
William Shakespeare
Macbeth
İTÜ Mezunlar Tiyatrosu | Seyyar Sahne

Yayına Hazırlayanlar:

Rezzan İlke Yiğit
Senem Donatan
Oğuz Arıcı
Merve Tanrıöver
Celal Mordeniz

İstanbul 2005

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	4
SÜREÇ ÜZERİNE	5
MACBETH’İN MASUMİYETİ	6
MACBETH: İTİCİ VE ÇEKİCİ	9
LADY MACBETH SERÜVENİ.....	11
LADY MACBETH OLMAK.....	14
DÜŞÜNCELER	16
MACBETH ÜZERİNE ÇEVİRİ VE DERLEMELER	19
MACBETH’İN İNTİHARI.....	20
MACBETH: “İYİ DEMEK KÖTÜ DEMEK, KÖTÜ DEMEK İYİ DEMEK”	23
MACBETH’İN BİRLİĞİ	27
BRADLEY’NİN MACBETH’E YAKLAŞIMI	34
SHAKESPEARE’DE AŞIRI ÖLDÜRME	39
LADY MACBETH VE HİSTERİNİN RUHBİLİMİ	45
MACBETH VE KAPICISI	50
LADY MACBETH VE HEKİM.....	52
MACBETH’TEKİ ŞÖLEN SAHNESİNİN İŞLEVİ	55
MACBETH’TEKİ GİRİŞ VE ÇIKIŞLAR.....	58
MACBETH MAKİNASI	60
PROVA GÜNLÜĞÜ	64
SORULAR	73
HAKKIMIZDA	74
İTÜ MEZUNLAR TİYATROSU	74
SEYYAR SAHNE	75
KÜNYE	76

SUNUŞ

Macbeth, Seyyar Sahne ve İTÜ Mezunlar Tiyatrosu'nun ikinci ortak prodüksiyonu. Daha önce 2001-2002 sezonunda Moliere'in *Gülünç Kibarlar* adlı oyununda da birlikte çalışmıştık. Ancak iki grubun ilişkisini salt prodüksiyon merkezli bir birliktelik olarak nitelemek pek doğru olmaz. Aramızda teatral dayanışmayı hedefleyen organik bir bağın varlığından bahsedebiliriz. Hemen hemen aynı dönemde, her iki grupta da oyunculuk üzerine yoğunlaşma ihtiyacı duyulunca, birlikte bir çalışma yürütmenin bir sinerji doğurabileceğini düşündük. Bu nedenle 2004 yazının başında ortak bir çalışma sürecine girdik. İki grubun bir araya gelmesi, farklı oyunculuk yaklaşımlarının ve farklı yaşam anlayışlarının hem çatışmasına hem de kaynaşmasına ve paylaşmasına yol açtı. Bu anlamda, birlikteliğin yeni fırsatları ve riskleri aynı anda barındırdığını söyleyebiliriz.

Yaz boyunca sıkı bir çalışma süreci geçirdik. Vücut ve ses kullanımındaki problemler üzerinde yoğunlaştık. *Macbeth* projesi de, bu süreç içinde şekillendi. Trajedi, pek aşina olmadığımız bir türdü. Üstelik Shakespeare'in en karanlık trajedisi sayılan *Macbeth* metni, bizi bir hayli zorlayacak gibi görünüyordu. *Macbeth*'ten sahneler denemeye başladık. Yaklaşık 8 ay gibi uzun bir çalışma süreci geçirdik. Bu süreçte, sahne ve dramaturji çalışmaları eş zamanlı yürüdü, hatta çoğu zaman iç içe geçti. Metni anlamak amacıyla yaptığımız tartışmaları, bir

yandan sahne denemeleriyle somutlaştırmaya, bir yandan da literatürden seçtiğimiz makalelerle derinleştirmeye çalıştık. Daha önceden iki grup farklı zamanlarda Terry Eagleton'ın "Shakespeare" adlı kitabı üzerine bir okuma çalışması yapmıştı. Eagleton'ın *Macbeth* yorumu, yönelimlerimizi belirlememizde önemli bir referans oldu. Süreç içerisinde grup, daha farklı kaynaklara başvurma ihtiyacı duydu. Shakespeare literatüründe yaptığımız kısa tarama çalışması bizi oldukça zengin bir makale ve kitap denizinin ortasına attı diyebiliriz. Ortada incelenmeye ve tartışılmaya değer onlarca makale ve kitap vardı. Bunlar arasından kendimizce önemli bulduklarımızı seçtik ve önemli gördüğümüz noktaları tartışmaya açtık.

Bu kitapçığın ortaya çıkmasına da bu tartışmaların ön ayak olduğu söylenebilir. Amacımız, izleyiciyle yaşadığımız süreci, yaptığımız tartışmaları ve *Macbeth* metni üzerindeki düşünceleri paylaşmaktır.

Birinci bölümde bazı grup üyelerinin *Macbeth* sürecindeki deneyimlerini anlattıkları yazılara yer verdik. İkinci bölümde, grup içinde okunan makalelerin derlemeleri bulunmaktadır. Makaleleri derleyenler, tam bir çeviriden ziyade, yaptığımız tartışmalar ekseninde yazıları yorumlayarak özetlemişlerdir. Bütün bunların yanı sıra, *Macbeth* üzerine bir sahne denemesi, grubun prova günlüğü ve metine dair sorular da kitapçık içerisinde yer almaktadır.

SÜREÇ ÜZERİNE

Macbeth'in Masumiyeti

Kerem Eksen

Macbeth söz konusu oldu mu bir anlamda akan sular durur. Cevaplanacak sürüyle soru, üzerinde titizlikle düşünülecek sürüyle mesele gelir gündeme. Neden *Macbeth*? Neden burada? Neden şimdi? Neden siz? Hangi yorumla? Hangi bakışla? Hangi cüretle?

Büyük oyunlar, tıpkı ün sahibi insanlar gibi kazandıkları şan ve şöhretin bedelini bir tür

masumiyet kaybıyla öderler. Bugün herhangi bir yönetmenin, oyuncunun ve hatta başlangıç yıllarındaki acemi cesaretini geride bırakmış herhangi bir okurun, *Macbeth*'le, *Hamlet*'le, *Oidipus*'la ya da *Faust*'la masum bir tanışma yaşaması neredeyse olanaksızdır. Bu eserler okurun karşısına hep söylediklerinden fazlasıyla çıkarlar. Birer tiyatro oyunu değildir sadece bu metinler. Genel kabule göre aynı zamanda birer

başyapıt, birer klasik, birer kilometre taşıdır. Bu metinlerin yazılmasıyla dünya artık başka bir yer olmuştur ve okur o metinlere bunun bilincinde olarak yaklaşmak zorunda hisseder kendini. Dahası, üniversitelerde kürsüler kurulmuş, ciltler dolusu kitap ve dergide bu metinler satır satır incelenmiş, binlerce yorum çatışmış, kimileri tarihe karışmış, kimileri galip çıkmıştır. Ve okur, elindeki metni, ona dizilen methiyelerden, getirilen yorumlardan ve uçsuz bucaksız literatürden oluşan bir dağın tepesinde oturup okumak durumundadır.

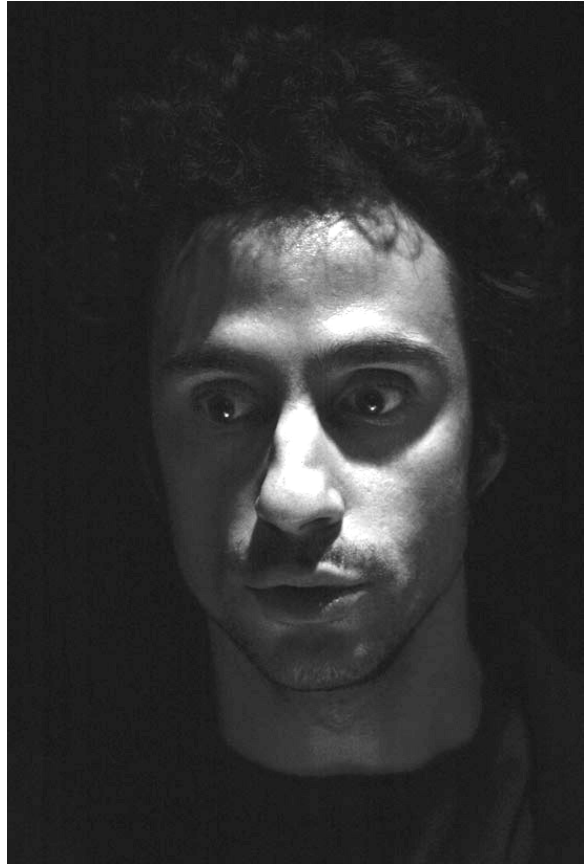
Hal böyleyken, metinle ciddi bir iletişime girmek isteyen birinin, sözgelimi böyle bir klasiği sahneye koymak isteyen bir yönetmenin uykusuz geceler geçirmesini hiç de tuhaf karşılamamak gerekir. Metnin etrafında oluşan o hale, çoğu zaman yorumcunun önünde birbirine zıt uçsuz bucaksız iki yolun açılmasına neden olur. Birinci yoldan giden yorumcu, metnin kazandığı değeri “kutsallık” mertebesinde görecektir, tek cümleyle bile oynamadan metni sahneye aktarmaya çalışacak, yazarın metnin özüne dair düşüncelerini keşfedip bunları aktarma çabasına girecektir. İkinci yolu seçen yorumcu içinse mesele en az metni anlamak kadar, o metin üzerine yeni bir söz söylemektir. Böyle bir durumda, eldeki metin, üzerine kafa yoruldukça büyür, genişler, bütün o yorumlar ve düşünceler dağını içine alır ve “kendi özgün yorumunu” getirme arzusundaki yorumcuya nefes alacak pek az yer bırakmaya başlar. Yorumcu, çoğu zaman çareyi tüm o yorumlar dağının üzerinden bir çırpıda atlamasını sağlayacak bir mançınık inşa etmekte bulur. Hamlet dazlak olur, Faust internette “surf” yapar, Macbeth çift cinsiyetliliğin tadını çıkarır vb. Ve dağ, günden güne yükselmeyi sürdürür.

Seyyar Sahne ve İTÜMT olarak *Macbeth* çalışmasına giriştiğimizde yazının başında sıraladığımız sorular bizi de meşgul etti hiç şüphesiz. Bu soruların cevabını bugün verebilir miyiz bilmiyoruz. Ancak en azından bizim *Macbeth*'le tanışma ve baş

etme sürecimiz hakkında birkaç söz söyleyebiliriz.

Her şey 2004 Temmuz ayında yaptığımız çalışmalarda *Macbeth*'ten sahneler seçmemizle başladı. *Macbeth* tabii ki bizim için çetin cevizdi. Teatral şiirsellikle nasıl baş edeceğimizi bilmiyorduk. *Macbeth*'in trajik olduğu kadar mistik ruhunu nasıl bir oyunculukla ve nasıl bir atmosferle aktarabileceğimiz konusunda pek az fikrimiz vardı. Ancak tüm bu belirsizliklerin grup üyelerini –farklı derecelerde de olsa- kışkırttığını söylemek mümkün. Eylül ayı geldiğinde, “çalışmaya devam” dedik, ama sergileme hedefine yönelmekten kaçındık. Zira henüz metnin bize dayatacağı zorlukların tam bir

Neden Macbeth? Neden burada? Neden şimdi? Neden siz? Hangi yorumla? Hangi bakışla? Hangi cüretle?



muhasebesini yapacak durumda değildik.

Bu dönemde metni olduğu gibi oynamayı düşünmediğimizi de belirtmekte fayda var. Belki metnin bütünü ile başa çıkmanın

zorluğu, belki de yukarıda sözünü ettiğimiz “özgün yorum getirme” isteği, ilk dönemde bizi deneysel bir sahneleme arayışına yöneltti. Yazdan aklımızda kalan fikir, Macbeth, Lady Macbeth ve cadıları ön plana çıkaracak şekilde metni kısaltmak, Macbeth’i ve Lady’yi birden fazla oyuncuya oynatmak, diğer replikleri ise anonimleştirerek (sözelimi bir koroya söyleterek) ana kahramanlarla kendilerini çevreleyen koşullar arasında daha net bir ayırım yapmaktı.

Birkaç hafta boyunca bu uyarlama girişimini hayata geçirmek üzere çalışıp tartıştıktan sonra yavaş yavaş metne dönmeye başladık. Sonunda metnin böylesi bir kısaltmayı (ya da en azından bu kısaltmayı bizim yapmamızı) reddettiği sonucuna vararak bu deneysellik çabasını bir kenara bıraktık. Sonrası bizim için bir anlamda “metni anlama” dönemi oldu. Hangilerini kullanacağımıza karar vermeksizin oyundaki bütün sahneleri çalıştık. Bu arada kimi roller şekillenmeye ve oyuncularını bulmaya başladı. Sahne tasarımı ve ışık konusundaki denemelerin yanı sıra müziğin devreye girmesiyle beraber oyun –nihayet- kafamızda canlanmaya başladı. Aslında kadronun (yönetmen de dahil) metinle gerçek anlamda tanışmasının bu süreçte gerçekleştiğini

Hamlet dazlak olur, Faust internette “surf” yapar, Macbeth çift cinsiyetliliğin tadını çıkartır vb.

söyleyebiliriz.

Dönüp baktığımızda, tüm bu çalışma sürecinde, yukarıda bahsettiğimiz iki yolun ortasından gitmeye çalıştığımızı söylemek yanlış olmayacaktır. Bu çalışma süresince metne -tabiri caizse- saygıda kusur etmememiz gerektiğini daha iyi anladık. Shakespeare’in metni (diğer tüm büyük metinler gibi) bir yorumcunun yaratıcı fikirlerle derleyip toparlayacağı bir malzemeler yığınınından çok daha farklı bir şeydi. Her şeyden önce bir ruha sahipti. Ancak bu ruh, Shakespeare’in ruhuyla olan bağını daha ilk doğduğu anda koparmıştı. Kendisi üzerine düşünmeyi bir an bile bırakmayan, bir yanıyla her şeyden bağımsız, bir yanıyla da kendisine dokunan her şeyle iletişim kurmaya çalışan bir ruhtu bu. Bu ruh, hem metni bir arada tutuyor, hem de bizim yorumlarımıza ve naçizane müdahalelerimize olanak sağlıyordu. Bu ruhla iletişimi koparmadan çalışmaya, onun dinamik doğasını unutmadan onu tanımaya çabaladık.

Bugün bizim için en önemlisi, metinle girdiğimiz bu iletişim sürecine seyirciyi de dahil edebilmek. Shakespeare’in ve *Macbeth*’in bütün o şanına ve şöhretine rağmen, seyircinin eserle biraz olsun “masumane” bir karşılaşma yaşaması, bizi her şeyden çok memnun edecektir.

Macbeth: İtici ve Çekici

Senem Donatan

Macbeth: Shakespeare'in en alımlı meseri. İnsanı her an şaşırtıyor, sürekli yeniden ve yeniden keşfedilmeyi talep ediyor. Cazibesi insanı hem yoruyor hem de diri tutuyor.

Macbeth'i oynayan her kadro benzer duygularla haşır neşir olmuş mudur bilemiyorum ama biz oyun sürecinde “insan olmak”, “insanlıktan çıkmak” gibi kavramlar üzerine epey bir kafa yorduk. Ben kendi payıma anladım ki; insan olmak ve de insan kalmak zor zanaat. Hele etik kaygıların silikleştiği günümüzde, “insanca

yaşamak” adına “insanlıktan çıkma”nın yadırganmadığı bir dünyada daha da zor.

Macbeth ve Lady Macbeth bencillikleri ve hırslarıyla bana günümüz insanını çağırıştırıyor. İkisi de, Shakespeare'in oyunu yazdığı dönemin etik değerlerinin, toplumsal statülerinin katı ve berrak tarihine sığamıyorlar. Hırsları, onları trajik bir sona doğru sürüklüyor. Sonunda, tanrı tarafından, halk tarafından ve tabii bir de Shakespeare tarafından cezalandırılıyorlar.

Niyetim “hırslı ve bencil olmak iyi midir, kötü müdür?” tartışması yapmak değil.

insan olmak ve de insan kalmak zor zanaat. Hele etik kaygıların silikleştiği günümüzde, “insanca yaşamak” adına “insanlıktan çıkma”nın yadırganmadığı bir dünyada daha da zor.

Kanımcı, bu iki özellik birbirinden bağımsız olarak düşünüldüğünde, ne iyi, ne de kötü. Ama birlikte harekete geçerlerse, yani insanın hırsı sadece kendine yönelirse o zaman körleştirici ve yok edici bir etki oluşabiliyor. Günümüzde birçok insanın Macbeth’inkine benzer bir tavırla iktidar hırsından körleşerek kendi varlığını tehdit eden her şeyi yok etmeye çalışması ya da Lady Macbeth gibi delirip intihar etmesi bir tesadüf olmasa gerek. Belki bizim kefaretimiz de budur.

Macbeth ile Lady’nin biz modern insanlara birçok yönden benzemesi, daha doğrusu Shakespeare’in bu benzerliği akıl almaz derecede güçlü kurgulamış olması beni çok etkiliyor. Bu etki, prova sürecindeki tartışmalarımızla daha da güçlendi. Ama

itiraf etmeliyim ki; Macbeth ve Lady’i anlamak üzere çıktığım düşünsel yolculukta, bu benzerlik etkileyici olduğu kadar zaman zaman korkutucu da geldi bana. Çünkü bu süreç küçük hırslarım üzerine düşünmeme neden oldu, kendi karanlık yönlerimle yüzleşmeye zorladı beni. Bu süreçte, Macbeth ya da Lady Macbeth gibi olmaya ne kadar yakın durduğumu, insanlıktan çıkmanın ne kadar kolay olduğunu fark ettim. Tabii, bu gibi düşüncelere dalmamda Shakespeare’in muhteşem eserinin yanı sıra oyun sürecinin hayatımda yarattığı dalgalanmaların payı da büyük. Dönüp baktığımda, aklıma son söz olarak şunlar geliyor:

Macbeth: çekici, çünkü insan olma çabamı derinleştiriyor.

Macbeth: itici, çünkü bana dünyanın “ben”den, “ben”im sevdiğilerimden, “ben”im bildiklerimden ve “ben”im hoş gördüklerimden ibaret olmadığını şiddetle hatırlatıyor.

Lady Macbeth Serüveni

İlke Yiğit

Macbeth'i çalışmaya 2004'ün Ağustos'unda başladık. Niyetimiz Shakespeare'den zorlu bir metin çalışarak kendi sınırlarımızı yoklamaktı. Bunun için Macbeth'teki bütün Lady, Macbeth ve cadı sahnelerini paylaştık. Macbeth'le ilk tanışmam da bu süreçte, cinayet sahnesiyle oldu. Bundan dokuz yıl kadar önce bir tirat çalışması sırasında oynamaya yeltendiğim ve ezberini bile tamamlayamadığım Eleni

tiradını saymazsak eğer daha önce hiç Shakespeare oynamamış biri olarak zorlandığım ilk şey metnin şiirsel dili oldu ve sonrasında da bu böyle devam etti. Macbeth'in dili öylesine bir bütün ki ona bir şeyler eklediğinizde ya da ondan bir şeyler çıkardığımızda -ki bir oyuncunun bunu en azından provalarda yapmaması olanak dışıdır- sizi inanılmaz bir karşı-duruşla oyunun dışına atıveriyor. İşte beni çoğu zaman sahnede dilsiz çaresiz bırakan

ve yaka paça aksiyonun dışına atan Shakespeare'in dilinin inadıdır. Şimdi dönüp geriye baktığımda yaz çalışmaları boyunca ve onun sonrasında oyuncuların ve rejinin çabasının farklı farklı yollarla da olsa bu dilin inadını kırmak ve kendi dilimizi terbiye etmek olduğunu görüyorum.



Yaz sürecine dönecek olursak, cinayet sahnesini Lütfü'yle çalıştık. Önce mekanı tasarlayarak işe başladık. Bu ikimizde de bir parça gerçeklik duygusu yarattı. Duncan nerede yatıyor, Lady ve Macbeth cinayet sonrasında nerede buluşuyorlar gibi detaylar mekanda daha rahat etmemizi (sonuçta bu sahneleri Bilgi Üniversitesinin koridorlarında çalışıyorduk) ve hepsinden de önemlisi Lady ve Macbeth karakterlerinin çapraşık iç dünyalarından çok iki suç ortağının, gecenin bir yarısı,

...beni çoğu zaman sahnede dilsiz çaresiz bırakan ve yaka paça aksiyonun dışına atan Shakespeare'in dilinin inadıdır.

onlardan başka herkesin uyuduğu açık bir mekanda yaptıkları konuşmalara odaklanmamızı sağladı. Bu da bizi rollerin

ağırlığından biraz olsun kurtarmış oldu ve "Lady kimdir?" gibi karakterin özüne dair ve ilk elde cevaplanması çok güç olan soruları erteleyerek bu karakterlerle daha naif bir karşılaşma olanağı verdi.

Lütfü ile yaptığımız sahneleme az çok beğenildi ve bana öyle geldi ki ben artık bu karakterin ufkunu görebiliyorum. Bu aslında ciddi bir yanılgıydı ve bunu anlamam çok uzun sürmedi. Zorlu bir

karakteri çalışırken ilk solukta karşılaştıklarınız sizin kendi alışkanlıklarınızdan başka bir şey değildir; kendi duruşunuz, kendi bakışınız, kendi sesiniz, kendi oyunculuk arazlarınız. Shakespeare'i sınırlarımızı yoklamak ve sınıraşırı gitmek için çalışmaya başlamıştık ama ne zaman yolumu kaybetsem ve kendi sınırlarıma değmeye başladığımı hissetsem bir çeşit düşme korkusuyla kendi oyunculuk trüklerime sımsıkı yapışıyordum. Lady'yi ne kadar kendime benzeteceğim ve ne kadar benden başka biri olacak? Kendime benzemeyen bir Lady her zaman plastik olmaya mahkûm olurdu. Ama kendime benzettiğim bir Lady de onun ancak tek bir yönünü ortaya çıkarırdı.

Lady Macbeth karakterinin benim için en zorlayıcı yönü onun *kötülüğü* oldu. Her ne kadar role sahne sahne yaklaşım karakterin bütünlüğünü daha tümevarımsal bir yöntemle kurmaya çalıştıysak da bu kadının son kertede *nasıl* biri olduğu sorusu cevaplanması gereken önemli bir soruydu ki bu cevap da bizim Macbeth'lere karşı tavrımızı oluşturacaktı. Sanırım bu noktada gruba ilham veren en önemli düşünür Terry Eagleton oldu.

Kral Duncan'a verilen yemek esnasında Lady Macbeth ve Macbeth arasındaki konuşma bu karakterlerin çok önemli bir yanını ortaya koyuyordu: insan sınırlarını aştıkça mı insan olur yoksa sınırlarını, haddini bildikçe mi? Lady'nin tercihi ilkinden Macbeth'inki ise ikincisinden yana gözüküyordu. Celal'in buna eklediği ise her ilişkide rollerin paylaşıldığı fikri oldu. İşte bu yönerge de Lady Macbeth çalışmamın ilk eksenini oluşturdu. Lady Macbeth'in *kötülüğü* özellikle çok yakın ikili ilişkilerde ortaya çıkan bir kötülük biçimiydi. Dünyada birbirlerinin dışındaki herkes onlara bir engeldi. Bu süreçte hep yakın çevremdeki *iyi* insanları düşündüm. Ve onların küçük hırslarını. Aslında Lady gibi cinai bir karakter olmaya bir adım uzaktaymışız gibi geldi bana yeter ki belli bir amaç doğrultusunda gözümüzü karartabilecek gücü toplayalım.

Çalışmaların çok yakın bir zamanında ise Celal'in başka bir hatırlatması Lady yorumuna yeniden ve bu sefer başka bir yerden yaklaşmamı sağladı: Lady Macbeth kocasının kral olmasını istiyordu ve ben bu fikri rollerin paylaşılması ilkesiyle de birleştirerek iyice kafama oturtmuştum.

Ancak Lady kendisinin de kraliçe olmasını istiyordu ve ben bunu unutmuştum. Kendimi hep Macbeth üzerinden

... Lady'yi ne kadar kendime benzeteceğim ve ne kadar benden başka biri olacak?

kurmuştum ki bu durum özellikle Macbeth'i (bizim yorumumuzda Macbeth'leri) cinayete ikna ettiğim

sahnede kendini hissettiriyordu. O sahnede bütün ilgimi Macbeth'e ve onun zayıflığına yönelttiğim için Lady neredeyse taştan ve sevgisiz bir kadın gibi çıkıyordu. Yani sahnede bir Macbeth'i dövmediğim kalıyordu: "ne hakla bu kadar zayıf olabilirsin?" Ne zaman ki Lady'nin kraliçe

olma arzusunu daha doğrusu zaafını düşünmeye başladım, Lady de tıpkı Macbeth gibi birden zayıflayıp insan oluverdi ama Macbeth koyverdiyse o koyvermeyecekti. Yani yine rolleri paylaşmışlardı.

Lady'de keşfedilecek daha binlerce şey var tabii ki ama oyunun seyirciyle karşılaşmasına iki hafta kala beni bir oyuncu olarak harekete geçiren temel yönelimler bunlardı sanırım. Oyuncu olmayı bir yana koyduğum zamanlarda Lady'nin meşhur *kötülüğünün* kaynağını düşünmeye devam ediyorum. Neden krallık düzenini yeniden ve yeniden tesis etmek için adam öldüren ve öldürdüğü adamların kafalarını direklere asan Macbeth'in değil de onu düzen bozucu bir cinayete azmettiren (!) Lady'nin kötülüğünü daha ürkütücü buluyoruz? Öte yandan Lady'nin sınır aşırı ve anarşik bir karakter olmasından büyük bir heyecan duymuyor da değilim.

Lady Macbeth Olmak

Sezin Bozacı

Durmak lazım. Şöyle dingin dingin, lady lady durmak. Ne çok hareket etmişim yıllarca, ne çok büzmüşüm yüzümü gözümü, yıllarca hoplayıp zıplamışım. Yani Senem'in ifadesiyle aksiyonu çoğunlukla dıştan

*Lütfü Kaynar
sıcaklığında tanıştığım
Macbeth'i, Kerem Eksen
karizmasında tanımaya
devam ediyorum.*

almışım. Ama bu oyunda gördüm ki işler böyle yürümeyecek.

