

# SHAKESPEARE'İN HAYALETLERİ NASIL GÖRÜNÜR?: BABA HAMLET VE BANQUO'YU SAHNEYE GETİRMEK ÜZERİNE

HOW DO SHAKESPEARE'S GHOSTS APPEAR?  
ON STAGING HAMLET'S FATHER AND BANQUO

CEREN ÖZCAN\*

## ÖZET

*Bu yazıda William Shakespeare oyunlarındaki iki hayaletin- Baba Hamlet ve Banquo - sahne ve seyir yeri arasındaki ilişkiye etkisi birkaç alternatif üzerinden tartışılıyor. Çalışma üç bölümden oluşuyor. İlk bölümde hayaletin belirişi ve görünüşüne, neden ve nasıl geldiği sorularına yer veriliyor. Ardından gelen ikinci bölüm hayaleti sahneye getirmenin izini Shakespeare'in sahnesinde sürmeye odaklanıyor. Son bölümde ise, Hamlet ve Macbeth'de hayaletin oyun kişilerine ve seyirciye görünüşüne yorum getirilmeye çalışılıyor.*

## ABSTRACT

*In this article, how two ghosts in Shakespeare's plays –Hamlet's Father and Banquo- affect audience/play interaction is discussed with some staging alternatives. This work consists of three parts. The first part contains the ghost's appearance and apparition; also trying to answer how and why a ghost comes. The following part focuses on traces of staging ghosts on Shakespeare's stage. And the final part, tries to interpret the appearance of ghosts- in Hamlet and Macbeth- to the characters of play and the audience.*

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Üniversitesi, DTCF Tiyatro Bölümü

## Geri Gelen Hayalet

Hayalet fikri hep bir geri gelişi barındırır. Hayalet geçmişten geri gelendir. Öyle ki gidiş ve gelişleri denetlenemez; çünkü zaten geri gelmekle başlar (Derrida, 2007: 30). Bu geri geliş birtakım soruları da beraberinde getirir. Her şeyden önce bir hayalet niye gelir, derdi nedir? Niçin geldiği bilindiğinde yahut anlaşıldığında ise ikinci bir soru belirir: Hayalet nasıl gelir? Hayalet olduğunun anlaşılmasını sağlayan bir bedeni var mıdır?

Öncelikle hayaletlerin geliş sebebiyle başlayalım. Edebiyatta sıkça rastladığımız hayalet hikayeleri, hayaletin geri gelişine gösterilen çeşitli nedenlerle doludur. Yaklaşan bir tehlike için insanları uyarmak, uygun gömülmeyi talep etmek, insanlığı rahata erdirmek ve intikam almak için gelen hayaletler bunlardan yalnızca birkaçıdır (Felton, 1999: 8). İyilik yapmak amacıyla gelen hayaletler gibi, ruhun rahat edememesi sonucu gelen, yarım kalmış bir işi tamamlamak için geri dönen ve kimi zaman da bunu intikam amacıyla yapan kötücül hayaletlere çok kez rastlanır. Hristiyan dünyasında doğüstü güçlere dair inanış 'kötü hayalet' fikrini besler. Doğüstü varlıklar, Hristiyan inancına göre iki ayrı ruhta olabilirler: iyi olanlar ve kötü olanlar. Fakat insanoğlu, bu varlıklar karşısında çaresizdir. Çünkü bu yaratıklar o denli belirsiz bir şekilde görünüşe çıkarlar ki, insan onları bu iki gruptan hangisine dahil etmesi gerektiği konusunda kararsız kalır (Assmann, 2005: 201). Kötücül hayalet fikri de bu ina-

