden çeşitli düzeylerde yararlanarak nasıl yeni anlamlar inşa ettiğini ortaya koymak amaçlanmıştır.

### Edebiyat ve Sinema Kesişiminde Uyarlamalar Üzerine Yaklaşımlar

Sinema, ortaya çıktığı ilk yıllarda bir anlatı aracı olarak değil, teknolojik bir yenilik ve görüntü aktarım aracı olarak algılanmış ve hızlı bir şekilde toplumsal alanda dolaşıma girmiştir. Sinemanın doğuşu olarak bilinen 1895 yılı ile 1903 yılı arasında sinema, esas olarak hikâyeye anlatımı için kullanılmamıştır. Bazı anlatı filmleri mevcut olsa da, hikâyeye anlatımı 1904'e kadar erken dönem sinemada ikincil bir odak noktası olarak konumlanmıştır. Başlangıçta, ilk sessiz filmler daha çok günlük hayatı ve sahnelenmiş eğlenceyi yakalamakla ilgili olsa da 1908'e gelindiğinde sinema, karakter ve hikâyeye gelişimine öncelik verecek şekilde bir dönüşüm evresine girmiştir (Desmond & Hawkes, 2006, s. 12). Sinema tarihindeki ilk edebiyat uyarlamaları, sinemanın erken dönemi olan 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkmış ve edebiyat ile sinema sanatları arasında önemli bir kesişmeye işaret etmiştir (Andrew, 2000, s. 29). İlk örnekler arasında Georges Méliès'in Charles Perrault'nun masalına dayanan 1899 yapımı *Kül Kedisi* (*Cinderella*) adlı filmi yer almaktadır. Bir diğer önemli erken dönem uyarlama ise Jules Verne'in *Aya Yolculuk* (*From the Earth to the Moon*) ve H.G. Wells'in *Aydaki İlk İnsanlar* (*The First Men on the Moon*) adlı eserlerinden esinlenen 1902 yapımı *Aya Seyahat* filmidir. Bu öncü eserler, sinemanın edebi anlatıları görselleştirme ve yeniden yorumlama potansiyelini ortaya koyarak modern sinemada gelişmeye devam eden edebiyat uyarlamaları geleneğine zemin hazırlamıştır. Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki sinemanın ilk örnekleri senkronize ses kayıt teknolojisinin yokluğunda tamamen görüntüye dayalı eserlerdir. Dolayısıyla, bu dönemde sinema yazarlarının bu yeni sanat dalının diğer sanatlardan farklılıklarını ortaya koyarak özgürlüğünü ilan etme çabaları, çoğunlukla sinemanın görsel bir sanat olduğu ön kabulünü yaratmıştır<sup>4</sup>. 1927'de Alan Crosland tarafından ilk defa senkronize ses ile birlikte diyaloglu olarak çekilen *Jazz Şarkıcısı* (*The Jazz Singer*) adlı filme kadar sinema anlatısında diyalogun yer almaması ve sinemanın görüntü esaslı bir sanat olarak kabul görmesi, sinema ve edebiyat arasındaki temel farkların en önemli göstergeleridir. Kelimelere dayalı bir anlatı olarak edebiyat ve görüntüye

4 Bkz. (Arnheim, 1957) ve (Münsterberg, 2009).

dayalı bir anlatı olarak sinema, her ne kadar bir birliktelik ilişkisi sunar gibi görünse de sinemanın ilk yıllarından itibaren bir karşıtlık ilişkisi içerisinde yorumlanmıştır. Örneğin Virginia Woolf (1950, s. 168), 1926 yılında kaleme aldığı *Sinema (The Cinema)* isimli makalesinde sinema ve edebiyat ilişkisini “*Sinema, avına büyük bir açgözlülükle saldırdı ve bu ana kadar büyük ölçüde talihsiz kurbanının bedeniyle besleniyor. Ancak sonuçlar her ikisi için de felaket. Bu ittifak doğaya aykırıdır.*” sözleriyle eleştirmiştir. Sonraki birkaç on yıl boyunca Woolf’un düşüncesine benzer bir şekilde sinemada edebiyat uyarlamalarını “*sadakatsizlik, ihanet, deformasyon, ihlal ve kutsallığa saygısızlık*” gibi olumsuz sıfatlarla tanımlayarak edebiyatı yücelten fakat diğer taraftan, sinemayı daha düşük bir konumda değerlendiren yorumlamalar yapılmıştır (Stam, 2000, s. 54). Bazı düşünürlerin edebiyatı üstün özelliklerle anmasının sebebi bir sanat formu olarak edebiyatın sinemadan önce gelmesinden kaynaklanmaktadır (Stam, 2000, s. 58).

Sinemada edebiyat uyarlamalarının bir teori çerçevesinde incelenmesi, bu konuda yapılan yayınların sayıca artması ve sinema çalışmaları içerisinde kendine bir yer edinmesi için 1960’ları beklemek gerekmiştir. Uyarlama teorisi, metinlerin çeşitli medya ve kültürel ortamlarda dönüştürülmesinin ve yeniden yorumlanmasının altında yatan yöntemleri ve fikirleri araştırmaktadır. Bu çalışma alanı, öykülerin bir ortamdan diğerine, örneğin romanlardan oyunlara, video oyunlarından televizyon şovlarına veya romanlardan filmlere nasıl uyarlandığını ve bu değişikliklerin orijinal eserin alımlanmasını, anlamını ve kültürel önemini nasıl etkilediğini incelemektedir. Uyarlamaların sadece kopyalar veya türevler olmaktan ziyade yeni yorumlar ve içgörüler sağlayabilecek yaratıcı çabalar olduğu fikri, uyarlama teorisinin temelini oluşturmaktadır. Bu tartışma, özellikle 1960’lardan itibaren postyapısalcı disiplinin etkisiyle yükselen bir edebi anlayış olarak orijinal olanın sınırlarının bulanıklaşması ve metnin otantikliğinin yok olmasına dayanmaktadır. Bu dönemde akademisyenler, uyarlamaların metinlerarası doğasını, kültürel ve bağlamsal değişikliklerin önemini ve kaynak metinlerle uyarlamaları arasındaki dinamik ilişkiyi vurgulayarak bu alana önemli katkılarda bulunmuşlardır. Uyarlama araştırmalarında gelinen son noktayı anlamlandırmak için sinemanın erken dönemlerinden itibaren konuyla ilgili hâkim yaklaşımları ele almakta yarar vardır.

Uyarlama çalışmalarında en çok üzerinde durulan yaklaşımlardan biri, *bağlılık* veya *sadakat yaklaşımıdır (fidelity approach)*. Uyarlama çalışmalarında, *sadakat* genellikle orijinal edebi eser ile sinema versiyonu arasında tam bir eşleşme beklentisini ifade ederken, *sadakatsizlik*, orijinal metne yönelik algılanan bir *ihaneti* ifade etmektedir (Shohat, 2004, s. 34). Sinema eserinin edebi esere bağlılığı ile ölçülen bir çerçeve, sinemayı ikincil konumda ele alırken, edebiyatı ise asıl olan, orijinal olan ve dolayısıyla yüce konumuna yükseltmektedir. Bu durumda sinema, edebiyatın bir türevi ve gölgesi olarak değersizleştirilmektedir. Bu yaklaşıma göre bir filmin değerlendirme ölçütleri, onun edebi esere bağlılığı ile oluşturulmaktadır (Slethaug, 2014, s. 2). Sadakat eleştirisi, bir edebi metnin zeki bir okuyucunun ayırt edebileceği tek ve doğru bir anlamı olduğu fikrine dayanır. Bu görüşe göre, film yapımcısının rolü, ya bu anlamı filmde aslına sadık kalarak yeniden üretmek ya da orijinal metni ihlal etmek veya tahrif etmekle suçlanma riskini almaktır (McFarlane, 1996, s. 9). Bir film, hikâye anlamında yararlandığı metinden uzaklaştığında, izleyicinin edebi eserde alımlayıp içselleştirdiği ve dolayısıyla beklenti oluşturduğu noktaları karşılamayabilir. Bu tür durumlarda izleyici sinema eserinden olumsuz duygularla ayrılabilir. Dolayısıyla, bağlılık yaklaşımı bir filmin nesnel yargılarla incelenmesinden çok, öznel beğeni belirten duygularla ilgilidir (Stam, 2000, s. 54). Bu noktada, uyarlama çalışmaları ile yakından ilişkili olan çeviribilim alanındaki araştırmalar yararlı bilgiler sunmaktadır. Bu çalışmalar, olay örgüsünü, anlatıyı ve biçimi uyarlamalardan daha sıkı bir şekilde koruma beklentisinin olduğu çeviride bile mutlak aslına uygunluk fikrinin işe yaramaz olduğunu öne sürmektedir (Sanders, 2016, s. 9). Edebiyat eserine bağlılık üzerine odaklanan tartışmalar ne kadar fazla olsa da sinema pratiklerine

bakıldığında filmlerin çoğunlukla yararlandıkları edebi eserlerden uzaklaştığı görülmektedir (Leitch, 2007, s. 127). Dolayısıyla, Leitch'e (2007, s. 127-128) göre sorulması gereken asıl soru, neden bir filmin uyarlandığı edebiyat eserine sadık kalacak şekilde tasarlandığıdır. Bu sorunun cevabı estetik kaygılardan ziyade finansal kaygılarla açıklanmaktadır. İyi bilinen edebiyat eserleri (özellikle romanlar), orijinal kitabı okumamış olsalar bile, izleyicileri film uyarlamalarına ve devam filmlerine çekme gücüne sahiptir. Bu nedenle film yapımcıları bazı durumlarda önemli diyaloglar, karakterler ve sahneler gibi hikâyenin bilinen kısımlarını değiştirmemeye özen göstermişlerdir çünkü izleyiciler bu tanıdık unsurları filmde görmeyi beklemektedirler. Bu sebeple, kaynak esere bağlılık odaklı eleştiri, her ne kadar bir uyarlama filmi anlama noktasında 1980'lerden itibaren popülerliğini yitirmiş gibi görünse de, filmlerin hala bağlılık esasına göre üretilme geleneğinin devam etmesi sebebiyle, tamamen geçerliliğini yitirmemiştir. Örneğin Desmond ve Hawkes (2006, s. 2-3), bağlılık eleştirisini, filmlerin değerini ölçen bir veri seti olarak değil, birbirini tamamlayan iki eser arasındaki ilişkinin tartışılmasına olanak tanıyan betimsel bir terim olarak kullanmaya devam etmektedir. Desmond ve Hawkes'in bağlılık yaklaşımını bu şekilde dar bir bağlam içerisinde kullanmalarının sebebi, bu yaklaşımın sorunlarının farkında olmalarıdır. İki yazar, edebi metinlerin sınırsız sayıda yorumu destekleyebileceği bilindiği halde, bir metnin temel anlamlarını belirlemenin nasıl mümkün olabileceği sorusu üzerine yoğunlaşarak alımlamanın ve anlam çıkarımının sonsuz ihtimalleri olduğunu vurgulamışlardır.