Mektup sahnesiyle

başladım. Okurken bir yandan dolanayım, okuduktan sonra mektubu katlayayım hatta ben en iyisi abartıp mektubu yırtayım, hani daha bir etkili olur belki diye düşünüyorum. Ama metin o kadar güçlü ki, bir türlü metnin altından kalkamıyorum. Bir ara, kendime kaçacak delik ararken, oyunda karikatürize edilebileceğini düşündüğüm nadir karakterlerden olan Hekate'yi çalışırken buluyorum kendimi. Biraz rahatladıktan sonra yine mektup sahnesine geri dönüyorum. İlk öğrenilecek şey: sahnede hiçbir şey yapmadan

durabilmeyi başarmak, sadece gözleri ve vokali konuşturmak.

Mektup tiradından sonra -ki bu Lady'nin ilk sahnesidir-, ikinci çalıştığım sahne 'el yıkama' tiradıydı -ki bu da Lady'nin oyundaki son sahnesidir. İlk başta bir oyuncu için çok ürkütücü olabilecek bu sahne, aslında bir o kadar da kışkırtıcıdır. Bir anlamda Lady'nin hikâyesinin kısa bir özetidir. Kafamdaki en temel soruların cevaplarını bu tiradla bulmaya başladığımı söyleyebilirim. Lady o hep ilk akla gelen yorumlardaki gibi "kötü" bir kadın mıydı, yoksa çok mu "hırslı"ydı? Macbeth ile nasıl bir ilişkisi vardı? Oyunun başında son derece kendinden eminken, oyunun sonunda delirmesine sebep olan şey neydi? Bu sorulara cevap buldun mu, buldunsa ne buldun diye sorar ve benden cevap beklerseniz, size İlke Yiğit'in 'Lady Macbeth Serüveni' başlıklı yazısına bakmanızı öneririm. Aramızda felsefeci olan o, bunları yazıya dökebilmek de onun becerisi.

Tiradlardan sonra Macbeth'lerle ikili sahnelere geçtik. Lütfü ile yemek sahnesini çalışıyoruz. Fena değil, iyi şeyler hissediyoruz. Gerçi hemen uyarılıyoruz "sallanmayın" diye. Sahneye bir dalgalanma durumu hakimmiş. Durulmaya çalışıyoruz. Burada dikkatinizi çekmek istediğim bir nokta var: oyunumuzun her iki Lady'sinin de ilk Macbeth'i Lütfü'dür. Bu gözden kaçırılacak bir ayrıntı olamaz, öyle değil mi? Yaz bitiyor, çalışmalar geçiyor ve gün geliyor Lütfü Kaynar sıcaklığında tanıştığım Macbeth'i, Kerem Eksen karizmasında tanımaya devam ediyorum. İtiraf etmeliyim ki, o gün bu gündür Kerem'in karşısında Lady'nin karizmasını ezdirmemek için epeyce zorlanıyorum.

Oyun sürecinden notlar sunup da o en eski problemden, diksiyonlarımızdan bahsetmemek olmaz. Şiirsel bir metni dinletebilmek en kutsal gayemiz. Ama biz bazen en temel noktalarda bile bocalıyoruz: "Evet, ama ölmezlik senedi

yok ya ellerinde" repliğinin "ölmezlik" sözcüğündeki "e" nin durumu vahim. Çok fena yayılıyor. "Evet ama ölm-i-yeceklerine dair bir senet yok ya ellerinde



" desem? Yok, kabul görmedi. O halde tekrarlamalı; ölmezlik, ölmezlik, ölmezlik... Senem sabırlı. Ben çalışkan.

Tüm bu aylar boyunca Lady'i anlamaya çalıştım. Kendi hissettiklerime biraz Mordeniz, biraz Eagleton, biraz Senem, biraz İlke kattım. Üstüne de Kimyon serptim. Geldiğim noktada, genelde oyunu özelde ise Lady'i anlamaya çalışıyorum hâlâ. Bu süreç devam ettiği için de mutluyum, anladığımı anlatmak isteği insanın yaratıcılığını zorluyor çünkü. Tabii bu arada "e" lere çok dikkat ediyorum, mektubumu okurken hiç yürümüyorum, bitirince de sakın sakın katlayıp elbisemin koluna iliştiriyorum.

...bu arada "e" lere çok dikkat ediyorum, mektubumu okurken hiç yürümüyorum, bitirince de sakın sakın katlayıp elbisemin koluna iliştiriyorum.

Düşünceler

Efe Keleşođlu

Geçen sene Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde, ünlü bir Shakespeare yorumcusunun sahneye koyduğu *Hamlet*'i izlerken, daha doğrusu izlemeye çalışırken, daha da açık olmam gerekirse; perde arasında bir sonraki perdede geri dönmek üzere hızlı adımlarla AKM büyük salon çıkışına yönelmişken, şöyle düşünmüştüm: “Bu muhteşem trajik metinleri seyircinin sıkılmadan takip edebilmesi için, oyuncunun yorumu, role yaklaşımı nasıl

olmalıdır?” Bir oyunun seyirciyi sıkılmaması hakikaten çok önemli benim için. Sıkılıp da takip edemediğim bir oyundan nasıl olur da sanatsal bir zevk alabilirim? O yüzden ne yapıp edip seyirciyi sıkılmamak lazım. Ama nasıl? Of, çok zor işler bunlar.

Tiyatronun sorunlarına dair bu ‘yapıcı’ düşüncelerimin üzerinden daha iki ay bile geçmeden, yaz eğitim çalışmasında, Shakespeare’in şahane tragedyası

Macbeth'ten, Macbeth karakterine ait bir tirat çalışırken buldum kendimi.

O neşeli günler geride kalmıştı. Devir, 'trajik', 'durağan(!)' oyunculuklar çalışma devriydi. O, yıllar boyunca alıştığımız 'dinamik' oyunculuğumuzla hesaplaşacaktık. Nihayetinde, biz bir prodüksiyon tiyatrosu değildik. Amatörlüğün -ya da yarı profesyonelliğin diyelim- yarattığı o özgür alandan faydalanmalıydık. Deneyselliğe açık olmalıydık. Zaten oyuncu dediğin sürekli yeni bir şeyler denemeli. Dönüşmeli, dönüştürmeli. Oyuncu etiğiyle çelişmediği sürece, her tarza açık olunmalı. Zaten eğitim çalışması dediğin deneysel alanda dolanmak için değil midir? Bundan daha elverişli zaman mı olur? Bu süreçte bir şeyler dener, belli hesaplaşmalar yaşar, sonrasında nasıl olsa o 'dinamik' özümüze dönüp 'canlı bir oyun patlatırız' diye düşünüyordum.

Öze dair bu 'statik' düşüncelerin bir ay sonrasında, "Acaba kim Macbeth olacak?" mücadelesinin içinde buldum kendimi. Bir süre daha o neşeli günlere geri dönmek nasip olmayacaktı galiba. Çünkü bu sezon, Macbeth'i çalışacaktık. Bu şu demekti; en azından ana rollerde 'biraz doğaçlayalım, çeşitleyelim' mantığı işe yaramayacaktı, esprilerimiz sahneye zerre kadar bir şey katmayacak, sadece sahneyi bölmeye yarayacaktı, bazen enerjimiz fazla geldiği için yakaladığımız uygun aksiyonlardan kopacaktık. Benim için çok zor bir süreç olduğunu itiraf etmeliyim. Bu süreçte zaman zaman, kendime ve arkadaşlarıma fazlasıyla yabancılaştım. Oyun Macbeth'in trajedisiydi, dolayısıyla Lady Macbeth dışındaki oyun kişileri bu trajik öyküyü anlatmak için kurgulanmış yanal, çok da

enteresan(!) olmayan, ya da şöyle diyelim ki biraz daha az ukalaca olsun; rolü seyirlik bir hale getirmek için kendilerine dair gerekli ipuçları bulmakta zorlanacağımız karakterlerdi. Bu karakterlere dair ipuçlarını bulmak benim için çok zor oldu. Açık konuşmak gerekirse, o kadar beceriksizdim ki bu süreçte, çalışıp çalışıp kayda değer bir şeyler bulamadığım için bir sürü rolden oldum. Kendime güvenim -nereden geldiyse- epey bir sarsıldı. Ama iyi de oldu, titreyip kendime geldim. Sürecin başlarında, oyunda Macbeth rolünün dışında 'enteresan' bir rol olduğuna dair inancım epey azdı. Celal, "isteyen istediği rolü çalışabilir" dediğinde tahmin edersiniz ki, grubun bütün erkek



oyuncuları Macbeth rolünü çalışmaya koyulduk. Hiç kuşkusuz, Macbeth rolünü çalışmak bir oyuncu için ne kadar zor ve stresli de

olsa, bulunmaz fırsatlarla doludur. Dolayısıyla rolü alamayınca biraz bozuldum tabii. Belki de bu rol için biraz fazla göbekliydim. Evet, evet, Banquo benim için daha uygundu. Krala son derece sadık, çoluk çocuk sahibi, kral olmasa da krallar yetiştirecek bir asker. Böyle bir asker bence birazcık göbekli olabilirdi. Yani olsa yadırganmazdı pek fazla, ama olmasa daha iyi tabii. Neyse olmuş bi kere...

Teselli kabilinde bu 'iflah olmaz' düşüncelerin hemen ardından, pek az

enteresan(!) bulduğum (ne cüretse) Banquo karakterini çalışmaya koyuldum. Yönetmenimizin uyarıları doğrultusunda,

"Bu muhteşem trajik metinleri seyircinin sıkılmadan takip edebilmesi için, oyuncunun yorumu, role yaklaşımı nasıl olmalıdır?"

metni anlaşılır bir biçimde söylemekle başladım işe. Sahnedeki varlığımızı anlamlandıracak harekete geçirici güç neredeydi peki? Kısa bir süre sonra anlaşılır olmasına çabaladığım metnin benim değil de, Shakespeare'in metni olduğunu farkettim(!). Bu aşamada

Böyle bir asker bence birazcık göbekli olabilirdi. Yani olsa yadırganmazdı pek fazla, ama olmasa daha iyi tabii. Neyse olmuş bi kere...

olduğunu anladım. Sonrasında da bir nebze olsun metni anladım. Sonra da anladıklarımı, anlatmaya çalıştım. Tahmin edersiniz ki en zor kısmı buydu. Düzeltiyorum, 'buydu' demek yanlış olur. Zira geçmiş zaman kipi kullanmış olmamdan dolayı, sanki üstesinden gelinmiş bir problemmiş gibi algılanabilir. Ama yok böyle bir şey. Hâlâ uğraşıyorum anladıklarımı anlatmaya ki bu uğraş'ın sonu hiç gelmeyecek galiba. Ne karşınızda

oynarken, ne de oyunu sergilemeyi sonlandırdığımızda bitmiş olacak. Hep anlatamadığım(ız) bir 'şey'ler kalacak. İyisi mi, okumadıysanız eğer siz metni de okuyun. Shakespeare'in sanatının bir de edebi tadını alın. İtiraf etmeliyim ki, ben en çok okurken beğendim, (bir sıralama yapmak gerekirse) sonra oynarken, en son da izlerken.

Bir rol çıkarmaya dair bu 'derin' düşüncelerden tam bir hafta sonra, Afife Jale Sahnesi'nde *Macbeth* oyunumuzun prömiyeri var. Yazının başında değindiğim "muhteşem trajik metinlerin sahnede nasıl seyirlik kılınabileceği" ilk aklıma düşüşünden beri neredeyse on ay geçmiş. Henüz yeterince tatmin edici sonuçlara ulaşmış değilim belki, ama şu an aklımdan geçenler, on ay önceliklerden kategorik olarak daha farklı: Acaba kaç seyirci sahneyi izleyemeyip, trajik metinlerin sahnelenmesindeki teatral sorunlara dair düşüncelere (ya da tiyatroyla alakası olmayan düşüncelere) dalacak bizim oyunumuzda?

MACBETH ÜZERİNE ÇEVİRİ VE DERLEMELER

Macbeth'in İntiharı

Özetleyerek derleyen: Kerem Eksen

Arthur Kirsch tarafından kaleme alınan bu makalenin orijinal adı "Macbeth's Suicide"dır. Makale, 1984 yılında ELH dergisinde yayınlanmıştır.

Arthur Kirsch, bu makalede Macbeth'in bugüne ve geleceğe hükmetme yönündeki sınırsız arzusunun yol açtığı benmerkezciliği ele alarak, kahramanın kendisini nasıl intihara sürüklediğine değiniyor. Macbeth'in, tüm Shakespeare karakterleri arasında en benmerkezci karakter olduğunu belirten Kirsch, başka hiçbir Shakespeare oyununda baş karakterin bencilliğinin böylesi bir yıkıcılığa yol açmadığını vurguluyor.

Macbeth'teki bu benmerkezciliğin,

Hıristiyan ve Rönesans ahlakının kimi temel ilkelerinin ihlal edilmesinin sonucu olduğunu belirten yazar, özellikle Aziz Augustinus'un metinlerine yaptığı göndermelerle bencilliğin ve sınırsız arzusunun nasıl bir ahlaki sapkınlık belirtisi olarak görüldüğünü anlatıyor. Kirsch'in belirttiği üzere, Macbeth'in tüm eylemlerine damgasını vuran hırs, dönemin yaygın ahlaki anlayışına göre son derece yıkıcı bir karakter özelliğidir. Kişinin içindeki dengesizliklerin sonucu olarak ortaya çıkan hırs, toplumsal ve siyasi düzenin temellerini sarsan,

hiyerarşik yapıyı tehdit eden ve geleneksel ilişkileri zedeleyen bir tutkudur. Hırsın kaynağında yatan arzu, doğası gereği, kişiyi her zaman için daha fazlasını elde etmeye zorlar. Ve insan, Tanrı'dan uzaklaşıp kendisine döndüğü ve kendi varlığının kaynağı olarak Tanrı'yı değil kendisini gördüğü sürece bu tatmin olmayan arzunun pençesine düşer ve asla erişemeyeceği yüksekliklere ulaşmak için çırpınır durur. Bu ise, Hıristiyanlık'ta "kibir" adı verilen günahın başka bir şey değildir.

Bu tatminsiz kalmaya mahkûm arzu, Lady Macbeth'in üçüncü perdede söylediği sözlerde açık ifadesini bulur. Birinci perdede kocasını "bir insandan daha fazlası" olmak üzere Duncan'ı öldürmeye ikna etmiş olan Lady Macbeth, krallığın elde edilmesinden hemen sonra, kazanılan kuşkulu mutluluğun nasıl bir üzüntü kaynağı olduğunu dile getirir: Kendini boşuna harcamış olur insan,/ Dilediğine erer de sevinç duymazsa / Yıkığın hayat kendininki olsun daha iyi,/ Yıkmakla kazandığın şey kuşkulu bir mutluluksa. Bir anlamda oyun, sonsuz bir arzunun tatmin edilmesi için uğraşan, bu uğurda ahlaki, siyasi ve insani tüm sınırları ihlal eden, bunun sonucunda da hayatı değil ölümü arzulamaktan başka çaresi kalmayan Macbeth'lerin öyküsüdür.

Kirsch, Macbeth'teki bu sınırsız hırsı Freudcu terminolojiye başvurarak açıklar. Macbeth, bir yönüyle Freud'un tarif ettiği benmerkezci çocuk modeline benzer. Zira bir noktadan sonra Macbeth'in benliğiyle dış dünyayı ayıran sınır kaybolmaya yüz tutar ve düşünceler sınırsız güce sahipmiş gibi görünür ("yapacaklarım donatsın düşündüklerimi"). Kralın (yani Freudcu çerçevedeki karşılığıyla babanın) öldürülmesi, bu sınırın kaybolmasında önemli bir aşamadır. Macbeth, tıpkı Freud'un "ilkel narsisizm" adını verdiği evrede yaşayan bir çocuk gibi, dünyayı kendisinin bir uzantısı olarak görmek ister. Ve bu isteğini tatmin edebilmek için elindeki iki olanağı da kullanır: bir yandan gerçekliğin kendi zihnindeki yansımını



değiştirir (örneğin cadıların kehanetlerini işine geldiği gibi yorumlar), bir yandan da dış gerçekliği kendi düşüncelerine uydurmaya çabalar (karşısına çıkan her engeli yok etmeye çalışır).

Tüm bunları Macbeth'in tanrısallaşma çabaları olarak yorumlamak pekâlâ mümkündür. Tüm dünyayı kendi zihninin içinde barındırmak, düşünceyle pratiği mutlak bir biçimde örtüştürmek ve dün, bugün ve yarın arasındaki belirsiz akışı kontrol ederek zamanın sahibi olmak, ancak Tanrı'nın yapabileceği şeylerdir. Ne var ki böyle bir tanrısallığın peşinden koşmak, sonluluğa mahkûm bir varlık olan insanı ancak ölüme, yani hayatın olmadığı yere götürebilir. İnsanın sonsuzluğu elde

etmeye çalışması, kendi benliğini hiçliğe dönüştürmesi ne yol açacaktır.

Hırsın kaynağında yatan arzu, doğası gereği, kişiyi her zaman için daha fazlasını elde etmeye zorlar.

Zira kendisini sonsuz ölçekte olumlamak isteyen kişinin, kendisi dışında bulabileceği hiçbir anlam, hiçbir değer

kalmaz. Sonuç, bir boşluk ve sıkıntı duygusundan başka bir şey değildir. Bu anlamda Macbeth'in beşinci perdede "Ben güneşi görmekten bıktım artık" demesinin altında, çaresizlik ve üzüntü duygusu değil, absürdlük derecesine varan bu benmerkezciliğin yol açtığı boşluk hissi yatar. Egodan bağımsız bir gerçekliğin bulunmadığı düşüncesi hayatın tüm içeriğini boşaltır, hayatı "yürüyen bir gölgeden" ve "bir aptalın anlattığı bir masaldan" farksız kılar. Sınırsız arzu, bu noktadan sonra ancak ve ancak hiçliğe yönelebilir. Ve sonlu bir varlığın, kendi iradesini kullanarak benliğini hiçliğe dönüştürmesinin tek bir yolu vardır: intihar. Bu anlamda Macbeth'in hırsı

*oyun, sonsuz bir arzunun
tatmin edilmesi için
uğraşan, bu uğurda ahlaki,
siyasi ve insani tüm
sınırları ihlal eden, bunun
sonucunda da hayatı değil
ölümünü arzulamaktan başka
çaresi kalmayan
Macbeth'lerin öyküsüdür.*

intihara
giden yolun
taşlarını
döşer.

Macduff'ın
ve
Macbeth'in,
düşükleri
benzer
durumlarda

verdikleri tepkiler arasındaki fark, Macbeth'in insanlıktan ve hayattan nasıl uzaklaştığının açık bir örneğini gösterir. Karısının ve çocuklarının katledildiği haberini alan Macduff, acısını "erkekçe" karşılama gerektğini söyleyen Malcolm'a şu cevabı verir: "Ama insanca da duymam gerek./ Bir varmış bir yokmuş demekle mi kalayım/ O canlar için? Öylesine sevdiğim canlar için?" Macbeth'in, karısının ölüm haberini aldığı zaman verdiği yanıt ise, tanrısallığı çağrıştıran bir soğukkanlılığa sahiptir: "Er geç ölecekti kraliçe/ Er geç söylenecekti bu söz."

Hayatı her türlü anlamdan ve değerden mahrum bırakan böylesi bir soğukkanlılık, Macbeth'in intiharını hazırlayan başlıca etkidir. Hem Augustinusçu, hem de Freud'cu düşünceye göre, insanlar kendileri dışındaki gerçeklikle irtibatı koruyarak yaşamak zorundadırlar. Ve Kirsch'e göre Macbeth'in trajedisi, bu irtibatın bilinçli olarak kopartılması ve insan yaşamının içeriğinin boşaltılmasının trajedisidir.

Macbeth: “İyi Demek Kötü Demek, Kötü Demek İyi Demek”

Özetleyerek derleyen: Özgür Solmaz

Orijinal adı "Macbeth: Fair is foul, foul is fair" olan bu makale 1968'de L. Veszy-Wagner tarafından kaleme alınmıştır.

Bu makalede, L. Veszy-Wagner, Macbeth'in trajedisinin kaynaklarını psikanalizin araçlarını kullanarak incelemektedir. Freud'un *Macbeth* oyunundaki karakterlere ilişkin yaptığı analizlerden faydalanan yazar, var olan teorilere kendi yorumlarını da katarak tartışmayı derinleştirmeye çalışmaktadır.

Freud, iki ayrı kaynakta *Macbeth* oyunundaki karakterlerin analizinde iki farklı noktaya değinir. “Başarı Çöküntüsü”¹ adlı denemesinde Macbeth'in trajedisini belirleyen esas kaynağın “bir

karakterin iki ayrı kişiye bölünmesi” olduğunu belirtirken, daha sonra kaleme aldığı “Rüyaların Yorumu” kitabında bu trajediyi Oidipus kompleksi çerçevesinde “çocuksuzluk” temasıyla ilişkilendirir.

İlk teoriye göre; Macbeth ve Lady Macbeth, işlenen bir suça karşı verilebilecek tepki olasılıklarını tek bir bireyin iki ayrı parçası olarak gösterirler. Macbeth'in suç işleme isteği Lady Macbeth üzerine yansıtılmıştır. Freud, cinayet gecesi Macbeth'in içinde var olan korku tohumlarının, sonraki kısımlarda büyümediğine dikkat çeker. Cinayet gecesi elleri kan içinde, aciz bir şekilde

¹ Denemenin orijinal adı “Those Wrecked by Success”tir.

Poseidon'un bütün denizlerinin ellerini temizleyemeyeceğini söyleyen Macbeth'i yatıştıran Lady Macbeth'tir. Fakat daha sonra bir çeyrek saat boyunca ellerini yıkayan ve kan lekelerinden kurtulamayarak "Arabistan'ın bütün kokuları gelse temizleyemeyecek bu ufacık eli" diyen de Lady'dir. Eylemden önce ve eylem sırasında uyurgezer gibi davranan taraf Macbeth olmasına rağmen, eylemden sonra uyurgezer olan taraf Lady Macbeth'tir. Bu durum, yansıtılmış kişilik teorisini güçlendirir. Freud, Macbeth'ten bahsedemediği noktada onun karşılığı olan Lady Macbeth'in karakterine dair analitik açıklama yapmaktan da vazgeçer. Macbeth ile Lady arasındaki farkı ortaya koymak söz konusu olduğunda ise Freud düşüncelerini şu şekilde dillendirir: "Macbeth'in egosu, fantezi düzeyinde kaldığı müddetçe zararlı bir isteği tolere edebilir. Oysa Shakespeare'in Lady Macbeth'i için sadece fantezi düzeyinde kalabilecek zararsız bir dilekten bahsetmek

Freud'a göre, Macbeth ve Lady Macbeth'in kendi çocukları yerine başarı tutkularını beslemeleri ise bir çeşit ortak mastürbasyon sembolüdür.

mümkün değildir. Onun, arzuladığı anda tatmin olması gerekir. Lady Macbeth'in özünde yumuşak ve kadınca bir doğa yoktur". Ancak Freud, Macbeth'lerin doğal cinsiyet rollerini mübadele etmelerini açıklayamamaktadır.

İkinci teoriye göre; çocuksuzluk, trajedide odaklanılan motive edici bir güçtür. Freud, "Lady Macbeth'in hastalığı, doğrudan çocuksuzluğuna karşı bir tepki olarak açıklanabilir" demektedir. Freud'a göre, Macbeth ve Lady Macbeth'in kendi çocukları yerine başarı tutkularını



beslemeleri ise bir çeşit ortak mastürbasyon sembolüdür. Macbeth'te baba katlinin ardından akranlarının ve onların çocuklarının gözü dönmüş bir şekilde katledilmesi, bir çocuğun erkek kardeş dahil hiç bir rakibi olmaksızın yaşamak ve gözde çocuk olmak konusundaki bilinçsiz arzusunun tatminini temsil etmektedir. Duncan baba, Banquo ise erkek kardeş figürüdür. Başlangıçta düşmana karşı birlikte savaşan Banquo ile Macbeth'in arasındaki anlaşmazlık, Macbeth'in Duncan'ı öldürmesinden önce başlar. Macbeth'in kendini cadıların "gözdesi" olarak görmesiyle birlikte Banquo ile Macbeth arasında soğukluk girer. Cadıların onlara verdikleri yanıt ise, iki erkek kardeşe verilebilecek ceza ve ödül niteliğindedir.

Lady Macbeth'in çocuk sahibi olamamasının nedeni, hem Macbeth'in başka kadınların çocuklarını öldürmesi, hem de Lady'nin, Macbeth'in kendi annesini temsil etmesidir. Macbeth bir çocuk olarak, kendi annesine çocuk verememektedir.

Öte yandan Freud, Lady Macbeth'in karakterindeki bir çelişkiye vurgu yapar. Çocuksuzdur fakat aynı zamanda metinde adı geçmeyen bir çocuğa da sahip olmuş olmalıdır. Macbeth'i Kral Duncan'ı öldürme konusunda ikna ederken, bir ara muhtemel çocuğundan bahsetmektedir: "...mememi çeker alırdım dişsiz damaklarından, beynini ezdim kendi yavrumun, senin ettiğin yemini etmiş olsaydım eğer." Freud, tutarsız olarak gördüğü bu durumun sadece gelişmemiş bir öldürme fantezisi olabileceğini belirtir.

Aynı teorinin ışığında cadıların oyunda neden ortaya çıktıklarına dair yapılan

yorum şöyledir: Oyunda biri Macbeth'in karısı, diğeri ise cadılar ve Hekate tarafından temsil edilen iki farklı fallik anne figürü vardır. Cadılar anne imgesinin kötü tarafıdır. Cadıların kazanları, çocuğun hamile annesinin karnı hakkındaki korku dolu fantezilerinin bir temsilidir. Çocuk, büyük kardeş olmanın getireceği imtiyazlardan hoşlansa da, annenin vücudunu korku ve düşmanca beklentilerle izler. Çocuğa göre annesinin karnının içi potansiyel suç duygularıyla doludur.