nışla birlikte şu şekilde desteklenir: İnsan ruhlar tarafından kolay yanıltılabilir, o halde kötü ruhlar, iyi olanların kılığına girerek göründükleri kişiyi kandırabilirler. Burada hayaletin bir yalancı olduğu, görüldüğü kişiyi kötü yola sevk etmeyi, onun ruhunu zapt etmeyi amaçladığı inancı vardır. Bununla birlikte çoğu kez ölmüş bir akraba olarak görünen hayaletin, bu kılığa girmesinin de hayaletin bir stratejisi, insanın kolay kandırılabilirliğinden yararlanan ve epeyce işleyen bir yöntemi olduğu düşünülür. 17. yy'da yaşamış bir bilim adamı olan Thomas Brown, hayaletleri ölmüş kişilerin ruhlarının gezinmesi olarak değil, şeytanın ve kötü ruhların sessiz yürüyüşü olarak görür (Rea, 1929: 208). Hayalet bu dünyaya cehennemi getiren, şeytani bir mahluktur ve görüldüğü kişiyi korkularıyla başa bırakır. Hayaletin korkularla-özelde de geçmişteki korkularla-ilişkilendirildiği bir diğer alan da psikanalizdir. Abraham ve Torok hayaleti geçmişte yaşanmış bir acının şimdide açığa çıkacağına dair korkuyla birlikte okur. Burada hayalet, jenerasyonlar arası iletişimin bir aracı olarak kurulur. Bu iletişimde önceki jenerasyonların gizli travmalarının-aile sırları- şimdiki jenerasyonun hayatına zarar verdiği düşünülür. Hayalet ise ölü bir atanın yaşayan bendeki mevcudiyetidir. Ölmüştür, fakat hala travmatik ve utanç verici sırların gün ışığına çıkmasından korkmakta, buna engel olmaya çabalamaktadır. Bu durumda hayalet, hikayelerdeki bazı örneklerde olduğu gibi, gizli kalmış bir gerçeği açıklamak yahut yanlışlığı doğruya çevirmek için değil, aksine,

sırrının sır olarak kalabilmesi için avladı-ğı kişiyi kandırmak amacıyla gelir. Böylece kötücül hayalet fikri Abraham ve Torok'un yaklaşımında manipülatif ve baskıcı bir ak-rabaya evrilir (Davis: 374).

Hayaletlerin gelme niyetleri kadar na-sıl geldikleri de önemlidir. Hayaletin gel-diğini nasıl anlarız? Brown'ın hayaletler-den konuşurken kullandığı yürüyüş moti-fi, hayaletlerin gelişini belirleyen bir mo-tif olagelmıştır. Dolaşma ve gezinme fiille-ri hayalet kavramı ile birlikte yürümekte-dir. Jacques Derrida, dolaşan hayaletin bir örneğine Karl Marx ve Friedrich Engels'in 1848 yılında kaleme aldıkları Komünist Manifesto'nun o ünlü açılış cümlesinde rastlayabileceğimizi söyler:

Avrupa'da bir hayalet dolaşıyor-  
Komünizm hayaleti (2005: 115).

Hayaletin dolaşması bir tür uçuculu-ğun göstergesidir. Derrida hayaleti hep bir aralıkta tarif eder. Hayalet ne mevcuttur ne namevcut; geçmişle gelecek, ölüm ile ya-şam, beden ile ruh arasındadır. Herhangi bir zamanda değildir *hayaletimsi an*:

Hayaletin uçucu ve zamansızca orta-ya çıkışı zamana ait değildir ( 2007: 13).

Derrida'nın tarifiyle hayalet, zamana, mekana, beden-oluşa direnç gösterir. An-cak yine de bir beden-oluş söz konusudur. Derrida bu beden-oluşun paradoksallığını şöyle açıklar:

Ruh ve hayalet ayrımı yapılamaz  
olduğunda, ruh hayalet olarak ete ke-

miğe bürünür, bedenlenir(...) hayalet ruhun belirli bir görüngüsel ve tensel bi-çimi, beden-oluşu, paradoksal bir be-denleniştir.(...)Güçlülükle adlandırılabil-ecek herhangi bir şey olup çıkar: yani ne ruh ne beden, ne biri, ne öteki (2007: 23).

