

Filmvisio

Araştırma Makalesi | Research Article

🔓 Açık Erişim | Open Access

Scotland, PA ve Shakespeare'in Absürt Yorumu

Scotland, PA and the Absurd Interpretation of Shakespeare



Afruza Hagverdiyeva¹  

¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Bu çalışma, *Scotland, PA* (Billy Morrisette, 2001) filmi üzerinden yapılan multimodal bir söylem analizi ile Shakespeare'in *Macbeth* oyunundaki karnavalesk unsurların uyarlama sürecinde nasıl dönüştüğünü ve yeniden üretildiğini kapsamlı bir şekilde incelemeyi amaçlamıştır. Film, orijinal metindeki karnavalesk ve grotesk öğeleri yalnızca sözel düzeyde değil, aynı zamanda görsel, işitsel ve performatif öğeler aracılığıyla da yeniden yorumlamaktadır. Renk kullanımı, ışıklandırma, kamera açıları, mekân düzenlemeleri ve müzik gibi multimodal araçlar, karakterlerin psikolojik bozulmalarını, toplumsal normlarla çatışmalarını ve iktidar hırslarını etkili bir biçimde aktarmaktadır. Bu unsurlar, karnavalesk öğelerin toplumsal yapıları alt üst eden işlevini güçlendirir; karakterlerin eylemlerinin sonuçları ve ahlaki çöküşleri hem sembolik hem somut olarak gözler önüne serilir. Filmde grotesk ve karnavalesk öğeler hem mizahi hem de düşündürücü bir etki yaratacak şekilde kullanılır. Özellikle karakterlerin iktidar arayışı ve şiddeti, arabasında ve çevresindeki simgeler aracılığıyla sürekli vurgulanır, bu durum karakterin içsel çatışmasını ve toplumsal düzeni bozma eğilimini pekiştirir. Uyarlama süreci, sadece metni modern bir bağlama taşımakla kalmaz, aynı zamanda karakterlerin psikolojisini, güç ilişkilerini ve toplumsal eleştiriyi daha görünür hâle getirir. Böylece *Scotland, PA*, Shakespeare'in orijinal metnindeki karnavalesk estetiği modern sinema dili ve multimodal araçlarla yeniden üretirken, bu öğelere yeni anlam katmanları ekleyerek hem duygusal hem de entelektüel bir etki yaratmaktadır. Film, karnavalesk öğeleri modern Amerikan kültürüne uyarlayarak klasik eserin trajik temasını sıradan ve günlük mekanlara taşır ve böylece ticari bir bağlamda yeniden dönüştürür.

Abstract

This study aims to comprehensively examine how the carnivalesque elements in Shakespeare's *Macbeth* are transformed and reinterpreted through the adaptation process in the film *Scotland, PA* (Billy Morrisette, 2001) using a multimodal discourse analysis. The film reinterprets the carnivalesque and grotesque elements of the original text not only at the verbal level but also through visual, auditory, and performative modes. Multimodal tools such as color schemes, lighting, camera angles, set design, and music effectively convey the characters' psychological deterioration, conflicts with social norms, and ambitions for power. These elements reinforce the function of carnivalesque motifs in subverting social structures, as the consequences of the characters' actions and their moral decay are revealed both symbolically and concretely. In the film, grotesque and carnivalesque features are used to create both humorous and thought-provoking effects. In particular, the characters' pursuit of power and use of violence are constantly emphasized through symbols in their cars and surroundings, highlighting their internal conflicts and tendencies to disrupt social order. The adaptation process not only relocates the text into a modern context but also makes the characters' psychology, power dynamics, and social critique more visible. In this way, *Scotland, PA* reproduces the carnivalesque aesthetics of Shakespeare's original work through modern cinematic language and multimodal tools, while adding new layers of meaning, creating both an emotional and intellectual impact. The film adapts carnivalesque elements to modern American culture, transferring the tragic theme of the classic work into everyday and mundane settings, thus reinterpreting it within a commercial context.

Anahtar Kelimeler

Macbeth • Bakhtin • karnaval • grotesk • sinematik modlar



“ Atıf | Citation: Hagverdiyeva, A. (2026). *Scotland, PA ve Shakespeare'in Absürt Yorumu*. *Filmvisio*, (7), 89–123. <https://doi.org/10.26650/filmvisio.2026.0001>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2026. Hagverdiyeva, A.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Afruza Hagverdiyeva djefruze@gmail.com



Filmvisio

<https://filmvisio.istanbul.edu.tr/>

e-ISSN: 2980-3101

Keywords Macbeth • Bakhtin • carnivalesque • grotesque • cinematic modes

Extended Summary

This study aims to comprehensively examine how carnivalesque and grotesque elements from William Shakespeare's *Macbeth* are transformed and rearticulated in contemporary cinema through a multimodal discourse analysis of the film *Scotland, PA* (Billy Morrisette, 2001). The film reinterprets the carnivalesque and grotesque features of the original text not only at the verbal level but also through visual, auditory, and performative modes. Multimodal resources such as color schemes, lighting, camera angles, spatial arrangements, music, and performance effectively convey the characters' psychological deterioration, their conflicts with social norms, and their pursuit of power. These elements reinforce the function of carnivalesque features in subverting social structures, presenting the consequences of the characters' actions and moral decay both symbolically and tangibly. The grotesque and carnivalesque elements in the film are employed to produce both humorous and thought-provoking effects; the characters' quests for power and their violent tendencies are consistently highlighted through their cars and surrounding symbols. This not only emphasizes the characters' internal conflicts and tendencies to disrupt social order but also renders visible their psychological states, power dynamics, and societal critique. Consequently, *Scotland, PA* reproduces the carnivalesque aesthetic of Shakespeare's original text through contemporary cinematic language and multimodal resources while adding new layers of meaning that generate both emotional and intellectual impact.

From the earliest periods of cinema to the present, adaptation has emerged as a significant concept, enabling literary and theatrical texts to gain renewed life in different formats. Bazin (1966) emphasizes that adaptation not only introduces works to new audiences but also contributes to their transformation in social and cultural dimensions. Shakespeare's works, particularly *Macbeth*, have been adapted to cinema numerous times due to their universal themes, including power, ambition, and authority. In this context, *Scotland, PA* serves as a modern adaptation of *Macbeth*, exploring how carnivalesque elements are rearticulated through visual, auditory, and performative modes and how this rearticulation reinforces social critique. The adaptation reinterprets the themes of the original text within the context of modern American society, highlighting capitalist structures and individual moral collapse. The 11th-century Scottish aristocratic setting is transposed into the working-class milieu of 1970s America, presenting the characters' tragic decisions in everyday environments through grotesque and carnivalesque modes. This transformation constitutes not merely a spatial shift but also the multimodal rearticulation of themes, characters, and social critique.

The study draws on Bakhtin's concept of the carnivalesque, which frames these elements as a means of subverting social norms, mocking dominant ideologies, and critically interrogating power relations (Bakhtin, 1984, p. 8). *Scotland, PA* amplifies these features through the multimodal affordances of cinematic language, deepening the themes of the original text and rendering social critique more visible. The analysis employs the multimodal discourse analysis framework of Gunther Kress and Theo van Leeuwen (2006), examining how linguistic, visual, auditory, spatial, and performative modes jointly produce meaning. Selected scenes were identified according to criteria of carnivalesque contradiction, demonstrating how grotesque, humorous, and tragicomic elements are structured multimodally. This approach highlights not only textual and linguistic analysis but also the role of visual culture, body language, and spatial arrangements in meaning-making.

In the film, the witches are replaced by hippies, functioning both as grotesque figures determining Mac's fate and as humorous elements. The characters' deaths are presented grotesquely through bodily destruction and spatial arrangements, while rock music and performative modes deepen the carnivalesque atmosphere. Morrisette's black comedy subverts the tragic context of the original play, dramatizing the tension between the American working-class and upper-class society of the 1970s. The characters' spatial positioning, the symbolism of houses and cars, the messages heard from the radio, and meditation scenes all enhance the film's auditory dimension of the carnivalesque.

In conclusion, *Scotland, PA* contributes uniquely to the literature on Shakespeare adaptations by demonstrating how carnivalesque and grotesque elements are transformed and produce meaning through multimodal modes



within contemporary media. By transposing the original themes into modern American culture, the film reinterprets tragedy in ordinary settings and popular culture, rendering visible the characters' psychology and social critique. This study offers a significant methodological and theoretical contribution to the fields of Shakespeare adaptations and multimodal media studies.

Scotland, PA ve Shakespeare'in Absürt Yorumu

Sinemanın ilk dönemlerinden günümüze kadar, en önemli kavramlardan biri olarak öne çıkan uyarlama, farklı formatlarda oluşturulmuş metinlerin yeni bir formatta yeniden hayat bulmasını sağlamanın ötesinde, yalnızca biçimsel olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel boyutlarda da dönüşmesine, katmanlaşmasına ve yeni kodlarla zenginleşmesine katkı sunmaktadır. Edebi eserlerin ve tiyatro metinlerinin sinemaya senaryo sağlamasına yönelik eleştirilere karşın, Bazin, uyarlamanın faydalarına dikkat çekmiş, bir metnin yeni bir formatta yeniden doğmasının, eserin yazarına yalnızca yeni okuyucular ve izleyiciler kazandıracağını vurgulamıştır (Bazin, 1966, s. 140).

Dünya genelinde eserleri en çok uyarlanan yazarların en önde geleni kuşkusuz William Shakespeare'dir. Sağlığında eserlerinin hiçbirini yayımlamayan Shakespeare'in ölümünden sonra arkadaşları, onun eserlerini basarak tüm dünyada yaygınlaşmasını sağlamış (Urgan, 2010, s. 191) ve böylece eserlerin farklı formatlarda yeniden hayat bulmasına olanak tanımışlardır. Shakespeare'in birçok eseri, özellikle *Hamlet*, *Romeo ve Juliet*, *Othello* ve *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, defalarca sinemaya uyarlanarak sinemanın teknik imkânlarıyla yeniden yorumlanmıştır. Eserler, uyarlamanın farklı türlerinde- birebir aktarma, yeniden yorumlama ve esinlenme yoluyla- yeniden hayat bulurken, aynı zamanda farklı anlatı biçimleri ve toplumsal-kültürel bağlamlarda dönüşerek çeşitlenmiştir. Shakespeare'in en çok uyarlanan oyunlarından biri olarak öne çıkan *Macbeth* ise, evrensel temaları güç, iktidar ve hırs konuları nedeniyle yönetmenler tarafından sıkça tercih edilmekte, farklı anlatı biçimleri ve toplumsal-kültürel uyarlamalar yoluyla yeniden yorumlanan bir eser olarak dikkat çekmektedir.

Bu uyarlamalar, yalnızca eserin temel anlatısını yeniden yorumlamakla kalmaz, aynı zamanda metnin dilsel, kültürel ve toplumsal katmanlarını da farklı bağlamlarda dönüştürür. *Scotland, PA* uyarlaması, *Macbeth*'in modern bir uyarlaması olarak, orijinal eserin karnavalesk/grotesk öğelerinin görsel ve işitsel unsurlar aracılığıyla nasıl yeniden şekillendiğini incelemeyi amaçlamaktadır. *Scotland, PA* uyarlaması, modern Amerikan toplumunun kapitalist yapısını ve bireysel ahlaki çöküşü ele almasıyla, *Macbeth*'in temalarını yeni bir bağlamda günceller. Uyarlama, oriji-

nal metnin karnavalesk öğelerini, gündelik yaşamda karşılaşılan ahlaki çelişkiler ve toplumsal düzenin sorgulanması yoluyla dönüştürür. Uyarlama, *Macbeth*'in kara komedi tarzında yeniden dönüştürülmesiyle, orijinal eserin karnavalesk öğelerini modern bir toplumsal bağlamda mizahi bir şekilde ele alır. Bu nedenle, uyarlama hem toplumsal eleştiriye hem de karakterlerin içsel bozulmalarını vurgulayan bir dil kullanarak, karnavalesk öğelerin nasıl modern bir anlatıma uyarlanabileceğini gösteren zengin bir örnek sunmaktadır.

Karnavalesk teori, toplumsal normların tersine çevrilmesi, bu normlara hiciv ve kaos öğeleri aracılığıyla eleştirel bir bakış sağlar (Bakhtin, 1984). Bakhtin, karnavalesk öğeleri, toplumsal normların alt üst edilmesi, egemen ideolojilerin alaya alınması ve güç ilişkilerinin eğlenceli bir şekilde sorgulanması olarak tanımlar (Bakhtin, 1984, s. 8).