Cadıların şarkısı -“İyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek”- üç anlama gelmektedir. İlki bu sözler okunduğunda ortaya çıkan anlamdır: Kötülük hiçbir ahlaki kodun istikrarını tanımaz ve tereddütlü bir etik göreliliğe yol açar. İkincisi; bu söz, Macbeth'teki ahlaki kimlik kaybını ve zihinsel karmaşıklığı simgeler. Son olarak da bu ifade kadın cinsinin kesinlikle kötü olduğu anlamına gelir. Anne ve kadın, hatta büyükanneler (kocakarılar) kötü olmalıdırlar. Düşmanlık nedeniyle cadılar, annenin çarpıtılmış karikatürleridir; ensest baştan çıkarmaya karşı bir savunma olarak güçlü, kötü niyetli, yaşlı ve çirkin olarak hayal edilirler. Makalede belirtildiği üzere; Hıristiyan toplumunun tarihinde, masum çocukların öldürüldüğü benzer bir katliam yaşanmıştır: Herodes, krallığını Beytüllahim'in kanından gelecek tehlikelere karşı korumak için çocuklarının öldürülmesi emrini vermiştir. Herod da çocuksuzdur ve bir yanıla kendi çocuklarını yok etmiştir. Macbeth'in ve Herod'un çocuksuzlukları diğeri insanların çocuklarını öldürmelerinin hem nedeni hem de sonucudur. Ama Herod'da üç cadı yerine, beyaz büyünün kullanıcıları üç bilge yaşlı adam vardır. Bu bilgeler oldukça yaşlıdırlar, ama daha önemlisi “kadın değil”, “erkek”tirler. Herod için onların sözleri Macbeth için cadılarınki ne ise ona denktir. Ancak üç iyi bilgenin Herod'un kötü niyetleri üzerinde hiçbir kontrolleri yokken, cadıların Macbeth'in iyi niyetini kontrol edebildikleri iddia edilmektedir.

Veszy-Wagner, Freud'un yorumlarının aksine, *Macbeth* oyununun ne başarı çöküntüsüne uğrayanların, ne tek bir bireyin iki ayrı parçaya bölünmesinin, ne de çocuksuzluktan duyulan acının trajedisi olduğunu belirtmektedir. Ona göre; bütün bu olasılıkları da içinde barındıran esas problem, Macbeth'in “belirsiz kimliği”dir. Krala bağlı olup olmadığı belirsizdir; kadınlaşmış bir erkek mi yoksa erkekleşmiş bir kadın mı olduğu belirsizdir ve doğasının her iki yönünden de oldukça korkmaktadır. Şüpheleri bazen kendisi, bazen de Lady tarafından dile getirilmektedir: “... tabiatına güvenim yok, fazla insan sütü emmişsin...” Macbeth'in giderek artan erkekçe başarı tutkusu, paradoksal olarak acımasız bir kadına yansıtılmıştır. Macbeth amacına ulaşmak için fallik annesinin mahmuzlamasına ihtiyaç duymaktadır. Kendisini iktidarsız hissettiğini söylemek mümkündür ve iktidarsız bir erkeğin vâris ümidi yoktur. Açıkça ifade etmek gerekirse; *Macbeth* sallantılı bir karakterin dramıdır. O nedenle Macbeth'in kendisini itekleyecek bir anne-eşe ihtiyacı vardır. Yazar, karmaşık bir zihnin görüntüleri olarak ele alınabilecek cadıların ortaya çıkışının ve Macbeth'in onların her dediklerine gözü kapalı inanmasının da sözü geçen anne-eş gereksiniminden kaynaklanabileceğini dile getirmektedir.

Sonuç olarak bu makale göstermektedir ki; *Macbeth* oyunundaki karakterleri tek bir yönleriyle açıklamak mümkün değildir.

Ortada cevaplan ması gereken birden çok soru vardır. Acaba Shakespea

re, Freud'un belirttiği gibi, metni yazarken Macbeth'i işlediği tüm suçların sorumluluğundan arındırmaya mı çalışmıştır; yoksa cadılar ve Lady Macbeth, sadece Macbeth'in kötü niyetlerine tercüman mı olmuşlardır? Bu

Cadılar anne imgesinin kötü tarafıdır. Cadıların kazanları, çocuğun hamile annesinin karnı hakkındaki korku dolu fantezilerinin bir temsilidir.

yorumları sahiplenirken var olan toplumsal cinsiyet kodlarımız ne kadar etkili olmaktadır? Bu bağlamda, yazarın son paragrafta sözünü ettiği belirsiz kimlik problemi, bizleri kötü kadın - masum erkek zeminindeki bir tartışmadan ziyade bireye dair çok yönlü bir tartışma yapmaya yöneltmektedir.

Macbeth'in Birliği

Çeviren: Merve Tanrıöver

Brents Stirling tarafından kaleme alınan ve orijinal adı "The Unity of Macbeth" olan bu makale, Shakespeare Quarterly dergisinde (Ekim, 1953) yayınlanmıştır.

Shakespeare, *Macbeth*'te sahnenin ve ruh durumunun romantizmini dramatik hareket ve yapı ile birleştirir. *Karanlık*, *uyku*, *esriklık*¹ ve *paradoks* olmak üzere dört temanın ustaca birleşimi oyuna esas karakterini verir. *Karanlık* ve *uyku* *Macbeth*'in tematik unsurları olarak bilinir. Bu iki temanın aşıkârlığı onları tanımlamayı gereksiz kılar. Bu yüzden öncelikle diğer iki temadan bahsedebiliriz.

Esriklık; basit bir soyutlanma halinden

¹ Orijinal metinde *raptness* ifadesi kullanılmıştır.

hipnoz durumuna kadar çeşitlenebilecek bir saplantı halidir. *Paradoks* ise iki formda belirir: Bazen "iyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek" veya "bir tek o kalıyor geriye, o olmayan şey" ifadelerindeki gibi sözle; bazen de 'sakallı kadınlar', 'birbirini yiyen atlar' örneklerinde olduğu gibi tersine dönmüş doğa imgeleri ile ifade edilir. Her iki kategori de kaosu ima eder ve doğal hiyerarşiyi yok eder.

Bu dört tema oyunun tümünde hâkimdir. *Karanlık*, aksiyon için sabit bir dekordur; *uyku* *Macbeth* tarafından öldürülmüştür ve

artık “Macbeth’e *uyku* yoktur”; *esriklik* Macbeth’i cinayetten önce, cinayet sırasında ve sonrasında körleştirmiştir; *paradoks* ise trajik tersine dönüşün bir anahtarıdır. Oyundaki temalar şiirsel karşılıklarıyla birleşirler.

Macbeth trajedisi, sınır aşma ve kendini harap etme gibi trajik motifler üzerine kuruludur. Saplantı, kahramanı yönlendiren bir özellik haline gelir. Dürtülerin baskın gelmesi Macbeth’in trajedisinin sadece psikolojik olduğu anlamına gelmez. Trajedinin bunun ötesinde, ahlaki bir anlamı vardır. Oyun, kaderin trajedisi de değildir. Macbeth’in cadılarla olan konuşmalarından yola çıkarak, onlara teslim olmasının kendi özgür iradesinin bir yansıması olduğu görülebilir. Shakespeare’in ilgilendiği nokta da, kötülüğün merkeze oturmasına yol açan sapkın eylemlerin Macbeth tarafından devam ettirilmesidir.

Macbeth’in trajedisi yukarıda bahsi geçen dört tema takip edilerek izlenebilir: Shakespeare, Macbeth’in cadılara teslimiyetini “karanlığın araçları”na ve “gizli ve karanlık gece yarısı cadıları”na teslimiyet olarak sunar. Banquo, Macbeth’in *esrik* halini fark etmeden önce Macbeth’in söylediği “tek o kalıyor geriye o olmayan şey” sözü, *paradoksun* dışı durumudur. Macbeth’in soyutlamaları, gerçeği fark etmesini engeller. Lady’nin “gerçeklik” ifadeleri uyurgezerliğin ve suçlu kendini bilmezliğin habercisidir.

Oyunun başına dönecek olursak; *karanlık* ve *paradoks* temaları açılıştaki büyü sahnesinde kendini gösterir. “Gelecek üçler toplantımız ne zaman peki? Gök gürler, şimşek çakarken mi? Yoksa yağmur yağarken mi?” satırları fırtınanın sıkıntısını ima eder; cadılar “Savaş kazanılsın



kaybedilsin hele” sözüyle *paradoks* temasını desteklerler ve “Gün batmadan her şey biter” sözleriyle yeniden *karanlık*

temasını çağrıştırırlar. Bunu beş satır sonra “İyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek” satırlarındaki *paradoks* izler. Son satır ise havanın kapalılığını hatırlatır: “Sisli puslu havalarda kanatlanıp uçmak

gerek.” Buraya kadar olan ilk on iki açılış cümlesinde, Macbeth’in birliğinin kaynağı *karanlık* ve *paradoks* temaları ile vurgulanır. Hemen ardından gelen yaralı subay sahnesinde de bu iki temanın etkileri devam eder.

Gel gelelim, tan yerinden günün ilk ışıklan da gelir,

Belalı kasırgalar, korkunç gök gürültüleri de...

Onun gibi, kötülük geldi bize

İyilik beklediğimiz yerden, o zaferden

Savaşın gidişatının değiştiğini anlatan bu giriş, gün ışığının hemen ardından gelen fırtınanın karanlığını vurgular. Hem *karanlık* hem de *paradoks* temaları tek bir metaforla ifade edilir.

Cadıların ikinci büyü sahnesi önemlidir, çünkü “kaplan gemisinin süvarisi” olan gemiciye okunan lanet aslında Macbeth’in kaderidir.

Ne gece uyutacağım ne gündüz

Cehenneme çevireceğim teknesini.

Dokuzu dokuza vur, ne eder?

O kadar hafta sallandı mı denizde yeter:

Karanlık, aksiyon için sabit bir dekordur; uyku Macbeth tarafından öldürülmüştür ve artık “Macbeth’e uyku yoktur”; esriklik Macbeth’i cinayetten önce, cinayet sırasında ve sonrasında körleştirmiştir; paradoks ise trajik tersine dönüşün bir anahtarıdır.

*Hayal-i fener olduğunun resmidir.
Gemisi batmasına batmaz
Ama yemediği fırtına kalmaz...*

Bu pasajda *uyku* sembolü, daha sonraki olaylarda ortaya çıkacak olan “öldürülmüş” *uyku* temasıyla benzerlikler gösterir. Gece imgesi korunur. Pasaj, batmayan ama gözdağı veren paradoksal gemi imgesi ile son bulur. Büyü tamamlandıktan sonra Macbeth’in “Bundan kötü, bundan iyi bir gün yaşamadım” sözlerinde ilk sahnenin sonundaki iyi-kötü çelişmesine bir gönderme vardır. *Paradoks*, “bu dünyadan olmayan sakallı kadınlar” gibi tersine çevrilmiş doğa imgeleriyle sürdürülür. Macbeth’in üçlü kehaneti ile fal tamamlandıktan sonra, *esriklik* teması ilk olarak Banquo tarafından dile gelir: “Soylu dostumu ilkin şerefli bir unvanla, sonra büyük bir müjde ve şahane bir umutla selamladınız. Sarhoş ettiniz neredeyse.” Bu tema, sahnenin sonuna doğru “Dostumuza bakın, dalmış derinlere!” sözleri ile Banquo tarafından yinelenir. Aynı tema, iki sahne sonra Macbeth’in mektubundaki şu cümlelerde de görülür: “Ben daha şaşkın bakınıp dururken...”

Oyun, kaderin trajedisi değildir. Macbeth’in cadılarla olan konuşmalarından yola çıkarak, onlara teslim olmasının kendi özgür iradesinin bir yansıması olduğu görülebilir.

Üçüncü sahne, *karanlık* ve *paradoks* dışında Macbeth’in karakterini tamamlayan diğer iki temanın da görüldüğü, harekete geçirici bir sahnedir. Bu iki tema; Banquo’nun sözlerinde de geçen ve Macbeth’i cinayete iten *esriklik* hali ile

cadıların gemiciye okudukları lanetteki *uykusuzluk* halidir. Hareket vurgusu, Macbeth’in sapkınlıklarını itiraf ettiği monoloğunda ortaya çıkar. Bu monologda, kendini kaybetmişlik hali “Öyle korkunç şeyler geliyor ki aklıma, tüylerim ürperiyor; yüreğim yerinden fırlayıp...” ve “Olmayan bir şey olandan çok sarsıyor beni” satırlarıyla belirtilir. Fakat asıl vurgu *paradoksdadır*. Pasaj, “Bu bir haber,

ötelerden bir haber: Ne kötüye benziyor, ne iyiye...” de ifade edilen *paradoks* ile başlayıp aynı temayla bitmektedir: “Tek o kalıyor geriye, o olmayan şey!”. Sahne, Macbeth’in sapkın dünyasından dönüşüyle son bulur: “Kusura bakmayın: Unuttuğum bir şeyleri arayıp duruyorum yorgun kafamda...” Ama bu dönüş kısa sürer, zira bir sonraki sahnede Cawdor Beyi olduğu Duncan tarafından onayladıktan sonra, Macbeth’in çöküşü *karanlık* ve *esriklik* temalarının iç içe geçmesiyle yinelenir:

*Yıldızlar, kapayın gözlerinizi! Hiçbir ışık sızmasın
İçimdeki derin, karanlık isteklere.
Göz görmesin elin ne yaptığını:
Yine de olsun ama, olsun bu iş;
Gözün bakamayacağı kadar korkunç da olsa*

Burada da *paradoksun* izlerine rastlanır. Ancak asıl vurgu, Lady Macbeth’in mektup okuma sahnesinde belirir. Lady Macbeth’in Macbeth’i “Yükselmek istemesine istiyorsun; içinde hırs yok değil; taş gibi de bir yüreğin olmalı yanında, o yok sende... / ... Hem dalavere yapmayacaksın, hem de hakkın olmayan tahta oturacaksın!...” gibi cümlelerle tanımlaması tamamen *paradoks* temasına hizmet eder. Sahnenin devamında, Duncan’ın haberini getiren habercinin girişi ile *karanlık* ve gece çağrışımları yapılır. *Karanlık* ve *esriklik* temalarının bir arada ifade edildiği “Sen de gel, *karanlık* gece; en kara cehennem dumanlarına sarın da gel, gel ki görmesin açacağı yarayı keskin hançerimin gözü bile.” sözleri, cinayete açık bir göndermedir. Tiradın sonunda diğer temalara doğaüstü sembollerle ifade edilen *paradoks* da katılır: “Gelin cinlerim.../ Gelin, alın benden kadınlığımı.../ Gelin, sarın memelerimde kadınlığımı, zehre çevirin sütümü!..” Bütün bu doğaüstü ve karanlık atmosferin ardından, Duncan’ın “Güzel ve soylu bayan, sizde misafiriz bu gece..” ifadesi oldukça ironiktir.

Birinci perdenin yedinci sahnesi *paradoks* temasıyla açılır: “Yapmakla olup bitseydi bu iş, hemen yapardım, olup biterdi....”

Paradoksal düşünce, daha sonraki pasajda şu sözlerle ifade bulur: “Bir vuruşta sonuna varılsa işin, bir anda bu dünyayı olsun kazanırsen...” Burada ifade edilen, Macbeth’in -geçmişe dair suçluluk hissedeceği ve gelecekte ona korku verecek olan- hemen rahata erme arzusudur. Bütün oyunun çelişki metaforlarıyla dolu olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum bizi paradoks fetişizmine götürebileceği gibi, “trajedi ironi içerir” fikrine de sürükleyebilir. Fakat *Macbeth*’teki paradoks teması diğer temalarla ustalıkla bir şekilde birleşmiştir. O nedenle de üzerinde çalışmaya değer.

Shakespeare, aksiyonun sabit bir atmosfere eşlik ettiği bir yöntemi benimsemez.

Tema ve aksiyon arasında alışılmadık bir birlik oluşturur. Bu durum, tematik yapıya sahnenin talep ettiği bir dolaysızlık verir. Ancak şiirsel dolaylılık da korunur. Bunun



bir örneği birinci perdenin yedinci sahnesinde görülür. “Yapmakla olup bitseydi bu iş, hemen yapardım, olup biterdi...” sözlerinde Macbeth sarhoşluktan çıkmıştır. “Adam burada, iki katlı güvenlikte...” diye başlayan en güçlü pasajlardan birinde ahlaki yargılamaya kalkışır ve “Her değeri ayrı bir İsrail borusu olur, lanet okumak için onu öldürene!” sözleri ile Duncan’ın faziletini hatırlatır. Kararını da şu sözlerle ifade eder:

*Kalsın bu iş, gitmeyelim daha ileri.
Şana şerefe boğdu beni. Halk arasında,
Dört bir yanda, öylesine ün saldım ki
şimdi,
Taze taze tadalım bunu, bayatlamadan.*

Lady Macbeth’in bu uğursuz ahlak cümlelerine saldırısı, dramatik bir çatışmanın doğmasına neden olur ve sahne

Macbeth’in bilinçsiz ironisi ile sona erer: “Sen yalnız erkek çocuk doğur!..” Kadının zaferi, uyku ve sarhoşluk temalarının vurgulandığı satırlarda gizlidir:

*İki adamını öyle yedirir içiririm ki
Bir duman kalır kafalarında
Beynin bekçisi hafıza yerine,
Akıl yerine de bir imbik!
Körkütük sızdı mı ikisi birden
Ölü domuzlar gibi,
Bekçisiz kralı haklarınız seninle.*

Sahnenin devamında Lady’nin düşünceleri Macbeth’in kendi kelimeleriyle tekrar edilir: “Sızmış heriflerin üstlerini kana bular, hançerlerini de kullanırsak...”. Böylece gecenin dünyası, uyku ve kendini

birakma hali, dramatik çelişki yardımıyla tekrar ifadesini bulur.

İkinci perdenin açılışıyla, aksiyon ivme kazanır. Shakespeare, “ay battı”, “gece karanlık”, “kurşun gibi uyku” benzeri

ifadelerle temaları yoğunlaştırır. Ardından hançer görüntüsü belirir ve Macbeth’in kendini kaybederek cinayetin gerçekleşeceği odaya doğru yönelmesini sağlar. Bu durum, gece ve uyku temalarının kullanıldığı şu satırlarda ifade edilir:

*Gideceğim yeri gösteriyorsun bana
Ve kullanacağım silahın ta kendisini.
Ya gözlerim öbür duyularım oynuyor,
Ya öbür duyularım gözlerimle....
Şimdi, dünyanın yarısında tabiat ölü gibi;
Perdelere bürülü uykuyu kötü rüyalar
sarmış.
Cadılar başlamıştır şimdi büyülerine,
Soluk yüzlü tanrıçaları Hekate’yi
çağırıyorlar,
Ve cinayet, iskelet suratlı cinayet,
Bekçisi ve habercisi kurdun ulumaları,
Hırsız Tarquinius’un sinsi ve uzun
adımlarıyla
İlerliyor hedefine doğru, bir hortlak gibi.*

*Sen ey sağlam, katı toprak,
Duyma ayak seslerimi, bilme gittiğim
yeri.....*

*Gidiyorum, bitti bu iş. Haydi diyor çanın
sesi.*

*Sen işitme Duncan: Çünkü bu çan sesiyle
Ya cennete gideceksin ya cehenneme*

Birinci perdenin sonu ve ikinci perdenin başında dört temanın gizli etkisinin aksiyon olarak nasıl dışa vurulduğunu gördük: “Yapmakla olup bitseydi bu iş, hemen yapardım, olup biterdi...” cümlesindeki çelişki, ahlaki bir uyanış doğurmakla beraber, Macbeth’in Lady ile ani bir çatışma yaşamasına neden oldu. Sonrasında, Lady Macbeth’in ilaçlı *uyku* ile yön verdiği cinayeti hatırlatmasıyla Macbeth yeniden kendinden geçti. Bu sahneyi takiben, *uyku* ve *karanlığın* birleşiminden oluşan bir sahne ile cinayete yönelik ilk adımlar atıldı. Macbeth’in Duncan’ın odasına varışıyla sarhoşluk, sahnedeki hareketler ve ona eşlik eden satırlar dramatik bir hale büründü.

Ve cinayet sahnesi... Bu sahnede hem tema hem de aksiyon doruk noktasındadır. Duncan’ın gece ve *karanlık* metaforlarının hâkimiyetinde öldürülüşü, fiziksel olarak *uykunun* öldürülüşüyle gerçekleşir. *Esriklik* ise Macbeth’in hançerleri yanında getirmesinde aksiyona dönüşür. Lady Macbeth’in, Macbeth’in zihinsel

yalıtılmışlığını aşip ona ulaşma çabaları nafi edilmektedir. Cinayet sahnesi, önceden kurulmuş temaların vurgularıyla tamamlanır. Sahne karanlıktır, Duncan

*Sahne karanlıktır,
Duncan uykunun
sahnedeki temsilidir.
Macbeth’in kendisi ise
esrikliği oynar.*

uykunun sahnedeki temsilidir. Macbeth’in kendisi ise *esrikliği* oynar.

Kapıcı, *Macbeth*’te paradoksun en somut örneğidir. Sadece tersine bir mantığın hâkim olduğu cümleleri değil, karakterin kendisi de bu özelliğin sembolüdür. “Bir yandan uyandırır, bir yandan uyutur; bir yandan kışkırtır, bir yandan dağıtır; bir yandan körükler, bir yandan sindirir. Hem koşutur insanı, hem zınc diye

durdurur....”. Shakespeare, kapıcı yoluyla çelişkiyi dramatize eder. Kapıcı “...sonunda ben kalktım, o yattı.” ile sözlerini bitirir; *karanlık* ile *uyku* cinayetin ortaya çıktığı bu telaşlı sahnede tekrar hatırlatılır. Ortamda endişenin hâkim olduğu bir anda Macduff aniden cinayeti açığa çıkarır: “Böylesine canavarlık görülmemiş. Cinayetlerin en cehennemliği...” Ölümle özdeşleştirilen *uyku* çılgınlıklarla gelir, kalkıp yürüyen hortlaklar ise kendinde olmayışı ifade eder.

Malcolm!.. Uyanın!..

*Silkinin ölüm benzeri tatlı uykulardan,
Kalkın, kalkın da mahşer günü neymiş
görün!.*

Gelin, ölümün ta kendisini görün!.....

Ve birer hortlak gibi yürüyün ki

Bu korkunç sahneye uygun olsun gelişiniz.

Sonraki sahnede yaşlı adam ve Ross olan biteni konuşur. Konuşmalarından Duncan öldürüldükten sonra meydana gelen doğa dışı olaylar öğrenilir. Bu konuşmada doğadışılık paradoksal ifadelerle vurgulanır:

Saate bakarsan gündüz şimdi:

Ama karanlığa boğulmuş göğün lambası.

Ya gecenin zaferi bu,

Ya da gün utanıyor doğmaktan.

Karanlıklar sarmış dünyamızın yüzünü

Diri aydınlıklar öpecekken

Yukarıdaki sözler ile Ross gecenin resmindeki paradoksu vurgular. Shakespeare, bu şekilde başlayan sahneyi yaşlı adamın söylediği başka bir *paradoks* cümlesiyle sonlandırır.

*Tanrı yardımcı olsun size ve sizinle birlikte
Bütün kötüyü iyi, düşmanı dost edenlere.*

Cinayetin doruk noktası ile katilin cezasının infazına yönelik hareketin başlangıcı arasında kalan bu sahne, kendi halinde fakat önemli bir sahnedir. Sahneyi başlatan pasaj gece temasının yıkıcılığını ifade ederek yükselen aksiyonu frenler. Sahnenin sonundaki pasaj ise, yaşlı adamın, aksiyon düşüşünü başlatan kişileri kutsaması ile tersliğin canlandırıcılığını hatırlatır.

Üçüncü perdede cinayetler devam eder: “Öylesine kan içinde yüzüyorum ki artık, geri gitsem de bela, ileri gitsem de...” Banquo’nun kendisi için hazırlanmış tuzığa yolculuğu ise *karanlık* ifadelerle belirtilir:

*Atım iyi yürümezse geceden de
Bir iki karanlık saat isteyebilirim*

Macbeth’in bu satırlara verdiği cevap ironiktir:

*Dilerim atlarınız iyi koşsun, ayakları
sürçmesin.
Sırtlarına emanet ederim sizi. Güle güle.*

Macbeth, monoloğunu aynı tema ile sona erdirir: “Bu akşam bitmeli bu iş ... / ...Banquo, canın cennetlikse, kendini cennette bil bu gece”. Banquo’nun kaderi ile *karanlık* sembolünün bağlantısı tesadüfi görülebilir. Ancak, daha önceki bir sahnede de Banquo’nun kaderi gece yolculuğunun bir sonucu olarak gösterilmiştir:

*Macbeth babacan Duncan'a yandı;
Nasıl yanmasın? Adam öldü gitti.
Yiğit Banquo da fazla gecikti karanlıkta...*

Ve vurgu aynı sahnede yinelenir:

*Oğlu öldürdü diyelim; kaçtı çünkü.
O kadar geç kalmamalı insan dışarda.*

Bu iki göndermenin ardından tekrar üçüncü perdenin ikinci sahnesine dönecek olursak, Banquo’yu mahkûm eden gecenin açıklamasını buluruz: Lady Macbeth’in “Kendini boşuna harcamış olur insan, dilediğine erer de sevinç duymazsa” sözlerindeki *paradoks* ve “Duncan mezarda: hayatın ateşli sıtmasından sonra rahat uykularda...” sözleriyle ifade edilen *öldürülmüş uyku* imgesi geceyi hazırlar. Gece teması daha sonraki pasajda kendini açık eder:

*Yarasa fir dönmeye başlamadan
dehlizinde,
Gübre böceği, Kara Hekate'nin emrine
uyup
Sağır sesiyle uyku serpmeden karanlığa,
Yaman bir iş görülecek dünyada...*

Gecenin resmi çoğaldıkça bu imge hipnoza benzer bir sarhoşluğa evrilir; ayıklığın simgesi olan “yumuşak yürekli gündüz”, önce körleşir, sonra da “boyun büküp, uykulara dalmaya” başlar.

*Gel ey gece,
Kirpikleri kavuşturan karanlık,
Bağla gözlerini yumuşak yürekli gündüzün.
Görünmez kanlı ellerinle yırt at,
Uykularımı kaçırın varlığın kader yazısını.
Gün soluyor; karga çal kanat gidiyor kara
ormana,
Gündüzün iyi kulları boyunlarını büküp
Uykulara dalmak üzere, gecenin kara
güçleri
Avlarının üstüne saldırmaya
hazırlanırken...
Sözlerim şaşırtıyor seni, ama merak etme:
Kötülükle başlayan kötülükle sağlamlasın*

Banquo cinayetinin başlangıcı, Duncan’ın öldürülüşüne eşlik eden sahnenin atmosferini yeniden kurar ve pekiştirir. Önceki tüm temalar tekrarlanır ve birbirine karışır. Temalar öylesine yoğun bir bütün oluştururlar ki, olay patlak verdiğinde sanki şeytan aniden serbest kalmış gibi bir his uyanır.