Hayalet, onu görebilmemiz, 'Hayalet gördüm!'diyebilmemiz için bir beden ol-mak durumundadır, ancak bu Derrida tara-fından görünen bir beden olarak değil, be-liren bir beden olarak düşünülür. Zira ha-yalet, herkesi görebilir, fakat hiçbir zaman tam anlamıyla görünemez, açıkça görünüşe çıkmaz. 'Bizim her türlü bakışımızdan önce ve bakışımızın ötesinde' olduğunu ve bakı-şımızın hiçbir zaman kesişemeyeceğini bi-lerek, hayaletin bize bakıyor olduğu duygu-suna kapılırız. Derrida'nın bir beden oldu-ğunda bile aslında beden olmayan olarak, belirişle tarif ettiği hayalet uçucudur. Fakat Shakespeare'in sahnesinde, hayaletin sah-neye gelişini, başka deyişle bedene gelişini, bedenlenişini buluruz. Bu belki de hayale-tin beliriştten görünüşe çıktığı andır.

### Shakespeare'in Hayaletleri

Shakespeare oyunlarının büyük bölü-münde insanlara cinler, periler ve hayalet-ler eşlik eder ve çoğu kez doğa bir oyun ki-şisi gibi oyunlara katılır (Karacabey, 1993: 115). Üzerine çok kez düşünülmüş ve ma-kaleler yazılmış Shakespeare hayaletlerin-den bazıları şöyle sıralanabilir: Romeo ve Juliet'te Tybalt'ın hayaleti, Julius Caesar'da Caesar'ın hayaleti, III. Richard'da Ric-hard tarafından öldürülenlerin hayaletle-ri, Hamlet'te Baba Hamlet'in ve Macbeth'de

Banquo'nun hayaletleri. Bu hayaletlerin bir kısmı, Hristiyan inanisında da yer alan kandıran, yalancı hayalet düşüncesiy-le yorumlanmaya açıktır. John Rea, Hamlet ve Hayalet, Yeniden isimli makalesinde, Hamlet'in babasının hayaleti ile karşılaşma anında inanmakta tereddüt edişini, hayaletin şeytani bir ruh olma ihtimalinden duyduğu korkuyla açıklar (Rea, 1929: 208). Sahiden de bu yorumu haklı çıkarabilecek biçimde hayaleti gören Hamlet'in ilk cümlesi 'Melekler, peygamberler koruyun bizi!' dir (Shakespeare, 1965: 38). Hamlet'teki gibi yeni ölmüş bir akraba ya da arkadaşın kılığında gelen hayaletlere çok kez ev sahipliği yapar Shakespeare'in sahnesi: Juliet'in yeni ölmüş kuzeni Tybalt'ın hayaleti, Macbeth'in askerlerine öldürttüğü, arkadaşları Banquo'nun hayaleti buna örnek gösterilebilir. Shakespeare oyunlarındaki hayaletler geçmişten gelirler, çoğu kez yarım kalmış bir işi tamamlamak için. Hayaletin geldiği, durduğu yer ise şimdidir, başka bir deyişle, oyunun şimdisi, oyunun bir sahnesi, olay örgüsü zincirinin bir halkasıdır. Hayalet oyunun öyküsüne, dramatik akışına dahildir. Bu noktada Derrida'nın hayaleti hep bir aradalıkla kurduğunu hatırlayacak olursak, Shakespeare'in beliren hayaleti görünüşe çıkardığını söylemek mümkündür. Bir oyun kişisi haline gelen hayalet, bir kez sahne figürü haline geldiğinde, beden-oluştan bedene, 'zamansız'dan 'şimdi'ye, 'mekansız'dan 'burada'ya taşınır. Sigmund Freud, Tekinsiz (The Uncanny) isimli bidirisinde Shakespeare oyunlarındaki-Hamlet, Macbeth ya da Ju-

lius Caesar'daki-hayaletlerin korkutucu ve kasvetli olabileceğini fakat tekinsiz olmadığını ifade eder (1919). Tekinsiz olan korkutucu olandan farklıdır. Belirsizlik, başka bir deyişle yaşam ile ölüm, gerçek ile kurmaca arasında kalış tekinsizi yaratır (Öndül, 2010: 18). Yani tekinsizi de Derrida'nın hayalet tarifi gibi uçuculuk, belirsizlik ve aradalık çağırır. İşte bu yüzden Shakespeare oyunlarındaki hayaletlerin tekinsizi yaratmadığını iddia eder Freud, çünkü Shakespeare hayaletleri çoktan şimdi, burada, sahnede eyleyen bedenlere, kanlı canlı oyunculara devretmiştir.

