

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO BÖLÜMÜ
DRAMATURJİ VE TİYATRO ELEŞTİRME ANABİLİM DALI

KLASİK OYUNLARIN ÇAĞDAŞ YORUMLARI

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMAN TAYİNİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YÖNETEN: PROF.DR. ZEHRA İPŞİROĞLU

HAZIRLAYAN: FAKİYE ÖZSOYSAL 92/9988

İSTANBUL 1994

İ Ç I N D E K İ L E R

ÖZET	i
GİRİŞ	1
BÖLÜM I	
A) "Bir Yaz Gecesi Rüyası": Aşk, Büyü, Düş ve Gerçeklik (Metin Çözümlemesi)	4
B) "Bir Yaz Gecesi Rüyası" Sahnelemeleri ve Yorumlar	12
C) Türkiye'de "Bir Yaz Gecesi Rüyası"na Yaklaşımlar	17
D) Akdenizli Bahar Noktası (Yücel Erten'in Sahnelemesi Üzerine Eleştiri Yazısı)	21
BÖLÜM II	
A) Karanlık Bir Tragedya: "Macbeth" (Metin Çözümlemesi)	24
B) "Macbeth" Sahnelemeleri ve Şiddet ögesi	35
C-D) Türkiye'de "Macbeth"e Deneysel Yaklaşımlar (Sahneleme örnekleri ve Eleştiriler)	42
BÖLÜM III	
A) "Hamlet" Oyunu ve Yorumlara Açık Zengin Yapısı (Metin Çözümlemesi)	49
B) "Hamlet" Sahnelemelerinde Değişen Yorumlar	59
C) "Hamlet" in Türkiye Serüveni	70
D) Müge Gürman'ın "Hamlet"i (Sahne Eleştirisi)	76
BÖLÜM IV- BELGELER (Yönetmenlerle Söyleşiler)	
- "Hamlet 70" Deneyi Üzerine Macit Koper'le Söyleşi	81
- Müge Gürman'la "Hamlet" Üzerine Söyleşi	84
- Işıl Kasapoğlu'yla "Macbeth" Yorumu Üzerine Söyleşi	90
SONUÇ	93
KAYNAKÇA	96

ÖZET

"Klasik Oyunların Çağdaş Yorumları" başlıklı bu tezde amaçlanan, günümüzden çok önce, farklı kültürel ve tarihsel koşullarda, farklı izleyici kitleleri için yazılmış oyunların, günümüz koşullarında ve günümüz bakış açısından tekrar ele alınışları sırasında yapılması gereken ve, somut örneklerden yola çıkarak, yapılmış olan noktaları ortaya koymaktır.

'Klasik bir oyunun bugünün bakış açısından yorumlanması' tümcesiyle, yalnızca biçimsel bir güncelleştirme değil, orijinal metnin bugünün izleyicisi için ne gibi bir anlam taşıdığını ortaya koyacak, yalnızca metnin yazıldığı döneme ait ve artık geçerliliğini yitirmiş öğeleri kapsam dışı bırakarak bugünün bakış açısını netleştirecek türden bir dramaturji çalışmasının yapılması ve sahnede yer alacak her göstergenin, her düşüncenin biçim-içerik bağlantısını bozmayacak biçimde sağlam düşünsel temellere oturtulması gerektiği anlatılmak istenmektedir.

Bu nedenle, klasiklerin yeniden yorumlanmaları sırasında yapılması gereken şeyleri ortaya koymak için, önce, 16. yüzyıl İngiliz şair ve oyun yazarı William Shakespeare'in "Bir Yaz Gecesi Rüyası" (A Midsummer Night's Dream), "Macbeth" ve "Hamlet" adlı oyunlarının metin çözümlenmeleri yapılmış, metinlerin -gizli ya da açık- içerdikleri ve yönetmenlere yorumlamaları sürecinde çok önemli malzemeler sunabilecek anlam örgüleri, temel ve yan izlekler ortaya konmaya çalışıldı. Bunu yaparken, yerli ve yabancı tiyatro kuramcılarının bu oyunlar üzerine yazdıkları kuramsal yazılardan yararlandı.

Tezde ileri sürülen savlara ve düşüncelere örnek olarak Shakespeare'in ve bu üç oyununun seçilmesinin başlıca nedeni, son zamanlarda sahnelerimizde çağdaş yorumları görülen klasik oyunların büyük bir çoğunluğunu Shakespeare'in yapıtlarının oluşturmasıdır. Bu yapıtlar arasında ise "Bir Yaz Gecesi Rüyası", "Macbeth" ve "Hamlet", sahnelenmiş sayısı bakımından ön sırada gelmektedir.

Daha sonra, bu üç oyunun Türkiye'deki sahnelemeleri ele alınarak, nasıl bir yorumlamaya gidildiği, yorumlamalarda ne gibi hususlara dikkat edildiği ve yorumlamaların amaçlarına ulaşmada ne derece başarılı oldukları irdelenmeye çalışıldı. Bunu yaparken, oyunlar hakkında basında çıkmış eleştiri yazılarından ve, yönetmenlerin bakış açılarını daha net bir biçimde göstermek için, yönetmenlerle yapılmış söyleşilerden yararlanıldı.

Oyunların metin çözümlenmeleri yapıldığında, Shakespeare'in ele aldığı konuların hiç de öyle yalnızca kendi dönemine özgü olmadığı, derin yapılarında evrensel denebilecek unsurların olduğu, özün bugün bile geçerliliğini koruduğu, bunun yanısıra yapıtlarındaki merkezsiz yapının, karşıtlıkları son derece doğal bir biçimde bir arada verebilen biçimsel dokunun, çağdaş yönetmenlere son derece değerli malzemeler sunduğu görüldü.

Türkiye'deki Shakespeare uyarlamaları, oyunların, farklı dönemlerde, farklı bakış açılarından, farklı yorumlamalara olanak sağlayacak kadar zengin anlamlar içerdikleri, bütün bu farklılıkları derin yapılarında barındırdıkları gerçeğini de ortaya koydu.

Ne var ki, Türkiye'deki Shakespeare yorumlarında biçim-içerik uyumsuzluğunun bir sorun olduğu gerçeği de ortaya çıktı. Basında çıkan eleştiri yazıları ile

yönetmenlerle yapılan söyleşiler karşılaştırıldığında, yönetmenin düşündükleri ve yapmak istedikleri ile sahnede görülenlerin izleyici tarafından algılanmasında bir tutarsızlık olduğu gözlemlendi. Bu durum, sahnede kullanılan bir göstergenin gönderme alanlarının çokluğuna, genellikle, yorum zenginliği gözüyle bakıldığını ama bu çok katlılık gibi görünen şeyin, bakış açısının netliğinin bozulması ve yapılmak istenenle sahnede görünen arasında derin bir uçurum açılması tehlikesini doğurabileceğini gösterdi.

Tezin sonunda, klasik olsun olmasın herhangi bir oyunun, hem asıl metnin bütünlüğünü bozmayacak, hem de yönetmenin kendi bakış açısını net ve etkili bir biçimde ortaya koyabilecek bir yorumunun yapılabilmesi için, metnin ve metindeki boş alanların etkin bir biçimde çözümlenmesi, ayrıntılı bir dramaturjik çalışmanın yapılması, sahnede izleyici karşısına çıkarılacak her şeyin sağlam düşünsel temellere oturtulması gerekliliği, hem bir sonuç hem de bir temenni olarak belirtilmiştir.

GİRİŞ

Son yıllarda gerek Devlet ve Şehir Tiyatroları sahnelerinde gerekse İstanbul Tiyatro Festivali bünyesinde getirtilen yabancı oyunlarda, klasiklerden günümüze uyarlanmış örnekleri sahnelerimizde sıkça görmeye başladık. Bu sahnelemeler ve sonrasında yapılan söyleşiler, 'Klasikler bugünün açısından nasıl yorumlanır, yorumlama nedir, bunun ölçütleri var mıdır?' gibi tartışmaları da beraberinde getiriyor. Çünkü her sahnelemenin her zaman yeni bir yorum olduğunu söyleyemiyoruz. Örneğin Shakespeare'in bir metnini salt günümüz giysileri içinde sahnelemek, ona çağdaş bir yorum getirmek anlamına gelmez. Yönetmen klasik bir yapıtı sahnelerken tarihselliği gözetebileceği gibi, stilize bir çalışmaya da gidebilir ya da oyunu günümüze taşıyabilir. Ama yapılmak istenilenin herşeyden önce düşünsel bir temele oturtulması ve bu doğrultuda metinle bir hesaplaşmaya girilmesi gerekir. Yapılan bu tür bir metin çözümlemesini sahne üzerinde görselliğe iyi bir biçimde taşımaksa öz ve biçim ilişkisinin sağlam dayanaklar üzerine oturtulmasına bağlıdır. Yani yapıtla yaşamımız arasındaki ilişkiyi yakalayabilmek, özgün metnin söylemini, imgeleminin anlamını ya da tarihselliğini bozmadan günümüze de çağrışımlarla onu sahnede verebilmek önemli. Çünkü bir yapıtı ele almak onun o güne kadarki yorumlarını, o güne kadar yapıt üzerine yapılan çalışmaları da ele almak demek. Yani çağdaş sanatta dünün ve bugünün birleşimini kapsayan bir oluşumdan söz edilebilir ancak. Jan Kott'un da dediği gibi, "Çağdaşlık, sahne üzerindeki zamanla, sahne dışındaki zaman; oyuncuların zamanıyla seyircilerin zamanı arasındaki çok yönlü ilişkilerden başka bir şey değil."

Son zamanlarda sahnelerimizde çağdaş yorumları görülen klasik oyunların çoğunluğunu Shakespeare'in yapıtları oluşturmakta. Shakespeare'in oyunlarındaki

çok katmanlı yapı, olay örgüsünün ardında her dönemde farklı anlamların keşfedilebileceği olanaklar sunuyor yönetmenlere ve böylece Kott'un sözünü ettiği, 'oyuncuların zamanıyla seyircilerin zamanı arasındaki çok yönlü ilişkiler' de yeni ifade biçimlerinde kendini ortaya koyuyor. Dolayısıyla bu ifade biçimlerinde ve oyunlara getirilen farklı bakış açılarında dünyadaki toplumsal, ekonomik ve politik değişimlerin, farklılaşan değerlerin izlerini de gözlemek olası.

Türkiye'de yönetmenlerin klasikleri yeni bakış açılarından sahneleme girişimleri, yeni ve güncelliğini koruyan bir konu olarak tartışma ortamını da açık tutmakta. Bu durum konu üzerine çalışmak istememde etkin olmuştur.

Tezin konusunu oluşturan klasik oyunların çağdaş yorumları, bunun ne olduğu sorusu ve buna getirilecek öneriler, Shakespeare'in "Bir Yaz Gecesi Rüyası", "Hamlet" ve "Macbeth" adlı üç yapıtından ve bunların sahnelemelerinden yola çıkılarak tartışılacaktır.

Türkiye'deki sahnelemeler tezin özgün kısmını oluşturması açısından önem taşıdığı ve bu bağlamda gördüğüm oyunlar ve yönetmenleriyle yapılan söyleşiler de göz önünde tutulduğu için Shakespeare'in özellikle bu üç oyunu üzerinde yoğunlaştım.

Oyunlar incelenirken, öncelikle dramaturjik açıdan ele alınarak çözümlenmeleri yapıldı. Bu aşamada çeşitli araştırmacıların metinlere getirdikleri yorumlardan yararlanılarak, tarihsel gelişim süreci içinde Shakespeare'in metnine yaklaşımlardaki değişim de gösterilmeye çalışıldı. Çünkü farklı dönemlerdeki sahnelemelerde yönetmenlerin düşünsel alt yapıyı oluşturmalarında etkili olan ve

onlara yeni yollar gösteren öncelikle bu kuramsal araştırmalardır denilebilir. Bu durum oyunların sahne yorumlarının incelendiği bölümlerde de ortaya çıkmakta.

Bu üç oyunun Türkiye'deki sahnelemelerinden söz edildiği bölümlerde seyretmiş olduğum örneklere daha fazla yer ayırarak bunlar için bir alt bölüm açtım. Çünkü bu seyredilen örnekler, yönetmenlerle yapılan söyleşiler ve eleştiri yazıları, Türkiye'de bu konunun olumlu olumsuz ya da aksayan yanlarının ortaya çıkarılmasında, önerilerin oluşturulmasında yol gösterici bir nitelik taşıyabilirler. Böylece sahne yorumlarının oturtulduğu düşünölen düşünsel alt yapı ve sahnelemedeki öz-biçim tutarlılığı da sorgulanabilir.

Belgeler bölümünde, yönetmenlerle sahne yorumları üzerine yaptığım söyleşiler yer almakta. Bu konuşmalarda yukarıda sözü edilen öz-biçim ilişkisi ve yorumun düşünsel temelleri tartişılmaya çalışıldı.

Sonuç bölümündeysen klasik bir oyunun günümüze taşınmasında, ortaya konanın yorum olabilmesi için kuramsal bir alt yapının ve dramaturji çalışmalarının gerekliliği gösterilmekte.

Bu tezde daha çok yabancı kaynakçaya başvurulması konuyla ilgili Türkçe yayınların yetersiz kalmasındandır. Bu açıdan tez kapsamında tartişılmak istenilen konu, yabancı kaynaklardan elde edilen çeşitli makale ve eleştiri yazılarından alıntı, çeviri ve göndermelerle desteklenmeye çalışıldı.

Çalışmamı yapıcı eleştirileriyle yönlendiren ve önerilerle bana destek olan değerli hocam Prof.Dr. Zehra İpşiroğlu'na teşekkürü bir borç bilirim.

BÖLÜM I

A) "BİR YAZ GECESİ RÜYASI": AŞK, BÜYÜ, DÜŞ VE GERÇEKLİK

Shakespeare'in "Bir Yaz Gecesi Rüyası", sevgi, cinsellik, doğadaki büyü gücü izleği üzerine kurulu ve bu izleğin gerçek-düş içiçeliğinde verildiği bir güldürüdür. Oyundaki tutku ile baskı, kıskançlıkla hoşgörü, aptallıkla anlayış çatışması çözümünü doğanın büyü gücünde bulur.

Oyunun karmaşık olaylar dizisi, oyun kişilerinin birbiriyle ilişkileri doğrultusunda dört bölümde toplanır; 1. Atina Dükü Theseus ve onunla evlenmek üzere olan Amazon Kraliçesi Hippolyta, 2. Hermia, Lysander, Helena ve Demetrius adlı genç aşıklar, 3. Theseus ile Hyppolyta'nın düğün şenlikleri için bir oyun hazırlamakta olan Atinalı esnaflar, 4. Ormanın karanlık dünyasına egemen olan, sihir gücüne sahip Oberon ve Titania ile onların yardımcıları periler(1).

Atina Dükü Theseus'la Amazonlar Kraliçesi Hyppolyta evlenmek üzerelerdir. Bu arada Atinalı dört aşık karmaşık aşk ilişkileri içindedir; genç aşıklardan Lysander ile Hermia birbirlerini sevmektedir; Hermia'yı seven yalnızca Lysander değildir, Demetreus da Hermia'yı sever; ancak Demetreus'a aşık olan kişi Helena dır. Hermia'nın babası Egeus, kızının Lysander'le değil Demetreus'la evlenmesini ister. Birbirlerinden ayrılmayı göze alamayan Lysander ve Hermia gizlice Atina dışındaki ormana kaçmaya karar verirler. Durumu bilen tek kişi Helena'dır. Genç kızın gevezeliği sonucu iki aşığın ormana gittiğini öğrenen

Demetrius onların peşlerine düşer. Helena da Demetreus'a aşkından onu izler. Böylece dört genç gecenin karanlığında ormandadırlar.

Bu sırada ormanda bir grup esnaf, Atina Dükü ile Amazonlar Kraliçesi'nin düğün şenliklerinde oynamak üzere, konusunu Yunan Mitolojisinden seçtikleri bir oyun hazırlamaktadırlar: Pyramus'la Thisbe'nin hikâyesi.

Eснаflar ve dört aşığın dışında, periler kralı Oberon ile periler kraliçesi Titania da ormandadırlar ve çalıntı bir çocuk yüzünden kavga etmekteledir. Oberon Titania'ya çocuk meselesini unutturmak ve onunla eğlenmek için, Titania uyurken gözlerine sihirli bir çiçeğin suyunu sıkır. Kraliçe uyandığında gördüğü ilk yaratığa aşık olacaktır. Bu yaratık, Peri Puck tarafından kafası eşek kafasına dönüştürülen esnaf Bottom'dur.

Puck'un yaptığı bu kadarla da kalmaz; Oberon'un emriyle, Demetrius'un Helena'ya aşık olmasını sağlayacakken, sihirli çiçeğin suyunu yanlışlıkla Lysander'in gözüne sıkır ve Lysander bir anda Helena'ya tutulur. Bütün ilişkiler birbirine girer.

Oyunun sonunda ise yine büyü yardımıyla herşey yoluna sokulur. Herkes sevdiğine kavuşur. Gece biter. Atina Kralıyla Amazonlar Kraliçesi'nin düğününde Atinalı esnaflar hazırladıkları oyunu sergilerler.

Oyunun bütününe hakim olan 'rüya-gerçek' kaynaşması, kullanılan periler, büyüler, sihirli çiçekler gibi öğelerle de birleşince oyun masalımsı bir havaya bürünür. Böylece yazar karşımıza, oyunun ismiyle başlayan ve oyun boyunca devam eden bir rüya çıkarır. Ama bu öyle bir rüyadır ki imgeleri, sanki somut gerçeklikten daha gerçektir. Aksi halde oyunda vurgulanan salt büyü gücü ya da

masal öğeleri olurdu. Böylece ortaya çıkacak her problem daha başından sihir yardımıyla çözülür ve oyun derin anlamlarını yitirirdi. Oysa, büyü herşeyi olması gereken ya da olması gerektiği düşünülen biçimde çözüme ulaştırana kadar, genç aşıkların ve perilerin ormanda geçirdikleri gece boyunca yaşadıkları olaylar, korkularından acılarına, dürtülerine değin kurumların baskısından ve bastırılmış duygulardan uzak, kural tanımaz bir niteliktedir. Ormanda mantığın ve Atina'nın kurallarının hiçbir yaptırım gücü yoktur. Periler kraliçesi Titania bir hayvanla sevişir. Güzellik çirkinlik gibi kavramlar yerini aşk ve tutkuya bırakır.

Oyunda peri Puck tarafından kafası eşek kafasına dönüştürülen esnaf Bottom, Titania'nın tutku dolu sözlerinden sonra şunları söyler:

"(...) sayın bayan pek aklım ermedi bu işe.
Ama yine de, doğrusunu isterseniz, bu günlerde
akılla aşkın yan yana geldiği de söylenemez(...)" (s.61)

Böylece oyunda, baskı ortadan kalktığında tutkuların kilit altında tutulmasının neredeyse imkansızlığı da ortaya konur. Shakespeare uzmanı Jan Kott'a göre 'Bir Yaz Gecesi Rüyası' Shakespeare'in en erotik oyunudur. Helena'nın oyunun başında aşk konusunda söylediği sözler de bu görüşü destekler:

"(...)
Sıradan, çirkin, çarpık şeyleri bile
Aşk değiştirebilir, biçimli, değerli kılabilir
Aşkgördüğünü gözleriyle değil, hayaliyle görür,
(...)
Öyle çok yanılır ki yaptığı seçimlerde(...)" (s.30)

Oyunda gençlerin Atina'nın baskısından kaçıp ormana koşmaları yine tutkuları yüzündendir. Katı kurallarıyla baskı unsurunu oluşturan Atina Kralı Theseus ve töreselliğin kurumlaşmış simgesi olan sarayı, genç kuşağın kendi kararlarını gerçekleştirmesine engel oluşturur. Bu durumda gençler ormanın özgür ortamına sığınır. Fakat aslında gençler, ormanda da mutluluğa kolayca kavuşamazlar. Bu konumda oyunun bir başka boyutu ortaya çıkar. Sorunlarına bir çözüm bulana kadar yaşayacakları olaylar, gençleri belli bir olgunluğa ulaştıracak ve hayatın tozpembe olmadığını gösterecektir(2). Demetrius'un, Atina'da Hermia' dan bir süre için vazgeçip ona olan sevgisini Lysander'in sevgilisi Helena'ya aktarmasıyla karışan aşk ilişkileri, genç adamın bir çok deneme yanılmasından sonra, ancak ormanda doğanın gücü olarak yorumlayabileceğimiz perilerin de araya girmesiyle düzelir ve herkes dengini bulur. Böylece mutluluğun basit anlamda bir 'eş bulma'yla elde edilemeyeceği anlatılır. Demetrius kendi doğrusunu ancak bir takım deneyimler sonucu bulacaktır. Eş bulma konusunda Lysander da benzeri deneyimleri yaşar. Bu büyüdü ormanda kişiler monogamik değildirler. Tek eşli bir dünya Atina'nın aileye önem veren ve onu yücelten, böylece kurulu sistemin düzenini sürekli kılan töresel anlayışında kalır. Bu anlayışı simgeleyen Atina'nın dışındaysa olaylar çok farklı gelişir. Büyüdü çiçeğin suyu yanlılıkla gözüne sürülen Lysander uyandığında ilk gördüğü kişi olan Helena'ya tutulur ve asıl aşık olduğu kadını, Hermia'yı ve ona olan aşkını, büyü üzerinden kalkana kadar unuttur. Aşkın büyü insanları öylesine etkilemektedir ki, gözleri hiç bir şeyi görmez, kural tanımaz hale gelirler.

Böylece bu oyun mutlu bir sona ulaşmasıyla her ne kadar Shakespeare'in komedileri arasında sayılsa da ve Titania'nın bir hayvana tutulması, gençlerin karmaşık aşk ilişkileri oyunun komik öğeleri gibi görünse de aslında oyun kuralların ardında insanoğlunun bilinç altını gösteren son derece ciddi ve

gerçekçi bir oyundur. Öyleyse bu oyun neden bir güldürü olarak ele alınmaktadır? İnsan bir şeye gülerken, onu başka şeylerle karşılaştırır. Karşılaştırılan da çoğu zaman insanın toplum içindeki kendi durumudur. Bu oyunda da seyirci ya da okur, birey olarak kendisinin toplum içindeki dengesini, uyumunu etkileyecek, bozacak hallere gülmektedir. Ormanda geçen olaylara gülünmesindeki etken de burdan kaynaklanmaktadır. Fransız düşünür Bergson; "Toplum kendisine karşı gösterilen umursamazlığın öcünü gülmekle alır" diyor. Okuyucu ve izleyici olarak bizler, çizgi dışı tutkulara ve aşklara gülerken aslında oyunun kuralları umursamayan öğelerine tepki gösteriyoruz. Ama bu arada yazarın bu durumun bilincinde olarak yaptığı ince alayları gözden kaçırıyoruz.

Oyunda toplumsal ahlâka uygunsuz düşecek durumların etkisini hafifleten öğe, yazarın ormanı bir düş dünyası gibi göstermesidir. Yani olaylar izleyiciye düş gibi gelir ve pek önemsenmez. Oyunda, düş ve gerçek birbiriyle içiçedir. Örneğin, Hermia'nın ormanda uyurken gördüğü kâbusta, bir yılan üzerine çöreklenmiştir. Genç kadın uyandığındaysa kabusun aslında gerçek olduğunu anlayarak korkuyla yerinden sıçrar. Titania'nın Bottom'la olan kısa aşk ilişkisinde de benzeri bir düş-gerçek içiçeliği söz konusudur. Oyun kişileri herşeyi gerçek olarak yaşarlar ama uyuyup uyandıklarında olanlarla ilgili bir şey anımsamazlar ya da anımsadıklarında da böyle bir şey başlarına ancak düşde gelebilir düşüncesindedirler. Çünkü böyle bir düşünce olanlara anlam verilmesini kolaylaştıracaktır. Ortada ayıp ya da suç sayılacak bir şey kalmayacaktır.

Titania uyandığında şöyle der:

"Oberon neler gördüm bir bilsen!

Rüyamda bir eşeğe vurulmuşum ben!

(...)

Nasıl oldu bütün bunlar?

Bakamıyorum bile şimdi, ne iğrenç bir yüzü var!"

("Bir Yaz Gecesi Rüyası"s.88,IV.perde,I.sahne)

Gençlerin gün ışığında saraylılarca uyandırıldıklarında gösterdikleri tepki, Titania'nınkinden farksızdır. Gece neler olup bittiğini tam anımsayamazlar:

" Lysander

Hâlâ şaşkınım lordum. Yarı uyanık yarı uykudaydım.

Ama yemin ederim, buraya nasıl geldim,

Gerçekten bilmiyorum." (s.91)

"(...) Demetrius

Ne kadar küçük ve belirsiz geliyor şimdi her şey;

Ufukta dağlar sanki birer bulut oluvermiş birden.

(...) Ne dersiniz, gerçekten uyanık mıyız?

(...) Öyleyse uyanmışız. Hadi gidelim.

Giderken de rüyamızı anlatalım" (s.93, IV.perde,I.sahne)

Gençlerin anlattıkları tuhaf olaylara Theseus somut gerçeklikten yola çıkarak bir anlam vermeye çalışırken;

"(...)Böyle acayip şeylere, bu peri masallarına hiç inanmam ben.(...)

Gece yarısı korktun diyelim karanlıkta,

Çalıyı ayı sanmaz mısın kolayca?"

Hippolyta'ysa, anlatılanların salt düş olmadığını, gerçek payının olabileceğini sezinler:

"Ama gece olanları baştan sona dinleyince,

Anlatanların hepsini böyle şaşkın görünce,

Bunlar hep kuruntu, hayal ürünü diyemiyor insan;
Kalıcı, gerçek bir şeyler var burda, demeden
edemiyor." (V.perde,I.sahne, s.97-98)

Bottom uyandıgındaysa rüya diye yorumladığı şeyi söylemeye bile dili varmaz:

"(...) Tüh, şu işe bak! Hepsi yok olmuş, beni burada uyurken bırakmışlar...İnanılmaz şeyler gördüm. Öyle bir rüya gördüm ki, insan akli yetmez anlamaya. Bu rüyadan söz etmek eşeklik olur bence. Sanki şeydim...kimse anlatamaz ne olduğumu. Şey olmuşum sanki... ve üstelikte şeyle şey mi yapmıştım?... Sandım ki... ama ne yaptığımı sandığımı söylemeye kalkışan budala soytarının biridir. İnsan gözü duymamıştır daha böyle bir rüya; insan kulağı görmemiştir; insan eli tadı nedir bilemez; dili kavrayamaz, yüreği anlatamaz nasıl bir rüyaydı bu! (...)" (s.94)

Ormanda geçirdikleri gece hakkında bütün bu söylediklerinin yanı sıra, düşde edinilen deneyimlerin, değişen duyguların ve düşüncelerin etkileri uyandıklarında da oyun kişilerinin bir parçasıdır artık. Gecenin sonunda Titania ve Oberon'un kavgaları son bulur ve birbirlerine olan sevgileri güçlenir. Gençlerse kendilerine en uygun eşi seçerler. Hepsi de belli bir olgunluğa erişmiştir. Ama oyun bu şekilde son bulmaz, çünkü yazarın daha söyleyecekleri vardır. Beşinci perdede zaatkârların saraylılara sundukları, konusunu Yunan mitolojisinden alan Pyramus ile Thisbe adlı oyunla, saraylıların ve genç aşıkların durumları ironik bir biçimde ortaya konur. Son derece abartılı bir şekilde sergilenen bu 'acıklı güldürü', oyuncuların yeteneksizliği ve acemilikleriyle de birleşince soylu izleyenlerin alaycı yorumlarına hedef olur. Böylesi trajik bir öyküyü soytarılığa çeviren oyuncular, kendilerine gülen soyluların aslında,

abartılmış tutkuları ve aşırı bastırılmış bakış açılarıyla, seyrettikleri bu soytarılıktan farklı şeyler yaşamadıklarını ve bu soytarılardan da farklı davranmadıklarını bize gösterirler. Kısacası bu oyun içindeki oyun sanki bütün oyunun özetini verir.

Theseus'un sözlerinde Shakespeare, bu yeteneksiz aktörlerin yaptıklarını anlayabilmek için biraz da hayal gücünün gerekliliğine değinir. Zaten hayal gücünün olmadığı bir oyun düşünülebilir mi?

"Oyuncuların en iyisi bile bir gölgeden başka nedir ki! Ama hayal yardımcı olursa onlara, en kötüsü bile çok kötü sayılmayabilir."

(s.106, V.perde, I.sahne)

Oyun Oberon'un yardımcısı peri Puck'un seyircileri uğurlarken söyledikleriyle son bulur. Sınırlı bir çerçeveden bakan insanların oyunda olup bitenleri ciddiye almasının büyük tepkilere yol açabileceğini düşünen yazar, oyunun sonunda peri Puck'un sözlerinde seyredilenlerin gerçekdışı olmadığını ama düş diye alımlanırsa olumsuz görülen yanların affedilebileceğini anlatır. Puck'un sözlerinde vurgulanan bir başka şey gerçeği kavramada hayal gücünün bize yol göstereceğidir:

"Biz gölgeler, kusur işlediysek eğer,
Şöyle düşünün ve bizi hoş görün:
Bu hayaller görünürken sahnemizde,
Siz de biraz kestirdiniz yerinizde.
Diyelim ki cılız ve anlamsızdı konumuz,
Ama rüyada geçmedi mi oyunumuz? (...)"

(s.115)

B) "BİR YAZ GECESİ RÜYASI" SAHNELEMELERİ VE YORUMLAR

"Bir Yaz Gecesi Rüyası" yazıldığı dönemden günümüze kadar bir çok değişik yorumla sahnelenmiştir. Bu yazıda ele alınacak olan, bu oyunun yirminci yüzyıl yorumlarından bazı örneklerdir. Çünkü bu yorumlar, oyuna yeni boyutlar kazandırılması, farklı anlamlarının ortaya çıkarılması ve oyunun çağdaş seyirciye seslenebilmesi açısından önemlidir. Ayrıca burada söz edilecek olan sahneler farklı dönemlerde yönetmenlerin değişen bakış açısını da oyun aracılığıyla sergileyebilir.