Bu çalışma, Bakhtin'in karnavalesk anlayışını temel alarak, *Scotland, PA* uyarlamasındaki karnavalesk/grotesk unsurların multimodal kiplerle nasıl dönüştüğünü araştırmaktadır. Shakespeare'in *Macbeth* trajedisi, klasik edebiyat eleştirilerinde sıkça işlenmiş olsa da modern sinema uyarlamalarında bu trajedinin karnavalesk/grotesk unsurlarla yeniden yorumlanması üzerine çalışmalar sınırlıdır. *Scotland, PA*, bu unsurları sinematik dilin multimodal olanaklarıyla güçlendirir, orijinal metnin temalarını derinleştirir ve toplumsal eleştiriye güçlü bir biçimde ifade eder. *Scotland, PA* uyarlamasının *Macbeth* trajedisini multimodal unsurlarla karnavalesk ve grotesk bir biçimde dönüştürerek toplumsal eleştiriye nasıl yeniden biçimlendirdiği sorusundan hareketle bu çalışma, *Scotland, PA* uyarlamasında karnavalesk/grotesk öğelerin dilsel, görsel, işitsel ve performatif kipler aracılığıyla nasıl dönüştürüldüğünü ve bu multimodal etkileşimin anlam üretimini ve kültürel yeniden yapılandırmayı nasıl şekillendirdiğini analiz etmeyi, bu sayede hem trajedinin modern uyarlamalardaki işlevini hem de mizah ve hiciv yoluyla yapılan toplumsal eleştiriye ortaya koymayı amaçlamıştır. Böylece, önceki çalışmaların teorik ve klasik uyarlamalarla sınırlı kaldığı noktada, popüler kültür bağlamında özgün bir katkı sunmaktadır. Araştırma nitel araştırma yöntemi ile yürütülmüştür.

Analiz için Gunther Kress ve Theo van Leeuwen'in (2006) multimodal yöntemi tercih edilmiştir. Bu yöntem, dilsel unsurların yanı sıra görsel, işitsel, mekânsal ve diğer kiplerin birlikte anlam üretme süreçlerine odaklanır. Farklı iletişim kiplerinin (görsel, işitsel, metinsel vb.) toplumsal olarak nasıl yapılandığını gösteren sistematik bir yaklaşım sunar. Multimodal söylem analizini video ve dijital medya metinlerine uygulayan Sigrid Norris (2004), anlam üretiminde hareket, beden dili ve zaman-mekân ilişkilerinin belirleyici rolünü vurgular. Kay L. O'Halloran (2004) ise metinlerin çok katmanlı yapısını ve karmaşık anlam dünyalarını ortaya koymak için dilsel ve görsel öğelerin etkileşimini sistematik biçimde incelemenin önemini belirtir. Kress ve van Leeuwen'in

yaklaşımı, iletişimi yalnızca dilsel veya yazılı metinlerle sınırlı görmez. Görsel kültür, beden dili ve toplumsal bağlamları da kapsayan çok katmanlı bir perspektif sunar. Bu nedenle, *Scotland, PA* uyarlamasında karnavalesk öğelerin multimodal kiplerle nasıl dönüştüğünü ve anlam üretim süreçlerine etkilerini analiz etmek için bu yöntem uygun görülmüştür.

Analiz süreci öncelikle karnavalesk çelişki kriterine göre sahnelerin seçilmesiyle başlatılmıştır. Seçilen sahneler, *Macbeth* trajedisinin karnavalesk/grotesk biçimde dönüştüğü ve toplumsal eleştiriyi görünür kıldığı anları temsil etmektedir. Ardından bu sahneler görsel (kompozisyon, renk, mekân kullanımı), işitsel (ses, müzik, efektler), dilsel (diyalog, anlatı) ve performatif (karakter davranışları, jest ve mimik) unsurlar açısından sistematik biçimde çözümlenmiştir. Bu adımlar, multimodal öğelerin etkileşimini ve anlam üretim süreçlerini ayrıntılı olarak ortaya koymayı amaçlamıştır.

Bakhtin'in karnaval anlayışında, toplumsal yapının tüm hiyerarşik ayrımları, bariyerler ve yasaklamalar geçici olarak askıya alınır. Bu süreçte, özgür ve tanıdık temaslar aracılığıyla niteliksel olarak farklı bir iletişim biçimi kurulur. Karnaval, katılımcılar için evrensel bir kahkaha ve kozmik bir neşe yaratırken, bu kahkahanın derin felsefi bir anlamı vardır. Bakhtin, karnavalvari ruhun, ciddiyet ve gözyaşlarından daha az derin olmayan, deneyime dayalı özel bir perspektif sunduğunu söyler. Bu anlayış, karnavalesk estetiğin asimetrik, heterojen ve oksimoronik özelliklerini vurgular, yani karnaval biçimsel uyumu reddeder ve anti-klasik bir estetikle, zıtlıkların bir arada var olmasını savunur. Karnavalın grotesk gerçekçiliği, konvansiyonel estetiği alaşağı ederek, kaba olanın içindeki güçlü ve gizli groteskliği ortaya çıkarmaya cesaret eder. Bu yeni tür popüler güzellik, sarsıcı ve asi bir şekilde, geleneksel güzellik anlayışını sorgular ve onu yeniden şekillendirir (akt. Stam, 2014, s. 167). Danow (1995), karnavalın evrensel ve arketipsel bir nitelik taşıdığını vurgulayarak ayrıca maskenin doğayla olan bağlantısına dikkat çekerek, karnavalın kökenlerinin ve anlamının bu doğal temellerden beslendiğini savunur. Bu yaklaşım, karnavalın yalnızca bir kültürel etkinlik olmadığını, aynı zamanda doğayla derin bir ilişki içerisinde şekillenen bir olgu olduğunu ortaya koymaktadır. Hayward (2012) ise sinemadaki grotesk öğelerin görsel dil aracılığıyla izleyiciye aktarılmasını, gerçeküstücülüğün benzer bir biçimde işlediği yollar üzerinden değerlendirir ki bu süreç, bilinçdışının bastırılmış arzu ve fantezilerinin açığa çıkarılmasını sağlar. Brandist (2011) ise karnavalın, Bakhtin'in "arkitektonik" olarak adlandırdığı yapısal niteliğine dikkat çeker ve bu yapının, gerçekliğin bilişsel yönlerini estetik nesnelere dönüştürmek amacıyla bilinçli bir biçimde tasarlandığını vurgular. Grotesk ve karnavalesk unsurların analizi, sosyal ve kültürel normlarla ilişkili bir çelişkiyi ortaya koyar. Bu nedenle, Bakhtin'in karnaval anlayışı ve kuramı, bu temaların kökenlerini ve işlevlerini açıklamak için kritik bir teorik çerçeve sunmaktadır.

Karnavalesk ve grotesk sinema kuramları, toplumsal normları geçici olarak tersine çeviren, bilinçdışının bastırılmış arzu ve fantezilerini açığa çıkaran, abartılı ve görsel unsurlarla eleştiri sunan bir estetiği ortaya koyar (Adanır, 2003; Stam, 2014; Hayward, 2012). Bakhtin'in karnavalesk teorisi, hiyerarşi ve otoritenin geçici olarak askıya alındığı, mizah ve alay yoluyla toplumsal düzenin eleştirildiği bir alanı tanımlarken grotesk realizm ise bedensel aşırılık, çarpıklık ve fiziksel abartılar aracılığıyla insan doğasının çelişkilerini ve toplumsal değerlerin zayıflığını açığa çıkarır (Bakhtin, 1984). *Scotland, PA*, bu kuramsal çerçeveyi sinematik dilin görsel, işitsel ve performatif olanaklarıyla güçlendirir: Filmin 1970'ler Pennsylvania'sındaki fast food mekânına taşıdığı *Macbeth* uyarlaması, karakterlerin güç hırsını ve ahlaki çöküşünü hem karnavalesk bir mizahla hem de grotesk fiziksel abartılarla sergiler. Lady McBeth'in el yaralanması, kanlı sahnelerin abartılı sunumu ve restoran ortamındaki kaotik hiyerarşi, karnavalesk ve grotesk unsurların bir araya gelerek toplumsal eleştiriye pekiştirdiğini gösterir.

Bakhtin'in Karnaval Kavramı

Karnaval, tarihsel olarak çeşitli kültürlerde toplumsal normların ve kuralların geçici olarak askıya alındığı, bireylerin kimlik ve rollerini serbestçe yeniden inşa ettiği bir dönemi ifade eder. Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (2002) adlı eserinde karnaval, bir tür performans değil, bir deneyimdir demektedir. İçinde yalnızca izleyiciler değil, herkes aktif bir katılımcıdır. Karnavalda, seyirci ve oyuncu arasındaki geleneksel farklar ortadan kalkar. Herkes bu özel zaman diliminde eşit bir şekilde yer alır ve birbirleriyle etkileşim halindedir. Bu ortamda, herkes sadece dışarıdan gözlemci değil, aynı zamanda içinde yaşayan bir parçadır. Karnaval, belirli bir süre boyunca, katılımcıların günlük hayatlarından, alışkanlıklarından ve normlarından tamamen farklı bir yaşam tarzını deneyimledikleri bir alandır. Bu yaşam, sıradan hayatın aksine, bir tür ters yüz edilmiş bir düzendir. Yani, sosyal ve kültürel normlar bu dönemde geçersiz hale gelir ve her şey tersine döner ve herkesin toplumsal statüsü, davranışları ve rollerindeki sınırlar ortadan kalkar. Karnaval, bu geçici çerçevede, dünya adeta tersine çevrilmiş gibi işler, her şeyin geçici bir süreyle de olsa alışılmadık bir şekilde düzenlendiği ve herkesin birbirine eşit olduğu bir gerçeklik olarak öne çıkar (Bakhtin, 2002, s. 184).

Brandist, Dostoyevski'nin karnaval kültürüyle ilişkisinin biçimsel bir gelenek ile kesiştiğini söyler: Karnaval biçimleri, antikiteden Helenizm ve Rönesans'a, ardından 18. ve 19. yüzyıl Avrupa romanına kadar edebiyat tarihinde evrilir. Bu süreçte Dostoyevski, karnavalı yalnızca geleneksel tekrar olarak değil, geleneğin yenilenişini temsil eden bir biçim olarak kullanır. Bakhtin'in "arkitektonik biçim" olarak tanımladığı bu yapı, gerçekliğin bilişsel yönlerini estetik nesnelere dönüştürmeyi amaçlayan sistematik bir tasarımı ifade eder (Brandist, 2011, s. 222).

Burada bireyler, toplumun belirlediği normlardan ve kurallardan bağımsız bir şekilde hareket edebilir, kendilerini başka bir kimlik içinde yeniden keşfedebilirler: Karnavala özgü en önemli özellik, insanlar arasındaki tüm mesafelerin askıya alınması ve özgür, samimi temasın gerçekleşmesidir. Günlük hayatta hiyerarşik engellerle ayrılmış bireyler, karnaval alanında birbirleriyle eşit ve içten bir etkileşim içine girer. Kitlesele eylemler, özgür jestler ve canlı karnaval dili bu samimi temas anlayışına dayanır” (Bakhtin, 2002, s. 184).

Birçok karnavalda, maskeler ve kostümler önemli bir yer tutar. Danow’un düşüncelerine göre, maskenin kısmen doğadan türediği ve karnavalda önemli bir rol oynadığı göz önünde bulundurulduğunda, karnavalın da bir bakıma doğa dünyasından türediği söylenebilir. Danow (1995, s. 54), maskenin doğayla olan bağlantısını vurgulayarak, karnavalın kökenlerinin ve anlamının bu doğal temellerden beslendiğini savunur. Bu düşünce, karnavalın sadece bir kültürel etkinlik değil, aynı zamanda doğa ile derin bir ilişki içerisinde şekillenen bir olgu olduğunu ortaya koyar.