Bağlılık yaklaşımına ek olarak ve onun eksik kaldığı alanları tamamlamak amaçlı ortaya çıkan bir yaklaşım ise kategorizasyon yaklaşımıdır. Uyarlama çalışmalarına yeni bir yöntem sunmak amacıyla Brian McFarlane tarafından sunulan bu yaklaşımda bir filmin uyarlandığı romanla nasıl bir ilişki kurabileceğini araştırmak hedeflenmektedir. McFarlane (1996, s. vii) bu hedefi takip ederken, "*bir ortamdan diğerine aktarılabilir...ile farklı anlamlandırma sistemlerine bağlı olarak aktarılamayacak...arasında ayırım yapmak için prosedürler*" oluşturmuştur. McFarlane'nin *anlatıbilimsel yaklaşım* olarak adlandırdığı bu yöntem, bir edebiyat eserinin iki farklı düzeyi olduğunu varsaymaktadır. McFarlane'nin *aktarım (transfer)* ve *uyarlamaya uygun (adaptation proper)* olarak kavramsallaştırdığı bu ayırım, kaynağını bir edebiyat eserinden alan bir filmin çözümlenmesinde işlevsel olabilecek bir veri seti sunmaktadır. *Aktarım* terimi, romanların belirli anlatı unsurlarının doğrudan filmde tasvir edilebildiği süreci tanımlamak için kullanılır. Öte yandan, yaygın olarak kullanılan *uyarlama* terimi, romanın diğer unsurlarının film ortamında uygun eşdeğerlerinin bulunması için dönüştürülmesi gereken süreci ifade eder (McFarlane, 1996, s. 13). Bu ayırma paralel olarak, bir edebiyat eserinin (özellikle roman türünün) anlatısı (narrative) bir araçtan diğerine aktarılabilir bir öge olarak tanımlanmaktadır. Bu düzeyde anlatının hikâyesini oluşturan olaylar ve eylemler yer almaktadır. İkinci olarak ise, edebiyat eserinde sinemaya aktarılamayan veya kısıtlı bir şekilde aktarılabilen bir düzey olarak *ifade* (enunciation) mevcuttur. *İfade* düzeyinin sinemaya aktarılmasındaki zorluk, göstergelerin farklı sistemler içerisinde var olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, McFarlane bir uyarlamanın teorik bağlamda çözümlenmesi sırasında bu iki düzeyin ayırımına dikkat çekerek edebiyat uyarlamalarını anlamlandırmanın bir yolunu sunmuştur.

Sinemada edebiyat uyarlamaları ile ilgili bir diğer yaklaşım ise metinlerarası diyalojizm olarak adlandırılmaktadır. Bakhtin'in "*öznenin metni ile muhatabın metni arasındaki açık uçlu oyun*" olarak ifade edilebilecek *diyalojizm* kavramından yola çıkarak Julia Kristeva'nın (1986, s. 34) tanıttığı metinlerarasılık kavramı, edebiyat ile diğer sanat disiplinleri arasındaki karmaşık ilişkileri ve kesişimleri, ayrıca bir sanat disiplini ile diğerleri arasındaki ilişkileri ön plana çıkarmayı amaçlamaktadır. Metinlerarasılık anlayışı, tüm metinlerin zengin ve sürekli gelişen bir kültürel mozaik içinde diğer metinleri çağrıştırmakta ve yeniden üretmekte olduğu fikrine dayanmaktadır (Sanders, 2016, s. 21). Bu durumda metinlerarasılık, hem sanatçı veya yazarın önceki metinleri ödünç alma,

dönüştürme, yeniden yazma veya özümseme eylemini, hem de okuyucunun mevcut metinle etkileşime girerken daha önce okuduğu ve aşına olduğu metinlere atıfta bulunma sürecini içermektedir (Zengin, 2016, s. 302). Benzer şekilde, metinlerarasılık, Genette tarafından "*iki ya da daha fazla metin arasındaki bir eş-varlık ilişkisi, yani bir metnin diğerinin içinde edebi olarak...bulunması*" olarak tanımlanmaktadır (Macksey, 2001, s. xviii). Her kültür ve sanat ürününün bir metin olarak kabul edildiği düşünüldüğünde, metinlerarası diyalojizm, bir kültürün tüm iletişim pratikleri tarafından üretilen sınırsız olasılıkları tanımlamaktadır. Bu, hem belirsiz ve bilinçsiz bir şekilde yayılan fikirler hem de açık ve tanımlanabilir bağlantılar yoluyla sanatsal bir metni çevreleyen ve etkileyen iletişimsel ifadelerin tüm yelpazesini kapsamaktadır (Stam, 2000, s. 64). Bu noktada Stam'ın edebiyat ve sinema arasındaki metinlerarası ilişki hakkında yorumu önem taşımaktadır. Stam'a (2000, s. 68) göre uyarlama, kaynak romanın, "*seçme, büyütme, somutlaştırma, gerçekleştirme, eleştirme, dışa vurma, benzetme, popülerleştirme ve yeniden kültürleştirme*" gibi bir dizi karmaşık süreçle dönüştürülmesi olarak anlaşılabilir. Bu durumda, kaynak roman, bir ortamda ve tarihsel bağlamda yaratılan ve daha sonra farklı bir ortamda ve bağlamda başka bir esere dönüştürülen bir eser olarak algılanmaktadır. Bu orijinal metin, uyarlayan filmin güçlendirebileceği, görmezden gelebileceği, altüst edebileceği veya dönüştürebileceği bir sözel ipuçları ağı sağlamaktadır. Bir film uyarlaması, kaynak romanın anlatısına, kendine ait mevcut türleri ve ara metinleri dâhil etmekte ve onu film ortamının geleneklerine göre değiştirmektedir. Bu süreç, "*stüdyo tarzı, ideolojik eğilimler, siyasi kısıtlamalar, yönetmenin tercihleri, popüler yıldızların varlığı, ekonomik faktörler ve gelişen teknoloji*" gibi çeşitli faktörlerin etkisine açıktır.

Stam (2000, s. 65-66), edebiyattan sinemaya bir metnin sürekli olarak yeniden yapılanması ve dönüşümünü açıklamak için Genette'nin *Palimpsests* (1997) kitabında yer alan beş terimli uyarlama teorisini ödünç alarak metinlerin diğer metinlerle ilişkisine odaklanmıştır. Genette, metinlerarasılık yerine daha kapsamlı bir terim geliştirerek *metinseleştiklik* (*transtextuality*) kavramını ortaya koymuş ve "*açık ya da gizli olsun, bir metni diğer metinlerle ilişki içine sokan*" her şeyi analizine dâhil etmiştir. Genette metinseleştikliği beş kategoriye ayırmaktadır. Metinseleştikliğin ilk türü olarak metinlerarasılık, bir metnin bir bölümünün alıntı, aşırma veya kinaye yoluyla başka bir metinde yer almasını içermektedir. İkinci kategori olan *yan-metinsellik* (*paratextuality*), bir metin ile ona eşlik eden başlıklar, ithaflar, dipnotlar, önsözler, epigraflar, resimler ve benzeri unsurlar arasındaki ilişkiyi tanımlamaktadır. Yan-metinsellik, bir metnin etrafında şekillenen yan üretimleri ve yorumları içermektedir. Zaman içerisinde bu yan üretimler, ana metinden ayrılmaz bir hale gelme potansiyeline sahiptir. Üçüncü kategori ise *yorumsal üst-metin* (*meta-textuality*) olarak tanımlanmaktadır. Bu tür, diğer metinleri açıkça çağrıştıran veya yorumlayan metinleri ifade etmektedir. Yorumsal üst-metin, yorumlanan metne açıkça atıfta bulunulması veya sadece üstü kapalı bir çağrışım yapılması fark etmeksizin, bir metin ile diğeri arasındaki eleştirel ilişkiden doğmaktadır. Dördüncü tür olan *üst-metinsellik* (*architextuality*), metnin başlığı nedeniyle doğrudan veya dolaylı olarak genel bir kategoriye yerleştirilmesini ifade etmektedir. Bir yazar, ürettiği metnin başlığını oluştururken önceden var olan uyulaşımardan yararlanarak metni bir janra ait olacak şekilde planlayabilir. Aynı şekilde, bir metnin film uyarlaması ise kaynak metin ile aynı başlığa sahip olabilir veya olmayabilir. Genette'nin son kategorisi olan *ana-metinsellik* (*hypertextuality*) ise film uyarlamalarını incelemek için diğer kategorilere göre daha çok önem taşımaktadır çünkü kaynak metin ve uyarlama metin arasındaki diyalektik ilişkiyi incelerken uyarlama metnin dönüştürücü, değiştirici ve genişletici etkisine odaklanmaktadır. Metinlerarasılık çalışmaları, sadakat yaklaşımında olduğu gibi bir uyarlama metnin ikincil konumda ve kaynak metinle karşılaştırıldığında daha değersiz olan konumunu tersine çevirmektedir. Hutcheon (2006, s. 9), metinlerarasılık çalışmalarından destek alarak bir uyarlama eseri "*türev olmayan bir türetme – ikinci olan fakat ikincil olmayan bir eser*" olarak tanımlamış ve uyarlama eserin kaynak

eserden kronolojik olarak sonradan geldiğini fakat ondan daha değersiz olmadığını vurgulamıştır. Uyarlama eser kendi anlamlarını yaratmakta ve yeni bir üretim olarak kendisine yer bulabilmektedir.