Macbeth, cadılara yaptığı ikinci ziyarette kendini güvende hissetmesine yol açan yanlış kehaneti öğrenecektir. Cadıların büyü hazırlıkları, “yarasanın kıkırdağı”, “puhu kanadı”, “baldıran kökü, gece koparılmış, gizli gizli”, “porsuk yaprağının kurumuşu, ay tutulduğu zaman toplanmış” gibi ifadelerle karanlığın resmini çizer. Bütün bu hazırlıklar,

Macbeth’in, Banquo’nun daha önce söylediği “gecenin araçları” ifadesini çağrıştıran giriş cümlesini onaylar niteliktedir: “Kolay gele cadılar; gecenin kara kızları...” İkinci ziyaret ile Macbeth kendisini gecenin

dünyasına teslim eder ve Birnam ormanı Dunsinane tepelerine yürüyünce yerle bir olacak olan trajik bir hayale kapılır.

*İkinci ziyaret ile
Macbeth kendisini
gecenin dünyasına
teslim eder ve Birnam
ormanı Dunsinane
tepelerine yürüyünce
yerle bir olacak olan
trajik bir hayale
kapılır.*

Eğer Macbeth'in cadıların söyledikleriyle sürüklendiği avuntu, onun karanlığa dönülmez bir giriş yaptığının göstergesi ise, Lady Macbeth'in çektiği azaba tanıklık ettiğimiz sahne de onun geceyle alışverişinin bir ifadesidir. Burada cehennem yakıcı değil, fakat “karanlık”tır. Uykuda yürüme sahnesine temelde hipnoza yakın bir *esrıklilik* hali hâkimdir. Fakat sahne sadece bu temadan ibaret değildir; *uyku*, *karanlık* ve paradoksu da içerir. Böylece temaların iç içe geçmiş yapısı korunmuş olur. Bu sahneden önce



esrıklilik her zaman *uyku* ile birlikte ifade edilmez, ama burada Lady Macbeth'in ıstırabının doğasından dolayı bir birlik halindedirler. *Karanlık* da uyurgezerlikle bağlantılıdır, ama Shakespeare bu birleşimden memnun değildir, o nedenle gecedeki korkma halini bir motif olarak sunar. Hekimle hizmetçinin diyalogunda geçen “Bu ışığı nereden bulup yakmış?... / Yanı başındaydı. Her zaman ışık olacak yanında: Öyle emretti.” cümleleriyle Lady Macbeth'in “Cehennem ne karanlıkmış!” sözleri tesadüfi bir birleşimden daha fazlasını ima eder.

Başlangıçta Macbeth'in aksiyonu neredeyse uyurgezerdir; kehanete öylesine tutulmuştur ki onun peşinden sürüklenmiş ve cinayet sahnesinde tamamen yalıtılmıştır. Buna karşılık, başlangıçta son derece bilinçli olan ve kocasının soyutlanmış halini ve hareketlerini yöneten güç Lady Macbeth'tir. Oyunun devamında roller değişir; aktif ve güçlü olan Macbeth'tir ve karısı yarı baygın dinginlikte bitmiş bir haldedir. “Sen masum bilmezliğinle kal, bir tanem: İş

bitirilince alkışlarsın” – sözlerinin yer aldığı sahneden sonra olaylar tersine dönmeye başlar. Macbeth'in pragmatik farkındalığı büyür, Lady Macbeth ise uyurgezer sahnesinde kocasının eskiden sahip olduğu yalnızlık ve yokluk takıntılarını üstüne alır. Böylece bu sahnede kendisi paradoksun bir ifadesi olmuştur; iyinin kötü, kötünün iyi demek olduğu, savaşın kazanıldığı ve kaybedildiği, gün ışığından fırtınaların doğduğu, gündün düşen gecelerin olduğu bir dünyada, uyanık kuklacı görünmeyen kuklaya dönmüştür. Ve bu dönüşüm *karanlık*, *uyku* ve kendinden geçmişliğin hüküm sürdüğü bir sahnede tamamlanır.

“Yarın, yarından sonra bir yarın, bir yarın daha” sözleri Macbeth'in sondaki içsel mağlubiyetinin bir göstergesidir. Bu yenilgi sahnesinde, “nice sersemlelere ışık tutmuş” sözleriyle hem Macbeth'in hayali hançerin peşinden şuursuzca gittiği sahneye, hem de Lady Macbeth'in, elinde ışığıyla karanlığın ortasında uykusunda yürüdüğü manzaraya gönderme yapılmıştır. Macbeth, “Hayat yürüyen bir gölge” tanımlamasıyla var olan soyut sürüklenişi daha da ileri götürür. “Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek” olan oyuncunun hissiz vurgusunda, “bir aptalın anlattığı masal” ifadesine benzer bir *çelişki* mevcuttur. Ve son olarak karanlık sembolü, “sön, cılız kandil, sön!” sözleri ile sürdürülür. Gece temasının sürekliliği monolog bittikten sonra da devam eder. Macbeth artık “karanlıkta duyduğu çığlığa” cevap veremez hale gelir.²

² Burada “karanlıkta duyduğu çığlık” ile kastedilen; Lady Macbeth'in cesedini bulan kadınların çığlıklarıdır.

Bradley'nin Macbeth'e Yaklaşımı

Özetleyerek derleyen: Özgür Akarsu – Özlem Ersoy

Orijinal adı "Macbeth" olan bu makale A.C. Bradley tarafından 1904'de kaleme alınmıştır. Makale, editörlüğünü John Wain'in yaptığı 1968 basımı "Shakespeare Macbeth: A Casebook" adlı kitapta yayınlanmıştır.

Bradley, *Macbeth*'in, Shakespeare'in dört büyük trajedisinden sonuncusu olduğunu ve büyük yazarın tarzının ulaştığı son noktayı en iyi yansıtan oyunu olduğunu söyler: "...Oyunda Shakespeare'in tarzının ulaştığı son nokta tam anlamıyla belirmeye başlar ve bu tarza geçiş "Kral Lear"e göre çok daha fazla belirgindir. Birçok açıdan *Macbeth*, *Othello* ya da *Kral Lear*'den çok *Hamlet*'i anımsatır. Her iki oyunda da kahramanın düşünceden eyleme geçişi oldukça yoğun ve güçlü bir etki yaratır..."

Bradley, *Hamlet* ile *Macbeth* arasındaki en büyük benzerliğin, her iki oyunun da

seyircide acıma duygusu uyandırmaması olduğunu söyler. *Kral Lear*'in ve *Othello*'nun finalleri seyirci üzerinde yoğun bir acıma duygusu yaratmaya yöneliktir. Ancak *Macbeth*'te, "cehennem zebanisinin" ölümüne üzülmez. Yazar, seyirciyi *Macbeth*'in bu sonu hak ettiği düşüncesine oyun boyunca adım adım hazırlar.

Benzerliklerin yanı sıra, *Hamlet* ile *Macbeth*'i yapısal olarak birbirinden ayıran ve iki oyunun çok farklı kanallara yönelmesini sağlayan bazı özellikler mevcuttur. Bradley, bu farklılıkların hepsinin belirli bir yönde olduğunu söyler:

“...Ana karakterlerin boyutları, eylem çizgisindeki hareketin oranı, doğüstü etki, tarz ve şiirsellik, tümüyle farklıdır ve hepsi aynı yönde farklılaştırılmıştır. Macbeth’in birçok yerinde kendine özgü bir sıkışmışlığın ve gebeliğin enerjisi hatta şiddeti vardır; Hamlet’te sık sık göze çarpan ahenkli zarafet ve akış, Macbeth’te



yoktur. En az Othello kadar büyük ölçekli karakterler, zaman içerisinde insanüstü bir kişiliğe bürünürler. Benzer bir şekilde, Hamlet’te üzerinde zirhları ve vakur ihtişamı ile ay ışığında sessizce duran

Birçok açıdan Macbeth, Hamlet’i anımsatır. Her iki oyunda da kahramanın düşünceden eyleme geçişi oldukça yoğun ve güçlü bir etki yaratır...

kralın hayaleti, yerini kasvetli bir havada belli belirsiz gözüken, mağarada kazanın aleviyle parıldayan korkutucu şekillere, ya da Banquo’nun ölü gözlerle bakan kanlı yüzünün dehşetine bırakmıştır... Diğer üç trajedi, eyleme rehberlik eden diyaloglarla

gelen savaş seslerinin ortasına savrulur. Altı kısa sahne boyunca yükselen gerilim, ikinci perdenin başındaki Duncan cinayetiyle birlikte büyük bir krize dönüşür. Bir süre için duran ve şekil değiştiren aksiyon, yeni ürkütücü öğelerle tekrar ivme kazanır. Dışsal aksiyonun hız kestiği anlarda bile, aynı etki farklı bir biçimde sürer: şiddetli bir ıstırap içinde acı çeken bir ruh görürüz: bir an için bile dinginleşemeyen, kendi kaçınılmaz yok oluşuna çığınca bir hızla yol alan bir ruh.” Bradley, Shakespeare’in en kısa trajedisi olan Macbeth’in tüm bu özellikleriyle, kısalığından çok yoğunluğu ve hızıyla dikkat çektiğini söyler: “...Macbeth, tüm trajediler arasında en yoğun ve belki de en etkileyici metindir.”

Bradley’e göre Macbeth’i diğer oyunlardan ayıran başka bir özellik de, oyundaki kötülüğün Goneril ve İago’da olduğu gibi soğukkanlı ve taş kalpli bir insanlık düşmanı kimliğinde ortaya çıkmamasıdır. Oyunda kötülük, büyük bir enerjiyle ve beraberinde getirdiği çelişkilerle kendini dışavurur. Kötülük, sadece insan eylemiyle değil, doğüstü güçlerle bağlantılı olarak ortaya çıkar: “...Kutsal Alametler bir kez daha cenneti doldurur, hayaletler mezarlarından kalkar, bu dünyaya ait olmayan ışıklar lanetli adamların başlarının üzerinde parıldar...”

Macbeth’teki karakterler son derece etkileyicidir. Lady Macbeth’le aramıza kolayca mesafe koyamayız. Onun gözleri dehşet verici olduğu kadar, saygı ve hayranlık uyandırıcıdır. Bradley’e göre, bu trajedi insan üzerinde derin etkiler bırakır.

.....

Bradley’e göre, her Şekspiryen trajedide kendine has bir atmosfer mevcuttur. Macbeth’te de, tüm oyuna yayılmış yan öğeler, cadılar, ana kahramanın çektiği acı ve oyun boyunca etkili olan karanlık, bütüncül bir etki yaratır. İlk bakışta fark edilmeyen, ancak hayal gücümüzü etkileyen bu küçük öğelerin yarattığı etki, Macbeth’in gücünü oluşturur. Bradley, bu öğeleri 3 başlık etrafında toplarlar. Bunlar; karanlık, karanlığı yaran ışık ve renkler;

son olarak da dilde ve eylemde yüklü olan vahşi fırtınadır.

Karanlık – Siyahlık

Bradley, oyundaki karanlığı sıradan bir karanlık olarak nitelendirmez. Siyahlığın bütün trajediyi bir gölge gibi kapladığını söyler. Oyunun neredeyse bütün önemli sahneleri geceleyin ya da loş bir ışıktadır oynanır.

“...Gecenin siyahlığı oyunda bir kahraman gibidir; korku ve dehşet saçar ve oyunun ruhunu oluşturur. Bütün oyun boyunca güneş sadece iki defa parıldar gökyüzünde: birincisi Duncan’ın, mezarı olacak olan kaleye girerken kırlangıçlar gördüğü ironik sahnede, diğeri ise ordunun dünyayı “utancundan” temizlemek için bir araya geldiği sahnede...”

Karanlığı yaran ışıklar

Ancak *Macbeth*’te, *Kral Lear*’de olduğu gibi hiç değişmeyen bir siyahlık yoktur. *Macbeth* insan üzerinde canlı ve göz kamaştırıcı renklerin anlık ışıltısıyla yarılan ve şimşek ışıklarıyla kırılan bir gece karanlığı etkisi bırakır.

“...Bunlar; birinci sahnedeki yıldırım ışıkları ve renkleridir, geceyarısı *Macbeth*’in gözlerinin önünde parlayan havada asılı hançer, hizmetçilerin ve *Fleance*’ın taşıdığı fenerler, hayaletin ve *Macbeth*’in bembeyaz olmuş yüzündeki parlak ve titrek alevler, kaynayan kazanın altındaki alevler, hekim ve hizmetçiye *Lady Macbeth*’in tükenmiş yüzü ve boş gözlerini gösteren ince uzun mumlar. Bunların hepsinin rengi kan rengidir....”

Oyundaki karanlık, ufak anlık parıltılarla yarılr. Karanlığın içinden beliren ışıklar bize kanlı ve dehşetli figürleri gösterir. Kan imgesinin tekrar tekrar sunulması tesadüf değildir. Bradley, bu durumun sadece eylemlerde değil, aynı zamanda tanımlamalarda ve diyaloglarda da kendini gösterdiğini söyler: “...Cadılar, ilk vahşi görünüşlerinden sonra, sahneyi zorlukla terk ederler. Arkadan kanlar içinde yaralı bir asker girer. Onun hikâyesinde de kan vardır ve ikinci savaş hikâyesi de çok

kanlıdır. *Lady Macbeth*’in kanını koyulaştırmaları ve içine merhamet işlememesi için cinlere seslendiği sahnede de korkutucu imgeler vardır.” Ve bu örnekler çoğatılabilir: şölen sahnesinde, başında yirmi bıçak darbesiyle kapının önünde duran *Banquo*’nun kanlı yüzü; *Banquo*’nun katiline gülümsemesi; *Macbeth*’in okyanusları kana boyayacak ellerine bakması; *Lady Macbeth*’in, *Arabistan*’ın hiçbir parfümünün temizleyemeyeceği ellerindeki kanı koklaması ve ellerindeki kan lekesini temizlemeye çalışması gibi. Bradley, trajedideki en korkunç repliğin *Lady Macbeth*’in çılgık çılgına söylediği “Bir ihtiyardan bu kadar çok kan çıkacağı kimin aklına gelirdi?” cümlesi olduğuna değinir. *Malcolm* ve *Macduff*’ın sessiz konuşmalarında, *Macbeth* elinde kanlı bir asa taşıyan kral, *İskoçya* ise her gün yaralarına bir yenisi eklenen, kanayan bir ülke olarak betimlenir. Şair sanki bütün hikâyeyi gecenin karanlığını lekeleyen kanlı bir sisten ibaret görür.

Dilde ve Eylemde Vahşi Fırtına

Bradley, oyunun atmosferini belirleyen üçüncü başlık olarak da oyundaki söz sanatlarının canlılığını, büyüklüğünü ve şiddetini öne sürer: “...Emzirilen bir bebeğin öldürülmesi, uyumun tatlı sütünün cehenneme dökülmesi, ateşten titreyen dünya. Bunlar uyumsuzluğu çağrıştıran imgelerdir. Rahatsız ve uyuşmuş bir şekilde işkence çeken akıl, kafada akrelerin dolaşması, bir aptal tarafından anlatılan deli saçmalarıyla dolu bir hikâye... Tüm bunlar, imgelemin vahşi ve şiddetli bir denizde hareket etmesini sağlar. Oyun, dilde ve eylemde kargaşa, öfke ve duygusal taşkınlıklarla doludur. Cadılar sahnede olduklarında yıldırım sesleri duyarız, olmadıklarındaysa gemileri

“...Gecenin siyahlığı oyunda bir kahraman gibidir; korku ve dehşet saçar ve oyunun ruhunu oluşturur. Bütün oyun boyunca güneş sadece iki defa parıldar gökyüzünde...”

batıran fırtınalar ve korkunç yıldırımlar...”

Bradley, tüm bu araçların -karanlık ve onu aydınlatan ışık, renkler ve karanlığın içinden geçen fırtına, şiddetli ve devasa görüntüler- hayalet ve cadıların ortaya çıkmasıyla bir araya geldiğini söyler: “...Gece boyunca öten baykuş sesi, Duncan’ın atlarının birbirlerini yemeleri, şafak söktüğü halde hiç ışığın olmaması, kuzgun sesi, gün battıktan sonra yoğunlaşan aydınlık... Bunların hepsi uğursuz ortak görüntüler ve seslerdir. Bu etkileri derinleştirmek isteyen Shakespeare, insanın anlaşılması güç ve karanlık taraflarına dikkat çeker.”

“...Tüm kederleri kavrayan korkunç vicdan azabı, Banquo’dan gündüz uzak olan ama gece uykusunda onu şeytana uymaya zorlayan lanetli düşünceler ve uykunun anormal huzursuzlukları; Duncan’ın cinayeti sırasında birinin uykuda gülmesi, diğerinin “katil var!” diye bağırması, Lady Macbeth’in yataktan kalkıp elindeki lekeyi çıkarmaya çalışması ve onu deliliğe ve intihara sürükleyen hatıralar...” Bradley, bu durumların en önemli etkisinin, doğüstü güçlerin varlığına işaret etmesi ve şeytanın/kötülüğün bizim gizemli doğamızın içinde ve çevresinde var olduğuna dair korkularımızı kışkırtması olduğunu belirtir. Bradley, Macbeth’ten başka hiçbir eserin böyle bir etki yaratmadığına dikkat çeker.

Oyundaki edebi dil, Sophoklesçi ironinin kullanılmasıyla daha da derinleşmiştir. Farklı açılardan Macbeth’le benzerlikler taşıyan III.Richard’da bile bu kadar ironi yoktur. Yazarın kişileri ve olayları ironik bir şekilde yan yana koyması ve oyuncunun sahnede seyirciye dönük konuşurken sarf ettiği cümlelerin gerçek anlamlarının kendisinden, sahnedeki rol arkadaşlarından ve hatta seyirciden bile gizlenmesi, ironik kelime oyunları ile hayata geçirilir: Cadılar “İyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek” diye fısıldar. Macbeth ise “Böyle iyi, böyle kötü gün görmedim” der.

-----o-----

Bu kasvetli fonun önünde iki dehşetli figür görürüz: Lady ve Macbeth. Bunlar oyundaki tüm diğer karakterleri geri planda bırakırlar. Kendilerini çevreleyen atmosferden hiçbir zaman ayıramayacağımız bu iki figür, birbirlerine güçlü bir tutku ve ihtirasla bağlıdırlar. Bradley, dikkat çekici derecede birbirlerine benzeyen bu iki karakterin yaradılışlarının kibirli olduğunu söyler. Adeta ikisi de hükmetmek için yaratılmışlardır. Brutus ve Hamlet gibi aydınlığın çocukları değildir. Bu dünyaya aittirler; vatan sevgisinden uzaktırlar ve birbirleri dışında tek bir kişinin bile iyiliğini düşünmeyen bir yapıdadırlar. Statü ve iktidar onları tek ilgilendiren şeydir. Bradley her ikisinin de İago gibi birer egoist olmadıklarını söyler. Onları bir ikili-egoizmdir (égoisme à deux). Birbirlerini sevip desteklerler ve birlikte acı çekerler. Kendileri dışında başka hiçbir şey yoktur etraflarında. Tutkuları ve heyecanları ortaktır.

Macbeth, oyunun başında güçlü bir adamdır ve iyi bir askerdir. Gerek savaşta kahramanlıklarını anlatan askerler, gerek Banquo’yla kurduğu ilişki, gerekse çok sonraları Malcolm’un ağzından duyduğumuz “Şu an adı dilimize bir diken gibi batan zorba, bir zamanlar iyi bir insan sayılırdı. Siz severdiniz onu, hiçbir kötülük de etmedi size...” sözleri, Macbeth’in oyunun başladığı noktada iyi bir asker ve arkadaş olarak anıldığını gösterir. Ancak peşine düştüğü tutku elindeki her şeyi kaybetmesine neden olur ve adım adım Macbeth’in sonunu hazırlar.

Bradley, bu oyunda Shakespeare’in ruhuna uymayacak en kötü yorumun Macbeth’i isteksiz bir suçlu, Lady Macbeth’i ise bir canavar, bir zebani göstermek olduğunu söyler. Oyun ilerledikçe iki yolları ayrılıyormuş gibi görünür. Aralarındaki tek gerçek fark ise, cehennemin dehlizlerine doğru ilerlerken Macbeth’in şiddetini dışa, Lady Macbeth’in ise kendine yöneltmesidir. Sonuçta her ikisi de kendilerini mahvederler. Ancak, Bradley’e göre Macbeth hiçbir zaman kararsız,

güçsüz ve Lady Macbeth ya da cadılar tarafından yönetilen bir kahraman değildir. Oyun, iyi bir komutanın ve eşinin hırs,

ihtiras ve tutkularına yenik düşerek kendi sonlarına doğru ilerleyişlerinin öyküsüdür.

Shakespeare'de Aşırı Öldürme

Çeviren: Rezzan İlke Yiğit

*Gillian Murray Kendall tarafından kaleme alınan ve orijinal adı "Overkill in Shakespeare" olan bu makale 1992 yılında **Shakespeare Quarterly** dergisinde yayınlanmıştır.*

Rönesans döneminin idamları (özellikle ebeveyn ya da kral katline verilen cezaların infazları) önemli ölçüde aşırılık örnekleridir. Yapılan bazı işkencelerin sembolik anlamları vardı: krala kalkan bir el kesilir ya da yakılırdı; sanki devlete karşı yapılan bir isyanın müsebbibi akıl değil de bedenın uzuvlarıymış gibi. İşte bu yüzden, devletin gerçekleştirdiği infazlar, siyasi beden metaforunun bir uzantısı gibi görülebilir. Tıpkı I. James'in söylediği gibi: "Öyle bir zaman gelir ki, baş, bedenın geri kalanı da bozulmasın diye çürümüş bazı uzuvlarını kesmek zorunda kalır." Siyasi bedeni oluşturan bütün tekil bedenler devletin

sağlığını korumak için gerektiğinde acı çekmeli ve kesilmelidir; tıpkı İncil'de buyurulduğu gibi: "Eğer gözün seni taciz ediyorsa çıkar at onu." Shakespeare'in oyunlarında siyasi beden imgesi aşırıya kaçan şiddet vakalarıyla kendini belli eder. Öyle ki bu metafor, devlete karşı işlenen suçlarda, siyasi bedenın doğal bedenler üzerinde katıksız bir ceza uygulamaya çalıştığı izlenimini uyandırır. Böylelikle kırılğan doğal beden devlet otoritesinin asıl hedefi olur, devlet iktidarının üzerine kazıldığı bir simge halini alır. Buna karşılık siyasi beden de insan bedeni gibi kırılğandır; yaralanabilir ve kanayabilir.

Bu kırılğanlık da devleti korunmaya

muhtaç bir kurbanı dönüştürür ve aynı zamanda devlete, tıpkı hastalıktan kurtulmaya çalışan bir beden (Shakespeare'in oyunlarında sıklıkla kullanılan bir siyasi metafor) yapması gerektiği gibi kendi içindeki yıkıcı öğelerden kurtulma yetkisi verir.

...

Macbeth'te,
Cawdor beyi,
ölümüyle
beraber
kaybettiği
şerefini geri
kazanır.
Duncan,
Cawdor beyinin infazı için gereken emri
kolayca verir:

*Gidin söyleyin, hemen öldürsünler.
Cawdor beyliği de Macbeth'in olsun.*

Duncan Cawdor'un unvanını ondan geri alır ve onu ortadan kaldırtır. Elbette Duncan, Macbeth'in aksine, kolaycacık kaldırıp attığı fiziksel beden ile fiziksel



*Kalp bir para gibi atıvermiş canını,
En değerli hazinesini.*

İnfaz, Duncan'ın otoritesini yücelten bir ritüele dönüşür- hatta Cawdor beyi bu küçük tiyatro oyunu için önceden *çalışmış* gibidir. Suçlu sadece ihanetini itiraf etmekle kalmaz, aynı zamanda kendi bedeninin kurban edilmesini onaylayarak kendini tamamıyla kralın otoritesine teslim eder. Canını kalp bir para gibi atar; itirafı, pişmanlığı ve kralın otoritesine olan yenilenmiş bağlılığıyla

Rönesans dönemi hainlerinin darağacında göstermeleri beklenen davranışları gösterir. Başında Duncan'ın durduğu siyasi beden, infaz seremonileri yoluyla, kişisel bedenleri devlete yararlı birer metafora dönüştürerek bütünüyle kontrolü altına alır. Cawdor'un bedeninin imhası, ihanetin kamusal olarak kınanması ve imha edilmesi halini alır... Duncan'ın dünyasında Cawdor ve onun simgelediği ihanet iç içe geçmiştir ve eşzamanlı olarak imha edilebilir. Macbeth'in siyasi dünyasıysa devletin bireyle olan ilişkisine dair çok çirkin bir gerçeği –Duncan'ın çok yakında karşılaştacağı bir gerçeği-açığa çıkarır: ihanet eylemi onu gerçekleştiren bedenlerle beraber ölmez ve açıkça görülür ki tekil bedenlerin siyasi açıdan kontrol altına alınması, büyük ölçüde infaz seremonilerinin ürettiği bir yanılsamadan ibarettir. Macbeth hayatının son anında bile nedamet getirmeye, günahını itiraf etmeye yanaşmaz ve hatta ölüme bile meydan okur. Bu direnişiyse Cawdor beyinin idamının reddettiği türden bir isyan biçiminin mümkün olduğunu açığa çıkarır. Macbeth'in kanunsuz ve aşırı keyfi infazları devlet güdümlü ceza ve iktidar oyunuyla ilgili rahatsız edici soruları akla getirir.

Duncan gibi Macbeth de kendi otoritesini çevresindekilerin bedenlerini kontrol

“Öyle bir zaman gelir ki, baş, bedenin geri kalanı da bozulmasın diye çürümüş bazı uzuvlarını kesmek zorunda kalır.”

bedenden ayrı olarak varlığını sürdüren unvanlar arasındaki ayrımın pekâlâ farkındadır. Duncan bunların ikisini de yönetebildiğini gösterir.