Bakhtin, karnavalın, toplumsal işlevi ve simgesel anlamı bakımından derinlemesine bir etkinlik olduğunu vurgular. Ana arenası, meydanlar ve sokaklar gibi kamusal alanlardır. Karnavalın özünde zamanla sınırlı olduğu, ancak mekanla sınırlı olmadığı belirtilir. Bu, karnavalın yalnızca fiziksel bir alanda değil, tüm toplumu kapsayan bir deneyim olduğunu gösterir. Sahne gibi belirli, sınırlı alanlar, karnavalın doğasına aykırıdır çünkü karnavalda izleyici ile oyuncu arasındaki ayrım ortadan kalkar ve herkes etkinliğin içinde yer alır. Bu, karnavalın doğasında eşitlik ve kamusal katılım olduğunu vurgular. Karnavalın kamusal doğası ve herkese ait olması, onun evrensel bir deneyim olduğu anlamına gelir. Meydan, toplumsal hiyerarşilerin geçici olarak silindiği, herkesin eşit olduğu ve samimi temasın gerçekleştiği bir alandır. Karnaval, toplumsal düzenin geçici olarak alt üst olduğu bir zaman dilimidir. İnsanlar sosyal sınıf ayrımlarını aşar ve normlardan saparak özgürce bir araya gelirler. Bu süreç, toplumsal yapıları yeniden kuran bir deneyim değil, geçici bir birleşim ve başkaldırı anlamı taşır. Meydan, yalnızca fiziksel bir alan olmanın ötesinde, toplumsal bir semboldür. Hem toplumsal yapıyı hem de karnavalın içindeki normların geçici olarak askıya alındığı bir alanı simgeler. Karnavalda, sosyal yapılar alt üst olur ve normlar askıya alınır; bu, karnavalın tersine çevrilmiş dünyasını simgeler. Karnaval, sadece meydanla sınırlı kalmaz; sokaklar, meyhaneler, yollar ve benzeri yerler de toplumsal sınıf farklarının geçici olarak kaybolduğu alanlar haline gelir. Bu mekanlarda, sosyal düzen bozulur ve insanlar farklı sınıflardan bir araya gelir. Ancak, karnavalın simgesel gücü, doğalcılıkla sınırlı kalmaz, aynı zamanda toplumsal yapıları aşarken evrensel bir anlam taşır (Bakhtin, 2002, s. 191).

Orta Çağ insanları, günlük yaşamlarında resmi bir düzene ve aynı zamanda karnavalın getirdiği geçici düzensizliğe dayalı bir yaşam sürerlerdi. Bu iki yaşam boyutu, ciddi ve gülen, kutsal ve profan

arasındaki ayrım, onların zihinlerinde paralel bir şekilde varlığını sürdürüyordu. Bu ikilik, Orta Çağ toplumunun kültürel yapısını ve dünyaya bakışını derinden etkiliyordu. Örneğin, on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllara ait süslü elyazmalarında, azizlerin yaşamlarını anlatan metinlerle birlikte, hiç beklenmedik şekilde dinî hikâyelerle alakasız, serbest çizimlere de rastlanır. Bakhtin'e göre (2001, s. 116) "Bu serbest çizimler, ejderleri (insansı, hayvansı ve bitkisel öğeleri birleştiren fantastik biçimler), komik iblisleri, akrobasi yapan hokkabazları, maskeli balo figürlerini ve parodik sahneleri temsil eder -yani, tamamen grotesk, karnavalesk temaları."

Karnavala özgü bu geçici altüst oluş, karnavalesk kavramı ile daha geniş bir kültürel bağlama taşınır. "Karnaval'ın sahip olduğu özellikler yazın alanında dönüştürülerek, Bakhtin'in 'yazının karnavallaştırılması' adını verdiği şeyi oluştururlar" (Aktulum, 2007, s. 35). Bakhtin'in geliştirdiği karnavalesk, karnavalın sunduğu geçici düzen bozukluğunun ötesine geçer ve toplumsal yapılar üzerinde kalıcı bir etki bırakır. Toplumsal normlar geçici olarak altüst edilirken, karnavalesk süreçler uzun vadede kültürel değişimlere iz bırakır. Karnavalesk estetik ve grotesk beden anlayışı, bedenin abartılı ve taşkın temsilleriyle yüksek ve alçak, kutsal ve dünyevi arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Uyarılma pratiğinde de benzer bir işleyiş görülür; metinler özgün otoritesini korumak yerine çoğalır, dönüşür ve farklı bağlamlarda yeniden dolaşıma girer. Böylece karnavalın geçici özgürleşmesi ile uyarılmanın dönüştürücü potansiyeli arasında normları askıya alan ve anlamı çoğullaştıran ortak bir estetik-politik ilişki kurulabilir.

Karnavalesk/Grotesk ve Uyarılma

Bakhtin, karnavalın yalnızca bir eğlence aracı olmadığını, toplumsal yapıları sorgulayan ve sınıf farklarını geçici olarak ortadan kaldıran bir alan olduğunu belirtir (2002, s. 184). Bu bağlamda karnavalesk edebiyat, dilin ve yapının yerinden edilmesiyle kurallara ve normlara karşı bir isyan biçimi olarak ortaya çıkar. Halk kültürü, karnaval aracılığıyla resmi kültüre eleştirel bir duruş sergiler. Kahkaha, kolektif yaşamın ritimleri ve bedenin işlevleri edebiyat ve dile taşınır. "Toplumsal bir kurum olan karnaval, grotesk gerçekçilik olarak edebiyata taşınır. Dil dışı bir gerçeklik olan beden, grotesk imge yoluyla anlam birimine dönüştürülür" (İrızık, 2001, s. 24). Toplumun hiyerarşileri tersine döner ve iktidar geçici olarak alt sınıflara devredilir.

Grotesk anlayışında beden ve dünya tamamlanmış varlıklar olarak değil, sürekli oluş ve dönüşüm hâlinde kavranır. Sabit kimlikler askıya alınır ve varoluş devingen bir alan olarak düşünülür. *Fransız Akademisi Sözlüğü*'nde (1694 ve sonrasındaki baskılarda) "grotesk" kelimesiyle ilgili şu tanım yer almaktadır: "Mecaz anlamda, aptalca, tuhaf, abartılı anlamına gelir. Bir grotesk kostüm; bu konuşma oldukça grotesk; grotesk bir yüz ifadesi. - Groteskçe (zarf): Aptalca veya

abartılı bir şekilde. Groteskçe giyinmek; groteskçe dans etmek. Tuhaf, fantastik, abartılı, capcanlı” (Kayser, 1963, s. 26). Grotesk bedenin taşkınlığı ve sınır ihlali, yerleşik düzenin alternatifsiz olmadığını gösterir (Irzık, 2001, s. 25). Tarihsel olarak grotesk, tuhaflık ve abartıyı ifade ederken, yaşamın çelişkili doğası ve dönüşüm süreciyle birleşir. Olumsuzluk ve ölüm, yeni ve olumlu bir doğum süreciyle iç içedir. Grotesk imgenin bedensel temeli bolluk ve artışla tamamlanır (Bakhtin, 2001, s. 83).

On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda klasik kanonun hâkimiyetiyle halk mizahı ve grotesk öğeler büyük edebiyattan uzaklaşmıştır. Bu unsurlar daha düşük komedi türlerine kaymış ve halk kültürünün ritüel ve şenlik biçimleri daralmıştır. Devletin müdahalesiyle karnaval etkinlikleri geçit törenleri ve ev içi kutlamalara dönüşmüştür. Ancak halkın şenlik geleneği tamamen yok olmamış ve kültürel yaşamın çeşitli alanlarını etkilemeye devam etmiştir (Bakhtin, 1984, s. 33-35).

Edebiyat ve tiyatro eserlerinin sinemaya uyarlanması, karnavalesk öğelerin farklı biçimlerde yeniden yaratılması sürecini içerir. Uyarlamalar, karnavalesk temaları toplumsal düzeni eleştiren bir dile dönüştürür ve bireysel ile toplumsal düzeyde yeni anlamlar üretir. Bu süreç, karnavalesk öğelerin kültürel ve toplumsal dönüşüme katkısını gösterir.

Bakhtin (1981), uyarlamayı toplumsal ve kültürel bağlamlarda metnin anlamını dönüştüren bir süreç olarak görür. Uyarlama, yalnızca dilsel aktarım değil, metnin farklı sanat formlarına adapte edilmesidir (Devellioğlu & Kılıçkını, 1975, s. 1218; Hayward, 2012, s. 545). Bu bağlamda, her uyarlama orijinal metne karşılık verir, onu dönüştürür ve yeni anlamlar üretir. Uyarlamalar, metinlerarasılık ve diyalojik yapıyı ortaya koyar; metinler kendi bağlamlarından bağımsız değildir ve diğer metinlerle etkileşim içindedir (Aktulum, 2007, s. 34). “Tek bir ses hiçbir şeyi sona erdirmez, hiçbir şeyi çözmez. Hayatın, varoluşun asgari ölçütü iki sestir” ifadesi ile Bakhtin, diyalojizm, metinlerin birbirleriyle etkileşim içinde olduğunu ve bir metnin, yalnızca kendi dilinde var olmadığını, diğer metinlerle de sürekli bir diyalog içinde olduğunu savunur (2002, s. 337). Uyarlamalar, bu diyalojik yapıyı vurgular, çünkü her uyarlama, orijinal metnin etkileşimli bir okumasıdır. Bir uyarlama, orijinal metne bir karşılık verir, onu dönüştürür veya yeni anlamlar üretir. Bakhtin’in bu anlayışı, uyarlama çalışmalarının yalnızca bir metnin yeniden anlatılması değil, aynı zamanda metnin farklı bağlamlarda yeniden üretilmesi olduğunu gösterir.

Karnavalesk ve grotesk kavramları, halk kültüründe normların geçici olarak yerinden edilmesini ve sıradan hayatın dışında deneyimler yaratılmasını gösterir. Edebiyatta bu öğeler, karnavalın kültürel etkisini ve karnavallaşmış edebiyatın sürekliliğini yansıtır. Rabelais, Cervantes, Sorel ve Scarron gibi yazarlar, karnavallaşmış edebiyatın biçimlerini ve etkilerini görünür hâle getirir (Bakhtin, 2001, s. 250). Danow, karnavalesk öğelerin evrensel ve arketipsel olduğunu vurgular

(1995, s. 31). Böylece sinemaya uyarlanan eserlerde karnavalesk ögeler katmanlaşarak çoğalır ve toplumsal eleştiriyi sürdürür.

Sinemada Karnavalesk/Grotesk Anlatı

Sinemada karnavalesk ve grotesk anlatım, temel ve yan anlamların karşılıklı bağımlılığı üzerinden şekillenir. “Sinemada yan anlamın dayanağı temel anlam, temel anlamın dayanağı ise yan anlamdır” (Adanır, 2003, s. 50). Karnavalesk anlatım, bu karşılıklı bağı dramatik ve görsel olarak açığa çıkarır. Abartı, tersine çevirme ve grotesk unsurlar olmadan temel anlam eksik kalır. Sinema, karnavalesk ögeleri görsel ve anlatısal düzeyde işleyerek toplumsal yapıyı sorgular ve alışılmış düzenin ötesinde bir dünya sunar. Bu dünya bazen gülünç, bazen korkutucu ve rahatsız edici olabilir. Karnavalesk filmler, toplumsal düzenin geçici çöküşü sırasında bireylerin kendilerini yeniden tanımlamasına olanak sağlar. Postmodern sinemada karnavalesk ögeler daha belirgindir. Stanley Kubrick’in *A Clockwork Orange* (1971) filmi, Burgess’in romanındaki karakterleri, kurgu ve felsefi yaklaşımı görsel sinema diliyle yorumlamaya çalışır. Kubrick, dövüş sahnelerini yavaşlatılmış hızda, orgy sahnesini olağan hızın on katında çekerek karakterin bakış açısını aktarır (Biswell, 2012, s. 18-19). Terry Gilliam’ın *Brazil* (1985) filmi ise distopik bir dünyada normları ve hiyerarşileri geçici olarak yıkan bir karnavalesk evreni yansıtır.

Karnavalesk filmler, grotesk gerçekçilik anlayışını temsil eder (Stam, 2014, s. 140). Toplumsal normları ve kimlikleri sorgular, varlıkları sürekli değişim ve dönüşüm içinde tasvir eder. Genellikle olumlu veya idealize edilmiş görüntüler sunmaz. Sinema, farklı anlatı türlerini bir araya getirebilme kapasitesi sayesinde karnavalesk ögeleri daha etkili sunar (Sözen, 2009, s. 66-67). Görüntüler aracılığıyla hem gerçekliği yansıtır hem de düşsel durumları, arkaik dramatik yapıları ve mitolojik ögeleri işler. Grotesk ögeler, bilinçdışının bastırılmış arzu ve fantezilerini açığa çıkarır (Hayward, 2012, s. 180).

Bakhtin, karnavalesk olguyu tarihsel bağlamda inceler ve biçimsel uyumu reddeden, heterojenliği kucaklayan bir estetik olduğunu vurgular (Stam, 2014, s. 26-27). Karnaval, hiyerarşik ayrımları geçici olarak askıya alır ve özgür, tanıdık temaslar üzerinden iletişim kurulmasını sağlar. Bu anlayış, karnavalesk filmlerde her şeyin abartılı, görsel ve aşırı olmasına yansır. Filmler, statükoya meydan okur, egemen değerleri sorgular ve alay ile eleştiriye maruz kalır (Sarı, 2020, s. 234). Sarah Dellmann Browning, sözcükleri ve soyut metaforları fiziksel anlamlarına indirgediğinde toplumsal yapının karnavalesk yanına ait aşağılanma sürecini ortaya koyar (Herzogenrath, 2008, s. 141-147). Reynold Humphries ise Browning’in filmlerinde toplumsal normları altüst eden grotesk temsillerle cinsellik ve arzu ilişkilerini işlediğini belirtir (Herzogenrath, 2008, s. 170). Parodi ve satirik filmler, pozitif

görüntüleri yapılandırmak yerine negatif ve grotesk unsurlarla toplumsal eleştiriyi öne çıkarır (Stam, 2014, s. 286). Böylece karnavalesk sinema hem eğlence hem de düşünsel bir meydan okuma sunar.