Metinlerarasılık ile ilgili yukarıda yer alan görüşlere ek olarak Julie Sanders ve Linda Hutcheon'un *uyarlama (adaptation)* ve *özgünleştirme (appropriation)*<sup>5</sup> terimleri üzerine kurdukları kavramsal temele değinmek gerekmektedir. Sanders'e (2016, s. 24) göre uyarlama terimi, kanonik veya iyi bilinen kaynak metinlerin yeni bağlamlar içerisinde yeniden yorumlanarak başka bir kültürel ve/veya zamansal ortamda üretilmesi olarak tanımlanmaktadır. Başka bir ifadeyle uyarlama, bir kaynak metni veya medyayı başka bir forma veya türe dönüştürme sürecini ifade etmektedir. Bu, genellikle bir romanın filme uyarlanması gibi durumlarda, orijinal eserin temel unsurlarını korurken ortamın ve zaman diliminin değiştirilmesini içermektedir. Diğer taraftan, özgünleştirme eserler ise kanonik ya da iyi bilinen bir metnin basit bir film versiyonuna kıyasla, metinleriyle daha karmaşık, girift ve bazen de gömülü bir ilişkiye sahip olma eğilimindedir (Sanders, 2016, s. 36). Özgünleştirme, bir kaynak metinden veya medyadan bazı öğelerin alınması ve bunların yeni bir bağlamda yeniden üretilmesini içermektedir. Bu süreç, genellikle uyarlamadan daha radikaldir ve anlam, amaç ve alımlamada önemli değişiklikler içerebilir.

### Anlatının İki Farklı Düzeyi Olarak Hikâye ve Söylem

Anlatılarda iki farklı düzeyin var olduğuna dair birçok tartışma bulunmaktadır. Gérard Genette ve Seymour Chatman gibi anlatıbilimciler bu iki düzeyi *hikâye* ve *söylem* olarak adlandırırken, Vladimir Propp ve Viktor Shklovski gibi Rus Biçimciliğinin önde gelen isimleri ise *fabula* (öykü) ve *sujet* (olay örgüsü) olarak nitelendirmiştir. Çoğunlukla fabula ve hikâye benzer anlamlar içerisinde değerlendirilirken, sujet ve söylem de ifade ettikleri anlam bakımından bağdaştırılmaktadır. Hikâye ve fabula, olayları, karakterleri ve aralarındaki ilişkileri kapsayan düzeyi ve söylem ve sujet ise bu unsurların izleyiciye sunulma ve iletilme biçimini ifade etmektedir. Bu iki düzey birlikte çalışarak genel anlatı deneyimini şekillendirmekte ve hikâyenin okuyucular ya da izleyiciler tarafından nasıl anlaşıldığını ve yorumlandığını etkilemektedir.

Shklovski'ye göre fabula, bir eserin temel malzemesini, yani hikâyenin olaylarını ve unsurlarını içermektedir. Sujet ise bu temel malzemenin belirli bir düzen ve anlatım tarzı ile öyküye dönüştürülmesidir. Başka bir deyişle, sujet, öykünün doğrudan ve sıradan bir anlatımdan çıkarak, okuyucu veya izleyici üzerinde daha fazla etki yaratmak amacıyla yabancılaştırılması ve dönüştürülmesi ile ortaya çıkmaktadır. Sujet, öykünün içeriğinden çok, bu içeriğin nasıl sunulduğu, biçimlendirildiği ve anlatıldığı ile ilgilidir. Bu bağlamda, sujet, olayların ve unsurların nasıl organize edildiğini ve sunulduğunu belirleyen biçimsel bir yapıdır (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 78). Başka bir ifadeyle fabula, belirli bir zaman ve mekânda meydana gelen olaylar dizisini ifade ederken, sujet hikâyenin anlatılma biçimini belirtmektedir. Kronolojik bir sıra izleyen fabuladan farklı olarak sujet, yazarın bu olayları anlatıda sunmak için seçtiği yapıyı yansıtmaktadır. Benzer bir ayırım, Chatman'ın yapısalci yaklaşımdan beslenerek oluşturduğu hikâye ve söylem terimlerinde yer almaktadır. Chatman'a (1978, s. 19) göre hikâye, içerik veya olaylar zincirini (eylemler, olaylar) ve ek olarak karakterler ve mekân öğeleri gibi hikâyede mevcut bulunan unsurları ifade etmektedir. Diğer taraftan, söylem ise "*ifade*" veya "*içeriğin iletildiği araçlar*" şeklinde tanımlanmaktadır. Chatman, hikâye ve söylem arasında ayırım yaparak, bir anlatının sadece ne hakkında olduğunu değil, aynı zamanda nasıl anlatıldığını da analiz etmek için bir

<sup>5</sup> *Adaptation* kavramının Türkçe'ye sıklıkla *uyarlama* kelimesiyle tercüme edildiği görülmektedir ancak *appropriation* kavramının Türkçe çevirisi konusunda bir uzlaşmaya varılamamıştır. Bu kavramın anlamını yansıtarak Türkçe diline uygun bir şekilde çevrilmesi, *kültürel uyarlama* terimiyle sağlanmıştır (Birkan Baydan, 2022). Bu çalışmada ise *özgünleştirme* kelimesi, kavramın anlamına en uygun çeviri olarak görülmüş ve tercih edilmiştir.



çerçeve sunmaktadır.

Yapısalcı anlatı teorisi, bir hikâyedeki olayların düzenlenmesinin, söylem olarak bilinen hikâyenin nasıl sunulduğuna göre şekillendiğini öne sürmektedir. Bu söylem, film veya roman gibi çeşitli biçimler alabilir, ancak herhangi bir özel formattan farklı olan benzersiz bir içyapıya sahiptir. Olay örgüsü veya hikâyenin anlatılma şekli, herhangi bir özel ortamın ötesinde genel bir düzeyde mevcuttur. Olayların sunulduğu sırası hikâyenin gerçek kronolojik sırasını takip etmek zorunda değildir. Bunun yerine, söylemin amacı belirli olayları vurgulamak veya görmezden gelmek, bazı kısımları yorumlarken diğerlerini izleyicinin yorumuna açık bırakmak, belirli ayrıntıları göstermeyi veya anlatmayı seçmek, yorum eklemek veya sessiz kalmak ve olayların veya karakterlerin belirli yönlerine odaklanmaktır (Chatman, 1978, s. 43). Genette ise anlatı söyleminin bir hikâyeyi nasıl yapılandırdığını anlamlandırmak için çeşitli kavramlardan yararlanmaktadır. İlk olarak bir hikâye içerisinde yer alan olaylar dizisinin sırasına (order) odaklanan Genette (1980, s. 34-36), olayların kronolojik sırasının öykü içerisinde sunulma sırasıyla bağdaşmayabileceğini; başka bir ifadeyle, olay örgüsünde kronolojinin bozulabileceğini ifade etmektedir. Olaylar zincirinde akronolojik veya akronik bir dizi izlenmesi, hikâye olaylarının alışıldık biçimini bozabilir ve dolayısıyla söylemi etkileyebilir. Anlatı söyleminin ikinci unsuru olan süre (duration) ise anlatıdaki farklı olaylara verilen ve bu olayların gerçek hayatta alacağı süreden büyük ölçüde farklılık gösterebilen zaman miktarını içermektedir. Filmin başlangıcı ve bitişi arasında geçen süre içerisinde gerçekleşen olayların anlatıda kapladığı varsayılan süresini duyularımızla ölçmek mümkün değildir (Genette, 1980, s. 86-87). Üçüncü unsur olarak sıklık (frequency) ise, olayların anlatı içinde ne sıklıkta tekrarlandığını belirten bir kavramdır. Bir olay, hikâyede ne sıklıkta meydana geldiğine bakılmaksızın, birden çok kez veya sadece bir kez anlatılabilir (Genette, 1980, s. 113). Dördüncü olarak anlatı modu (mood), hikâyenin anlatıldığı bakış açısıyla ilgilidir. Bir olay, özne veya nesne etrafında şekillenen bir anlatıyı inşa etmenin birçok yolu vardır ve bunlardan birisini takip etmek için bir bakış açısı belirlemek gerekmektedir. Bir anlatının modu, hikâyeye hangi perspektiften yaklaşıldığını belirleyen kavramdır (Genette, 1980, s. 161). Son olarak anlatının sesi (voice), hikâyeyi kimin anlattığı ve olaylara göre konumuyla ilgilidir. Anlatı, hikâyenin içindeki bir anlatıcı dolayısıyla veya bir dış anlatıcı tarafından anlatılabilir. Böylelikle bir anlatı, anlatıcının kim olduğuna ve bu kişinin hikâyeye olan uzaklık/yakınlık ilişkisine bağlı olarak daha öznel veya daha nesnel bir tona bürünebilir. Bu noktada yapılan tercihler anlatının söylemini bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde belirleyebilir (Genette, 1980, s. 212-213).

Anlatı araştırmacıları hikâye ve söylem ayrımını takip ederek anlatının inşası ve sunduğu çeşitli yorumlama olasılıkları hakkında daha derin içgörülere ulaşma imkânı bulmaktadır. Bu durumda bir anlatının olayları, karakterleri ve mekânları gibi statik unsurları aynı kalsa bile aynı eserin çeşitli uyarlamalarında anlatı söylemi birçok parametrenin ilişkisi sonucu değişikliğe uğrayabilir.

## Yöntem

Bu çalışma, Frankenstein anlatısı özelinde edebiyattan sinemaya söylemin dönüşümünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, öncelikle Frankenstein anlatısının iki yüzyılı aşkın tarihi içerisinde kültürel alandaki dolaşımı izlenmiş ve Shelley'in kaynak metnini esas alan film uyarlamaları taranmıştır. Yapılan inceleme sonucunda, Shelley'in kaynak metnine farklı seviyelerde sadık kalan *Frankenstein* (Whale, 1931) ve *Mary Shelley'den Frankenstein* (Branagh, 1994) filmleri ile Frankenstein metninden hareketle yeni bir anlatı ortaya koyan *Zavallılar* (Lanthimos) filmi amaçlı örneklem yoluyla seçilmiştir. Amaçlı bir örneklem geliştirirken, araştırmacılar belirli özellikler sergileyen ve çalışmanın evrenini temsil eden örnekleri dâhil etmek için alan hakkındaki özel bilgilerini veya uzmanlıklarını

kullanırlar (Berg, 2001, s. 32). Örneklem seçimi sürecinde filmlerin farklı dönemlerde üretilmiş olması ve farklı bağlamlarda anlamlar sunma kapasitesi gözetilmiştir. Bu noktadan hareketle, ilgili romanın ve filmlerin çalışmanın amacına en iyi şekilde hizmet edeceği sonucuna varılmıştır.