Yirminci yüzyıl prodüksiyonları, oyunda Shakespeare'in derin yapıda anlatmak istediklerini yeniden keşfetme ve bunları çağın değişen anlayışları açısından yeniden yorumlama yoluna giderek, önceki yüzyıllarda yapılan sahnelerin oyunu belli kalıplarda sınırlayan, salt komedi öğelerini ya da aşk ilişkilerini vurgulayan yaklaşımından kaçınırlar. 19.yüzyılın yanılısamacı tiyatro anlayışına uygun olarak kullanılan sahne perdesi yerine perdenin kullanılmadığı 'açık sahne' performanslarına yönelir ve böylece Shakespeare dönemi sahne atmosferine de yaklaşılmaya çalışılır. Bununla beraber yeni yapımlarda teknoloji de etkili bir araç olarak kullanılır. Ancak 20.yüzyılda perileri ve büyü öğesi çağdaş seyirciye uygun ve inanılır boyutlarda nasıl sunacakları konusu yönetmenlerin "Bir Yaz Gecesi Rüyası"yla ilgili olarak karşılaştıkları en önemli sorundur.

1913-14 yılında Harley Granville Barker bu sorunu, perileri altından yaratıkların gibi göstererek çözümlene yoluna gider; çünkü bu görünümün perileri alışageldik masal yorumlamalarındaki 'sevimli' hallerinden uzaklaştırarak, onlara 'tuhaf ve bilinene yabancı' imajı vereceği düşüncesi içindedir. 1914'de oyun hakkında çıkan bir eleştirisinde Robert Speaight şunları yazıyor: (3)

"Perilerin yönetmeni sınavan öğeler olduğunu kabul eden Barker, biraz da bu sınavı geçme ümidiyle oyunu böyle sahnelemeye karar verdiğini söylüyor. Periler o kadar da güzel değillerdi, ama nasıl görünmeliler ki?"

George Odell'se Barker prodüksiyonu için;"Bu 'gösteri'nin belki de hiç bir yorumu Barker'ın perileri kadar tartışma yaratmamıştır. Tepeden tırnağa bronz yıldızla kaplanmışlardı." diye yazıyor.(4)

Royal Shakespeare Company, sahnelemelerinin birinde, Oberon, Titania ve Puck dışındaki bütün perileri, sesleri gaipten gelen kuklalar, bir diğerinde ise satirler olarak yorumlar.(5)

Oyunun televizyon için hazırlanmış bir çeşitlemesindeyse periler kralı ve kraliçesi at üzerinde gezerler, Puck ise bozuk aksanla konuşan Londralı yoksul birisidir.(6)

Oyundaki masal öğelerini çağdaş açıdan kabul edilir düzeye getirme kaygısı taşımayan sahnelemeler de vardır. Örneğin, Max Reinhardt 1917'de Berlin'de, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın masalsı yanını ve görselliğini ön plana çıkaran bir yorum sunar. Sahnedeki orman, ağaçları, otları ve kuş sesleriyle sanki gerçekmiş izlenimi verecek biçimde düzenlenir. 1935 yılında, aynı prodüksiyonu filme çeken Reinhardt, sinemanın geniş olanaklarından da yararlanarak görselliği aşırı vurgular.(7) Şüphesiz ki bu durumda karşılaşılan tehlike, görselliğin oyunun derin anlamlarını gölgelemesidir.

1960'larda oyun yine popülerliğini korur ve çeşitli ülkelerin yönetmenleri tarafından metnin değişik izlekleri vurgulanarak yorumlanır. Örneğin, 1963'de

Macaristan'da Miklos Szinetar'ın sahnelemesinde, 1966'da San Francisco'da The Actors' Workshop'un çalışmasında oyunun erotik öğeleri ön plana çıkarılır.(8) Erotizm'in vurgulanması konusunda yönetmenler, Jan Kott'un oyun hakkında '*Shakespeare Our Contemporary*' adlı kitabında belirttiği görüşlerinden büyük ölçüde etkilenmişlerdir diyebiliriz. Robert Speaight, San Francisco prodüksiyonu için yazdığı bir eleştiride şöyle diyor:

"*Bir Yaz gecesi Rüyası*"nın The Actors' Workshop prodüksiyonu, *Rüya'yı* erotik bir kâbus olarak yorumlayan Jan Kott'dan ilham almıştır. Set ve kostümler pop sanatçısı Jim Dine tarafından dizayn edilmiş.... Hippolyta bir kafes içinde ortaya çıktı, Demetrius'un pantolonunun önündeysen bir ampul yanıp sönyordu."(9)

Oyunun modern sahnelemeleri arasında en çok yankı uyandıranı 1970 Peter Brook prodüksiyonudur. Brook'un çıkış noktası, oyun Shakespeare döneminde yazıldığına göre sahnelemede vazgeçilmez ilkenin 'yalınlık' olması gerektiği görüşüdür. Sahneyi arkada iki kapısı olan beyaz bir kutu olarak düzenler. Ayrıca bu kutunun üzerinde, oynanan sahnede rolü olmayan aktörlerin diğerlerini ve oyunu seyredebilecekleri ince, dar yürüme yerleri vardır.(10) Böylece seyirciyle birlikte birbirlerini de seyreden oyuncular hem oyunun içinde hem de dışında olurlar. Bir oyun içinde oyun ve gerçeğin farklı boyutlarının içiçeliği gösterilir. Kostüm değişiklikleri seyircinin gözü önünde gerçekleşir.(11) Peter Brook *Boş Alan* adlı kitabında şöyle diyor: "Bir zamanlar tiyatro büyüyle, büyü olarak başlayabilirdi. Kutsal bir şölendeki büyü ya da sahnedeki ramp ışıkları yandığı andaki büyü.... Bugün bunun tam tersi olmalı: Ellerimizi açıp, seyirciye göstermeliyiz. Seyirci buna inandıktan sonra ancak ondan sonra oyuna başlayabiliriz."

Oyun sürerken zaman zaman sahneye sallandırılan trapezler üzerinde oyuncular sirk akrobatlarına benzer halde oyunu sürdürürler, zaman zaman da oyun sırasında orman dekoru olarak kullanılan spiral tellere dolanırlar(12) ve sahnede tiyatro olayı ya da tiyatronun varlığı kutlanır. Oyunun sonundaysa Puck'un "Verin elinizi, anlaştıysak eğer. Robin hepimize esenlikler diler," sözleriyle birlikte oyuncular sahneden inerek seyircilerin arasına karışır ve onların elleriyle ellerini birleştirirler.(13)

Brook, perileri kendi bölgelerine yani ormana giren ölümlülerin işlerini karıştıran, onlarla alay eden tehditkâr yaratıklar olarak yorumlar. Büyülü çiçeğin yerini ise ince bir çubuğun üzerinde çevirilen tabak alır. Bu tabak çevirme gösterisiyse Çin sirk numaralarından esinlenmedir ve oyunda sirk unsuru etkili bir biçimde kullanılır. Bu arada ham, işlenmemiş, şekil verilip sınırlanmamış bir cinsellik oyunun bütününde vurgulanır.(14)

Yönetmen çıkış noktasını ve oyuna getirdiği bakış açısını şöyle özetliyor:

"Shakespeare'in oyunu, çocuklar için yazılmış bir eser değildir. Açık seçik bir biçimde ve büyük bir bilinçle yetişkinler için yazılmış, çeşitli temaların yanı sıra perilerle de ilgili bir oyundur. Ve bu nedendir ki, ikinci sınıf, elden düşme ya da ölü bir düş gücüyle bu oyun sahnelendiğinde, tüm geçerliliğini yitirir. (...) 20. yüzyılda büyüyle ilgili bir oyundaki yaşamı seyirciye anlamlı kılabilmek çok güç, ama mutlak gerçekleştirilmesi gereken bir nokta. Peki ama nasıl? İşte oyunda her şey bu soruyla karşı karşıya gelmekle başlıyor. (...) Bizim Nasıl'a cevap ararken ulaştığımız yer bir "*kutlama*" oldu. Bizim için bu oyun tiyatronun kutsanmasıydı.

(...) Oyun içindeki oyunun, onun içindeki oyunun kutsanması...."(15)

Bir çok eleştirmen ve seyirci, Brook'un bu sahnelemesinin Shakespeare'i, yıllardır belli kalıplar içinde sınırlayan ve artık bıkkınlık veren romantik yorumlarından özgürlüğüne kavuşturduğunu savunurken, bir kısım eleştirmen de yönetmenin Shakespeare'in metnini bozduğunu düşünmüştür.(16)

Oyun hakkında olumsuz izlenimi olan kişilerden John Russell Brown hareket ve kuruluşun sözleri gölgelediği düşüncesiyle şunları yazıyor:

"Yönetmen ve dekoratör sahnede temiz ve sade bir jimnastik salonu yaratarak metindeki sözlerin bir çoğunu gözardı etmişler; özellikle de oyunda oldukça fazla olan çift anlamlı sözcükleri."(17)

David Selbourne'se daha olumlu bir yaklaşımla oyunu eleştiriyor:

"Performans vodvilden korkulu bir rüyanın derinliklerine, basit gerçeklikten karmaşık illüzyona geçişlerle sürdü. Seyirciler, sırasında korkudan kahkahaya, sırasında sessizlik içinde kendinden geçmiş bir halden dışa açıkça yansıyan bir neşeye sürüklenip durdular. Ve aktörler seyirciyle aralarında, başlangıçta çekingen ve soğuk görünen, sonundaysa sıcak ve yakın bir konuma ulaşan ilişki içindelerdi."(18)

C) TÜRKİYE'DE "BİR YAZ GECESİ RÜYASI"NA YAKLAŞIMLAR

Bir Yaz Gecesi Rüyası'nın dünyada yankı uyandıran prodüksiyonlarından sonra Türkiye'deki sahnemelerine geldiğimizde, Shakespeare'in özgün metninin çevirisi yerine, Can Yücel'in yorumlayıp Türkçe söyleyişini yaptığı "*Bahar Noktası*"nın daha çok ilgi çektiğini görüyoruz. Can Yücel'in söyleyişi oyunu Anadolu topraklarına getiriyor. Yapılan göndermelerin Türk insanı için bir anlamı var, çünkü oyun Anadolu'nun yüzlerce yıllık kültüründen izlerle dolu. Bunun dışında Shakespeare'in dilinin şiirselliğini de *Bahar Noktası*'nda bulabiliyoruz. Ama oyun bu haliyle Shakespeare'in olmaktan çok Can Yücel'indir diyebiliriz. Çünkü oyunun Türkçe söyleyişinde sahne ve perde ayrımları bile farklıdır. Bu durum Shakespeare'i dokunulmaz sayanlar tarafından büyük tepkiyle karşılanırken, Zeynep Oral Milliyet Sanat Dergisi'nin 1981, 1, Şubat sayısında Yücel'in söyleyişi için şunları yazıyor:

"(...)Shakespeare'in dili müthiş şiirseldir. Shakespeare bu oyunu bir şenlik güldürüsü olarak yazmıştır. Oyunun yazıldığı ve ilk temsillerinin verildiği dönemde (1600'lerin başı) seyirci, oyundaki olayları, kişiler ve durumlarla, kendi bildiği, içinde yaşadığı çevrenin olayları, kişileri ve durumları arasında çağrışım yapar. Bunların tümünü Can Yücel'in metninde de buluyoruz. Şiirsellikse şiirsellik! Şenlik güldürüsü: Baştan sona! Referanslar, çağrışımlar da öyle: Can Yücel, kâh daha 'aydın'ca, kâh 'sokaktaki adamı' müthiş keyiflendirecek çağrışımlardan yararlanmış. Örneğin o yaramaz cin, Puck "Babacan Bican" olmuş, kâh "Fuzuli'den bir beyit" olup yürekleri ısıtıyor, kâh "çarkıfelek" olup "çark ediyor cihanı, dingilinde bir kez bile dönmeden o tekerlek". Büyülü Çiçek mi? Yabancı mitolojilere sığınacağına, Can Yücel çiçeğin

öyküsünü en bildiğimiz yere Boğaz'a, Kızkulesi'nin oralara "Salacak'ta mehtaba karşı salıncak sallanan Mehlika Sultana" getiriyor. Örnekler bitecek gibi değil."(19)

Böylece *Bahar Nokta'sının* neden daha çok ilgi gördüğü daha iyi anlaşılabilir.

1980-81 yılında Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* İstanbul Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelendiğinde, sahneleme ve Can Yücel'in çevirisinin tercih edilmemesi hakkında olumsuz eleştiriler çıkıyor.

Zeynep Oral, Milliyet Sanat Dergisi'nin Aralık 1980 sayısında, Devlet Tiyatroları'nın, oyunu çocuklar için hazırlanmış bir oyuna dönüştürdüklerini ve oyunun anlamını kaybettiğini yazarken, derginin aynı sayısında Cevat Çapan; "Devlet Tiyatrosu'nun, Atatürk Kültür Merkezi'nde sergilediği "Bir Yaz Gecesi Rüyası" nedense "tavşanlı sahneleme" geleneğine yaraşır bir yaklaşımla ele alınmış. Shakespeare'in parlak, şiirli dilini büyük bir ustalıkla Türkçeye aktaran Can Yücel'in çevirisi Devlet Tiyatrosu repertuvarına kabul edildiği halde, yöneticiler Nurettin Sevin'in manzume izlenimi veren çevirisini yeğlemişler. Böyle olunca da ortaya yürekler acısı bir okul müsameresi çıkmış."(20) diyor. Çapan'ın olumsuz eleştiri getirdiği Nurettin Sevin çevirisi 1944 tarihli. Çevirinin manzume izlenimi veren tarzı bir yana, kullanılan dil ancak 40'lı yıllara seslenebilecek nitelikte. Bununla beraber Türkçe'nin kullanımında da yanlışlıklar gözlenebiliyor. 1980 yılında bu çeviriyi olduğu gibi kullanmak için, Türkçe'nin otuzaltı yıl içindeki gelişimini göz ardı etmiş olmak gerekir ki bu da son derece yanlış bir yaklaşımdır. Daha iyimser bir yaklaşımla çevirideki dil yanlışlarını, eski kelimeleri ve ifade biçimlerini düzeltmeye kalkışmaksa bu çevirinin çevirisini

yapmayı gerektiren bir olay. Bu nedenle Cevat Çapan'ın, Devlet Tiyatroları'nın oyun çevirisi seçimine olumsuz eleştirisinde haksız olmadığı söylenebilir.

1981 yılında Devlet Tiyatroları bu temsili sürdürürken, Başar Sabuncu, Tepe Başı Deneme Sahnesi'nde Can Yücel'in "Bahar Noktası"nı başarılı bir biçimde sahneler ve yorumu büyük yankı uyandırır. Sabuncu oyunda yalınlığı, gerçekliği, şenlik güldürüsü havasını, hareketi ve soylularla inceden inceye alay eden bölümleri ön plana çıkarır. Zeynep Oral, oyun için yazdığı eleştiride bunları belirtiyor:

"(...) Daha ilk andan soytarıları, cambazları ateş yutucularıyla bizi bir "cümbüş"ün ortasına itiveriyor. (...) yıllardır izlediğimiz oyuncular öylesine değişmişler ki. Tüm ekip hareket etmekten, düşüp kalkmaktan, sıçrayıp Koşmaktan, ... sesini alışagelmışin dışında kullanmaktan korkmuyor. Yönetmenin vurguladığı bir başka nokta, oyunun içerdiği soylulara yönelik alay ve eleştiri. ... (özellikle esnaf takımının oyun boyu süren tavrı), ... (... , temsil edilen acıklı aşk öyküsüne hizmetçilerin tepkisi) bu noktanın (alay) seyircinin gözünden kaçmasını önüyor."(21)

Eleştirmen aynı yazısında, bir yandan Sabuncu'nun çıkış noktasını belirtirken, öte yandan da yönetmenin oyunun bütünündeki başarısını, "gerçeklik" kavramını iyi işlemesine ve böylelikle belki de herkesin bir zaman yaşadığı kural dışı deneyimleri seyirciye anımsatmasına, somutlaştırmasına bağlıyor:

"Bu aşk öyküsünü, ormanda doğayla içiçe, karşıt güçlerin çatışmasıyla, tutkularla, arayışlarla, kaçışlar ve kovalayışlarla, gözyaşı ve kahkahalarla, kuralları yok sayıp içgüdülerin gücüyle yaşanan bir geceyi, bu gecenin öncesini ve sonrasını Başar

Sabuncu seyirciye en inandırıcı, en olağan, gerçek bir öykü olarak kabul ettiriyor. Başarısı da burada: Sahnede izlediğimiz her şey doğrudur, gerçektir. Ormandakiler bile. Ormanda olup bitenler, o gecenin öncesinden ve sonrasında çok farklıysa, farzedilen yaşamda açılmış parantezdi o. Hiç mi parantez açmadınız yaşamınızda, bildik kalıplaşmış çevrenizden çıkıp "yok olmadınız?" Ve böylesine bir deneyden sonra değiştiğinizi, değişebilirliğinizi hiç mi görmediniz? İşte Başar Sabuncu'nun oyunu bu çizgiye oturtması, oturtabilmesi önemli." (22)



D) AKDENİZLİ BAHAR NOKTASI

1992-93 tiyatro sezonundaydısa *Bahar Noktası* serüvenine Ankara Devlet Tiyatrosu'nda Yücel Erten'in yönetmenliğinde yeni bir yorumla devam etmekte. Bu yorumda Erten, oyunun derin anlamlarını bir kenara bırakarak, 'fars' öğelerini öne çıkarıyor. Bunun yanısıra yönetmen, Can Yücel'in metnindeki göndermelerden yararlanarak ve kendi deyimiyle "bundan yüreklenererek" oyunu yüz yıl öncesinde yani Osmanlı döneminde bir Ege adasına taşıyor. Dolayısıyla Shakespeare'in metnindeki gönderme alanları daraltılmış oluyor. Rumlar ve Müslümanların birarada yaşadıkları bu ortamda da Atina Kralı Theseus, Hıristiyan Osmanlı paşasına, Amazonlar Kraliçesi Hippolyta bir rum dilberine, dört aşık genç ve esnaf takımı da ada halkına dönüşmüş. Ormanda geçen olaylarsa, ıssız bir limana taşınırken, orman perileri yerlerini çizgili mayolu deniz cinlerine bırakıyorlar.

Sahnenin seyirciye göre solunda burnu ve ön güvertesi görünen kocaman bir tekne, sağda tahta bir iskele ve deniz olduğu söylenen küçük bir havuz dekoruyla liman havası yaratılmaya çalışılıyor. Teknenin üzerindeki "A Midsummer Night's Dream" yazısı da Shakespeare'in metnine bir gönderme olsa gerek. Titiania'nın esnaf Bottom'la olan tutkulu ilişkisi bu teknede geçiyor. Bu güzel teknenin yanındaki küçücük havuz ise koca bir denizi simgelemekten uzak, ancak insana fiskiyeli havuzları hatırlatıyor. Atina kralı ve Amazonlar Kraliçesi'ni oynayan oyuncuların, ıssız limanda geçen sahnede Periler Kral ve Kraliçesini de aynı tür bir oyunculukla sergilemeleri, ister istemez insanın kafasında, Atina'daki kraliyet soylularının çizgili mayolarla bu limanda ne aradıkları sorusunu uyandırıyor. Diğer oyuncuların da birbirinden bağımsız oyunculukları oyunun bütününe olumsuz etkileyen bir öğe. Oyunun sonunda esnafların düğün için hazırladıkları

oyunu kaba bir hareket güldürüsüne dönüştürmeleri özgün metnin can alıcı noktalarını ve eleştirel yaklaşımını oluşturan bu oyun içindeki oyun ögesini son derece yüzeysel bir biçime sokuyor.

Aslında Yücel Erten'in zaman ve uzamda yaptığı değişiklikler yani "Shakespeare'i Akdenizlilerle tanıştırmak; oyunu Akdenizliliğe kaydırmak" çabası, bunu yaparken oyundaki şenlik havası ve fars öğelerini ön plana çıkarması ilginç buluşlar olarak nitelenebilir. Ancak Erten'in yorumunda Shakespeare tüm derin anlamlarını yitirmiş ve geriye sadece kaba bir güldürü kalmış. Dolayısıyla Akdenizli Bahar Noktası fars seyretmenin uyuşukluğundan kurtulamamış Türk seyircisine yeni hiç bir şey katamıyor. Dahası Shakespeare'e çağdaş bir yorum getirdiği de söylenemez. Shakespeare, oyunlarında sergilenen olayların ötesinde, bu olayların derin yapısında gizlidir.

Yücel Erten'in Bahar Noktası için yazdığı eleştirinin bir yeride Ayşegül Yüksel, Shakespeare oyunlarının değiştirilmesiyle ilgili olarak şunları söylüyor:

"Shakespeare herkesin malı olduğuna göre ve Shakespeare'e yeni yorumlar getirmek dünya düzeyinde ortak bir uğraş durumuna geldiğine göre, Erten'in bu 'fars'a dönük 'neşeli' yorumunu eleştiremeyiz kuşkusuz. Ancak, "Fars" oyunculuğunun ne düzeyde çalışıldığını tartışabiliriz."(23)

Bu yorum için Yüksel'in yargısı doğru olabilir. Yapıtlara tabu gibi yaklaşılmalı elbette. Fakat Shakespeare'e hakkının verilmemesi, dolayısıyla Shakespeare'i evrenselleştiren derin anlamlarını kaybetmesi tehlikesini de göz ardı etmemeli. Türk Tiyatrosu'nun kolaya kaçan ve yüzeysellikten kurtulamayan yorumlardan sıyrılması yönetmenlerin dramaturji çalışmalarına gereken önemi vermeleriyle

gerçekleşecektir. Ama daha da önemlisi seyirciye yepyeni yorumlarla yeni ufuklar açabilecek olan yönetmenlerin kendilerinin bu yüzeysellikten kurtulması gerekmektedir.

Dipnotlar:

- 1., 2. Prof.Dr.Cevat Çapan'ın 15.Aralık.1980 tarihli Milliyet Sanat Dergisi'nin 11.sayfasında yer alan "Bir Yaz Gecesi Rüyası Nedir Ne değildir?" yazısında bu görüş daha kapsamlı bir biçimde verilmiştir.
3. Pickering, Kenneth, "A Midsummer Night's Dream" s.76
4. a.g.e. s.65
- 5.a.g.e. s.65
- 6.a.g.e. s.65
7. Oral, Zeynep, "Bir yaz Gecesi Rüyası: Aşk, Büyü ve Şiir", Milliyet Sanat, 15.12.1980,s.10
8. a.g.e. s.11
9. Pickering, Kenneth, "A Midsummer Night's Dream", s.76
10. Williams, David, "Peter Brook, A Theatrical Case Book" s.144
11. a.g.e. s.149
12. a.g.e. s.151
13. Oral, Zeynep, "Bir Yaz Gecesi Rüyası: Aşk, Büyü ve Şiir", s.12
14. Pickering, Kenneth, a.g.e. s.65
15. Oral, Zeynep, a.g.e. s.10
16. Pickering, Kenneth, a.g.e. s.65
17. a.g.e. s.76
18. a.g.e. s.76
19. Oral, Zeynep, "Bahar Noktası Ya Da Yaşasın Tiyatro", Milliyet Sanat, 1.2.1981, s.46
20. Çapan, Cevat, "Bir Yaz Gecesi Rüyası Nedir Ne değildir?", Milliyet Sanat, 15.12.1980, s.11
21. Oral, Zeynep, a.g.e. s.46
22. a.g.e.
23. Yüksel, Ayşegül, "Atina Kralı Osmanlı Paşası Olursa", Cumhuriyet Gazetesi, 15.6.1993

BÖLÜM II

A) KARANLIK BİR TRAGEDYA: "MACBETH"

Macbeth Shakespeare'in oyunları arasında karanlık bir tragedya olarak bilinir. Hatta bir söylentiye göre, eskiden oyuncular arasında, bu oyunun uğursuzluk getirdiğine ve sahnede başlarına bir kaza geleceğine inanıldığından, sahneye çıkmadan önce kimse birbirine şans dilemez, onun yerine "şeytanın bacağı kır" (break a leg) derlermiş. Böylece söylenilenin tersine işleyeceği düşünülürmüş. Macbeth'i bu kadar uğursuz bir oyun yapan kuşkusuz, cinayet ve cinayetin yarattığı yeni cinayetler ve bunların yaşattığı kâbuslardır.

Shakespeare bu oyunda İskoç Beyi Macbeth'in kişisel hırsını tatmin etmek ve kendi çıkarlarını korumak uğruna giriştiği kanlı eylemlerin, onu nasıl bir felaketin içine sürüklediğinin öyküsünü anlatır. Oyunun yazıldığı dönemi ve değer yargılarını düşünürsek, Macbeth'in bu davranışları sadakat ve karşılıksız bağlılık gibi şövalye geleneğinin soylu değerlerinin zedelenmesinin, hatta yok edilmesinin bir göstergesidir. Bu da o dönemde İngiltere'nin içinde bulunduğu geçiş döneminin sancılarını yansıtır aslında; feodal düzenden bireysel başarıların öne geçtiği kapitalist düzene geçişin sancılarını. Bu tarihsel gelişim çerçevesinden oyunun bütününe bakıldığında, Macbeth'in kişisel çıkarlarının peşinde koşmasıyla uğradığı yıkım, bireysel başarıya yönelimin insanlık için bir yıkım olacağının sembolize edilmesi olarak da ele alınabilir. Çünkü oyununda Shakespeare'in tavrı daha çok kraldan yanadır. (1)

Oyunda İskoçya savaş halindedir. Siyasal bir karmaşa yaşanmaktadır. Cawdor Beyi krala karşı bir isyan başlatmış, bunun yarattığı karışıklıktan yararlanmak isteyen Norveç Kralı da ordularıyla İskoçya'ya saldırıya girişmiştir. Krallığı tehdit eden bu saldırıları durduran komutanlarsa Macbeth ve Banquo'dur. Oyunun başında bu savaş ve karmaşa ortamı, şimşek ve gökgürültüleri içinde fırtınalı bir havada üç doğaüstü yaratığın (cadıların) görünmesiyle çarpıcı bir biçimde verilir. İyinin ve kötünün birbirine karıştığı, neyin iyi neyin kötü olduğunun bilinemediği böylesi bir kaos içinde ortaya çıkan Cadılar savaşın yanı sıra Macbeth'le buluşmalarından da söz ederler. Peki ama bu karanlık güçlerin temsilcisi garip yaratıkların Macbeth'le ne işleri olabilir? Bu sorunun cevabı trajedinin gelişiminde en önemli öğedir.

Macbeth'in savaş sonrasında söylediği ilk sözler oldukça ilgi çekicidir, "Bundan iyi ve bundan kötü bir gün daha yaşamadım". Kaotik bir ortamı vurgulayan bu sözler şaşırtıcı bir biçimde ilk sahnede cadıların söylediği "iyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek" sözleriyle benzerlik gösterir. Savaşın geçtiği yerin yakınındaki kamp çadırında, kazanılan zafer ve Macbeth ve Banquo'nun yiğitlikleri övülürken, iki komutan yoldadırlar. Fundalıkda iki komutanın yoluna çıkan cadılar ayrı ayrı kahenetlerde bulunurlar. Macbeth'e Cawdor Beyi ve Kral olacağını, Banquo'ya da kral babası olacağını söylerler. İşte bu karşılaşma Macbeth'in iktidara ulaşma yolunda bireysel hırslarını körükleyecek ve bir cinayet makinasına dönüşmesine yol açacak eylemlerinin düşünsel boyuttaki ilk kıvılcımlarını sıçratır. Cadıların kaybolmasının hemen ardından ilk kehanetin gerçekleşmesi ve Macbeth'in Cawdor Beyi olduğu haberinin gelmesiyle, zaten kazandığı zaferi krala sadakatinin bir gereğiymiş gibi görmeyen ve bireysel yönü ağır basan Macbeth'in son kehanetin gerçekleşmesi konusunda bir ümide kapılmasına neden olur:

" Önce Glamis, sonra Cawdor beyi.

Daha büyüğü de geliyor öyleyse ardından!"

Ancak burada hiç kuşkusuz Macbeth'i ikileme sürükleyecek bir nokta belirir. Kral olabilmesi için eyleme geçmesi ve iktidardaki kralı öldürmesi gerecektir. Bu yüzden Macbeth, cadıların haberi iyi mi yoksa kötü mü bir haberdir çelişkisini yaşar:

"Bu bir haber, ötelerden bir haber:
Ne kötüye benziyor, ne iyiye. Kötü olsa,
Ne diye böylesine umut versin bana,
Doğru sözler etsin? Cawdor beyi oldum işte.
İyi olsa, ne diye kötülük soksun içime?
Öyle korkunç şeyler geliyor ki aklıma
Tüyerim ülperiyor; yüreğim yerinden fırlayıp
Kaburga kemiklerime çarpacak neredeyse!
İnsanın düşündükleri
Gördüklerinden daha korkunç olurmuş meğer.
Adam öldürmek bir kuruntu henüz kafamda,
Öyleyken, adam olmaktan çıkarıyor beni;
Elim ayağım kesiliyor daha düşünürken, (...)"

Başlangıçta kralı öldürmek gibi bir ihtimali düşünmek bile Macbeth'in üzerinde korkunç bir baskı yarattığından, o kendini kral olmanın da Cawdor Beyi olmak kadar kolay olacağına inandırmaya çalışır:

"Bahtımda kral olmak varsa var,

Ben elimi bile oynatmasam da korlar tacı başıma."

