

Yard. Doç. Özlem Karadağ
İstanbul Üniversitesi (Istanbul, Turkey)
İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
E-Mail: okaradag@istanbul.edu.tr

Disiplinlerarası ve Medyalararası bir Yeniden Yazma Eylemi Olarak Metin ve Performans: *Hamlet Makinesi* (1977) & “Ophelia’ya Ölüm Yakıştır” (2005)

**Text and Performance as an Interdisciplinary and Intermedia Rewriting:
Hamletmaschine (1977) and “Death Suits Ophelia” (2005)**

ABSTRACT (ENGLISH)

German playwright Heiner Müller produced post-dramatic plays using techniques such as pastiche, rewriting, alienation and reimagined history, myths and old texts within the context of postdramatic theatre. One of his most exemplary plays that uses these characteristics is *Hamletmaschine* (*Die Hamletmaschine*, 1977). It is a distinctive rewriting of *Hamlet* with its interdisciplinary and intermedia characteristics. *Hamletmaschine* as a rewriting, with the writing style of Müller in 1970s, puts forward the changes in and the important techniques of the twentieth century texts and performances. On the other hand, “Death Suits Ophelia,” directed by Ozan Gözel and Tuluğ Ülgen, focuses on Müller’s interpretations, and their performance piece creates a new text and gives way to new interpretations with its novel staging. The aim of this article is to argue that drama is an interdisciplinary and intermedia art by nature, and the performance can also be considered as a transition between different disciplines and also as another rewriting. For this aim, this article will discuss the interdisciplinary and intermedia characteristics of these plays by focusing on Müller’s *Hamletmaschine* investigating the text’s relation to its predecessor, its use of technique and multi-interpretations and by also touching upon the different interpretations of the performance piece “Death Suits Ophelia”.

Keywords: Text and Performance, Theatre, Comparative literature, Interdisciplinary studies, Intertextuality, William Shakespeare, Heiner Müller, Studio Actors

**Text und Performanz als eine interdisziplinäre und intermediale
Umschreibung: *Die Hamletmaschine* (1977) und “Death Suits Ophelia”
(2005)**

ABSTRACT (DEUTSCH)

Der deutsche Dramatiker Heiner Müller produzierte im Kontext des postdramatischen Theaters Stücke mit Techniken wie Plastische, Umschreibung, Entfremdung und Neudefinition von Geschichte, Mythen und alten Texten. Eines seiner beispielhaftesten Stücke, das diese Eigenschaften aufweist, ist *Die Hamletmaschine* (1977). Es handelt sich dabei um eine unverwechselbare

Umschreibung des Hamlet mit interdisziplinären und intermedialen Charakteristiken. *Die Hamletmaschine* ist eine Umschreibung mit dem Schreibstil von Müller aus den 1970er Jahren und legt die Veränderungen und wichtigen Techniken der Texte und Performances des zwanzigsten Jahrhunderts vor. „Death Suits Ophelia“ von Ozan Gözel und Tuluğ Ülgen hingegen konzentriert sich auf Müllers Interpretationen, wobei ihr Performance-Stück einen neuen Text hervorbringt und eine neuartigen Inszenierung dieser neuen Interpretationen vorlegt. Das Ziel dieses Artikels ist es aufzuzeigen, dass das Drama von Natur aus eine interdisziplinäre und intermediale Kunst ist, und dass die Performance auch als Übergang zwischen verschiedenen Disziplinen, und gleichsam als eine andere Umschreibung betrachtet werden kann. Zu diesem Zweck werden in diesem Artikel die interdisziplinären und intermedialen Charakteristika dieser Stücke diskutiert, wobei der Fokus auf seiner Beziehung von Müllers *Die Hamletmaschine* zu dessen Vorgänger, auf den Technikeinsatz, den Multi-Interpretationen, sowie den unterschiedlichen Interpretationen des Performance-Stückes “Death Suits Ophelia” liegen wird.

Schlüsselwörter: Text und Performance, Theater, vergleichende Literaturwissenschaft, interdisziplinäre Studien, Intertextualität, William Shakespeare, Heiner Müller, Studio Actors

Disiplinlerarası ve Medyalararası bir Yeniden Yazma Eylemi Olarak Metin ve Performans: *Hamlet Makinesi* (1977) & “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” (2005)

ÖZ (TÜRKÇE)

Alman tiyatro yazarı Heiner Müller, post-dramatik eserler ortaya koymuş, pastiş, yeniden-yazım ve yabancılaştırma tekniklerini kullanmış, tarihi, mitleri ve eski metinleri post-dramatik tiyatro bağlamında tekrar ele almıştır. Yazarın, bu bahsedilen karakteristik özellikleri taşıyan en önemli metinlerinden biri de Shakespeare’in *Hamlet*’ini çok farklı bir şekilde yeniden yazdığı, disiplinlerarası ve medyalararası özellikler taşıyan *Hamlet Makinesi*’dir (*Die Hamletmaschine*, 1977). Bir yeniden yazım olan *Hamlet Makinesi*, Müller’in 1970’lerdeki yazım şekli ile 20. yüzyılın sadece metinsel olarak değil performans anlamında da değişen yüzünü ve önem verdiği teknikleri ortaya koyar. Ozan Gözel ve Tuluğ Ülgen tarafından yönetilen “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” sekansı ise Müller’in yorumlarına odak alarak yeni bir metin ve farklı bir sahneleme ile yeni yorumlara olanak tanır. Bu makalenin amacı tiyatronun doğası gereği disiplinlerarası ve medyalararası bir yapıya sahip olduğunu, metnin performansa dönüşümünün hem disiplinlerarası bir geçiş hem de bir yeniden yazım olarak ele alınabileceğini tartışmaktır. Bu amaçla Müller’in *Hamlet Makinesi*’ne odaklanıp metnin öncülü ile ilişkisi, kullandığı teknik ve yorum çeşitliliğini irdeleyecek olan bu makale, aynı metinden yola çıkan, ama performans aracılığıyla farklı bir yorum getiren “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” sekansı üzerinden bu yeniden yazımların disiplinlerarası ve medyalararası özelliklerini irdeleyecektir.

Anahtar Sözcükler: Yazın ve Sahne Sanatları, Tiyatro, Karşılaştırmalı edebiyat, Disiplinlerarası çalışmalar, Metinlerarasılık, William Shakespeare, Heiner Müller, Stüdyo Oyuncuları

Tiyatro, türün ortaya çıkışı ve doğası gereği disiplinlerarası bir alandır. Dini bir ritüel olarak ortaya çıkan tiyatro bünyesinde dans, müzik ve ileri aşamalarda

söz, hikaye, karakter ve oyunculuk özelliklerini barındırmaya başlar. Dini ritüele ek olarak tarihi, toplumsal ve politik konularla yoğrulan metinler ve bu metinlere bağlı olduğu kadar kendi dinamiklerine sahip olmaya başlayan performanslar ortaya çıkararak varlığını sürdürmeye devam eder. Günümüzde hala en eski sanatlardan biri olarak ve fakat özünü koruduğu gibi döneminin özelliklerini, eleştirisini ve teknolojilerini de bir şekilde hem metin hem performans açısından bünyesine almayı başararak disiplinlerarası olma özelliğini korur.

Tiyatro metni, hem yazılı bir eser hem de sahne için yazılmış bir performans metni olması ve oyun yazarının metni kaleme almasıyla başlayan ve yazarın da farkında olduğu birçok başka unsur ve “yazar” (yönetmen, dramaturg, aktör, tasarımcılar, vs.) içeren bir disiplin olması nedeniyle de disiplinlerarası bir türdür. Ancak metin ve performans da ayrı ayrı farklı disiplinlerin bir araya geldiği bir yeniden yazma sürecidir. Bu çalışma da merkezine aldığı oyun metni ve performansı ile tiyatronun çeşitli disiplinleri bir araya getiren, performansa yönelik şekilde medyalararası bir doğaya sahip olan yeniden yazımlar olduğu düşüncesinden yola çıkar.

Tiyatro metninin ve performansının, döneminin izlerini ve özelliklerini taşıması bir şekilde dönemine ait başka disiplinlerin gelişmelerini kendi bütünlüğüne katması olarak görülebilir. Bu konuda Alman oyun yazarı Heiner Müller’in *Hamlet Makinesi* (1977) adlı oyunu hem eski bir metni yeniden yazması hem de bu yeniden yazımı postmodernizm ve postdramatik tiyatro etkisi altında farklı bakış açıları ışığında yazmış olması açısından önemli bir örnektir. “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” (2005) performansı merkezine *Hamlet Makinesi*’ni aldığı gibi *Sinekler* (1943) ve kaçınılmaz olarak *Hamlet* (1599) metinlerini de yeniden okuyup yeniden yazar.¹ Hem Müller gibi farklı dönem metinlerinden etkilenmesi, hem döneminin performans deneyimlemelerini, yenilikçi sahne uygulamalarını içermesi hem de sahne üzeri oyunculuk ile bir yeniden yazım olarak ortaya çıkması nedeniyle disiplinlerarasılık ve metinlerarasılık çalışmalarına uygun bir örnek sunar.

Hamlet Makinesi (Müller) metninin ve “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” (Gözel & Ülgen) performansının metinlerarası ve disiplinlerarası veya çok-disiplinli yapılarına odaklanmadan önce, öncülleri ve temel metinleri olan *Hamlet*

¹ Bkz.: <http://www.studiooyunculari.com/TR/Content-Details/4-KISA-OYUN/90605768887496479504>

oyununa bakmak gereklidir. William Shakespeare'in muhtemelen 1599 yılında² sahneye konan oyunu *Hamlet*, Elizabeth Dönemi Tiyatrosu (1562-1603) özelliklerini taşıması, yani döneminin edebî özellikleri nedeniyle yeniden yazım ilkesi üzerinden yazılmıştır. Oyun içinde oyun gibi teknikler dışında döneminin sanat, din ve felsefe tartışmalarının yanı sıra tarihi arka plandan kaynaklı endişelerini de içinde barındıran bir oyundur.