Amaçlı örneklem yoluyla seçilen roman ve filmlerin ortaya koydukları ve birbirlerinden ayrıışan unsurlar barındıran söylemsel boyutun ortaya çıkarılması için Söylem Analizi yöntemi tercih edilmiştir. Söylem analizi, dil odaklı sosyal araştırma yürütmenin bir yoludur. İlgili yöntem, dilin toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu ve diğer toplumsal unsurlarla diyalektik olarak bağlantılı olduğu varsayımına dayanarak söylem aracılığıyla toplumsal anlamları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır (Fairclough, 2003, s. 2). Her söylem, sahibinin sosyal konumuyla ve içinde bulunduğu sosyal alanla ilgili bir içerik üretmektedir. Dolayısıyla, söylem ve onun sosyal bağlamı ayrılmaz bir bütünlük sergilemektedir. Söylem analizi, “*ifade ve beyanlara yönelip, dilin fonksiyonelliği ve yapılarını tasvir eden bir araçlar alanı sağlar. Böylece izole edilmiş kelimeler değil, bağlam içindeki kelimeler dikkate alınır*” (Bal, 2016, s. 293). Dolayısıyla, söylemin bağlamı içerisinde değerlendirilmesi önem taşımaktadır. Sinemada söylem analizi ise filmlerin birçok unsurdan oluşan karmaşık yapısını bütünlük içerisinde bir metin olarak değerlendirmeyi içermektedir. Filmlerde anlam, doğrusal bir sırayla bir araya getirilen görüntüler, sesler, müzik ve jestler gibi çeşitli unsurların bir araya getirilmesiyle oluşturulmaktadır. Film ilerledikçe, bu unsurlar sürekli olarak etkileşime girmekte ve anlamlı sekanslar oluşturmaktadır. Bu filmleri anlamak ve yorumlamak izleyicinin aktif katılımını gerektirmektedir. Sinema alanında söylem analizi, filmsel metinle ilgili çıkarımlar ve varsayımlar yaparak filmin anlatisının bir bağlam içerisinde ne tür anlamları inşa ettiğini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Bu durumda söylem analizi, bağlamdan ve alıcının dünya bilgisinden önemli bilgileri de dâhil ederek filmin metinsel niteliklerinin yorumlanması sürecini ifade etmektedir (Wildfeuer, 2014, s. 15). Bu çalışmada, filmsel metin ve bağlam ilişkisi göz önünde bulundurularak öncelikle Shelley’in kaynak metninde olayların ve eylemlerin kronolojik bir sıra ile aydınlatılmasının ardından anlatının söylemi dönemsel bağlamı içerisinde ortaya konmuştur. Daha sonra, örnek filmler ele alınarak anlatının değişen ve dönüşen söylemi incelenmiştir.

## Bulgular

Mary Shelley’in 1818 yılında yazdığı *Frankenstein* ya da *Modern Prometheus* adlı roman, genç bir bilim adamı olan Victor Frankenstein’in bilimsel araştırmaları sonucu ölü beden parçalarını birleştirerek can verdiği yaratıkla gerilimli ilişkisini konu edinmektedir. Burjuva sınıfına mensup bir aileden gelen ve Ingolstadt Üniversitesi’nde eğitim gören genç Frankenstein, bilgiye karşı doymak bilmez bir açlık duymaktadır ve kendisini yaşam ve ölümlün sırlarını açıklamaya adanmıştır. Karakter, yıllar süren araştırmalardan sonra ölü dokuları nasıl yeniden canlandıracağını keşfeder ve bir araya getirilmiş vücut parçalarından canlı bir varlık yaratır. Ancak yarattığının grotesk ve dehşet verici görüntüsünü gören Victor pişmanlık ve dehşet içerisinde yaptığı korkunç deneyi unutmak umuduyla yarattığı terk eder. Bu korkunç tecrübenin ağırlığıyla hastalanan Victor, yakın arkadaşı Clerval’ın yardımlarıyla bir süre sonra iyileşir. Bu sırada Victor babasından gelen bir mektupla kardeşi William’ın ölüm haberini alır. Bu arada kendi başının çaresine bakmak zorunda kalan yaratık, derin bir yalnızlık yaşar. Korkunç görünümünü nedeniyle karşılaştığı herkes tarafından dışlanan yaratık, anlayış ve arkadaşlık arayışı içerisinde bir kulübede yaşayan bir aileyi gizlice gözlemler. Onları izleyerek konuşmayı ve okumayı öğrenir, kendi sefaletinin ve yalnızlığının daha da farkına varır. Sevgi için çaresiz kalan yaratık, aileyle arkadaş olmaya çalışır ancak şiddetle reddedilir. Öfke ve umutsuzluğa kapılan yaratık, Victor’un küçük kardeşi William’ı öldürmüştür. İşlenen suçun sorumluluğu ise ailenin hizmetçisi Justine’in üzerine kalmıştır. Justine korkuyla işlememiş olmasına rağmen suçu kabul eder ve idam edilir. Daha sonra yaratık Victor’un

karşısına çıkar ve ondan arkadaşlık etmek için dişi bir yaratık talep eder. Victor isteksizce bu talebi kabul eder ama daha sonra bir canavar ırkı yaratma korkusuyla ikinci yaratığı yok eder. Bu ihanete öfkelenen yaratık intikam almak için şiddet eylemlerine devam edip Viktor'un en yakın arkadaşı Henry Clerval'ı ve daha sonra düğün gecesinde eşi Elizabeth'i öldürür. Yıkıma uğrayan Victor, yaratığı Avrupa'dan Kuzey Kutbu'na kadar takip eder. Bu amansız kovalamaca sırasında Victor, Kuzey Kutbu'na keşif gezisine çıkan Robert Walton ile karşılaşır. Ölmek üzere olan karakter, Walton'a trajik hikâyesini anlatır ve onu kontrolsüz hırsın ve yasak bilginin peşinde koşmanın tehlikeleri konusunda uyarır. Romanın sonuç bölümünde Victor yorgunluktan ölür ve yaratık Walton'a görünerek yaptıkları ve sebep olduğu acılar için derin bir pişmanlık duyduğunu ifade eder. Yaratık, kendi hayatına son vermeye yemin eder ve Kuzey Kutbu'nun boşluğunda kaybolur. Victor'un hikâyesinden ve yaratığın ıstırabından etkilenen Walton, tehlikeli keşif gezisini bırakıp eve dönmeye karar verir ve Victor'un trajik hikâyesinden çıkaracağı ahlaki dersler üzerine düşünür.

Yukarıdaki olay örgüsü ile inşa edilen anlatı, yazılmasını takip eden 200 yılı aşkın tarihi içerisinde birçok başka medyaya uyarlanmıştır. Kaynak metni temel alan tiyatro oyunları, diziler, filmler ve hatta bilgisayar oyunları mevcuttur. Aynı zamanda Frankenstein romanı, yayımlanmasından bu yana çok renkli tartışmalara zemin oluşturmuştur; hatta romanın söylemi üzerine hala fikir yürütülmeye devam edilmektedir. Romanda yer alan insan/canavar, insan/doğa, bilim/doğa, kadın/erkek, akıl/metafizik gibi ikili karşıtlıklar, anlatının farklı şekillerde yorumlanmasına imkân sağlamaktadır. Yayımlandığı dönemin feodal kültürün yerini moderniteye bırakma ve tarım toplumlarının hızla endüstriyel toplumlara dönüşme süreçleri ile karakterize edildiği düşünüldüğünde romanın çok katmanlı anlamı daha iyi anlaşılacaktır. Frankenstein anlatısı bağlamında sıklıkla ele alınan temalara değinmek gerekirse sınıfsal ve toplumsal cinsiyet bağlamında okumaların yapıldığı görülmektedir. Örneğin, yaratığın işçi sınıfı ya da ezilenlerle ilişkilendirilen korkunun sembolü ya da proletaryanın anlaşılmazlığının vücut bulmuş hali olarak değerlendiren çalışmalar ön plandadır. Bunun yanında, yaratığın dünyaya geliş şekli göz önünde bulundurulduğunda, romanın annenin yaratımına ilişkin ve potansiyel olarak kadınsı yaratımı gölgede bırakan bilimsel çabalarla ilgili endişeleri tasvir etmesi bağlamında değerlendiren çalışmalar göze çarpmaktadır (Comitini, 2006, s. 179). Bu çalışmada ise Frankenstein anlatısının tarihi boyunca edebiyattan sinemaya değişen söylemsel yapısı dikkate alınmıştır. Kaynak metin ve farklı dönemlerde üretilen üç adet film aracılığıyla Frankenstein anlatısının sinematik alanda dolaşımı incelenmiştir.

### **Frankenstein ya da Modern Prometheus (Shelley, 1818)**

Mary Shelley'in oluşturduğu orijinal metinde ana söylemlerden birisi, 18. ve 19. yüzyıllarda bilimsel bilginin ve aklın, metafiziğe ve geleneksel yaşama karşı üstünlüğünü savunan Aydınlanma düşüncesi ile birlikte bireyin doğayla ilişkisinin gerilimli bir sürece dönüşmesi olarak ifade edilebilir. Bu noktada, romanın öne sürdüğü insan/doğa dikotomisini anlamlandırmak amacıyla Aydınlanma, Modernite ve Sanayi Devrimi kavramlarına kısaca değinmek gerekmektedir. Aydınlanma Çağı, çok sayıda entelektüelin geleneğe, otokrasiye ve inanç sitemlerine meydan okuduğu, bunun yerine toplumu düzenlemenin temeli olarak rasyonel analizi savunduğu bir dönem olan 18. yüzyılın ikinci yarısını ifade etmektedir (Bruce & Yearley, 2006, s. 87). Aydınlanma ile iç içe geçen bir süreç ise Sanayi Devrimi'dir. Sanayi Devrimi, 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de başlayan hızlı bir makineli üretim süreci olarak tanımlanmaktadır ve Aydınlanma projesinin toplumun bireylerini bir akılcılaştırma süreci içinde değerlendirmesiyle bağdaşan bir akımdır (Nielsen, 2007, s. 2293-2294). Aydınlanma ve çoğu zaman Sanayileşme hareketiyle birlikte anılan bir dönem olarak Modernite, "salt değişim ya da olaylar silsilesi...değil; akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılması" olarak

ifade edilmektedir (Touraine, 2002, s. 23). Aydınlanma düşünürleri aklı, bilimsel araştırmayı ve ampirik kanıtları savunmuş ve belirtilen dönemde sosyal alana bilimsel bir kültür hakim olmuştur (Gaukroger, 2006, s. 11). Aydınlanma düşünürleri, doğayı saygı duyulması ya da korkulması gereken gizemli bir güç olarak değil, anlaşılması, kontrol edilmesi ve insanlığın ilerlemesi için kullanılması gereken bir sistem olarak görmüşlerdir (Reill, 2005, s. 2-3).