Ne yazık ki Macbeth'in tacı alabilmesi için elini oynatması gerekecektir. Çünkü Duncan kendisinden sonra oğlu Malcolm'un kral olacağını açıklar. Duncan'ın

öldürülmesi feodal düzenin yıkılması olarak ele alınırsa, bunu hazırlayan ve buna neden olan durumların Macbeth'in yaşadığı ikilemler aracılığıyla gösterilebilmesi için Shakespeare, Kral Duncan'ın öldürülmesi eylemini ikinci perdenin ortasına kadar geciktirir. Oyunda Duncan her yönüyle yüceltilmiş değerlerle ve olumlu yönleriyle gösterilen bir kraldır. Dolayısıyla Macbeth'in ona karşı olan karanlık düşünceleri acımasızlık, canilik olarak sergilenir. Duncan Macbeth'in Inverness'deki şatosuna konuk olarak gelir. Macbeth'in onu öldürmemesi için çok neden vardır aslında. Birincisi kralın amcasının oğludur Macbeth, kralla aralarında akrabalık bağları vardır. Ayrıca kralın en iyi adamıdır. Dahası kral onun konuğudur. Macbeth'in bu konuda yaşadığı ikilem özellikle I.perde VII.sahnedeki tiradında çok belirgindir ve böylesine iyi bir kralı öldürmek için onu iten gücün kendi yükselme hırsı olduğunun da farkındadır:

"(...) Adam burada iki katlı güvenlikte:
 Bir kere akrabası ve adamıyım:
 Ona kötülük etmemem için iki zorlu sebep.
 Sonra misafirim: değil kendim bıçaklamak,
 El bıçağına karşı korumam gerek onu.
 Üstelik Duncan, ne iyi yürekli bir insan,
 Ve ne bulunmaz bir kral.
 Her değeri ayrı bir İsrail borusu olur
 Lanet okumak için onu öldürene!
 (...) Sebep yok onu öldürmem için,
 Beni mahmuzlayan tek şey, kendi yükselme hırsım; (...)"

Macbeth bu sözlerinde kendisiyle girdiği bir hesaplaşma sonucunda kralı öldürmekten vaz geçer. Ancak Lady Macbeth'in gelişi ve üzerinde yarattığı etki yeniden karanlık düşüncelerine sarılmasına neden olur. Zaten Lady Macbeth

kocasının kanlı eyleminin öncesinde ve sonrasında önemli bir rol oynar. O bireysel tutkularını gerçekleştirmek konusunda kocasına göre daha karardır. Lady Macbeth, kocasının cadularla karşılaşmasını ve kehanetleri anlattığı mektubunu aldıktan hemen sonra, kralın o gece şatolarında konuk olacağı haberiyle duraksamadan cinayet planını kurar. Böylece kral eşi olmayı aklına koyan Lady Macbeth, kocasının yükselme hırsını körükleyerek kendi başına yapamayacağı kanlı eylemi Macbeth'e yaptıracaktır. Çünkü Lady Macbeth bir insan olarak şiddet eğilimine yönelik bir potansiyeli içinde taşıyorsa da oyunun geçtiği dönemin erkek egemen şiddet dünyası onun kadın kimliğinde eyleme geçmesini engeller. Yani savaşmanın, kan dökmenin, şiddet göstermenin erkeğe hak kılındığı, kadınınsa bu tür eylemlerden uzak tutularak varolan potansiyelinin bastırıldığı ve erkek egemen bir anlayışın çerçevesinde yapay bir kimliğin içerisine gömüldüğü bir dünyadır bu. Dolayısıyla dönemin kadına yüklediği görev, onu evinin dışından soyutlayan, içindeki şiddet potansiyelini kıran ve kocasının gölgesinde pasif bir yaşama yönlendiren bir çizgide biçimlenmektedir. Anlayış kadını her açıdan yumuşak olmaya, zayıf kalmaya, elindekiyle yetinmeğe ve boyun eğmeye yönlendirir. Başkaldırıysa kadından uzak bir konumdadır. Oyunda Lady Macduff bu anlayışa göre çizilmiş bir oyun kişisidir. Lady Macbeth'se tam tersi baş kaldıran bir kadın görünümündedir, elindekiyle yetinmez, içindeki gücün farkındadır ama erkek egemen anlayışın bakış açısından bu gücü yönlendirmek ister çünkü başka bir seçenek tanımamıştır, bilmemektedir. Dolayısıyla, Macbeth'i etkileyebilmesi ve soğukkanlı olabilmesi için dönemin kendisine yüklediği kadınlık özelliklerinden, cinsiyetinden ve insanlığından kurtulması gereklidir. Böyle bir dünyada, elde etmek istediği konuma ancak bu yolla ulaşabileceği düşüncesindedir. Yani bir kadın olarak kendi olanaklarını keşfederek ya da kendi bakış açısını geliştirerek değil, bir anlamda (o anlayışa göre) erkekleşerek ve şiddete yönelik bir eyleme geçmeği bir

erkeğin gözünden algılayarak isteğini gerçekleştirme çabasındadır. Daha sonra delirmesine neden olacak şey de aslında, bir kadın olarak kendi farkındalığına varmadan, dönemin anlayışından kendisine yarattığı yapay değişimin ve bu uğurda edindiği kimliğin ardında bastırdığı iç benliği olacaktır:

"(...) Gelin cinlerim, kana susamış cinlerim!
 Gelin alın benden kadınlığımı;
 Katılaştırın, taşlaştırın beni tepeden tırnağa.
 Öyle koyulaştırın ki kanımı,
 Merhamet işlemez olsun içine!
 İnsanlığım yumuşatıp ta beni
 Sarmasın korkunç karararımı;(...)
 Gelin sarın memelerimde kadınlığımı,
 Zehire çevirin sütümü! Sen de gel karanlık gece;(...)
 Karanlık göklerden hiç bir ışık sızıp da
 "Dur! Vurma!" diyemesin bana!" (I.perde V.sahne)

Duncan'ın öldürülmesinin sonrasında kralın oğulları kendi hayatlarının da tehlikede olduğu düşüncesiyle kaçarlar ve taht Macbeth'e kalır. Bu cinayet sonrasında Macbeth ve Lady Macbeth'in mutluluktan felakete sürüklenme dönemlerinin ve dönüşümlerinin başlangıcı olarak ele alabiliriz.(2) Öldürme sonrasına kadar kocasıyla büyük bir dayanışma içerisinde olan ve kocasının zayıf kaldığı yerde onu yeniden güçlendiren Lady Macbeth, bir süre sonra başlangıçta bastırılmış olduğu duygularının ve değer yargılarının su yüzüne çıkmasıyla karabasanlar görmeye başlar. Macbeth'e cinayet öncesinde ve sonrasında karabasanlar gördüren ikilemi aslında Lady Macbeth'de de benzeri bir biçimde varlığını sürdürmüştür. Cinayet öncesinde huzursuzlanarak avluya çıkarken kendi

kendine kralı öldürme konusunda söylediği, "(...) Kendim bitirirdim işini, Uyurken babama benzetmeseydim..." sözleri sonradan delilik biçiminde ortaya çıkacak bastırıldığı vicdani ikilemini gösteren ipuçlarıdır.

Macbeth'in dönüşümü ise bencilliğe, paranoyaklığa ve bir cinayet makinası olmaya doğru gider. Macbeth dönemin inanışına göre varoluş sırasında tanrısal zeminden sonra en üstte bulunan kralı öldürerek, süregelen düzeni de bir anlamda yıkmıştır. Yerine koyabileceği ne yeni sağlam bir düzen ne de bunun için bir ortam mevcuttur.(3) Başlangıçta feodal düzende krallığını sürdürmeye çalışır. Ancak beylerin hiç biri onun başa geçmesinden memnun değildir. Bunun yanı sıra kendi içinde yaşadığı bunalımları uyku uyutmamaktadır ona ve Macbeth kralı öldürürken beraberinde uykuyu da öldürmüştür. Böyle bir durumda artık kendisinin başarılı bir kral olması olanaksızdır. Bu da onu gittikçe daha bencil ve totaliter olmaya iter. Tahtını ve kendi varlığını tehdit edebilecek herşeye karşı savaşım içine girer. Saldırganlaşarak, şiddet kullanarak ve hatta salt öfkesi ve bencilce gururu yüzünden silah arkadaşı Banquo da dahil olmak üzere adam öldürerek krallığını sağlamlaştırmaya çalışır. Çevresinde güvenebileceği kimse de kalmaz. Güvенеceği tek umut kapısı olarak cadıları görür. Çünkü ona kral olacağını cadılar söylemiştir ve dahasını da söyleyebilirler düşüncesindedir. Cadılara akıl danışmaya gittiğinde onlar Macbeth'in bireyci yönünü körüklemekten başka bir şey yapmazlar aslında. Ona söz oyunları ile yenilmez olduğunu söylerler. Dolayısıyla Macbeth kendi verdiği kararların yaşamındaki tek belirleyici güç olduğu yanılsamasına kapılır:

"İkinci Hayalet: Elini kana bula, yılma yolundan şaşma!

Ana karnından çıkmış hiç kimseden korkma.

(...)

Üçüncü Hayalet: Aslan yürekli ol! Gururlu ol! Düşme ardına

Dil uzatan, baş kaldıran, tuzak kuranların.

Kimse Macbeth'in hakkından gelemez

Koca Birnam ormanı kalkıp üstüne yürümedikçe,

Dunsinane tepelerine kadar yürümedikçe."

(IV.perde I.sahne)

Bu sözler Macbeth'i yanıltır ve cadıların yanlış yönlendirmesiyle Macbeth kendi sonunu hazırlar. Cadılarla konuşmasından sonra kendisine fazlasıyla güven gelerek:"Bundan böyle içime ilk doğan ne olursa/ Elime ilk alacağım iş de o olacak" diyerek çıkarlarına daha çok sarılmaya ve yenilmezliğine inanarak daha da canileşmeye başlar. Oysa Macduff ana karnından doğmamış, annesinin karnı yarılarak çıkarılmıştır. Macbeth'e karşı saldırıya geçecek ordularsa ellerinde dallarla kamuflaj yaparak kral şatosuna doğru yürüyeceklerdir. Dolayısıyla Macduff ana rahminden dünyaya gelmediği için Macbeth'i yenebilecek bir kişidir ve ormanın yürümesi de yukarıda sözü edilen biçimde gerçekleşecektir. Macbeth'in krallığına karşı olan Macduff, Duncan'ın ölümünden sonra İngiltere'ye sığınan kralın büyük oğlu Malcolm'la beraber İngiliz ordusunu toplayıp Macbeth'e karşı saldırıya geçtiğinde Macbeth'in yenik düşmemesi olanaksızlaşacaktır. Malkolm'un tahta geçmesiyle de Macbeth'in kralı öldürerek bozduğu düzen yeniden yapılanmaya yönelecek gözükmektedir. Ancak oyunda Shakespeare'in Kralın öldürülmesinin hemen sonrasına koyduğu Kapıcı sahnesinde sarhoş kapıcının sözleri, toplumsal karışıklık ve toplumda bireysel çıkarılara yönelim olduğu konusunda ip uçları verdiğiinden, Malcolm'un feodal düzeni daha ne kadar sürdürebileceği de tartışılır bir hal alıyor. Oyunun en gerilimli sahnesinin ardından gelen bu sahne toplumdan örneklerle ortaya

koyduğu manzarayla Macbeth'in çıkarı peşine koşması arasında bir ilişki kuruyor ve toplumsal yönelimi de ortaya koyuyor:

"Kapıcı: Güm! Güm! Güm!... Kim bu cehennem davulcusu? Bir çiftçidir:

Bolluk olacak diye kendini asmış. (...)Vallahi, bu gelen iki yüzlü softa olmalı: Akın kara, karanın ak olduğuna yemin eden, Tanrı adına dünyayı kandırmış, ama Tanrıyı kandıramayıp gelmiş buraya. (...) Bu da kim? Ha, tamam!... Bir ingiliz terzi. Kumaş çalmış, hem de daracık bir Fransız pantolonu biçerken. Gel, terzi başı, gel de ütünü kızdır burada!(Bu cehennemde)"

(II.perde III.sahne)

Kapıcının söz ettiği cehennemlik kişiler, bugün içinde bulunduğumuz ortamda belki de hiç garip karşılamayacağımız, hergün yüzyüze gelebileceğimiz türden insanlar. Bireysel çıkarların ön planda olduğu günümüz toplumlarına baktığımızda, Shakespeare'in bu oyunuyla sorguladığı değer yargılarının hâlâ güncelliğini koruduğunu söyleyebiliriz. Ancak bugünün gözüyle baktığımızda, oyundaki fantastik öğelerden, Duncan'ın yüceltilmesine kadar bir çok noktada yorumlama farklılıkları ortaya çıkacaktır. Fantastik öğeler oyuna teatral bir zenginlik katmakla beraber, örneğin içinde bulunduğumuz yüzyılda artık cadıların varlığına kimseyi inandırmak mümkün değil. Bu nedenle oyunun günümüz bakış açısından yapılan metin analizlerinde cadılar çoğunlukla Macbeth'in iç sesi ya da bilinçaltının yansımaları olarak ele alınmakta. Macbeth'in bir diğer iç sesi olarak da Lady Macbeth düşünülmekte. Terry Eagleton'sa cadıları toplumun bilinçaltı olarak yorumluyor ve cadıların kadın mı erkek mi oldukları belirsiz garip görünüşleri ve çarpık konuşmaları benzeri noktalardan yola çıkarak, onların toplumun linguistik ve cinsel normlarını baltadıklarını söylüyor. Eagleton'un bu görüşünü şöyle açıklıyor: "Oyundaki

resmi toplumun dunda kendilerine ait bir bölgede yaşayan ve gerektiğinde bu bölgeden dışarı sızan, resmi toplumun yaşamını sürdürebilmesi için gereksinim duyduğu değerleri baltalayan ve ortaya çıkan bir tehlike olarak bastırılıp her seferinde daha büyük bir şiddetle geri dönebilen cadılar 'toplumun bilinçdışı' olarak yorumlanabilirler."(4) Dolayısıyla bu yorum doğrultusunda cadıların sadece Macbeth'in bastırıldığı eğilimlerinin su yüzüne çıkmasına ve eyleme dönüşmesine değil aynı zamanda ülkenin ileri gelen beylerinin de iktidara yönelik bastırılmış eğilimlerinin ortaya çıkmasına yol açtıkları ve bu durumun bir simgesi oldukları söylenebilir.

Eagleton, Lady Macbeth'in de bir açıdan cadılarla benzerlik gösterdiğini vurgular. Aralarındaki farksa cadıların bireysel girişimci olmamasıdır. Oysa Lady Macbeth bireysel bir girişimcidir ve geleneksel akrabalık ve kademe bağlarının kişinin kimliğini belirleyen bir değer olmadığını, bunun yalnızca bireysel amaçlara ulaşmada engel oluşturduğunu savunur.(5) Onun için insan olmanın yolu, kanlı bir cinayeti bile gerektirse, kişisel çıkarları uğruna amaçlanana yapmaktır:

"Macbeth: (...) Bir insana yaraşan

Herşeyi yapmaya varım. Ondan ötesini yaptım mı,

İnsan olmaktan çıkarım.

Lady Macbeth: Öyleyse hangi hayvan yazdırdı sana

Bana yazdıklarını? O zaman insandın asıl,

Yapmaya yüreğin olduğu zaman.

Daha ileri git şimdi,

Daha fazla insan olmak istiyorsan."

Lady Macbeth'in Macbeth üzerinde etkili olan bu sözleri, daha sonra, Macbeth'in karısından bağımsız hareket etmeye başlayarak, gittikçe dozu yükselen bir şiddet duygusunun oyuncağı olmasına ilk adımları oluşturur. Kralı öldürerek içinde yok ettiği geleneksel değerler, silah arkadaşı Banquo'yu öldürtmesiyle arkadaşlık, dostluk değerlerini de yok eder. Daha sonra savunmasız durumdaki Macduff'ın karısı ve oğlunu da öldürtmesi onun insani değerlerinden tümüyle uzaklaştığının göstergeleridir. Artık Macbeth karısının ölüm haberinden bile etkilenmez(6). Duyarsız bir biçimde: "Ergeç ölecekti kraliçe/ Ergeç söylenecekti bu söz." der.

Oyunun fantastik öğelerinden, içerdiği karşıtıklara kadar sahip olduğu zengin teatral anlatımlar, bugünün insanına içinde bulunulan yüzyılın gerçeklerine göndermeler yapma ve yorumlama açısından yaratıcı olanaklar sunmakta. Savaşların ve şiddete yönelimin artış gösterdiği, toplumun medya aracılığıyla duyarsızlaşmaya yönlendirildiği günümüzde "Macbeth" in hâlâ güncelliğinden ve bu yüzyıla da seslenebileceği çok şey içerdiğinden söz edilebilir.

Dipnotlar:

1. Yalaz, Cüneyt, "Macbeth Deneyi", Mimesis Tiyatro-Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı:3, sf.231
2. a.g.e.
3. Eagleton, Terry, "William Shakespeare" , Oxford: Basil Blackwell, 1986
4. a.g.e.
5. a.g.e.
- 6.a.g.e.

B) "MACBETH" SAHNELEMELERİ VE ŞİDDET ÖGESİ

"Cawdor Beyinin Krala karşı başlattığı isyanı bastırarak kazandığı zafer Macbeth'i tahtta en yakın kişi yapar. Kral olabilir, öyleyse olmalıdır. Dürüst ve adaletli kralı öldürür. Sonra bu cinayetin tanıklarını ve bundan şüphelenleri de öldürür. Öldürdüklerinin oğullarını ve arkadaşlarını da öldürmelidir. Daha sonra kendisine karşı olan herkesi ama herkesi öldürmesi gerekir. Sonunda kendi kendini öldürecektir. (...) Tarih oyunu en basit formuna ve tek bir imgeye indirgemıştır; öldürenler ve öldürülenler." Bu sözlerle *Macbeth*'in temasının yalnızca "cinayet" olduğunu vurgulayan Jan Kott, oyundaki bireysel amaca ulaşma hırsını, cinayetin planlanması, terörüyle işlenmiş cinayetlerin anıları ve işlenecek yeni cinayetlerin kaçınılmazlığının verdiği korku olarak yorumluyor. (1) İşte *Macbeth*'deki bu cinayet mekanizması tarihin değişmez bir manzarası olarak her dönemde farklı algılamalarla sahneye getirilmiştir. Oyundaki fantastik öğeler de bu farklı algılamaların sonucunda değişik biçimlerde yorumlanmıştır.

Örneğin, E. Gordon Craig, *Macbeth*'i cinayete götüren şeyin yalnızca insani hırsı olmadığını, Shakespeare'in ima etmeye çalıştığı şeyin bunun ötesinde bir şey yani görünmeyen güçler olduğunu söylüyor(2). Sahnede etkili bir sembolizmi savunan Craig, bu görünmeyen gücün sahnede cadıların gerçekçi bir anlayışta gösterilmesiyle etkili bir biçimde verilemeyeceğini vurguluyor ve bu yaratıkları şimdiye kadar bilindiği biçimde göstermek yerine yaratılan atmosfer içinde onların varlığını seyirciye duyumsatmak gerektiğinden söz ediyor. Craig'e göre, Shakespeare'in cadılar ya da hayaletler olarak adlandırdığı bu tinsel öge, salt cadılar sahnesinde değil *Macbeth* ve *Lady Macbeth*'in bir çok konuşmasında seyircinin karşısına çıkabilmelidir(3). Bütün bunlar bir anlamda bilinçaltının yansıması olarak algılanabilir. Arthur Hopkins'in 20'lerde sahnelediği *Macbeth*

bu düşüncelerden etkilenmiş benzer. Hopkins oyunun Shakespeare'e ait motiflerini bütün içerisinden damıtarak etkileyici ve korkunç bir öze iner. Seyircinin karşısına çıkarsa oyunun insanın içine, bilinçaltına çevrilmiş halidir.

Yönetmen bu atmosferi, sahnenin üzerinde üçgen oluşturacak biçimde duran üç büyük korkunç maske ve bunların gözlerinden sahneye yansıtılan ışıklarla(4) yaratmaya çalışır. Macbeth'in şiddet ve cinayetlerinin kaynağı olarak yorumlanan bilinçaltını yansıtan bu maskeler dışında siyah bir fondan başka dekor yoktur. Dolayısıyla ışık sahnede etkiyi artırıcı bir öğe olarak kullanılır. Bu sahnelemede, Macbeth'i ve karısını iyi ve kötüye doğru yönlendiren şey aslında, bilinçaltının derinliklerinde varlığını sürdüren onların ortak insani acılarıyla ilgili bastırılmış bir güçtür.

Gielgud'sa oyunda, Macbeth'in iktidar hırsını ve şiddeti tam bir ak kara karşıtlığında sembolize etmeye çalışır. Macbeth'in şatosu siyah fon içindedir. Macbeth ve Macduff karşılaşmasında, önceden savaşı kazanacak kişiyi seyirciye göstermek ister gibi Macduff ve peşindeki orduyu temiz açık renk tunikler içinde, Macbeth 'i ve adamlarınıysa kirli ve koyu renklerde gösterir. Zıtlıkların benzeri biçimde, oyunun bütününe ve sözlere de egemen olarak vurgulanması, seyirciye oyunda herhangi birşey keşfetme fırsatını vermediği için olumsuz yönde eleştirilir(5).

Shakespeare'in yapıtlarının, insanda düşünceler uyandırması ve insanlığın kendi sorunlarını geniş anlamda farkedebilmesi için keskin bir araç olarak düşünülmesi gerektiğinden yola çıkan Joan Littlewood, 1957'deki sahnelemede Macbeth'in iktidar hırsını ön plana çıkararak, insanlığın yaşadığı Dünya Savaşlarına göndermeler yapar. Oyuncular da üniformalar içindedirler. Cadılarsa Macbeth'in

yakasını bırakmayan kendi hayalinin ürünü şeyler olarak yorumlanır. Cadıların kazan kaynattıkları sahne Macbeth'in yatak odasında geçer ve kabus dolu uykusunda Macbeth onların sözlerini sayıklar. Yorumda Macbeth'in iktidar hırsının ardında yatan psikolojik bunalımları, iç karmaşası da verilmeye çalışılır. İnilti ve sızlanmalar halinde gelişen bu sahnede Lady Macbeth'de cadıların arasındadır(6).

Schechner'in 1969'da yaptığı Macbeth deneyindeyse amaç seyirciyi oyunun şiddet ve cinayet olaylarının içine katmak, seyircinin içindeki Macbeth'in farkına varmasını, seyreden herkesin oyun sırasında birer Macbeth olduğunu ve olayın sorumluluğunu taşıdığını hissetmesini sağlamaktır. Bu anlamda yapılan çalışma Shakespeare'in yapıtından uyarlanmış bir sahneleme olarak ortaya çıkar ve oyunun adı da "Makbeth" olur.

Schechner, oyunda seyircilerin ayakkabılarını çıkararak halı döşenmiş yerlerin birinden ötekine dolaşmalarını ister. Böylece onları olayın birer tanıkları haline getirerek, bu süre içinde seyircileri, oyuncuların olduğu kadar kendilerinin deneyimlerini de hissetmelerine yönlendirir. Şölen sahnesinde de boş masanın çevresini seyirciler doldurur. Etrafı seyredenlerle dolu daire biçimindeki oyun alanı, oyunun her bir arketip karakter grubu (Katiller-Macbeth ve Lady Macbeth; Kurbanlar-Duncan ve Banquo; İntikam alanlar-Malkolm ve Macduff; Karanlık Güçler) için belirlenen bölgelere ayrılır. Ortada bulunan bir masaysa kimseye ait olmayan bir bölgedir ve her grup burayı kontrol etmek için çabalamaktadır(7).

Declan Donnellan 80'lerdeki Macbeth prodüksiyonunda program dergisine şunları yazar; "Hiçbirimiz insanoğlunun şeytani gölgesinin dışında duramayız." Sahnelemesinde de korkunç bir kâbusun havası solunur ve yansıtmaya çalıştığı

aslında böyle kâbusların ortaya çıkmasından yani tarih boyunca Macbethlerin başa gelmesinden hepimizin sorumlu olduğunu vurgular. Donnellan *Macbeth*'i yorumlarken nasıl ele aldığından şöyle söz ediyor: "Ne kadar kötülüğün parçası değilmişiz gibi davranırsak onun o kadar aleti oluruz. Macbeth içimizdeki korkunç duyguları ortaya çıkarır. Sanki bizler Macbeth'in parçası oluruz. Macbeth, herkesin iyi olduğu bir ortamda gücü eline alan kötü kişi değildir aslında. O hepimizin gücü elde etmesine izin verdiğimiz biridir. İyi sayılan kişi Malcolm da sonunda Macbeth'in öldürülmesiyle onun yerini alır. Yani cinayetlerle dolu bir tahtta oturur. Kuşkusuz gerektiğini düşündüğünde o da cinayet işleyecektir. (...) Ben oyunun sonunda insanların içinde korku bırakmak istiyorum. (...) Macbeth bebekleri bile öldüren biri. Bunun olduğu bilinmeli. Macbeth masum çocukları öldürdüğünde seyirciler bunu sakın bir biçimde seyretmemeliler. Ancak böyle olayların yumuşatılması Macbeth oyununu kötü bir oyun haline sokar."(8)

4.Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde yer alan Münih Freies Theater'in "Macbeth" sahnelemesinde oyun sınır tanımayan bir barbarlığın göstergesi olarak ortaya konur. Tamamiyle kaba güç ve şiddet gösterisine indirgenen metnin şiirsel dili de önemini kaybeder. Seyircide estetik ya da haz duygularının yerini dehşet duygusu alır. Oyunda kadının içsel bir iktidarı, erkeyinse şiddet kullanabilen dışsal bir iktidarı dile getirmesi düşüncesiyle Macbeth ve Lady Macbeth figürleri bir oyuncuda birleştirilir. Artık cinsiyet değil barbarlıktır yansıtılacak olan. Cadılar kaykaylar üzerinde gezinen dazlaklara dönüşmüştür ve cinayet mekanizmasının birer parçalarıdır. Macbeth krallığına giden yoda çiğnediği cesetleri çöp kutusuna doldurur. Tüm dünyanın simgelendiği İskoçya bir mezbaha gibidir. Shakespeare'in metnini yorumları dğrultusunda kısaltıp yoğunlaştıran Georg Froscher ve Kurt Bildstein, dans, hareket, müzik, savaş ve

işkence sahneleri ve benzeri göstergelerle baskı mekanizmasını sahne üzerinde somutlaştırmaya çalışırlar(9).

Bu sahneleme örneklerinden de anlaşılacağı gibi, oyundaki cinayet ve şiddet izleği, günümüze geldikçe yorumlamalarda *Macbeth*'in psikolojik boyutundan toplumsal bilinçdışına oradan da dünya üzerinde her yerde varolan ve kanıksanmış bir barbarlığın yansıtılmasına doğru kayıyor. Savaşın ve acıların bitmek bilmediği dünyamızda şiddetin kanıksanmaya başlaması ve buna karşı duyarsızlaşma, tıpkı bir uyuşturucu bağımlısında görüldüğü gibi yeterli duyarlılığı sağlamak için bir sonraki adımda dozajın daha da artırılması gerekliliğini beraberinde getirebilir. Bu da şiddetin dünyamızda gittikçe daha da artması anlamındadır. Kan, kan ister. Kanın mekanizması bir kez harekete geçtimi artık insanın kontrolü dışında bağımsız hareket etmesi söz konusu olabilir. Shakespeare *Macbeth*'de bir sorunu ortaya atar. Bu iktidar meselesidir. İnsan neden iktidara sahip olma dürtüsünü ister acaba? Ya da neden bunu harekete geçirir? Aslında sorun iktidarın elde edilmesi değil, bunun sonrasında insanın içinde yaşadığı değişimdir. *Macbeth* için mekanik hale gelen savaş ve adam öldürme durumu aslında onun doğasına egemen olma savaşımının bir sonucudur diye de algılanabilir. Sonuçta bu da *Macbeth*'de faşizan bir tutumu gerektirir. 90'ların dünyasındaki bu tür bir durumun yansıtılmasına araç olarak *Macbeth* yapıtını seçen Theatre An Der Ruhr, 6. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde de sergilenen *Macbeth* yorumlarında çıkış noktalarının, dünyamızda hâlâ güncelliğini koruyan savaş durumlarının ve bundan aydınlığa kavuşmanın çözülme süreci olduğunu söylüyor. Shakespeare'in metnini radikal bir biçimde kısaltan Roberto Ciulli, yorumu doğrultusunda metine Nietzsche'den, Schopenhauer'den, İncil'den, şiirsel ve bilimsel deyişlerden yaptığı alıntıları eklemiş ve bununla mitsel bir çağrışım yaratılmaya çalışılmış(10). Bu durumda

bir Macbeth uyarlaması olarak ele alabileceğimiz oyunda özlenen bir dünyanın umudu yok. Cevap seyirciye bırakılmış. Yorumda ilk sahnede savaş ortamı içinde tiyatro yapmaya çalışan üç kadın görünür. Bomba gürültüleri arasında biri "Gözleri doymuyor. Dünyada artık bir şeyler yapılmalı." (11)der. Macbeth oyunundaki cadı rollerini ezberlerlerken kan üzerine yaptıkları bir konuşmadan sonra dünyadaki değerlerin değişmesine gönderme yaptıkları "İyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek" sözlerini tekrarlarlar(12). Cadılar medyaya göndermeler olarak buz pateni dansçısı, melek ve fahişe olarak Macbeth'e görünürler. Daha sonra sahnelemede cadılar ve Lady Macbeth özdeşleştirilirler. Macbeth bir ölüm makinası olarak ele alınır. Tatmin olmasının tek yolu cinayettir. Kral Duncan'sa bir mafya babası görünümündedir. Doris Kunzman'ın oyun hakkındaki yazısında şunları söylüyor:

"(...) bütünün içinde, figürler saydamlaşarak arketip yapılara dönüşürken, tarihin kendisi de görüntüye geliyor ve öykünün kendisi de görselleşiyor. Bu tablo değişik bilinç basamaklarının ard arda sıralanmasından öte, şiddetin kaçınılmaz örgüsünün sergilenişidir. (...) burada bir çok parçadan oluşturulan tabloda, daha bilinçli ve esnek yapıdaki insanların var olmasını düşlememize ve Macbeth'in monolitini ölen bir türün örneği olarak düşünmemize yol açan bir potansiyel var." (13)

Belki de bu yorum için söylenebilecek şey, belli bir düşünsel temele dayanmasına ve bu doğrultuda aksamamasına rağmen, bu düşünsel yoğunluğun sahnede biçimsel göstergelere dönüştürülmesinde kullanılan sembollerin bombardımanı altında, seyircinin kendi deneyiminden gelen bambaşka çağrışımlara yönelmesiyle yönetmenin vermek istediğinden uzaklaşabilmesi tehlikesinin doğduğudur. Kendisiyle yapılan bir konuşmada Ciulli bu tehlikeyi kabul etmekle

beraber asıl amacının, seyircilerin tümünde ulaşılabacak ortak bir algılamadan çok tek tek birey olarak onlar üzerinde yaratacağı etki olduğunu söylüyor. Bu da seyircinin o ana kadarki deneyimlerinden yaptığı özgür çağrışımlarla gerçekleşecektir diyor. Zaten şiddetin artan dozajını sahnelemede hissetmemek mümkün değil, diğer göstergelerin çağrışımları ve oyunun sonunda getirilecek yorumda seyircinin bireysel algılamasına bağlı olarak farklı biçimlerde kendini bulacaktır. Önemli olan yönetmenin bunu ne derece bilinçli bir düzeyde yönlendirebildiğidir.