Öncelikle *Hamlet*, 16. yüzyılda süregelen İngiliz Rönesans'ının bir eseri olarak Antik Yunan ve Roma eserlerinin yeniden okunmasının ve baskın sanatsal ve kültürel öğeler haline gelmesinin izlerini taşır. Hatta Aiskhülos'un yazdığı, babası Agamemnon'un, annesi ve annesinin sevgilisi tarafından öldürülmesinin intikamını almak üzere harekete geçen Orestes'i konu alan Antik Yunan tragedyası "Adak Sunucular"ın (*Oresteia* üçlemesinin ikinci oyunu) bir yeniden yazımı olarak görülür.³ Fakat Katolik mezhebinden Protestan mezhebine geçmiş, geçmişinde taht savaşları yaşamış ve yakın dönemde benzer sıkıntılar yaşama ihtimali olan bir krallığın değişken arka planında yazılan oyun, Hamlet karakterinin eylemlerinde ve eylemsizliğinde din, politika, metafizik gibi farklı disiplinleri yansıtan fikir ve tartışmaları da okura/seyirciye sunar. Çeşitli eleştirmenler de *Hamlet* metninde ve genel olarak Shakespeare'de bu fikirleri doğrudan ortaya koyan ayrıntılara dikkat çekerler. *Shakespeare: Staging the World* adlı eserlerinde Bate ve Thornton benzer bir noktaya odaklanırlar:

[...] oyunları kalıcı bir şekilde çağın dinî çekişmeleri ile damgalanmıştır. Yaşlı Hamlet'in hayaleti, bir Katolik kavramı olan, Araf'ta olduğunu söylerken genç Hamlet Reformun doğum yeri ve Martin Luther'in evi olan Wittenberg'de üniversiteye gitmektedir. (2012: 26)⁴

Prens Hamlet'in intihar ve ölümden sonrası ile ilgili düşüncelerini ortaya koyan monologlar, Ophelia'nın ölümünün intihar olması şüphesi ile cenazesinde ortaya çıkan tartışmalı durum gibi öğeler ile oyun (Danimarka'da geçiyor olsa da) İngiltere'de döneme hakim olan eski dinden (Katolik kilisesi), yeni dine (Protestanlık) geçiş sancıları, değişen öte dünya ve affedilme algısı gibi kaygıları da alt metin olarak sunar.

² Editör Harold Jenkins'in, 2003 tarihli Arden edisyonu *Hamlet*'in "Giriş" bölümünde bahsettiği gibi, metnin ilk sahnelenme tarihi kesin olmamakla birlikte 1599-1601 yılları arasına denk geldiği düşünülmektedir (Jenkins 2003: 1).

³ "The Libation Bearers", *Oresteia*, Aiskhülos. "Ophelia'ya Ölüm Yakışır" performansının temel aldığı eserlerden biri olduğunu belirttiği Sartre'ın oyunu *Sinekler* de adı geçen üçlemenin yeniden yazımı olarak karşımıza çıkar.

⁴ Metinde İngilizce kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçe'ye çevirisi, aksi belirtilmediği takdirde tarafıma aittir.

Shakespeare oyunları ve özelinde *Hamlet* sadece tarih, din ve felsefeyi bir şekilde yapısına dahil etmenin ötesinde farklı sanat dallarını tiyatro öğesi, anlatım ve anlam öğesi olarak kullanmasıyla da farklı dalların uyum içinde bir araya gelmesini sağlar. Örneğin, oyunda erkek karakterlerin sözleri ve eylemleri arasında sıkışıp kalan Ophelia karakteri, babası Polonius’un Hamlet tarafından öldürülmesinin ardından seyirci karşısına aklını yitirmiş bir karakter olarak çıkar. Normal konuşma ve mantıklı/anamlı cümleler kurma yetisini yitirdiği düşünülen Ophelia sahneye şarkı söyleyerek ve bazı edisyonlara göre de flüt çalarak ve şarkı söyleyerek girer.⁵ Flüt çalma ve şarkı söyleme, müziği ayrı bir disiplin olarak oyun metnine/performansa eklerken, öte yandan çok çeşitli yorumlara da olanak sağlar. Ancak artık akli cümleler kuramayan Ophelia, bu hali ile erkek egemen dilden bir şekilde sıyrılmayı başarmış ve söylemek istediklerini şarkılarla özgürce dile getirir hale gelmiştir. F. Zeynep Bilge, Shakespeare oyunlarında, ötekileştirilen karakterlerin bir iletişim yolu olarak seçtiği (Bilge 2008: 172), şarkıları ve şarkı söyleme eylemini incelediği *An Alternative Mode of Communication: Songs and Singing in Shakespeare’s Tragedies* başlıklı doktora tezinde Ophelia’nın şarkılarının kendisine özel bir iletişim dili olarak ortaya çıktığından bahseder:

Ophelia’nın *Hamlet*’te yaptığı, sözsöz dil ve müziği birleştirerek öznel bir iletişim aracı inşa etmektir. Şarkılar söyleyerek sadece bir mesaj aktarmaz, aynı zamanda anlaşılması açıkça zor olan bir anlam da iletir. Dahası, bu şarkıları, çeşitli karakterlerin onun gerçekte ne anlattığını anlamaya çalıştıkları bir arka plana yerleştirerek, şarkıları diyalogun parçası olarak kullanır.” (Bilge 2008: 67)

Hamlet’in de bilinçli bir delilik rolü üstlendiği oyunda, prensin deli rolünü oynarken bile zekice laflar eden bir karakter olarak sunulması, fakat Ophelia’nın şarkılar ile iletişim kurması da metni disiplinlerarası bir eser olarak ortaya çıkarır. Sadece müzik bir disiplin olarak metne dahil olmakla kalmaz, toplumsal cinsiyet ve kadın kimliği üzerine çeşitli yorumlara olanak tanıyan bu farklılıklar, delilik ve cinsiyete göre değişen algı veya en temelinde delilik ve ortaya çıkardığı eylemler, anakronik bir bakış açısı ile sosyoloji, psikoloji ve psikanaliz disiplinlerini de içinde barındırır.

Oyunun bir parçası olan “oyun içinde oyun” tekniği tiyatroyu bir disiplin olarak ele almayı sağlar. Şehri ziyaret eden bir tiyatro grubunun Hamlet’in daveti ile saraya gelmesi ve Hamlet’in oyunculara Virgil’in *Aeneis*’inden pasajlar

⁵ Bkz. Shakespeare, *Hamlet*, Arden Edition (2003) (s. 348) ve F. Zeynep Bilge de *An Alternative Mode of Communication: Songs and Singing in Shakespeare’s Tragedies* başlıklı tezinde bu değişen sahne yönlendirmelerinin öneminden bahseder (s. 72).

sunmalarını rica ettikten sonra, sarayda, daha sonra “Fare Kapanı” (Shakespeare 1998: 94) olarak adlandıracağı, “Gonzago’nun Öldürülmesi” oyununu, kendi istediği değişikliklerle oynamalarını ister. Sarayda sahnelenen oyunun kralı rahatsız etmesi ile tiyatronun mesaj taşıyan güçte bir sanat/anlatı olması geleneği de tekrar edilir. Bu sahne sadece sanat ve tiyatronun o dönemde nasıl algılandığı ile ilgili bir yorum getirmekle kalmaz, aynı zamanda bir meta-tiyatro ögesi olarak da algılanabilir çünkü oyun içinde oyun ögesi ile birlikte ana metnimizin de bir oyun olduğunu, hatta çeşitli dizelerle ana karakterlerimizin de aktör olduğunu bize hatırlatır.

Müller’in *Hamlet Makinesi* de meta-tiyatro ögesi ekseninde benzer disiplinleri içinde barındıran, disiplinlerarası olduğu gibi medyalararasılık ilkelerini de kapsamına alan bir metindir. *Hamlet*’in bir yeniden yazımı olan dokuz sayfalık⁶ oyun her biri ayrı başlık taşıyan beş bölümden oluşur; pastiş, kolaj, montaj ve çok dillilik⁷ öğelerini ve sahne yönlendirmelerinde farklı sahneleme tekniği ve teknolojilerini içeren bir metin sunar. Bütün bu özellikleri ile *Hamlet Makinesi* tam anlamıyla post-dramatik bir metindir. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* adlı eserinde postmodern tiyatro ve postdramatik terimlerini ve özelliklerini şu şekilde açıklar:

Burada söz konusu olan zaman dilimi için — yaklaşık olarak 1970lerden 1990lara — postmodern tiyatro terimi yerleşik hale gelmiştir. Bu çeşitli şekillerde sınıflandırılabilir: yapı-çözümçü tiyatro, çoklu-medya tiyatrosu, canlandırıcı biçimde geleneksel tiyatro, jest ve hareket tiyatrosu. [...] Uluslararası postmodernizm tartışmasından ortaya çıkan anahtar kelimeler şöyledir: muğlaklık; kurgu olarak sanatı övmek; gelişim olarak tiyatroyu övmek; süreksizlik; çok kökenlilik⁸; metinsel olmamak; çoğulluk; çoklu kodlar, tahrip; tüm alanlar; saptırma; tema ve başkişi olarak oyuncu; biçim bozma; sadece temel malzeme olarak metin; yapı-çözüm; metni otoriter ve kadim saymak; drama ve tiyatro arasında üçüncü bir terim olarak performans; mimetik karşıtı; yorumlanmaya karşı koyma. Duyduğumuza göre, postmodern tiyatronun söylemi yoktur ama aracılık, el hareketleri, ritim ve tını hakimdir. Dahası: nihilist ve grotesk biçimler, boş mekan, sessizlik. [...] Post-dramatik tiyatro sadece ‘boş’ mekanı bilmekle kalmaz, aynı zamanda aşırı dolu mekanı da bilir. Aslında ‘nihilist’ ve ‘grotesk’ olabilir — ancak *King Lear* da olabilir. Gelişim, çok kökenlilik veya çoğulluk sırasıyla — klasik, modern ve ‘postmodern’ — tiyatronun tamamı için geçerlidir. (Lehmann 2006: 25)

⁶ Türkçe baskısı.

⁷ polyglossia

⁸ Heterojenlik.

Böylelikle Lehmann yaklaşık olarak 1970’ler -1990’lar tiyatrosunun postmodern olarak isimlendirilmesinin ötesinde post-dramatik teriminin neden daha uygun olduğunu açıklamış olur. Yeni tiyatronun, eski veya genel anlamda tiyatro türü ile bağlarını da göstermiş olur. Fakat bahsettiği anahtar kelimelerin birbiriyle zıtlık taşıyan durumları içerdiği de kolaylıkla görülebilir, ancak çoğulluk, çok kökenlilik ve çoklu olma durumundan kaynaklı bir şekilde birbiriyle zıt öğelerin bir araya gelebilmesi de dönemin özelliklerinden biri haline gelir. Çünkü çoklu olma durumu tiyatro metin ve performanslarının kullandıkları teknik, dil ve hatta sundukları anlamlar açısından da geçerlidir. Lehmann aynı eserinde, Müller’in *Hamlet Makinesi* de dahil olmak üzere metinlerinde kullandığı, çeşitli teknikleri post-dramatik tiyatronun öğeleri olarak görür: “Kolaj ve montaj dışında, çok dillilik ilkesi de post-dramatik tiyatrodan her zaman yer alır” (a.e.: 147). Dokuz sayfalık *Hamlet Makinesi* metninde yazar iki pasajı İngilizce verir, çeşitli defalar farklı metinlerden doğrudan alıntı yapar, söz dizimi ve kelime yapılarını bozduğu cümleler dışında janrlar arası geçişler yaptığı cümleler de vardır.