Aydınlanma filozofları ve bilim insanları evreni yöneten doğal yasaları ortaya çıkarmaya çalışmış, bilgi ve akıl yoluyla insanlığın toplumu ileriye taşımak, bilgiyi artırmak ve doğal dünya üzerinde hâkimiyet kurmak için bu yasalardan yararlanabileceklerine inanmışlardır. Bu bağlamda romanın protagonisti Viktor Frankenstein, ilerlemeci bir tavırla bilimselliğe ve doğanın kısıtlayıcı sınırlarını açığa çıkarmaya kendini adanmış Aydınlanma insanını sembolize etmektedir. Bu çıkarımın en önemli sebebi, Frankenstein'in doğa bilimlerini öğrenmek ve pratik etmeyi arzu etmesidir. Karakter, üniversiteye başladığında profesörlerle tanışır ve doğa felsefesi ile ilgili okuduğu metinleri onlarla paylaşır. Doğa felsefesi profesörü M. Krempe, Frankenstein'in ilgi duyduğu bilim insanlarını ve fikirlerini "*bilimin eski çağdaki öğretmenleri*" (Shelley, 2022, s. 56) ve "*çürütülmüş sistemler ve faydasız isimler*" (Shelley, 2022, s. 58) olarak tanımlar ve Aydınlanma'nın vadettiği ilerlemeyle karşılaştırılmayacağını belirtir. Burada, romanın düşünce sistemlerinde bir dönüşümün tecrübe edildiği bir dönemde geçtiği net bir şekilde anlaşılmaktadır. Eski düşünce sistemleri, çeşitli "*hüsnü kuruntular*" (Shelley, 2022, s. 58) ile insanları yanılgıya sürüklemiştir fakat yeni ve nesnel bilime dayalı düşünce sistemi, çok daha akılcı, gerçekçi ve ilerlemecidir.

Kısa süre içerisinde Aydınlanma'nın ilerlemeci ve bilimsel yaklaşımını benimseyen Frankenstein kendisini doğanın ve yaşamın sınırlarını anlamaya adanmıştır. Bu bakımdan Frankenstein bir Aydınlanma insanı olarak tanımlanabilir. Bu saptamanın en önemli göstergesi, karakterin bir monoloğunda görülmektedir. "*Bu zamana kadar çok şey yapıldı...ama ben daha fazlasını, çok daha fazlasını başaracağım; öncesinde bırakılmış ayak izlerini takip ederek yeni bir yola öncülük edeceğim, bilinmez güçleri keşfe çıkacağım ve dünyaya yaratılışın en derin gizemlerini sunacağım*" (Shelley, 2022, s. 58) sözleriyle Frankenstein, insanın doğanın bilinmezliği karşısındaki çaresizliğini aşma noktasında kararlılığını göstermektedir. Frankenstein'in doğa felsefesi ve özellikle kimya bilimine olan tutkusu, onu dış dünyadan izole olup insan varlığını anlamaya yönelik çalışmalar yapmaya yöneltmiştir. Bu süreçte Frankenstein, insan bedeninin yapısını ve yaşam ilkesinin nereden türediğini araştırmaya başlar. Frankenstein bu soruyu "*cüretkâr*" olarak tanımlar ve yapılan araştırmaların "*korkaklık ya da dikkatsizlik*" tarafından sınırlanması sonucu insanlığın başarısızlığa uğradığını belirtir (Shelley, 2022, s. 62). Buradaki söylem, metafiziğe karşı bilimi yüceltirken, bilimin açıklanamayarı açıklayabilme kapasitesini öne çıkarmaktadır.

Modernitenin akılcılaştırma süreciyle birlikte metafiziğin ve inanç sistemlerinin reddi, Frankenstein karakterinin yolculuğunun gelişim evresinde kurduğu söylem aracılığıyla aktarılmaktadır. Örneğin, karakterin "*Aldığım eğitimde babam kafamın doğüstü dehşetlerden etkilenmemesi için alabileceği bütün önlemleri almıştı. Hurafe dolu bir öykü işittiğimde korkudan titrediğimi ya da cinden, ruhtan falan korktuğumu bilmem. Karanlığın hayal gücüm üzerinde hiçbir etkisi olmamıştır...*" (Shelley, 2022, s. 63) sözleri, modern ve Aydınlanmacı ideallerle yetişmiş bir bireyin metafizik unsurları reddedişi olarak okunabilir. İnsanın varlığını bilimsel yollarla açıklamak, inanç sistemlerinin reddi anlamına gelecektir. Bu noktada, Viktor Frankenstein'in varlığı ve yaşamı yaratma ideali, Tanrı rolünü üstlendiğini göstermektedir. Buna göre, geleneksel toplumlarda aksi düşünülemeyecek şekilde yaşamın yaratıcısı olarak kabul gören Tanrı'nın rolünü modern insan üstlenmektedir. Frankenstein varoluşun sınırlarına meydan okurken aynı zamanda yaratma gücünü ele geçirerek yeni bir etik tartışma

başlatmıştır. İnsanın varoluşu ve yaşamın temel ilkelerini kontrol edebilecek kadar doğaya hükmedebilmesi konusu Frankenstein'in iç muhakemesinde tartışılmaktadır. İnsan aklına atfedilen bu gücün olumsuz sonuçları romanın söyleminde sıklıkla yer bulmaktadır. Örneğin, yaratık için canavar, çirkin, ucube sıfatları sıklıkla kullanılmakta ve Frankenstein'in onu yaratmaktan duyduğu pişmanlık sürekli olarak hatırlatılmaktadır.

Görüldüğü üzere, 1818 yılında yazılmış *Frankenstein* ya da *Modern Prometheus* romanı, dönemin düşünce sistemi olarak Aydınlanma Projesinin ve üretim sistemi olarak Modernitenin karakterize ettiği dönüşüm sürecinin izlerini taşımaktadır. Romanın söylemi, modern insanın rasyonelleşme süreciyle karşı karşıya kalması ve bilimsel düşünceyi benimsemesi ile metafizikten uzaklaşması temalarını derin bir şekilde yansıtmaktadır.

### Frankenstein (Whale, 1931)

Yönetmenliğini James Whale'in yaptığı 1931 yapımı Frankenstein adlı film, Mary Shelley'in romanını esas alan 1927 tarihli bir tiyatro uyarlamasından esinlenilerek sinemaya aktarılmıştır. Film Mary Shelley'in kaynak metnini büyük oranda takip etse de hem anlatı ve hikâye hem de söylem çerçevesinde bazı değişiklikler barındırmaktadır. Öncelikle anlatı ve hikâye bağlamında sunulan farklılıklara değinmek gerekirse, Shelley'in başvurduğu farklı anlatıcılarla hikâyeyi sürdürme yönteminin, filmde daha nesnel bir biçime dönüştüğünü belirtmek gerekmektedir. Shelley'in kaynak metninde Kaptan Walton, Viktor Frankenstein ve yaratığın anlatıcı olduğu bölümler mevcuttur; dolayısıyla metnin farklı bakış açılarından aktarıldığı söylenebilir. Ancak filmde nesnel bir estetik ile herhangi bir anlatıcının aktarımına ihtiyaç duyulmadan seyircinin hikâyeye dâhil olması sağlanmıştır. Buna ek olarak, kaynak metindeki bazı karakterlere filmde yer verilmemiş ve bazı karakterler ise romanda yer almamalarına rağmen filmin anlatısına eklenmiştir. Örneğin, Shelley'in metninde hikâyenin okuyucuya aktarılmasını sağlayan önemli bir karakter olarak Kaptan Walton filmde yer almamaktadır. Benzer şekilde, filmde Frankenstein'in Fritz adında bir yardımcısı vardır ancak bu karakter romanda yoktur. Bu değişikliklere ek olarak, bazı karakterlerin isimleri iki anlatıda farklılık göstermektedir. Viktor Frankenstein, Henry Frankenstein ismi ile ve Henry Clerval ise Viktor adıyla anılmaktadır.

Kaynak metindeki bilim-metafizik, insan-doğa, insan-Tanrı ikilikleri çerçevesinde inşa edilen söylemler filmde de yer almaktadır. Özellikle filmin başlangıcında bir tiyatro sahnesinin arkasından gelen bir anlatıcının hikâyenin ana fikrini sunması ve az sonra izleyiciye iletilecek olan anlatının bir uyarlama olduğunu hatırlatması dikkate değer bir noktadır. Burada anlatıcı, "*Sizlere Frankenstein'in hikâyesini açıklamak üzereyiz. Tanrı'yu hesaba katmadan kendi imajından bir insan yaratmayı araştıran bir bilim adamı...*" sözleriyle Shelley'in kaynak metninde yer alan temel söylemi desteklemektedir. Filmin giriş ve gelişme bölümünün bir kısmı da bu söylemi destekler biçimde bir anlatıyı takip etmektedir. Örneğin, ana anlatı, Frankenstein ve yardımcısı Fritz'in mezarlıkta ölü bedenlerden parçaları toplamaya çalışmalarıyla başlar ve bu noktadan itibaren Frankenstein bilim adamı kimliğine sıkı sıkıya bağlı bir şekilde portrelenmiştir. Yaratığın canlandırılması esnasında inşa edilen söylem aracılığıyla Frankenstein'in Tanrı rolünü üstlenmiş olduğu net bir şekilde görülmektedir. Karakterin "*Artık Tanrı olmanın ne demek olduğunu anlıyorum*" ve Dr. Valdmann'ın ölü bir bedenini yaşama döndürülemediği yönündeki eleştiri karşısında söylediği "*bu beden hiç ölmedi. Hiç yaşamadı ki...Onu ben yarattım. Kendi ellerimle yaptım onu.*" sözleri bilim insanının varoluşun sorgulanmadan kabul edilen metafizik temellerini reddeden bir söylem sunmaktadır.