Günümüzün hızla değişen değerleri, tiyatronun buna nasıl bir alternatif misyonla karşı durabileceği sorununu da gündeme getiriyor. İnsanların yaşamlarını, toplumsal gerçekleri göz önüne seren tiyatro, medyanın insanı önemsiz bir yaratık haline getirdiği bir ortamda, artık tiyatrodan çıkan seyircinin kafasını az önce seyrettiği sahnelemedeki göstergelerin anlamını çözmeye meşgul etmenin dışında, onlara insanlıklarını ve insani değerleri hatırlatma görevini de üstlenmek zorunda gibi.

C-D)TÜRKİYE'DE "MACBETH"E DENEYSSEL YAKLAŞIMLAR

Kan ve şiddet, Macbeth tragedyasında İskoçya Krallığı'nın nerdeyse bir kahramanlık simgesi halindedir. Yiğitliğin ölçütü kan akıtmaktır. Oyunda daha Macbeth'le karşılaşmadan onun ne denli yiğit bir asker olduğunu, Krallığa karşı ayaklanan isyancılardan Macdonwald'ın kafasını nasıl kesip mazgallara diktiğini öğreniriz. İşte Macbeth tarafından kafası mazgallara dikilen Macdonwald ve yaralı subayın savaş meydanından getirdiği haberler Müge Gürman'ın Macbeth uyarlaması 'Cadılar Macbeth'i'nde çıkış noktasını oluşturur. Gürman, oyunda adı bir kez geçen Macdonwald'ın aslında yönetime karşı haklarını arayan yoksulların önderi olduğunu söyler. Yaralı subayın söylediği "(...) (Macbeth ve Banquo'nun) Neydi zorları bilmem; yaralardan oluk oluk/ Akan kanlarla yıkanmak mı,/ Yoksa yeni bir Golgotha yaratmak mı?" (I.perde II.sahne) sözlerde isyana karşı yapılan savaşla ilgili olumsuz bir yargının da söz konusu olduğunu vurgulayan yönetmen, uyarlamasında Macbeth'in kazandığı zaferin diğer yüzünü de ortaya koymak ister. Yani halk isyancısı Macdonwald'ın tarafından da olaya bakılır. Bu noktadan hareketle Gürman, Macbeth'in iktidar hırsını ve güçlerin çatışmasını sergilemeye çalışır. Bunu yaparken de tüm olayı Cadıların gözünden gösterir(14). Olayın öncesini ve bize oyunda yansıtılmayan yönleri de bilen yaratıklar cadılardır ve bu oyunda Macbeth'in hikayesini, bilinmeyen yönleriyle, var olan çarpıklıkların eleştirileriyle bir de onlardan dinleriz. Sahnede oyun cadıların mağarasında geçer, cadılar üç kişi değil, tüm oyunculardan oluşmuştur ve mağaranın dışında olanları eleştirel bir gözle rolden role girerek bize gösterirler. Özgün metinde de Cadılar oyunun mihenk taşı oluştururlar aslında. Cadılar "Zamanın attığı tohumları görürüz"(15) derler. Gürman'ın yorumunda cadılar geleceği metafizik anlamda değil dialektik düşünce yardımıyla görüyorlar. Çünkü sistemin nasıl işlediğini biliyorlar ve Macbeth de sistemin bu işleyiş biçiminde izlenen yolda

gidiyor. Yani Macbeth oyunun başında daha iyi birisidir de sonunda artık kötü birisi olmuştur gibi bir yargı yok bu yorumda. Macbeth zaten o yolun yolcusudur. Cadıların ona kral olacağını söylemeleri de bir kehanetten çok zaten yolunu çizmiş birisinin sonunun nereye varacağını tahmininden ibarettir. Gürman için Cadıların bir diğer önemi de, onları toplumun marjinal bir kesiminde düşünerek, bilim öncesinin bilim adamları olarak görmesi ve bu uğurdaki savaşları. Yani onları farklı kılan bu özellikleri ve toplumun dışında bir yerlerde topluma uzaktan bakabilmeleri. Oyununla ilgili eleştiri yazısında Dikmen Gürün Uçarer sahnelemeyi şöyle anlatıyor: "(...) "Cadılar Mağarası" sahnesi öncelikle onların toplumsal, ekonomik, ve politik düzendeki çarpıklıkları yansıtışları ve güç kavgasında olaylara eleştirel yaklaşımlarıdır. Lady Macbeth ve Macbeth arasında oynanan sahnelere cadıların da gözlemci olarak katılmaları, yorumun ilginç bir biçimde sergilenişinin ötesinde onların gerçeği vurgulayışlarının simgesel anlatımıdır. Özellikle ikinci perdedeki "büyük tören" hazırlığı bu yöden ilgi çekicidir. "En acı gerçekler, en güzel anlatılabilirler... Ama biz, en kötüyü en çirkinle anlatacağız ve acıyı kaynatacağız." Lady Macduff sahnesinin de "büyük tören" kapsamında bir kukla oyunu olarak cadılar tarafından oynanması, yine onların, Gürman'ın "bilim öncesi bilim adamları" olarak tanımladığı cadıların olaylara bilinçli yaklaşımlarının göstergesidir. Oyunun sonundaki sözleri ise İskoçya Krallığında kavganın süreceğine işaretler. "Ah İskoçya, zavallı İskoçya! Öyle kötülükler aşılandı ki sana; çiçekleri kapkara."(16)" Gürman oyunu uyarlarken metini bozmaz ancak cadıların özgün metinde çok az olan konuşmaları, burada kendi tekerlemeleri, vurgulayarak birçok kez tekrarladıkları metinden alıntı sözleriyle yorum doğrultusunda genişletilir ve kendi yazdığı bu bölümlerle özgün metindeki sahneleri içiçe geçirir(17).

1987'de Müge Gürman'ın bir çeşit sistem eleştirisi olarak ortaya çıkardığı Macbeth uyarlamasını, 1992 sezonunda bir başka deneysel çalışma olarak burada söz edeceğimiz, Kenan Işık'ın Ortadoğu'da olup bitenlerden ve dönemin Körfez Savaşı'ndan etkilenerek yaptığı Macbeth yorumu izler. Işık'ın yorumunda yine bir iktidar mücadelesi gözler önüne serilir. Cadılar motifini tek bir kişide toplayan Işık, bunu iktidarın ve iktidara giden kanlı yolun simgesi olarak kullanır. Kanlı eylemlerin öncesinde ve oyunun en kritik anlarında elindeki kırmızı topu olayların ortasına yuvarlayan ve sonunda Macbeth'e sunan cadı, smokin giymiş, yüzü beyaza boyalı saçları olmayan bir erkek görünümünde çıkar sahneye. İlk sahnede dumanlar arasında oturmuş uzaktan kumandalı televizyonundan savaşı izlerken görürüz onu. San ki eserini izlemektedir. Kitle iletişim araçlarıyla, iktidar arasında kurulan şeytani ilişkiyi simgeler. Kral Duncan'sa tekerlekli sandalyede oturur ama sakat değildir. Işık'a göre bu hasta bir tahtın sembolize edilmesidir. Kralın oğullarından Donalbain tank ve militarist oyuncaklarıyla oynayan küçük bir çocuk olarak yorumlanmış. Bu oyuncaklarında güç elde etmenin tutkusunu yaşayan Çocuk, oyunun sonunda da cadının metal topuna doğru uzanıyor; yani iktidarın ve gücün peşinde, onu elde etmeye çabalıyor. Lady Macbeth kıvrak zekası ve güçlü kişiliği zayıflatılmış, cinselliği ön plana çıkarılmış bir kadın görünümünde. Macbeth'i kralı öldürme konusunda ikna etmesi de yine cinselliğini kullanarak gerçekleştirdiği bir şey. Lady Macbeth'in özgün metinde delirmeye yaklaştığı ve durmadan ellerindeki kanı temizlemeye çalıştığı uyurgezer halinin dramatik aksiyonu, bir banyo küvetinde yarı çıplak yıkanan bir Lady Macbeth'le biraz etkisini yitiriyor. Giysileri günümüz askeri üniformalarından oluşan Macbeth ve diğerleri feodal düzenin Kral ve Beylik ünvanlarını bu giysilerle pek de taşıyabiliyor görünmüyorlar. Bu yorumda Malcolm'da devrimci bir entellektüele dönüşmüş. Işık yorumu doğrultusunda metinde yaptığı kısaltmaları, sahnelemeye kattığı buluşlarla zenginleştirmeye

çalışıyor. Ancak bu buluşlar, çoğu zaman oyunun bütününe oturmuyarak, sadece yönetmenin sezgisel yaklaşımlarının sonucu ortaya çıktığı ya da ilginç olacağı düşüncesiyle yapıldığı kanısını oluşturuyor. Aslında yorum için çıkış noktasını çok güzel yakalayan Kenan Işık'ın bu yorumunda metinle hesaplaşma sürecinde bir takım aksaklıkların ortaya çıktığı ve bunların sahne üzerindeki görselleştirilme biçimlerinde de aynı sorunun devam ettiği söylenebilir. Örneğin; Şölen sahnesinde çalan İspanyol müziği ve cinselliğini ortaya çıkaran siyah bir giysi içinde Lady Macbeth'in İspanyol dansı yapması, elinde taşıdığı elma sepetinden yerlere dökülen elmalar, Banquo'nun öldürülme planının yapıldığı sahnede gizli tutulması gereken bu konunun Macbeth'in manikürünü yapan hizmetkarların yanında konuşulması, Macbeth'in kâbusunda pop müzik eşliğinde dans eden ve vamp bir şarkıcıyı andıran Lady Macbeth ve dans topluluğu, ormanın yürümesi gibi can alıcı bir sahnede, sahnenin çalılarla dekor yapılmış bir bölümünün raylı sistemden yararlanılarak öne doğru getirilmesi benzeri sahneler çarpıcı özellikleri olmasına karşın, kullanılan göstergeler oyunun bütünü ve getirilen yorum doğrultusunda nasıl bir yere oturtulacağı sorgulanması gereken şeyler. Çünkü sorun alında sahnede yaratılan ilginç görüntüler ya da buluşlar değil. Bunlar gerçekten hoş şeyler olabiliyorlar. Ama önemli olan seyircinin oyunun bütününde bunları bir yerlere oturtabilmesi yani Lady Macbeth, Macbeth'in rüyasında pop yıldızı gibi görünüyorsa bunun nedeninin bir biçimde zihinlerde aydınlanabilmesi, anlaşılabilmesi gerekir kanısındayım. Belki de bu yorumda aksayan nokta da budur.

Yorumla ilgili bir başka soru işareti de Shakespeare'in şiirsel dilinin bunca gösterge ve bağırış çağırış arasında kendine nasıl bir yer bulabileceği konusunda ortaya çıkıyor.

Kuşkusuz her oyunun sahnelenesinde büyük bir çaba, emek, özveri ve yaratıcılık söz konusu. Bunu göz ardı etmemek ve saygıyla, övgüyle değerlendirmek gerek ancak yönetmenler "ben anlatmak istediğimi böyle veriyorum, seyirci istediğini anlasın" anlayışında olaya yaklaşırlarsa oyunu seyirci karşısına çıkarmak belki de anlamsızlaşır. Oysa vermek ya da paylaşmak istedikleri bir şeyler olmalı ki bir oyun sahneye koyuyorlar. Bu paylaşımın ulaşmak için de getirdikleri yorumla ilgili olarak sahne üzerinde yaptıkları herşeyin hesabını verebiliyor olmalılar sanırım.

1993 sezonunda karşımıza çıkan Macbeth'se Diyarbakır'da sahnelenen ilk Shakespeare yapıtı olma özelliğini taşıyor. Işıl Kasapoğlu bu oyunu özellikle Diyarbakır'da sahnelemeyi istemiş. Kararını etkileyen ana neden o bölgede süren çatışmalar, acı çeken insanlar ve dökülen kanlar. Macbeth aracılığıyla orada yaşayan insanların sorunlarını da dile getirmeyi amaçlıyor. Sahnelemede Macbeth'in iktidarı elde etme öncesinde ve sonrasında işlediği cinayetler ve döktüğü kan, özelde Diyarbakır'ın, genelde tüm dünyanın içinde yaşadığı durumu simgelemek için kullanılıyor. Bunu görselleştirmek amacıyla da sahne platformu kana bulanmış. Kasapoğlu buna "kan ağlayan platform" diyor. Bu yorumda Macbeth tam bir barbar olarak gösteriliyor. Karısını bile saçından sürükleyerek selamlıyor. Ancak bir sonraki sahnede onu karısının kucığında zayıf bebekleşmiş birisi olarak buluyoruz. Lady Macbeth'se şeytani ve güçlü bir kadın olmaktan uzak sürekli ağlayan bir insan. Vahşet ve kaba gücün sahneye birlikte oyuncuların da kana bulanmasıyla verilmeye çalışıldığı bu sahnelemede özgün metine hiç dokunulmamış. Yaratılmak istenilen etki görsellikle verilmeye çalışılmış. Giysiler sade fakat tarihselliği düşünülerek seçilmiş. Sahnelemede özellikle ilgiyi çeken nokta bunca kan ve barbarlık söz konusuysen, gerek kullanılan müzik gerekse oyunun temposunda son derece dingin bir atmosferin hakim olması. Özellikle özgün metinde fırtınaların koptuğu şimşeklerin çaktığı

ilk sahne, bu yorumda son derece rahatlatıcı bir müzik eşliğinde iki erkek bir kadından oluşan üç cadının umutsuz ve sessiz üst platformdan aşağıdaki savaşı seyrederek repliklerini söylemeleriyle başlıyor. Oyun boyunca da sessiz bir köşede duran cadılar, oyunda gerilim ve merak noktası olma özelliklerini yitirmiş görünüyorlar. Medyanın bir etkisi gibi görülebilecek Lady Macbeth'in delirme sahnesiyse kadının yüzünün alttan aydınlatılmasıyla adeta korku filmlerinin efektlerini andıran bir havaya bürünüyor. Yine de oyun dingin havasından kurtulamıyor. Oyunun bütününde yadırgatan sahnelerden birisi de Kral Duncan'ın soytarıvari yorumlanması ve bu rolü oynayan oyuncunun aynı oyunculuğu ikinci bir rol olarak üstlendiği Hekate rolünde de sürdürmesi. Dolayısıyla kimin kim olduğu ve neden olduğuysa bir soru işareti olarak kalıyor. Tek tek sahneler ve karakterlerin yorumlanması bir yana oyunun bütününde işlenmek istenilenle ortaya çıkan arasında sorgulanması gereken önemli iki nokta olduğu söylenebilir: Birincisi şiddetin, cinayetlerin ve dökülen kanların anlatılmak istendiği böylesi bir karmaşa ortamında oyunun bu kadar dingin bir biçimde gelişmesinin neye hizmet ettiği, ikincisi zaten hergün gerek televizyonlarında gerekse günlük yaşamlarında kan ve şiddet görmeğe neredeyse alışmış, olayın gerçekliğini yaşayan insanların üzerinde, kan ağlayan bir platform ve kana bulanmış oyuncularla ya da medyanın efektleriyle hangi derecede bir etki yaratılmak istendiği, bunun yanısıra seyircinin bu konuda ne derecede düşündürülebildiği.

Dipnotlar:

1. Kott, Jan, "Macbeth or Death-Infected", Shakespeare Our Contemporary, Methuen and Co.ltd., London, 1964
2. Hinchliffe,P. Arnold, "Drama Criticism Developments Since Ibsen", sf.77-107, The Macmillan Press Ltd., 1979
3. a.g.e.
4. Richard, Lionel, "Expresyonizm Sanat Ansiklopedisi", sf.198, Remzi Kitabevi, 1984
5. a. Tynan, Kenneth, "Curtains", sf.24-28-77, Longmans, 1961
b. Bradby, David, and, Williams, David, "Directors' Theatre", sf.36, Macmillian Publishers Ltd., 1988
6. Roberts, Peter, "The Best of Plays and Players 1953-1968", sf.75, Methuen, 1988
7. Martin, Jacqueline, "Voice In Modern Theatre", sf.132, Routledge, 1991
8. Berry, Ralph, "On Directing Shakespeare" sf.204-207, Hamish Hamilton Ltd. 1989
9. a. İpşiroğlu, Zehra, "Kepenkleri Açalım", Milliyet sanat, sf.32, 1.6.1992
b. İpşiroğlu, Zehra, "Tüketim Toplumu Çarkının Dışında Bir Tiyatro", Gösteri, sf.78, Temmuz 92
c. Ergand, Çağlar, "Macbeth", 4.Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Katoloğu, sf.36-38, 1992
10. Kunzmann, Doris, "Buz Pistinde Ölüm Dansı", 6.Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Katoloğu, sf.74-75, 1994
11. a.g.e.
12. Kunzmann, Doris, "Tanrı Görünüşte Öldü", çev: Mustafa Tüzel, Tiyatro-Aylık Haber Tanıtım Dergisi, sf.24-25-26, Mayıs 1994
13. a.g.e.
14. Uçarer Gürün, Dikmen, "Acı Kaynatanların Gözüyle Macbeth Tragedyası", Cumhuriyet Gazetesi, 18.2.1987
15. a.g.e.
16. a.g.e.
17. a.g.e.

BÖLÜM III

A) "HAMLET" OYUNU VE YORUMLARA AÇIK ZENGİN YAPISI

"Hamlet" yıllar yılı Shakespeare'in en çok tartışılan, yorumlanan oyunu olarak bilinir. Sadece eleştirmenler, yönetmenler ya da oyuncular için değil, oyunu hiç okumamış, hatta Shakespeare'in adını bile duymamış insanlar için bile Hamlet adı ya da o ünlü "to be or not to be" sözleri bir anlam taşımaktadır. "Hamlet"i herkes için ilginç kılan özelliği nedir acaba? Aslında bu soruya kesin ve tek bir cevap aramak yanlış olacaktır. Çünkü bu soruyu herkes farklı yanıtlayacak dahası birbirleriyle çelişen yorumlar da ortaya çıkacaktır. Sanırım oyun kişisi olarak Hamlet'i ve oyunun bütününe ilgi çekici kılan da budur. Yani oyunun zenginliği: Bir yanda değişken ve bu değişkenliği içinde çeşitli kişilik özellikleri gösteren Prens Hamlet, diğer yanda oyunun bütününde işlenen çok çeşitli izlekler. Ahlâksal değerleri ezen bir politik güç, kuram ve uygulama arasında yaşanan çelişki, yaşamın sorgulanması ve insan psikolojisinin derinlikleri, bir aşk trajedisi, aile içi trajediler, babalar ve oğullar, takınılan roller ve maskelerle çevrilen entrikalar, sistem eleştirisi, oyun oynama gibi pek çok izleğin içiçe girdiği çok yönlü bir yapıt "Hamlet" (1). Bu nedenle de değişik okuma biçimlerine konu olabilecek bir yanı var.

Oyunda Shakespeare, kahramanını bir insanın içine düşebileceği en çetrefilli durumlara sokmuştur: Hamlet tahtın varisidir. Bu arada babası şüpheli bir biçimde ölür ve daha babasının ölüsü soğumadan annesi amcasıyla evlenir. Dolayısıyla Hamlet'i de tahtından eder. Dahası, babasının hayaleti Hamlet'e görünerek kardeşi tarafından öldürüldüğünü söyler ve öcünü almasını ister. Bu

karmaşık durumu düzeltmesi ve babasının öcünü alması gereken Hamlet harekete geçmek için kendisini ne kadar zorlarsa o kadar da eylemden kaçır. Oyunun sonunda amcasını öldürerek babasının öcünü alır ama bu durum kendisinin planlayıp yaptığı bir şey değil, bir takım rastlantılar sonunda gerçekleşen bir olaydır. İşler buraya uzanana kadar sarayda yaşananlar ve çevrilen entrikalara deli rolü yaparak edilgen bir direniş gösteren Hamlet'in, amcasını öldürmedeki tereddütü ve hemen eyleme geçememesi sonucu saraydan sekiz kişi daha hayatını çeşitli olaylarda yitirir.

Hamlet oyununa tahrihsel açıdan yaklaşan Helen Gardner, Brodley'in "Tanrı aşkına, neden Hamlet ilk başta hayaletin dediklerini yapmadı da sekiz kişiden yedisinin hayatını kurtarmadı?" sorusuna dönemin intikam trajedisi geleneği ile bu oyun arasında nedensellik ilişkileri kurarak cevap vermeye çalışıyor ve yazısında şöyle diyor:" (...) aynı şikayetin bir ölçüde dönemin diğer intikam trajedilerinin olay örgülerine karşı da yapılabileceğini söyleyebiliriz. "Hamlet" in olay örgüsünde Johnson'un zayıflık olarak gördüğü şey, aynı türdeki diğer oyunların olay örgülerinde bir özellik olarak ortaya çıkıyor.(...) temelde, herhangi bir intikam trajedisinin kahramanı içinde bulduğu durumu kendisi yaratmaz ve buradan trajedi doğar." Gardner'in araştırmalarına göre Elizabeth çağındaki intikam trajedilerinde, kötü adam oyunun iyi adamını öldürmek isterken kendi kazdığı kuyuya düşer. Bu arada dönemin yazı geleneği gereği, kötü adam tarafından bilmeden eline fırsat verilen iyi adam da ancak kötünün düzeyine inerek cinayet işler ve intikamını alır. Gardner'ın Hamlet'in tereddütünde olumlu bir yan olarak savunduğu şey, genç adamın, kötünün (Claudius'un) düzeyine inmeyişi. Dolayısıyla Hamlet daha masum gösterilerek seyircinin de tatmin ile öfke arasında bocalamasının önlenmiş olması. Yani oyunda Claudius'un tam anlamıyla kendi kazdığı kuyuya düştüğü söyleniyor. (2) Böylece Hamlet, ortadaki

suçun daha sabit olmasını bekleyerek eylemini suikast değil infaz haline getirmiş oluyor. Ancak asıl hedefi olmayan Rosencrantz ve Guildenstern'i müthiş bir entrikayla acımasızca ölüme göndermesi, perdenin arkasında saklanan Polonius'u tereddüt etmeden öldürmesi Gardner'in savunduğu trajedi geleneğinde bir yere oturtulamayacak ve aynı zamanda dönemin ahiâk anlayışına da uymayan eylemler. Dolayısıyla Gardner'ın Hamlet oyununu tarihsel açıdan, o dönemin trajedi yazım geleneğiyle açıklamaya çalışması oyunun bütününde yerli yerine oturmuyor ve Hamlet'in Kralı öldürmekteki tereddütüne tam bir açıklama getiremiyor.

"Hamlet'e psikolojik açıdan yaklaşan Ernest Jones, Hamlet'in bir türlü eyleme geçemeyişinin nedenini Oidipus kompleksine bağlıyor. Ertelemelerinin ardında bilinçaltında yatan nedenler olduğunu savunuyor. Hamlet başlangıçta babasının öldürüldüğünü bilmemesine karşın annesinin amcasıyla evlenmesine karşı çıkan ve onların beraberliklerine tiksintiyle bakan bir tavırdadır. Yani Hamlet'in çocukluğundan bu yana annesine olan sevgisinin bastırılmış hali babasına bağlılık biçimini alırken, amcasının annesiyle arasına girmesi sonucu Oidipus kompleksi yeniden ortaya çıkar. Jones'a göre bu durum Hamlet'in kendisini amcasıyla özdeşleştirmesine neden olur, çünkü Claudius, bilinçaltında annesine olan isteklerinin bir simgesi haline gelir. Bu yüzden de Claudius dışındaki insanların ölümü konusunda eylemini geciktirmezken, amcasını bir türlü öldüremez. Ancak kendisi ölürken onu da öldürebilir (3). Bu yorum doğrultusunda Hayalet'in görünme sahnesi de Hamlet'in iç sesi ya da bilinçaltı olarak düşünülebilir. Freudiyen bakış açısından, Hamlet'in Ophelia'ya karşı aldığı tavır ve kadınları aşağılaması da yine annesinin amcasıyla evlenmesi sonucunda bilinçaltındakilerin yansıması olarak ortaya çıkmaktadır ve Hamlet'in Ophelia'ya söylediği "Git, bir manastıra gir" sözünde 'manastır'la sözü edilmek

istenilenin 'genelev' olduğu savunulmaktadır. Bu tür bir yorum Hamlet'i Ophelia'dan uzaklaştıran nedenleri arkadaşı Horatio'yla eşcinsel bir ilişkiye yakınlaştırdığını da söylemektedir.

Hamlet'in ruh hastası olduğu için edilgen ve eyleme geçemeyen birisi olduğu da düşünülebilir belki. Fakat Ophelia'nın gerçekten delirmesiyle karşılaştırsak Hamlet'e deli diyemeyiz. O son derece akıllı ve aydın bir insandır, eğitim görmüş entellektüel birisidir. Mina Urgan "Deli rolü oynayan Hamlet'in davranışları, ara sıra neredeyse delirecek hale gelen Hamlet'in davranışlarından bambaşkadır" diyerek Hamlet'in deli olmadığını vurgulamak istiyor (4). Dryden'in söylediği gibi: "Üstün zeka ve delilik birbiriyle benzerlik gösterir." (5). Shakespeare de Hamlet'in delliğini ve bu arada ona söylettiği sözleri ve yaptırdığı dil oyunlarını ortama karşı bir silah olarak, bir karşı koyma olarak ele alır. Ortamın çarpıklıklarını yansıtır. Hamlet'in dışındaki dünya karanlık olaylarla dolu şizofrenik bir dünyadır. Kimse gerçek yüzünü göstermez, herkes birbirine rol yapar, oyun oynar ve oynatır. Bu dünyanın ona acı vermesiye kaçınılmazdır. Çünkü Hamlet'in gördüklerini, yaşadıklarını algılaması diğerlerinden farklıdır. O Wittenberg Üniversitesi'nde okumuştur ve edindiği farklı bakış açısı onun "bir cinayetin öcünü başka bir cinayete alma"(6) konusunda bocalamasına neden olur. Harekete geçmek için kendini ne kadar zorlarsa bir taraftan da o kadar eylemden kaçır. Çünkü "(...)Akıldışı uygulama karşısında Hamlet'in akli, uygulamaya elverişli olmaktan bütünüyle uzaktır."(7)

Farklı bir algılayış ve düşünüş biçimiyle olaylara yaklaşan Hamlet, çevresindeki insanların ve sistemin yozlaşmışlığı içinde kendinden başka kimsesi olmayan, umutsuzluk içindeki yalnız bir adamdır. Bu yönüyle Hamlet bireyselliği de vurgulanan bir kahraman olarak görülebilir. Entrika ve cinayet yoluyla elde

edilmiş amcasının iktidarına bir biçimde karşı çıkması gerekmektedir ve Hamlet delirmiş gibi davranarak bunu gerçekleştirmeye çalışır. Çünkü delilik ona çevresindeki iki yüzlülere maskelerinin altında yatanları hakaret olarak söyleyebilme rahatlığını ve kendisine acı veren bir dünyaya katlanabilme gücünü vermektedir. Ama direnişi pasif olmaktan ileri gidememektedir. Yine de takındığı tavır sarayda bir huzursuzluk ve birbirine güvensizlik yaratır. Yalnızca deli numarası yapan Hamlet'in değil, Hamlet'le şu ya da bu şekilde ilişkisi olan herkesin yaşamı denetim altında tutulmaya çalışılır. Herkes birbirini gözetler. Sanki herkes herkesin casusudur. Hamlet'e göre bütün bunlar, Danimarka'nın "çürüyüp kokuşmaya başlamasının" bir göstergesidir, "Dünya bir zindan Danimarka da en karanlık köşesidir." Hamlet'in bu sözleri oyunun politik boyutunu vurgulamak isteyen ve bir sistem eleştirisine yönelenlerin çıkış noktası olmuştur. Ünlü Shakespeare araştırmacısı Jan Kott'a göre "Hamlet" politik bir oyundur. Oyunda özellikle gençler yönetenlerin kurduğu sistemin bir parçası olarak kendilerine verilen rolleri üstlenirler ve kendilerinden istenildiği gibi hareket ederler, oldukları gibi değil. Hepsi mekanizmanın birer kurbanıdır. Hamlet'le Ophelia arasındaki aşk da soluklaşır. Çünkü bu dünyada sevgi için yer yoktur. Kral ve Polonius'un iki genci gözetleme anında, Hamlet Ophelia'yı hırpalayarak "Manastıra gir!" diye bağırırken aslında kendilerini dinleyenlere de bağırılmaktadır. Sözlerine devam ederken Polonius için, "Kapıları üstüne kapayın da bari, evinden başka yerde maskaralık etmesin!" der. Çünkü gözetlendiğinin farkındadır. Aslında gözetleme ve kontrol altında tutma modern devletin temelini oluşturan bir unsur. Sistemin empoze ettiklerinin dışına çıkan ve farklı davranışlar gösterenleri bir biçimde zararsız hale getirmek için kullanılan yollardan biri.