Müller, çok daha uzun ve yoğun bir yeniden yazım amacı ile başladığı bu 1970’ler sonuna tarihlenen oyununda, aslında *Hamlet*’teki kral babası öldürülen ve tahttaki hakkı katil amcası tarafından gasp edilen genç prens hikayesini 1950’lere, Stalinizmin çöküşü sonrasına taşıyıp, yaklaşık 200 sayfalık bir oyun yazmayı planlamıştır:

Ancak, bu parçanın orijinal fikri *Hamlet Makinesi*’nden çok farklıydı. 1975’te Müller yaklaşık 200 sayfa olacak bir metnin sahnelerini tasarlamaya başladı. 1956’da Stalinizmin feshinden sonra sosyalist bir ülkeye dayanan değişik bir Hamlet teması versiyonu olacaktı. “şüpheli koşullar altında öldürülen yine de resmi devlet töreni ile gömülen yüksek rütbeli bir parti çalışanının oğlunun durumuyla ilgileniyordum. Dahası, Macar Ayaklanmasındaki bir Hamlet’in durumu çok ilgimi çekmişti. (Weber 1980: 137-8)

Fakat bu yeniden yazım sürecinde daha kısa ve anlam açısından daha yoğun ve karmaşık, performans açısından da daha deneysel bir metin ortaya çıkar. Hatta son hali ile metnin aslında disiplinlerarası varlığını da ortaya koyduğunu ileri sürmek yanlış olmaz. *Hamlet Makinesi*, *Hamlet*’i yeniden yazarak, *Macbeth*, *Richard III*, *Suç ve Ceza* gibi metinleri alıntılarla veya anlatısı içinde harmanlayarak metinlerarasılık özelliğini pastiş ve montaj ile ortaya koyar. Ancak Müller’i *Hamlet*’i yeniden yazmaya iten, yukarıdaki alıntıda da bahsi geçen, politik, felsefi ve tarihî nedenler ve metindeki tarihî arka plana göndermeler, politika ve tarih gibi disiplinlerin de anlatısında yer aldığına kanıttır. Fakat Müller, pastiş, kolaj, montaj, yapı sökümleri ve Lehmann’dan

yapılan alıntıdaki diğer anahtar kelimelere karşılık gelen teknikleri (Lehmann 2006: 25) öyle kullanır ki, metnin biçemi ve tekniği kendi başına yazarın İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyanın ve kültürün durumu ile ilgili eleştirisini yansıtır hale gelir:

Karakterlerinden geçmiş ve yaşayan Alman entelektüellere, onların başarılarını ve tarihi yenilgilerini karamsar bir açıdan görüp, dramatik yapıyı paramparça ederek, bu tarihi, trajik veya grotesk kısır çabalar dizisi olarak gösterir. (Weber 1980: 137)

Dramatik yapıdaki parçalanma, Weber'in de bahsettiği gibi tarihteki parçalanmanın bir yansıması olarak da okunabilir ve Müller, bir sosyalist ve bir entelektüel olarak sosyalizmin ve entelektüellerin başarısızlığını da oyununun parçalı, gelenekselden kopuk, anlaşılması güç ve umutsuzlukla biten yapısı ile eleştirir:

Hamlet Makinesi'ni 'entelektüel pozisyonun bir öz-eleştirisini' olarak tanımlar ve 1968'den beri Batılı entelektüeller tarafından deneyimlenen başarısız devrim hissinden de bağımsız değildir: Müller bunun, oyunun sadece bir yönü olduğunu söylese de 'oyunda Hamlet Marx, Lenin ve Mao'nun başlarını keser'. (Calandra 1983: 128)

Hamlet Makinesi'nin "Aile Albümü" başlıklı ilk bölümünde Müller *Hamlet*'teki Marcellus'un 1. Perde 4. Sahnedeki "Something is rotten in the state of Denmark"⁹ (Shakespeare 2003: 215) dizesini alır ve yine İngilizce olarak ve büyük harflerle dizeyi şu şekilde değiştirir: "SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE/LET'S DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON"¹⁰ * (Müller 2008: 160). Müller Shakespeare'in farklı oyunlarından aldığı dizeleri montajladığı bu pasajda, söz konusu dizelere geldiğinde yeni bir metin ortaya çıkarır. Kendi ülkesi de dahil her şeyin parçalandığı ve çoğu çabanın başarısızlıkla sonuçlandığı bu çağdan "umut çağı" diye bahsederken yine bir eleştiri getirir. Bu nedenle, özellikle *Hamlet* metninde bu dizenin gerçek bir çürümeye işaret edeceği düşünüldüğünde, "çürümüş bir şeyler var bu umut çağında" olarak dizeyi yeniden yazması (oldukça postmodern bir kavram olan) geçmişle ve gelecekle ilgili şüpheleri¹¹ ve umutsuzluğu simgeler. Takip eden dizede Dünya'yı aya fırlatma arzusu, yine çağla ilgili şüphe ve

⁹ "Çürümüş bir şey var Danimarka krallığında." (Shakespeare 1998: 36)

¹⁰ "ÇÜRÜMÜŞ BİR ŞEYLER VAR BU UMUT ÇAĞINDA/HADİ DÜNYAYA DALIP ONU AYA FIRLATALIM" (Çevirmen Notu, Müller 2008: 160)

*Daha sonra metinde bahsedileceği gibi Müller oyununu Almanca yazmış olsa da başka metinlerden (Shakespeare oyunları gibi) yaptığı montajları orijinal dili olan İngilizcesi ile kullanmıştır.

¹¹ Scepticism.

umutsuzlukların ortaya çıkardığı şiddetli bir eylem arzusu olmakla birlikte, 1969’da Ay’a yapılan seyahat ve bu keşiflerin doğurduğu umutlara, geçmişin bilgisi ile gelecek umutlarının da aslında karşılıksız olduğu şüphesine doğrudan bir göndermedir.

Oyunun “BUDA’DA PEŞTE GRÖNLAND SAVAŞI” (Müller 2008: 162) başlıklı 4. bölümünde Hamlet karakteri “Soba tütüyor huzursuz Ekim’de./ A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST TIME/ JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR A REVOLUTION”¹² (a. e.: 163) dizelerini söylediğinde de benzer tarihî ve edebî göndermelerde bulunur. “Huzursuz Ekim” daha sonra gelen “revolution” (devrim) kelimesinin de desteklediği gibi 1917’deki Ekim Devrimi’ne göndermedir ve aslında sosyalizmin başarısızlığına da bir gönderme olarak okunabilir. Yazarın İngilizce olarak yeniden yorumladığı dizeler ise İngiliz-Amerikan şair T.S. Eliot’ın 1927 tarihli “Journey of the Magi” (Eliot 2004: 103) şiirinin ilk dizelerinden alınmıştır.¹³ Ancak Müller’in montaj ve kolaj yöntemi ile yeniden yazdığı bu dizelerle yine karamsar bir bakış açısı ortaya çıkmaktadır. Şiirin kendi başlığı da dikkate alınarak düşünüldüğünde çok arkaik, dinî bir gönderme üzerinden yeniden sosyalizm ile ilgili hayal kırıklıklarını ortaya koyduğu düşünülebilir. T. S. Eliot’ın şiirinde yolculuk yapmakta olan *magi*, bilge kişiler, aslında *Yeni Ahit*’te Kral Herodes tarafından bebek İsa’yı bulup ona secde etmeleri ve hediye götürmeleri için Şark’tan gönderilen üç müneccimin yolculuğundan esinlenilmiştir¹⁴, şair müneccimlerin ağzından bu yolculuğu yeniden yazar. Şiire göre yolculuğun sonunda müneccimler şahit oldukları peygamberin ve yeni bir dinin doğumu ile aslında bildikleri dünyanın ve hatta kendilerinin de ölümüne şahit oldukları ve geri döndükleri krallıklarında artık hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağı gerçeği ile yüzleşirler (Eliot 2004: 104). Buradan hareketle, Müller’in dizeleri de devrim için benzer sözler söylerken, devrimin doğuşuna şahitlik etmek için yola çıkan bilge kişilerin gözlerinin açılması ve hayal kırıklığına uğramaları ile ilgili de bir yorum katar. Yine kendi şahit olduğu ve kendisinin de dahil olduğu entelektüellerin başarısızlığına dair göndermelerin devamı olduğu da düşünülebilir.

Müller’in montajı ve dinî bir hikayeden modernizm etkisi altında yeniden yazılmış bir şiiri kendi oyununda 2. kez yeniden yazıyor olması ile elbette sanat

¹² “KÖTÜ BİR SOĞUK ALGINLIĞINA YAKALANDI BU YÜZDEN TAM DA EN KÖTÜ ZAMANDA / TAM DA EN KÖTÜ ZAMANI YILIN BİR DEVRİM İÇİN” (Çevirmen Notu, Müller 2008: 163)

¹³ “A cold coming we had of it,/Just the worst time of the year/For a journey, and such a long journey [...]” (Eliot 2004: 103).