Macbeth'in Uyarlanabilirliği

Erken dönem film setleri, köklü bir gelenek olan sahne tasarımı sanatıyla yakından ilişkiliydi. Zamanla teknolojinin gelişmesiyle sinema, kendine özgü bir dil ve biçim kazandı. Böylece, teknoloji sayesinde sinema, tiyatrodan bağımsız bir sanat dalı olarak şekillenmeye başladı. (Barsacq, 1976, aktaran Gottwald, 2022, s. 14, Bazin, 1967, aktaran Gottwald, 2022, s. 14).

Bazin'in belirttiği üzere, erken dönem sineması, sahne yapıları açısından tiyatroya oldukça benzerdi, sinema sahneleri, tiyatronun görsel ve yapısal öğelerini yansıtarak şekilleniyordu. Böylece, tiyatrodan uyarlanan eserler de sinemanın sınırlı teknik olanaklarıyla yeniden şekillendirilerek, tiyatro oyunlarının sahneleme tarzını ve estetiğini taklit ediyordu. "Tiyatro kütlesine biraz 'sinema' katmak için mutlaka gerekli buldukları dışarıdaki hareket sahnelerini buraya sokmanın güç olduğu anlaşılır. İyi uyarlama, genellikle tiyatronun edebî ve teknik engellerinden kurtulabileceklerin en çoğunu sinemaya özgü yollara 'aktarmaktan' başka bir şey değildir" (Bazin, 1966, s. 73). Bu dönemde, sinemadaki uyarlamalar önemli bir yer tutmakta olup, sinemanın daha geniş kitlelere ulaşması ve saygınlık kazanması amacıyla yapılmıştı. Uyarlamalar, sinemanın toplumsal kabulünü ve kültürel prestijini artırmayı hedefleyen bir strateji olarak kullanılıyordu. Bazin'e göre (1966, s. 145):

Sinema bu sermayeyi benimsiyor çünkü buna ihtiyacı var; biz bu konuları sinemada bulmak isteğini duyuyoruz. Sinema bunu yaparken hiçbir vakit kendini öbür sanatların yerine geçiriyor; tersine, roman uyarlamalarının edebiyata hizmet edişi gibi, tiyatro filminin başarısı da tiyatroya hizmet ediyor: Perdedeki *Hamlet* Shakespeare'in seyircilerini ancak artıracaktır.

Hayward, edebi uyarlamalar için, farklı dönemlerden ve türlerden metinlerin, yeni bağlamlara ve formlara aktarılması sürecini ifade eder. Bu uyarlamalar genellikle üç ana kategoriye ayrılır: klasik edebi eserlerin uyarlanması, tiyatro oyunlarının sinemaya aktarılması ve çağdaş metinlerin uyarlanması. Klasik eserler, uyarlama sürecinde genellikle en sadık şekilde aktarılırken, özellikle tiyatro oyunlarının sinemaya uyarlanması, bazen güncel bir bağlama dönüştürülerek özgün metne sadık kalma çabasıyla farklılaşabilir. Ancak, çağdaş romanlar genellikle popüler kültürle uyumlu bir biçimde, özgün metnin ötesine geçerek daha serbest bir şekilde uyarlanır. Bu bağlamda, klasik uyarlamalar, metnin orijinal yapısına sadık kalmayı daha fazla gerektirirken, çağdaş uyarlamalar, toplumun dinamiklerine daha yakın bir şekilde yeniden şekillenir (Hayward, 2012, s. 542).

Tiyatro oyunlarından sinemaya aktarım sürecinde, sinema filminin daha çok tiyatro oyununa benzer bir yapıda olması *Macbeth*'in ilk dönem uyarlamalarında da belirgindir. Erken dönem *Macbeth* uyarlamaları, yönetmenlerin tiyatro metnini sinemaya aktarma çabası olarak dikkat çeker. Bu dönemde, 1908 ile 1922 yılları arasında yapılan uyarlamalar, sinemanın başlangıç döneminde tiyatronun etkisini taşıyan birebir aktarım örnekleri olarak öne çıkmaktadır.

Oyunun erken dönem tiyatro uyarlamaları üzerine çalışan Carroll, erken dönem tiyatro uyarlamaların Shakespeare'in siyasi görüşünü de yansıttığının altını çizer: *Macbeth* üzerine yapılan farklı yorumlar, Shakespeare'in politik duruşu üzerine daha geniş tartışmaları da açığa çıkarır. Bazı eleştirmenler Shakespeare'in cumhuriyetçilikle bir yakınlığı olduğunu öne sürerken, diğerleri onun King's Men topluluğunun bir üyesi olarak monarşiye eğilimli olduğunu vurgular. Erken dönem *Macbeth* uyarlamaları incelendiğinde ise, çoğunlukla monarşiyi destekleyen bir yorumlamanın güçlendirildiği görülmektedir. Bu durum, metnin politik anlamının tarihsel olarak nasıl yönlendirildiğine dair önemli bir ipucu sunar. *Macbeth*'in tiyatro uyarlamaları üzerinden örnekle Carroll, ayrıca Rupert Goold'un 2010 tarihli "Stalinist" film uyarlamasının 2007'de Chichester Festival'inde sahnelenen bir tiyatro üretimi olarak başladığını belirtir (Carroll, 2022, s. 23).

Shakespeare'in *Macbeth*'i de bir uyarlamadır. Urgan'a göre, Shakespeare, İngiliz tarihi üzerine yazdığı tüm piyeslerinde olduğu gibi, *Macbeth*'te de temel kaynağı olarak Raphael Holinshed'in ünlü vakayinamesini kullanmıştır. Ancak Shakespeare, vakayinamedeki tarihsel anlatıları olduğu gibi aktarmak yerine, oyununun dramatik ihtiyaçlarına uygun olarak önemli değişiklikler yapmıştır. Bu süreç, onun kaynak malzemeyi ne kadar serbest ve yaratıcı bir biçimde adapte edebildiğini göstermesi bakımından *Macbeth*'i özellikle ilgi çekici kılar. Shakespeare'in bu yaklaşımı, tarihsel malzemeyi dramatik kurguya dönüştürme yeteneğini ve anlatının esnekliğini açıkça ortaya koymaktadır (Urgan, 1965, s. 10). Bu eser, sadece İngiliz edebiyatının en önemli dramalarından biri olmakla kalmaz, aynı zamanda film yapımcılarına güçlü bir anlatı sunar. Shakespeare'in büyük trajedileri arasında yalnızca *Macbeth*, aynı zamanda bir suçlu olan bir kahramanı konu edinir. Shakespeare bu tür bir karakteri daha önce *Richard III*'te denemiştir ve *Macbeth* sıklıkla bu eserle karşılaştırılmıştır; ancak temel fark, *Macbeth*'i kötülüğe olan bağlılığının ona büyük bir acı yaşattığı bir karakter olarak yaratmasıdır (Clark ve Mason, 2015, s. 2).

Macbeth'in sinemadaki uyarlanabilirliği, metnin tematik derinliğinden, karakterlerin içsel çatışmalarına kadar geniş bir yelpazeye yayılabilir. "Her bir prodüksiyon, izleyiciyi, güç elde etmenin etiksel yolu ve diğer insanları etkileyen sınırlar hakkında geleneksel ahlaki sorularla mücadele etmeye zorlar, ancak her uyarlama, *Macbeth* karakterinin kişiliğinde, onun eylemlerinin enerjisiyle

hareket etmesini sağlayan belirgin bir temel unsurun tanımlandığı bir özellik sunar” (Oldfield, 2024, s. 2).

Macbeth’in sinemada uyarlanabilirliği, metnin çok katmanlı yapısına dayanır. Shakespeare’in metni, güç, ihanet, hırs, suçluluk ve kader gibi evrensel temaları işler. Bu temalar, zaman ve mekân fark etmeksizin, tüm toplumlardaki insan doğasına ve psikolojik dinamiklere hitap eder. Sinema, bu tür temaları görsel ve işitsel öğelerle zenginleştirerek, doğrudan bir deneyim sunar. Ayrıca, farklı sinema türleri- dramadan aksiyona, psikolojik gerilimden tarihi dramaya- *Macbeth*’in temel çatışmalarını özgün bir şekilde uyarlamak için geniş bir alan sağlar. Uyarlamalar, *Macbeth*’in karakter derinliğini ve içsel çatışmalarını işlemek için güçlü bir araçtır. Örneğin, karakterlerin ahlaki ikilemleri ve psikolojik bozuklukları, sinemada yüz ifadeleri, ses tonu, kamera açıları ve müzik gibi unsurlarla derinlemesine vurgulanabilir. Sinemada, karakterlerin duygu durumları ve kişisel çıkmazları daha belirgin hale gelir. Monaco, tiyatro sahnesi ile sinema arasındaki belirgin birkaç özellikten bahseder. Sinema, resimsel sanatların görsel potansiyelini taşır ve büyük anlatı kapasitesine sahiptir. Film ile sahne draması arasındaki temel fark, izleyicinin bakış açısında yatar; film, yönetmenin yönlendirdiği şekilde izlenir ve sahneleri daha detaylı görme imkânı sunar. Oyunculuk da filmde yüz, sahnede ise ses aracılığıyla aktarılır (Monaco, 2002, s. 50).

Sesli filme geçişle birlikte, *Macbeth*’in birçok televizyon uyarlaması yapılmıştır. Bu uyarlamalar, sinemanın daha geniş kitlelere ulaşmasını ve saygınlık kazanmasını sağlamaya yönelik bir çaba olarak karşımıza çıkar. Bunun yanı sıra, Shakespeare’in klasik metninin kültürel bağlamda yeniden yorumlandığı yapımlar da oldukça dikkat çekicidir. Akira Kurosawa’nın *Throne of Blood* (1957) gibi Japon kültürüne adapte edilmiş uyarlamaları ve Ken Hughes’un *Joe Macbeth* (1955) gibi modern bir bakış açısıyla şekillendirilen yorumlamalar, eserin evrenselliğini ve farklı kültürlerdeki yansımalarını gözler önüne serer: “*Throne of Blood*, Shakespeare’in metninden uzaklaşır ve olayların geçtiği yeri feodal Japonya’ya taşır. Ancak *Macbeth*’in genel anlatı yapısını korur: kısmen bir terfi ile doğrulanan bir kehanet, yöneticinin öldürülmesine yol açar; lordluk elde edilir, karşıt güçler yeni yöneticiyi (Washizu) yok eder. *Macbeth*’ten bazı olaylar *Throne of Blood*’da yeniden ortaya çıkar: Asaji’nin (Lady Macbeth) cinayeti işleme konusundaki kışkırtması, lordun muhafızlarının gönderilmesi ve lordun öldürülmesinden sorumlu tutulması, Miki’nin (Banquo) hayaleti, Washizu’nun (Macbeth) kırılğanlığını işaret eden hareket eden orman sahnesi” (Currie & Zamir, 2018, s. 301).

XXI. yüzyılda ise, Hindistan, Tayland ve Güney Afrika gibi farklı kültürlerden gelen yönetmenlerin *Macbeth* uyarlamaları, eserin evrensel değerlerini farklı estetiklerle birleştirerek sinema diline yeni bir boyut kazandırmıştır. Örneğin, *Maqbool* (2003) ve *Joji* (2021) gibi Hint yapımları, Shakespeare’in temalarını yerel toplumsal yapılarla harmanlayarak özgün yorumlar sunmaktadır.

Fatimah Javed, karakterlerin bir edebî metinden filme aktarılırken önemli ölçüde dönüşüme uğradığını *Maqbool* örneğinde vurgular ve bu durumu şu sözlerle açıklar: Karakterler edebî bir metinden filme aktarılırken dönüşüme uğrar, çünkü görsel medyanın anlatım gücü basılı metinden farklıdır. Film, sahneleri kısa sürede gösterebilir ve karakterler zaman, mekân veya kültürel bağlama göre değişir. Örneğin, Shakespeare'in *Macbeth*'i, Bhardwaj'ın *Maqbool* uyarlamasında görünüş, giysi ve dil açısından modern bir gangstere dönüştürülmüştür (Javed, 2020, s. 110).