Politik açıdan yorumlandığında ünlü "olmak ya da olmamak" sözleri de, bir varoluş sorunundan çok, amacı ve görevi uğruna savaşmak, mücadele vermek ya da savaştan vaz geçmek anlamını içeriyor. Jan Kott Hamlet'i politik açıdan yorumlarken Brecht'ten de etkilenmiş. "Tiyatro, zamanının ihtiyaçlarını her zaman dikkate almalıdır, bunların farkında olmalıdır." diyen Brecht, Hamlet oyununu, içinde yaşadığı "(...) kanlı ve karanlık zamanlar, suçlu egemen sınıfların,akla yönelik yoğun kuşkuların" çağının gerçeklerini göz önünde tutarak yorumluyor ve Hamlet'in ruhsal derinliğinden çok, oyunda birbirini izleyen tarihsel ikilemlerle ilgileniyor. Dolayısıyla öykü, savaş, cinayet, politik oyunlar ve taht kavgasının yaşandığı bir ortamda, değişik bir mantıkla olaylara yaklaşan Hamlet'in, mandıkışı bir eylemi gerçekleştirmedeki çelişkisini anlatır bir hal alıyor. Sonunda da Hamlet bu çelişkinin kurbanı oluyor. (8)

Oyunun çok katmanlı yapısında görülebilecek 'oyun oynama' izleği politik içeriğin bir uzantısı olarak sürdürülüyor ve iki yüzlülük biçiminde, entrika biçiminde ortaya çıkıyor. Hamlet çevresinde olup bitenlerin iç yüzünü görebilen bir insan olarak, Polonius'a namuslu olmaktan söz ettiği alaylı konuşmaları, Ophelia'yla konuşmaları sırasında dürüstlükten ve güzellikten söz ederken kullandığı sözler, Rosencrantz ve Guildenstern'e insanın bir flüt gibi çalınamayacağını anlattığı dizelerde hep insanların iki yüzlülüklerini alaycı ve sivri bir dille vurgulamaya çalışır. Hamlet'in bu uzlaşmadığı dünya içinde görünüş ve gerçeklik arasındaki ilişki ve iki yüzlülük çeşitli biçimlerde göz önüne serilir. Oyun ne olduğu bilinmeyen bir "görüntü" ya da "hayalet" in görülmesiyle başlatılmıştır. Hayalet gerçeklerin söylenmesi için bir araçtır. Zaten Hayalet'in sözlerinden sonra Claudius'un ışıldayan tahtının ardında yatan iğrenç cinayet, kardeşinin katili olduğu, Kraliçe'ninse zaaflarına kendini kaptırıp bu katil amcayla evlendiği, bu nedenle onunda suçlu olduğu, ihanet ettiği gerçeği Hamlet'in gözünde ortaya çıkar. Çevresinde hiç bir şey görüldüğü gibi değildir.

Herkes birbirine rol yapmaktadır. Görünenler gerçeği yansıtmamaktadır sadece maskeleymektedir. Yine de Hayalet'in söylediklerinde ikileme düşen genç adam, bu görüntünün babasının biçimine girmiş bir şeytan olabileceği ve onu kötü işlere sürükleyeceği endişesini de yaşamaktadır. İşte Hamlet'in bir anda öskesine ve duygularına kapılıp amcasını öldürmesini engelleyen, yaratılışındaki bir eksiklikten çok, entellektüel düzeyde düşünmesinin bir sonucu olarak Hayalet'e ve sözlerine şüpheyle yaklaşmasıdır. Şüphesini giderme yolunu yine entellektüel bir çerçevede biçimlendirir. Saraya gelen oyunculara Hayalet'in söyledikleri doğrultusunda temsili bir cinayet oyunu oynatır. Bu oyun içindeki oyun sarayda dönen kanlı iktidar oyunlarının ve yapay bir dünyanın sembolize edilmesidir. Aslında Conzago'nun öldürülmesini anlatan bu oyunun ismine "Fare Kapanı" der Hamlet ve oyununa eklediği 10-15 dizelik bölümle Kral'ın babasına oynadığı oyuna temsili bir oyunla karşılık vererek onu kapana kısırmayı planlar.

Bu arada Shakespeare Hamlet'e söylediği oyuncular tiradıyla dönemin rol yapma anlayışına ve tiyatro geleneğine eleştiriler getirirken, Hamlet'in çevresindeki yapmacıklıkları ve rolleri üzerlerinden akan iki yüzlü insanların da ancak aptalları kandırabileceklerine ama Hamlet gibi duyarlı, bilgili ve gerçeği görebilen kişiler içinse üzüntü kaynağı olmaktan ileri gidemeyeceklerine gönderme yapar. Böylece burada özentisiz, yapmacılıktan uzak bir dünyaya olan özlem de dile getirilir. Dolayısıyla bu oyun içindeki oyun yapının gerçek dünyaya göndermeleridir.

"Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle. Çünkü bir çok oyuncular gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin tellallarına okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. (...)Doğrusu, yürekler acısı geliyor bana gürbüz bir delikanlının,

takma saçlar sakallar içinde, bir acıyı yüreğini parçalarca, didik didik ederce bağırıp halkın kulaklarını yırtması; o halk ki çok kez anlaşılmaz, dilsiz oyunları, gürültü gümbürtüyü sever. (...) Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını. En başta gözeteceğimiz şey, yaratılışa tabiata aykırı olmamak. Çünkü bunda sapıttık mı tiyatronun amacından uzaklaşmış oluruz. Doğduğu gün de, bugün de tiyatronun amacı nedir? Dünyaya ayna tutmak, iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup olmadığını ortaya koymak. Gerçeği büyütme ya da küçültmeyle bilgisizleri güldürebilirsiniz, ama bu bilenleri üzer; oysa bir tek bilgili dost, bilgisiz bütün bir kalabalıktan daha önemli olmalı sizin için. (...) İnsan yapıyorum derken insanlığın berbat bir kopyasını yapmışlar." (III.perde,II.sahne)

"Hamlet"in modern incelemelerinde öne çıkarılan bir diğer izlek, babalar ve birbiri ardı sıra babalarını yitiren oğullar izleği. Bu açıdan bakıldığında oyundaki üç genç erkek, Hamlet, Leartes ve Fortinbras'ın durumlarında benzerlikler görülür(9). Fortinbras'ın babası Norveç kralı, Hamlet'in babası Danimarka kralı tarafından yenilgiye uğratılmış ve öldürülmüştür ve tahta Fortinbras'ın amcası geçmiştir. Hamlet'in babası ise amcası tarafından öldürülmüş ve taht kraliçeyle evlenen amcanın olmuştur. Leartes'in babası Polonius ise Hamlet'in annesiyle konuşmalarını perde arkasından dinlerken yanlışlıkla Hamlet tarafından öldürülür. Her üç gencin de doğal yoldan ölmeyen babalarının öcünü alma girişimleri ortak yanları gibi görünse de, eylem biçimleri oldukça farklıdır. Böylece benzer durumlarda farklı kişilerin farklı davranışları da oyunda sergilenir: Kararsız, çekingen, olaya daha entellektüel açıdan yaklaşıp eylemi geciktiren Hamlet; duygularına ve kızgınlığına kendini çabuk kaptıran ve daha

düz bir mantıkla harekete geçen Leartes; Hakkını aramasını bilen, savaşçı ve şövalye geleneğini koruyan, o çizgide eylemlerini gerçekleştiren Fortinbras. Ayrıca Fortinbras oyunda iki kez görünmesine rağmen bir çok bölümde kendisinden söz edilir ve oyunun sonunda can alıcı noktayı da o oluşturur. Elsinore' da olanlar olur, acılar çekilir, insanlar ölür sonundaysa Polonya seferinden dönen bu genç Norveç prensi Danimarka tahtına oturur ve Danimarka'nın bozulmuş düzenini restore etme görevini üstlenir. Sonuçta bu üç genç içerisinde Fortinbras sonucu belirleyen ve kesinliğe ulaştıran bir role sahip. Fortinbras'ın Danimarka'nın savaşta Norveç'den kazandığı topraklar üzerinde hak iddia ederek Danimarka'ya savaş açmak istemesi, daha sonra bir onur meselesi yaparak, işe yaramaz bir avuç toprak için Polonya seferine çıkması, onu şövalye geleneğini sürdüren güçlü ve savaşçı bir prens görünümüne sokuyor. Shakespeare Fortinbras'ı Danimarka'nın bozulan ahlâksal ve toplumsal durumunu düzene koyması için yani belirli bir doğru anlayışı çerçevesinde gelenekselliği savunduğu için mi sonunda Danimarka tahtının sahibi yapıyor acaba? Ya da Shakespeare'in yaşadığı dönemin feodal yönetimden kapitalist yönetime kayışların yaşanmakta olduğu bir geçiş ve karmaşa dönemi olduğu düşünülürse, yazar henüz bir yere oturmamış bu geçiş dönemi değişimlerinin ve toplumda yarattığı sarsıntının ancak eski düzenin sürdürülmesiyle mi bir çözüme ulaşacağını söylemek istiyor? Kimdir bu Fortinbras? Yazar bu konuda pek ip ucu vermiyor ama bunlar da olaya nasıl bir yorumla yaklaşıldığına bağlı olarak her dönemin farklı yanıtlayabileceği sorular belki de. Ancak bu hırslı prens Danimarka krallığına pek de radikal değişiklikler getirecek gibi görünmüyor. Aslında hikâye kaldığı yerden sürecek, aynı oyun başka oyuncularla oynanacak. Sonuçta Hamlet'in korkak olduğu için eyleminde gecikmediğini, o kendine empoze edilen bir rolü kabul etmek istemeyerek kendi bakış açısından olaylara çözüm aradığı ama içinde bulunduğu ve uzlaşmadığı bir dünyada yaklaşımının

onu "sessiz bir dünyaya" yani ölüme gönderdiğini söyleyebiliriz. Bütün bunlar da Fortinbras gibi birisinin yıldızının parlamasını sağlıyor. Oyunun sonunda, Hamlet'i ölüme sürükleyen bu kokuşmuş dünyanın değişmesi için bir ümit ışığı varsa bu, Hamlet'in ölmeden önce Horatio'dan istediği şey de yani Horatio'nun Hamlet'in hikayesini dünyaya ve Fortinbras'a nasıl aktaracağına ya da neler söyleyeceğinde olmalı:

"Horatio ben gidiyorum, ama sen buradasın,
Anlat beni anlat haklı olduğumu
Kuşkusu kalanlara
(...)
Biraz daha katlan bu kötü dünyamıza
Benim hikayemi anlatmak için.
(...)
Ah, ölüyorum Horatio!
(...)
İngiltere haberlerini duyamam artık.
Ama, Fortinbras'ın yıldızı parlayacak sanırım.
(...)
Gerisi sessiz bir dünya."

Dipnotlar:

1. Kott, Jan, "Hamlet of the Mid-Century"
2. Gardner, Helen, "Historical Approach to Hamlet"
3. Jones, Ernest, "Hamlet and Oidipus"
4. Urgan, Mina, "Hamlet ve Shakespeare"
5. a.g.e.
6. Brecht, Bertolt, "Tiyatro İçin Küçük Organon"
- 7.a.g.e.
- 8.a.g.e.
- 9.a) Jewkws, W.T., "To Tell My Story", The Function of Framed Narrative and Drama in Hamlet.
- b) Kott, Jan, "Hamlet of the Mid-Century"
10. Shakespeare, William, "Hamlet"

B) "HAMLET" SAHNELEMELERİNDE DEĞİŞEN YORUMLAR

Bu bölümde oyunlara yönetmenin bakış açısının önem kazandığı 20.yy sahnelemelerinden örnekler getirilmeye çalışılacaktır. Burada ele alınacak olan Hamlet yorumlarında, dönemlerinin anlayışlarını yansıtmaları açısından önemli görülen sahnelemelere değinilecektir. Buradan varılmak istenilen nokta, çok katlı bir yapısı olan "Hamlet" oyununa farklı dönemlerdeki farklı yaklaşımların, değişen anlayış ve değerlerin bir yansıması da olduğunu göstermektir. Örneğin, 1929/30'larda John Gielgud'un Hamlet'i öc almanın vahşeti ve acımasızlığıyla başa çıkamayacak denli ince, kusursuz bir duygusallığın ideal örneği olarak işlenirken, 1940'larda ve 50'lerin başlarında Olivier'in ve Burton'un oynadıkları dürüst, güvenilir, atletik Hamlet'in, Danimarka'nın çürümüşlüğü, yalanları ve entrikaları tarafından etkilenebilecek incelikte de olmaması dönemden döneme değişen anlayışlara da gönderme yapmakta. Çeşitli eleştiri yazılarından edinilen bilgiler ışığında değişik yorumları incelemeye çalışalım.

1937 yılında Gutrie, Hamlet oyununu psikoanalitik bir çerçeve içinde Oidipal bir çatışma üzerine kurar. Ernest Jones'un "Hamlet" in psikanalitik açıdan çözümlemesini yaptığı makalesini temel alan bu The Old Vic prodüksiyonunda, Hamlet bilinçaltında annesine duyduğu sevgiden dolayı amcasını öldürme konusunda ikilemler yaşar ve bir türlü harekete geçemez. Çünkü amcasıyla kendisini özdeşleştirerek onun gibi annesine yakın olmak isteği içindedir. Yorumun uzantısı olarak Hamlet Gertrude'la konuşmaları sırasında annesinin dudaklarına şehvetli bir öpücük de kondurur. Hamlet karakteri Laurence Olivier tarafından bu doğrultuda geliştirilir ve o döneme kadar alışıldığı biçimiyle ince ruhlu, duygusal olarak değil de daha canlı, alaycı ve kararlı bir Rönesans insanı olarak yorumlanır. Olivier bundan on yıl sonra "Hamlet" i sinemaya taşır. Taşdığı

kaygılar daha çok sinema seyircisi açısından. Sinema dilinin görsellik aracılığıyla aktarabileceğini düşündüğü bir çok sözü ve bunun yanısıra oidipal yaklaşım içinde ancak yan tema olarak görünen Fotinbras, Rosencrantz ve Guildenstern karakterlerini ve Danimarka ve Norveç'in içinde bulunduğu politik krizi oyundan çıkarır. Böylece oyunu daha basitleştirerek sinema seyircisinin anlayabileceği bir biçime getirdiğine inanmaktadır. 1937 prodüksiyonunun bir devamı olarak görülen filmde Gertrude'un cinselliği giysilerinden tavırlarına değin vurgulanırken, Hamlet ve Gertrude arasında geçen konuşma esnasındaki öpüşmeleri de öne çıkarılır. Son sahnede Hamlet'in cesedi taşınırken kortej Gertrude'un odasından geçer ve görüntüde Hamlet'in doğumunun ve annesinin ihanetinin bir göstergesi olan kraliyet yatağı kalır. Hamlet-Ophelia ilişkisi de filmde önemli bir yer tutar. Hamlet annesi ve amcasının hainliğini öğrendikten sonra Ophelia'nın odasına gider. Sessizce genç kıza bakar ve sanki bir şey söylemek istercesine ona yakaşp sonrada ellerini yüzüne koyarak odadan çıkar. Çünkü Ophelia onu anlayamayacak denli genç ve deneyimsizdir. Duruma bir anlam veremeyen Ophelia da Hamlet'in kendisini red ettiğini sanır. Olivier'in yönetmen olarak vurguladığı ironiyse, Hamlet'in genç kızla konuşmayarak onu annesi ve amcasıyla ilgili konudan soyutlamaya, pislige bulaşmaktan korumaya çalışmasının aslında Ophelia'nın yıkımına neden olmasıdır. Ophelia'nın gerçekten delirmesiyle Hamlet'in deli rolü yapması arasındaki trajik karşıtlıkta ortaya konur.(1)

1953 yılındaysa "Hamlet"i yönetmen Michael Benthall, The Old Vic'de sahneye koyar. Hamlet'i Richard Burton oynamaktadır. Bu yorumda Hamlet bir eylem adamı olarak ele alınır. Klasik anlayışın, tüm ihtirası felsefe, şiir, sanat ve oyun ortaya koymak olan o ince ruhlu Hamlet'i yoktur artık. Bu yorum için yazılan eleştirilerde Hamlet'in incelikten yoksunluğu şöyle dile getiriliyor: "bir flüt değil

bir trampet bu Hamlet."(2). Burton Hamlet karakterini daha sert ve saldırgan birisi olarak yorumlarken, Polonius telaşlı ve yerinde duramayan, Claudius'sa son derece derbeder, şapşal bir kral olarak gösterilir. Gertrude analık yanı gösterilirken cinselliği de vurgulanan bir kadın, Ophelia'ysa babasının ölümü yüzünden değil İngiltere'de öldürüldüğünü sandığı Hamlet'in acısına dayanamadığından deliren aşık bir genç kız olarak yorumlanır. Hayalet'i tüyler ürpertecek bir biçimde sahneye getiren Benthall, projeksiyonlar yardımıyla ölü kralın yüzünden bulutlar geçirip, Hayalet'i insanın gözünden kayan bir şeymiş gibi göstererek bu sahneyi kendi açısından çözümler. Bu yorum üzerine çıkan eleştirilerde metinde yapılan değişikliklerden en önemlisinin dördüncü soliloguy olarak bilinen "to be or not to be" nin, üçüncü soliloguy olarak yer değiştirmesi ve "manastıra git" sahnesinin üçüncü perdeden alıp, ikinci perdeye konması, kostümlerinse 19.yydan esinlenerek hazırlanması olmuş. Oyun için yazılan eleştirilerde aslında Shakespeare'in metninde gerilim noktası olarak var olan Polonius, Kral ve Hamlet arasındaki ilişkinin, Benthall'ın Hamlet'i atak birisi, diğerlerini daha silik kişiler olarak yorumlamasıyla oyundaki gerilimi zedeleyici bir hal aldığı belirtiliyor. Benthall oyunu Danimarka ve İsveç Kral ve Kraliçesi'nin huzurunda Elsinore'da da sahneler. Daily Express'de John Barber'ın eleştiri yazısından sahnelemenin adeta bir peri masalına dönüştüğünü ve Burton'un da sadece bir film yıldızı olarak görüldüğünü öğreniyoruz.(2)

Hamlet 1960'lara kadar İngiltere'de hep kahramanca özellikleri yani cesur, zeki aynı zamanda zarif olan ama bu özellikleri olaylar yüzünden yenilgiye uğrayan bir kahraman olarak oynanırken, 1960'larda eksik yanları da olan bir insan olarak gösterilmeye başlanılır ve Hamlet'in bir birey olarak başarısızlığı, tereddütü, harekete geçemeyişi yönetmenlerin imgelemine etkiler. Yönetmenlerin Hamlet'e yaklaşımlarındaki değişim, 60'lı yılların toplumsal ve politik değişikliklerinin

etkisiyle de doğru orantılıdır. Örneğin Bryden, Hamlet'i yetersizlikleriyle olayları daha da kötü duruma sokan bir kahraman olarak yorumluyor. Bu yorumların en uç örneğiyse Theatre of Cruelty sezonunda sergilenen Charles Marowitz'in "Hamlet"inde görülüyor.

Hamlet burada deneyimsiz, toy ve ebeveynlerinin baskısını kıramayan, bunları aşamayan, olgunlaşmamış bir prens olarak ele alınırken, yine aynı dönemde başka ülkeler de kendi "Hamlet"lerini, değişen biçimlerde ortaya koyuyorlar. Örneğin "Hamlet Almanya'dır" sloganıyla Hamlet'in Claudius'dan kurtulma konusundaki yetersizliği, 1930'larda insanların Hitlerden kurtulamama başarısızlığına bir gönderme olarak yorumlanır (3).

Avrupa ve Amerika'da üst düzeylerine ulaşan kapitalizm beraberinde getirdiği bireyin yabancılaşması olgusuyla insanları pasif, yetersiz, üretimden çok tüketime yönlendirilmiş yaratıklar haline getirirken kendi egemenliğini kuruyordu. Yabancılaşma bireyin kendini gerçekleştirmesine, yaratıcılığının özgürleştirilmesine dönüştürülmeliydi. İnsanlar artık savaştan Vietnam'ın yanındaydılar ve öğrenci hareketleri anti-empyralist düşüncüyü savunuyordu. Kapitalist sömürgecilik ve faşizme karşı tiyatro bir alternatif olabilmeliydi. Yeni 'Sol Alternatif', sanat denemelerini etkilerken, tiyatrodaki bilinçli bir deneyselliğe yönelim başladı ve böylece "Hamlet" yorumları da değişti.

Örneğin, 1965'de Peter Hall RSC Stratford'daki yorumunda Hamlet'i bir anti-kahraman olarak göstermez. Hamlet kendini, Vietnam Savaşı'na karşı protestolarda ve Çiçek Gücü hareketlerinde göstermek isteyen idealist bir öğrenci kuşağının sözcücüdür. Bu "Hamlet" dönemin olaylarıyla, politik durumuyla ilgili bir oyundur. Norveç'le olan soğuk savaş neredeyse odak noktası olarak

vurgulanır. Fortinbras sahneye girdiğinde gümüş göğüslüğü ve altın sarısı saçlarıyla tüm görkemliliği içinde bir yarı tanrı görünümündedir ve kapitalizmi simgelediği söylenebilir. Bu sahnelemede dekoru hazırlayan John Bury Elsinore'ü, mermer zemin ve örme duvar örtüleriyle yansıtılan varlıklı bir toplumun kalabalık, olaylı ve hareketli bir hükümet merkezi görünümüne sokarak oyunun politik içeriğini dekorla birleştirir. Hamlet'se bu vurucu militarizmin ve saray gösterişinin içinde hapsedilmiş bir genç olarak oyunun başından itibaren varoluşsal bir panik içerisinde. Çünkü içinde bulunduğu ortamda kendi kimliğini bulamaz. Tüm bildiği sarayın görünen gerçekliğinin yalanları ve değişen değerleri gizleyen bir maske oluşturduğu ve kimseye güvenilemediğidir. Hayalet'in öc alma çağrısı da Hamlet için aslında içinden yalanların ortaya çıktığı (doğduğu) bir eylem yaşantısına katılma çağrısıdır Peter Hall, Hayalet'i son derece ürkütücü ve devasa bir gölge olarak yorumlar. Hamlet gölgenin büyüklüğü karşısında küçücük bir çocuk gibi kalır. Dolayısıyla Hayalet'in isteğinin Hamlet üzerindeki ezici baskısı da vurgulanır. Bu da dönemin ekonomi ve politikasının birey üzerindeki ezici baskısı olarak düşünülebilir.

Yoruma getirilen eleştiriler daha çok konuşuk dili üzerine yoğunlaşıyor. Çünkü, dizeler geleneksel tavıra ters düşen ama yorumla ilgili olarak değiştirilerek beklenmedik vurgularla bambaşka bir biçime sokulmuş ve kulağa yabancı gelen dizeler haline gelmiş. Dolayısıyla Hamlet sanki yepyeni bir oyunmuş gibi dinlenilmiş.(4) Ama oyunu, değiştirilen dilinin dışında eleştirenler de var. Örneğin 20 Ağustos 1965 tarihli Daily Mail'de çıkan eleştirisinde Julian Holland bu yorum için şunları yazıyor:

"Peter Hall'un Hamlet'i toy genç bir öğrenci ve büyüklerinin etrafındaki dünyada yaptıklarına karşı duracak bir güce sahip değil ve boynuna sıkı sıkı sarılmış kırmızı Wittenburg Üniversitesi

atkısından küskün bir şekilde şikayet eden, korkak, kendisini neyin ezdiğini bilmeyen ve ancak kendi postunu korumak için mecbur bırakıldığında harekete geçen ya da geçirilen birisidir. Hall bize çağdaş bir Hamlet sunmaya çalışırken gerçek Hamlet'ten uzaklaştırıyor. Çünkü bu Hamlet'de zeka ve kültür yok. Dahası Elizabeth tiyatrosunun o büyük ikilemini göremiyoruz; eski değerlerden ayrılmış ama yeniye de henüz demir atamamış bir Hamlet." (5)

Politik düzlemde amacına ulaşamayan 1968 entellektüel anti-kapitalist hareketinin getirdiği düş kırıklığı, Hamlet yorumlarına da yansır ve 70'lerin ortalarına doğru inancını yitirmiş ve ümitsiz bir Hamlet karşımıza çıkar.

1975'de The RSC The Other Place-Stratford'da yine oyunun politik boyutu öne çıkarılır. Ancak bu yorumda vurgulanan politik anlayış bireyi ezen, pasifleştiren, inançlarını yitirmesine neden olan ve bireysel çabayla aşılması olanaksız bir güç olarak işlenir. Dolayısıyla oyunda Danimarka Hamlet'in kapana kısıldığı acımasız, uğursuz ve kötü bir hapisane olarak gösterilir. Bu prodüksiyonda Hamlet rolünü Ben Kingsley oynar ve Hamlet şüphe dolu tek kaçış umudu umutsuz bir cinayete bağlı birisidir. Kadın yönetmen Buzz Goodbody'nin sahnelediği bu Hamlet yorumu, insanların kafasında iki ayrı yönden iz bırakır. Birincisi son derece başarılı yorumu ve sahnelemesi, ikincisi oyunun halka gösteriminden birkaç gün sonra yönetmenin intiharı. Goodbody'nin yorumunda Hamlet'in bir türlü harekete geçemeyişinin nedeni, herşeye, hatta kendi erdeminden gelebilecek en ufak bir iyi adıma bile inancını yitirmiş olmasıdır. Çünkü içinde bulunduğu dünya dışardan kendisine gülen ama içerde kötülüklerin beslendiği iki yüzlü bir dünyadır ve öylesine çürümüş, kokuşmuştur ki değil kendisine çözüm gibi sunulan bir cinayet, hiç bir aksiyon bu durumu düzeltemez.

Böyle bir dünya içinde Hamlet merhametli, iyilik dolu bir tanrının varlığına da inanmaz. Sahnede hemen hiç dekor kullanılmaz. Işık efektleri ve sahneye konulan bir duvarın arkasından hareketleri gölgeler halinde görülen oyuncuların yarattığı etki de seyircileri sanki bir kışla ya da hapisanedelermiş izlenimi içine sokar. Oyun modern giysiler içinde oynanır. (6)

Bu yorum üzerine yazdığı eleştirisinde Irving Wardle oyundaki değişiklikleri ve karakterlerin yorumlanışını şöyle açıklıyor:

"(...) Daha başında, bu (kokuşmuş) toplum, iş adamı kıyafetleri içinde saraydakilere bir şirketin hissedarlar toplantısında konuşan bir yönetici gibi hitap eden Claudius'un sahneye girişiyle ortaya konur. (...) Oyuncular sahesinde istemeden sanki kusacakmış gibi sendeler ve sonunda Hamlet'e kuru bir gülümsemeyle meydan okur. (Son sahnede) Fortinbras'ın silahları alırkenki gülümsemesinden onun Claudius'un kaldığı yerden herşeyi sürdüreceğini anlıyoruz. Yorumun bakış açısından insan ilişkilerindeki sevgi ve şefkat, kısa süreli bir durum olarak gösteriliyor. Polonius ailesi inanılmaz sevgi dolu gösteriliyor: hatta yaşlı adam tehditlerini bile sıcak bir dokunuşla yumuşatıyor. Fakat oyunda baskı altında kalınca tüm insanca duygular yerini cinayet ve sapıkca bir cinselliğe bırakıyor. Tıpkı Gertrude'un odadaki konuşmada verdiği sözlerin hemen ardından kendini Claudius'un kollarına atmasında olduğu gibi. Ben Kingsley'in Hamlet'iye sadece dayanma yüceliğiyle değil zekasıyla da diğerlerinden ayrı çiziliyor. Diğerleri at gözlüklerini giymişken, o herşeyi görebiliyor." s.(7)

80'lere geldiğimizdeyse yorumlarda, içe kapanık ve neredeyse deliliğe adım atacak denli bunalımlı bir Hamlet görüyoruz. 70'lerin inançlarını yitiren Hamlet'i, artık kontrol edemeyeceği denli hızlanan ve büyüyen gidişe karşı elinden bir şey gelemeyeceğini anlayınca kendi içine kapanarak ve enerjisini içine aktararak mı bir şekilde varlığını sürdürmeye çalışıyor acaba?