¹⁴ (*Kitabı Mukaddes* 2005: Matta 2: 1-12.)

kuramlarının, hatta Plato ve Aristotle'e'dan itibaren sanat/teyatroy için sıklıkla taklit etme, benzetme eylemi tanımının kullanılmasının farkındalığı ile yazdığını gösterir. Fakat daha çok, postdramatik teyatroyun özelliklerinden olan eski anlatılara dönüşü kullanırken, yaşadığı çağda o eski büyük anlatıların tekrar edilemeyeceğini veya aynı anlamı taşıyamayacağını da gösterir.¹⁵

Bu tür alıntılar ve tarihsel ve felsefi alt metinler dokuz sayfalık metnin genelinde görülür ve yakın okuma ile dokuz sayfalık metin için yüzlerce sayfalık yorum yapılabilecekken, dramatik bir metin olduğu ve canlı aktarım ilkesi ile seyirciye aktarılacağı düşünüldüğünde metin seyirci için anlaşılması zor bir hale gelir. Anlaşılması zor ve hatta özellikle seyirci deneyimi sırasında anlamsız olmayı seçmek de akıma ait oyunların bir özelliğidir. Lehmann Müller'in amacını şu şekilde yorumlar:

Heiner Müller okura ve izleyicilere, her şeyi kavrayamayacakları kadar çok şey yüklemek istediğini ifade eder. Sıklıkla, dil sesleri sahnede aynı anda sunulur böylelikle kişi bunları sadece kısmen anlayabilir, özellikle de farklı diller kullanıldığında. (Lehmann 2006: 25)

Bunun yanı sıra, Müller'in post-dramatik teyatroy unsurlarını kullanırken (montaj, kolaj, vs. gibi), Brecht'in epik teyatroyuyla ortaya çıkan yabancılaştırma efekti tekniğini uyguladığından da söz edilebilir. Orijinal dili Almanca olan bu metinde (farklı dillere çevrildiğinde de) anlatı İngilizce montajlarla devam eder/bölünür bir araya geldiğinde anlamı olmayan hatta bütünlüğü olmadığı söylenebilecek monologlardan oluşan oyun bu anlamda da klasik oyun yapısından ayrılır, çünkü bütün bölümler monolog halindedir ve diyalog içermez. Ancak aktörlerin aksiyon anlamında iletişim kurduğu fakat sözsözsel olarak kur(a)madığı bu yapı da diğer özelliklerle birlikte seyircinin bir oyun izlediği gerçeğini unutmamasını sağlamak için kurulduğu gibi çağın birey, toplum, kadın-erkek ve aralarındaki iletişim(sizlik) ile ilgili durumu ve/veya yazarın düşüncelerini de gösterme amacı taşır.

Oyuncu/Karakter söz konusu olduğunda, yabancılaştırma efektinin de ötesinde, farklı bir karakter algısı ile oyun metatheatroy alanına girdiğini de hatırlatır. *Hamlet Makinesi*'nde Hamlet'i oynayan tek bir oyuncu düşünülmüştür fakat metinde bu oyuncu hem Hamlet'i hem de Hamlet Oyuncusu'nu oynar ve

¹⁵ Jean-Francois Lyotard, 1979 tarihli *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* başlıklı eserinde postmodernizmi üst-anlatılara şüpheli yaklaşım olarak tanımlar ve anlatının "işlevlerini, büyük kahramanını, büyük tehlikelerini, büyük yolculuklarını ve büyük amacını" kaybettiğini savunur (Lyotard 1984: xxiv). Lyotard'ın postmodernizmin tanımı ve postmodernizmin büyük anlatılarla ilişkisi ile ilgili görüşleri, postdramatik teyatroyda ve Müller'in oyununda görülen anlatı fikriyle yakından bağlantılıdır.

oyunun 4. bölümünde o ana kadar Hamlet olarak konuşan oyuncu, "maskesini ve kostümünü çıkarır” ve Hamlet Oyuncusu olarak konuşmaya başlar:

Ben Hamlet değilim. Artık rol yapmıyorum. Sözcüklerimin bana söyleyecek bir şeyi yok artık. Düşüncelerim imgelerin kanını emiyor. Dramım gerçekleşmiyor artık. Arkamda dekor kuruluyor. Dramıma ilgi duymayan insanlar tarafından, dramımı umursamayan insanlar için. Benim de umurumda değil artık. Artık oynamayacağım. *Sahne işçileri, Hamlet oyuncusu tarafından fark edilmeden bir buzdolabı ve üç televizyon getirip kurarlar. Buzdolabının sesi. Üç sessiz program.* Dekor bir anıttır. Tarihe damgasını vurmuş bir adamın yüz kat büyük bir tasviri. Bir umudun. [...] Umut gerçekleşmedi. (Müller 2008: 163)

Hamlet oyuncusu maskesini çıkardığı anda artık Hamlet değildir fakat kendisi de değildir, yine yazarın yazdığı Hamlet Oyuncusu karakterini oynamaktadır. Bu *Hamlet*’tekinden farklı da olsa oyun içinde oyun ögesi olarak algılanabilir ve seyirciye bir oyun izlediği gerçeğini hatırlattığı/unutturmadığı için de bir metatiyatro ögesidir. Ancak metnin geneline bakıldığında Hamlet oyuncusunun Hamlet’ten daha uzun süre, aralıksız, yani bölünmeden konuştuğu (yaklaşık dört sayfa boyunca) görülecektir, her ne kadar arada yine montaj tekniği ile başka metinlerden alıntılar replikleri haline gelse de (ki bu yine sahnede konuşanın oynuyor olduğuna işaret eden bir öge olarak görülebilir) genel olarak oyunculuğun/tiyatronun doğasını ve içinde yaşadığı tarihin ihtimallerini eleştirir. Hem bir disiplin olarak tiyatronun sorunlarını, hem de liderler, umut ve isyan hakkındaki klişeleri dile getirir. Tiyatronun birden fazla insanın emeğini içeren bir sanat oluşunu vurgularken, oyuncunun dramı ile (oyun kişisi ve aktör) kimsenin ilgilenmediği şikayeti aslında tiyatronun içinde yer alan herkes için geçerli bir durumu da yansıtır. Ancak asıl eleştiri yine geçmiş hayal kırıklıkları ve gelecek kaygısı ile ilgilidir. Dekorun bir anıt olması, bir umudu simgelemesi ve umudun gerçekleşmemesi Müller’in yine parçalanmış ülkesi ve sosyalizmin başarısız oluşu ile ilgili kırılganlıklarının izleri olarak okunabilir. Hamlet oyuncusunun, dramı[m] “gerçekleşecek olsaydı, isyan döneminde gerçekleşirdi” (Müller 2008: 163) diyerek anlatmaya/oynamaya başladığı isyan senaryosu da bilindik bir senaryoya dönüşerek sona yaklaşır. Oyuncunun bu senaryoda alabileceği ve gerçek yaşamda da var olan çeşitli konuları sıralar ve sonunda yine dramının gerçekleşmediğini çünkü metnin kaybolduğunu söyleyip tiyatroya dahil olan herkesi de eleştirerek isyan senaryosunu bitirir. Daha sonra gelen “Heil COCA COLA” (a. e.: 165) kapitalizmin tek güç olarak yükselişini vurgulayan bir dize halini alır, burada yeniden sosyalizmin başarısız olmasının kırılgılığı da görülebilir. Yazar, Hamlet oyuncusunun konuşması boyunca hem tarih ve politika tartışmalarına devam eder, hem de tiyatro sanatını bir disiplin olarak ele alır. Metin kaybolduğu için dramı gerçekleştiremeyen Hamlet

oyuncusu, hala oyunda olduğu gerçeğini hatırlatır, okura/seyirciye metin olmadan tiyatro olur mu sorusunu da irdeleme şansı tanır. Yüzlerini soyunma odasına asan oyuncular (a. e.: 164) oyun kişisi ile birey olarak oyuncu arasındaki farkı, oyuncunun fiziksel olarak olmasa da hala bir şekilde maske takarak rolünü bir kostüm gibi giydiğini ön plana çıkarır. Fakat aynı pasaj bir yandan da tiyatronun televizyon karşısındaki işlevini, önemini yitirir hale geldiğini gösteren bir pasaj olarak da yorumlanabilir:

Metin kayboldu. Oyuncular yüzlerini soyunma odasındaki çiviye astılar.
Yerinde çürüyor suflör. İzleyici sıralarındaki içi doldurulmuş veba cesetleri parmaklarını bile kıpırdatmıyor. Eve gidiyorum ve zaman öldürüyorum, bütünleşerek/Bölünmemiş Ben'imle.
Televizyon Gündelik Tikinti Tikindirici
Hazır gevezelik Reçeteli neşe
KEYİFLİLİK nasıl yazılır
Günlük cinayetimizi ver bize bugün
Çünkü Senindir hiçlik Tikindirici
İnanılan yalanlar [...] (a. e.: 164-5)

Metnin kayboluşu, oyuncuların rollerini bırakışı, suflörün yerinde çürümesi tiyatro ile ilgili kayıplara işaret edebileceği gibi, seyircilerin içi doldurulmuş kıpırdamayan cesetleri ise hem tiyatro seyircisinin öldüğü, belki de oyuncunun da yapacağı gibi televizyon seyircisine dönüştükleri, hem de seyircisi olmadığı için tiyatronun işlevsiz hale geleceği anlamlarına gelebilir. Matthew Griffin'in "Image and Ideology in the Work of Heiner Müller" adlı makalesinde de yazarın altını çizdiği gibi Müller bu monologda sadece modern dünyayı eleştirmekle kalmaz, bir yandan da hala kaybedilen ihtimallerin eleştirisini yapmaktadır ve aslında iki durumun da birbirini tetiklediği düşünülebilir:

Domdey ve Herzinger'in tartıştığı gibi, [Müller'in] modernite eleştirisi genellikle ütopyanın kaybının, kırılmış ideallerin yerini tutar. Tüketim kültürü ve Batı politikası 1970lerin sonu gibi erken bir dönemde, giderek artan bir şekilde Müller'in hedefi haline gelir: "Televizyon / Tikinti," diye yazar. [...] Tarihi olaylara ve politik çatışmalara cevap olarak bir imgelem kavramı uygulanmıştır. (2001: 427)

Yazarın fotoğrafının, Hamlet oyuncusunun artık nefes almak, sevmek veya ölmek istemediğini söylemesinin ardından yırtılması da yine bir disiplin olarak tiyatro hakkında çeşitli yorumlara olanak tanır (Müller 2008: 166). Yazarın olmadığı bir tiyatro anlayışı düşünülebilir mi ve hatta yazarsız bir oyuncu düşünülebilir mi? Ancak bu sahne yönlendirmesinin yazar tarafından konduğu gerçeği de farklı yorumlara açıktır. Aynı eylem Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" kavramıyla da açıklanabilir, yani metin/performans, yazarı arka plana atarak okur/seyirci okuması odaklı bir özellik alır. Barthes'ın "The Death of the

Author” makalesindeki görüşüne göre, yazar varlığını sürdürdükçe metni sınırlandırır ve okur metni yazara göre anlamlandırmaya çalışır. Ancak yazar metni ürettikten sonra mecazen ölürse, yani metnin yazarının yaşamı ile bağı kalmaz, yazar tanrı konumunda olmaz ise, metni çözmek, anlamlandırmak zorlaşabileceği gibi daha fazla ihtimale de olanak sağlayacak, özgürleşecek ve sadece okunduğu anda anlam kazanacaktır (Barthes 1977: 142-8). Yeni Eleştiri’nin (New Criticism) de altını çizdiği bu düşünce ile dönemdaş olan Müller’in oyun yazarı olarak kendi tanrısal konumunu sorguladığı ve hatta oyun içinde fotoğrafının yırtılması ile kendisini mecazen ortadan kaldırdığı düşünülebilir, dahası seyirciden oyunu performans sırasında yazardan bağımsız bir şekilde anlamasını istediği de ileri sürülebilir. Bu öge meta-tiyatro anlayışına katkıda bulunmasıyla da aynı amaca hizmet eder.