Macbeth'in sinemadaki uyarlanabilirliği, metnin güçlü tematik yapısının ve karakter derinliğinin sinema dilinde başarılı bir şekilde yeniden üretilmesiyle mümkündür. "Metinden ekrana uyarlama süreci, kazançlar veya kayıplar içerip bazı değişiklikleri gerektirdiğinden, genel olarak ekran uyarlama sürecinin dinamik ve statik özelliklerinin varlığını ortaya koymak isteyenlerin, bu değişikliklerin nedenlerini ve yapılarını analiz etmeleri gerekir" (Topaçoğlu, 2019, s. 7). Dolayısıyla, ekran uyarlama sürecinin hem dinamik (sinemaya özgü anlatım, görsel ve işitsel unsurlar) hem de statik (orijinal metnin tematik ve dilsel öğeleri) özelliklerini anlamak için bu değişimlerin sistematik bir şekilde analiz edilmesi gerekmektedir. Uyarlamalar, hem Shakespeare'in eserinin modern dünyada nasıl yeniden şekillendiğini hem de insanlık durumuna dair evrensel bir bakış açısını ortaya koyar.

Trajediden Karnavala: *Scotland, PA*

Billy Morrisette'in *Scotland, PA* (2001) filmi, kara komedi üslubuyla 1970'ler Pensilvanya'sında bir fast food restoranında geçen bir *Macbeth* uyarlamasıdır. Uyarlamanın kara komedi tarzında olması, orijinal *Macbeth* oyununa yeni bir boyut kazandırmaktadır.¹ *Scotland, PA* uyarlaması, *Macbeth*'in çağdaş bir uyarlaması olarak, karnavalesk ve grotesk öğeleri derinlemesine incelemek için ideal bir adaydır. Film, karnavalesk öğelerin ve toplumsal normların ihlalinin güçlü bir şekilde işlendiği, zıtlıkların ve çelişkilerin birleştiği bir yapıyı sunar. Bu nedenle, karnavalesk çelişkiler veya grotesk öğeler üzerinden yapılan bir analiz, uyarlamanın sunduğu estetik ve tematik derinliği keşfetmek için uygun olacaktır. Morrisette, Mac ve Pat McBeth karakterlerini, Shakespeare'in eserindeki temaları ve yapıyı koruyarak, ancak onları daha derinlemesine ve çağdaş bir perspektifle işleyerek, trajikomik bir düzeyde sunmaktadır.

Pat ve Joe "Mac" McBeth, Duncan's Cafe'de çalışırken, hırs ve üç hippinin kehanetleri doğrultusunda drive-through fıkriyle restoran sahibini öldürürler. Pat'in elinin yaralanması ve Joe'nun

¹Yönetmen, filmi kara komedi tarzında uyarlamasının nedeni olarak kişisel deneyimlerini ve *Macbeth*'e olan ilgisini göstermektedir. 16 yaşında kasabasında çalıştığı iş ve üniversitede oyunun provalarına katılması, onu *Macbeth*'i 1970'lerdeki *Scotland, PA*'daki bir hamburger dükkanına uyarlamaya yönlendirmiştir. Tek zorluk, Lady *Macbeth* karakterini filmde mümkün olduğunca korumak olmuştur (Roundabout Theatre Company, 2019).

McDuff ile girdiği kavgada ölümüyle trajikomik olaylar zinciri devam eder. Sonunda McDuff restoranı devralır ve “Garden Burger’ın Evi” olarak vejetaryen hizmete açar. (Carroll, 2022, s. 114).

Uyarlama hem karakterlerin dramatik evrimini hem de mizahi unsurların iç içe geçişini başarıyla ortaya koyarak, klasik eserin modern yorumunu sağlamaktadır.

Görsel 1

Kadın hippî



Filmde hippiler ve Joe arasında gerçekleşen diyalog Shakespeare dilinin 1970’lerin Amerikan kapitalist dünyasına uyarlanmış versiyonudur. Hippiler Shakespeare’in cadılarına paralel karakterler olarak yer almaktalar.

-Otursana, Mac!

-Pek mutlu değilsin, değil mi Mac? Yirmilerinde başarısızlık tatlıdır, değil mi? Para yokken bile, o seni çok seviyor, tatlım. Ama otuzlarında o kadar tatlı değil. Şimdi tatlın para istiyor. Ve şimdi durmanın bir nedeni yok. Daha iyisini yapabilirsin. Sence daha iyisini hak etmiyor musun? Sence o daha iyisini hak etmiyor mu?

-Evet.

-Bu ne? Bir banka görüyorum. Bir İspanyol bankası mı? El Banko.

-Banko mu demek istiyorsun? O bir... banka değil. O benim arkadaşım. Anthony Bankoni. Banko.

-Bu bir banka değil. Bir restoran ve bir interkom. İlginç. Beni kandırdı, çünkü bir banka gibi görünüyor ve bir geçiş gişe telleri var.

-Yiyecek için mi?

-Ne kadar da pratik. Ama hala yatırımlar yapabiliyor musunuz?

-Ne diyorsun?

-Üzgünüm. Bugünlük süre bitti, Mac. 3:00 toplantısına geç kalamam.

-Sabah mı?

Mac'in (Joe) rüyadan uyandığı sahne tam olarak diyalog tamamlanmadan gerçekleşir. Bu durum, hippilerle olan diyalogun Mac'in rüyası mı yoksa gerçek mi olduğu sorusunu gündeme getirir. Orijinal Shakespeare oyunuyla paralel bir şekilde, cadıların yalnızca Macbeth tarafından görülmediği, aynı zamanda arkadaşı Banquo'nun da cadıları gördüğü bilinir. Ancak uyarlamada, hippiler yalnızca Mac tarafından algılanmaktadır. Kadın hippisi hem kadın hem erkek sesiyle konuşmaktadır, erkek sesi ise Mac'in kendi sesidir. Hippilerin rüyada görülmesi durumu göz önünde bulundurulduğunda, bu yaklaşım mantıklı bir anlam kazanır. Diğer iki hippisi ise eşcinsel erkek karakterler olarak tasvir edilmiştir. Orijinal oyundaki orman mekânı yerine filmde led ışıklarla dekore edilmiş, döneme uygun dolaplar yer almaktadır. Mac ve kadın hippisi, yıldız şeklindeki koltuklarda oturmaktadır. İç mekânda gizemli bir müzik eşliğinde, güzel ve sarışın kadın hippisi ile eşcinsel iki hippisi arasında karnavalesk bir atmosfer yaratılmıştır.

Görsel 2

İki eşcinsel hippisi



Uyarlamada kadın ve erkek seslerinin birleştirilmesi, sahnenin rüya ile gerçeklik arasında geçiş göstermesi ve erkek sesinin Mac'in sesi olarak duyulması, karakterin içsel çatışmalarını ve psikolojik karmaşasını ortaya koyar. Bu anlatım tekniği, Mac'in bakış açısını deneyimleme

imkânı sunarken, toplumsal normların geçici olarak tersine çevrildiği ve kimliklerin esnekleştiği karnavalesk bir estetik de yaratır. Böylece sahne, karakterin ahlaki ikilemlerini, bilinç akışını ve grotesk unsurları bir arada sunan katmanlı bir anlatı sağlar. Filmdeki hippî figürleri, bu geçişkenliği ve kimliklerin sabit olmadığı fikrini öne çıkarır. İki eşcinsel hippî ve kadın hippinin bir arada olması, toplumsal normlara karşı bir isyan anlamına gelir. Geleneksel olarak, *Macbeth*'teki Üç Cadı simgesel olarak gizemli, güçlü ve kehanetleri yerine getiren figürlerdir. *Scotland, PA*'da ise bu figürler, modern toplumun bireysel özgürlük, cinsiyet kimlikleri ve toplumsal normları sorgulayan karakterlere dönüşür. LED ışıklarla yaratılan sıra dışılık ile birlikte hippilerin özgürlük ve karşı kültür temsilcisi olarak ortaya çıkması Bakhtin'in karnavalesk kavramını yansıtır. Kadın hippinin hem kadın hem erkek sesiyle konuşması ve mekânın orman yerine yapay ışıklarla dekore edilmesi gibi alışılmadık unsurlar, sahnenin grotesk özelliklerini öne çıkarır. Böylece sahne, hem toplumsal hiyerarşilerin geçici olarak tersine çevrildiği hem de gerçeklik algısının bozulduğu bir karnavalesk-grotesk atmosfer yaratır.

Filmde, cinayet öncesinde Mac ve Pat McBeth'lerin yaşam tarzını yansıtmak amacıyla evlerinin, Norm Duncan'ın ferah ve zengin evi ile karşılaştırmalı olarak uzak ve geniş planlarla gösterilmesi dikkat çekicidir. Her iki evin dışında Amerikan bayrağının bulunması, sahnelere ulusal ve toplumsal bir bağlam kazandırmaktadır.

Görsel 3

McBeth'lerin evi



McBeth'lerin evi, yeşilin bulunmadığı çöl benzeri bir ortamda, son derece fakir koşullarda yer almaktadır. Evin dışında bulunan arabanın üzerindeki boynuz sembolü ise dikkat çekicidir, bu sembolün güç, iktidar, şiddet ve deformasyon ile toplumsal normların ihlali temsil ettiği varsayımı doğrultusunda, McBeth'lerin arabasındaki boynuzun anlamı önem kazanmaktadır.

Görsel 4*Norm Duncan'ın evi*

Norm Duncan'ın evi ise renkli, çiçekler ve ağaçların çevrelediği daha şık ve güzel bir evdir. İki evin birbirinin hemen ardından kameraya girmesi, sınıf farkını yansıtan önemli bir faktördür. Sahne boyunca rock müziği çalmaktadır. Bu sahnede, sınıfsal farkların belirgin biçimde vurgulanması ve çevresel unsurların sembolik kullanımı Bakhtin'in karnavalesk ve grotesk kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. McBeth'lerin fakir, çorak ortamda yer alan evi ve arabasındaki boynuz sembolü, toplumsal normların ihlali, güç ve şiddetin grotesk temsili olarak öne çıkar. Buna karşın Norm Duncan'ın renkli, yeşilliklerle çevrili şık evi, resmi düzeni ve statükoyu simgeler. İki evin ardışık ve geniş planlarla gösterilmesi, toplumsal hiyerarşinin görünür kılınmasıyla karnavalesk yapının tersine çevrilmesine zemin hazırlar. Rock müziğinin eşlik ettiği bu sahne, geleneksel düzenin sorgulandığı ve grotesk öğelerin güçlendiği, aynı zamanda sınıf çatışmasının sahnelendiği karnavalesk bir atmosfer yaratır.

Görsel 5

McBeth'ler Norm Duncan'ın ölümünü seyrederken



Duncan'ın cinayeti sahnesi, film ve orijinal oyunun önemli anlarından biridir ve karnavalesk bir kara komediyle grotesk unsurları bir araya getirir. Çift, Duncan'ı gasp etmek amacıyla bağlar, ancak Mac'in aniden hippileri görerek panik yapması sonucu Duncan'ın kafası kızgın yağa düşer ve ölüm gerçekleşir. Fast food restoranında işlenen bu cinayet, görsel, işitsel ve anlatımsal öğelerin birleşimiyle multimodal bir karnavalesk-grotesk deneyim yaratır. Renkli ışıklar, hareketli ortam ve Mac'in halüsinasyonları, sahnenin hem abartılı ve komik yönlerini hem de rahatsız edici ve grotesk yönlerini öne çıkarır. Bu sahne, yüzeyde mizahi ve absürt görünürken, aynı zamanda şiddeti ve kaosu grotesk bir biçimde görünür kılar, toplumsal normların geçici olarak altüst edildiği karnavalesk bir alan yaratır.

Görsel 6

Pat, cenaze evinde timsah gözyaşları döker



Cinayet sonrasındaki cenaze sahnesinde, Pat'in davranışları ve söyledikleri özellikle dikkat çekicidir. Pat, Banko'ya Norm Duncan'ı baba figürü olarak gördüğünü ifade eder.

-Sanırım o bana biraz baba figürü gibiydi.

-Evet.

-Keşke ona, biliyor musun, söyleyebilseydim... Hiçbir zaman... Söylemek istediğimiz şeyleri söylemiyoruz, ta ki çok geç olana kadar... Lanet olası çok geç...