Yaratıcı bir güç olarak insan-Tanrı ikilemi çerçevesinde inşa edilen söyleme ek olarak, filmin geçtiği

dönem olan 1930'ların sosyo-ekonomik bir dönüşüm sürecine denk gelmesi itibarıyla öne çıkan bir söylem düzeyi mevcuttur. 1930'lu yıllar, katastrofik bir şekilde sonuçlanan 1. Dünya Savaşı'nın (1914-1918) etkilerinin sürdüğü ve onu takip eden Büyük Buhran (Great Depression, 1929-1939) döneminin ekonomik ve sosyal yıkımını kapsayan bir dönemi ifade etmektedir. 1929 yılında Amerikan Borsası'nın çöküşü geçmesi ve ardından Amerikan nüfusunun yaklaşık yüzde 30'unun işsiz kalmasıyla karakterize edilen Büyük Buhran dönemi, "umutsuzluk ve çaresizlik" duygularıyla tanımlanmaktadır (Schmid, 2007, s. 2021). Bu dönemde yaşanan toplumsal buhran, Whale'in Frankenstein uyarlamasında, kendi yarattığı canavara kolektif olarak tepki veren insanlık söyleminde vücut bulmaktadır (Forry, 1990, s. 93). Shelley'in kaynak metninde ana karakter ve yaratık arasındaki gerilimli ilişki, toplumsal bir ayaklanmaya dönüşmemektedir. Karakter çeşitli mekânlarda yarattığı yakalamaya çalışır ve diegetik anlatı içerisinde Kaptan Walton ve Frankenstein dışında hiç kimse yarattığın varlığından haberdar olmaz. Ancak Whale'nin anlatısında Frankenstein'in başı çektiği bir topluluk yaratığın peşine düşer ve onu adeta linç eder. Bu bağlamda değerlendirilmesi gereken başka bir nokta ise yaratığın yaratılış olarak iyi mi kötü mü olduğu tartışmasıdır. Kaynak metinde yaratık kendi çıkarı için cinayetler işler, dolayısıyla tartışmaya yer bırakmayacak şekilde kötüdür. Ancak, Whale'in anlatısında yaratık bilinçli bir şekilde insanlara zarar vermez. Yaratık, her ne kadar üç kişiyi öldürmüş olsa da, bu ölümlerden ikisi meşru müdafaa amacıyla, biri ise istem dışı olarak gerçekleşmiştir. Bu durumda, kaynak metinde insan ve yaratık arasındaki gerilim bireysel düzeyde gerçekleşirken, filmde hiç sorgulanmadan, yaratılıştan kötü olduğuna inanılarak kolektif bir nefretin nesnesi olan bir yaratıktan bahsetmek mümkündür. Başka bir ifadeyle, romandaki gerilim, Aydınlanma idealleriyle ilerlemeyi kendisine ilke edinmiş bir bilim adamı ile yarattığı kötü varlık arasında bireysel bir hesaplaşma düzeyinde gerçekleşirken, filmde insanın kendi yarattığı varlığa karşı bir korku geliştirmesi ve sonuç olarak kolektif bir eylemle onun sonunu getirme çabası çerçevesinde gelişmektedir. Bu kolektif nefret ve sonucunda gelişen yıkıcı eylemler, Birinci Dünya Savaşı ve Büyük Buhran'ın yarattığı toplumsal felaket ortamıyla bağdaştırılabilir.

### **Mary Shelley'den Frankenstein (Branagh, 1994)**

Kenneth Branagh'ın yönettiği ve aynı zamanda Victor Frankenstein karakterini oynadığı 1994 yapımı *Mary Shelley'den Frankenstein*, adından da anlaşılacağı gibi Shelley'in kaynak metnine sadık kaldığı iddiasını taşımaktadır. Büyük oranda Shelley'in inşa ettiği anlatıyı takip eden film, bazı noktalarda önceki film uyarlamalarından da yararlanmıştı. Filmin söylemi de yine hikâyesi gibi kaynak metne büyük oranda sadık kalmaktadır ancak senaryo yazarları Steph Lady ve Frank Darabont'ın küçük müdahaleleri sonucu söylemde bazı değişimler meydana gelmiştir.

Daha önce de bahsedildiği üzere kaynak metinde ana karakterin trajik bir kahraman olarak eylemlerinin motivasyonu Aydınlanma ideolojisini sürdürmek ve doğayı kontrol altına alarak ona meydan okumaktır. Onun hayali, bir yaşam yaratmak suretiyle neslinin bir öncüsü olarak saygı görmek ve bu şekilde anılmaktır. Başka bir ifadeyle, romanın söyleminde Frankenstein'in yarattığı canlandırmadaki temel motivasyonu, bilimin metafizik ve inanç sistemleri üzerindeki üstünlüğünü kanıtlamak ve pekiştirmektir. Aynı söylemin Branagh'ın uyarlamasında da var olmasına karşın, ana karakterin temel motivasyonu ile ilgili romandan ayrışan ve öne çıkarılan bir söylem dikkati çekmektedir. Branagh'ın uyarlamasında Frankenstein, annesinin zamansız ölümünden sonra insan yaşamını uzatmaya ve ölümün sınırlarını aşmaya yemin eder. Dolayısıyla, Frankenstein'in filmin gelişme bölümünde ölü dokuları canlandırma deneylerinin arkasında yatan temel motivasyon, insan yaşamının engellerini aşarak ölümün önüne geçmek ve teknolojik gelişmeler aracılığıyla sürdürülebilir bir yaşamı mümkün kılmaktır. Bu durumda, kaynak metinde ana söylem, bilimin hâkim bir düşünce sistemi olarak gelenek, inanç sistemleri ve metafizik üzerindeki üstünlüğüne odaklanırken *Mary Shelley'den Frankenstein*

(1994) filminde söylem, yaşamın iyileştirilmesine odaklanmaktadır. Bu karşıtlıktan bakıldığında, Aydınlanma felsefesinde temellenen fakat özellikle filmin çekildiği dönem olan 1990'larda filizlenen bir entelektüel hareket olarak transhümanist düşüncenin izlerini bulmak mümkündür. Transhümanizm, biyolojik sınırları ve engelleri aşmayı ve uzun ömürlülük, yapay zekâ ve insanı hem fiziksel hem de zihinsel anlamda güçlendirme olanaklarını keşfetmeyi amaçlayarak ileri teknoloji yoluyla insan yeteneklerinin geliştirilmesini öngörmekte ve böylece Aydınlanma felsefesinin akıl ve yenilik yoluyla insanlık durumunun ilerlemesi ve iyileştirilmesi mirasını devam ettirmektedir. Yaygın bir tanıma göre transhümanizm *“uygulanmalı akıl yoluyla, özellikle de yaşlanmayı ortadan kaldıracak ve insanın entelektüel, fiziksel ve psikolojik kapasitelerini büyük ölçüde artıracak teknolojiler geliştirerek ve yaygın olarak kullanılabilir hale getirerek insanlık durumunu temelden iyileştirme olasılığını...onaylayan...hareket”* şeklinde karakterize edilmektedir (Humanityplus, ty). Filmde Frankenstein karakterinin ortaya koyduğu bazı söylemler, bilimin hâkimiyetinden bireyin egemenliğine doğru bir dönüşüm çerçevesinde Aydınlanma'dan transhümanizme doğru gerçekleşen bir odak kaymasını gözler önüne sermektedir. Frankenstein'in arkadaşı Henry Clerval ve Dr. Waldman ile yürüttüğu tartışmalar sırasında sarf ettiği *“Ölümü ve hastahğı yenme şansı, bu dünyadaki herkesin yaşama, sürekli ve sağlıklı yaşama şansına sahip olması için, insanların sonsuza dek birlikte olmalarına ve birbirlerini sevmelerine izin vermek için...”* ve *“ölümü atlatıp yaşam yaratabiliriz... Sevdiğin birinin kalbi hasta olsa ona sağlıklı bir tane verir miydin?... Bunu yaparsak her parçayı değiştirebiliriz... Bunu yaparsak bir yaşam tasarlayabiliriz. Yaşlanmayan, hastalanmayan bir yaratık yapabiliriz. Bizden daha güçlü, daha zeki, daha iyi...”* sözleri bireyin yaşamını iyileştirmek idealiyle kendi varoluşunun sınırlarına meydan okumasının göstergesidir.

Mary Shelley'den Frankenstein (Branagh, 1994) filminde transhümanist düşüncenin izleri, diyalogların ortaya çıkardığı söylemin yanı sıra, hikâyenin kaynak metinden ayrılan bazı noktalarında da görülebilmekte ve bu noktalar söylemi desteklemektedir. Örneğin, kaynak metinde düğün gecesi yaratık tarafından öldürülen Elizabeth karakterinin anlatıdaki konumu sona ermektedir; ancak ilgili filmde Elizabeth karakteri Frankenstein tarafından tekrar canlandırılır. Eşinin kaybına katlanamayan Frankenstein, yaratığa can verdiği teknolojik düzeneğini kullanarak eşine de hayat verir ancak beklediği sonucu alamaz. Yaşama geri döndükten sonra büründüğu grotesk görüntüsüne dayanamayan Elizabeth kendini ateşe vererek yok eder. Dolayısıyla, hikâyede yer alan ve kaynak metinden sapan bu eylem, seyirciye ahlaki bir mesaj ileterek transhümanist ideallerin bilim insanının kişisel hırsına feda edildiğinde olumsuz sonuçlar doğuracağını göstermektedir.