Shakespeare'in bir oyun kişisi olarak kurmacanın içine yerleştirdiği, dramatik kurguya dahil ettiği hayaletin sahneye gelişini dönemi ile birlikte düşünmekte fayda var. Shakespeare'in oyunlarını yazdığı Elizabeth Dönemi'nde tiyatro sahnelerinin çoğunun altında cehennem-hell- adı verilen bir mahzen olduğu bilinir. Hayalet, cadı, şeytan gibi varlıklar işte bu mahzenden sahneye açılan kapaklar sayesinde aniden çıkabilmektedir. Yine Shakespeare oyunlarına ev sahipliği yapan Globe Tiyatrosu da mimari açıdan hayaletlerin giriş çıkışına elverişlidir. Geniş bir sahnesi ve tahmini 20 bölümü olan Globe tiyatrosunda Ophelia'nın mezarı ve Baba Hamlet'in hayaleti olarak hizmet vermiş bir bölüm vardır (Özhancı: 15, 19). Anlaşılacağı üzere, Shakespeare'in kendi dönemindeki sahnemelerin çoğunda hayalet bir oyuncu tarafından sahnede canlandırılmıştır. Bu noktada şu soru akla gelir: Shakespeare'in kur-

gu içinde hareket eden hayaletleri bugün sahneye geldiklerinde, bakışa açıldıklarında, oyunun sahne-seyirci ilişkisini nasıl etkilerler? *Et* lenen hayaletin nasıl ve kim tarafından görünür olduğu, kimin bakış açısına dahil olduğu kuşkusuz oyunun teatral katmanlarını da belirleyecektir. Bu sebeple yazının devamında Shakespeare'in iki ünlü hayaleti -Baba Hamlet ve Banquo- önce Shakespeare'in teatral çerçevesini çizdiği metnin içinden, sonra da -Shakespeare'e 'ihanet etmeden', onu aşmaya çalışarak-sahne-seyirci ilişkisi üzerinden yorumlanmaya çalışılacaktır.

### **Sahnedeki Hayalet**

Hamlet oyununda Danimarka Prensi Hamlet'in babasının hayaletini görmesi, oyunun ateşleyici unsurudur. Oyundaki olaylar dizisini hayalet başlatır (Karcabey, 1993: 119). Hayaleti görmek, babanın katilinin amca olduğuna dair şüphenin ilk tohumunu atar ve ardından gelen tüm kanıtlama çabasının, emin olduktan sonra öldürmenin ertelenmesinin ve nihayet Hamlet'in kendisi de dahil sahnedeki herkesin ölümüne giden yolun ilk adımı olur. Yani, Hamlet'in oyun boyunca görülen tüm aksiyon çizgisi ve motivasyonu, hayaletten duydukları ile belirlenir.

Hayaletin görüldüğü ilk sahne oyunun açılış sahnesidir. Bu sahne iki nöbetçi ile açılır. Nöbetçilerden biri nöbeti diğerine devrederken, önceki gece nöbet sırasında Marcellus ve Bernardo isimli askerlerin bir hayalet görmüş olduklarını anlatır. Ha-

yaleti yakın zamanda ölen eski Danimarka Kralına benzeten Marcellus ile Bernardo, gördüklerinden emin olmak için hayaleti bir kez de Horatio'nun görmesini isterler. Horatio güvenilir ve kuşkucu bir askerdir, aynı zamanda Hamlet'in en yakın arkadaşısıdır. Horatio çağırılır, çünkü hem tanık hem de üçüncü kişi görevini üstlenecektir (Derrida, 2007: 24). Horatio, Marcellus ve Bernardo beklerlerken hayalet ikinci kez- ki aslında oyunu izleyen seyirci için ilk kez- görünür. Gerçekten de hayalet ölen krala çok benzemektedir. Buradan da anlaşıldığı üzere, hayaletin bedeni belirsiz değildir. Aksine tanıdıkları birine benzetebilmeleri için yeterli veri sağlayacak kadar belirgindir. Askerler Horatio'dan hayaleti konuşturmasını isterler. O da hayaleti konuşturmaya çalışır:

Sesin varsa, kullanabiliyorsan sesini,  
konuş benimle (Shakespeare, 1965: 14).