Konuşma esnasında Banko, Pat'in elindeki yanık izini fark eder. Bu durum McBeth'leri tedirgin eder ve yangın iş kazası sonucu meydana geldiğini söyleyerek konuyu geçiştirmeye çalışırlar. Bu sahne, multimodal analiz açısından görsel, işitsel ve anlatımsal öğelerin etkili bir şekilde birleştiği bir örnektir. Pat'in cenazede döktüğü gözyaşları, sahnenin duygusal atmosferini güçlendirirken, görsel öğeler de bu duyguyu pekiştirir. Pat'in yüzündeki ifade, gözyaşları ve beden dili, sözlerinin samimiyetsizliğini iletirken, işitsel açıdan da Pat'in sesindeki titremeler ve vurgular, suçluluk ve pişmanlık duygularını sahnenin grotesk yönünü vurgular. Banko'nun Pat'in elindeki yanık izini fark etmesi, görsel açıdan, McBeth'lerin gizlediği sırrın izlerini somutlaştırır. Pat'in yanık izini geçiştirmeye çalışırken söyledikleri, daha fazla şüphe uyandırarak, diyalog yoluyla karakterlerin kaygılarını ve suçluluklarını dile getirir. Bu unsurlar, sahnenin karnavalesk ve grotesk atmosferine hizmet eder, McBeth'lerin içsel çatışmaları ve suçlulukları, dışa vurumla birlikte absürt bir şekilde aktarılır.

Görsel 7

Cinayet sonrası McBeth'lerin zengin yaşamları



Duncan'ın cinayeti ve fast food restoranının McBeth'lerin denetimine geçmesinin ardından, çiftin zengin bir yaşam sürdüğünü gösteren bu sahne, kameranın gözünden geniş bir planla ve uzaktan sunulmaktadır. Pat, havuzun keyfini çıkarırken, Mac elinde içkisiyle gazete okumaktadır. Geniş planda sunulan bu sahnede, renkli tonların hâkim olduğu bir atmosfer yaratılmış ve arka planda *Beach Baby* (First Class, 1974) şarkısı çalmaktadır.

Bu sahne, McBeth'lerin zenginlik içinde, dışarıdan bakıldığında huzurlu bir yaşam sürdüğü izlenimini verse de, karnavalesk ve grotesk öğelerle derin bir çelişkiyi yansıtır. Karnavalesk bir bakış açısıyla, karakterler cinayet sonrası kazandıkları gücü ve lüksü kutluyor gibi görünse de, aslında içsel çatışmalarını ve suçluluklarını gizlemeye çalışmaktadırlar. Renkli tonlar ve *Beach Baby* şarkısının arka planda çalması, bu geçici mutluluğu simgelerken, grotesk bir anlamda, neşenin ve zenginliğin arkasında derin bir çürümüşlük ve vicdan azabı vardır. McBeth'lerin dışsal rahatlıkları, içsel yozlaşmalarını örtbas etmek için birer maske haline gelir, böylece sahne, yüzeydeki mutlulukla derin bir boşluk arasındaki çelişkiyi ironik bir şekilde sunar.

Görsel 8

Arkadaşları ve Mac'le avlanmaya gelen Banko, ormana girmeden durup düşünmektedir.



Banko'nun durumu fark etmesi, McBeth'leri büyük bir tedirginliğe sevk etmektedir. Bu nedenle, Mac, Banko'nun ölümünü planlar. Arkadaşlarıyla birlikte gittikleri ormanda, bu planı uygulamayı düşünse de cinayet burada gerçekleştirilmez. Ormanın ismi, orijinal oyuna referansla "Birnam Woods" olarak tabelada yer almaktadır. Tabelada ayrıca alkol kullanımının yasak olduğu belirtilmekte, fakat insanların bu yasağa aldırmaksızın, içki kutularını tabelanın altına atıp ormana ellerinde içkiyle girmeleri, ironik bir göndermeyi işaret eder. Bu görsel tezat, karakterin mevcut kuralları görmezden gelen, norm dışı davranış biçimlerini yansıttığı gibi, aynı zamanda filmdeki ahlaki çözümlenin gündelik yaşamdaki küçük ipuçlarıyla nasıl ifade edildiğini de göstermektedir.

Sahneye Banko'nun Teğmen McDuff'a yazdığı mektup ve gizemli bir müzik eşlik etmektedir. Polis memuru, Banko'nun bıraktığı mektubu telefonda teğmene okumaktadır: "Teğmen, bence Malcolm hakkında yanılıyorsunuz. Bilmeli olduğunuz bir şey var. Burada olmamanıza sevindim, çünkü bunu yazmak söylemekten daha kolay. Norm öldürüldüğü gece, herkes benim partimde kalmadı. McBeth'ler erken gittiler." Ormanın girişinde Banko'nun her kesin arkasında kalıp düşünceli bir şekilde durması dikkat çekici bir unsurdur. Bu sahne, karnavalesk ve grotesk öğelerin birleşimiyle güçlü bir anlatı oluşturur. Karnavalesk bir açıdan, alkol yasağına rağmen ormana içkiyle giren insanların davranışı, toplumsal normlara karşı alaycı bir başkaldırıyı simgeler. Bu, McBeth'lerin suçlarını gizleyerek cinayeti planladıkları ormanla birleşerek, sıradan bir eğlence ile karanlık bir suç arasında bir çelişki yaratır. Grotesk açıdan ise, ormanın "Birnam Woods" olarak adlandırılması, Shakespeare'in oyununa yapılan bir göndermeyle, cinayetin ve trajedinin yaklaştığı bir mekânı ima eder. Banko'nun mektubunda Macbeth'lerin cinayetin planlayıcısı olduğuna dair ipuçları, karnavalesk bir tersine çevirme ve grotesk bir abartı üzerinden gizli bir korku ve ihanet duygusu yaratır. Dışarıdan bakıldığında sıradan ve eğlenceli görünen sahne, grotesk unsurlar aracılığıyla altındaki karanlık, çürümüşlük ve toplumsal normlara meydan okuyan kaosu görünür kılar. Polis memurunun abartılı tepkileri, sözlerindeki ironik ton ve sahnenin görsel-işitsel kipleri hem komik hem de rahatsız edici unsurların birleşimi ile karnavalesk deneyimi güçlendirir. Böylece sahne, yüzeyde mizahi ve absürt görünürken, aynı zamanda trajik ve eleştirel bir toplumsal yorum sunar.

Görsel 9

Mac'in Banko'yu öldürdüğü garaj



Mac, Banko'nun cinayetini garajda işler. Sabahın erken saatlerinde onu uyandırarak, acil olarak kamyonu alması gerektiğini belirtir ve çeşitli yöntemlerle Banko'yu garaja yönlendirir:

-Hey, dün bayağı bir içmişsin. Bizim evdeydin. Kamyonu almak zorundayım. Seni restorana giderken bırakırım.

-Şu an mı? Saat kaç?

-Saat 9:00. Ama acele etmemiz gerek.

-Kapalı.

-Evet, biliyorum.

Kamera, garajı uzak ve geniş bir planla göstermektedir. "McLeary's" yazan garajın önünde kırmızı arabalar park edilmiş olup, Mac ile Banko'nun aralarındaki mesafe görsel olarak vurgulanmaktadır. Gizemli müzik sahneye eşlik etmektedir. Mac, Banko'yu kamyonun anahtarlarını almak üzere yönlendirirken, kendisi önceden garaja girer: "O, anahtarları bizim için bırakacağını söyledi. Kamyonun içinde olup olmadığına bak. Ben de şuranın açık olup olmadığına bakacağım." Banko anahtarları bulamaz ve Mac'in ardından içeri girer: "İçeride değiller. Mac?"

Görsel 10

Mac'in Banko'yu öldürdüğü garaj



Ani bir sessizliğin ardından silah ateşlenir ve duvarda açılan kurşun deliği görünür. Böylece Banko'nun cinayeti gerçekleşmiş olur. Bu sahne, karnavalesk ve grotesk öğelerin birleşimiyle güçlü bir anlatı oluşturur. Karnavalesk bir bakış açısıyla, garajdaki atmosfer, karakterlerin suçlarını gizlemeye çalışırken sıradan bir günlük yaşamın içindeki kaotik ve alaycı bir terslik yaratır. Mac'in, Banko'yu sabahın erken saatlerinde uyandırarak garaja yönlendirmesi, dışarıdan bakıldığında gündelik bir konuşma ve eylem gibi görünür. Ancak bu basit eylem, aslında daha büyük bir cinayeti gizleyen bir manipülasyondur. Garajın önündeki kırmızı arabalar ve geniş plan, sıradan

bir manzara sunar, ancak bu görüntü suçun karanlık doğasını saklamak için kullanılan yüzeysel bir örtüdür. Grotesk açıdan ise, gizemli müzik ve Banko'nun garaja adım attığı an, ölümün yaklaşmakta olduğuna dair bir izlenim yaratır. Banko'nun Mac'in ardından içeri girmesi, ölümle yüzleşmeye başladığı, tuzağa düşürüldüğü andır. Garajda silahın patlaması ve kurşun deliğinin açılması grotesk bir şekilde, sıradan bir mekânda, ölüme giden yolun her an yakın olduğunu gösterir.

Görsel 11

Kasaba halkının karşısına lüks arabada lider edasıyla çıkan McBeth'ler



Duncan'ın cinayatinin ardından yakın arkadaşının ölümüne de sebep olan Mac ve Pat, artık eskisi gibi bir mutluluk sergilemezler aksine sürekli bir panik içindedirler. İşlerindeki büyüme ve başarılarını kutladıkları bu sahnede McBethler, kasaba halkının karşısına kırmızı bir arabada lider edasıyla el sallayarak çıkarlar. Arabanın önünde yer alan "RS" yazısı, bu aracın pahalı ve yalnızca zenginlerin sahip olabileceği bir otomobil olduğuna dikkat çeker. Morrisette, bu görsel aracılığıyla siyasi bir gönderme yapmaktadır; McBeth'lerin halkın karşısına siyasetçilere benzer şekilde çıkmaları, halkı manipüle eden politik figürlere dair bir eleştiriyi yansıtmaktadır. Kamera, binanın köşesinden McBeth'leri karşılayarak geniş ve yakın planla gösterir. Bina, Amerikan bayrağının renklerinde balonlarla süslenmiştir. Alkışlar eşliğinde konuşma yapan McBeth'ler, dışarıdan bakıldığında neşeli bir atmosfer içinde gibi görünseler de, aşırı mutsuz ve tedirgin bir hal içindedirler. Mac, derin bir sessizlik içinde olup yüzünde korku ve panik barındırırken, Pat durumu kurtarmaya çalışsa da o da aynı derecede tedirgindir. Kasabadan bir kadının "Mükemmel görünüyorsun Pat, aferin çocuklar" şeklindeki vurgusuna Mac hiçbir tepki vermez, Pat ise suni bir gülümseme ile teşekkür eder. Sahneye alkış sesleri ve gülüşmeler eşlik eder.

Bu sahne, karnavalesk ve grotesk öğelerin birleşimiyle zengin bir anlatı sunar. Karnavalesk bir açıdan, McBeth'lerin başarılarını kutlarken gösterdikleri yüzeysel mutluluk ve zafer, aslında içsel bir kaosun ve kaygının gizlenmesine yönelik bir maskedir. Kırmızı arabadaki "RS" yazısı, zenginliğin ve güçlülüğün simgesi olarak öne çıkarken, bu zenginlik bir yandan toplumun normlarını alt üst eden bir gösteriş simgeleri, diğer yandan gizlenen bir çürümüşlüğü ve suçluluğu yansıtır. Kamera, McBeth'leri geniş ve yakın planda göstererek, bu iki karakterin üzerindeki tedirginliğin doğrudan hissedilmesini sağlar. Sahneye eşlik eden alkışlar ve gülüşmeler, dışarıdan bakıldığında her şeyin normal gibi görünmesini sağlasa da McBeth'lerin panik ve korku içinde olması, grotesk bir çelişki yaratır. Mac'in suskunluğu ve Pat'in suni gülümsemesi, aslında zaferin ve kutlamanın ardında derin bir boşluk ve içsel bir çöküş olduğunu gösterir. Kasabadan bir kadının söyledikleri, toplumsal onayı simgelerken, McBeth'lerin bu onaya gösterdiği soğuk tepkiler, toplumun maskaralıkla ne kadar iç içe olduğunu ortaya koyar.

Görsel 12*Banko'nun hayaleti*

Aniden Banko'nun hayaletinin görünmesi ile Mac'in sessizliği bozulur:

- Neden beni öldürdün?
- Burada ne yapıyorsun? Neden beni öldürdün?
- Ben yapmadım... Kim yaptı bunu?
- Kocam biraz fazla çalışıyor.
- Neden beni öldürdün?

-Bunu söylemeyi bırak!

-Kocam çok fazla çalışıyor. Aslında, o... o... o... Burayı toparlamak için çok çalıştı ve onun, çocukluğundan beri bir rahatsızlığı var.