Görüldüğu üzere, *Mary Shelley'den Frankenstein* (Branagh, 1994) filmi bir uyarlama olarak kaynak metne sadık kalmayı hedeflese de söylemsel düzeyde bir farklılık yaratmıştır. Film, orijinal söylemden bir bakıma uzaklaşmış ve döneminin güncel tartışmalarını anlatısına entegre etmiştir.

### **Zavallılar (Lanthimos, 2023)**

Frankenstein anlatısının söylemsel dönüşümü bağlamında değerlendirilecek üçüncü film, 1992 yılında Alasdair Gray tarafından yazılan *Zavallılar (Poor Things)* romanından 2023'te uyarlanan aynı adlı filmidir. *Zavallılar* (Gray, 1992), Shelley'in *Frankenstein* hikâyesini temel alarak yeni bir anlatı sunmaktadır. Her ne kadar çekirdekteki anlatı benzer olsa da metinlerarası öğelerin kullanımı, *Zavallılar* romanını *Frankenstein* romanının hikâyesinden uzaklaştırmaktadır. Ancak, iki anlatı arasında temel düzeyde bir bağlantı vardır. Bu iki hikâye arasındaki ilişki, ölü bedenlerin diriltilmesi ve bu bilimsel deneyin sonuçları temaları etrafında şekillenmektedir. Her iki öykü de ölü bir varlığı hayata döndürmenin sonuçlarını irdelemekte ve insanlık, bilinç ve varoluşun doğası hakkındaki soruları

seyirciye/okuyucuya yöneltmektedir.

Yorgos Lanthimos'un yönetmenliğinde ve Tony McNamara'nın senaryosunda Gray'in romanından uyarlanarak ortaya çıkarılan *Zavallılar* adlı film, Dr. Godwin Baxter adlı sıradışı bir bilim adamı tarafından hayata döndürülen genç bir kadına odaklanmaktadır. Hikâye, boğulmuş bir intihar kurbanı olan Victoria'ya, doğmamış çocuğunun beyninin nakledilmesi ve genç kadının bedeninin yeniden hayata döndürülmesini konu etmektedir. Yeniden diriltilen Victoria'ya, yaratıcısı Dr. Godwin Baxter tarafından Bella Baxter ismi verilir ve Bella yetişkin bir kadının bedeninde yeni doğmuş bir zihin olarak hayata adım atar. Film, Bella karakterinin kimliğini, cinselliğini ve bağımsızlığını keşfetme yolculuğuna odaklanan bir büyüme hikâyesi olarak da nitelendirilebilir. Dolayısıyla, Shelley'in kaynak metninde ve daha sonraki birçok film uyarlamasında sunulan ana karakter Victor Frankenstein yerine, *Zavallılar* anlatısında ana karakter yaratıktır. İngiltere'nin Viktorya döneminden esinlenen bir dünyada geçen film, Frankenstein anlatısından ödünç aldığı öğeleri metinlerarası unsurlarla yeniden üreterek ortaya yeni bir hikâye ve söylem çıkarmaktadır. Bu noktada Frankenstein anlatısından gelen öğeleri ve *Zavallılar*'ın sunduğu yeni söylemsel unsurları ele almakta yarar vardır.

Daha önce bahsedildiği üzere, Shelley'in kaynak metninin ve bu çalışmada incelenen film uyarlamalarının söylemi büyük oranda bilim/doğa ve yaşam/ölüm ikilikleri üzerine kuruludur. Bir yaratıcı olarak bilim adamının ilerici kimliği ve Tanrı rolünü üstlenmesi, önceki eserlerin hepsinde yer alan önemli bir temadır. *Zavallılar* filminde de aynı tema, Dr. Godwin Baxter karakteri özelinde postmodern bir parodi çerçevesinde sunulmaktadır. Godwin'e film boyunca ismi kısaltılarak "God" (Tanrı) şeklinde hitap edilir. Burada Shelley'in kaynak metninde ve sonraki uyarlamalarda ele alınan insanın Tanrı rolünü üstlenmesi teması parodik bir öge olarak kullanılır. Karakterin kendisi de bu ikiliği bir mizah unsuru olarak söylemine taşır. Dr. Godwin Baxter'in asistanı Max'in Tanrı'ya inandığını söylemesi üzerine Godwin'in "*Bana mı ilah olana mı?*" sorusu, bilinçli bir şekilde Aydınlanma döneminin bilim insanı kimliğini bir mizah ögesine dönüştürmektedir. Modern bilim insanının kimliği ve bilimi her şeyden önde tutan idealleri filmde sıklıkla sorunlaştırılmaktadır. Modern bilimin nesnel, ampirik ve duygulara yer bırakmayan yöntemi, filmde söylem yoluyla eleştirilmektedir. Godwin'in "*Ben bir bilim insanıyım. Tek yapmam gereken kendime meşgale bulmak, bu kadar. Bir sonraki projeye geçmeliyim. Duygularımızı bir kenara bırakmalıyız. Babam bilim ve irfanı her şeyden üstün tutmasaydı cinsel organımı sıcak demirle dağlayabilir miydi?...Bir ceset bulalım.*" sözleri ve sorusu Aydınlanma projesinin öne sürdüğü bilimin üstünlüğü fikrini bir parodi içerisinde bağlamından kopartmakta ve önemsizleştirmektedir. Buna ek olarak, *Zavallılar* filminde Aydınlanma felsefesinin en önemli noktalarından biri olan hakikatin sadece deneyle kanıtlanabilir olduğunda geçerli sayılması fikrine de meydan okunmaktadır. Bella'nın kendisini sevip sevmediğini soran Duncan karakteri ile diyalogu bu noktada önemlidir. İlgili soruya cevaben Bella, "*Emin olmak için içimde aramam gereken unsurları bana söyler misin?*" şeklinde yeni bir soru yöneltir ve Duncan "*Hisseder ya da hissetmezsin.*" der, Bella ise "*God'ın tabiriyle kanıtlanabilir değil yani, ya ampirik değerlendirme?*" sorusu ile diyalogu bitirir. Bu diyalogda görüldüğü üzere bilimin ampirik; başka bir ifadeyle, deneyle ve gözlemle doğrulanabilir (Merriam Webster Dictionary, ty) özelliği ile alay edilmektedir.

Yukarıdaki noktanın yanı sıra filmin temel söylemi, Bella'nın kendini keşfetme serüveninde bir kadın olarak toplumsal normlara ve beklentilere meydan okuması çerçevesinde görünür olmaktadır. Bu durumda, kadın karakterlere pek yer vermeyen *Frankenstein*'in aksine *Zavallılar*'da karşı bir söylem inşa edilerek feminist düşünceye odaklanılmıştır. *Zavallılar*'da Bella Baxter'in dirilişinin ardından yaratıcısını terk ederek çıktığı yolculuk, erkek egemen bir toplumda kendini keşfetme ve eylemliliğini pratik etme sürecini yansıtmaktadır. Film, Bella'nın toplumsal normlara meydan okuması ve



bağımsızlığını ortaya koymasıyla kadın özgürlüğü, kimliği ve güçlenmesi temalarını irdelemektedir. Karakterin gelişimi, kendi kaderini tayin etme mücadelesini ve ataerkil kısıtlamalardan bağımsız olarak kişinin kendi kimliğini tanımlama hakkını vurgulamaktadır. Bella'nın kendini keşfetme yolculuğunu ve baskıcı yapılara karşı direnişini tasvir eden anlatı, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayarak ve kadınların özgürleşmesini ve eylemliliğini savunarak çağdaş feminist meselelerle bağ kurmaktadır. İlgili tema, bir çocuğun zihnine sahip olduğu için davranışları medeni toplumla karşıtlık içeren Bella karakterinin yolculuğu sırasında diğer karakterler tarafından baskı altında tutulduğunu gösteren söylemler aracılığıyla hayat bulmaktadır. Bu noktada film içerisinde birçok söylem geliştirilmiş olsa da bir örnek vermek gerekirse, Bella'nın gemi seyahati sırasında yemekte karşılaştığı iki karakter ile yürüttüğü sohbet net bir gösterge olarak nitelendirilebilir. Bella, Martha karakterine cinsellik üzerine bir soru yöneltir ve soru karşısında hayrete düşen Duncan “*Tanrı aşkına Bella, böyle konuşamazsın.*” diyerek medeni toplumun bazı kuralları olduğunu ve bu kurallara uyması gerektiğini hatırlatır. Buna karşılık Bella “*Medeni toplum. Unutmuşum.*” der; masada oturan Harry karakteri ise “*Medeni toplum seni yok eder.*” cümlesiyle karşılık verir. Burada yer verilen söylemde, bir kadının medeni toplum içerisinde kendisini özgürce ifade etmesinin uygun karşılanmadığı ve kendisinden beklenen toplumsal cinsiyet rolünü oynaması gerektiği vurgulanmaktadır. Buna ek olarak, filmdeki feminist söylem insan/yaratık ikiliğinde de öne çıkmaktadır. Bilindiği üzere, Frankenstein anlatısındaki yaratığın yerini *Zavallılar*'da Bella karakteri almaktadır. Ancak, Frankenstein anlatısındaki yaratığın aksine Bella, bir bilim adamı tarafından yaratılmış olmasına rağmen bir yaratık olarak değerlendirilmez ve adlandırılmaz. Bu sebeple, Shelley'in kaynak metninde ve ele alınan diğer film uyarlamalarında yaratığın bir ismi yok iken *Zavallılar*'da karaktere bir isim verilmiştir. Ancak yine de Bella gelişim sürecinin bir noktasında yaratık (veya canavar) olarak anılmaktan kaçamamıştır. Bella, yaratılmış olması sebebi ile değil de kadın kimliği sebebiyle Duncan karakteri tarafından “yaratık/canavar” olarak nitelendirilmiştir.