Hayalet Horatio'ya cevap vermeden gözden kaybolur. Fakat Horatio'nun sorusu hayaletin bir sonraki gelişinde yanıtlanacaktır. Çünkü hayaletin bir sesi vardır.

Hayaletin, Horatio'nun bozmadığı suskunluğunu Hamlet bozar. Ya da o ana kadar konuşmayan hayalet, ilk kez Hamlet'e ve Hamlet ile konuşur. Hayalet o ana kadar konuşmadan beklemiştir, beklediği gelince de onu diğerlerinden ayırarak baş başa konuşmak ister gibidir:

HORATIO: Sizin gitmenizi istiyorum  
kendisiyle,

Yalnız size bir diyeceği var gibi.

MARCELLUS: Bakın ne nazik bir tavırla

Daha uzaklarda bir yere çağırıyor sizi!

Ama gitmeyin ardından.

HORATİO: Aman, gitmeyin sakın!

HAMLET: Konuşmayacak gitmezsem. Gideceğim (Shakespeare, 1965: 39).

Bu sahnede hayaleti gören 4 kişi olmasına karşın hayalet ile konuşan, onu konuşuran, onun konuşmasına izin veren yalnızca Hamlet olur. Derrida'yı hatırlayacak olursak:

Oysa neredeyse olanaksız sanılan şey de hep, hayaletten söz etmek, hayaletle konuşmak, onunla birlikte konuşmak, yani özellikle de bir ruhu konuşurmak, ya da konuşmasına izin vermektir (2007: 30).

Hayalet konuşmak için Hamlet'i seçmiştir. Kim olduğunu Hamlet'e anlatışı ise ilginçtir. 'Ben babanım.' demez hayalet; 'Ben babanın hayaletiyim.'der. Bu cümle ile kendine dışarıdan bakıyor gibidir, müthiş bir öz-farkındalıkla bakışını kendine döndürür ve oradan konuşur. Bu sahnenin devamında hayalet Hamlet'e oyun boyunca peşini bırakmayacak olan o şüpheyi verir. Kendisini öldürenin yeni kral-baba, eski amca olduğunu ve Hamlet'in intikamını alması gerektiğini söyler.

HAYALET: ...Dinle, dinle ama, dinle!

Sevgili babanı gerçekten sevdinse eğer...

Alçakça, canavarca öldürülmesinin öcünü al.

(...)

Şimdi, Hamlet, duysun şunu kulakların:

Beni yılan sokmuş dediler bağ köşümde uyurken,

Bütün Danimarka'yı düpedüz aldattılar

Ölümüne böyle bir sebep uydurarak.

Ama şunu bil ki soylu oğlum benim,

Babanın canına kıyan yılan

Onun tacını giyiyor şimdi (Shakespeare, 1965: 43, 44).

Oyunun bu sahnesi bitmek üzereyken, Hamlet hayaletin yanından ayrılmış ve arkadaşlarıyla birlikteyken hayaletin sesi duyulur. Hayalet, en başından beri herkesten sakladığı ve yalnızca Hamlet'le paylaştığı sesini bu kez sahnedeki herkese duyurur; ancak şimdi de bedenini gizlemektedir. Bu bedensiz ses, az önce bedenini görmüş olmalarına karşın, sahnedeki kişileri etkiler. Hayaletin sesi, askerlere kendisini gördüklerini kimseye söylememeleri için dört kez

ısrar eder ve ardından yemin ettirir:

HAYALET *aşağılardan*:

Yemin edin!