1980 yılında Royal Court'ta sahnelenen Hamlet'e imzasını atan Richard Eyre'in yorumunda Hamlet karakteri Jonathan Pryce tarafından oynanır. Bu Hamlet davranışları ve ruh hali durmadan değişen, tutarsızlık gösteren birisidir. Yorumdaki en önemli değişiklik Hayalet sahnesinde, hayaletin sözlerini Hamlet'in söylemesidir. Hamlet gözleri kapalı, vücudu sarsılıp, başı sağa sola sallanır bir halde sözleri sanki içinin derinliklerinden gelen bir hırıltıyla söyler. Bu hırıltı, sözleri gölgelemekle beraber gizemli, tuhaf bir etki yaratır ve prensin hayvansı şiddetini ve gücünü de gösterir. Hamlet'in bu durumu ani değişimleri saldırganlıktan spazma dönüşen kasılmaları, boşlukla konuşması ve kendi konuşmalarına verdiği hırıltılı yanıtlar seyircide onun deli olduğu imajını uyandırır. Aynı davranışlar annesiyle odada konuştukları sahnede de benzeri bir biçimde verilerek Hamlet kendisinin deli olduğunu düşünen Gertrude'un gözlerinden seyirciye gösterilir. Yine benzeri tavırları Ophelia'yla konuşmalarında da görülen Hamlet'in durumu onu Ophelia'nın gerçek deliliğine yaklaştırır. Diğer oyuncuların karakterlere getirdiği yorumlar Prens'in böyle yorumlanmasıyla doğru orantılı olarak gelişir. Durum karşısında Gertrude sıcak sevecen ve kederli bir anne, Ophelia hüznü ve duygusal bir genç kız, Leartes'se gelenekselliğini koruyan birisidir. Acımasız, merhametsiz birisi olarak ele alınan Claudius gücünün ağırlığında kendisi de ezilmesine karşın onu elinden kaçırmamakta kararlıdır ama kendisi için potansiyel bir tehlike olduğuna inandığı Hamlet'in yanındaysa endişeli ve sınırlı halini belli eder. Sahnelemedeki çatışma

unsuru da Claudius'un ele alınış biçimiyle ortaya çıkar. Dekorda beklenilmedik yerlerden açılan birbirine bitişik bir çok kapı kullanılır. Bu çok sayıdaki kapıyla çevrelenmiş uzam oyunun atmosferindeki güvensizlik ve kapana kısılmışlık imajını güçlendirir. Kimse böyle bir ortamda kendini tam bir güven içinde hissedemez. Horatio Hamlet ilişkisinde verilen kopukluk da prensin bu güvensiz ortamda yaşadığı yalnızlığı körükler.(8)

1987'de Almanya'da Burg Tiyarosu'nda sahnelenen Brandauer'in Hamlet'i de sessiz, içedönük bir karakter olarak sunulur. Hamlet'in Hayalet'le konuşma sahnesi de bir iç monolog biçiminde gelişir ve özgün metinde Hamlet'i ikileme sürükleyecek bir konuşma olarak bilinen sahne bu yorumda Hamlet'in önceden verdiği bir kararın söze dökülmesidir. Dolayısıyla Hamlet'teki ikilem ya da duygusal bocalama burada yerini daha hesaplı, kararlı davranan bir karaktere bırakır. Yorumun en belirgin özelliği oyunu bir düş atmosferi içine sokması ve oyunun bütünü Hamlet'in düşü gibi göstermesidir(9). Bu yorum hakkında Zehra İpşiroğlu'nun yazısında dekordan oyunculığa düşsel atmosferin nasıl yansıdığı şöyle anlatılıyor:

" (...)Saray çevresi, kral, kraliçe, askerler tümü de belli belirsiz hayaletler gibi, kalabalık sahnelerde Hamlet'in çevresini kuşatan ya da arka fonu oluşturan durağan tabloları andırırlar.(...) Oyuna düş izlenimi veren önemli bir olgu da, sahnede dönen ve açılan kapanan ışıklı, saydam bir küp. Olayların çoğu bu küpün içinde geçiyor. Oyunun sessizliği ve dinginliği ve oyuna egemen olan siyah beyaz renklerin arasında parlayan denizin ışıltılı ve donuk mavisi, düş imgesini pekiştiriyor. Bu yorumun başka bir özelliği de kılıçların çarpıştığı çok devinimli ve canlı sahnelerin bile, düşsel bir dans gibi canlandırılması, (...) sanki uçar gibiler." (10)

1990'lara gelindiğinde sahne üzerinde görsel öğelere oyunun içeriğinden daha fazla önem verildiği gözlemleniyor. Gelişen sahne teknolojisi ve medyanın da etkisiyle değişen anlayışlar tiyatro sahnesinde kolayca göz boyamaya doğru kayabiliyor. Amaç belli bir kaliteyi tuturmak, medyanın insanlar üzerindeki olumsuz etkisine karşı bir alternatif oluşturmak ya da seyirciyi düşündürmekten çok, sahneye ışık, ses ve çeşitli görüntü efektleri getirerek seyirciyi etkilemek haline dönüşmüş gibi. Tiyatroda seyirciyi düşünsel açıdan etkin hale sokmak için ortaya çıkarılan yabancılaştırma efektiyse 90'larda oyunun bütününde hakim bir öğe biçiminde kullanılarak sinemanın ya da medyanın çarpıcı efektlerine yetişme çabasında sanki. Özellikle "Hamlet" açısından bu değişikliklere baktığımızda ilginç ama ancak Shakespeare uyarlamaları diyebileceğimiz sahnelemelerin varlığından söz edilebilir. Çünkü görsel öğelerin yabancılaştırmayla beraber aşırı ön plana çıkması Shakespeare'in şiirsel dilinden ve oyunun çok katmanlı yapısından pekçok ayrıntıyı yitirmesi tehlikesini de beraberinde getiriyor.

Örneğin, Fransa'da Mesguich'in deneysel Hamlet'inde iki tiyatro sahnesi kullanılır: Birisi ana sahnedir, diğeryse ana sahnenin ortasına kurulmuş perdeli küçük bir sahne. Yönetmen ana karakterlerin hepsini iki tane yapar. Yani iki Hamlet, iki Ophelia gibi. Böylece oyun karakterini bir aktörün psikolojisiyle belirlemeyi önleyeceği ve aynı zamanda oyundaki sorunların iç yansımasından yararlanacağı görüşündedir. Büyük tiyatronun içindeki küçük tiyatro Hayalet'in hüküm sürdüğü bir yerdir. Oyunun büyük bir kısmı bu iki tiyatro arasındaki bir savaşım olarak sergilenir. Metin, Gide, Jean-Luc Godard, Mallarme ve Stoppard'dan parçalar, alıntılar içerir. Oyundaki (metindeki) tiyatro topluluğu sahneye girdiğinde, o anda oynamakta oldukları Hamlet oyunu için Mesguich'in oluşturduğu mizansenini de içeren çağdaş tiyatroyu tartışırlar. Hamlet sahneye

kendi kitabını yani "Hamlet"i okuyarak girer, Hamlet'in kralın foyasını ortaya çıkaracağı metinde yer alan oyun içindeki oyunsu özgün metindeki gibi "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyunu değil, "Hamlet" oyununun kendisidir. (11)



C) HAMLET'İN TÜRKİYE SERÜVENİ

"Hamlet" in Türkiye serüveni 1870 yılı sonrasında başlar. İlk kez Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenir. Daha çok batıdaki örneklerinden etkilenilerek sahnelenen bu "Hamlet"i 1899 yılında Ermeni sanatçı Bedros Atamyanyan'ın sahnelediği "Hamlet" izler. Atamyanyan işi öylesine ileri götürürki sahneleme öncesinde Elsinor'a giderek özellikle oyunun geçtiği yeri bile görür. 1911 yılında Vahram Papazyanyan'ın oynadığı Hamlet rolünden etkilenen Muhsin Ertuğrul'sa, 1912'de Beyoğlu Odeon Tiyatrosu'nda bu kez kendisi aynı rolü oynar. Ertuğrul "Hamlet"e sevgisinden vazgeçmez ve uzun yıllar bu oyunun sahnelemelerine emeği geçer. 1927 yılında kendi çevirisi olan "Hamlet"i yönetir. Bu sahneleme oyuncularla ortak çalışma sonucu ortaya çıkarılır ve oyunda perde arası verilmez. Dolayısıyla oyunda hareket önemli bir öge haline gelir. Giysilerse tarihsel gerçekliğine uygun olarak seçilir. Ertuğrul 1950 yılında Ankara'da oyunu bir kez daha sahneler ve genç prensi Cüneyt Gökçer oynar. Ertuğrul kendi özel tiyatrosu Küçük Sahne'yi kurduktan sonra, bu tiyatrodaki 1954 yılında bu kez bir kadın Hamlet karşımıza çıkarır; Nur Sabuncu(12). Shakespeare'in metnini düşünürsek Hamlet rolünü bir kadına oynatmak için herhalde metni yeniden yazmak gerekirdi diyebiliriz. Çünkü Hamlet'in tüm saray ahalisi ve Hayalet'le olan ilişkisi ve başından geçen olaylar, oyunun yazıldığı dönemi de göz önünde bulundurursak bir kadının yaşayamayacağı türden şeyler. Dolayısıyla bu rolü bir kadının oynaması özgün metin için zorlama bir yorum gibi görünüyor. Özellikle giysilerde tarihselliğin korunmasına da özen gösterilmişken, içerikte yapılan bu önemli değişiklik metnin tamamında da farklılıklar yapmayı gerektirebilir.

Adnan Benk bu sahneleme üzerine Dünya Gazetesi'nde yazdığı eleştiride Ertuğrul'un bu oyuna bir yenilik getirmediğini söylüyor ve yazıdan anlaşıldığına

göre yönetmen Nur Sabuncu'nun Hamlet'e yakışır bir suratı olduğu gerekçesiyle bir 'kadın' Hamlet sahnelemeye karar vermiştir ve oyuna yeni bir anlayış getirememiştir:

"(...) Piyas klasik Hamlet anlayışının beceriksizce tekrarından öteye gidemiyor. (...) Sanatına saygı gösteren hiç bir rejisör 'Hamlet suratı' vardır dediği bir sanatçı için bir piyasa sahneye koymaz. Rejisör önce metni ele alır bir eleştirmenci gibi yorumlar, o güne kadar göze çarpmamış bir özellik bulur ve bu özelliği iyice benimsedikten sonra ona uyan artisti aramağa koyulur. Yani Muhsin Ertuğrul'un yaptığı'nın tersini yapar. (...) dâhi bir aktör bile Hamlet'in oynatılması için bir sebep olamaz. Hareket noktası Hamlet suratı değil "yeni bir Hamlet anlayışı" olmalıdır. Bu anlayış olunca Hamlet'i oynayan kadın olsun erkek olsun hiç bir önemi yoktur."
(13)

Ayrıca yazıda bazı teknik aksaklıkların da olumsuz etkisinden söz ediliyor. Örneğin Mezarlıklar sahnesinde fonu oluşturan gökyüzüne oyuncuların gölgesinin düşmesi, seyircilerin üzerinden geçirilen Hayalet'in etkisinin hoparlörlerin yetersizliği yüzünden azalması ya da oyunun geçtiği dönemde tahta döşeme olmadığı, her yerin taş kaplı olduğu unutulmuş Hayalet'in kılıcını yere saplaması gibi bir sahnenin yoruma katılması.

Aynı sahneleme hakkında Tunç Yalman'ın yazdığı 'Yeni Bir "Hamlet"' adlı eleştiride Benk'in değindiği noktaların dışında, oyuncuların başarılı bir biçimde oyun çıkardıklarına dikkat çekiliyor ve oyunun klasik bir biçimde sahnelenmesinden de dem vuruluyor (14).

Herhalde Türkiye'de en çok "Hamlet" sahneleyen kişi Muhsin Ertuğrul'dur denilebilir. Ertuğrul'un altıncı Hamlet'i Nur Sabuncu'dan sonra yedincisi 1959 yılında Engin Cezzar olur. Sekinci Hamlet'iyse 1962 yılında yine bir kadın oyuncu Ayla Algan'dır. Muhsin Ertuğrul bunca "Hamlet" çalışmasında kuşkusuz daha iyiye daha yeniye gitme düşüncesinde olmalı. Ancak onun önem verdiği şey metnin içeriğini, örneğin metni bir kadın Hamlet'e göre yeniden ele alıp değiştirmekten çok oyunu tiyatro kalitesi, oyunculuk açısından daha iyi bir biçimde ortaya koymak olmuş. Yani bir kadın oyuncunun oynadığı Hamlet karakteri, Danimarka prensi prenses olsaydı düşüncesinden yola çıkılarak sahnelenmemiş. Bu sahnelemede seyirci yine, Ophelia'yla ilişkisinden, Leartes'le düellosuna, giysilerine kadar bir erkek Hamlet'le berabermiş. (15)

Ertuğrul dışında "Hamlet"i sahneleyenler de vardır şüphesiz. 1965'te Kerim Afşar, daha öncesindeyse Naşit Özcan, Sadi Tek, Avni Dilligil, Cüneyt Gökçer de "Hamlet"e emek verenlerden (16). 60'lı yıllarda oynanan son "Hamlet" Kenter tiyatrosu'nun açılışı için Danis Carey'in sahnelediği "Hamlet"tir. Danimarka Prensi'ni Müşfik Kenter oynar. Engin Ardıç bu sahnelemeyle ilgili olarak Carey'in ekonomik ve yalın bir yorumu olduğunu yazıyor: "Biçimsel olarak modern, ama özde dümdüz, yorumsuz bir 'Hamlet'. (...) 'Hamlet' hiç bozulmadan da alınıp politik olarak oynanabiliyor. Belki Denis Carey kapalı olarak buna yakın birşeyler söylemek istiyordu. Özdemir Nutku'nun değişiyse "kaçak güreşen ve bulanık bir yorumdu.""(17). Yine aynı yazıdan sahnelemede Jan Kott'un 'Hamlet of The Mid-Century' makalesinden etkilenildiğini ve bu doğrultuda bakış açısının politik ağırlıklı olduğunu, bunun yanısıra biçimsel olarak da değişime uğrayan mezarlıklar sahnesinde bu kişilerin Türk köylüsü olarak konuşturulduklarını öğreniyoruz. Verilmeye çalışılan bu aksan farklılığı da özgün

metinde alt sınıftan olan mezarcıların bozuk ve küfürlü aksanının Türkiye ortamına taşınması kaygısı olduğu söylenilebilir. Gerekliliğiyle tartışılabilir kuşkusuz. Salt biçimde yapılan değişiklikler, bir oyuna çağdaş yorum getirmede şüphesiz ki yetersiz ve eksik kalır. Bu açıdan bakıldığında Kenterlerin "Hamlet"i çağdaş bir yaklaşımla sahneledikleri belki de söylenemez.

Türkiye'de ilk deneysel "Hamlet" in 1970 yılında, Beklan Algan'ın "Hamlet70" çalışması kapsamında gerçekleştirildiğini görüyoruz. Beklan Algan'ın denemesi metnin değiştirilmesi ve metine eklemeler yapılması şeklinde ortaya çıkar. Oyuna politik bir yorum getiren Algan, kişileri ve ana temayı koruyarak bir çeşitleme yapma yoluna gider. Olayların gelişimi de kendi yorumu çerçevesinde değiştirilir. Dolayısıyla oyun kişilerinin oyundaki işlevlerinde de değişiklik yapılır. Böylelikle oyundaki Danimarka'yla, 70'lerin Türkiye'si arasında paralellikler ortaya çıkarılır. Ancak böyle bir durumda metne artık Shakespeare'e aittir demek pek doğru olmaz kanısındayım. Bu yoruma bir deneme ve uyarılama gözüyle bakılmalı belkide. "Hamlet70"de Claudius rolünü oynamış olan Macit Koper, yaptıkları çalışmanın çıkış noktasını şöyle açıklıyor: "İşin yola çıkışı sadece bir fikir olarak "Hamlet"ti. Oyunda babasının Atatürk olduğu varsayılan bir Hamlet vardı; yani babası ölmüş bir anlamda öldürülmüş ve ilkelerinin, devrimlerinin artık geçerliliğinin kalmadığı bir ortamda babasının izinde yürümek isteyen aydın bir genç vardı. O dönemdeki aydın gençlik Hamlet'e benzetilmişti. Atatürk'ün ilkeleri ve Atatürkçülük, Cumhuriyet'in kurulmasından 1970'e kadar nereye gelmişti, nasıl biçimlenmişti, gençlerin buna tepkisi neydi, bir takım ideolojilere yönelmiş gençler tarafından bu nasıl karşılanmaktaydı gibi sorular geçmişte yaşanan bir 27 Mayıs ve sonrasında 70'in karışık ortamı içinde değerlendirilerek, sorgulanarak "Hamlet70"e başlandı. Dönemi yansıtan bir oyundu bu." (18)

Koper'in sözlerinden de anlaşılacağı gibi dönemini yansıtan ve sorgulayan bu oyunda Shakespeare'in metniyle doğrudan bir ilişki aramamak gerek. Metin oldukça değiştirilmiş.

Algan'ın "Hamlet"inde ölen, kral değil Ata'dır. Ata'nın ölümünden sonra yerine Claudius geçer ve partisinin ülkeyi huzura kavuşturacağına dair bir konuşma yapar. Özgün metinde her gece surlarda görülen Hayalet, bu denemede Ata'nın ruhuna dönüşür ve bu ruh her gece Kurtuluş Savaşı'ndan bir türkü mırıldanarak, ülkenin düzeninde bir bozukluk olduğunu söyler. Yine özgün metinde surlarda nöbet bekleyen askerler burada Ata'nın büstünü bekleyen kişilerdir. Marcellus askeri, Francisco işçiyi, Bernardo köylüyü temsil ederek, devrimci dayanışmaya gönderme yapılır. Hayalet'in vasiyeti Ata'nın gençliğe hitabesi halindedir ve Hamlet'ten izinde gitmesini ister. Horatio sonradan egemen sınıfın işbirlikçisi olan genç bir aydına, Rozencrantz ile Guildenstern'se garip kılıklı hipilere dönüşürler. Polonius bir polis müdürüdür. Amerika'ya bir gönderme olarak da oyun kişileri Cornelius ve Voltimand kullanılır. En önemli oyun kişisi Hamlet'se sırtında parkası, elinde kitaplarıyla devrimci bir gençtir artık ve bir eylem adamıdır. Leartes onun karşında yer alan dinci bir komando, gezginci oyuncular da seyirciye bildiri dağıtan sokak tiyatrosu oyuncularını olurlar. Bildirinin içeriğiye 'olmak ya da olmamak' sözlerinin eleştirisini oluşturur. Zaten bu oyunda 'olmak ya da olmamak' sözlerini Hamlet söylemez. Francisco bu sözleri, elindeki bir kitaptan bir aydının denemesi olarak Hamlet'e okur. Sözlerse artık Ata'yla beraber yaşamak ya da ondan vaz geçmek anlamına bürünür. Ayrıca sokak tiyatrosunun sunduğu oyun ülkenin politik çalkantılarını, seçimlerin iç yüzünü gösteren bir içeriğe sahiptir. Oyunun sonuna imzasını atacak olan

Fortinbras yabancı işgalci yani Amerika olarak gösterilir. Ancak bu yorumda özgün metnin tersine Fortinbras ülkeden kovulur ve devrim başarıya ulaşır.

Oyunda, sahnede olup bitenlerin etkisini artırmak için projeksiyon makinalarından gösterilen resimler, filmler de kullanılır. Bu filmlerde gençlerin polis tarafından tutuklanması, gizli örgütlerin ortaya çıkarılması, işçi ve köylünün eylemleri, sokak tiyatrosuna engel olan polisler benzeri görüntüler vardır.(19) Bunlar Hamlet'in kendi içinde yaşadığı sorunların, dışarıda da sürmekte olan bir başka yüzünün yansıması olarak gösterilir ve ülkede kaynayan bir şeylerin olduğu vurgulanır. (20)

Özgün metin üzerinde yapılan bütün bu değişikliklere baktığımızda Shakespeare'in metninin Türkiye'nin o dönemdeki karışık ortamı gösterecek bir biçimde yeniden yazılmış olduğu söylenilebilir. Sonuçta Beklan Algan'ın yaptığı Shakespeare'in Hamlet'i değil ama O'ndan bir uyarılama denemesi olarak bir yere oturtulabilir ve sahnelendiği dönemin politik yapısını, görüşlerini yansıtması, eleştirmesi açısından değerlendirilebilir. Tiyatro adına da oyunculuk, teknik ve tiyatronun işlevi bakımından bir yenilik arayışında olunması, değerlendirmelerde göz önünde tutulması gereken bir unsur.

D) MÜGE GÜRMAN'IN HAMLET'İ

1993/94 tiyatro sezonundaysa yine deneysel bir Hamlet sahnelemesi görüyoruz. Müge Gürman dramaturjisini ve yönetmenliğini yaptığı bu sahnelemede Hamlet'in karmaşık kişiliğine çağdaş bir boyut getirirken, dekorundan aksesuarına bu boyutu oyunun bütününe taşıyor. Gürman'ın yorumunun en çarpıcı yanı, Hamlet karakterinin karmaşık yapısını iki ayrı oyuncuyla aktarması: Biri çevresinde oynanan entrikalara Şarlo ironisiyle baş kaldıran ve oyunculuk yönü vurgulanan Hamlet, diğeri kitaplarına sığınan, duyarlı ve elinde aynasıyla kadınsı yönelimleri olan Hamlet. Birbirinden ayrı görülen bu iki kişilik, oyunda birbirleriyle çatıştıkları kadar birbirlerini tamamlayan özelliklere de sahipler ve kendi içlerinde yeni kişilikler doğuruyorlar. Örneğin, Hamlet'in varoluş problemini irdelediği ünlü "olmak ya da olmamak" sözleriyle başlayan sahnede, yalnızca bir Hamlet'ten diğere akan sözler ve duygu yoğunluğu değil, takındıkları rollerin de birinden diğere geçişi onları ayrı iki karakter olarak düşünmemizi engelliyor. Oyun boyunca da bu düşünce bozulmuyor. Çünkü Hamletler hareketlerinden sözlerine, mimiklerine kadar mükemmel bir uyum içerisinde, farklı kişilikleri içiçe yoğuruyorlar. Yine aynı sahnenin bir diğere özelliği Hamlet'in oyuncu yanının son derece belirgin vurgulanması. Hamletler gittikçe hızlanan bir tempoda tekrarladıkları dizelerle ve hareketlerle, bu sahneyi insanlığa göndermeler yaptıkları ve alay ettikleri bir gösteriye dönüştürüyorlar ve "olmak ya da olmamak" sözleri tekrarlandıkça aslında bir yerde anlamını da yitiriyor denilebilir. Zaten entrikalarla, ikiyüzlülükle dolu bir dünyanın anlamsızlığı ve 'Oyun oynama' yorumun bütününde altı çizilen bir unsur. Daha oyun başlamadan, tiyatronun simgesi maskaların canlı birer örneği olarak görebileceğimiz biri ağlayan diğere gülen iki oyuncunun seyredilecek oyundan söz etmeleri ve oyunu ne güçlüklerle çıkardıklarını anlatmaları, seyirciye

tiyatroda olduğunu ve bir oyun seyredeceğini hatırlatan bir yabancılaştırma. Özgün metinde de var olan 'herkesin birbirine rol yapması ve birbirini gözetlemesi' durumu oyuna getiren bakış açısından vurgulanıyor. Örneğin, rolleri olmayan oyuncuların bir köşeye çekilip sahnede olan biteni seyretmeleriyle, Gürman, bir yandan oyun içinde oyun duygusunu pekiştirirken, diğer yandan, bu 'oyuncu seyircileri' Hamlet'in kendisiyle başbaşa kaldığı sahnelerde kullanmayarak oyun-gerçek ayrımının altını çizmek istiyor gibi. Bu oyuncu seyirciler, sanki, Hamlet'in kendi dünyasının dışında herkesin duruma göre farklı rollere girdikleri büyük bir oyunun oynanmakta olduğunu göstergeleri. Ophelia'nın elinde çiçeklerle mezarına girdiği o trajik sahnede, cenazenin başındaki insanların duygudan yoksun bir biçimde, sadece kendilerine düşen rolü yerine getirdiklerini, Gürman, cenaze konuşması yerine alfabedeki harfleri tekrarlayan bir rahip ve her söylenen harften sonra ağıtlar koparan kabalıkla gösteriyor. Oyunun ince bir alay ve acımasız bir ironiyle yorumlanan tek sahnesi bu değil elbet. Oyunun tamamına hakim bir hava bu.

Müge Gürman getirdiği bakış açısı doğrultusunda özgün metinden bazı sahneleri çıkartmış, çeşitli sahnelerin ve dizelerin yerlerini değiştirmiş, bazı sahneleriye içiçe geçirmiş. Yeri değiştirilerek etkisi artılan dizelerden biri, birinci perdenin sonuna konulan "olmak ya da olmamak" sözleriyle başlayan bölüm. Metinden yapılan kısaltmaların en dikkat çekeniyse, Hamlet'in oyunculara tiradı bölümü. "Hamlet" deyince ilk akla gelen bölümlerden biri bu. Hamlet burada gelen oyunculara nasıl rol yapmaları gerektiğini, tiyatrunun amacını anlatır. Abartıya kaçmamalarını, ölçüyü tutturmaları gerektiğini, gerçeği büyütüp küçültmekle ancak bilgisizleri güldürebileceklerini söyler. Çünkü " (...) tiyatrunun amacı (...) iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup ne olmadığını ortaya koymak.(...)" tir der. Oyuncular rollerinde bir insan yaratırken,

insanlığın berbat bir kopyasını yapmamalıdır (III.perde,II.sahne). Gürman bu dizeleri çıkarmış ama Shakespeare'in bu düşüncesini, getirdiği yorumun bütününe hakim bir biçimde işlemiş. Oyunda yaratılan gündelik tavır, seyirciyle iletişimi kolaylaştırırken, üç saat süren bu oyunu da ilgiyle izletiyor. Shakespeare'in oyunlarını sahnelerken genelde içine düşülen yanlışlık, karakterlerin ve sözlerin abartılı bir biçimde oynanması, yalınlıktan uzaklaşılmasıdır. İşte Gürman, oyunda, saraya gelen Globe oyuncularına (bu arada Shakespeare dönemine gönderme yapılıyor ve kadın rolünü de bir erkek oyuncu oynuyor) "Fare Kapanı" oyununu son derece abartılı ve durağan bir biçimde oynatarak, kendi yorumuyla karşıtlık oluşturan bu tür bir anlayışın ironisini yapıyor.

Leartes'in Ophelia'yı, Polinius'un da Leartes'i başına gelebilecek kötülöklere karşı uyardığı iki ayrı sahnenin içiçe verilmesi metinde yapılan bir başka değişiklik. Bu uygulama, söylenenlerle gerçekler arasındaki kopukluğu ilginç bir biçimde yansıtıyor. Ophelia'nın ölümü ve cenaze töreni sahneleri de birleştirilerek, mezarlıklar sahnesinin sonrasında oynanıyor. Zaman zaman oyuna katılan İngilizce konuşmalar, Hamlet'in babasının hayaletiyle Fransızca vedalaşmasıysa, seyirciyi, oyuna kendini kaptırdığı bir anda şaşkına çeviren bir yabancılaştırma.

Oyunda simgesel boyutta pek çok ayrıntı gözlemlenebiliyor. Örneğin, Hamlet ve babasının Hayaleti arasında oynanan, elden ele geçen bir çeşit ip oyununu, "Fare Kapanı" oyununda da oyuncular devam ettiriyorlar. İp elden ele geçerken kör düğüm benzeri bir hal alıyor. Tıpkı Hamlet'in içinde bulunduğu durum gibi. Bu tür göstergelerden bir diğeri de Hamlet'in, Gertrude ve Ophelia'ya hiddetini gösterdiği sahnelerde onların gerçek yüzlerini ortaya çıkarırken, bu kadınları olduklarından farklı gösteren o süslü kıyafetlerini parçalaması.

Müge Gürman görselliğe ve simgelere önem veren bir yönetmen. Bu yorumda oyunun bütünü bir simgeler ve yabancılaştırma ağıyla doldurmuş. Daha başta Hamlet'in ikiye bölünmesi başlı başına bir yabancılaştırma olarak karşımıza çıkarken, Hamletlerden birisinin Şarlo olarak diğerininse bir taravesti benzeri kılık değiştirmeleri, metine katılan İngilizce sözcüklerden, mezar başında alfabeyi söyleyen rahibe, Hamletlerin parandeler atarak, amuda kalkarak durmadan tekrarladıkları "olmak ya da olmamak" sözlerinin anlamının kaybettirilişine değin kullanılan göstergeler seyirciyi aslında özgün metinden uzaklaştırarak sanki oyuna yabancılaştırıyor. Seyirci oyundan kafasında bir çok soru işaretiyle çıkıyor ama bunlar ancak göstergelerin ne anlama geleceğine dair olan soru işaretleri yoksa metinle ilgili düşündürüldüklerinden değil. Bu durum da öz-biçim örtüşmesinde ortaya çıkan aksaklıklardan kaynaklanıyor kanımca. Müge Gürman Hamlet'i Shakespeare'in soytarılarının kralı olarak ele aldığını söylüyor. Gösteri dünyasında da soytarılar kralı Şarlo'dur diyor. Soyтарыsa (yani Şarlo) ona göre gerçekleri görebilen ve bunları alaycı diliyle, ironilerle ortaya koyan kişidir. Dolayısıyla çevresinde oynanan oyunlara hem tepki olarak hem de saraydakilerin ikiyüzlülüklerini rahatça yüzlerine vurabilmek için özgün metinde deli rolü yapan Hamlet, Gürman'ın yorumunda Şarlo rolüne giriyor ya da daha da aykırı bir biçimde ince kadın çoraplarıyla sahneye geliyor. Türkiye ortamında bu ve benzeri göstergeler nelere gönderme yapabilir? Seyirci sahnede Şarlo'yu ya da kadın çorabı giymiş elinde aynası olan bir Hamlet gördüğünde Müge Gürman'ın vermek istediğini alıyor mu? Kuşkusuz cevabın olumlu ya da olumsuz olmasından çok bunun yönetmen tarafından ne derece bilinçli yapılmış olduğu önemli. Belki de sahneleme öncesinde düşünülmesi gereken şeylerden birisi de budur. Bunun dışında görselliğin ve yabancılaştırmaların özgün metnin şiirsel dilinin önüne geçmesi de onun zayıflaması ve metinde seyirciyle beraber yapılacak yeni keşiflerin yolunun tıkanması tehlikesini de beraberinde

getirmekte. Çünkü Shakespeare'in eserlerini ayakta tutan şey olay örgüsünden önce yapıtın dilidir. Sahnede söylenenlerin anlaşılabilmesi de öncelikle oyuncuların sözler üzerinde düşünmüş ve söylediklerini anlayabilmiş olmalarıyla gerçekleşebilir.