Cawdor'un infazı

halk önünde gerçekleşir ve cezalandırılan ile cezalandırılan arasında bir çeşit işbirliği bulunduğunu gözler önüne serer:

*Duncan: Cawdor idam edilmiş mi?
Bu iş için gidenler dönmediler mi daha?
Malcolm: Daha dönmediler, efendimiz.
Ama öldüğünü gören birisiyle konuştum.
Apaçık sayıp dökmüş suçlarını;
Sizden af dilemiş ölürken:
Derin bir pişmanlık içindeymiş.
Hayatının en şerefli anını
Hayattan ayrılırken yaşamış.
Ölmeye hazırlanmış bir insan gibi ölmüş:*

ederek gösterir. Ancak Macbeth bunu yaparken aşırı öldürme eylemlerine girişir: bireyler yerine aileleri öldürür ve kurbanının başında -bir teki bile amacını gerçekleştirmeye yetecekken- yirmi bıçak yarası açar. Kurbanları üzerinde daha çok fiziksel şiddet uyguladıkça, onların öldüğünden daha az emin olmaya başlar. Macbeth'in dünyasında ihanet ile hain eşzamanlı olarak ölmezler ve bedeninin siyasi bir araç olarak işlevi, ölümlü ve kırılabilir olan doğal bedeninkinden tamamıyla ayrılmış olur. Macbeth ikisini bir anda öldürememektedir. Bir anlamda Duncan cinayeti siyasi iktidarın dokusunda büyük bir gedik açar. Oyun ilerledikçe ölümler yaşayanları daha çok rahatsız etmeye başlar ve Macbeth'in iktidarının aracı olan ölümün kesinliği sorgulanır.

Macbeth'in kral olduktan sonra kendi tebaasını şiddet kullanarak bastırma konusundaki yetersizliği, onun bir asker olarak yeterliliği ile keskin bir karşıtlık içindedir: oyun "cesur Macbeth" in tasviriyle başlar. Kılıcıyla "yardı ne çıktıysa önüne" ve düşmanı ile karşılaşınca "neredeyse ikiye böldü herifi; getirdi kellesini bizim mazgallara dikti". Abartılı kılıç darbeleri Macbeth'in sonradan sahneleyeceği şiddetin habercisidir; ama tabii ki burada düşmanın ölümü kesindir. Macdonwald bir kılıç darbesiyle ölür ve hayaleti Macbeth'e musallat olmaz. ...

Elbette Macbeth'in Duncan'a uyguladığı şiddet savaş sahnesinin dolaysız şiddetinden bir hayli uzaktır. Duncan'ı öldürdüğünde oyun kan ve yara betimlemelerine boğulur. Macduff Duncan'dan bir mabet olarak bahseder ve böylelikle Macbeth'in eylemini kutsal bir şeye karşı işlenen bir günah olarak nitelemiş olur. Macbeth de kendi imalı imgelerini sıralar: hayatın şarabının döküldüğünden bahseder, öyle ki bu metaforu bedeninden kan akan Duncan imgesini kendinden uzaklaştırmak için kullanıyor gibidir. Duncan'ın "gümüş teni altın kanıyla çizik çizik" olmuştur ve "hançer yaraları göğsünün orta yerinde" dir.

Duncan'ın bedeninden bir gösteren olarak istifa eden Macbeth, bu dili kullanarak Macduff'ın kurduğu söylemin üzerinde kendi otoritesini inşa edebileceği bir yer açmaya çalışır. Macbeth Duncan'ın ölüsünü yeniden okuyarak kendi iktidarını sağlamlaştırır. Malcolm ve Donalbain'e: "Kanınızın kaynağı, canevi, gözesi kurudu; pınarının ta kendisi akmaz oldu kanınızın!" der. Duncan bir pınar, çeşme ve kaynaktır;



sadece bir baba olduğu için, yani çocuklarının kanının kaynağı olduğu için değil, aynı zamanda siyasi bedeninin – Macbeth'in Duncan'ın ölümlü bedenine saldırarak yıkmaya çalıştığı siyasi bedenine başı olduğu için de bu böyledir. Macduff'ın Macbeth'in sözlerini neredeyse çarpıtılmış bir şekilde çevirmesi ("Kral babanızın canına kıydılar."), bizi yine kralın cesedi imgesine götürür ve bir bedeni ortadan kaldırmanın siyasi bedeni tümünden ortadan kaldıramayacağını hatırlatır. Dahası, Macbeth korkunç bir ölümün -doğal bedene yönelik bir saldırının- vahşi gerçeğine batını [esoteric] anlamlar yükleyen bir dil kullanıyorken, ölümün vahşi gerçeği, asker Macbeth'in kolaylıkla baş edebildiği bir şey durumundadır. Macbeth daha

Macbeth aşırı öldürme eylemlerine girişir: bireyler yerine aileleri öldürür ve kurbanının başında - bir teki bile amacını gerçekleştirmeye yetecekken- yirmi bıçak yarası açar.

önceki şiddet eylemleriyle bütünleşen açık sözlü ve betimleyici dili kullanmaktan sakınarak, kendisine yabancı ve dolaylı

sembollerden oluşan bir dile doğru kayar. Bu dünyada şiddet etkisizleşecektir, öyle ki Macbeth dilini kullanarak kendini eylemlerinden uzaklaştırmıştır. Cinayetden hemen sonra Macbeth askerinin dünyasını geride bırakır, ama işlediği sinsi cinayet ve Malcolm'la Donalbain'in kaçıışı onu siyasi bir otorite olarak hareket etme yetisinden yoksun bırakır. Aksine kendi ellerine baktıkça bir celladın ellerini görecektir. Bir celladın rolünü üstlenir Macbeth. Ancak kendinden menkul bir cellattır bu; ne herhangi bir seremoniye, ne de politikaya tabidir. Ruhsal olarak ölüme hazır olmayan şursuz bir insanı öldürerek doğal bedeninin ruh-beden birliğini parçalayıp ona saygısızlık etmiş ve böylelikle cellatlık yeminini bozmuştur. Bir tersine çevirmeyle Macbeth'in kendi dili onu parçalara ayırır; "el", "beyin" ve "göz" bölünmüştür; bir anlamda Macbeth'in bütün şiddet eylemleri ona geri dönmektedir. Duncan'da ve Duncan'ın uşaklarında açtığı yaralar Macbeth'in iktidarsızlığına işaret eder. Duncan ölmüştür ama Duncan'ın temsil ettikleri yaşamaktadır - Macbeth "Bir yılını ikiye böldük yalnız, öldürmedik" der. Macbeth'in mecazi dili gösteren ve gösterileni birbirine bağlamak için yeterli güçte değildir ve bu nedenle Duncan'ın siyasi bedeninin başı olarak taşıdığı sembolik değeri Duncan'ın bedenleriyle beraber gömemez. Banquo'nun zamansız dönüşü kadar Duncan'ın tersine döndürülemez ölümü de Macbeth dışında bir siyasi başın görüntüsünü muhafaza ederek onu sürekli tehdit eder. Macbeth şöyle der:

Duncan mezarda: Hayatın ateşli sıtmasından sonra

Macduff Duncan'dan bir mabet olarak bahseder ve böylelikle Macbeth'in eylemini kutsal bir şeye karşı işlenen bir günah olarak nitelemiş olur.

*Rahat uykularda.
Kalleşlik yaptı ona yapacağını;
Gayri ne hançerden korkusu var, ne zehirden.
Ne içerdeki düşmanlar vurabilir onu,
Ne yabancı ordular, ne de*

başka hiçbir şey.

Macbeth'in hayatı "ateşli sıtma"ya benziyor, Duncan huzurludur. Başka bir düzeyde de Macbeth'in sözleri cinayetin beyhudeliğini gösterir. Çünkü Duncan'ı öldürerek onun cinayete (hançer ve zehir) karşı bağışık olmasını sağlamıştır. Duncan'ı bütün zorba eylemlerin dışına koyarak, yapılabilecek en kötü şeyi yapmıştır. Duncan, tıpkı Sezar gibi hâlâ güçlüdür –bir kral olarak sembolik değeri ölümünden sonra da ayakta kaldığı için artık yenilmez olmuştur. Macbeth Duncan'ı daha fazla öldüremez; kralı öldürerek onu artık hiçbir şekilde ulaşamayacağı bir yere koymuş ve böylelikle mutlak iktidarı elde etmenin araçlarını yok etmiştir.

Macbeth bir kez siyasi cinayet/infaz alanına girdi mi, ölümün, oyunun başındaki sadık asker için olduğu kadar basit bir kavram olmadığını görür. Macbeth'in canını aldığı bedenler Macbeth'in onlar üzerinde kurmaya çalıştığı otoriteye karşı isyan ederler. Macbeth bir asker olarak isyanı isyankârların bedenlerini baltayla keserek durdurur. Yasadışı bir infazcı rolünü üstlenmiş bir kral olarak Macbeth ise, bedenlerin temsil ettiği şeylerin bedenlerin ölümleriyle beraber yok olmadığı bir dünyada yaşamaya başlamıştır. Dahası, Macbeth'in siyasi bir lider olarak davranışları, doğal bedeninin acı çekmesinin korkunç bir şey olduğunu kabule yanaşmaması, Duncan'ın tek tek bedenler üzerinde sahip olduğu cinsten bir iktidara sahip olmasını engeller – öyle ki Macbeth şiddetin etkililiğinden şüphe duyar gibidir. Mesela katil Macbeth'in yanına Banquo'nun ölüm haberiyle geldiğinde Macbeth'in tavrı Duncan'ın Cawdor Beyi'nin infazının ardından yaptığı soruşturmadaki tavrından bir hayli farklıdır. (Duncan basitçe "Cawdor Beyi idam edilmiş mi?" diye sorar ve ikinci elden bir tanıklığı kabul eder.) Macbeth şüphedir; Banquo'nun öldürülüşünün ona detaylı bir şekilde anlatılması bile inanmasına yetmez. "Görüldü mü hesabı?" diye sorar ve sonrasında, Banquo'nun boğazının

kesildiğini öğrenmiş olmasına rağmen tekrar sorar: "Ama Banquo'nun işi sağlam değil mi?" Katil cevaplar:

*O sapasağlam çukurda
Başında yirmi bıçak yarasıyla hem de:
Bir teki bile şaşmaz, öldürür cinsten*

Banquo'nun boğazı kesilmiş ve kafası yirmi bıçak darbesi delik deşik edilmiştir –

çok açık bir aşırı öldürme vakası. Ama bu olay ve Macbeth'in katilden Banquo'nun ölümüne dair teminat istemesi en nihayetinde ironik bir hal alır. "Büyük yılan" henüz ortadan kaldırılmamıştır; Banquo, tıpkı Sezar'ın yaptığı gibi dönecektir ve Macbeth kendi fiziksel zorbalığının sınırlarını keşfeder:



*Ama eskiden, beyni parçalanınca
İnsan ölür gider, her şey bitirmiş.
Şimdi ölenler diriliyor:
Kafalarında yirmi bıçak yarasıyla kalkıp
İskemlemizi alıyorlar altımızdan.*

Doğal bedenın zapt edilmesi siyasi bedene karşı olası isyanları sonlandıramaz (iskemlesinden kovulan Macbeth tahtından da kovulmuştur) ve Banquo'nun tacına karşı işlenen cinayet Banquo'nun başında bir taç olur. Macbeth "insanları yumuşatan kanunları" ihlal etmiştir ve artık ölümler "yirmi bıçak darbesi"ne rağmen ölü kalmayacaklardır. Macbeth'in ölümlü insan bedenine hak ettiği saygıyı göstermemesi, sahip olduğu iktidarı sınırlar. Bu nedenle de, Macbeth'in iktidarının bir sembolü haline gelen ölü bedenler, bu otoriteyi sorgulamak üzere sembolik bir biçimde geri dönerler. Öte yandan Banquo artık

Macbeth'in Duncan'ı öldürerek, onun cinayete (hançer ve zehir) karşı bağışık olmasını sağlamıştır. Duncan'ı bütün zorba eylemlerin dışına koyarak, yapılabilecek en kötü şeyi yapmıştır.

yaşamadığı için Macbeth onunla kılıç kılıca dövüşemez.

Çok dayanılmaz bir hal almış olmasına rağmen, Macbeth kan içinde yürümeye kararlıdır. Cadının "Korkma Macbeth, kadından doğmuş hiçbir insan sana kötülük edemeyecek hiçbir zaman" şeklindeki kehanetiyle ölmezliğinin teminatını aldıktan sonra bile Macduff'ı öldürmeye ve böylelikle kaderden "yazılı bir senet almaya" çalışır. Cinayete ve kargaşaya duyarsızlaşan Macbeth, ironik bir şekilde ölümün kendisine hayat verir. Ölümler "başkaldıranlar"dır ve Macbeth'in "indirin başlarınızı, Birnam Ormanı yerinden

kalkıncaya dek" emrinde, kendi yaratıcıkralına musallat olmaya gelen ve cesetlerden oluşan bir halkın imgesi yatar.

....

Son sahneye gelindiğinde Macbeth'in sarsılmazlık görüntüsü Birnam Ormanı Dunsinane'e yaklaştıkça dağılmaya başlar ve yıkım kaçınılmaz olur. Bütün yaşamı buyruğu altına almaya çalışırken verdiği tepki, onu bir ölü figürüne dönüştürür:

*Budala Romalılar gibi kendi kılıcımla
Öldürecek değilim ya kendimi!
Sağ insanlar oldukça karşımda
Benden çok onlara yakışır kılıç yarası.*

...Banquo'yu öldürmeye yetmeyen "kılıç yaraları" şimdi hayatın kendisini nişan almıştır. Macbeth'in ölümünü hazırlayan dakikalar, Cawdor beyinin son anlarıyla taban tabana zıttır: Macbeth kendi suçunun ağırlığını reddeder; ne itirafta bulunur ne de nedamet getirir. Bedeni, devletin isyancılarında hiç değilse infazları esnasında

bastırıp yok etmek istediği bütün direniş ve isyanı taşır. Bu beden, ölümün dokunamayacağı bir figüre dönüşmüş gibidir.

Macduff Macbeth'i alt ettiğinde, yani yine savaştaki ölüme döndüğümüzde, bedenin ölümlü tabiatı yeniden ortaya çıkar. Siward'ın ölümü, onaylanan, kesin bir olgudur: "Oğlum öldü ha?" "Şerefiyle ölmek yeter ona. Tanrı onunla olsun." Macbeth'in kesik başı da güvenilir bir ahlakın hatırlatıcısıdır. Oyunun sonunda siyasi otoritenin yeni figürleri bizden Macbeth'in ölümüyle beraber siyaseten normal bir duruma dönmüş olduğuna inanmamızı isterler. Artık ölümler her an üzerimize atılmak için etrafımızda dolaşamayacaklar, kelimeler temsil ettikleri şeylerden çabucak kaçıp kurtulamayacaklardır. Böylece siyasi bedeni sarmak için pusuda bekleyen hastalık (bu durumda Macbeth) rahatça kesilip atılabilecek, Macbeth'in kişisel bedeninin cezalandırılmasıyla tedavi edilebilecektir.

Banquo'nun boğazı kesilmiş ve kafası yirmi bıçak darbesi delik deşik edilmiştir – çok açık bir aşırı öldürme vakası. Ama bu olay ve Macbeth'in katilden Banquo'nun ölümüne dair teminat istemesi en nihayetinde ironik bir hal alır.

Elbette oyunun bütününde, Macbeth'in zorbalığı böyle bir bastırma hareketini gerçekleştiremeyecek niteliktedir. Öncelikle "celladın elleri" ona ihanet eder, çünkü bu eller Pompei'nin dediği gibi "kanunun

değildir. "Zorba" katildir; "gaspçının lanetli kellesi" huzurun simgesi olarak sunulur. (1. 19). Macbeth'in direğe asılı başı, siyasi bedenin başı metaforunu grotesk bir biçimde tasvir eder ve bedenin kırılabilirliği imgesi en sonunda sahneye hâkim olur. Cismani baş ile unvan sahibi baş, Macbeth'in başında bir araya gelir. Duncan'ın ölümüyle beraber siyasi dokuda açılmış olan ve doğal beden-siyasi beden ilişkisindeki çelişkileri görmemize neden olan gedik kapanmalıdır. Macduff ve Malcolm'un son sözleri, oyunun ortaya çıkardığı isyankâr şiddetin enerjisini kontrol altına almaya yetmez. Bu ikilinin tüm itirazlarına rağmen, Macbeth devlet iktidarından kaçmıştır: her ne kadar direktteki baş yüz kızartıcı bir infazı simgeliyorsa da Macbeth aslında savaşta ölmüştür ve sonsuza kadar tövbe etmeyecektir.

celladı"na ait değildir. Ayrıca Macbeth'in aşırı öldürmeyi kullanış biçimi, sürekli olarak insanlığı ve ahlakı –kendisinin ve diğerlerinin ahlakını- reddetme biçimindedir. Macbeth'in yaşamda açtığı son yaralar, onun ölümü kabullenmekteki acizliğinin birer göstergesidir; Macduff'la kavgası sırasında çıkarıp attığı zırhı, ölüm ve yok oluş karşısında aşırı öldürme yoluyla oluşturmaya çalıştığı zırhtan daha etkili

Lady Macbeth ve Histerinin Ruhbilimi

Özetleyerek derleyen: Nesrin Uçarlar

*Joanna Levin tarafından kaleme alınan ve orjinal adı "Lady Macbeth and the Daemonologie of Hysteria" olan bu yazı, 2002 yılında, **English Literary History** dergisinde yayınlanmıştır.*

Ruhun şeytan tarafından ele geçirilmesi (cinnet hali) ve histeri nöbetleri arasındaki karşılaştırmalar Freud tarafından yapılan çalışmalarda başlı başına bir alan oluşturmuşsa da, cinnetin bilimsel bir açıklaması olarak histeri kavramının kullanımı yirminci yüzyıla has bir olgu değildir. Şeytanla ilişki kuran cadılar tarafından büyü yapılmış kadın olgusunun histerik kadın olarak algılanmaya başlaması, ilk olarak 1602 tarihli Mary Glover davası ile başlayan büyücülük

davaları döneminde ortaya çıkmıştır.¹ Rönesans İngilteresi'nin önde gelen dini ve siyasi otoritelerinin de dahil olduğu söz konusu dava, İngilizce yazılmış ilk histeri etiolojisi² ile sonuçlanmıştır: "Edward Jordan'in 'Annenin Ölümü' Hastalığı Üzerine Kısa Söylevi" (1603). Jordan'in

¹ "Witch" sözcüğü cadı veya büyücü olarak çevrilebilirken, metinde "bewitched" için büyü yapılmış, "witchcraft" için ise büyücülük ve cadılık kelimelerinin birbiri yerine kullanımı tercih edilmiştir.

² Etiyoloji (aetiology), hastalıkların sebeplerini inceleyen bilim dalıdır. Eserin orijinal adı "Edward Jordan's Briefe Discourse of A Disease Called the Suffocation of the Mother" dır.

etiolojisi, doğaüstü, esrarlı veya büyü olana karşı akılcı bir yaklaşım geliştirerek, histerik cinneti, şeytani asabiyet belirtilerinin görülebildiği doğal bir hastalık olarak tanımlamıştır. Batıl inanca karşı duran akıl, cadı gücünün fantastik bir hikâye olduğunu kanıtlamış, kadının tıbbi bilim yoluyla bu hastalıktan kurtarılabilceğini iddia etmiş ve bu bilimsel devrim ile birlikte cadı avı da sona ermiştir. Fakat bu dönüşüm, asi kadınlık hallerini tanımlamak ve eril kontrol biçimlerini meşrulaştırmak için “şeytani kadın” ve “histerik kadın”



kavramlarının kullanımını yaygınlaştırmıştır.³ İki kavram arasında, sapkın ya da ahlaksız annelik veya cinsellik bağlamında sürekli bir ilişki kurulmuştur.

Siyasi, dini, tıbbi ve hukuki söylemlerin bir araya gelmesiyle şeytani kadının histerik kadına dönüşmesi, ruhbilim, histeri etiolojisi ve eşzamanlı ataerkil ideolojiler arasındaki ilişkiye yönelik yeni bir inceleme alanı açmaktadır. Genel olarak üzerinde hemfikir olunan olgu, 17. yüzyıl

başlarında cadı avının azalması sonucu kadının konumunun iyileştiğidir. Fakat, İngiliz

Rönesansı'nda cinsiyet ideolojisi üzerine yapılmış yakın dönemli çalışmalar, bu genel kanıyı tartışarak şöyle bir soruya yol açmıştır; “cadının

kaybolmasıyla birlikte kadınlar gerçekten

kaybettiklerinden fazla şey mi kazandılar?” Cadılık inançlarının kadınsal güç mitini hazırlamış olduğunu iddia eden bazı feminist tarihçiler ve edebiyat eleştirmenleri, egemen cinsiyet sistemlerini tehdit eden uyumsuz bir figür olarak cadıyı kutsamışlardır. Kimileri ise, cadı figürünün yok oluşunu erkek egemenliğinin bir zaferi olarak gördükleri için, bu figüre nostaljik bir özlem duyarlar. Cadılık inancı ile kadınsal güç arasında doğrudan bir ilişki kurularak, cadılık davalarının sona ermesiyle birlikte kadının

erkek egemenliğini tehdit etme gücünün de sona erdiği iddia edilir. Cezaevinden ıslahevine geçiş sürecine benzer bir şekilde, davalardaki açık şiddetin yerini egemen kontrolün daha sinsi stratejilerinin aldığı ve gitgide daha fazla kadının ataerkil beklentileri karşılaması sonucunda artık ortada cadı kalmadığı ileri sürülür. Cadı avını sonlandıran bu yeni cinsiyet ideolojisi, erkeklerin kadınları kontrol etmesinde daha etkili bir araçtır. “Güçlü ve tehditkâr kadın” algısı, “histerik kadın” şeklinde değişmiştir. Bu histerik kadın figürü, kadının evlilik çatısı altındaki cinsel açıdan pasif, evcilleştirilmiş ve bağımlı konumunu vurgular; ataerkil beklentileri karşılayan hasta, aseksüel ve güçsüz kadını imler.

Cadı avcılığının öncüsü olan Kral James, Jordan'in etiolojisi yayımlandıktan sonra, bu kez de histeri teşhisinin öncüsü olmuştur. Her iki rolü de ataerkil yönetimin uygun ifade biçimleri olarak temsil etmiş olan James, hem cadıyı, hem de histerik olanı asi kadınlık şeklinde tanımlamıştır. Jordan'in etiolojisi, cadılıktan histerikliğe doğru olan bu politik geçişi kolaylaştırmıştır. Histerik kadın, şeytani kadının ikiliklerine sahiptir: hem asi ve ahlaksız, hem pasiftir; fallik güce karşı rahatsız edici bir tehdittir, fakat

Cadılık inançlarının kadınsal güç mitini hazırlamış olduğunu iddia eden bazı feminist tarihçiler ve edebiyat eleştirmenleri, egemen cinsiyet sistemlerini tehdit eden uyumsuz bir figür olarak cadıyı kutsamışlardır.

³ Asi kadınlık, “disorderly womanhood” a karşılık olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte, “disorderly house”, genelev anlamına da gelmektedir.

ataerkilliğin bir ürünüdür; annedir ve değildir; aldatıcı ve düzenbazdır ama tamamen bedenselleştirilmiştir; hem ataerkil otoriteyi bozguna uğratar, hem de onun meşruiyetine imkân verir. Bu anlamda bir histeri tarihi, kelimenin tam anlamıyla bir histeri ruhbilimidir.

Lady Macbeth

Jorden'in etiolojisinden üç yıl sonra yaratılmış bir karakter olarak Lady Macbeth figürü, kötü annelik ikiliğini güçlendirir. Meşhur "Lady Macbeth'in kaç çocuğu var?" sorusunun da ortaya koyduğu gibi oyun, onun annelik konumunu belirsiz bırakır: Lady Macbeth çocuk emzirdiğini söylemektedir. Ancak bu açıdan bakıldığında, sütünü zehre çevirmelerini istediği cinayet elçileri dışında çocuğu olabilecek kimse yoktur. Onun bu illet, hastalık ya da doğaüstü belaların annesi olması, ataerkil yönetime davetiye çıkarmaktadır.

Lady Macbeth'in cadıdan histerik kadına dönüşümü canlandırdığı ileri sürülmüştür. Bu tarihsel geçiş, oyunda da bu şekilde yer alır: oyunun başında şeytani ruhları çağıran Lady Macbeth, oyunun sonunda uyurgezer bir histerik kadın olarak görünür. Bunun yanı sıra, Lady Macbeth ataerkil anne figürünü parçalar ve bir yandan şeytani annelik ile iyi annelik, bir yandan da cadı ile histerik kadın kavramlarını kutuplaştırır. Bu histerik anne patolojisi, ataerkil anne figürünü parçalar. Egemen temsildeki kadınlık algısının iyi anneyi tehditkâr cadının üstünde ve karşısında tutması bağlamında histerik anne, arada bir figür olarak belirir; her iki prototip özelliklerine de sahiptir. Bu anlamda Lady Macbeth, ataerkil sınıflandırmanın istikrarsızlığını ve kayganlığını açığa çıkarır.

Bu aradalık hali Lady Macbeth tarafından oyun boyunca sergilenir. Lady, şeytanilik ile iyi annelik arasındaki ayrıma karşı olarak, cadı ile histerik kadın arasındaki devamlılığı gösteren bir anlatım geliştirir. Bir cadıya mı dönüşür, yoksa uyurgezer bir histerik kadın mı olur bilinmez; ama şehvetli bir arzunun ve istekli bir rahmin

değişimlerini temsil etmeyi sürdürür. Şeytani kadın ve histerik kadın onun kişiliğinde ayrılmaktan çok örtüşür. Cadılar veya Lady Macduff gibi asla cadı veya anne unvanını almaz; şeytanla ilişkisi ve doğurma fonksiyonları daima mevcuttur.⁴

1604 Cadılık Kanunu'na göre, şeytanla ilişki kurmak, şeytani ruhların gelip gelmediğine veya faaliyette bulunup bulunmadığına bakılmaksızın cadılık ve suç olarak görülür. Bu anlamda Lady Macbeth cadıdır.

Ama bazı yargıçlar, şeytanın işaretlerinin cadıların göğüs uçlarında izler bıraktığı varsayımından hareketle daha somut göstergeler aramışlardır. Lady Macbeth'te böyle bir işaret yoktur. İlişki kurduğu kötü ruhlar görünmez kalmıştır. Bu durumda Lady Macbeth asla bir 'şeytansever'den fazlası değildir.⁵ Onun doğaüstü gücüne tanıklık edecek hiç bir varlık belirmemiştir; aksine, tüm gücü doğal (veya doğal olmayan) annelik yetisindedir.