(*Horatio ve Marcellus üçüncü defa ellerini kılıca uzatırlar.*) (Shakespeare, 1965: 51).

Askerlere yemin ettirmesinden de anlaşılacağı üzere, ses-hayaletin sesi-güçlüdür ve istediğini yaptırır. Derrida bu sahnede hayaletin sesinin yarattığı etkiyi şu şekilde ifade eder:

“Yemin et” (swear) buyruğunu veren kişiyi görmediğimiz için (zaten çelişkili bir buyrultu bu) buyrultuyu özgür kılını görmediğimiz için, kimliğini de kesin-kes belirleyemeyiz, sesine teslim olmamız gerekir: “Ben babanın hayaletiyim” (I am thy Father’s Spirit) diyene inandırmaktan başka bir şey gelmez elimizden (2007: 25).

Bedensiz ses tüm sahneyi doldurur. Hayaletin sesi bu sahnede, akuzmatik bir ses olarak kurulur. Burada akuzmatik sese bir parantez açmak gerekecek. İnsanın duyduğu bir sesin kaynağını bulmaya, onu bir görünüşle eşleştirmeye meyilli olduğu söylenir (Chion, 1999: 5). Kaynağı bilinmeyen-yahut görünmeyen- bedensiz ses tekinesi yaratır. Zira doğada sessiz bedene rastlanır, fakat ses her zaman bir bedenden dışarı çıkmaktadır (Altman, 1980: 73). Akuzmatik (*acousmatic*) ses, işte bu tür bedensiz seslere verilen addır; duyulur fakat kaynağı görülmez. Yunanca duyulan şey anlamın-

daki ‘*akousma*’ sözcüğünden türeyen akuzmatik terimi, şimdiki kullanımını yine Antik Yunan’daki bir cemaatin dinleme pratiklerine borçludur (Chion, 1999: 18). Akuzmatikler olarak bilinen bu cemaatte öğrencilerin, beş yıl boyunca bir perdenin arkasından konuşarak ders veren Pisagor’u, bir kez dahi görmeden, müthiş bir sessizlik içinde dinledikleri söylenir. Bu beş yılın sonunda öğrenciler, perdenin kalkması sayesinde Pisagor’u görebilmekte ve böylece cemaat üyeleri olabilmekteydiler (Brian). Akuzmatik sesin izini sinemada süren Michel Chion, bedenleri hiçbir şekilde görünmeyen ‘tam akuzmatik’ seslerin yanında, zaman zaman görünüşe çıkan-sinema diliyle çerçeve(*frame*)ye giren- akuzmatik sesler de olduğunu belirtir (1999: 22). Sinemada çoğu örnekte akuzmatik ses, o ana kadar sadece ses olan bir karakterin filmin bir anında görünmesi ile kurulurken, Hamlet’teki durum bundan farklıdır. Hayaletin ses ve bedeninin diğer oyun kişileriyle kurduğu ilişki iki grupta incelenebilir: ‘Horatio ile Marcellus’ ve ‘Hamlet’. İlk grup için hayalet önce sessiz bir bedendir, sırrını gizlemektedir; daha sonra ise bedensiz bir sestir. Hayalet kendi sesini ve bedenini bir bütün olarak Horatio ve Marcellus’a göstermez. Oysa Hamlet’in deneyimi başkadır. Karşılaşma anında Hamlet için de bir sessiz beden olan babanın hayaleti, kısa bir süre sonra Hamlet’in hayaletle diyalogu sırasında sesi ve bedeniyle birlikte algılanır. Daha sonra Horatio ve Marcellus gibi Hamlet için de bedensiz bir ses (akuzmatik bir ses) olur hayalet, fakat o bütünü algısı-



na sahip olmuştur bir kere. Bu sahnede seyircinin bakışının nasıl kurulduğu ise oyunun hayalet ile kurulan teatral katmanlarına etki edecektir.