Banko'nun hayaletinin görünmesi ve üç kez "Neden beni öldürdün?" sorusunu sorması, McBeth'lerin yaptıklarıyla bir kez daha yüzleşmelerine yol açar. Bu sahne, karnavalesk bir atmosfer taşıırken, Banko'nun kurşun yarasıyla sakin bir şekilde neden öldürüldüğünü sorgulaması, ölümün doğrudan ve soğuk bir şekilde hatırlatılmasına olanak tanır. Mac'in ani delirmesi ve etrafındaki insanların şaşkın bakışları, cenaze havasındaki müziğin eşliğinde, sahnenin dramatik yapısını pekiştirir. Mac'in öfkeli bir şekilde içeri koşması, Pat'in ise onun adına özür dileyerek peşinden gitmesi, karakterlerin içsel çöküşlerini ve vicdan azabıyla yüzleşmelerini simgeler. Bu sahne, karnavalesk bir eğlencenin ve şiddetin iç içe geçtiği, grotesk bir yansıma oluştururken, aynı zamanda McBeth'lerin suçlarının sonuçlarıyla yeniden karşı karşıya geldikleri bir dönüm noktasını işaret eder.

Görsel 13

Pat, psikolojik olarak acı hissettiği için elini buza sokar



Mac'in ardından içeri giren Pat, elini buz dolu bir kaba sokar. Norm Duncan'ın cinayeti esnasında eline sıçrayan yağ nedeniyle oluşan yanık izleri iyileşmiş olsa da Pat hâlâ bu bölgede bir acı hissetmektedir. Çektiği acı Pat'in yüz ifadesinde belirgin bir biçimde okunmaktadır. Orijinal oyunun temasına paralel bir şekilde işlenen bu detay, Pat'in vicdan azabını sembolize etmektedir. Bu durum, karakterin içsel çatışmalarını ve geçmişteki eylemlerine karşı duyduğu pişmanlığı metaforik bir şekilde yansıtmaktadır. Pat'in yaşadığı içsel ve bedensel acı, Bakhtin'in karnavalesk ve grotesk kavramları bağlamında hem toplumsal normların altüst olmasını hem de bireysel vicdan azabını

simgeleyen deri bir anlatı yaratır. Bu anlatı, karnavalesk bir alaycı özgürlükle grotesk bir bedensel çürüme arasında gidip gelir. Pat'in yanığı hem fiziksel bir acıyı hem de ahlaki bir çürümenin simgesini sunmaktadır.

Orijinal oyunda Macbeth'lerin ölümü arka arkaya gerçekleşirken, uyarlamada bu durum karı-kocanın aynı anda gerçekleşen ölümü ile dikkat çeker. Mac, Teğmen McDuff'ın ağzına hamburger sokarak onu öldürmeye çalışırken-teğmen vejetaryendir- teğmen de Mac'in elini ısırır. Ancak durum onun lehine gerçekleşmez, arabanın önünde dururken aniden yine hippileri görür. Aynı zaman diliminde çatıdan üzerine atlayan Teğmen, onun arabanın üzerindeki boynuzların üzerine düşerek ölmesine sebep olur. Hippileri gördüğü için panikleyerek Norm Duncan'ın ölümüne sebep olması, kendi ölümünden hemen önce yine hippileri görmesi, oyuna paralel şekilde cadıların yani üç garip kız kardeşin kaderi simgelemesiyle bağlantılı bir detaydır.

Ayrıca boynuzların üzerine düşerek ölmesi yine aynı şekilde kendi eliyle kendi sonunu hazırlaması anlamına gelmektedir. "Joe'nun ölümü ironik bir biçimde, düşerek arabasının kaput süsü işlevi gören ve muhtemelen bir zamanlar patates kızartmasıyla birlikte servis edilmiş bir sığıra ait olan boynuzların üzerine saplanmasıyla gerçekleşir" (Carroll, 2022, s. 114). Güç, iktidar ve şiddeti simgeleyen boynuzlar Mac'in kendi sonunu da getirir.

Görsel 14

Mac'in ölüm sahnesi



Aynı anda Pat, mutfakta elini bilekten satırla keser. Elinin kesilmesiyle yüksek sesle çalan rock müziğinin kesilmesi de aynı anda gerçekleşir ve aniden bir sessizlik ve sessizliğin getirdiği huzurla elindeki acıdan kurtulmanın verdiği mutluluk yansıtılmaktadır.

Görsel 15

Pat bileğini keserek intihar eder



Bir sonraki sahnede, Pat'in yerde ölü olarak yattığı ve eldiven detayının görüldüğü izlenir. Ayrıca, ölüm esnasında Mac, hippileri tekrar görür ve hippiler, gülümseyerek ona “güle güle” anlamında el sallarlar. Bu sahneye, The Marshall Tucker Band'in 1973 yılına ait *Can't You See* şarkısı eşlik etmektedir.

Görsel 16

Pat bileğini keserek intihar eder



Görsel 17*Mac ölürken hippiler son kez gülerek ona el sallarlar*

Hippiler bu kez McBeth's tabelasının üzerinde oturmaktadır. Sahnede sarı ve kırmızı tonlar hakimdir. Gece, bu renkler ve ışıklarla adeta bir ambiyansa bürünmüştür. Uyarlamada, Macbeth'lerin ölümlerinin orijinal oyundaki sıralamadan farklı olarak aynı anda gerçekleşmesi karnavalesk bir kaos yaratır. Teğmen McDuff ile olan mücadelenin absürt ve komik detayları, ölüme giden yolu trajikomik bir şekilde işler. Mac'in Teğmenin ağzına hamburger sokması ve Teğmenin onun elini ısırması gibi grotesk sahneler, toplumsal normların geçici olarak askıya alındığı bir ortamda, şiddetin ve bedenin deformasyonunu simgeler. Ayrıca, Mac'in boynuzların üzerine düşerek ölmesi hem güç ve şiddeti hem de kendi kaderini grotesk bir biçimde hazırlama anlamına gelir. Pat'in elini bilekten satırla kesmesiyle birlikte müziğin kesilmesi, karnavalesk bir sessizlik ve huzur yaratırken, onun ölümü ve eldiven detayları, şiddetin ve ölümün somut bir yansıması olarak grotesk öğeleri pekiştirir. Filmdeki hippiler, zaman zaman Mac'i gözlemleyerek, toplumsal düzenin çöküşünü ve kadere karşı direnç gösteren bir temayı simgeler. Sahnede hâkim olan sarı ve kırmızı tonlar hem karnavalesk bir atmosfer hem de grotesk bir ölümün yaklaştığını vurgular. Bu öğeler hem bireysel hem de toplumsal çatışmaların iç içe geçtiği bir anlatı oluşturur. Uyarlamanın sonunda çalan *Can't You See*, Mac'in içsel çatışmalarını, kayıplarını ve trajik sonunu yansıtan karnavalesk-grotesk bir atmosfer yaratır. Şarkı, özgürlük ve kişisel mücadele temalarını işlerken, *Scotland, PA*'daki olaylar bağlamında Mac'in kontrolü kaybetmesi ve ölümüyle örtüşür. Şarkının "Can't you see, what that woman, she's been doin' to me?" ("Görmüyor musun, o kadın bana neler yaptı?") sözleri Mac'in başta Pat olmak üzere etrafındaki kişilerin manipülasyonlarına

karşı duyduğu çaresizliği grotesk bir biçimde simgeler. Bu durum, karnavalesk tersine çevirme ve güç ilişkilerinin altüst oluşunu müzik ve anlatım yoluyla görünür kılar. Şarkının tempo ve melodik yapısı, filmdeki nostaljik ve trajik tonları birleştirerek, Mac'ın hayatının geri döndürülemez biçimde sona erdiği anı hem dramatik hem de abartılı bir şekilde pekiştirir. Carroll'a göre (2022, s. 114): "Filmin son görüntüsü, McDuff'un bir şef şapkası takmış şekilde havuç yediği andır. Mekânda müşteri yoktur, çünkü bu dünyada hâlâ 'et' hüküm sürmektedir."

Görsel 18

Teğmen McDuff restoranı vejetaryen olarak değiştirmiştir ve hiç müşterisi yoktur



Görsel 19

Teğmen McDuff restoranı vejetaryen olarak değiştirmiştir ve hiç müşterisi yoktur



Bu sahne, Amerikan yemek kültürünün eleştirisi ve restoranın et odaklıdan bitki odaklıya geçişi aracılığıyla, normlara karşı çıkış ve toplumsal hicvi öne çıkaran karnavalesk unsurlar üretir. Norm'un oğullarının restoranla ilgilenmemesi, sorumluluğun Teğmen McDuff'a devredilmesiyle güç ilişkilerinin mizahi biçimde tersine çevrilmesini sağlar. Mekânın çiçeklerle süslenmiş tabelaları ve dekore edilmesi görsel olarak absürt bir atmosfer yaratırken, *Can't You See* (The Marshall Tucker Band, 1973) parçası işitsel olarak sahneyi destekler. Tüm bu multimodal öğeler bir araya gelerek, trajediden mizaha geçişi ve toplumsal eleştiriye güçlendiren karnavalesk bir sahne ortaya koyar. Et tüketen bir dünyadan vejetaryen dünyaya geçiş ve kimsenin gelmemesi Bakhtinyen karnavalesk bağlamında et odaklı bir kültürün alt üst edilişi ve alışılmış beklentilerin bozulmasını temsil eder.

Sonuç

Bakhtinyen karnavalesk perspektifinden bakıldığında, *Scotland, PA* zengin bir uyarlama örneği olarak öne çıkmaktadır. Edebi veya dramatik eserlerin uyarlanması sürecinde ortaya çıkan yeni yorumlar ile estetik ve görsel anlatımlar, orijinal eserin anlamını katmanlandırır ve eserin farklı bir sanat formunda yeniden hayat bulmasını sağlar. Sinema, sunduğu teknik imkânlar sayesinde filme uyarlanan eserlerin kültürel bağlamlarını ve temalarını yeniden şekillendirerek, orijinal metne farklı bir bakış açısı kazandırır. Morrisette'in kara komedi üslubu, orijinal oyunun trajik bağlamını temelden sarsmakta ve karnavalın doğasına uygun biçimde oyunun özgün yapısını ters yüz etmektedir. Uyarlama, Shakespeare'in diyalogları ve temalarıyla paralel bir şekilde ilerlerken, 1970'lerin Amerikan kapitalist dünyasına yönelik etkili bir eleştiri sunmaktadır. Shakespeare'in cadı karakterleri, uyarlamada 1970'lerin karşı kültürünü temsil eden uyuşturucu etkisindeki karakterlerle değiştirilerek karnavalesk bir atmosfer oluşturulmuştur. Orijinal oyunda cadılar kaderi temsil ederken, Morrisette'in hippileri de Mac'in başından itibaren takip ettiği yol ve sonuçları belirleyen kaderi simgelemektedir. Ancak bu karakterler yalnızca Mac'in algıladığı figürlerdir. Orijinal metinde ise cadıları Macbeth tek başına görmez, yanında Banquo da bulunmaktadır. Morrisette'in yorumu, filmde karnavalesk unsurların katmanlaşmasını özgün bir biçimde ortaya koyarken, kadın hippinin hem kadın hem de erkek sesiyle konuşması dikkat çekicidir. Erkek sesinin Mac'e ait olması, hem grotesk bir öğeyi açığa çıkarır hem de orijinal metindeki "Lady Macbeth mi Macbeth'i kışkırttı, yoksa Macbeth zaten bu düşünceleri önceden mi taşımaktaydı?" sorusunun anlaşılmasına katkı sağlar.

Uyarlamanın zengin 1970'ler rock kültürünü yansıtan müzikleri, karnavalesk öğelerin işitsel katmanlaşmasını mümkün kılmaktadır. Özellikle filmin sonunda seslendirilen The Marshall Tucker Band'in 1973 tarihli *Can't You See* parçasının sözleri dikkat çekicidir. Morrisette, bu parça aracılığıyla Mac'in yaşadığı trajedinin, karısı tarafından manipüle edilmesi sonucu gerçekleştiğine

dikkat çekmektedir. Parça, orijinal metnin dilsel olarak aktardığı bu detayı karnavalesk bir atmosfer içinde sunmaktadır.

Morrisette, orijinal oyunun trajik temasını kara komedi türüne uyarlarlarken sinemanın olanaklarını etkili bir biçimde kullanmıştır. Shakespeare'in *Macbeth* oyununda Macbeth ve Lady Macbeth, sosyal statüleri gereği soylu ve zengin sınıfa mensuplar. Morrisette'in uyarlamasında McBeth'ler 1970'ler Amerikan kapitalist toplumunun alt sınıfına yerleştirilmiş, Norm Duncan ise zengin kesimi temsil etmektedir. Arka arkaya kadraja giren McBeth'lerin fakir evi ile Norm Duncan'ın zengin evi, açık bir şekilde karakterler arasındaki statü ve yaşam tarzındaki farkları göstermektedir. Pat'in, "Bütün gün kahrolası müşterilerin yüzüne gülmek zorundayım" şeklindeki ifadesi, alt sınıfın yaşadığı zorlukları açıkça ortaya koymaktadır.