Çoğu eleştirmene göre Lady Macbeth annelik yetisini şeytani ruhlara yok ettirmiş, onlardan kadınlığını almalarını istemiştir. Fakat bazılarının göre bu, onun annelik işlevini yok etmesinin korkunçluğunu anlatır görünse de, aslında annelik işlevinin kendi korkunçluğudur. Cadılık ile annelik gücü arasındaki bağı ifade eden Lady Macbeth, aslında cadılık gücü ile

Meşhur "Lady Macbeth'in kaç çocuğu var?" sorusunun da ortaya koyduğu gibi oyun, onun annelik konumunu belirsiz bırakır

Cadılık ile annelik gücü arasındaki bağı ifade eden Lady Macbeth, aslında cadılık gücü ile annenin ya da eşin insani bağları zehirleme gücü arasındaki ince sınıra işaret eder.

⁴ Çünkü bu ayrım, şeytanın ancak bakire, dul veya çocuksuz ya da cinsel anlamda tatmin olmayan kadınlık ilişkisine geçtiği varsayımına dayanır.

⁵ Şeytan sever, 'fiend-like' yerine kullanılmıştır.

anneninin ya da eşin insani bağları zehirleme gücü arasındaki ince sınıra işaret eder. Cinlerin sütünü zehire çevirmesini değil sütünü zehir gibi içmesini istediği varsayıldığında, cadıların gücüne eşdeğer bir sapkın annelik gücünü temsil eder.⁶ Annelik yetisinin olmamasının bir cadılık göstergesi olarak algılanması, cadılığı yanlış ya da ahlaksız annelik kavramına kadar götürür. Kadınların şeytani güçlerle ilişkiye geçip geçmediğinin anlaşılması için göğüs uçlarına bakılmasının sebebi de budur. Lady Macbeth de, şeytani bir dua ayininde, cinleri memelerini emmeye ve doğurma yetisini almaya çağırmıştır.

Cadıların kazana doğar doğmaz boğulmuş bir bebek parmağı atması, Lady Macbeth'in Macbeth'i ikna etmek için sütünü emen bebeğin beynini ezebileceğini söylemesi, bebeğin anneye bağımlılığının korkunçluğunu anlatır. Bu anlamda cadılar, ataerkil düzenin tek tehditkâr kadınları değildir.

Kocasından başka bir adamı düşleyen kadın gibi, Lady Macbeth de zinayı çağrıştıran bir arzuyla Macbeth yerine Macbeth'in gelecek zaferine yönelmiştir. Canavar Macbeth, onun ahlaksız annelik imgeleminin bir ürünüdür.

Shakespeare'i etkilediği bilinen Montaigne, "deneyimle sabittir ki", der, "kadınlar fantezi ya da kaptislerini, rahimlerinde taşıdıkları çocukların bedenine aktarırlar". Kadınsal

fantezilerin cenini bozabileceği inancı, eski zamanlardan miras kalmış genelgeçer bir düşüncedir. Bu görüş Rönesans yazılarında karşımıza çıkar ve tıbbi bir düşünce olarak 18. yüzyıl boyunca varlığını sürdürür. Canavar çocuklar, ahlaksız annenin ateşli fantezilerinin ürünü olarak görülmüştür. Bu çocukların, kocadan başkasına yönelmiş anne imgeleminin ve zina arzusunun bir ürünü oldukları ileri

sürülmüştür. Shakespeare Lady Macbeth'in doğaüstü güçlerle ilişkisini belirsiz bıraksa da, cenini bozabilen anne imgelemini ona bahşetmiştir. Lady Macbeth'in Macbeth'i cinayet işlemek için kışkırttığı sahne, son kertede öldürücü bir arzusunun var olduğu cinsel bir ilişki olarak okunabilir. Kocasından başka bir adamı düşleyen kadın gibi, Lady Macbeth de zinayı çağrıştıran bir arzuyla Macbeth yerine Macbeth'in gelecek zaferine yönelmiştir. Canavar Macbeth, onun ahlaksız annelik imgeleminin bir ürünüdür. Macbeth'in kana susamış erkekliği, kısmen Lady Macbeth'in arzusunun bir cevabı, onun isteğinin bir uzantısıdır. Dinsel bağlamdan uzak bir cadı olarak Lady Macbeth, anne bedeni ve imgelemi üzerine egemen kültürel korkulara odaklanır ve cadılık ile annelik arasındaki bağlantıları açığa çıkarır. Çelişkisiz bir şekilde ne doğaüstüdür, ne de annedir o; cinlerin görünmezliği gibi, emzirdiği bebekten de bir daha bahsedilmez.

Oyun, cadılar ile Lady Macbeth arasındaki özdeşleştirmeyi tamamlamaya direnirken, kötücül kadın kahramana karşıt olarak iyi anne Lady Macduff'ı çıkarır. Lady Macduff, ataerkil ideolojideki anneliğin yeni temsilidir. Protestanlığın teşvik ettiği dini emirler gereği evinde, ahlakileştirilmiş özel alanda bulunur. Lady Macbeth, bu etkisiz evcilliğin antitezi olarak anneliğe dair önceki kavramların tüm korkunçluğunu temsil eder. Eğer Lady Macbeth'in yegâne çocukları cinayet elçileri ve canavar Macbeth ise, çağdaş tıbbi düşünce onun rahmini histerik cinnete karşı özellikle hassas bulacaktır. Bu bağlamda Lady Macbeth'in histerisinin ve uyurgezerliğinin bastırılmış çocuk arzusunun kaynaklandığı ileri sürülmüştür. Freud, "onun hastalığı çocuksuzluğa bir tepkidir" der. Oyunda histerik tutkudan hiç bahsedilmemiş olsa da, uyurgezerliğin, annenin ölümü hastalığının (bkz. Jordan'ın etiolojisi) bir semptomu olduğu yaygın bir kanıdır. Histerik kadın, rüyalarındaki hayvani ruhların ayaklanması nedeniyle sürekli olarak uyanık kalır; baştan çıkarılmış bir

⁶ Annenin yanlış ya da ahlaksızca emzirme tehlikesi bulunduğu ya da anne sütünün insanın karakterini kötü yönde etkileyebileceği inancı pek çok kültürde yaygındır.

halde ve fantezi yoksunluğu ile yürür, konuşur, güler, ağlar. Bu yoksunluk, tatmin edilmemiş arzu ile bağlantılıdır. Lady Macbeth Macbeth'i sürekli yatağa çağırmaktadır.

Macbeth, Lady Macbeth'in hastalığının yalnızca uygun tıbbi ve ataerkil yönetim ile iyileşebileceğini düşünür. Hekim ise bu hastalığı tedavi edemez ve kraliçenin hekime değil rahibe ihtiyacı olduğunu söyler. Bu anlamda metaforik olarak hekim, anarşik kadınlığı en fazla kontrol edebilecek olan kişidir.

Malcolm da, kendisini meşru bir kral olarak gören beyler tarafından, bir savaşçıdan öte, hasta ülkeyi iyileştirecek bir ilaç gibi kutsanmaktadır. Bu, Kral James merkezli bir Macbeth okumasını destekler. James kendisini ve gücünü hekimlik aracılığıyla meşrulaştırır. Cadılık davalarına müdahil olduğunda da, histeriyi bir hastalık olarak teşhis eden yine kendisi olmuştur. Oyunun ilk kez Kral James'e oynandığı varsayımı, cadıların tanrısal yönetime şeytani bir başkaldırı olarak görüldükleri ve bu başkaldırının bastırılmasının Lady Macbeth figürü ile güçlendirildiği iddiasını doğrular. Histerik



kadın, ahlaksız kadınlığın örneğidir ve uygun ataerkil ve dini yönetime ihtiyacı vardır. Kral James idaresindeki İskoçya'da cadılara yönelik müdahale onun mutlakiyetçi egemenliğini meşrulaştırırken, İngiltere'de histerik kadınların tedavisine yönelik tıbbi yöntemler bir başka ataerkil gücün ve meşruiyetin alanıdır. Aslında her iki James

hükümlerliği da, farklı tarihsel zamanlarda egemen olan iktidar araçlarıdır.

Bu analizde kadın gücünü yeniden kurmak adına cadılık, histeriklik ya da annelik kavramlarına atıfta bulunmak, ataerkil söylemin bu figürler ile kadınlık arasında kurduğu özdeşliğe geri dönüş olacaktır. Değersizleştirilmiş kadınsal cinselliği ve yeniden üretim yetisini kutsamaksızın kadınlığı ve muhalif tavrı sürdürmek, ancak Freud'un Lady Macbeth'e bakışını tekrarlamaktan kaçınmakla mümkün olabilir.

Histerik kadın, ahlaksız kadınlığın örneğidir ve uygun ataerkil ve dini yönetime ihtiyacı vardır.

Macbeth ve Kapıcısı

Özetleyerek derleyen: *Gülden Arsal*

Frederic B. Tromly tarafından kaleme alınan ve orjinal adı "Macbeth and His Porter" olan bu makale 1975 yılında Sheakespeare Quarterly dergisinde yayınlanmıştır.

Macbeth'te, kral Duncan'ın öldürülmesinden hemen sonra gelen kapıcı sahnelerinde oyunda kısa ama önemli bir yeri vardır. Kapıcı, Macbeth ve seyirci arasındaki ilişkiye yeni bir yön vererek oyunun kalan sahnelerine derinlik kazandırır. Macbeth ve Lady, Duncan'ı öldürdükten sonra oyunun tansiyonu oldukça yükselmiştir. Kuzey kapısı vurulmaya başladığında Macbeth, Duncan'a uyanması için seslenir:

*"Vur, vur da uyanır Duncan'ı!
Keşke uyandırabilsen, nerde!"*

Ama uyanan kral değil kapıcı olur. Kapıcı, oyunun akışını keserek tansiyonu rahatlatır ve seyirciyi işlenen cinayet üzerine düşünmeye davet eder.

Geleneksel tartışmaların çoğunda, bu sahnelerin karşıtlıklar üzerine kurulmuş olduğu ve sıradan insan ile korkunç şeytan arasındaki farkın ortaya konduğu düşüncesi hakimdir. Ancak bu yorum kapıcının efendisiyle olan

Kapıcı, oyunun akışını keserek tansiyonu rahatlatır ve seyirciyi işlenen cinayet üzerine düşünmeye davet eder.

benzerliğini gözden kaçırmıştır. Shakespeare'in stratejisi, kahraman ve sıradan insan arasındaki benzerliği vurgulayarak, katili tanıdık biri haline getirmektir. Kapıcı Macbeth'in şatosunu bir çeşit cehenneme dönüştürerek hayali bir oyun oynar. Kıtık olacak diye stok yapıp, bolluk olunca kendini asan çiftçi, tanrı adına dünyayı kandıran ama tanrıyı kandıramayıp cehennemi boylayan softa ve daracık bir Fransız pantolonu biçerken kumaş çalan terzi cehennemde yerlerini almak için sıradadırlar. Kapı önündeki bu yoğun trafik, bu türden suçların ve suç işlemenin yaygınlığını ve sıradanlığını hatırlatır. Bu sıradan tipler de Macbeth gibi cehennemliktir. Shakespeare ölçeği kahramandan sıradan insana doğru küçültülerek katili insanileştirir. Macbeth neredeyse kendisiyle empati kurulabilecek kadar insanlaşır.

Sahnenin ikinci kısmında, kapıcının içki ve zamparalık üzerine Macduff ile yaptığı sohbet de kapıcı ve efendisi arasındaki metaforik ilişkiye işaret eder. Metafor, bu iki adamın eylemleri üzerinden değil akli durumları üzerinden kurulmuştur. İkisinin de akılları başlarında değildir. İçkinin kapıcı üzerindeki etkisi, cadıların Macbeth üzerindeki etkisine benzetilebilir.

İçki, erkekliğe ne iyi gelir ne kötü:

*“Denebilir ki içkinin fazlası,
softanın ikiyüzlüsü gibi gelir erkekliğe.*

*Shakespeare ölçeği
kahramandan
sıradan insana
doğru küçültülerek
katili insanileştirir.
Macbeth neredeyse
kendisiyle empati
kurulabilecek
kadar insanlaşır.*

*Bir yandan uyandırır, bir
yandan uyutur,
bir yandan kışkırtır, bir
yandan dağıtır;
bir yandan körükler, bir
yandan sindirir.
Hem koşturur insanı, hem
zink diye durdurur.
Uzun sözün kısası, bir
kızdırır, bir sızdırır.”*

Cadıların sözleri de aynı



şekilde ne iyidir, ne kötü:

*“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?”

İki durumda da karşıtlıkların bir denge durumu oluşturması bir çeşit yönelimsizlik yaratarak, isteği paralize eder. Ancak kapıcı arzu ve be arzusunun tatmini arasındaki uzaklığın farkındadır. Arzulanan şey kazanıldığı an kaybedilir, dolayısıyla hiçbir eylem arzuyu tatmin edemez. Macbeth ise bu çelişkinin farkında değildir. Duncan'ı öldürerek kral olmak ister ama Duncan'ı öldürmek, uykuyu ve yaşamın kaynağı olan diğer her şeyi öldürmektir. Daha çok kazanmak isterken daha çok kaybeder. Tacı meyvesiz, asası kırsırdır. Kapıcının belagatı, Macbeth'in trajedisini haber verir.

Lady Macbeth ve Hekim

Özetleyerek derleyen: Nesrin Uçarlar

Orijinal adı "Lady Macbeth and the Doctor" olan bu makale Paul H. Kocher tarafından kaleme alınmıştır. Makale 1954 yılında Shakespeare Quarterly dergisinde yayınlanmıştır. Vol. 14, No. 4 (Autumn, 1963), pp. 369-378

Lady Macbeth'i iyileştirmesi beklenen hekimin, ona hiç bir tıbbi tedavi yöntemi ve ilaç önermemesi dramatik bakımdan oldukça ilginçtir. Hekim, Lady Macbeth'i uyurgezer olarak gördüğü sahnede, bu hastalığın onun hekimliğini aştığını ve hastanın hekimden çok rahibe ihtiyacı olduğunu ifade eder. Macbeth'e durumu anlatırken de aynı ifadeyi tekrarlayan hekim, Lady Macbeth'in hasta olmadığını ve kendi kendisine hekimlik etmesi gerektiğini söyler. Böylece Shakespeare, Lady Macbeth'in ilacının 'din' olduğunu vurgulamış olur.

Oyunun yazıldığı dönemde ortaya çıkan

din ile bilimsel tıp arasındaki çatışma göz önüne alındığında, anlatıdaki vurgu daha da önem kazanmaktadır. Gerilim, ruhun bedenden bağımsız bir varlık olduğunu savunan din ile ruhun bedeninin bir uzantısı olduğunu düşünen bilimsel tıp arasındadır. Bu bağlamda kötü beslenme, olumsuz hava koşulları, hareketsizlik, endişe ve üzüntü gibi fiziksel şartlar sonucu oluşan "melankoli" ile ilahi gücün kanunlarına karşı işlenen suçlar sonucu ruhun çektiği "vicdan azabı" karşı karşıya gelir. Vicdan azabı dinsel bir günah sonucu ortaya çıkarken, melankoli bedensel bozukluktan kaynaklanan bir hastalıktır. Bu sebeple, vicdan azabından duyulan keder ile

melankolik keder arasında bir ayrım yapılmaktadır.

Aynı hasta, eş zamanlı olarak, hem melankoliden hem de vicdan azabından muzdarip olabilir. Fakat hangisinin diğerinin sebebi olduğu noktasında tartışma kızıışmakta, belirgin saflar



oluşmaktadır: din adamları, vicdan azabının melankoliye yol açabileceğini, ancak melankolinin gerçek bir vicdan azabı yaratamayacağını iddia etmektedirler. Bu bağlamda, hekimin Lady Macbeth'in hastalığı için koyduğu vicdan azabı teşhisi dikkat çekicidir. Hekimin teşhisi, hastalığa yol açan ya da hastalığı körükleyen sebepler olarak doğal melankoliyi ya da deliliği devre dışı bırakmaktadır. Hekim aracılığıyla Shakespeare, Lady Macbeth'in hastalığının tamamen işlediği günahlardan kaynaklanan bir pişmanlık olduğunu anlatmaktadır. Lady Macbeth'in hekimin öngördüğü şekilde intihar etmiş olması, ondaki suçluluk duygusunun bir sonucudur.

Oyunda Shakespeare'in, ilahi kudret karşısında hekimin çaresizliğine tekrar vurgu yapması da, bu çerçevede kayda değerdir. Çünkü Lady Macbeth'in iyileştirilmesi konusunda hekime herhangi bir yetkinlik bahsetmek, Shakespeare'in tavrını çelişkili hale getirecektir.

Bilimsel tıp, melankolinin suça yol açabileceğini iddia eder. Lady Macbeth'in bu iddiayı desteklercesine cinleri bedenine davet etmesi, melankoli ile suç arasındaki ilişkiyi fizyolojik bir temelde açıklamaktadır: kanının katılaşması, onun vicdanını tamamen erişilmez ve

dokunulmaz kılmaktadır. Katılaşmış kanın nüfuz edemediği vicdan, tıpkı bir organ gibi atıl hale gelir. Kanını katılaştırarak

vicdanını susturma isteği, Lady Macbeth'in materyalist dünya görüşüyle yoğrulmuş karakterine son derece uygun düşmektedir. Lady Macbeth, melankolinin etkisiyle pıhtılaşan kanın, vicdanın işleyişini durdurabileceğine inanmaktadır. Kutsal

ruhun dini gücünü reddeden Lady Macbeth, kendi kendine yaptığı konuşmada ruha karşı bedeni tercih etmekte ve vicdanını melankolinin emrine vermektedir. Fakat Shakespeare bu tercihin yanlış olduğunu vurgular. Başlangıçta cinayetin gerçekleşebilmesi için melankoliyi çağırarak vicdanını susturmak isteyen Lady Macbeth, oyunun sonunda vicdanının sesine kulak verecek, pişmanlık duyacak ve ceza çekecektir. Çağırdığı cinayet elçileri hasta bir aklın devası olacak ve sonuçta hekimin de belirttiği gibi hasta kendi kendine hekimlik edecektir.¹ Adalet, ironik bir şekilde yerini bulur.

Lady Macbeth'in çağırdığı cinayet elçileri, genellikle şeytani ruhlar olarak yorumlanmıştır. Ancak bu şeytani ruhlar, Elizabethyen psikolojiye uygun bir şekilde, beynin kararlarını bedene taşıyan hayvani güdüler olarak da düşünülebilir. Lady Macbeth, tüm gücünü söz edip Macbeth'in kulaklarından içeri akıtmak isterken, hiç bir doğaüstü gücü ima etmemektedir. Lady'nin niyeti, hayvani güdülerinin kendisine verdiği kararlı cesareti, ikna yoluyla

Hekim aracılığıyla Shakespeare, Lady Macbeth'in hastalığının tamamen işlediği günahlardan kaynaklanan bir pişmanlık olduğunu anlatmaktadır.

¹ "Cinayet elçileri", oyunun orijinal metninde "murdering ministers" olarak geçmektedir. "Kafanın derdine deva" bulmasını isterken Macbeth hekime şöyle seslenir: "minister to a mind diseased". Bu isteğe, "hasta kendi kendine hekimlik etmeli" şeklinde cevap veren hekim ise, şu ifadeleri kullanır: "the patient must minister to himself".

Macbeth'e aktarmaktır. Kendi kendine konuştuğu ilk sahnede, şeytani bir yardımı değil, kendi içsel arzu ve tutku kaynaklarını toplanmaya ve harekete geçmeye çağırmaktadır. Ruhlara, beyninden çıkıp, sınırlar yoluyla kalbine koşmalarını emretmektedir. Katılmış kalbi de bu çağrıya uyacaktır. Koyu ve melankolik kan kalbe akacak, onu daha

Lady Macbeth, tüm gücünü söz edip Macbeth'in kulaklarından içeri akıtmak isterken, hiç bir doğüstü gücü ima etmemektedir.

ağır ve soğuk kılacaktır. İlahi adalet yasalarına göre işleyen vicdani yargılama, arzu ve arzuyu eyleme dökcek organlar tarafından durdurulmuştur. Katılan kanı, zehre dönüşmüş sütü, taşlaşmış

kadınlığı ve gecenin karanlığı Lady'nin vicdanını işlemez hale getirmiş, zehirlemiş, örtmüş ve yok etmiştir. İlahi adalete karşı

muhtemel bir korkusu olsa bile, oyun boyunca doğüstü güçlere en az itibarı gösteren Lady Macbeth, daima akla uygun hareket etmiş, ancak sonunda vicdan azabına yenik düşmüştür.

Oyunun bütünü düşünüldüğünde; Macbeth'in iç aksiyon çizgisi vicdanı nedeniyle kararsız ve tutarsız bir seyir izler. Lady Macbeth'inki ise kusursuz bir tutarlılık gösterir. Shakespeare, özellikle Lady Macbeth'te sorunu açıkça ortaya koyar: vicdan azabından kurtulmak için melankoliyi arzulayan Lady Macbeth, sonuçta melankolisiz bir vicdan azabına mahkûm olur. Lady, melankoli ile vicdan azabı arasındaki farkı ortadan kaldırmak ister. Ancak Shakespeare, bu iki olguyu hekim sahnesinde özenle birbirinden ayırıştırır ve vicdanın insanı rahat bırakmayacağını vurgular. Shakespeare bu tutumuyla, döneminin din-bilimsel tıp çatışmasında durduğu yeri açıkça ortaya koymaktadır.

Macbeth'teki Şölen Sahnesinin İşlevi

Özetleyerek derleyen: Erdem Şenocak

J.P. Dyson tarafından kaleme alınan ve orijinal adı "The Structural Function of the Banquet Scene in Macbeth" olan bu makale Shakespeare Quarterly dergisinde yayımlanmıştır.

Shakespeare'in başat oyunlarında oyunun anlamının bir-iki anahtar sahnede somutlaştığı, Shakespeare eleştirisinde ortak bir kanı haline gelmiştir. Bu, oyunun bütün anlamının bu sahnelerden çıkarılabileceği anlamına gelmese de, bu sahnelerin analizi oyunun geneline ilişkin bir kavrayış geliştirmemize yardımcı olur. *Macbeth*'te de buna benzer birkaç sahne vardır ve şüphesiz Şölen Sahnesi (III. İv.) bunların en önemlisidir.

Sahnenin analizine geçmeden önce *Macbeth*'te varlığını hissettiren iki ayrı

dünyadan bahsetmek gerekir. Bu dünyalardan ilki, fiziksel olarak Macbeth çifti ve cadılarla somutlaşan; kullanılan dilde ve kan, düzensizlik, kısırlık, delilik halleri, vahşi hayvanlar vb. imgelerde kendini gösteren şeytani dünyadır. İyilik ise Duncan, Malcolm, Macduff gibi kişiliklerle ve daha başka birçok sembolle temsil edilir. Aşağıdaki cümlelerle başlayan pasajlarda, iyiliğin ve kötülüğün doğası güçlü bir şekilde dile getirilmiştir:

“Karganın da sesi onun için kısıldı demek.” (Lady Macbeth, I. v. 33) ve “Yaz

misafiri kırlangıç, o tapınaklar kuşu...” (Banquo, I. vi. 4). Birincisi kötü güçlere bir davettir. Gecenin koyultulması, anne sütünün zehre çevrilmesi gibi şeytani temaları barındırır. İkincisinde ise misafirperverlik, aile, uyum, ferahlık vb. öğeler vardır. İki dünya arasındaki karşıtlık oyun boyunca bu örneğe benzer başka birçok sembolle vurgulanacaktır.

Peki şölen sahnesi oyunun analizi açısından neden önemli bir yere sahiptir? Çünkü bu sahne oyunun kısa bir özeti gibidir. Oyundaki düzenden kaosa doğru ilerleyen gelişim çizgisi bu sahnede kendini apaçık gösterir. Ayrıca bu sahne oyunun önemli kırılma noktalarından biridir: Macbeth sahneye krallığının keyfini sürmeye başlamak üzere çıkar.

Macbeth olduğu kişi –bir katil, bir hain- olmayı seçerek kendi cezasını kendi vermiştir: O asla Duncan gibi mutlu ve muktedir olamayacaktır.

Ancak sahne bittiğinde kendi lanetine doğru yolculuğu başlamıştır. Artık trajik bir iç görüye

sahiptir.

Shakespeare'in Macbeth'e Banquo'nun hayaletini bir şölende göstermesi tesadüf değildir. Şölenler, uyumun, düzenin, neşenin simgeleridir: “Her biriniz yerinin nerde olduğunu bilir...” (III.iv. 1)

“...keyfinize bakın. Hep birlikte içeriz şimdi.” (III. iv. 13) Macbeth de düzenlediği şölenle iyilerin dünyası arasındaki yerini almak istemektedir. “Bizim dileğimiz arınıza katılmak/En alçak gönüllü ev sahipleri gibi.” (III.



iv. 4) Yenilecek, içilecek ve yeni kral kutsanacaktır. Macbeth, öldürdüğü Duncan'ın yerini tam anlamıyla bu sahnede alacaktır.

Sahnenin hemen başında, tüm konuklar

salondayken Macbeth'in Banquo'yu öldürtmek için tuttuğu kiralık katil girer. Bu absürd bir durumdur. Macbeth yüzü kanlı katille sohbet

Şölen sahnesi oyunun analizi açısından neden önemli bir yere sahiptir?

halindeyken tüm konuklar onları seyretmektedir. Katilin girişine ilişkin Shakespeare'in neden böyle doğal olmayan bir yol seçtiği açık değildir. Elbette ki Macbeth'in Banquo'nun hayaletini görmeden önce onun öldürüldüğünü öğrenmiş olması gerekmektedir, ancak bu yine de sahnenin biçimine yönelik bir açıklama getirmez. Shakespeare'in burada kullandığı biçim yukarıda bahsedilen iki dünyanın karşıtlığıyla anlam kazanır: Katil ve Macbeth aynı familyadandır. Bir süreliğine ikisinin, cinayetleri hakkındaki karanlık sohbetlerini dinleriz ve Macbeth'in asıl yaşam alanını hatırlarız.

Duncan'a özenen Macbeth'in bu sahnede niyeti krallığının tadına varmaktır. Ancak bu mümkün olmayacaktır; çünkü “yaptığı iş, yapmakla olup bitmeyecek”, cinayetleri peşini bırakmayacaktır. Banquo'nun da şölende olmasına yönelik ‘şeytani’ dileği gerçek olur ve Banquo'nun hayaleti görünür. O andan itibaren Macbeth'in

kâbusu gerçek anlamda başlamıştır. Ölenlerin geri dönüp altımızdan iskemlemizi aldıkları yeni bir gerçeklik düzeyiyle tanışır Macbeth. Lady Macbeth ise bu tür bir gerçekliğin farkında değildir.

“Nedir o baktığın şey, bir iskemle sadece.” (III. iv. 83) Onun için gerçek, ‘yaptığın şey’dir. Ancak oyunun sonunda Lady Macbeth de gerçekliğin sınırlarını şaşırması bir uyur-gezere dönüşür.