Aynı monolog içinde, sahne yönlendirmelerine göre, sahnede kullanılması gereken üç ekran ve buzdolabı olması, ekranlarda sessiz bir şekilde üç farklı programın açık olması, yazarın fotoğrafı yırtıldıktan bir süre sonra ekranların kararması ve buzdolabından kan akması gibi ayrıntılar metnin çok disiplinli olduğu kadar, çoklu medya kullanımını da gösterir. Müller ekranlardaki programları belirtmese de tiyatro sahnesinde program akışı olan ekranlar olması yine yeni teknolojinin dolayısıyla yeniçağın bir eleştirisi olarak sahnede durmaktadır.

Ophelia’nın ve oyunun son sahnesi olan 5. bölümün sahne yönlendirmeleri de çoklu medya kullanımı fikrini destekler: “*Okyanusun derinlikleri. Ophelia tekerlekli sandalyede. Yanından balıklar enkazlar cesetler ve ceset parçaları geçer*” (Müller 2008: 166). Okyanusun derinliklerini ve Ophelia’nın yanından geçen balıklar, cesetler gibi imgeleri sahnede var etmek için farklı medyaların kullanılması gerektiği şüphe götürmez; Müller, görsel sanatlar, sahne sanatları ve yazın olarak tiyatroyu birleştirir. Yazın olarak farklı bir sembolizmi olan öğeler; Müller’in sahne yönlendirmelerine yerleştirdiği “*Ophelia. Yüreği bir saat,*” sahnedeki tabutlar, “*Claudius, şimdi Hamlet’in babası,*” “*bir melek, ensesindeki yüz Horatio,*” “*bir salıncakta meme kanserli Meryem Ana,*” daha önce de bahsedilen buzdolabı, televizyonlar, “*üç çıplak kadın: Marx, Lenin, Mao,*” “*okyanusun derinlikleri*” “*Ophelia sahnede beyaz ambalajı içinde [...]*” (a. e.: 161-67) gibi dekor, eylem bildiren cümleler performansta, görsel ve sembolik birçok anlam taşır ve çoklu medya kullanımının ortaya karmaşık ama anlamlı bir bütün çıkardığı görülür. Bu yönlendirmelerde Claudius, Horatio, Ophelia gibi karakterlere yapılan göndermeler veya betimlemeler yine çeşitli karakter yorumlarını okura/seyirciye sunar. Orijinal metinde Claudius, Gertrude ile evlenerek mecazen Hamlet’in babası olur, Horatio metindeki en iyi ve masum karakterlerden biridir ve Ophelia konuşma ve eylem hakkına sahip

olmadığı gibi ölümü ile tamamen eylemsiz hale gelir, bu imgeler orijinal metindeki bir gerçekliğe gönderme olduğu gibi rahatsız edici başka yorumlara da olanak sağlar. Farklı bir örnek olarak meme kanserli Meryem Ana dinsel bir sevgi, bağışlanma ve kurtarılma imgesini giderek yaygınlaşan bir hastalık imgesi ile birleştirir. Bunu yaparken sadece çağımızda kadınlarla ilgili sorunlara dikkat çekmekle kalmaz, çağın ve hatta dinin sevecen tarafının ve belki de umudun hastalıklı olduğu veya hastalıkla sınındığı düşüncesini dönem için çağdaş ve aykırı bir şekilde görselleştirir. Karl Jirgens’in “Beckett and Beyond: Ergodic Texts, the Neo-Baroque, and Intermedia Performance as Social Sculpture” başlıklı makalesinde de bahsettiği gibi, performansta bütün bu küçük parçalar bir araya gelerek “toplumsal bir heykel” oluşturur:

Medyalar-arası performanslar seyircileri basılı medyanın yapabileceğinden çok daha doğrudan meşgul eder ve böylelikle edimsel¹⁶ sanatsal diskuru ‘toplumsal heykel’ olarak adlandırabileceğimiz bir yöne doğru genişletir. (Jirgens 2014: 63)

Yine Jirgens’e göre bu tür performans yaratıcılarının başında “global intermedia innovators” (a. e.: 78) yani evrensel medyalararasılık öncülerinden biri olarak saydığı Müller gelir. *Hamlet Makinesi*, yazarın sahne yönlendirmeleri ile baleyi, dansı tiyatro ile birleştirir, müze, mezarlık, üniversite gibi binaları simgesel düzeyde sahneye taşır (Müller 2008: 162), yani birbirine benzer ve birbirinden bağımsız disiplinler tiyatro metni ve performansında bir arada var olmayı başarır.

Müller’in oyunu bir yandan da yazın olarak tiyatro ve performans olarak tiyatronun bambaşka anlam ihtimalleri taşıyan, ister istemez farklı teknikleri kullanan, aynı dal altında iki ayrı disiplin olarak algılanabileceği düşüncesini de güçlendirir.

Metin ve birebir bir performansı göz önüne alındığında da bu yeniden yazım, karakterleri ele alışı ile de disiplinlerarasılık özelliğini sürdürür. Müller *Hamlet Makinesi*’nde yüzlerce yıllık yazın eleştirisini ve özellikle Hamlet ve Ophelia yorumlamalarını harmanlayıp, post-dramatik tiyatronun parçalı, karmaşık yapısından da yararlanarak sunar. Oyunun adı düşünüldüğünde de benzer bir sonuca varılabilir; Hamlet Makinesi tamlaması ekseninde yazar ve/veya oyuncu (ve belki de eleştirmen/kuramcı/seyirci) Hamlet üreten bir makine olarak görülebilir. Hatta yazarın makine gibi Hamlet üreten biri olma düşüncesi yazarın adı ve soyadının baş harfleri ile *Hamlet Makinesi*’nin kısaltmasının H.M. olması durumuyla da desteklenir:

¹⁶ Performative

Mesela başlık, Müller’in eserde (“bir makine olmak istiyorum”) alıntıladığı Andy Warhol’un makineleşmiş sanat fabrikasına ve Marcel Duchamp’ın “Bekar Makine”sine bir göndermedir. Yazar 1982’de “O zamanlar şöyle yorumlanmıştı: Hamlet Makinesi = H.M. = Heiner Müller. Bu okumayı özenle yaydım” demiştir. (Kalb 1998: 49-50)

Bu sadece yazarın/oyuncunun mekanikleşmesi ve organik bağların yok olması eleştirisini vermekle kalmaz, metnin farklı farklı Hamletler sunduğu gerçeğinin altını da çizer. Hamlet karakterinin replikleri, bunların arasında büyük puntolarla yazılan alıntılar, montajlar, Hamlet Oyuncusu’nun Hamlet’i oynamayı bıraktıktan ve maskesini tekrar taktıktan sonraki sözleri, bunların her biri farklı Hamlet yorumlamalarını okura/seyirciye sunar. Dokuz sayfalık oyunun neredeyse sekiz sayfalık kısmında Hamlet ve Hamlet Oyuncusu olarak konuşan oyun kişisi, ataerkil düzeni veya entelektüelleri simgeleyen bir erkek karakter olarak sahnede yer alır. Bir yandan bilinç akışı tekniği ile tasarlanmış olan replikleri, Hamlet’in Shakespeare metnindeki keder ve nefretle dolu olduğu kadar kendi eylemleri dahil her şeyi sorgulayan, eyleme geçemeyen filozof prens karakterinden, Hamlet’in öncülü Orestes’in nefret dolu, ama bir yandan da eyleme hazır, sorumluluk sahibi karakterinden izler taşır. Öte yandan,

YUKARI ÇIKMANA YARDIM EDEYİM Mİ AMCA AÇ
BACAKLARINI ANNE”, ve “[İ]şte geliyor beni yaratan hayalet, balta
hala kafasında. Şapkan başında durabilir, fazladan bir deliğin olduğunu
biliyorum. İsterdim ki annemin bir deliği eksik olsun sen etinin
içindeyken: kendime maruz kalmazdım o zaman. Karıları dikip kapamak
gerek, annelerin olmadığı bir dünya. [...] Ne istiyorsun benden. Devlet
töreni yetmiyor mu sana. (Müller 2008: 159-60)

gibi cümleleri ile annesinin cinselliği ile baş edemeyen, babasını mecazen öldürüp annesiyle kavuşmayı başaramamış, Ödipal kompleksini yenememiş Freudyen bir Hamlet karakteri ortaya koyduğu gibi, kendine maruz kalmak istememesi yani doğmamış olmak istemesi ile de Varoluşçu bir Hamlet karakteri ortaya çıkar. Ancak başa dönersek, Hamlet/Hamlet Oyuncusu erkek egemen toplumun, çağın toplumsal yapısının da temsilcisi olarak ön plana çıkar ve yaşananlarla ilgili çaresizliği ve umutsuzluğu simgelediği gibi, buna sebep olan kişi olarak da ortaya çıkar. Hamlet’in oyundaki son eylemi, üç çıplak kadının canlandırdığı Marx, Lenin ve Mao’nun kafalarını bir baltayla yarmak olur ve ardından buz çağı gelir (a. e.: 166). Bu an sadece yazarın da hayal kırıklığını duyduğu sosyalizmin başarısızlığını ve doğru şekilde uygulanamamış oluşunu değil, aynı zamanda umutların yok oluşunu ve şiddetin (erkek şiddetinin) baskın halini koruyuşunu da simgeler. Çünkü Müller’e göre oyunda umut kaynağının sosyalizm imgesiyle de birleştiği görülen kadın karakter olduğu, fakat Ophelia’yı yansıtma biçimi ile yine umut ışığı göremediği

sonucuna varılabilir. Oyunun son sahnesinde, ikinci ve son (yarım sayfadan kısa) konuşmasını gerçekleştiren Ophelia, tekerlekli sandalyededir ve konuşmaya başladığında “[D]oktor gömlekli iki kişi Ophelia’yu ve tekerlekli sandalyeyi aşağıdan yukarıya sargı bezleriyle” sararlar, konuşması bittiğinde (veya susmak zorunda bırakıldığında) “[A]damlar çıkar. Ophelia sahnede beyaz ambalajı içinde kıpırdamadan durur” (a. e.: 167). Son replikleri eylem, öfke ve intikam mesajı ile dolu olsa da hareket edemez/zapt edilmiş halde sahnede kalır. Bu da bir umutsuzluk resmi olarak görülebilir, Müller kendisi de bu sahneyi şu şekilde açıklar:

Son sahne bu his ile tanımlanır: artık çok geç olduğu; devrimin artık sadece dünyanın etrafını dolaşan bir denizaltında var olabileceği hissi. Sonra, bunu yazarken, burayı yeniden değiştirdim, böylelikle Ophelia/Electra’nın temsil ettiği devrim, bir denizaltındayken bile, psikiyatrlar veya bu beyaz önlüklü adamların kim olduğunu varsayacakları onlar tarafından sonunda susturulur. (Weber 1980’de alıntı: 140)

Bu yorumdan da yola çıkarak Müller’in umut, kadın ve devrim fikirlerini birbiriyle harmanladığını, ama çağın arka planında üçünün de var olma veya aktif olma şansları olmadığını düşündüğünü söyleyebiliriz, kısacası Weber’in de bahsettiği gibi, son imge toplumla ilgi kahredici bir yorum halini alır:

Ophelia’nın beyaz bandajlarla sarıldığı ve lanetler okuyup bildiğimiz şekliyle dünyayı reddettikten sonra sonunda susturulduğu son sahne, büyük ihtimalle sahne için yazılmış en kahredici çağdaş toplum yargısıdır. (Weber 1980: 140)

Ophelia’nın da, Hamlet karakterinde olduğu gibi, farklı yorumlarının sahnede yer aldığı, bu nedenle birden fazla anlam kazandığı söylenebilir. Ophelia ilk defa “KADININ AVRUPASI” başlıklı ikinci bölümde sahnededir, hatta bu bile kesin değildir, çünkü Ophelia’nın yanında Koro/Hamlet yazar. Kadının Avrupası başlığı, oyunda veya özelinde bu sahnede görülen Ophelia karakterinin sadece birey olarak değil, kadınları temsil eden toplumsal bir sembol olduğunun da altını çizer. Bütün kadınların Ophelia’nın repliklerini paylaşabilecek ortak deneyimleri yaşadıkları veya Ophelia’nın tek bir oyuncu kişisi olarak birden fazla kadını, hatta belki entelektüel kadın nüfusu temsil ettiği sonucuna varılabilir. Bu replikler bir yandan karanlık bir portre çizerken, öte yandan bir kurtulma çabasının eylemlerini de gözler önüne serer. Hamlet karakteri konuşmaya “[B]en Hamlet’tim” (Müller 2008: 159) diye başlarken Ophelia “Ben Ophelia” (a. e.: 162) diye başlar ve bu Ophelia’nın simgelediği şeylerin hala aynı şekilde var olduğu şeklinde okunabilir. Çünkü hemen ardından farklı farklı intihar senaryoları ile gerçek veya kurgu kadın intiharlarına gönderme yapıldığı düşünülebilir: “Nehrin kabul etmediği kadın.

İpteki kadın Bilekleri kesik kadın Aşırı dozlu kadın [...] Başı gaz ocağının içindeki kadın” (a. e.: 161). Bu göndermeler Woolf, Plath gibi entelektüel, Madame Bovary ve Ophelia’nın kendisi gibi kurgu intiharlara göndermedir:

“Nehrin kabullenmediği”, Shakespeare’in Ophelia’sına doğrudan uymasının yanı sıra Eliot’un “The Wasteland”ini aksettirirken (“Suda ölümden kork...”) *Germania Death in Berlin*’deki Rosa Luxemborg’a da bir göndermedir. “İpteki kadın...” diye başlayan dizeler *Gundling’s Life Frederick of Prussia Lessing’s Sleep Dream Scream and Obituary*’den Ulrike Meinhof’a ve yazarın ikinci eşi Inge Müller’e göndermedir - üçü de aşırı derecede sorunlu mağduriyet vakalarıdır [...] (Kalb 1998: 56)

16. yüzyıl oyunu olan *Hamlet*’te bu intihar dine, sisteme karşı bir başkaldırı ve hatta bir kaçış yolu olarak görülebilir ancak 20. yüzyılın sonlarına doğru Ophelia “[D]ün kendimi öldürmeyi bıraktım” (a. e.: 161) der. Bu ölümün başarılı bir sonuca ulaşmadığı mesajını verebileceği gibi pasif direniş veya kaçış olarak okunabilecek bir eylemden daha aktif, kesin bir kurtuluşa yönelik eyleme geçiş yaptığı anlamı da çıkarılabilir:

Tutsaklığımın araçlarını parçalıyorum sandalyeyi masayı yatağı. Yuvam dediğim savaş meydanını yakıp yıkıyorum. [...] Kanlı ellerimle yırtıyorum sevmiş olduğum ve beni yatakta masada sandalyede kullanmış olan erkeklerin fotoğraflarını. Hapishanemi ateşe atıyorum. Bir zamanlar yüreğim olan saati göğsümden kazıp çıkarıyorum. Sokağa çıkarıyorum. (a. e.: 161)

Sözlerinden de anlaşılacağı üzere, bu cümleler Ophelia ve onun simgelediği Kadınlar Avrupası’nın tutsaklık tarihini ve cinsiyet rolleri ile içinde sıkışıp kaldıkları durumu özetler. Ancak Ophelia’nın buna burada bir son vermeye karar verip, sistemin, toplumun kadınlar üzerinde baskı kurmayı sağladığı şeyleri bir bir yok edip, mekanik bir şekilde işlemesine sebep olduğu düşünülebilecek saati yüreğinden çıkarıp sokağa çıkması ile özgürlüğe ulaşma çabası gösterdiği söylenebilir. Bu durum aynı zamanda 1960lar ve 1970ler boyunca süren feminist hareketin, kadınların bağımsızlığı için sokaklara çıkma eylemlerini de içeren İkinci Dalga feminizmin de bir tarihçesi olarak görülebilir.

Ancak Müller’in yorumlamaları bununla sınırlı kalmaz, aslında oyunda farklı arketiplere gönderme yapıldığını düşündürecek betimlemeler vardır. Ophelia sahneye çıkmadan hemen önce sahne yönlendirmeleri şöyledir: “*Ölü kadınlar galerisi (bale). İpteki kadın Bilekleri kesik kadın vs. Hamlet onları bir müze (tiyatro) ziyaretçisi gibi süzer*” (Müller 2008: 162). Ophelia ise “*orospu gibi giyinip makyaj yapmış*” (a.e.: 163) olarak sahneye çıkar ve çok az söze sahip performansına dayalı bu sahne Ophelia’nın striptizini içerir. Masumiyet ve tehlikeli kadın imgeleri birbiri ardına verilir.

“Elektra konuşuyor” diye başlayan 5. Sahne Ophelia ve Elektra arasındaki benzerliğe dikkat çeker, bir yandan da bütün kadınların yazgısının aynı olduğu fikri de yeniden akla gelir. Ophelia karakterinin Elektra olarak konuşması, Müller’in de Hamlet’in öncülü olan “Adak Sunucular”ını (*Oresteia*) hatta Sartre’in *Sinekler*’ini ve belki de Eugene O’Neill’in *Elektra’ya Yas Yaraşır* oyunlarını da dikkate alarak *Hamlet Makinesi*’ni yazdığı düşünülebilir. Esinlendiği düşünülebilecek diğer üç oyunda da Ophelia ve Elektra karakterleri arasında benzerlikler vardır. Müller’in Ophelia’sı da bu benzerlikler üzerinden yeniden yaratılır. *Oresteia*, *Elektra’ya Yas Yaraşır* ve *Sinekler*’in, babasının intikamını alması için kardeşini eyleme çağıran, ancak eylemin öncesinde de sonrasında da kurban durumunda kalan Elektra’sının, *Hamlet*’in benzer şekilde erkek dünyası içinde sıkışıp kalmış olan, daha sonra babasının ölümü ile akli dengesini yitirip sistemin kurbanı haline gelen Ophelia’sı ile ortak yönü çoktur. Müller’in Ophelia’sı da Hamlet’in sözleri arasına sıkışmıştır, erkek dünyasında sıkışıp kaldığını da anlatır replikleri vardır ve dahası o da (babasının değilse bile, ki kendini babasının da kurbanı olarak görür) kendisine/kadınlara yapılanların intikamını almak arzusundadır. Ophelia’nın bu metinde de eylem açısından daha aktif, ama sistemde sıkışıp kalmış olması durumu, daha önceki tartışmaya geri dönülecek olursa, yine Müller’in kadınlar ve sosyalizm ile ilgili düşüncelerini ön plana getirir:

Müller, Lenin ve diğerlerinin benzer düşüncelerini referans vererek, biraz isteksizce, kadınların erkeklerden daha fazla tarihî yenilenme kaynağı olduklarını söylemiştir: “[devrime doğru] hareket taşrada başlar ve kadınlar erkeklerin taşrasıdır” (Kalb 1998: 55).

Umudu kadınlarda ve sosyalizmde gördüğü kadar, ikisinin ayrı ayrı veya beraber başarılı olma ihtimalleri olmadığını düşündüren Müller durumu yine Ophelia üzerinden gösterir. Ophelia 3. sahnenin sonunda içinden çıktığı tabuta geri döner, 5. ve son sahnede ise beyaz önlüklü doktorlar tarafından bandajlarla sarmalanıp konuşamaz, hareket edemez halde sahnede bırakılır. Bu örnekler hem kadınların kurtuluş umudu ile ilgili hem de değişim umudu ile ilgili karamsar bir resim çizer. Kadın ve sosyalizm imgelerinin birleştiği ve bu imgenin Batı’nın egemen düşüncesi, erkek egemen kapitalist sistem veya ne yapacağını çözemeyen entelektüeller tarafından yok edildiği fikri ise daha önce bahsedildiği gibi 4. sahnenin sonundaki sahne yönlendirmeleri ile desteklenir: “Üç çıplak kadın: Marx Lenin Mao. [...] [Hamlet] baltayla Marx Lenin Mao’nun kafalarını yarar. Kar. Buz Çağı.” (Müller 2008: 166) Kadınlarla temsil edilen sosyalizm imgelerinin yok edilmesi ile aslında bir ters evrim, bir geri dönüş yaşanır ve Buz Çağı’na dönülür.