Dipnotlar:

1. Spoto,Donald, "Laurence Olivier, a biography", Harper Collins Publishers,1991.
- 2.a) Tynan,Kenneth, "Curtains", Longman, 1961,s:56-57, 185-187
b) Elson, John, "Post War British Theatre Criticism", Routledge and Kegan Paul, 1981, s:44-48
3. Elson, John, "Post War British Theatre Criticism" s:160-161
- 4.a.g.e. s:160-165
- 5.a.g.e. s:160-165
- 6.a.g.e. s:240-245
- 7.a.g.e. s:240-245
8. Roberts, Peter, "The Best of plays and Players-1969-1983", Methuen, 1989
9. İpşiroğlu, Zehra, "Tiyatroda Yeni Arayışlar, 'Burg Tiyatrosu'nda Üç Oyun: Hermanns Schlacht, III.Richard, Hamlet" Düzlem Yay., 1992
10. a.g.e.
11. McGlynn, Fred, 'Postmodernizm and Theater'
12. Yüksel, Ayşegül, 'Türk Sahnelerinde Shakespeare', Milliyet Sanat Dergisi, 1 Kasım 1986, s.9
13. Adnan Benk, 'Küçük Sahne'de Hamlet',7 Ekim 1954, Dünya
14. Yalman, Tunç,'Yeni Bir Hamlet', Küçük Sahne, Kasım 1954
15. "Hamlet70 Deneyi Üzerine Macit Koper'le Söyleşi", Belgeler Bölümü
16. Yüksel, Ayşegül, 'Türk Sahnelerinde Shakespeare', Milliyet Sanat Dergisi, 1 Kasım 1986, s.9
17. Ardiç, Engin, 'Hamlet70 Deneyi', Tiyatro 71 Dergisi, sayı:11, sf. 27-33
18. "Hamlet Deneyi Üzerine Macit Koper'le Söyleşi", Belgeler Bölümü
19. Engin Ardiç,'Hamlet70 Deneyi',Tiyatro71,sayı.11,sf.27-332
20. "Hamlet Deneyi Üzerine Macit Koper'le Söyleşi", Belgeler Bölümü

BÖLÜM IV- BELGELER

HAMLET 70 DENEYİ ÜZERİNE MACİT KOPER'LE SÖYLEŞİ

1970 yılında sahnelenen Hamlet 70 denemesinde Claudius rolünü oynamış olan Macit Koper, aynı zamanda oyun metninin yeniden yazımına da katkıda bulunmuş bir kişi. Bu söyleşiyi yapmaktaki amacım Türkiye'de Hamlet metnine ilk deneysel yaklaşımı gerçekleştiren Beklan Algan ve o dönemde birarada çalıştığı kadronun bu sahneleme için çıkış noktalarını ve amaçlarını açıklayabilmektir. Oyunu görmediğim için sorular da daha çok sahnelemede ne yapılmak istendiğini anlamaya yöneliktir.

Soru: Bu denemede çıkış noktanızı oluşturan unsurlar nelerdi?

Macit Koper: Atatürk'ün ilkeleri ve Atatürkçülük, Cumhuriyet'in kurulmasından 1970'e kadar nereye gelmişti, nasıl biçimlenmişti, gençlerin buna tepkisi neydi, bir takım ideolojilere yönelmiş gençler tarafından bu nasıl anlaşılmaktaydı gibi sorular geçmişte yaşanan 27 Mayıs ihtilali ve sonrasında 70'in karışık ortamı içinde değerlendirilerek, sorgulanarak Hamlet70'e başlandı. Oyunda babasının Atatürk olduğu varsayılan bir Hamlet vardı; yani babası ölmüş bir anlamda öldürülmüş ve ilkelerinin, devrimlerinin artık geçerliliğinin kalmadığı bir ortamda babasının izinde yürümek isteyen aydın bir genç vardı. Nitekim oyunun başında Claudius Ata'nın heykelini kırdırarak kendisi halka yeni bir gelecek vadeliyordu.

S: Shakespeare'in metnini böyle bir yoruma oturtmak için herhalde yeniden yazmak gerek.

M.K.: İşin yola çıkışı sadece bir fikir olarak Shakespeare'in Hamlet'i idi. Yoksa bunun dışında Shakespeare'in metniyle, bu oyunun metni arasında çok gelişmiş ilişkiler aramamak gerekir. Yani o dönemdeki aydın gençlik Hamlet karakterine benzetilmişti ve Hamlet'in Shakespeare'in yazdığı oyunun içindeki konumuna konulmuştu. Bu fikirden yola çıkılarak dönemi yansıtan bir oyun yapılmak istenmişti. Hamlet'in olmak ya da olmamak sözleri Atatürkçülükle, Atatürkle yaşamak ya da ondan vazgeçmek anlamında kullanılıyordu. Onsuz olunabilir mi, olunamaz mı tartışmasını açarak, olunamayacağı savından yola çıkılarak hazırlanmıştı bu metin. Bu fikirlere kaynaklık eden özgün metni didik didik ederek neresi Türkiye'ye benziyor, neresi benzemiyor, neresi değiştirilecek, neresi atılacak, neler eklenmeli diye tartışarak, sahne üzerinde doğaçlamalar yaparak metni yeniden yazdığımız söylenebilir tabi. Çünkü Shakespeare'in metnini o günkü Türkiye'ye benzetmek isterken, birde bunu oynayacak oyuncular ve onların kendi kimlikleri de var. Yani role oyuncu insan olarak nasıl tepki gösterir. Shakespeare'in Hamlet'i özgün metinde Ophelia'ya şöyle der ama Türkiye'de Ophelia'yla ilişkisinde bizim Hamlet'imiz ne der, bizim oyuncumuz ne der. Bu doğaçlamalar aracılığıyla ortaya çıkıyordu. Dolayısıyla sabit bir metin de

kullanılmıyordu. Sürekli değişiyordu. Bu tür bir çalışma olduğu için artık Shakespeare'in metni takip edilerek bir eleştiri söz konusu olmamalı. Yola çıktığımız fikir eleştirilebilir belki.

S: Oyunda çeşitli işçi ve öğrenci eylemlerini, tutuklanmaları, polisle çatışmaları gösteren resimler, filmler de kullanılmış. Bunlar neye hizmet ediyorlardı?

M.K.: İşçi olaylarıyla, öğrenci olaylarıyla ilgili o dönemde çekilmiş belgesellerden derlenmiş bir çeşit kolajdı onlar. Özgün metinde Hamlet varoluşsal bir sorun içindeyken, bir yandan Danimarka'da da alttan alta birşeyler kaynamaktadır. İçerde kardeşini öldürüp tahtta geçen kral ve entrikalar, dışarıda da Fortinbras'ın tehditi vardır. Bizim yapmak istediğimiz de Hamlet'in çalkantılı yaşamı bir yandan verilirken, filmler aracılığıyla da eylemlerin, olayların dışarıda sürüp gittiğini göstermekti. Zaten dönemin oyunuydu bu ve sözü edilen belgeseller de aslında o dönemi anlatıyordu. Örneğin Ophelia da bu filmlerde verilenin benzeri bir olayda öldürülüyordu. Polonius ve Claudius'sa yine bu filmlerde gösterilen olaylara -ki bunlar zaten kendilerine karşı yapılıyor - entrikacı bir biçimde karşı düzenler getirmeye çalışan kişilerdi. Bütün bunları vurgulamak açısından filmler önemliydi.

S: Oyunun sonunda bir devrim gerçekleştiriliyormuş. Özellikle belli bir devrime gönderme mi yapılıyordu? Fortinbras'ın bu konumda işlevi neydi?

M.K.: O zaman düşünülen 27 Mayıs'tı. Şimdi baktığımız zaman ben kendi hesabıma başka şeyler düşünebilirim ama o zaman baktığımızda 27 Mayıs devrim adı verilebilecek büyük bir değişiklikti. Bir dış güç olarak Fortinbras da devrimin yardımıyla devre dışı kalıyordu.

S: Aslında Hamlet70 oyununun kolaylıkla ajitasyona kayabileceği öğeler içerdiği söylenebilir. Oyununun sonunda seyirci üzerinde nasıl bir etki uyandırılmak istendi ya da oyuna seyircinin tepkisi ne oldu?

M.K.: O zamandan bu güne kadar gelen tiyatro anlayışımızın içinde seyirciyi daha önceden düşünülmüş bir biçimde tepkilendirme yönünde bir çalışma yok. Yani biz oyun metnine, onunla ilişkili olarak düşündüğümüz sanatsal tavrı koyarız, sonra da seyirciyle ilişkiye geçeriz. Oyun özellikle seyirciyi belli bir yönde etkilemek için yapılmış değildi. Ama o işçi olaylarıyla karışık gençlik olaylarını içeren bölüm bir sokak tiyatrosu biçiminde düşünülmüştü. Yani oyunun bütünü sokak tiyatrosu olmadığı halde özgün metindeki oyuncular kısmı burada bir sokak tiyatrosu biçimine sokulmuştu. Dolayısıyla pankartlar taşıma, bildiri dağıtma gibi hareketler, kullanılan büyük maskelerle, farklı kostümleriyle sokak tiyatrosunun kendi gösterim araçları olarak sahneye getiriliyordu. Zaten Ophelia da bu sahnede öldürülüyordu. Biz ajitasyon ya da sloganlara kaymak istemedik. Yapmak istediğimiz daha çok anlatıma yönelik bir çalışmaydı. Ama oyun metni içinde gerekiyorsa slogan da kullanıldı. Örneğin sokak tiyatrosu sahnesinde, 27 Mayıs olaylarına paralel olarak gelişen bir işçi ve öğrenci hareketi gösterilirken kaçınılmaz bir biçimde sloganlar da işe karıştı. Çünkü bunlar bir gerçeğin yansımasıydı. Oyun içinde kullanılan filmler de yine bu amaç doğrultusunda. Bir de şunu göz önünde tutmak gerek. Bu oyunun hazırlanış

tarihi 1970 senesi. O yıllarda olaylara bakışımız, kavrayışımız bugünkü kadar olgun ya da geniş perspektifli değildi. O metni şimdi sahneye koyalım desek çok abes birşey olur. Çünkü adı üstünde Hamlet70, yani o dönemin oyunu.

S: "Hamlet70"den ayrı olarak sormak istediğim bir soru da Muhsin Ertuğrul'un "Hamlet" sahnelemeleriyle ilgili. Ertuğrul'u bilen ve "Hamlet" yorumlarının bir kaçını görmüş birisi olarak onun her yeni "Hamlet"inde bakış açısının nasıl bir çizgide farklılaştığını düşünüyorsunuz?

M.K.: Muhsin Ertuğrul'un "Hamlet"i her seferinde başka türlü yorumlayarak sahneye getirmek istediğini sanmıyorum ama her seferinde "Hamlet"i tiyatro kalitesi açısından oyunculuk açısından daha iyi yapmak istediğini düşünüyorum. Bunun yanısıra Hamlet'i kadın yapıyor. Bu önemli bir değişiklik. Ancak bu erkek gibi davranan bir kadın Hamlet. Sahnede kadınlıkla ilgili bir şey yapmıyor. Yani ben Danimarka prensesini oynuyorum demiyor. Ophelia sahnesinde de kadın kadına bir ilişki yok. Bütün bunların altında şu da var; Hamletler sadece erkek değildir. Yani Hamlet'in bir erkek olarak yaşadıklarını bir kadın da yaşayabilir.



MÜGE GÜRMAN'LA "HAMLET" ÜZERİNE SÖYLEŞİ

Soru: Shakespeare'in metninde yorumunuz doğrultusunda bir takım değişiklikler yapmışsınız. Bunlardan ilk göze çarpanı Hamlet'in oyunculara tiradı bölümünün çıkarılmış olması.

Müge Gürman: Oyunda herkes birbirini gözetliyor, herkes birbirine oyun oynuyor ve birbirini oynatıyor. Onun için köşede seyirci olan saray camiası, her an seyircidir ve her olayı takip edecektir. Bunlar inlerine çekilerek bir sonraki adımı da tahmin ediyorlar. Köşede oturmaları, seyretme eyleminin dışında bunu da içeriyor. Oyun oynamanın öne çıkması nedeniyle Hamlet'in oyunculara tiradında verilen nasihatların da oyunun bütününde bir önemi kalmıyordu. Bu tiradı hoş bir yerde kullanabilirdim ama zaten herşey onun üzerine kurulu, bu dünyada herkes oynuyor. Hem de çok iyi oynuyor. Dolayısıyla tiradın çıkarılması başka bir boyutta işlev görüyordu.

S: Özgün metinde Hamlet'in oyunculara tiradı sonrasında, bunun uzantısı olan oyun içindeki oyun "Fare Kapanı", Krala karşı gerçeklerin dile getirilmesi açısından önemli bir oyun. Sizin yorumunuzda Shakespeare'e gönderme yapılan Globe oyuncuları, özgün Hamlet metnindeki tiradda vurgulanan gerçekçi oyunculuğun tam tersini sergiliyor ve müthiş abartılı oynanan bir "Fare Kapanı" sergiliyorlardı.

M.G.: Evet, işte onlar Shakespeare'in metninde söylediği kötü oyuncular. Göstermek istediğim de buydu.

S: Ama burada ortaya çıkan bir sorun var. Bu kadar gerçeklikten uzak abartılı bir oyun sunan Globe oyuncuları, Kral'ı nasıl böyle etkileyebiliyorlar, onun karşısında nasıl inandırıcı olabiliyorlar.

M.G.: Kral da o oyunda zaten. Kral da oyuncu. Hatta Kral kendisinin cinayeti işlediğini, Hamlet'e surlarda teatral bir oyun hazırlayarak sunuyor. Surlarda törensel bir şekilde hayalet olup söylüyor bunu zaten. Çünkü Kral'ın, Hamlet'in cinayetten haberdar olup olmadığını öğrenmek için beklemeye sabrı yok, zamanı yok. Bir an önce önlemini alması, Hamlet'i şüphelendiği şeye doğru itmesi lazım. Tek amacı Hamlet'i yok etmek.

S: Aslında oyunda Kral'ın surlarda Hamlet'e oynadığı bu oyun yorumun bütününde sizin söylediğiniz bağlamda pek çıkmıyordu. Hayalet Kral elindeki bıçağı tehditkar bir biçimde sallarken sanki Hamlet'e öcümü al ama almaya kalkarsan da kendini ölmüş bil der gibiydi. Yani cinayetten Hamlet'in haberdar olup olmadığını öğrenmek isteyip istemediği belli değildi. Daha doğrusu Hayalet'in neden amca olarak karşımıza çıktığı anlaşılmayan bir şeydi. Bu buluşunuzun sahne üzerinde tam olarak çıkamamasının ardında ne gibi aksaklıklar söz konusu?

M.G.: O bir itiraf sahnesi aslında. Bilmiyorum seyirciye nasıl geçiyor. Burada oyunculukla da ilgili bir problem olabilir tabii. Ama ben bu sahneyi pek öyle kör kör parmağına da belli etmek istemedim. Çünkü ben de oyunlardaki bilmeceleri seviyorum. Yıllardır bu hayalet'i nasıl göstereyim diye tartışılır. Şimdi, yeni bir

yol açıldı ki ben biliyorum "bu Hayalet kim olmalı?" diye herkes sahnelerde düşünmeye başlayacak. Çünkü Shakespeare'in metniyle ilgili asıl yaratıcı sorunun bu olduğunu düşünüyorum. Bu hayalet, gerçekten hayalet midir yoksa bu Hayalet meselesi politik bir oyun mudur? Benim diğer bir çözümlüm olarak Hayalet gerçek de olabilirdi. Polonius da olabilirdi, Kral da. Kral en aykırı olanıydı, yani oldukça riskli bir seçimdi. Bana bu çok cazip geldi. Çünkü bugünkü siyasi mekanizmalar çok kriminal çalışıyorlar. Politika insanlara yansıdığı şekilde değil aslında, ipuçlarını bulmanız çok zor. Bu itiraf sahnesinde "ben yaptım" dediğinde Kral, Hamlet'in işi daha da zorlaştırıyor. Ama oyunun bütününe oturmamış görünmesi fazla vurgulanmamasından da kaynaklanıyor. Belkide haklısınız daha vurgulayabilirdim. Bu sahne başkalarına aykırı gelebilir ama Shakespeare'in diğer eserlerini de göz önünde bulundurarak onun nasıl bir yazar olduğunu incelerken benim yaptığım biçimiyle Hayalet sahnesinin Shakespeare'e de çok yakışan bir an olduğunu düşünüyorum. Çünkü basit bir öc alma üzerine kurulu olarak göremeyiz oyunu. Altında politik oyunlar yatıyor. Bence Hayalet Amcanın kendisidir. Bu benim yorumum tabii ve İddia etmiyorum. Örneğin Hamlet'in Hayalet'le alay edercesine konuşması oldukça ilginçtir, bunun yanısıra "o kimsenin gidip de dönmediği yer" diye öbür dünyadan söz etmesi de onun aslında bir Hayalet görmediğinin delilidir. Gerçekten hayalet görmüş birisi böyle konuşur mu? O zaman Hayalet'in başka bir işlevi olmalı.

S: Oyunun Politik boyutunda öne çıkarmaya çalıştığınızı söylüyorsunuz, ama oyunda politikadan çok Hamlet'in bireyselliği, bozuk bir sistem içinde yaşadığı bireysel problemleri, yalnızlığı daha ön planda görünüyor. Örneğin çıkardığınız sahnelerden birisi olan Son sahne; Fortinbras'ın gelmesi sahnesi Politik bir yorum açısından oyuna hizmet eden bir sahne değil midir? Fortinbras çeşitli yönetmenlerin farklı yorumlarında politik düzenin sürdürülmesi ya da değiştirilmesi açısından önemli birisi. Bu sahnenin çıkarılması sizin yorumunuza karamsar, çözümsüz bir son sunmuyor mu?

M.G.: Sizce burada gördüğünüz Hamlet krallık sistemine uyan bir kişi miydi? Yoksa ona karşı biri miydi? Karşı olduğunu siz de kabul ediyorsunuz. Bence bütün olay da bu zaten. Gerçekten de Hamlet hayatta yanlış bir yerde gibi. O kadar kolay kral olabilir ki, çünkü halk onu sevmektedir. Bir halk isyanıyla her an kralı devirebilir. Ama Hamlet bu konumda bir insan değil krallık sistemine karşı, onun için Fortinbras'a yani o en ilkel yönden intikam labilen, savaşan gence oyunu verir ama hiç bir zaman bir Fortinbras olmayı düşünmez bence Hamlet. Norveç hikayesiyle Kralın, halkın dikkatini Hamlet üzerinden çekmek için uydurduğu bir şeydir. Bir zamanlar Fortinbras oyunun sonunda sahneye bir ümit olarak gelirdi. Bu beni ilgilendirmiyor. Çünkü bence Fortinbras krallık sistemini südürecektir aslında. Bir oyunda politik olmak ne demektir? Politika deyince yani sadece sol ya da sağ yönde bir tandansını mı göstermem gerekiyordu Hamlet'in?

S: Söylemek istediğim bu değil. Sizin yorumunuzda sonunda herkes ölürken, Hamlet adeta kendini kurban ediyor. Yani Hamlet'in içinde bulunduğu dünyada

bireysel çabalarının sonu bir çeşit intihar mı? Sonuç karamsar ve çözümsüz görünüyor.

M.G.: Oyunun sonunda insanlar ölür ve aslında Hamlet Danimarka krallığını yok eder. Anarşisttir aslında Hamlet. Kendi krallığını bitirir. Hamlet'e yaklaşımında tamamen düzeni sorgulayan bir şey vardır. Bu dünyanın Hamlet'ten talep ettiği ve yönlendirdiği eylem biçimi, onun kişisel varoluşuna aykırıdır. Yani ya istemediğini olacaksın ya da kendi istediğini olamayacaksın. Her iki durumda da Hamlet olamamakla karşılaşacaktır. Bugün özgür toplum bireylerinin bile karşılaştığı en önemli problemlerden biri bu. Genellikle geleneksel olarak Hamlet eylemsizliğiyle düşüncesinin arasında kalır diye yorumlanır. Benim getirdiğim fark şu: Hamlet'in iki kişi olması bu konuda bana yardımcı oluyor. Bu ikiye ayrılma kendi içinde bir ikiye ayrış değil, kendisiyle yaşadığı dünya, sistem içindeki bir ayrılma. Hamlet'in istediği eylem biçiminin pratiği bu dünyada yok. Yani ölümler yaşarsam eğer belki bir şeyler gösterebilirim. Ama bu hayatın varolabilmek için benden istediği eylem biçimi, düşüncelerime aykırı. Ben Hamlet olamayacağım ya da onların talep ettiği Hamlet'i olacağım ama ben olmayacağım. Bu noktada zaten oyun çok trajik.

S: Hamlet'i iki kişiye oynatmanızı da böylece açıkladınız. Ama Hamlet'lerden birisini kadın çorapları içinde görünce seyirci, sizin söylediğiniz anlamdan farklı olarak Hamlet'i travesti gibi algıladı. Bu sizin amacınıza hizmet eden bir şey mi? Bunu Hamlet'in kadınsı yanı olarak da algılayanlar oldu ama oyunun bütününe baktığımızda tam anlamıyla böyle bir yaklaşım da görülüyor.

M.G.: Benim için Hamlet'in farklılığı en başta daha hiç bir eyleme kalkışmamışken, olmak ya da olmamak sorusunu sormasındadır. Bence işte o zaman hiç kimse olmayı yeğliyor ve bunun yorumumda estetik karşılığı da soytarı aracılığıyla veriliyor. Soyтары benim düşündüğüm felsefi anlamıyla oyunculuğun en üst noktasındadır. Soyтары hayata dair eleştirilerini getirirken kendi çok önemsiz gibiyken yani hiç kimseyken aslında herkeştir. Bir an bir kral, küçük burjuva ya da bir diktatör ya da herkes olabilir. Bunlar orada düzene karşı oynarken onun seçtiği bir biçimdir. Bu biçim Hamlet'in kadınlık yanı olarak da görülebilir. Ama gerçekte bu girdiği ya da seçtiği biçimler onun alayla etrafındakileri şaşırtmak için yaptığı bir oyundur. Ondaki beklenen bir erkek gibi davranmasıdır, ama o bu beklentiye bozmaya uğraşır ve kadın çorapları giyer. Bir prens gibi davranması beklenilir ama o soytarı biçimine girer. Bu arada Hamlet'in içindeki kadın yanını da ortaya çıkarmaya çalışır. Asıl önemli olan herhangi bir biçimde onların oyununu bozmaktır Hamlet'in istediği. Uğur'un oyununa dikkat ederseniz sadece kadın gibi değil, çok sert ve ihtiraslı olduğunda soytarılığı içinde Hamlet'in şövalye yanı da çıkıyor. Bence soytarı aynı zamanda şövalyedir de.

S: Fakat bunun sadece çoraplar ve aynayla verilmesi seyircide belli bir imaja gönderme yapıyor. Ve aslında bu imaj, oyunda bacaklarını gösterdiği sahnelerle de uyuşmayan bir şey.

M.G.: Eğer homoseksüel olarak yorumlansaydı dediğiniz gibi mutlaka bir yerde bunun başka bir ilişkide karşılığı çıkacaktı ve çıkmıyor. Çünkü birebir öyle bir şey yok.

S: Yani Hamlet'in kadın gibi giyinmesi onun oyuncu yönünün bir uzantısı olarak mı yorumlanıyor?

M.G.: Ama karşı koyuşlarından da biri olarak yorumluyorum. Değerleri zedeliyor. düşününki sarayda bir prens, olması gerektiği gibi değilde bir soytarı olarak, erkek olması gerekirken kadın olarak herkesin karşısına çıkıyor. Oyun boyunca prens deli mi değil mi, onu öğrenmeye çalışıyorlar.

S: Oyunun bütünü içinde bir yerlere oturmadığını düşündüğüm başka sahneler de var. Örneğin Polonius'un kraliçe'nin eteğinin altına saklanması sahnesi. Bununla beraber oyunun başında görünen biri ağlayan biri gülen iki kişi. Bunların görsel malzeme olmaları dışındaki işlevleri tam anlayamıyorum gibi.

M.G.: Bunlar sanatsal seçimler. Benim anlatımım. Polonius şimdiye kadar hep perdenin arkasında verildi. Önemli olan Polonius'un gözükmeyeceği bir şeyin arkasında saklanması, dinlemesidir. Zaten benim yorumumda izleme, gözetleme vurguladığım bir şey. Kraliçe'nin eteğinin altına saklanması aklıma geldi. Fikir hoşuma gitti çünkü, Kraliçe'de bu cinayetlere dolaylı etkisi olan birisi ve kocasının ölümünde de simgesel olarak eteğinden yakalanmış durumda. Hamlet eteğin altında gizlenen Polonius'u bıçakladığında Kraliçe kaçmak istiyor ama etek gerildikçe kurtulamıyor. Etekten kan akıyor. Simgesel açıdan önemli ve aynı zamanda bu beni o andaki görsel zenginlik açısından da ilgilendiriyor ki aslında teknik olarak istediğimi gerçekleştiremedim. Benzer buluşların sahne üzerinde oluşumu da önemli, yani oyun biraz da sahnede kendini oluşturuyor. Biz bir metne hayat veriyoruz. Zaten tiyatro bu demek. Yoksa herkes oyunu okuyup kendi de hayal edebilir. Tabi bu bambaşka bir biçimde olur.

Hamlet sürekli kendi kendisiyle, içinde bulunduğu dünyayla alay ediyor. Biz de oyunun başındaki o iki kişi vasıtasıyla kendi oyunumuzla alay ediyoruz. Onların söyledikleri VIII. Henry oyununun ön sözü aslında. Yapmak istediğim şeydu; Tiyatro bulamayan, gerçekten tiyatro sanatçısı olup da sokak çocukları gibi olan insanlar bir anda bir yerde Shakespeare oynanacağını duymuşlar fırlayıp gelmişler ve bunu oynuyorlar. Ama son andaki bazı nedenlerden bu da istediğim gibi çıkmadı.

S: Belkide oyunculuktan kaynaklanıyor bilemiyorum ama sahnede sizin söylediğiniz biçimiyle verilemiyordu bunlar ve oyunun bütününde biraz yama gibi duruyorlardı.

M.G.: Yama gibiler zaten. Eğretiler. İstedğim buydu.

S: Tekste hayat veriyoruz dediniz. Kullandığınız semboller de sizin bakış açınızdan buna hizmet etmeli ama bunların size ifade ettikleriyle algılanan arasında bir örtüşmeme de söz konusu olabilir.

M.G.: Hiç bir şeyi süs olarak kullanmadık. Niye inci diyor Kraliçe? Bir kere bu sanatsal, şiirsel bir şey. İnci çok dipten çıkan bir şeydir. İnci her zaman acının simgesidir. Bunu da herkes kendi düzeyinde algılayacaktır.

S: İncilerin kullanıldığı sahnelere baktığımızda politik bir amaca hizmet ediyor görülüyor. Yani sizin söylediğiniz anlamıyla pek çıkmıyor. Ama oyunda oturduğu bir anlam var yine de. Dağılan bir düzen var ve bunu toplamaya çalışıyorlar gibi.

M.G.: Çok güzel işte. Bir sanat yapıtında, sahnedeki bir buluşun ne kadar çok çağrışımı varsa o kadar değerlidir. Aslında tek ve basit bir şey yaparsınız, ama herkes kendine göre algılayabilir. Örneğin Mona Lisa'da son derece sade bir resimdir ama bugün herkes hala konuşuyor, gülümsemesi şunu ifade ediyor, yok bunu ifade ediyor diye. Önemli olanda bu zaten. Gertrude kralın yanında üç beş kelime konuşur, pek bir şey yapmaz. Ben Gertrude'a otururken ne yaptırayım diye düşünmedim. Birden onu inci dizerken gördüm kafamda. Sezgiler sanatta çok daha önemli. Bunu cavabını, nedenini sonradan bulursunuz. Aslında o imgeyi bulmaktır önemli olan. Siz o problemle, temayla meşgulseniz size imgeniz bir anda hayalinizde bir resim olarak geliyorsa kesinlikle ihanet etmez.

S: Anlıyorum ama sezgilerin tehlikeli bir yanı da var. Yönetmenler sezgileriyle buldukları ve buluş olarak gördükleri bir takım şeyleri çok seviyorlar ve sahnede hoşlarına gidince de kalsın istiyorlar ama oyun içinde bu buluşları bir yere oturmaya dabiliyor.

M.G.: Her aklınıza geleni de yapmayacaksınız kuşkusuz. Seçme şansınız var.

S: Buradan gelmek istediğim nokta içerik ve biçim arasındaki ilişki. Olaya çok da biçimsel yaklaşmamak gerekir ama belli bir içerik varsa, ona uygun da biçim olması gerekir. Yani bizim seyirci olarak ilk gördüğümüz biçimdir. Bu doğrultuda Hamlet bir çeşit kolaj görünümünde. Oyun için değişik şeyler ele alınmış, birbiriyle çok farklı zamanlarda, farklı durumlarda üretilmiş şeyler biraraya getirilmiş ve onlardan bir bütün çıkartılmış gibi. Şarlo'yu örnek vermek istiyorum. Sizin söylediğiniz içeriğe çok uygun bir şey, yani soytarının felsefi bir boyutu vardır. Bilge bir soytarıdır. Ama biz bunu Şarlo olarak karşımızda görünce Şarloluğu çok ön plana çıkıyor ve bilgeliği ikinci planda kalıyor gibi.

M.G.: Şarlo bilge değil midir sizce? Şarlo kimdir? Niçin bu adam bu kadar büyüktür? Türkiye'de sadece bastonu ve şapkasıyla, düşüp kalkan bir adam olarak bilinir.

S: Ben de onu söylemeye çalışıyorum. Yani Türk seyircisi açısından bunun ön plana çıkabildiğini. Yani Şarlo'nun size ifade ettiklerine katılıyorum. Ama seyircinin bildiği Şarlo'yla sizinki arasındaki farklılığa da dikkat çekmek istiyorum.