Bazı eleştirmenler, Macbeth'teki dönüm noktasını Fleance'ın kaçması olarak nitelendirirler. Ancak asıl dönüm noktasının, Macbeth'in bu yeni gerçeklikle tanışması olduğu tezi daha akla yakındır. Banquo'nun hayaletiyle karşılaşan Macbeth'in yaşamı hiçbir zaman eskisi gibi olmayacak ve Macbeth trajik bir şekilde giderek daha fazla düşecektir. O artık lanetlenmiştir. Macbeth'in cezası onun dışındaki bir kuvvetten gelmez, kendi eylemleri ve seçimleriyle şekillenir. Macbeth olduğu kişi –bir katil, bir hain- olmayı seçerek kendi cezasını kendi vermiştir: O asla Duncan gibi mutlu ve muktedir olamayacaktır.

Şölen sahnesinde cevaplanması gereken sorulardan biri de Banquo'nun hayaletinin aslında neyi işaret ettiğidir. Bazı *Macbeth* yorumlarında vurgulanan, Banquo'nun hayaletinin Macbeth'in iktidarını tehdit

ettiğidir: Örneğin Banquo'nun hayaleti gelip Macbeth'in tahtına oturur. Bu şüphesiz görsel olarak etkileyici bir sahnelemedir, ancak dramaturjik açıdan doğruluğu tartışılır. Çünkü Macbeth'in hayalet karşısındaki aczi kendi 'iktidar hırsı' ile ilintili değildir. Macbeth "İktidarım elden gidiyor" diye dövünmez. "Ölenler diriliyor... iskemlemizi alıyorlar altımızdan" (III.iv.97) diye donakalır. Shakespeare'in burada 'taht' yerine 'iskemle' kelimesini seçmiş olması da iktidar arzusunu ön plana çıkaran yorumu zayıflatmaktadır. Mesele politik bir mesele değil, temel bir insanlık meselesidir.

*Shakespeare'in
Macbeth'e
Banquo'nun
hayaletini bir
şölenle göstermesi
tesadüf değildir.*

Macbeth'teki Giriş ve Çıkışlar

Özetleyerek derleyen: Senem Donatan

Orijinal adı "The Entrances and Exits of Macbeth" olan ve David Farley-Hills tarafından kaleme alınan bu makale Notes and Queries dergisinde Mart 2003'de yayınlanmıştır.

David Farley-Hills bu makalede, *Macbeth*'in provalarının ve ilk temsilinin Globe Theatre'dan başka bir salonda yapılmış olması gerektiğini iddia etmektedir. Hills, *Macbeth*'in orijinal kopyasında belirtilen giriş ve çıkışların, Globe Theatre'ın yapısal özelliklerine uygun olmadığını söylemekte ve bu tezini oyunun dinamik yapısına dayandırmaktadır.

Globe Theatre üstü açık, aydınlık bir mekândır. Sahnesi yuvarlaktır ve arkaya doğru derinleşmektedir. Sahnenin yalnızca bir tane çıkışı vardır. Sahnenin arkasındaki

bu çıkış dar bir merdivenle kulise bağlanmaktadır. Hills, Globe Theatre'ın bu özelliklerinin Shakespeare oyunlarının çoğunda rastlanan, uzun süren giriş ve çıkışlara imkân sağladığını, ancak *Macbeth*'in dramatik yapısının tipik Globe Theatre giriş çıkışlarına uygun olmadığını belirtmektedir. Hills, oyunun hızlı giriş çıkışları olduğunu söylemekte ve sergilemenin bu hızlılığa imkân veren bir mekânda gerçekleşmiş olması gerektiğini iddia etmektedir. Savını oyundaki birçok giriş çıkıştan örnekler vererek açımlayan Hills, Globe Theatre'ın dar arka çıkışının

birçok hızlı sahne değişimine izin vermediğini, örneğin Macbeth ile Banquo'nun ilk defa cadılarla karşılaştıkları sahnede cadıların ansızın ortadan kaybolmalarının ya da şölen sahnesinde konukların hep birlikte ve hızlıca sahneyi terk etmelerinin böyle bir sahnede mümkün olmadığını söyler. Hills ayrıca, cadıların aynı anda kaybolamamaları ya da konukların arkada sahneden çıkmak için kuyruk oluşturmaları gibi olası aksaklıkların, Shakespeare'in büyük önem verdiği inandırıcılık ilkesiyle bağdaşmayacağını belirtir ve bu nedenle oyunun birden fazla yan girişi olan küçük bir sahnede oynanmış olması gerektiğini ifade eder.

Oyunun karanlık atmosferiyle Globe Theatre'ın aydınlık ortamının da uyuşmadığını düşünen Hills, cinayet sonrasında sahnenin Macbeth ile Lady Macbeth'in birbirlerini seçemeyecekleri kadar karanlık olması gerektiğini, çünkü Lady Macbeth'in Macbeth'in elindeki

hançerleri bu kadar geç fark etmesinin başka türlü anlamlandırılmayacağını söylemektedir. Oyunun diğer sahnelerinin bu sahneye oranla daha aydınlık olduğunu belirten Hills, bu durumun oyunun aydınlatm ası olan kapalı bir salonda oynanmış olma olasılığını güçlendir diğini ifade eder.

Sonuç olarak Hills, Shakespea

re'in bu oyunu Hampton Court'taki Büyük Salon'da sergilemek üzere yazdığı yönündeki söylentilerin yerinde olduğunu belirtir.

Hills, cinayet sonrasında sahnenin Macbeth ile Lady Macbeth'in birbirlerini seçemeyecekleri kadar karanlık olması gerektiğini, çünkü Lady Macbeth'in Macbeth'in elindeki hançerleri bu kadar geç fark etmesinin başka türlü anlamlandırılmayacağını söylemektedir.

MACBETH MAKİNASI

“Kendi Var, Adı Yok Bir Oyun”

Oğuz Arıcı

(Dünyayı saran hava gibi geniş ve rahat; ama mermer gibi sıkı, kaya gibi sağlam bir sahne... Korkular ışıkları yakar... Parantez içlerinde cadılar vardır.)

DUNCAN : İnsan kavun değil ki kışını koklayasın. Gerçi yüksek bilimimiz insandan klonlama kavunlar ekebilir toprağımıza. Ama, bu neyi değiştirir? Artık insanın kokusu yok. Köpekler, sahiplerini tanımıyor; bebekler analarını karıştırıyor doğumhanelerde... Hepimiz bir tüpün içinde döllenişmişiz. Dokunmadan,

terlemeden, yorulmadan, gerilmeden... Bu tüp-ceninler insan gibi kokmuyor; yediğimiz ekmekler süpürge tohumundan, ekmek gibi kokmuyor; domatesler plastik, kaşarpeyniri lastikten... Gerçi yüce parfüm sanayi, özel kokular üretmeyi başardı. Şimdilerde sıçtığımız, “Jean Paul Gaultier” kokuyor. *(Koklar)* Erkek mi desek yoksa kadın mı? Yazık, henüz bunu anlayacak bir sanatımız yok...!

KORO :
iyidemekötüdemekötüdemekozamanbu.

OKUR : Anlamıyorum. Ama anlamaya zorlanıyorum.

(Macbeth, Birnam Ormanı'nın kelimelerden ağaçları içinden geçerken, ne iyi ne kötü hem iyi hem kötü bir gün geçirdiğini düşünür.)

MACBETH: Daha ne kadar sürebilir böyle? Bütün Mezopotamya'nın, canı kadar cehenneme yolu var. Styx ırmağından kan akıyor durmadan. Bu kadar ölüyü toprağa eksek, adım atacak yer kalmaz bize; yaban otu gibi, pıtrak gibi sarar her yanımızı. Zamanın attığı tohumları kim görebilir? Dirilerden ölüler icat eden makinelerimiz var; ama ölülerden diriler çıkıyor yeniden. Hey! Gidin söyleyin onlara, cesetleri ekin vermez denizlere gömsünler!

OKUR : Anlamalı bir söz işitmeyeli çok zaman oldu.

MACBETH : Kahpe talihin orospuluğu bize gelince namusa çeviriyor yüzünü. Bu işlerin neye varacağı belli değil. Beynimin iki lobu iki bitkin yüzücü gibi sarılmış da birbirine sanki düşünemez olmuş.

Vazgeçtim! Ben artık kulaklarımla düşüneneğim.

KORO : Gözüyle duyan, kulağıyla düşünür!

MACBETH : Babamın enfiye kutusunun içinde sakallı cadılar vardı. O zamanlar amcamla birlikte bayram sabahlarına uyanırdık. Bir gün annemin baş parmağını bir gemicinin ağzında yakalamış babam. O gün ikiye yarıldım, Khaos gibi... Başparmağımı emiyorum, battaniyemi istiyorum, gül desenli battaniyemi... yoksa bana uyku yok.

KORO : Babanın gizlediği oğulda çıkar açığa!

MACBETH : Ben Macbeth! Annemi temsilen babamı öldürdüm. Babamı

temsilen amcamı, amcamı temsilen amcaoğlumu... Temsil batağına battım... "Mış" gibi yapmaların savaşında, kan üstüne kan, acı üstüne acı kattım. Şimdi enfiye kutusu benim, ama her aldığım nefes içimi oyuyor. Şimdi annemin baş parmağını emiyorum, memelerini cadılar ısıyor, aldılar ondan kadınlığımı... Khaos gibi ikiye yarıldım. Nerde öteki yarım? Öteki yarımı bulun bana! Yoksa bana uyku yok.

KORO : Yüzün gizlediği, ellerde çıkar açığa.!

OKUR : Bir hiç olmak varken neden her şey olmak ister insan? Aynı anda hem akıllı hem şaşkın, hem öfkeli hem durgun, hem candan bağlı, hem de kayıtsız olmayı başarabilir miyim? İnsanın düşündükleri gördüklerinden daha korkunç olabiliyormuş demek ki!

POST-ACI OYUNU

E-MAIL: Bir haber bu, ötelere bir haber. İki gerçek sunuyor, üçüncüsü de yolda. Savaş hem kazanıldı hem de kaybedildi. Hava karanlık ve sisli... Yolunda bir engel varsa iki seçenek var demektir: ya düşüp

kalacaksın, yada atlayıp geçeceksin. Gerisini biz hallederiz. Sen yalnızca yapmaya kararlı ol. Bu rol üstüne oturmadı henüz, giydikçe ustalaşacaksın. Kararlı ol!

(Post-acı çıkar)

MACBETH : Macbeth dediler, oldum. Oyna dediler, oynadım. Bu rol üstüme oturmadı henüz. Kararlı ol dediler oldum. Şimdi şüphe zamanı. Birisi var yatakta, uyurken kendini babama benzetmiş, acemi oyuncu! Ben de babamı temsil eden amcamın yerine geçeyim o zaman. Her şey nasıl da dünyanın rengine bürünüyor. En iyisi hiç doğmamış olmak ya da bundan bir saat önce ölmüş olmak. Annem nerde?

BİR UŞAK : Anneniz, bütün bedenini söz edip kargaların ve baykuşların kulağına

akıyor, efendimiz! Benim rolüm burada bitti. İzin verirseniz bu kostümü hemen çıkarmak istiyorum.

MACBETH : Elbet bir gün söylenecekti bu söz. Şimdi demek... Boyun kırıp gidecek! Bir daha da duyulmayacak sesi. Bir aptalın anlattığı masal mı bu?

DUNCAN : Üzülme aslan amcoğlum benim. Daha demin, uyurken kendini babana benzeten kişi bendim. Arkandan seslendim ama işitmedin. Hançerleri niye getirdin? Onları benim yanımda bırakacaktın unuttun mu? Gizli gizli babanın enfiyelerinden mi kokluyorsun? Ne o? Erkek değil misin sen yoksa?

MACBETH : Erkek demek dişi demek bu oyunda.

OKUR: Ne bu gelen şimdi? Binlerce...? Kaz mı?

(Birnam Ormanı kelimelerden ağaçlarıyla yürümeye başlar)

MACBETH : Elbet söylenecek bu söz. Ama daha değil. Senin sıran gelmedi henüz. Daha ana karnından doğan bir adam çıkmalı karşıma. Ne kadar da berbat sözler bunlar. Ben çıkıyorum rolümden. Daha sağlam sözler bulacağım kendime... Kollarımın kirasını ödeyin.

KORO : Eylemler su serper, sözün ateşine!

OKUR : Ben kalkayım artık, bu oyun rahatsız.

YAZAR : Oturun lütfen, rica ederim. Sık sık olur bu, şimdi geçer. Anlam aramaya kalkarsanız, kralımız darılır size, daha da fenalaşır; okumanıza bakın, bırakın onu.

MACBETH : Ben macbeth! Styx ırmağının kıyısında oturmuş düşünüyorum. Arkamda Mezopotamya'nın yıkıntıları var. Kulağımda walkman, elimde joystick puanlar kazanıyorum... İyi bir oyun bu...

KORO : iyi demek kötü demek bu oyunda...

OKUR: Berbat bir oyun bu...

TELE-VİSÖR OYUNU

DUNCAN : Ah nerde o eski günler. Ne kanlar dökülürdü eski zamanlarda... Vatan toprağının her karışı kanla sulanmadıkça kılıçlarımız kınına girmek istemezdi. Kanunlar yumuşattı artık insanları... Hak hukuk derken savaşamaz olduk. Eskiden namus-bayrak-topraktı savaşların nedeni... Şimdilerde demokrasi için savaşıyorlar. Savaşların tadı tuzu kalmadı... Daha başlamadan bitiveriyor. Şu televizyonun sesini açın, besbelli görüntü getiriyor savaştan. Bakalım neymiş son durum.

TELEVİZYON : Yeni haberler var tıpkı eskiler gibi.

MACBETH : Sen öldün be adam! Ne işin var sahnede! Eskiden beyni parçalanan insan ölür giderdi, bir karanlık çökerdi gözlerine, her şey biterdi. Şimdilerde ölenler yeniden diriliyor. Nasıl bir oyun bu?

OKUR : Yaşayanlar ölüyor, ölenler yaşıyor. Ben böyle cinayet görmedim.

YAZAR : Öyle ya, sizleri unuttum. Değerli dostlarım, bana şaşkın bakmayın böyle. Bir garip oyun bu; beni bilenler için önemsiz. Haydi dostlar, sağ olun, var olun hepiniz.

Bitiriyorum artık bu oyunu. Şarap verin bana. Doldurun. Sağlığına, sevincine içiyorum bütün herkesin ve aramızda olmayanların. Keşke onlar da olsaydı. Dünyanın mutluluğuna içelim. Söz veriyorum hiçbir şey eskisi gibi olmayacak.

MACBETH : Çekil! Git karşımdan! Git, toprak gizlesin seni! Kanın kurudu senin; ilik yok artık kemiklerinde. Üstümüze diktiğin gözlerin bakışı yok.

UŞAK : Efendimiz!

MACBETH : Ne var? Besbelli zengin dilini kullanmaya geldin yine.

UŞAK : Efendimiz. Daha yeni rolümden çıkmıştım ki, televizyondan görüntüleri gördüm. Nasıl anlatsam...

MACBETH : Fazla süremiz yok aptal, oyun bitmek üzere; ne söyleyeceksen söyle!

UŞAK : Beni affedin efendimiz, ama, sizin öldüğünüzü gördüm televizyonda...

MACBETH : Yalancı köpek!

UŞAK : Yalansa bütün hıncınızı benden alın. Ama görüntüler yalan söylemez...

MACBETH : Öyleyse her şey boş bundan sonra.

UŞAK : İzin verirseniz, yeni kralı selamlamaya gideceğim.

(Uşak çıkar.)

MACBETH : Lanet olsun sana, en sağlam yanını yıktın yüreğimin. Kalleş bir görüntüyle, yok olup gidecek miyiz bu oyundan?

DUNCAN : Yazık, aslan amcaoglum benim yazık! Mezopotamya'dan bu kadar kan çıkacağı kimin aklına gelirdi ki? Merak etme bu oyunun sırrını kimse göremeyecek? Çünkü herkesin bildiği bir oyun bu! Kimin haddine bizden hesap sormak? Haçerleri kana bulayıp, adı sanı bilinmeyen bir ülkenin topraklarına attım. Onların suçlu görülmesi gerek.

OKUR : Sinel'in yitirdiğini, Glamis kazandı; Glamis'in yitirdiğini, Cawdor; Cawdor'un yitirdiğini Duncan; Duncan'ın yitirdiğini Macbeth, Macbeth'in yitirdiğini Malcolm, Malcolm'un yitirdiğini Banquo... Bu oyun bitmez!

PROVA GÜNLÜĞÜ

Selma Songür

24 TEMMUZ

Dramaturji yaparken özcü olmak çözüm olabilir.

27 TEMMUZ

Woyzeck çalıştık. Lütfü, ben, Senem tirat çalıştık. İlk kez hiç kesmeden sergileme yaptım. Macbeth'i çok anlamamışız -belki de oyuncularla tek tek çalışılabilir.

2 EKİM

Tirad çalıştık. Celal, Lütfü'nün sahneye hakim olduğunu söyledi.

4 EKİM

Celal: Replik atılmamaya çalışılacak, bütünlüğü bozuyor. Koro fikri devam ediyor. Hız kazanmamız gerek.

Terry Eagleton okuması:

Şiddet nedir?

Macbeth geleceğe hakim olmaya çalışınca sorunlar başlıyor.

İlke: İnsan ne zaman insan olur. Sınırlarını aştığında mı? Ana eksen nerede olmalı? (Nerede? Ben de bilmek istiyorum)

Celal: Yanlış yere mi vurgu yapıyoruz? Bazı karakterleri atalım demiştik. Duncan ve Banquo otoriteyi ve toplumsal olanı vurguluyorlar, o yüzden atmamalıyız.

Kerem: Çok çıkarınca da potbori ya da *Best of Macbeth* gibi olur. Aslında savaş atmosferi toplumun kendisi.

6 EKİM

Koro ve cadılar sahnesine gruplar halinde çalıştık. Kerem, Erdem ve Efe'nin grup çalışmasından yola çıkılabilir.

Kerem: Bu yapılan grup çalışmalarında cadılar ya sevimli ya da spastik görünüyor. Cadılar günümüz için sevimli bir imge. Buna nasıl yaklaşacağız?

Celal: Sakallı, ürkütücü tipler olmalı. Bizim çıkardığımız tipler cadılar bayramındaymış gibi oluyor. Evcilleştirilmiş sanki. Klasik olur diye yapmaktan kaçınırken doğru düzgün birşey çıkmıyor. Cüzzamlı, kör tipler doğru yol gibi geliyor bana. Hap kullanan, mafyatik, uyuşturucu satıcıları günümüzün korkutucu unsurları mesela. Belki buradan yola çıkılabilir. Cadılar korkutucu olmalı. Maske kullanılabilir. Sahne komik olmayınca nereden çıkış yapacağız?

9 EKİM

Metne analitik yaklaşmak çözüm olabilir. Metni kendimize ait hale getirmeliyiz.

Celal: “Biz bu oyundan ne anlıyoruz, ne anlatmak istiyoruz? Bu insanlık hali ilgimizi çekiyor mu?” sorularına cevaplar bulmalıyız. İnsan anlamadığından korkar; anlamak, tanımak lazım. Macbeth sınır ihlali üzerine kurulu.

Oyundaki hiyerarşi, iradeleşme çabası, iktidar ilişkileri sorgulanmalı.

10 EKİM

Celal: Oyuncu arsız olmalı sahnede, cesaretli olmalı. Efe'yi çalıştırırken düşündüm. Oyuncu dramaturjiyi sahnede yaratıcılığını kullanarak yapmalı.

Celal buna “imge koşusu” adını verdi. Yani oyuncu imgeyi izlenebilir kılmak için sahnede koşmalı (kendini fırlatmalı, atmalı).

12 EKİM

Kerem Celal'deki Brechtien refleksten bahsetti. “Neden Macbeth'i anlatırken toplumsal koşulları anlatmak zorundayız?” diye bir soru attı ortaya.

Oğuz: Neden gerçekliğe ihtiyaç var? İzlenebilir kılmak için. Şekilden şekle giren bir koro bu işlevi görür.

Celal: Macbeth ve Lady Macbeth'in her ikisi de geleceğe sahip olmak istiyor ve Macbeth'i felakete götüren de cinayetleri değil bu istek oluyor. Lady, Macbeth'i sınır ihlaline zorluyor. Lady Macbeth kraliçe olunca rahata eriyor ve durmasını biliyor. Ama Macbeth, cadılarla ilişkide olduğu için geleceğe sahip olma isteği devam ediyor.

20 EKİM

Kerem: Objektif temsil yerine başka ne olabilir. Sinematografik bir yaklaşımdan ziyade teatral bir yaklaşım gerek diye düşünüyorum.

Koro yapısı tartışıldı. Koroyu ekran gibi göstermek nasıl olur? Erdem: Ekran ve de canlandırma fikrine sıcak bakıyorum. Ön ve arka arasında interaktif bir sergileme olabilir.

Lütfü: İvme kazandıracak birşey bulmak gerek. Mekanı bizim canlandırmamız atmosferin içine girmemize yardımcı olabilir.

Celal: Çok teknik çalışmak gerekmiyor, doğru anlamak gerek metni. Metni karşına



alıp, metni konuşmak, metinle arandaki mesafeyi azaltmak. Burada ne diyor diye sormalı, yani analitik yaklaşmalıyız.

22 EKİM

‘Giyinip kuşandığın umut sarhoş muydu?...’ İhtiras, hırs ve cinayete dair herşey var bu replikte.

Gruplara ayrıldık. Ben-Savaş, Özlem- Efe, Suzan-Özgür, İlke-Murat, Lütfü-Sezin. Çalıştıktan sonra sergiledik. Özlem ve Efe diğer gruplara göre istenen oyunculuğa daha çok yaklaştılar, ama Özlem daha çok kocasını araba almaya ikna etmeye çalışan

modern bir kadın tipindeydi; ben replik söylemeden öteye gidemedim çünkü esas kaygım replikleri unutmaktı. Oyunculuk problemim devam ediyor.



“Sahnede duruş ve varolmayla ilgili bir problem” dedi Kerem. Savaş ise karakteri -yanlış açıdan da olsa- kendine mal edebilmiş. Kerem’e göre Savaş tiplmeyi tanıdık kılmaya çalışıyor. Bu da Macbeth’den uzaklaşıyor. Sezin ve Lütfü’de sahnede sabit duramama problemi var. Özgür ve Suzan klişeleşmiş.

24 EKİM

Oyun tarihini 27 Mart olarak belirledik. 2 hafta ezber yapacağız, gruplar kendi çalışacak. Daha sonra hızlı ve yoğun bir süreç olacak ama çalışma günlerinin sayısını arttırmayacağız. Çalışmalarda hatırlamanın ötesine gidilmesi gerek.

Celal: Metni bükmekten ziyade kendimizin bükülmesine izin vermeliyiz. Bu üslup bize yeni, metin de farklı.

“Metne eski alışkanlıklarımızla yaklaşırsak klişelerle boğuşuruz” dedi Celal.

31 EKİM

Celal: Koroyu, anlatıcı şeklinde kullanmayı düşünmüyorum. Banquo’yu koro oynayabilir, anonimleştirmek gerek belki de. Koroyu hantallaştırmaktan nasıl kurtarırız?

Macbeth, Lady Macbeth ve cadılar dışındaki karakterleri anonimleştireceğiz.

Oğuz, Macbeth için koro metni yazabileceğini söyledi.

7 KASIM

Cadılar toplum dışı bir cemaat; çok uyumlular ayrıca değişken ve devingenler.

İyi demek...kötü demek..kötü demek...iyi demek...

10 KASIM

Afife’deyiz. Cadılar ve subay sahnelerini ışıkla çalıştık. Kalabalık halinde yürüdük. Konuşanlar aydınlatıldı, diğerleri yavaş adımlarla dolaştı. Serhan müzikle eşlik etti.

İfadeler belirgindi, takip edilebildi. İlke daha muzip bir cadıydı. Gözleri fıldır fıldır...

12 KASIM

Kenan Işık çalışmamıza misafir olarak geldi. Yani onu bilmem ama benim ona bakış açım değişti... Söyleşi gibiydi. Popüler tiyatro tuzağından bahsederken, aslında bizim gibi grupların neler yaptığını merak ettiğini ve bizden enerji almaya geldiğini söyledi.

17 KASIM

Cadıları hırıltı çıkararak konuşma ekledik. Üç cadı yerde. Sahneyi geniş kullan... Boyun öne doğru eğik...

Nesrin: Sadece hırlama sesi hayvani bir anlam veriyor.

19 KASIM

Celal hasta olduğu için geç geldi. Savaş Edirne’de.

24 KASIM Kuştepe

Kürtün'ün çalışmalarına uzun bir zaman gelmemesi ve bunu gruba haber vermemesinin nedenleri tartışıldı. Kurallar olmalı mı? Grubun 'değer' leri ve ilkeleri nedir?

Murat, tiyatroyu sevdiğini ama yoğun olduğunu söyledi. Çalışma dışı yaşam ve çalışma arasındaki yaşantılar -uçurum-motivasyonumuzu ne kadar etkileyebilir?... Herkes bir şekilde bu gelgitleri yaşıyor. Ama önemli olan bu uçurumun az olması. Orta nokta nasıl bulunabilir?

26 KASIM

Tiyatro Amargi feshedildikten sonra Merve, Gülden, Özgür, Zehra çalışmalara katılmaya başladı.

Gülden: Macbeth çalışmasından başka bir çalışma örgütlemeyi düşünüyoruz.

Celal: Macbeth çalışmasına dahil olabilirsiniz, kendi başınıza bir çalışma örgütlemek zorunda değilsiniz.



28 KASIM

Perde 5- Sahne 1

Hekim, Nesrin - Kadın, Suzan. Gece vakti buluşuyorlar. Hekim teşhis koyuyor. Vücut pozisyonu önemli. Nesrin Suzan'a çok yakın duruyor. Sezin'in Lady'deki sesi hasta gibi olmalı. Kanın çıkmadığını farketmiş. Daha detone olup ses tonunu değiştirecek. 'Cehennem ne kadar...' derken karanlığın farkına varır. 'Yeter!' de seyirciyi irkiltmeli.

'Hiç temizlenmeyecek mi?' de sinirli. Kokunun yoğun olduğunu az koklayarak vermeli, çok koklamaya gerek kalmadan vurgulanabilir. Son 'Yeter!' de artık hali kalmıyor.