## Sonuç

Sinema ve edebiyat arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Çoğunlukla filmlerin görsel anlatılar yaratmak için genellikle edebi eserlerden ilham aldığı görülse de, daha az rastlanır şekilde edebiyatın sinema eserlerinden yararlandığı durumlarla da karşılaşmaktadır. Bu bağlantı, hikâyelerin mecraları aşmasını sağlayarak hem yazılı hem de sinematik ifadeler aracılığıyla izleyicilerin kültürel ve sanatsal deneyimlerini zenginleştirmektedir. Edebiyat ve sinema ara kesitinde uyarlama filmlerin kaynak metni temel alarak sinemanın kendine özgü araçlarıyla nasıl bir söylemsel dönüşüm serüvenine girdiğini *Frankenstein* anlatısı özelinde analiz eden bu çalışmada, Shelley'in 1818 yılında kaleme aldığı orijinal metni ve ondan farklı düzeylerde yararlanan üç film söylem bakımından çözümlenmiştir. Bu çözümlenmelerden edinilen en genel sonuç, farklı dönemlerde çekilen filmlerin söylemlerinin kaynak metinden farklılaştığı ve kendi dönemlerinin önemli gelişmelerinden kaynaklanan söylemleri anlatılarına taşıması olmalarıdır.

İlk olarak, Shelley'in *Frankenstein* (1818) adlı romanında hâkim bir söylem olarak insan-Tanrı ve bilim-metafizik karşıtlıkları çerçevesinde bir analiz yürütülmüştür. Çalışmada Frankenstein karakteri, Aydınlanma idealleriyle donatılmış ve bilimin doğa karşısındaki hâkimiyetini benimsemiş bir bilim insanı olarak betimlenmiştir. Dolayısıyla, karakterin söylemleri de insanın doğayı şekillendirme kabiliyetini öne çıkarır şekilde inşa edilmiştir. Bir bilim adamı olarak Frankenstein, insanın tamamen çaresiz kaldığı yaşam-ölüm döngüsüne müdahale etmeye çalışmaktadır. Romanın söylemi de Aydınlanma felsefesinin bilimi gelenekten ve metafizikten önde tutan argümanlarını eleştirel bir şekilde anlatısına entegre etmiştir.

Shelley'in kaynak metninden sonra, 1931 yılında Whale tarafından yönetilen *Frankenstein* adlı film çalışmaya dâhil edilmiştir. Bilim adamının Tanrı rolünü oynaması ve doğaya meydan okuması teması bu filmde de mevcut iken filmin hikâye bakımından romandan ayrışan noktaları yeni bir söylemi barındırmaktadır. Filmde yer alan yaratığa karşı kolektif nefret ve linç sahneleri, filmin çekildiği dönemin toplumsal felaketlerinin izlerini taşımaktadır. Film, Birinci Dünya Savaşı ve Büyük Buhran gibi başta Amerika olmak üzere birçok ülkeyi derinden etkileyen toplumsal olayların akabinde üretilmiştir ve bu fenomenlerin kolektif etkileri filmin ilgili sahnelerinde görülmektedir. Yaratığı linç etmek üzere yola çıkan kalabalık, insanın kendi yarattığı canavarı yok etmek üzere başvurduğu toplumsal hareketi temsil etmektedir.

Çalışmada yer verilen bir diğer film ise 1994 yılında Branagh tarafından yönetilen *Mary Shelley'den Frankenstein* (Branagh, 1994) adlı filmidir. Branagh'ın uyarlaması diğer filmlerle karşılaştırıldığında kaynak metne en sadık olanıdır. Filmin hikâyesi büyük ölçüde kaynak metni takip etmektedir ancak söylemde önemli bir farklılık söz konusudur. Filmde bilim adamının motivasyonu ve kimliği çerçevesinde oluşturulan söylem, Shelley'in kaynak metnindeki Aydınlanma döneminin söylemlerinden uzaklaşarak filmin çekildiği dönemin hâkim bilimsel söylemine yaklaşmıştır. 1990'larda görünürlük kazanan ve insan yaşamının sınırlarının teknoloji aracılığıyla aşılmasını öne süren transhümanizm tartışmalarının izlerini bulmak mümkündür. Romandaki Frankenstein karakterinin aksine filmdeki ana karakter insan yaşamının sınırlarını aşmayı, ölümü ortadan kaldırmayı ve sürdürülebilir, sağlıklı ve mutlu bir yaşam inşa etmeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla, romanda yer alan Aydınlanma ideallerinin bilimi merkeze alan felsefesi, filmde insanı ön plana çıkaran bir yaklaşımla yer değiştirmiştir.

Analiz çerçevesinin son filmi ise Alasdair Gray'in anlatı çatısını Frankenstein metni üzerine kurduğu *Zavallılar* romanından uyarlanan aynı adlı filmidir. 2023 yılında Lanthimos tarafından yönetilen *Zavallılar* filmi, Frankenstein'in temel argümanlarını anlatı malzemesi olarak kullansa da metinlerarasılığı etkin bir şekilde kullanarak yeni bir anlatı ortaya koymaktadır. Shelley'in kaynak metnindeki bilim insanı kimliği, filmde bir parodi içerisinde değerlendirilmekte ve bilim insanının bilime verdiği üstün statü yapı bozumuna uğratarak bir mizah ögesine dönüştürülmüştür. Bu durumda, film anlatısının söylemsel boyutunda Aydınlanma ideallerinin postmodern çağda artık geçerli olmadığı görülmektedir. Bunun yanında, filmde ana karakterin bir kadın olması ile kaynak metinde eksik olan kadın figürünün yeri doldurulmaktadır. Romanda pasif olan kadın karakterlerin yerine filmde son derece aktif ve yaşamının kontrolünü elinde bulunduran bir kadın karakter mevcuttur. Buradan hareketle, filmin ana söyleminin kadın özgürlüğü çerçevesine kaydığı söylenebilir.

### Kaynakça

- Andrew, D. (2000). Adaptation. J. Naremore içinde, *Film adaptation* (s. 28-37). Rutgers University Press.
- Arnheim, R. (1957). *Film as art*. University of California Press.
- Bal, H. (2016). *Nitel araştırma yöntem ve teknikleri*. Sentez Yayıncılık.
- Barthes, R. (1977). *Music image text*. (S. Heath, Çev.) Fontana Press.
- Berg, B. L. (2001). *Qualitative research methods for the social sciences*. Allyn & Bacon.
- Birkan Baydan, E. (2022). 68. Çeviribilimin penceresinden yeniden çevrimler. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*(29), 1117-1125. DOI: 10.29000/rumelide.1164919].
- Bruce, S., & Yearley, S. (2006). *The Sage dictionary of sociology*. Sage Publications.
- Cartmell, D., & Whelehan, I. (2007). Introduction – Literature on screen: A synoptic view. D. Cartmell, & I. Whelehan içinde, *Literature on Screen* (s. 1-13). Cambridge University Press.
- Cartmell, D., Corrigan, T., & Whelehan, I. (2008). Introduction to adaptation. *Adaptation*, 1(1), 1-4. doi: 10.1093/adaptation/apn015.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.
- Comitini, P. (2006). The limits of discourse and the ideology of form in Mary Shelley's "Frankenstein". *Keats-Shelley Journal*, 55, 179-198.
- Crosland, A. (Yöneten). (1927). *Jazz şarkıcısı* [Sinema Filmi].
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime giriş*. Dergah Yayınları.
- Desmond, J. M., & Hawkes, P. (2006). *Adaptation: Studying film and literature*. McGraw Hill.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse*. Routledge.
- Forry, S. E. (1990). *Hideous progenies: Dramatizations of Frankenstein from Shelley to the present*. University of Pennsylvania Press.
- Gaukroger, S. (2006). *The emergence of a scientific culture: Science and the shaping of modernity 1210-1685*. Clarendon Press.
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests*. University of Nebraska Press.
- Geraghty, C. (2008). *Now a major motion picture: Film adaptations of literature and drama*. Rowman and Littlefield Publishers.
- Humanityplus. (ty). *Transhumanist FAQ*. 05 26, 2024 tarihinde <https://www.humanityplus.org/transhumanist-faq> adresinden alındı
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva reader*. Columbia University Press.
- Leitch, T. (2007). *Film adaptation & Its discontents: From Gone with the Wind to The Passion of The Christ*. The Johns Hopkins University Press.
- Macksey, R. (2001). Foreword. G. Genete içinde, *Paratexts: Thresholds of interpretation* (J. E. Lewin, Çev., s. i-xviii). University of Cambridge.
- Marcus, M. (1993). *Filmmaking by the book: Italian cinema and literary adaptation*. The Johns Hopkins Press.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to film an introduction to the theory of adaptation*. Clarendon Press.
- Merriam Webster Dictionary. (ty). *Empirical*. 05 30, 24 tarihinde <https://www.merriam-webster.com/dictionary/empirical> adresinden alındı.

- Münsterberg, H. (2009). *The Photoplay: A psychological study*. BiblioBazaar.
- Nielsen, F. (2007). Industrial Revolution. G. Ritzer içinde, *The Blackwell encyclopedia of sociology* (s. 2293-2297). Blackwell Publishing.
- Reill, P. H. (2005). *Vitalizing nature in the Enlightenment*. University of California Press.
- Sanders, J. (2016). *Adaptation and appropriation*. Routledge.
- Schmid, A. (2007). Great Depression. G. Ritzer içinde, *The Blackwell encyclopedia of sociology* (s. 2020-2022). Blackwell Publishing.
- Shelley, M. (2022). *Frankenstein ya da modern Prometheus*. Turkuvaz.
- Shohat, E. (2004). Sacred word, profane image: Theologies of adaptation. R. Stam, & A. Raengo içinde, *A Companion to Literature and Film* (s. 23-45). Blackwell Publishing.
- Sinyard, N. (2013). *Filming literature: The art of screen adaptation*. Routledge.
- Slethaug, G. E. (2014). *Adaptation theory and criticism: Postmodern literature and cinema in the USA*. New York.
- Stam, R. (2000). Beyond fidelity: The dialogics of adaptation. J. Naremore içinde, *Film Adaptation* (s. 54-71). Rutgers University Press.
- Touraine, A. (2002). *Modernliğin eLeştirisi*. (H. Tufan, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Whale, J. (Yöneten). (1931). *Frankenstein* [Sinema Filmi].
- Whelehan, I. (1999). Adaptations: The contemporary dilemmas. D. Cartmell, & I. Whelehan içinde, *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (s. 3-21). Routledge.
- Wildfeuer, J. (2014). *Film discourse interpretation: Towards a new paradigm for multimodal film analysis*. Routledge.
- Woolf, V. (1950). *The captain's death bed and other essays*. The Hogarth Press.
- Zengin, M. (2016). An introduction to intertextuality as a literary theory: Definitions, axioms and the originators. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(1), 299-326.