Ancak bütün bu örnekler ve ayrıntılar aslında Kadın Çalışmaları alanı için de çok önemli yorumlar içerir. *Hamlet*’in 5 perdelik yapısının benzeri şekilde 5 kısa sahnesi olan oyunda¹⁷ Ophelia çok kısa iki sahnede konuşma şansı bulur. Ophelia istediği kurtuluşu gerçekleştiremez, daha önce de bahsedildiği gibi kurban konumunda olması, tabuta geri dönmesi, sosyalizmi temsil eden kadınların çıplak olması gibi nedenlerle de değişmeyen kadın algısının bir tekrarı olarak da okunabilir:

Ophelia, üçüncü bölümün sonunda, çıplak şekilde, Claudius/Hamlet’in Babası ile hevesle tabuta geri girdikten ve dördüncü bölümün sonunda Marx, Lenin ve Mao çıplak kadınlar olarak görüldükten sonra, durum ne olursa olsun, kadın başkaldırısı hakkında keskin hatlı genellemeler yapmak zordur. (Kalb 1998: 56)

Oyunun idealler açısından bir umutsuzluk hissi ile bittiği söylenebilir, ancak bu umutsuzluk içinde hem metinsel olarak hem de sahne üzerinde çok farklı anlamlar ile ayrıntılı bir eleştiri getirir. Metindeki tüm seçimler ile Müller’in tarih, daha önceki edebî metinler ve kuramlar ile kendi metni arasından geçişli bir yapı oluşturduğu kadar, her birini yeniden yazdığı da görülür ve bu eylem de metni disiplinlerarası bir alana çektiği gibi metnin performansı ile, yani sahnede de, yepyeni bir metin olarak yazılma ilkesine sahip olduğundan disiplinlerarası geçiş durumundan söz edilebilir. Hatta aynı metnin üretiminden öte, sayfadan sahneye geçiş nedeniyle medyalararası bir durum da söz konusudur. Ersel Kayaoğlu, *Medyalararasılık: Edebîyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım* adlı kitabında medyalararasılık teriminin öncelikle metinlerarasılık ilkesinden yola çıktığını ama artık terimin daha geniş bir tanımı olduğunu belirtirken, “bir araya gelen medyaların teknik koşullarının da anlam oluşturmanın belirleyici bir ögesi olarak göz önünde” (Kayaoğlu 2009: 54) bulunduğunun altını çizer. Bu durumda da sahnede artık sahnenin teknikleri ve dili (oyuncu, dekor, ışık, vs.) kullanılacağından, metne ek veya bunlardan daha başka birçok anlam üretilmesi kaçınılmazdır.

Bu durum, temel olarak *Hamlet Makinesi* oyun metnini, *Hamlet* ve *Sinekler* metinlerinin okumaları/yorumlamaları ile destekleyen¹⁸ ve sahne dilini metnin yönlendirmelerinden farklı bir şekilde kullanan “Ophelia’ya Ölüm Yakışır”¹⁹ performans sekansında açık bir şekilde görülebilir. Studio Oyuncuları’nın 4

¹⁷ “Bir Shakespeare oyunu gibi beş bölüme ayrılmış olan oyun, akışkan veya çoklu kimliğe sahip konuşmacıların monologlarından oluşur [...]” (Kalb 1998: 50)

¹⁸ Bkz.: <http://www.studiooyunculari.com/TR/Content-Details/4-KISA-OYUN/90605768887496479504>

¹⁹ “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” kaydını kullanmama izin verip, benimle paylaştığı için yönetmen Tuluğ Ülgen’e teşekkür ederim.

Kısa Oyun başlıklı 2005 prodüksiyonunun bir parçası olan yaklaşık 13 dakikalık bu oyun, sahne kullanımı ve oyuncu aksiyonu ile Müller'in metnine yepyeni anlamlar ve imgeler katarak performansın metinden farklı bir disiplin olarak okunabileceğini gösterir.

Bu kısa oyunda sahneye (5x5) 25 kareden oluşan bir tablo çizilmiştir. 5 erkek ve 1 kadından oluşan oyuncular bu tablo içindeki karelere yerleştirilmişlerdir. Oyunun başında karanlıkta ışık tek bir oyuncuyu aydınlatır ve bu tablo ile birlikte diğer oyuncular da seyirci tarafından fark edilmezler. Bu ilk oyuncunun monoloğunun ilerlemesinin ardından ışıklar tüm sahneyi aydınlatıldığında gördüğümüz sahne ve oyuncuların (oyunun başındaki) yerleşimi aşağıdaki tablodaki gibidir:

Hamlet 4	Hamlet 5	Hamlet 2	Hamlet 3	Ophelia
		Hamlet 1		

Tablo 1: Performansın başında oyuncuların düzeni.

Müller tek oyuncuyu hem Hamlet hem Hamlet Oyuncusu olarak kullanır ve Hamlet yorumlamalarını sözlerle/monologlarla verir. Ancak "Ophelia'ya Ölüm Yakışır" Shakespeare'in Hamlet karakteri ve Müller'in metnindeki yorumlamaları ve Hamlet Oyuncusu olmak üzere sahneye 5 Hamlet koyar, Ophelia ise tektir (bkz. Resim-1).

Oyunda konuşmaya başlayan ilk oyuncu, kostümü ile birlikte, Shakespeare'in metnindeki 16. yüzyıl prensi Hamlet'tir (Hamlet I) ve I. Perde II. Sahnedeki "Ah bu katı kaskatı beden bir dağılsa, / Eriyip gitse bir çiğ tanesinde sabahın!" (Shakespeare 1998: 20) dizeleri ile başlayan monoloğu ile rolüne başlar. Sahne aydınlandıktan sonra arka sırada bekleyen Hamletler ise Prens Hamlet'in sözünü keserek ve her defasında "Ben Hamlet'im" diyerek söze başlarlar ve her birinin repliği Müller'in monologlarından alınmıştır, klasik Hamlet ise aralarda daha yüksek sesle "Ben Hamlet'im" diyerek diğerlerini bastırmaya ve söz hakkını, baskın benlik olma hakkını geri kazanmaya çalışacaktır.

Bu sahneleme şekli ile konuşmaya ilk başlayan Hamlet kişisi diğerlerinin öncülü ve hatta diğerlerinin bilinç düzeyindeki imgesi halini alırken, diğer

Hamlet kişileri Hamlet’in bilinç altını, bastırılmış duygularını, şairane dizelerinin altında asıl söylemek istediklerini söyleyen alt benlikleri halini alıyor gibidir. Öte yandan, Müller’in metninde olduğu gibi klasik Hamlet yorumu, yüzyıllardır süregelen Hamlet yorumlarının ve kuramın ortaya çıkardığı diğer Hamletler ile karşı karşıyadır. Hatta bu tablonun en sağındaki arkadan öne 5 kare Ophelia’ya ayrılmışken, 4x4 kareler içinde diğer Hamletler öne, yanlara (klasik Hamlet ise aynı zamanda arkaya doğru) hareket edebilmekte ve yer değiştirebilmektedirler. Performansta söz hakkı ile hareket hakkı birleştirilmiştir ve söz hakkını ele geçiren herhangi bir Hamlet karakteri aynı zamanda hareket hakkını da kazanır ve hızla kare değiştirir. Fakat görülecektir ki Ophelia, Hamlet karakterlerinden çok daha sessiz ve daha durağan olduğu gibi, hareketi de oldukça yavaş, sakin ve bir doğru üzerindedir. Aslında bu sahneleme biçimi ile, Müller’in kendi metninde de var olan, melezleme yönteminin kullanıldığı düşünülebilir:

[m]elez edebî kültür genellikle karmaşık ve çoklu kabiliyet ve performans çeşitleri aracılığı ile işleri sosyo-kültürel faktörler tarafından harekete geçer, sadece kendi kültürleri içinde değil ayrıca ve temel olarak yabancı kültürleri okuma yazma edimini içerir. Aslında, melez edebî kültür, ötekiliğin çok sesliliğini geliştirmek için çalışır. Bu da ötekiyi anlamının, sadece başka kültürleri soyut bir şekilde okuma ve/veya yazma sürecine dayanmadığını, aynı zamanda günlük iletişim eylemlerinin anlamlarını daha somut bir şekilde yorumlamaya da dayanır. (de Andrade 2014: 125)

Bu alıntıda da görüldüğü gibi hem Müller’in metni hem de Gözel ve Ülgen’in yönetmen olarak sahnede yazdıkları metin “öteki”leri de sahneye koymaya çalışır ve bunu sadece bir okuma-yazma eylemi olarak bırakmayıp iletişim/iletişimsizlik üzerinden de Hamlet’in “öteki”leri ve Ophelia’nın öteki olma durumu yorumlarını seyirciye ulaştırırlar.

Bu sahne düzeninin Hamlet karakterlerinin/oyuncularının sahnede bir şekilde 4x4 kareler içinde tutsak, ama bu kareler içinde istedikleri gibi hareket etmelerine izin veren ve görüleceği gibi onlara çok daha geniş alan tanıyan rejisi aslında Ophelia’ya tanınan dar alan ve daha az söz-hareket hakkı ile erkek dünyası ve kadın dünyasının ona rağmen var oluş şekli hakkında bir eleştiri getirir. Sayıca fazla olan ve konuşma, hareket etme hakkına daha çok sahip olan erkekler sembolik olan sahnede çok daha fazla yer kaplamaktadırlar ve Ophelia, kadın olarak, bu hakların her birini çok daha sınırlı ve erkeklerin alanına göre belirlenmiş bir şekilde kullanma hakkına sahiptir. Müller’in yorumlarıyla paralellik çizen bu eleştiri, kadının toplumdaki yeri, ötekileştirilmesi gerçeğini sahne sembolizmi ile göstermeye çalışır.