GS'li Hülya ve Ahmet gruba katılmayı düşünüyorlarmış. Onunla ilgili olarak konuştuk.

Eagleton Okuma Çalışması:

Mutlak nedir?

Mutlak'ın itibarını iade etmek nasıl olacak?

Farklı zamanlarda farklı hakikatler var...

1 ARALIK

Gülden: Grupla kaynaşma problemimiz var. Proje tıkanıklığı yaşıyoruz.

Celal: Projeden kastedilen bir oyun önerisi olmak zorunda değil. Oyun öneremiyorum diye kendini başarısız hissetmene gerek yok.

Merve: Bir yıl oyun çıkarmayınca koparsın gibi geliyor.

Celal: Sorunları kendi içine dönerek çözmeye çalışmamalı. Gruba ve başka insanlara açmalı. İçeride kapanmak hastalıklı bir duruma dönüşebilir.

...

Celal: Oğuz tiyatro hırısından çok, bizimle insani bir ilişkisi olduğundan geliyor çalışmalara bence. Yazmayı bıraktın mı, Oğuz? Meraktan soruyorum. Nasıl tanımlıyorsun? Tiyatrodan mı, bizden mi soğudun?

Kerem: Havan mı yok?

Oğuz: Dramaturglar arasına gelmeli, dramaturg sahneden soğur ve oyuncularla fazla ilişki kurmaz.

Celal: Buna katılıyorum. Daha az gelmeli, ama bu azlık bilinçli olmalı.

Oğuz: Macbeth için kendimi organize edemedim. Sahnede dramaturji yapmaya yöntem olarak alışık değilim.

3 ARALIK

Celal: Serhan'ın durumu ne olacak? Canlı müzik olmak zorunda değil.

Serhan: Haftada 1 ya da 2 gün gelebilirim.

5 ARALIK

(KSB)

Perde 2 Sahne 4

Kılıçlarla çalışma yapılması kararlaştırıldı. Ziyafet sahnesi çalışıldı.

Kerem: Yemekten ziyade tören havası verilebilir. Işık koridoru ve tören alayı kullanalım. (Sandalyelerle denendi.)

Toplantı:

Çoklu Macbeth denenecek. Tamamlanma imgelemi. Çoklu Macbeth "Yapmakla olsaydı..." sahnesinde ve birkaç yerde daha olabilir, her yerde çoklu Macbeth olmayacak. Macbeth; Efe, Kerem, Lady Macbeth; Sezin, İlke.

Celal: Kadınlara erkek rolü vermek istemiyorum. İnandırıcılık duygusunu zayıflatır diye düşünüyorum. belki diğer yandan kadın üyelerle başka bir çalışma yürütmek mümkün olabilir. Çalışmaları dönüşümlü yapabiliriz. Erkekler destek olabilir. Cadılar iki Lady'den biri olacak, diğer ikisi de Özlem ve Selma olabilir. Nesrin Hekim çalışacak, Olmazsa hekimi erkeğe çevirebilirim. Kapıcı açıkta. Her sahne çalışılacak.

8 ARALIK (Afife)

Perdeler ve ışıklarla çalıştık. Çalışmaya GS Lisesi'nden Ahmet ve Hülya geldi, toplantı yapıldı. Öğrenci ve mezun/çalışan tiyatrocuların hayata bakışları ve tiyatroyla olan ilişkilerinin farklı olduğu üzerinde duruldu. Amaç tiyatro yapmak mı yoksa bir gruba dahil olmak mı?

Celal: Kendi üniversitelerinizdeki klüp çalışmalarını neden tercih etmediniz?

Ahmet: Siz tanıdık bir grup olduğunuz için. Üniversitede çok farklı insanlar biraraya gelip oyun çıkarıyorlar sadece, örgütlenme yok. Paylaşım sadece sahneye bağlı. GS Sahnesi'ni denedik ama olmadı.

.....

Terry Eagleton Okuması:

Celal: Oyuncunun serpilip gelişmesine izin verecek bir örgütlenme gerek. Niyet budur.

Efe: Sürekli iki rolü çalışmak zorlayıcı.

18 ARALIK İTÜ Maslak

Senem: Çarşamba günü çalışmadan gittiğim için özür dilerim. İki, üç grubun birleşmesinden dolayı değişim rüzgarları esiyor. Kürtün ve Sıla'nın ayrılması da bu değişimlerin sonucu diye düşünüyorum. Kendi yaptığımı ise kontrolsüzlük ve



şımarıklık olarak değerlendiriyorum. Mezun tiyatrosuna geçişten dolayı bunları yaşıyorum sanırım. Üniversite tiyatrosunu çok sahiplenmişim. Onu bıraktınca ellerim boş kaldı. Motivasyonsuz kaldığımı hissettim. Kendini var etmek istemekle, eskiyi özlemek ve istemekle ilgili bir sancı olduğunu düşünüyorum.

Kerem: 'Eskiye istemek' derken eskiyi nasıl tarif ederdin?

Senem: Çalışmada birşey yaparsan varsın, yapmazsan yoksun... Eagleton hani bu sanatı yapmak yeterli, ödül almak gerekmez der ya, bu olgunluk gerektiriyor. Ama bu beni tatmin etmiyor. Bu nasıl olur bilmiyorum, bir sürü yol var ama hangisi? İstemek ya da istememekle bağlantılı değil. Ama isteyip de yapamayabilirsin.

Erdem: Matematik düşünüyoruz.

Celal: O matematik, belirsizliğe de izin vermeli.

...

Sezin: Oyun bir an önce çıksın, oyunculuk yapayım diyorum. Bir oyuncu oynamak ister. Daha ne kadar dayanabilirim sahneye çıkmadan? Bu ego mu, bilmiyorum.

Lütfü: Bu oyun özelliği gereği uzun bir çalışma gerektiriyor.

Celal: İddialı bir oyun bu. Bu sorunu hep yaşayacağız, bu gerilimin üzerinde olduğumuzu farkedelim.

Merve: Zehra'yla konuştum kendini varedemediğini ve ayrılmayı düşündüğünü söyledi. Ben de bir şeyler yazıyorum ama bu nasıl olacak, sana mı gösterilecek?

Celal: Tabi ki...

.....

Celal: Cadıların yorumuyla ilgili son çalışma biraz ışık verdi. Daha kadınsı bir imgeden birşeyler çıkabilir. Ayrıca, Serhan konusu kapandı. Müzik araştırması yapmaya başlayalım.

19 ARALIK

Şule maskları getirdi ama henüz alçı halinde.

Cadı sahnelerini çalıştık.

2 OCAK

Diksiyon problemi devam etmekte. Aksiyonlar ele gelmeye başlamış olsa da.

Celal: Diksiyon çalışması için Zoraki Hekim'de kasete kayıt yapmıştık radyo tiyatrosu gibi.

Nesrin: Replikleri sürekli tekrar etmek gerek..

Senem: O zaman da melodik oluyor.

Kerem: Tonlamalar üzerinde durulmadığı için böyle oluyor.

Senem: Nefesi yanlış yerden alınca yanlış ses çıkıyor.

Celal: Çalışmalar çok verimli olmuyor, hırsla çalışılmalı. Biraz geçştiriliyor.

Celal: Bu çarşamba birkaç sahneyi müzikle çalışalım. Sezin'in müzisyen bir arkadaşı varmış. Piyano ihtimali de iyi olabilir.

23 Mart oyun tarihi diyelim. 20:30'a Afife'yi ayarlayabilir miyiz?

9 OCAK

Hekim sahnesi. Sezin'in sesi çok titrek olmamalı. Kokladığında kokudan tiksintiye gösterecek.

Oyunu henüz tam olarak çalışmadık ama bir çok bölüm, sahne üzerinde denenmiş halde.

Şule maskları getirdi.

16 OCAK

Sezin'le Lady Macbeth çalışıldı. Kerem tiradlarından birini attığını söyledi.

Yemek sahnesi: Kerem'in sesi hala boğuluyor. Lütfü, Özgür, ve Savaş da artikülasyon

ve tonlama problemi devam ediyor.

Celal: Savaş! Seyirci yorulmasın, sen yorul. ("Bir bir anlatırsam olanları" repliği -tonlama çalıştılar).

Celal ile küçük toplantım:

Ben bu grupta yerimin ne olduğunu bilmediğimi, kendimi yararsız bulduğum cadılardan da çıkmak istediğimi, yokluğumun ya da varlığımın bir fark yapmadığını söyledim. Celal, başarının ne olduğuna her oyuncunun kendisinin cevap vermesi gerektiğini söyledi. Oyunculuk ya da sanat ölçülemez, ucu açık bir süreçtir dedi... Gruptaki herkesin aşağı yukarı benzer bunalımları olduğunu, bunun sadece bana mahsus olmadığını söyledi...

17 OCAK

Kostümler tartışıldı. Penye kumaş denenebilir.

24 OCAK

Erdem hasta. Çarşambaya gelir mi? Çarşamba akış alınacak.



Amacımız neydi hatırlayalım.

Celal: Birşeyler yapıyor ama teknik problemler, oyunculuk ve diksiyon problemleri hala var. İkincisi, imgelem problemi aşılabilmiş değil. Geride bıraktığımız fikirler de önemli. Ayrıca, oyunu daha yeni anladık.

Efe: Yaratıcılık problemi henüz aşılamadı. Ben korkarak yaklaşıyorum oyuna. Metni anlamak çok önemli. Önceki oyunlardaki gibi rahat değilim. 2 ay yeterli görünmüyor bana. Cadılar sahnesi mesela . 2 ay çalışmak başka bir fikir getirir mi? Değiştirir mi, ne yapmalı?

Özgür A: Bir buçuk aydır Afife'deki çalışmalardan kafamda bir şeyler canlandı. 6, 7 ay çalışmadan sonra belki bir şeyler çıkar. Oyun çıkacak psikolojisine girsek belki bir şeyler değişebilir. 1 ayda bir sıçrama olmaz gibi.

Efe: O başka. Bir şey elde etmek için ne kadar süre gerek bilinmez. Belki gerekli de değil. Belki bir şey de çıkmayacak.

Özgür: Toparlanmak için belki de akış falan etkili olabilir. Vücut çalışması yaparken bana Celal'in önceki çalışmada söylediği şeyleri hatırlamaya çalıştım ama unuttum, not da tutmamışım. O moda girememişim. Diksiyona da yoğunlaşmadım.

Efe: Disiplinden daha farklı bir sorun bence.

İlke: Sahne çalışmalarını epeyce bir süre grupça izledik. Belki onu bırakmak lazım.

Celal: Ama izlemek de bir imgelem verir. Ben BÜO'da 6 saat izlediğimi bilirim.

İlke: İkili üçlü çalışmalar etkili olmadı, bir yere geldik. Sonra Macbeth'e geçtik, olduramadık, derinleşme olmadı. Ne diksiyon ne de oyunculuk. Çalışırken birbirinden nefret eder hale gelirsin ya o olmadı.

Senem: Kerem'i izledik tartıştık bizim için önemli. Merve, Suzan ve Sezinle eskiden dramaturji yapmazdık.

İlke: Haftada 3 gün çalışmayla diksiyona

bakmıyoruz.

Senem: 3 gün çalışmayla oyun çıkmaz. Rüyalarına girmeden rol çıkmaz.

Sezin: İlke şunu demeye çalışıyor: Cadılara nasıl çalıştıysak o yoğunlukta bir çalışma.

İlke: Evet ama eskiden daha küçük bir grup olduğumuz için herkesle konuşabilirdim şimdi kaybolduğumu hissediyorum. Bu oyunun rol dağılımı bilinemediği için, billurlaşmadığı için kaybolma hissi olabilir. Gerçi artık yavaş yavaş belli.

Celal: Oyuncu ve reji faaliyeti birbirini geçmemeli. Rejiyle kurulan ilişkiyi kafamızdan yeniden geçirelim. Mesela diksiyonun hepsini ben çalıştırmayayım.

Kerem: Bu tür bir çalışmada aşına olmadığımız şu var: Belli noktalara yoğunlaşırız. Mesela Dünyanın En Güzel Hikâyesi'nde ilk sahnedeki tirada çok çalıştık sonra açıldık. Bir sürü yer var. Bir sahne üzerinde yoğunlaşamadık.

Celal: Oyuna öyle yaklaşmadım, belki de aylarca aynı yere takılmadım. Belki de bundan sonra bir sıçrama olacak.. Puzzle gibi önce koyu renkleri ortaya çıkaracağız. Panaromik bir çalışma tercih ettim yani.

İlke: Celal şimdi panoromik bir görüntü çıkarmaya çalışıyorum deyince benim kafama oturdu. Reji çalışması oyunculuk çalışmasının önünde gitti. Şimdi hatırladım, daha en başından biz de buna karar vermiştik, panorama çıkarmak..

Celal: Diksiyon problemi ne yapılacak? Arturo Ui sürecinde nasıl aşınız Lütfü?

Lütfü: Senem'le birlikte çalıştık. Ben kendim farkına varır hale geldim. Ezberlediğim anda daha rahat konuşuyorum. Sahnede heyecanlıysam diksiyona dikkat edemiyorum. İşyerinde, yolda hep çalışıyorum. Devamlı aklımda.

Celal: Günlük hayatta da dikkat etmek gerek.

Kerem: Savaş'ınki sadece diksiyon değil, vurguları da problemli mesela.

Özgür: Uzun ve sıkıcı da olsa bu sahneleri çalışmak gerekiyor diksiyon açısından.

Diksiyon kampına girmeli.

İlke: Özgür'ünki ağız tembelliği. Dudaklarını yormadan konuşuyor.

Özgür: Gündelik hayatta mır mır konuşuyorum.

Celal: Gündelik hayatta dikkat etmek gerek. Bundan sonra yoğunlaşmazsa bir şey çıkmaz.

Senem: Neye yoğunlaşacağız? Önce, rollerin belirlenmesi gerek.

Celal: Böyle bir belirleme oyuncunun kendi inisiyatifiyle oluşur. Rol dağılımında da bir kendiliğindenlik olmalı. Bu arada ışığa Zehra ve Özgür S.'ı düşünüyorum. Her şey kendiliğinden olacak değil(!)

Kerem: Sen ne düşünüyorsun? Zehra?

Zehra: İyi oldu.

Celal: Yanlış yapmaktan kaçınmamalı. Hiçbir şey yapmamaktan iyidir. Deneyerek düzeltiriz, azaltırız; aksi durumda düzelterek bir şey de bulamıyoruz.

Kerem: Einstein 'Yanlış yapmayan hiç bir şey yapmamış demektir' demiş.

Senem: Hayalet, yemek, cadı sahneleri için bir doğaçlama gerek. Önceden çalışmak gerek....

16 ŞUBAT

Oğuz geldi. Kerem Fransa'da.

El yıkama sahnesini çalıştık. Hekim ürpertici, şizofrenik... Nesrin'in sesi alçak, Suzan pesleştirme eğiliminde. Lady kontrastlı, parçalı olmalı.

Kendiyle kavga eden Macbeth; giriftleşen, karmaşıklaşan karakter yorumu olmalı.

20 ŞUBAT

Genel prova ve oyun günü kararlaştırıldı. Afiş, program dergisi, aksesuarları kimler üstlenecek?

Macbeth üzerine makale okuması yaptık.

23 ŞUBAT

Perdeleri denedik. Müzikli, ışıklı, maskeli çalışma.

25 ŞUBAT

1. perde akış aldık Afife'de.

4 MART

Hekate sahnesini çalıştık. Hekate kim? Onunla nasıl ilişki kurulacak?

8 MART

Afife'deydik. Birinci sahneden başlayıp çalışarak cinayet sahnesine kadar geldik. Lady Macbeth'i Sezin çalıştı. Mektup sahnesindeki detaylar...

10 MART

Nesrin yok, hasta. Afife'deyiz yine. Çarşamba kaldığımız yerden, cinayetten başladık. Lütfü'nün uyanın sahnesindeki cadılar girişi atıldı. Lady, Sezin. Kapıcı, Gülden. Gülden göstermeci oyunculuğa çok yatkın. Cadılar, büyü sahnesinde bağrış çağrış yok, gürültüsüz. Büyüyü fısıltıyla yapıyoruz.

12 MART

Kimyon kostümleri getirdi. 5. perdeyi çalıştık. Nesrin ışığın altına geçmeyi hep unutuyor. Lady, Sezin. 'Hadi elini ver' daha arzulu.

Macbeth Macduff ile ölümüne savaşıyor. Sahte kelle kullansak mı ki? Efe, 'Eminönü'nden buluruz kelleciden!'

Genel prova Perşembe kimler gelecek. Kerem program dergisi yazısı yazacak. Fotoğraflar

çekiliyor çalışmalarda. Celal oyuncuların kişisel karşılaşma yaşamaları gerek dedi. İnatlaşma ve iddialaşma yaşanmalı. Bir sıçrama yaşanmalı. Kişisel yazılar, çeviriler ne durumda? Birebir çeviri olmasa da tartışma başlıkları olabilir.

Akış alındı, Sanem misafir olarak izledi, erkeklerin repliklerinin yer yer anlaşılmadığını, araya koptuğunu, cadı



sahnelerini daha iyi bulduğunu söyledi.

20 MART

Bu çalışmada sahnede çok espri yapıldı. Gülmekten çalışma yapılamaz hale gelindi. Celal, Savaş'a "sahnede espri yapma artık" dedi.

27 MART

Kapıcı rolünü Gülden değil Savaş oynayacak.

Son söz:

Macbeth süreci benim için "Dünyanın En Güzel Hikayesi" ve "Sırat Öyküleri" süreçlerimden farklıydı. Her iki oyunda da metin yazma süreci ile sahneleme süreci bir arada yürümüştü. Oysa ki Macbeth sürecinin daha en başında elimizde hazır bir metin vardı. Hem bu durumu, hem de kalabalık bir grupla çalışmayı çok garipsedim. Bazen ne yazacağımı şaşırdım, bazen de kayboldum.

Başlarda Macbeth çalışma fikri cazip gelmemişti. Hayli meşakkatli olacağı benziyordu. Lady Macbeth'in 'Çık elimden korkunç leke...' tiradı çalışılırken Lady'nin içinde bulunduğu psikolojiden korkmuş, insanın bu noktaya varmasının aslında çok da uzak olmadığını; buna ne kadar yakın olduğumuzu hissetmişim. Sanırım metinle ilk yakınlaşmam o zaman oldu. Kim demiş bilmiyorum ama 'İnanç görmediğine inanmaktır, bunun ödülü de inandığını görmektir' diye bir söz vardır; işte bu inancın bir oyunun çıkması için hep gerekli olduğu hatırlatıldı bize. Bu noktada, çalışmaları paraşütçülükle bağdaştırıyorum. Çünkü onda da uçağın kapısından çıkarken inançlı olman ve vücut pozisyonunun doğru olması ve onu koruman gerekir. Benzer şekilde, sahne arkasında nasılsan sahneye çıkışın da bir o kadar güçlü ya da güçsüz olur. Rol yapmana gerek yoktur. Ne kadarsan o kadarsındır aslında. İnandığın kadar yani...

SORULAR

1. Krallık nasıl Banquo'nun soyuna geçecek?
2. Macduff kapıcıyı neden dövmüyor?
3. Metindeki 3.katilin amacı nedir?
4. Malcolm kaçmasaydı, Macbeth nasıl kral olacaktı? Malcolm'u da mı öldürecek? Macbeth ve Lady Macbeth arada Malcolm engeli varken neden Duncan'ı öldürünce iş bitecekmiş gibi davranıyorlar?
5. Lennox, Macbeth'in uşakları öldürmesine neden engel olmuyor? Uşaklar bütün gürültü-patırtı içinde Macbeth onları öldürene kadar bekliyorlar mı?
6. Lady Macbeth, intihar mı ediyor?
7. Duncan'ın uyanma problemi mi var? Neden Macduff'ı kendini uyandırmakla görevlendiriyor? Başına geleceklerden şüpheleniyor mu?
8. Lennox ve Macduff geceyi neden şatonun dışında geçiriyorlar?
9. Macbeth cinayet konusunda tereddüt ettiğinde Lady'nin sarf ettiği "..o zaman ne sırasıydı bu işin, ne de yeri..." cümlesinde söz konusu olan zaman ne zamandır?
10. Malcolm'un aklına dal kesip tutma fikri nereden geliyor?
11. Sinel (Macbeth'in babası) eceliyle mi öldü?
12. Cadıların Hayatlarında bir erkek var mı?
13. Lady Macbeth, bir çocuk mu doğurmuştur yoksa zamanının soylu olmayan kadınları gibi (Macbeth'le evlenmeden önce) süt anneliği mi yapmıştır?

HAKKIMIZDA

İTÜ Mezunlar Tiyatrosu

Öğrencilik yıllarında İTÜ Sahnesi bünyesinde tiyatro yapan 6 kişi, mezun olduktan sonra da tiyatroya devam etme kararı alarak 2000 yılının Temmuz ayında “İTÜ Mezunlar Tiyatrosu Girişimi” adıyla çalışmalarına başladı. Bu çalışmaların ilk ürünü olarak Molière’in “Zoraki Hekim” adlı eseri, Aralık 2000’de İTÜ Sahnesi ismi altında seyircinin beğenisine sunuldu. Oyun, İstanbul içinde ve dışında farklı salonlarda ve Macaristan’ın Debrecen şehrinde düzenlenen Fransız Oyunları Festivali’nde ve Fransa Compéigne Teknik

Üniversitesi’nin düzenlediği tiyatro festivalinde sahnelendi. Grup, aynı yıl İTÜ Halk Bilimleri ve Sanatları Topluluğu ile birlikte “Noktasız Bir Öykünün Başındayız” adlı semah-dans gösterisini hazırladı. 2002 senesinde İTÜ Mezunlar Derneği’nin katkılarıyla, “İTÜ Mezunlar Tiyatrosu” adını alan grup Dario Fo – France Rame’nin “Açık Aile” ve Seyyar Sahne ile birlikte Molière’in “Gülünç Kibarlar” isimli oyunlarını sahneye koydu. Ertesi yıl yeni katılımlarla kadrosunu genişleten İTÜ Mezunlar Tiyatrosu William Shakespeare’in yazdığı ve Can Yücel’in Türkçe’ye çevirdiği “Bahar Noktası” adlı oyunla seyirci karşısına çıktı.

Seyyar Sahne

Seyyar Sahne, 2001 yılının Mart ayında bir grup amatör tiyatrocunun girişimiyle kuruldu. Üniversite döneminde, Boğaziçi Üniversitesi'nde tiyatroyla yoğun olarak ilgilenen dört amatör tiyatrocunun mezun olduktan sonra tiyatroya devam etmenin yollarını aramaya koyuldular ve bir çalışma başlattılar. Yeni üyelerin katılımıyla genişleyen ve Seyyar Sahne adını alan grup, 2001 bahar ve yaz dönemini bulabildikleri çeşitli mekânlarda oyunculuk çalışmaları yaparak geçirdi. Bu çalışmalar esnasında, kış döneminde sergilenecek bir oyunun arayışına girildi ve grup, bir komedi klasiğini, Molière'in Gülünç Kibarlar eserini sahnelemeye karar verdi. Proje, Eylül ayında İTÜ Mezunlar Tiyatrosu'ndan oyuncuların da katılımıyla genişledi ve oyun bir Seyyar Sahne-İTÜ

Mezunlar Tiyatrosu ortak projesi haline geldi. Aralık 2001'de sergilenmeye başlanan Gülünç Kibarlar, yirmiye yakın kez sergilendi. 2002 yazında grup üyelerini yeni arayışlara zorlayacak bir projeye, bir tragedya çalışmasına girildi. Ancak tragedya sahnelemesine yönelik olarak yapılan metin yazımı çalışması, zamanla bambaşka bir yöne evrildi ve ortaya özgün bir kurgu çıktı. Uzun bir çalışma döneminin sonucunda, ortaya Sırat Öyküleri adında bir saatlik bir gösteri çıktı. 2004 yılında, yine deneysel bir metin oluşturma çalışması yürüten topluluk, Kerem Eksen tarafından kaleme alınan "Dünyanın En Güzel Hikâyesi" adlı oyunla seyircileriyle buluştu.



"Macbeth" toplulukların 2004 yaz aylarından itibaren yürüttükleri ortak çalışmanın ürünü olarak sahnelenmiştir.

Künye

Yazan: William Shakespeare / **Çeviren** : Sabahattin Eyübođlu

Yöneten: Celal Mordeniz

Yönetmen Yardımcıları: Senem Donatan, Kerem Eksen, Erdem Şenocak, Rezzan İlke Yiğit

Dramaturg: Oğuz Arıcı / **Müzik:** Ege Karaosmanođlu

Sahne Tasarımı: Rezzan İlke Yiğit, Celal Mordeniz

Kostümler: Mehmet Kimyon / **Masklar:** Şule Yiğit

Aksesuar: Efe Keleşoğlu / **Işık Tasarımı:** Lütfü Kaynar, Celal Mordeniz

Işık Kumanda: Zehra Genç, Özgür Solmaz

Prodüksiyon Sorumlusu: Suzan Karaibrahimođlu

Sahne Amiri: Nesrin Uçarlar

Fotoğraflar : Celal Mordeniz

Oyuncu Kadrosu:

Özgür Akarsu : Malcolm

Gülden Arsal: Cadı, 2. Katil, Seyton

Sezin Bozacı: Lady Macbeth (Dönüşümlü), Cadı (Dönüşümlü)

Senem Donatan: Cadı, Lady Macduff

Kerem Eksen: Macbeth

Özlem Ersoy: Cadı, Çocuk

Suzan Karaibrahimođlu: Cadı, Hizmetçi

Lütfü Kaynar: Subay, Macduff

Efe Keleşođlu: Banquo, Angus

Selma Songür: Cadı

Erdem Şenocak: Duncan, Lennox, 1. Katil

Merve Tanrıöver: Cadı, Haberci

Nesrin Uçarlar: Cadı, Hekate, Hekim

Savaş Yıldırım: Ross, Kapıcı

Rezzan İlke Yiğit: Lady Macbeth (Dönüşümlü), Cadı (Dönüşümlü)

Desteklerini esirgemeyen
İstanbul Bilgi Üniversitesi, Eşref Denizhan, Füsun Özatav, İTÜ Mezunları Derneği, Pınar
Yoldaş, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sanem Soyarslan, Pınar Uyan, Hale Yiğit ve İsmail
Abi'ye içten teşekkürlerimizle...

İletişim :
mezunlartiyatrosu@hotmail.com
www.seyyarsahne.go.to

Tel:
(212) 252 63 63
(212) 252 78 84
(536) 360 02 75
Senem Donatan