M.G.: Ne yapabilirim? Riskli bir seçim belki ama olabiliyor. Anlatmak istediğimi anlayanlar çoğunlukta. Şarlo'nun ceketi dardır, pantolonu boldur. Üzerine uymaz hiç birşey. Çünkü düzenle uyuşamaz soytarı. Soytarı eleştirel bir insandır. Burada başlar işte felsefeyle sanat ilişkisi. Şarlo bize neyi anlatmıştır bu dünyada? Biz Şarlo'yu tanıma fırsatına erişmişiz. O zaman ben Shakespeare'den bu yana taradığım zaman diyorum ki, benim için yaşamış sanatçılar, oyuncuar arasında soytarıların prensi Şarlo'dur. Charley Chaplin bana ufacık bir düşüşünde bile çok şey anlatır. Örneğin "Sirk" filminde sınıfsal farklılıkları anlattığı gibi sanattaki öz ve biçim ilişkisinin ne demek olduğunu da anlatır. Yine aynı sahnede eziyet

çekmeyi, sanatın acıdan doğduğunu ya da küçük burjuvanın komplekslerini de anlatır. Hamlet'te eğer düzene uyamıyorsa birden öyle rahip vari bir kılığın altından fahişe kılığı çıkartabiliyor ya da Şarlo gibi olmayı seçiyor. Hepsisi değerleri bozmak için.

S: Oyunda yabancılaştırma yoğun bir biçimde kullanılıyor. Kolaj derken ona da gönderme yapıyordum. Daha baştan Hamlet'in iki kişi olmasıyla seyirci yabancılaştırmanın içine giriyor. Bu biraz Postmodern bir yaklaşım gibi göründü. Bu anlamda oyuncular da görüntüleriyle rollerini sindirememişler.

M.G.: Bugün, televizyona baktığım zaman bir takım insanlar görüyorum, sohbet adı altında parodi sunuyorlar aslında. Ciddi ciddi milyonların seyrettiği tv programları bir parodiye dönüşmüş. Hayat bu çıgınlığa gelmiş. Bugünün yorumu derken de bunu kastediyorum. Bu gerçekleri yansıtmayı. Burada nasıl sorumluluk alacağız biz, nasıl değiştireceğiz bu dünyayı. Herkes dünya batıyor diye konuşuyor.

S: Zaten gelmek istediğim nokta da buydu. Medya yabancılaştırmayı duyarsızlaştırmaya dönüştürdüğü söylenebilir. Tiyatro bu duyarsızlaşan dünyada insani yönleride gösterebilecek, hümanist bir alternatif olarak görülemez mi?. Tiyatronunda Medyayla aynı tür bir eğilimde olması zaten defalarca üretileni yeniden üretmek olması bir yana duyarsızlığı körüklemesi tehlikesinide doğurabilir. Oyundaki bir takım gerilim noktaları ve trajik anlar, yabancılaştırma yığmacasıyla, yaratabilecekleri insani duygulardan ve Shakespeare'in dilinden bir çok şeyi kaybediyorlar.

M.G.: Ben hiç yabancılaştırmayı kullanacağım diye bir fikirle başlamadım oyuna. Bu dünyanın gerçeklerini ve bu dünyanın insanlarını bu konunun içinde göstermeye çalıştım. Bugün baktığımızda Hamlet şövalyeliğin çoktan öldüğü bir dünyada yaşar. Bugün artık metafizik olan bile kullanılmaktadır. Bu nedenle Kralı Hayalet yaptım. Çok profesyonel bir dünya bu. Doğrudan ilişkilerin bittiği, şiddetin, yalanlar ve tuzaklarla dolu bir entrika düzeniyle daha komplike yapılara ve kavramlara dönüştüğü, herkesin oynadığı ve birbirini oynattığı, sonuçta çok iyi oynansa da öz kaybolduğu için kişilerin rolleri belli kuklalara dönüştüğü karanlık ve acımasız bir dünya bu. Onun için kukla gibi görebiliyoruz belki Polonius'u. Ama Örneğin Ophelia'nın gömülme sahnesinde hem yabancılaştırma hem de trajik boyut birarada çıkıyor bana kalırsa. Ophelia ve Leartes için olay daha trajik bir boyuttayken diğerleri içinse içi boşalmış törenlerdeki rolleri önemli ve aynı anda bu ikisi de sahnede gösteriliyor. Bu gerçeği anlatmak istedim. Bunlar gördüğüm gerçekler. Belki de oyunda o kadar iyi çıkmıyor, bilmiyorum. Ama Leartes "Bu kadar mı?" diyor. Dikkat ederseniz sahne tamamen bu söz için kurulu. Bunun için sadece iki kardeş aşağıda ve diğerleri yukarıda duruyorlar. Oyunun başındaki düğün sahnesi benzeri içi boşalmış törenler. Yabancılaşmış bir dünyanın insanları o kalabalık. Yıllardır Shakespeare sadece sözler olarak sunuldu. O sözleri niye sahte sahte konuşan birilerinden dinleyesiniz. Sizin imgelerinizde o sözler çok daha iyi geçer seyirciye.

İŞİL KASAPOĞLU'YLA MACBETH YORUMU ÜZERİNE SÖYLEŞİ

Soru: Macbeth'i sahnelemek için Diyarbakır'a giderken kafanızda olanlarla, ortaya çıkan sahneleme arasında örtüşmeyen yanlar ya da farklılıklar oldu mu?

İşil Kasapoğlu: Hiç bir proje insanın kafasına birden düşmüyor. Bir takım şeyleri anlatmak istediğimde aklıma gelen bir takım oyunlar vardır. Macbeth'de bunlardan birisi. Ben oyunları okurken genelde birşeyler anlatma ihtiyacı içindeyimdir. Yani hangi metin yardımıyla bu istediklerimi daha iyi anlatabilirim diye düşünerek oyunları ele alıyorum. Diyarbakır'ın özel bir durumu var ama ben illede politik içeriğe çok uygun diye oyunu almadım. Her sahnelediğim oyunda kendi yaşantımın izleri de vardır. Örneğin Kral Lear'ı sahnelediğimde bir sürü yerinde kendi hayatımı anlatıyordum. İnsanlar başka türlü anladı. Zaten başka türlü anlamasın diye bir kaygım da yok ve bu beni açıkçası pek de ilgilendirmiyor. Macbeth'i İstanbul'da saheleseydim belki daha başka bir şey ortaya çıkardı. Ama temelde aynı şeyleri anlatmak içindir. Orası bana o kanları verdi. Dekor, platoyu verdi. Ben Diyarbakır'a giderken kafamda kesinlikle platodan kan akıtacağım diye bir sorunla gitmedim. Hatta dekoratörle tanışmıyordum. Ben Paris'deydim. Telefonla iletişimi sürdürüyorduk. Bana kafasındakileri söylediğinde bunun beni ilgilendirmediğini ona anlatmaya çalıştım. Yani önce oraya gidelim, bakalım o insanlar ne yer ne içer, nasıl yaşıyorlar, dolaşalım, havayı koklayalım ve sonra karar verelim ne yapacağımıza dedim. Yani ben herşeyi önceden tasarlayıp yapmıyorum. Diyarbakır'da bize verilen oyuncu sayısından tutun da teknik olarak elde var olan ne varsa oyunu yönlendirdi tabi.

S: Metini hemen hiç değiştirmemişsiniz ama oyunun bütününe baktığımızda dekorda platodan akan kandan, çeşitli efektlere değin vahşet, barbarlık ön planda verilmek isteniyor. Böylesi bir atmosfer için seçtiğiniz müzik ise inanılmaz derecede sakin ve hatta rahatlatıcıydı diyebiliriz. Özellikle Shakespeare'in metninde oyunun başında fırtınanın, kargaşalığın yansıtıldığı cadılar sahnesinin ürkütücü yanı, sizin seçtiğiniz müzikle sakin ve melankolik bir biçime sokuluyor. Müziğin yarattığı bu atmosferin sizin yorumunuzla da ters düşen bir yanı yok mu?

I.K.: Hayır. Müzik özellikle seçildi. Benim yorumumda düşünülmemiş hiç bir şey yok. Cadılar o müzikte kanayan tahtaya bakıp hüzünlü bir şekilde savaşı seyrediyorlar. Şiddet ve herşey o kadar içiçe ki. Karısını saçından sürükleyen Macbeth'le sonradan yine onun kollarında bebekleşen Macbeth gibi.

S: Şimdi oraya gelmek istiyordum. Böylesi barbar çizilmek istenilen Macbeth'in tutarsız davranışları bebekleşmesi vb. gibi, ya da Lady Macbeth'in kocasından gelen mektubu aldığı ve Kralı öldürme fikrinin kafasında bir yerlerde olduğunu, kadının şeytani yönlerini ortaya çıkaracak olan bu son derece önemli sahnede bakıyoruz birden Lady Macbeth mektubu okuyamayacak denli bir telaş içinde ve mektubu anlaşılmasız bir biçimde hızla okurken tuvalete koşuyor. Bunlar gerilimli atmosferi dağıtan ve yer yer seyircinin gülmesine de neden olan şeyler. Lady

Macbeth'in özellikle şölen sahnesinde kocasını yüreklendirirken ağlayarak sözlerini sürdürmesi, bu karakterin özelliğini zedeliyor gibi. Yani bütün bunlar sizin anlatmak istediğinize nasıl hizmet ediyor? Yorumun bütününde bir tutarsızlık yaratmıyor mu?

I.K.: Kesinlikle hayır. Neden bir tutarsızlık yaratsın? Herkes gibi onlar da bir insan. Bu güne kadar genellikle Shakespeare yapılırken göz ardı edilmiş şeyler bunlar. Kral ve kraliçe de bizler gibi bir insan. Macbeth'in vahşi yanından bebek yanına değişiminin doğal olduğu kadar Lady Macbeth'in tavrı da doğal bir şey.

S: Benim özellikle kafama takılan oyunda gündelik tavrı bütüne hakim değilken bazı sahnelerin sivrilmesi ve oyundan kopması.

I.K.: Onu beceremedim demekki. Bu kadar basit. Oysa ben o gündelik tavrı çok istiyordum. Günlerce oyunculara bunu anlatmaya çalıştım. Seyirci yanlış anlayabilir şöyle düşün, olaya böyle bak gibi ya da günlük yaşamdan bir takım örnekler vererek anlatmaya çalıştım. Bunlar oyuncuyla benim aramda olan şeyler. Ama bazen oyuncu yüzünden bazen de benim yüzümden yeterince ortaya çıkmayabiliyor.

S: Shakespeare'in metninde önemli bir işlevi olan Cadılara baktığımızda başlangıçta sahnede subay, haberci gibi rollere de giriyorlar. Bizler bu bağlantıdan katillerle cadıların eş tutulduğu düşüncesine kapılırken sonradan cadılar oyunda ikinci plana geçtiler.

I.K.: Her rolü, bütün bağlamayı onlar yapıyor. Farkındaysanız hiç biri de katil olmuyor. Cadıları iç ses olarak ele alıyorum. Yani sahnedeki bütün insanların ikinci iç kişilikleri. O yüzden katil yapamam onları. Zaten katillikle de alakaları yok.

S: Lady Macbeth'in delirme sahnesini ele alış biçiminiz, yani ışıklarla yaratılan etki, sahneyi adeta korku filmi efektlerinden etkilenilmiş bir hale sokmuş. Acaba bu etkiyi özellikle medyayla bir bağlantı olarak mı seçtiniz yoksa sizin Lady Macbeth için bulduğunuz delirme yorumunuz mu buydu?

I.K.: Ben medyayı takip etmiyorum. Evimde televizyonum bile yok. Korku filmi de seyretmiyorum. Benim delirmeye getirdiğim yorum odur.

S: Medyayı takip etmek için televizyon seyretmeye de gerek yok aslında. Herşeyin içine öylesine girdi ki.

I.K.: Bunlar beni etkilemedi. Yine ben orada nasıl ışıklandıracağız, sahne nasıl çıkacak diye düşünken bulunmuş bir şey ortaya çıkanlar.

S: Kral Duncan'ı oynayan oyuncunun yorumunda, Duncan adeta bir soytarı kral görünümündeydi ve aynı oyuncunun Hekate'yi oynarken de oyunculuğunu aynı biçimde sürdürmesi göze batan bir şey. Bu oyunculuktan kaynaklanan bir oturmamışlık mı yoksa oyunun bütününe katmak istediğiniz değişik bir anlam mı pek anlayamıyor gibi.

I.K.: İlle de bir şeye hizmet etmek diye bakmıyorum olaylara. Benim çok hoşuma gidiyor, Duncan'ın kral olarak tavrı hem de Hekate olarak. Söyleyeceğim bir şey yok burada. Ayrıca bu konulara cevap vermek de benim görevim değil. Bunlar sizin işleriniz. Yani oyunu seyredenler karar versin. Bu işin kuramını yapanlar

var. İnsanların oyunu beğenip beğenmemesi benim derdim değil. Ben sahnede oyuncuyla birşeyler yapıyorum. Duncan niye öyle oynuyor ne bileyim ben. Bana ters gelmiyor. Ters gelse yapmam zaten.

S: Bu soruları sormakla gelmek istediğimiz nokta bu zaten. Bizim seyirci olarak oyunda algıladıklarımız sizin düşüncelerinizden çok değişik oluyor. Bunun tersi bir durumu savunmuyoruz ama yönetmen tarafından varılmak istenilenin ne olduğunu anlamaya çalışıyoruz.

I.K.: Oyunun sahnede oluşması. Bu sahneler birden bire ortaya çıkmıyor. Üzerinde aylarca düşünülen bir sahne, birden bir küçük buluşla, bir küçük ayrıntının insanın aklına gelmesiyle biçimlenebiliyor. Onun için sevmiyorum konuşmayı. Onun için nedeni, niçini söylesem hayalleriniz yıkılır. Bu benim vazifem değil. Bazen öyle şeyler olur ki aklınız almaz. Bir yerde zorunluluk dolayısıyla birşey çıkmıştır. Ama bütün bu bulunanlar durduk yere bulunan şeyler değil. Bir birikimin, bir çalışmanın, orada gece gündüz yoğunlaşmanın bir sonucu. Her oyunun bazen hayal kırıklıklarına neden olacak yerleri olabilir. Ben hiç masa başı çalışması yapmıyorum. Herşeyi sahnede oluşturuyorum. Ben bir teksti ancak sahnede oyuncular oynadığı zaman anlıyorum. Çözüyorum. Ama şunu yapıyorum. İlk önce sahnede okumayı bitiriyorum. Bir hafta oyuncularla doğaçlama falan çalıştıktan sonra sahnede oturup konuşuyoruz. Masa başı çalışmamız da böyle şekilleniyor.

S: Macbeth Diyarbakır seyircisi tarafından nasıl algılanıyor? Seyircinin tepkisi ne oldu?

I.K.: İnanılmaz. Diyarbakır'da ilk defa Shakespeare yapılıyor. Seyirci her akşam tiyatroyu dolduruyor. Yüzlerce sandelye satılıyor. Turneye gidildiğinde Elazığ'da, Malatya'da da dolu oynuyoruz. İstanbul'da hala diyorlar ki Shakespeare yapma, çok ağır, kimse gelmez. Anadolu'nun tiyatroya açlığı da düşünülebilir ama oyun seviliyor ve insanlara birşeyler veriyor, paylaşıyor ki her gece dolu oynuyor.

SONUÇ

Yönetmenlerin klasik oyunları günümüz açısından yorumlamaya, deneysel sahnelemelere yönelmesini salt nitelikli oyun yazabilen yeni yazarların sayılarının oldukça az olması sıkıntısından kaynaklanmadığını, bu yönelimin klasikleri canlı tutmanın tek yolu olduğunu ve tiyatrodaki yeni arayışlara yön verdiğini söyleyebiliriz. Bu konuda özellikle Shakespeare'in eserlerinin ilgi görmesi boşuna değildir. Oyunlarında, yozlaşmanın, çürümüşlüğün gündelik olguların ardına gizlenmiş yüzünü açığa çıkarmak isteyen Shakespeare'in, yapıtlarındaki merkezsiz yapı, karşıtlıkları bilinçli bir biçimde birleştiren pürüzlü doku onu hâlâ çağdaşımız yapan öğeler. Çünkü şimdiye kadar yazılanlardan ve çeşitli dönemlerden getirilen sahneleme örneklerinden de anlaşılacağı gibi, Shakespeare'in bu özelliği yönetmenlere sınırsız yaratı olanağı sunuyor. Dolayısıyla dönemlerinin toplumsal gerçeklerini yansıtabilen yorumlamalar ortaya çıkıyor. Öyleki, tiyatronun dönemine ve dönemlere ışık tutan bir olgu olduğu düşünülürse, salt Shakespeare yorumlamalarından yola çıkılarak bile toplumların ve dünyanın sosyal ve politik açıdan tarihsel gelişiminin, değişiminin gözlenmesi söz konusudur denilebilir.

Günümüzde yönetmenleri bir metni yorumlarken, bakış açıları doğrultusunda onu istedikleri gibi yoğurmakta, kısaltmalara ya da eklemelere gitmekte özgür bırakan bir anlayış hakim. Ancak yönetmenin kişisel görüşü ve sezgisel yaklaşımının yapıtın kendisinden ve içeğinden yani özünden daha fazla öne çıkması, eldeki metnin zenginliğini zedelemek anlamına da gelebilir. Bu durumda yönetmenlerin görüşlerini, ele aldıkları metinle ne dereceye kadar iyi yoğurdukları, nasıl bir düşünsel temele oturttukları ve bunu ne düzeyde nitelikli bir öz biçim tutarlılığı içinde sahne üzerinde görselleştirebildikleri önem kazanıyor ve sahnelemelerle

İlgili önemli bir tartışma konusu olarak da güncelliğini koruyor. Bunu, tezde şimdiye kadar yazılanlardan da yola çıkarak Türkiye'deki Shakespeare yorumları açısından değerlendirdiğimizde, biçim içerik ilişkisinin önemli bir sorun olarak ortaya çıktığı görülüyor. Yönetmenin düşündükleri, yapmak istedikleriyle sahnede görülenlerin seyirci tarafından algılanması arasında bir tutarsızlık gözlemleniyor. Kullanılan bir göstergenin gönderme alanlarının çokluğunu yorumun zenginliği olarak gören yönetmenler var ama bu çok katlılık gibi görünen şey, simgelerin gönderme alanlarıyla oyun arasında bir uçurum doğurma ve getirilen bakış açıyla verilmek istenilenin seyirciye ulaşamaması tehlikesini de beraberinde taşıyor. Yönetmen sahne üzerinde kullandığı ışık, dans, müzik, dekor, çeşitli semboller benzeri göstergeleri seyircisini uyandırmak, düşündürmek, onun düş gücünü harekete geçirmek için son derece bilinçli olarak ortaya koyabilir. Beklenen de budur. Ancak çoğu zaman bunlar yönetmenin hesabını veremediği ama sonradan, bir takım anlamlara gönderme yaptığını söylediği ve sadece çağrışımsal olarak bulunmuş, ilginç olacağı düşünülmüş şeyler olarak karşımıza çıkıyor ya da yönetmen bunu böyle yapıyorum seyirci istediğini anlasın gibi bir kayıtsızlık içinde olabiliyor. Dolayısıyla tiyatromuzda deneyselliğe yönelik çalışmaların yoğunlaşması bir yandan yeni atılımlara yol açması açısından olumlu bir gelişme olarak görülürken öte yandan sahnede sunulanların yönetmenin iletisine ne derece hizmet ettiği, seyirciyle nasıl bir paylaşımına gidildiği tartışılır bir halde.

Sonuç olarak denebilir ki, her şeyden önce metnin iyi bir biçimde okunması, boş alanların metnin anlam örgüsünü zedelemekten doldurulması, kapsamlı bir dramaturjik çalışmanın yapılması ve yeni bakış açısıyla getirilen yeni düşüncelerin sağlam temellere oturtulması, gerek özgün metnin gerekse yorumun biçim-içerik bütünlüğünü bozmadan, diğer yandan da günümüz bakış açısını net

bir biçimde doğru yerine oturarak her bakımdan yetkin bir sahnelemenin yapılabilmesi için bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır.



KAYNAKÇA

Kitaplar:

1. Barton, John, "In Playing Shakespeare", Methuen, London, 1984
2. Bentley, Eric, "The Theory of The Modern Stage", Penguin Books, 1986
3. Berry, Ralph, "On Directing Shakespeare", Hamish Hamilton Ltd., 1989
4. Bradby, David, Williams, David, "Directors' Theater", Macmillan, 1988
5. Brecht, Bertolt, "Tiyatro İçin Küçük Organon", çev. Ahmet Cemal, MitosBoyut yay., 1993
6. Brook, Peter, "Boş Alan", çev. Ülker İnce, Afa Yay., İstanbul, 1990
7. Brook, Peter, "The Shifting Point", Methuen, 1989
8. Cookson, Linda, Loughrey, Bryan, Longman Literature Guides, "Critical Essays On Hamlet William Shakespeare", Longman Group UK Ltd, 1988
9. Craig, Edward, "Gordon Craig", Victor Gollacz Ltd, 1968
10. Çalışlar, Aziz, "Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü", May yay., 1980
11. Eagleton, Terry, "Language: Macbeth, RichardII, HenryIV" 1986
12. Eliot, T.S., "Denemeler", çev. Halit Çakır, Remzi Kitabevi, 1988
13. Elson, John, "Post War British Theatre Criticisim", Routledge and Kegan Paul, 1981
14. Fenton, James, "You Were Marvellous- Theatre Reviews From The Sunday Times", Jonathan Cape Ltd., 1983
15. Foakes, R.A., "Coleridge's Criticism of Shakespeare", The Atlone Press Ltd., London, 1989
16. Gaskell, Ronald, "Drama and Reality: The European Theatre Since Ibsen", Routledge & Kegan Paul, London, 1972
17. Halio, L.Jay, "Understanding Shakespeare's Plays In Performans", Manchester University Press, 1988
18. Hinchliffe, P. Arnold, "Drama Criticism Since İbsen", Macmillan Press Ltd., 1979
19. Howard, E.Jean, O'connor, F.Marion, "Shakespeare Reproduced", Methuen, 1987
20. İpşiroğlu, Zehra, "Tiyatroda Yeni Arayışlar", Düzlem Yay., 1992
21. Jump, John, "Shakespeare - Hamlet, a case book", Macmillan, 1970
22. Kitchin, Lawrence, "Drama In The Sixties", Faber& Faber Ltd., 1966
23. Knight, G.Wilson, "Shakespearean Production", Faber & Faber Ltd. 1964
24. Kott, Jan, "Shakespeare Our Contemporary", Methuen, London, 1964
25. Martin, Jacqueline, "Voice In Modern Theatre", Routledge, 1991
26. McGlynn, Fred, "Postmodernism and Theater"
27. Mercer, Peter, "Hamlet and The Acting of Revenge", Macmillan, 1987
28. Muir, Kenneth, Edwards, Philip, "Aspects of Macbeth, Articles Reprinted From Shakespeare Survey", Cambridge University Press, 1978

29. Oflazoğlu, Turan, "Shakespeare", Cem Yayınevi, 1977
30. Pickering, Kenneth, "A Midsummer Night's Dream by William Shakespeare", Macmillian, 1985
31. Richard, Lionel, "Expresyonizm Sanat Ansiklopedisi", çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1984
32. Roberts, Peter, "The Best of Plays and Players 1953-1968", Methuen, 1988
33. Roberts, Peter, "The Best of Plays and Players 1969-1983", Methuen, 1989
34. Shakespeare, William, "Bir Yaz Gecesi Rüyası", çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992
35. Shakespeare, William, "Bahar Noktası", çev. Can Yücel, Adam Yay., İstanbul, 1992
36. Shakespeare, William, "Macbeth", çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993
37. Shakespeare, William, "Hamlet", çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990
38. Shakespeare, William, "Four Tragedies - Macbeth, Hamlet, Julius Caesar, Romeo & Juliet", Pocket Books Inc., New York, 1957
39. Shakespeare, William, "A Midsummer Night's Dream", Coles Editorial Board, 1980
40. Sisson, C.J., "Shakespeare's Trajic Justice", Methuen, 1964
41. Smith, D. Nichol, "Shakespeare Criticism", Oxford University Press, 1942
42. Spoto, Donald, "Laurence Olivier, A Biography", Harper Collins Publishers, 1991
43. Stratford-Upon-Avon Studies, "Shakespearean Tragedy", Edward Arnold Ltd., 1984
44. Taylor, John, Russell, "The Penguin Dictionary of The Theatre", Penguin Books, 1968
45. Thomson, Peter, "Shakespeare's Theatre", Routledge & Kegan Paul, London, 1983
46. Tynan, Kenneth, "Curtains", Longmans, 1961
47. Urgan, Mina, "Shakespeare ve Hamlet", Altın Kitaplar Yayınevi, 1984
48. Wells, Stanley, "Shakespeare Yazar ve Eserleri", çev. Cevza Sevgen, Yapı Kredi Yay., 1992
49. William, David, "Peter Brook, A Teatrical Case Book", Methuen, London, 1991

Gazete ve Dergilerden Makaleler:

1. Ardıç, Engin, "Hamlet70 Deneyi", Tiyatro 71 Dergisi, sayı:11, s.27-33, 1971
2. Arslan, Sibel, "Farklı Mekanlarda, Farklı Tiyatro Anlayışları Sergilendi", Milliyet Sanat, sayı:314, s.35, 15.6.1993
3. Aydoğan, Musa, "Bahar Noktası", Gösteri, sayı.150, s.103, Mayıs 1993

4. Ayvaz, Ateş, Sezer, "Macbeth: Araçların Belirleyiciliği", Milliyet Sanat, sayı:316, s.42, 15.7.1993
5. Benk, Adnan, "Küçük Sahne'de Hamlet", Dünya, 7.10.1954
6. Berkman, Bülent, "Dünyada Shakespeare Yorumları", Milliyet Sanat,sayı:155, s.6-8, 1.11.1986
7. Berkman, Bülent, "40.Avignon Festivali: Büyük Oyuncuların Karşılaşması", Milliyet Sanat, s.2-6, 15.8.1986
8. Hamlet Dergisi, sayı:1, s.11, Nisan 1994
9. Canby, Vincent, "Again At The Top of The Bill: Peter Brook", The New York Times, 5.6.1994
10. Çamurdan, Esen, "Tiyatroda Çağdaşlık ve Klasiklerin Yeniden Sahnelenmesi", Çapan, Cevat, "Bir Yaz Gecesi Rüyası Nedir Ne Değildir?", Milliyet Sanat,s.11, 15.12.1980
11. Çapan, Cevat, "İngiliz Tiyatrosunun Son Yirmibeş Yıllık Gelişimi", Milliyet Sanat, s.10-13, 15.10.1980
12. Ergand, çağlar, "Macbeth", 4.Uluslararası İstanbul Festivali Dergisi, s.36-38, 1992
13. Erten, Yücel, "Bahar Noktası Üzerine", 5.Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Dergisi, Mayıs 1993
14. Işık, Kenan, "Yeniden Yorumlamak", Hamlet Dergisi, sayı:1, s.16-18, Nisan 1994
15. İpşiroğlu, Zehra, "Klasik Oyunların Bugünün Açısından Yeniden Yorumlanması",Sanat Dünyamız, Kış 1992 sayısı, s.55-58
16. İpşiroğlu, Zehra, "2000 yılında Tiyatro", Milliyet Sanat Dergisi, sayı.305, s.29-30, 1.2.1993
17. İpşiroğlu, Zehra, "Kepenleri Açalım", Milliyet Sanat, S.32, 1.6.1992
18. İpşiroğlu, Zehra, "Tüketim Toplumu Çarkının Dışında Bir Tiyatro", Gösteri, s.78, 1.7.1992
19. İpşiroğlu, Zehra, "Ünlü Yönetmenlerin Gözüyle Klasikler", Milliyet Sanat,s.28-30, 15.11.1987
20. Kunzmann, Doris, "Buz Pistinde Ölüm Dansı", 6.Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali Dergisi,s.74-75, Mayıs 1994
21. Kunzmann, Doris, "Tanrı Görünüşte Öldü", çev.Mustafa Tüzel, Tiyatro- Aylık Haber Tanıtım Dergisi, s.24-26, Mayıs 1994
22. Oral, Zeynep, "Çok Sesliğin ve Çok Renkliliğin Gücü", Milliyet Sanat, 1.5.1994, s.8
23. Oral, Zeynep, "Cadılar Macbeth'i", Milliyet Sanat, s.46-47, 1.2.1987
24. Oral, Zeynep, "Londra'da Bir Seminer, Shakespeare Şimdi ve Burada", Milliyet Sanat, sayı:155, s.2-5, 1.11.1986
25. Oral, Zeynep, "Bir Yaz Gecesi Rüyası: Aşk, Büyü ve Şiir", Milliyet Sanat, s.10-12, 15.12.1980
26. Oral, Zeynep, "Bahar Noktası Ya Da Yaşasın Tiyatro", Milliyet Sanat, s.46, 1.2.1981

27. Oral, Zeynep, "46.Edinburg Festivali, Shakespeare ve Çaykovski En Popüler", Cumhuriyet Gazetesi, s.14, 5.9.1992
28. Shakespeare Survey, 1949, 1956, 1963, 1966, 1983, 1986, 1992, 1993 yılı sayıları.
29. Uçarer, Dikmen, "Acı Kaynatanların Gözüyle Macbeth Tragedyası", Cumhuriyet Gazetesi, 18.2.1987
30. Yalaz, Cüneyt, "Macbeth Deneyi", Mimesis, Tiyatro/ Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı:3, s.231-238, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 1990
31. Yalman, Tunç, "Yeni bir Hamlet", Küçük Sahne, Kasım 1954
32. Yüksel, Ayşegül, "Türk Sahnelerinde Shakespeare", Milliyet Sanat, s.9, 1.11.1986
33. Yüksel, Ayşegül, "Atina Kralı Osmanlı Paşası Olursa", Cumhuriyet Gazetesi, 15.6.1993
34. Yüksel, Ayşegül, "Festival'de Beş Ankara Yapımı", Milliyet Sanat, sayı:312, s.19, 15.5.1993