Aslında performans süresince klasik Hamlet'i de bastıran diğer Hamlet oyuncularını, bildiğimiz anlamda düşünen, sorgulayan, kederli ve felsefi fikirleri olan Hamlet'i de sabote etmektedirler ve bir bakıma daha öfkeli, daha küstah olan, bastırılmış, ötekileştirilmiş bu Hamletler, baskın Hamlet ile yer değiştirme çabasıdadırlar. Bu nedenle oyunun bir anında klasik Hamlet, diğer dört Hamlet tarafından, dört bir yandan çevrelenir ve sıkışıp kalır (bkz. Resim-2). Bu an, klasik Hamlet'in diğerlerinin etkisi altına girdiği, daha doğrusu bastırılmış düşüncelerin, duyguların Hamlet'i tutsak ettiği ve giderek klasik Hamlet'in ötekileştirildiği şeklinde okunabilir. Ancak Ophelia'nın öteki olmaya devam edişi de benzer bir sahne deneyimi ile sunulur. Ophelia ne zaman konuşmaya başlasa, ki sözleri doğrudan Müller'in Ophelia'sının sözleridir, güçsüz sesi daha baskın "Ben Hamlet'im" sözleri ve diğerlerinin söz hakkını ele geçirmesi ile bastırılır. Ophelia'nın konuşması zor duyulurken hareketi de zor fark edilir, bu haliyle sahenin sol tarafındaki erkek karakterlerle keskin bir zıtlık oluşturur.

Fakat "Ophelia'ya Ölüm Yakışır" en başından en sonuna, özellikle Ophelia ekseninde farklı bir yorum sunar. Oyun *Hamlet*'in yeniden yazımı olan *Hamlet Makinesi*'nin yeniden yazımıdır, ancak bu kısa oyunun adında Hamlet'in ismi geçmez, başlık Ophelia ve onun yaşam hakkı ile ilgilidir. Hatta başlığın alındığı eserin Eugene O'Neill'in 1931'de yazdığı *Mourning Becomes Electra* (*Elektra'ya Yas Yaraşır*) üçlemesi olduğu düşünülürse, yasın ölüme, Elektra'nın kendine benzer durumda olan Ophelia'ya dönüşmüş olması tam anlamıyla Ophelia'nın (ve onun üzerinden bütün kadınların) yaşam hakkı ile ilgili bir sembolizm olarak okunabilir. Aslında bu sahne metni Ophelia'nın hikayesini anlatmak ister ancak Hamletler yine anlatıyı ele geçirmektedirler. Oyunun sonunda bastırılmış kimlikler, bastırılmış düşünceler veya Hamlet'in diğer yorumları en öne geçip bir duvar örmüş gibi görünürler ve tablonun içinden çıkmadan kalırlar (bkz. Resim-3), klasik Hamlet'in geride kalması ise tamamen rol değiştirdiğinin, bastırıldığının, ötekileştirildiğinin ve hatta tutsak edildiğinin bir göstergesidir. Bir yandan yorumun/kuramın ana metnin üstüne çıktığı fikri akla gelirken, öte yandan da eski büyük anlatıların ve karakterlerin ötekileştirildiği, geride kaldığı gibi bir anlam da yüklenebilir bu son sahneye. Hamletlerin veya erkeklerin bu son anına, yani tablonun içinde kaldıkları ana zıt olarak ve Müller'in metninden de farklı olarak, Ophelia ağır hareketine devam eder ve tablonun çizgileri arasından çıkmayı başarır. Bu kendisini özgürleştirdiği, sistemden, sınırlarından, ona benimsetilen rollerinden veya hapisanesinden kurtuluşu olarak okunabilecek olan son imge (bkz. Resim-3) ile oyunun diğer öncüllerinden daha umut dolu bir mesaj ile bittiği düşüncesini güçlendirir.

		Hamlet 1		
Hamlet 4	Hamlet 5	Hamlet 2	Hamlet 3	Ophelia

Tablo 2: Performansın sonunda oyuncuların düzeni.

Sonuç olarak, *Hamlet Makinesi* postmodern döneme, postdramatik tiyatroya ait bir eser olarak yeniden yazım tekniğini ve tiyatro-performans tekniğini birleştirip yenilikçi bir metin ortaya çıkarır. Bu metin hem çeşitli disiplinleri bir araya getiren hem de metinlerarasılık dahil olmak üzere çeşitli medyaların kullanımı ile deneysel, yoğun anlamlar ve semboller içeren, çok üsluplu yazınsal, felsefi ve edimsel bir oyudur. “Ophelia’ya Ölüm Yakışır” aynı ilkeler üzerinden hareketle yine yeniden yazma eylemini kullanır, Müller’in pastiş ve kolaj tekniklerini sahneyi 25 kareye ayırarak, tek oyuncunun rolünü (Hamlet) beş oyuncuya bölerek ve öncülü olan metinden orijinal Hamlet karakterini oyuncu olarak sahneye ekleyip tek oyuncunun monologlarını dört ağızdan (ve klasik Hamlet’in klasik metindeki monoloğu ile Ophelia’nın monoloğunu) birbirini keser şekilde sunarak uygulamıştır. Performans, metin, yönetim, yorum, sahne teknikleri, sahne tasarımı, ışık, oyuncunun ses ve beden kullanımı, seyirci etkileşimi ile farklı bir disiplin olarak var oluşunu ve bu performans özelinde post-dramatik ve medyalar-arası yapısını gözler önüne serer.



Resim-1



Resim-2



Resim-3

Kaynakça

- - - (2005): *Kitabı Mukaddes*, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul.

Barthes, Roland (1977): “The Death of the Author”, *Image, Music, Text*, çev.: Stephen Heath, Fontana Press, London, S: 142-8.

Bate, Jonathan / Dora Thornton (2012): *Shakespeare: Staging the World*, The British Museum Press, London.

Bilge, F. Zeynep (2008): *An Alternative Mode of Communication: Songs and Singing in Shakespeare’s Tragedies*, İstanbul Üniversitesi, İstanbul. (Basılmamış Doktora Tezi)

de Andrade, Pedro (2014): “Postcolonial Co-Ordinary Literature and the Web 2.0/3.0: “Thinking Back” within Transmediatic Knowledge”, *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression Crossing Borders, Crossing Genres*, Ed. Marcel Cornis-Pope, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, S: 123-144.

Calandra, Denis (1983): *New German Dramatists: A Study of Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder, Heiner Müller, Thomas Brasch, Thomas Bernhard and Botho Strauss*, The Macmillan Press Ltd., London.

Eliot, T. S. (2004): “Journey of the Magi”, *The Complete Poems & Plays*, Faber and Faber Limited, London. S: 103-4.

- Griffin, Matthew (2001):** “Image and Ideology in the Work of Heiner Müller”, *Monatshefte*, University of Wisconsin Press, Vol. 93, No. 4 (Winter, 2001), S: 426-450. (Online <http://www.jstor.org/stable/30161918>, 11.04.17).
- Jenkins, Harold (2003):** “Introduction”, *Hamlet*, Thomson, London, S: 1-159.
- Jirgens, Karl (2014):** “Beckett and Beyond: Ergodic Texts, the Neo-Baroque, and Intermedia Performance as Social Sculpture”, *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression Crossing Borders, Crossing Genres*, Ed. Marcel Cornis-Pope, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, S: 63-78.
- Kalb, Jonathan (1998):** “On Hamletmachine: Müller and the Shadow of Artaud”, *New German Critique*, No. 73, Special Issue on Heiner Müller (Winter, 1998), S:47-66. (Online <http://www.jstor.org/stable/488648>, 11-04-2017).
- Kayaoğlu, Ersel (2009):** *Medyalararasılık: Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım*, Selenge Yayınları, İstanbul.
- Lehmann, Hans-Thies (2006):** *Postdramatic Theatre*, (İngilizce’ye) çev.: Karen Jürs-Munby, Routledge, Oxford.
- Lyotard, Jean-Francois (1984):** *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, (İngilizce’ye) çev.: Geoff Bennington and Brian Massumi, Manchester University Press, Manchester.
- Müller, Heiner (2008):** “Hamlet Makinesi”, *Hamlet Makinesi*, çev: Zehra Aksu Yılmaz, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., Ankara, S: 159-167.
- Shakespeare, William (1998):** *Hamlet*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Shakespeare, William (2003):** *Hamlet*, Thomson, London.
- Weber, Carl (1980):** “Heiner Müller: The Despair and the Hope”, *Performing Arts Journal*, Vol. 4, No. 3, S: 135-140. (Online: <http://www.jstor.org/stable/3245067>, 11.04.2017).

Extended Abstract

Text and Performance as an Interdisciplinary and Intermedia Rewriting: *Hamletmaschine* (1977) and “Death Suits Ophelia” (2005)

German playwright Heiner Müller, a dramatist coined as a postmodernist, produced postdramatic plays using techniques such as pastiche, rewriting and alienation, and reimagined history, myths and old texts under the light of the twentieth century history and postdramatic theatre. One of his most exemplary plays that uses these characteristics is *Hamletmaschine* (*Die Hamletmaschine*, 1977), a distinctive rewriting of *Hamlet*. *Hamlet* as one of the most important examples of the Elizabethan drama and revenge tragedies is itself a play that uses techniques such as pastiche, play within a play, and rewriting, proves the interdisciplinary nature of drama. *Hamlet* includes discussions about religion and philosophy, together with a slight discussion of art theory in the midst of the play. The rewriting of *Hamlet*, with the writing style of Müller in 1970s, puts forward the changes in and the important techniques of the twentieth century texts and performances. As a rewriting *Hamletmaschine* creates not only a new text but also an unusual, innovative, and even experimental interpretation in terms of text and performance. Not only the text and performance, but also the text, performance, years of literary criticism, and many readings of the original text are connected to one another in this play which help the creation of a different kind of visibility on stage. “Death Suits Ophelia,” directed by Ozan Gözel and Tuluğ Ülgen as a part of the *4 Short Plays* by Studio Actors in 2005, focuses on Müller’s interpretations while it also suggests that they’re rewriting not only Shakespeare and Müller but the existentialist writer Sartre’s *The Flies* (1943) as well as Eugene O’Neill’s *Mourning Becomes Ophelia* (1931) (These texts are 1930s and 1940s rewriting of the Ancient Greek myths of Orestes and Electra, and Aeschylus’ tragedy *Oresteia*, a tragedy that affected *Hamlet* and *Hamletmaschine*, as well). As a rewriting of these text, their performance piece creates a new text and gives way to new interpretations with its diverse staging. The aim of this article is to argue that drama is an interdisciplinary and intermedia art by nature, and the performance can also be considered as a rewriting while play texts and performance, two parts of the same art, are also two different disciplines with their own dynamics. For this aim, this article will focus on Müller’s *Hamletmaschine* investigating the text’s relation to its predecessor, its use of technique and the multiple interpretations in the play. The article will also focus on the different interpretations of the performance piece “Death Suits Ophelia” with an intention to discuss both texts’ interdisciplinary and intermedia characteristics as rewritings.