Morrisette, Shakespeare'in metnini bu cümleyle dönüştürerek toplumsal bir eleştiri sunmaktadır. Orijinal oyunda Macbeth'ler, statülerini yükseltmek için cinayet işlerken, Morrisette'in McBeth'leri ise içinde bulundukları zor yaşamdan kurtulmak ve yalnızca gasp amacı taşımaktadırlar. Her iki versiyondaki karakterlerin kendilerine göre haklı gerekçeleri olsa da bu gerekçeler onları kurtarmamakta ve trajik sonlarına zemin hazırlamaktadır.

McBeth'lerin ve Norm Duncan'ın evlerinin gösterildiği sahnelerde, evlerin üzerindeki Amerikan bayrağı ile McBeth'lerin evinin önünde bulunan arabanın üzerindeki boynuz detayları dikkat çekmektedir. Morrisette, boynuz simgesi aracılığıyla, McBeth'lerin statü olarak alt sınıfa mensup olmalarına rağmen güç ve iktidar arayışında olduklarını, bu hedeflere ancak şiddet yoluyla ulaşabilecekleri mesajını vermektedir. Nitekim Mac boynuzların üzerine düşerek ölür. Sinemanın görsel olanaklarını ustalıkla kullanan yönetmen, grotesk bir görsellikle metnin anlamını katmanlandırmaktadır.

Filmde trajikomik sahnelerden biri, Teğmen McDuff'un arabada meditasyon programı dinlemesi ve radyodan sevgi ve sevmenin önemi üzerine yapılan öneriler, özellikle orijinal oyunun meşhur "Tomorrow, and tomorrow and tomorrow" monoloğuna denk gelen "Tomorrow is tomorrow, tomorrow is not today" ifadeleri Macbeth'in zamanın boşluğunu ve yaşamın anlamsızlığını vurgulayan monoloğunun kısaltılmış ve modernleştirilmiş bir biçimde aktarmasıdır. Film, 1970'ler Pennsylvania'sında geçen absürt ve grotesk bir uyarlama olduğundan, bu monolog da gündelik ve mizahi bir dile çevrilerek "yarın, yarındır; yarın bugün değildir" şeklinde sunulmuştur. Aynı zaman diliminde Mac, ormanda Banquo'yu öldürmeyi planlamaktadır. Morrisette'in bu ayrıntıyı kullanışı, filmin karnavalesk atmosferini güçlendirmekte olup karnavalın doğasına uygun olarak normalliğin alaya alınması, iyi ile kötünün iç içe geçmesi ve dolayısıyla Shakespeare'in cadılarının ifadesiyle "İyi kötüdür, kötü iyidir" düşüncesiyle uyum sağlamaktadır.

Morrisette, karı koca McBeth'lerin ölümlerini, bedenin tahrip edilmesi üzerinden grotesk bir biçimde sunmaktadır. Ölüm sahnelerine karnavalesk bir atmosfer katan rock müziği eşlik etmektedir. Pat, elindeki yanık izi geçmesine rağmen hâlâ hissettiği acıdan kurtulmak amacıyla elini bilekten kesmeye karar verir; bu eylem onun ölümüne yol açar. Restoranın dışında ise Mac, Teğmen McDuff ile giriştiği mücadele sonucunda yenik düşer ve Teğmenin çatıdan üzerine atlamasıyla boynuzların üzerine düşerek hayatını kaybeder. Pat'in elini kesmesiyle birlikte müzik aniden durur ve sahnede sessizlik ile huzur hâkim olur. Morrisette, her iki karakterin ölümünü de restoran mekânında konumlandırarak ölümü mekânsal açıdan da dramatize etmektedir. Mac dışarıda, Pat ise içeride yaşamını yitirir.

Mac'in ölmeden önce hippilerin, çatıdan ona bakarak ve McBeth's yazısının üzerinde oturarak "güle güle" anlamında el sallamaları ironik bir göndermedir. Trajik bir olaya karnavalesk bir ton katan bu sahnede, kameranın aşağıdan açısıyla hippilerin yüksekte gösterilmesi ve tabelanın üzerine oturmaları, trajikomik bir biçimde Mac'in önceki konumuna geri döndüğünü simgeler. Bu kompozisyon, Mac'in şiddet yoluyla elde ettiği yaşamın ve iktidarın göstergesi olan tabelaya yalnızca aşağıdan bakabildiğini, dolayısıyla güç ve konumunun sınırlandığını görsel olarak ifade etmektedir.

Morrisette'in kara komedi üslubu, orijinal oyunun trajik bağlamını temelden sarsmakta ve karnavalın doğasına uygun biçimde oyunun özgün yapısını ters yüz etmektedir. Uyarlama, Shakespeare'in *Macbeth* oyunundaki temel olay örgüsü ve diyaloglarla paralel ilerlerken, 1970'ler Amerikan kapitalist toplumunun alt sınıfına yerleştirilen McBeth'ler ve zenginliği temsil eden Norm Duncan aracılığıyla toplumsal eleştiri katmaktadır. Karnavalesk ve grotesk unsurlar, karakterlerin davranışları, bedenleri ve mekân kullanımı üzerinden görsel olarak vurgulanırken; filmin rock müzikleri, Teğmen McDuff'un meditasyon sahnesi ve radyodan duyulan sevgi önerileri gibi işitsel öğelerle multimodal bir katmanlaşma yaratmaktadır. Özellikle karı koca McBeth'lerin ölümleri, bedenin tahrip edilmesi, grotesk kompozisyonlar ve müzikle birlikte sunularak trajikomik bir etki oluşturmakta, Mac'in ve Pat'in mekânsal konumlandırmaları ile kameranın açıları, güç, iktidar ve trajik son ile ironiyi aynı anda iletmektedir. Shakespeare'in *Macbeth* karakteri, zirveye ulaşan ve ardından dramatik bir düşüş yaşayan bir trajedi örneği sunarken, Morrisette'in filminde karakterinin adının fast food restoranının tabelasında yer alması, bu trajediyi grotesk bir şekilde sıradanlaştırmakta ve ticarileştirmektedir. Bu, *Macbeth*'in derin ve karmaşık trajedisinin, modern toplumun tüketim odaklı kültüründe basit bir tüketim nesnesine indirgenmesini simgeler. Bu durum, karakterin içsel çöküşünün ve trajedisinin, geçmişteki büyüklüğünden uzaklaşıp yüzeysel bir bağlamda sunulmasını ironik bir biçimde ortaya koyar. Cadıların yerini alan hippiler, hem

Mac'in kaderini belirleyen figürler olarak hem de grotesk bir mizah unsuru olarak işlev görmekte, sahnelerdeki performatif kipler ve görsel detaylarla karnavalesk atmosferin derinleşmesini sağlamaktadır. Bu şekilde Morrisette, orijinal oyunun dilsel ve tematik yapısını modern bir bağlama taşıırken, multimedya unsurların etkileşimi aracılığıyla karnavalesk ve grotesk öğeleri katmanlı bir biçimde yeniden üretmektedir.

Karnavalesk çelişki kriterine göre seçilen sahneler, Kress ve van Leeuwen'in multimodal söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu analizde yönetmen veya izleyici görüşlerine yer verilmemiş, değerlendirme yalnızca Bakhtinyen karnavalesk ve grotesk kavramları çerçevesinde yapılmıştır.

Bu çalışma, *Scotland, PA* filmini yalnızca metin analizi yapmakla yetinmeyerek multimodal araçlarla inceleyerek, görsel, işitsel ve performatif öğelerin karnavalesk ve grotesk unsurların yeniden üretimindeki etkisini ortaya koymaktadır. Shakespeare uyarlamaları literatüründe, klasik metnin karnavalesk ve grotesk yönlerinin modern medya ve popüler kültüre nasıl adapte edildiğini ele alan sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu nedenle çalışma, boşluğu doldurarak özgün bir perspektif sunmaktadır. Analiz, dilsel, görsel, işitsel ve performatif unsurların etkileşimini sistematik olarak inceleyerek toplumsal eleştiriye güçlendirme potansiyelini göstermiştir. Bulgular, karnavalesk ve grotesk unsurların modern sinema uyarlamalarında trajediyi yeniden yorumlamada etkili bir araç olduğunu ve mizah ile hiciv yoluyla toplumsal normların sorgulamasını sağladığını ortaya koymaktadır. Böylece çalışma, klasik trajedilerin modern popüler kültür bağlamında yeniden işlenmesi, multimodal analiz yönteminin uygulanabilirliği ve karakterlerin psikolojisi, güç ilişkileri ile toplumsal eleştiriye görünür kılma açısından hem teorik hem de yöntemsel bir katkı sunmaktadır. Shakespeare uyarlamaları ve multimodal medya çalışmaları için önemli bir referans niteliği taşımaktadır.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Afruza Hagverdiyeva
Author Details	¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye
	 0009-0003-4488-6755  djefruze@gmail.com



Kaynakça | References

- Adanır, O. (2003). *Sinemada anlam ve anlatım*. Alfa Kitap.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.
- Bakhtin, M. M. (2002). *Dostoyevski poetikasının sorunları* (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world* (H. Iswolsky, Trans.). Indiana University Press.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan romana* (C. Soydemir, Çev.; S. Irzık, Der.). Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays* (C. Emerson & M. Holquist, Trans.; M. Holquist, Ed.). University of Texas Press.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları* (N. Özön, Çev.). Bilgi Yayınevi.
- Biswell, A. (2012). Introduction. In A. Burgess, *A Clockwork Orange: The restored edition* (M. Amis, Foreword). W. W. Norton & Company.
- Brandist, G. (2011). *Bakhtin ve çevresi* (C. Soydemir, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Carroll, C. W. (2022). *Adapting Macbeth: A cultural history*. Bloomsbury Publishing.
- Clark, S., & Mason, P. (2015). *Macbeth: The Arden Shakespeare*. Bloomsbury Publishing.
- Currie, G., & Zamir, T. (2018). Macbeth, *Throne of Blood*, and the idea of a reflective adaptation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 76(3), 297–308. <http://www.jstor.org/stable/45210945>
- Danow, D. K. (1995). *The spirit of carnival*. University of Kentucky Press.
- Devellioğlu, F., & Kılıçkını, N. (1975). *En büyük Türkçe sözlük*. Rafet Zaimler Kitabevi.
- First Class. (1974). *Beach Baby*. UK Records.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları* (U. Kutay & M. Çavuş, Çev.). Es Yayınları.
- Herzogenrath, B. (2008). *The cinema of Tod Browning: Essays on the macabre and grotesque*. McFarland & Company, Inc.
- Irzık, S. (2001). Önsöz. M. Bakhtin, *Karnaval'dan romana* (C. Soydemir, Çev.; S. Irzık, Der.). Ayrıntı Yayınları.
- Javed, F. (2020). Shakespeare's *Macbeth* and Vishal Bhardwaj's *Maqbool*: A comparative analysis. *Comparative Literature: East & West*, 4(2), 106–117. <https://doi.org/10.1080/25723618.2020.1844932>
- Kayser, W. (1963). *The grotesque: In art and literature* (U. Weisstein, Trans.). Indiana University Press.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (2nd ed.). Routledge.
- Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur?: Sinema dili, tarihi ve kuramı* (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayıncılık.
- Norris, S. (2004). *Analyzing multimodal interaction: A methodological framework*. Routledge.
- O'Halloran, K. L. (2004). *Multimodal discourse analysis* (K. L. O'Halloran, Ed.). Continuum.
- Oldfield, P. (2024). *Macbeth on screen* [Master's thesis, Florida Atlantic University].
- Roundabout Theatre Company. (2019, November 6). *An interview with Michael Mitnick, Adam Gwon, and Billy Morrisette*. Roundabout Theatre Company. <https://www.roundabouttheatre.org/about/our-blog/an-interview-with-michael-mitnick-adam-gwon-and-billy-morrisette>
- Sarı, M. (2020). Bakhtinyen karnavalesk bağlamında kült film kavramı. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 33, 230–250. <https://doi.org/10.31123/akil.695816>
- Sözen, M. (2009). Bakhtin'in romanda karnavalesk kavramı ve sinema. *Akdeniz Sanat*, 2(4), 65–86.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş* (S. Salman & Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- The Marshall Tucker Band. (1973). *Can't You See*. On *The Marshall Tucker Band*. Capricorn Records.
- Topaçoğlu, A. (2019). *Adaptation as a form of translation: Patterns of changes in adapting Shakespeare's Macbeth from stage to screen* (Tez No. 538081) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Urgan, M. (1965). *Macbeth*. Çan Yayınları.
- Urgan, M. (2010). *İngiliz edebiyatı tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.