Hayaletin olduğu son sahne ise Hamlet'in annesi ile konuştuğu sahnedir. Bu sahnede de bakış ve duyuş açılarıyla oynar Shakespeare. Önceki sahnelerde başlarda sahnedeki diğer kişilere de görünen, Hamlet dışında kimseye konuşmayan, sonra bedenini/görünüşünü gizleyerek kendisini bakış alanından uzaklaştıran hayalet bu sahnede yalnızca Hamlet'e görünür ve onunla konuşur. Sahnedeki diğer kişi hayaleti ne görür ne de onun sesini duyar. Başka bir deyişle, Hamlet'in görüş açısı ve duyuş olanağı Gertrude'unkine göre geniştir. Hayaletle diyalog yine Hamlet'e bahşedilmiştir. Oyunda hayaletin görüldüğü bu üç sahne kısaca özetlendikten sonra, sıra birkaç olası sahnelemenin yorumlanmasına geliyor.

Hayaletin bir oyuncutarafından oynanıp oynanmadığı, kime görünüp kime görünmediği ve seyircinin bakışının hangi bakışla eşleşeceğine göre Hamlet oyununun sahnelemesi seyirci-sahne ilişkisini farklı kuracaktır. İlk olarak hayaletin sahnede bedenleştirildiği bir sahnelemeyi düşünelim. Yani, metinde hayalet girer, cümlesinin olduğu her yerde sahneye bir hayaletin girdiğini-bir oyuncu, bir kukla-oyuncu, bir kukla, bir ışık oyunu vb. Bu durumda seyirci-Hamlet, Horatio ve Marcellus ile birlikte- onların gördüğü hayaleti görür. Bakışı sahnedekilerin bakışına eş-

tir. Hamlet'in babasının hayaleti ile konuşmasına da şahit olan seyircinin bakışı buradan itibaren Hamlet ile eşlenir. Artık Horatio ve Marcellus değil, Hamlet neyi görüp duyuyorsa seyirci de onu görüp duymaktadır. Ve görüldüğü son sahnede, yine bir beden olarak görünen hayalet, seyircinin algısını kendisini ne gören ne de duyan Kraliçe'ninki ile değil, yine Hamlet'inki ile birleştirir. Yanılsamaya dayalı tiyatro sahnelerinde seyircinin duygusu sahnedekinin duygusuna eşlenir. Bunun en sağlam yolu da seyircinin gözünü/bakışını sahnedekinin bakışına eşlemek, onunla özdeş kılmaktır. Bu noktada, teatral bir strateji olarak sahne ve seyir yerinin bakış açlarına yapılacak küçük müdahaleler, seyircinin oyunu nereden, hangi görüşten, hangi konumdan izleyeceğini değiştirecektir. Bertolt Brecht, seyirciyle kurulan özdeşleşmeye dayalı ilişki üzerine Epik Tiyatro'da şöyle der:

Sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşme temeline dayandı mı, seyircinin bütün görebildiği, özdeşleştiği kahramanın görebildiği kadardır. (...) Seyircinin, algı, duygu ve bilgileri sahnede devinen kişilerinkiyle aynı düzeyde tutulur (1997: 83).

Hayaletin sahnede bedenlendiği bir gösterimin bu hayaletli anlarında seyircinin Hamlet ile kuracağı özdeşleşmeye dayalı olası ilişki, Brecht'in kahramanla kurulan özdeşlik tanımına bir örnek olacaktır.

Bu noktada, Shakespeare'in, hayaletin nasıl sahneleneceğine dair kesin sınırlar



çizmemiş olmasına da yaslanılarak, farklı sahneleme alternatifleri de düşünülebilir. Yapılabilecek müdahalelerden biri hayaleti bedenleştirmemek olabilir. Şöyle düşünelim: hayalet, ne bir oyuncu bedeninde *et* lenecek, ne de başka teknik olanaklarla beden-olacaktır. Bu alternatifte sahnedeki oyuncular bir hayalet görmüş gibi davranırlar-oyun kişileri sahne gerçekliği içerisinde hayaleti görmektedirler- fakat seyirci sahnede bir hayalet görmez. Yani seyirci sahnedeki oyun kişilerinin gördüğü şeyi görmemektedir. Hayaletin daha baştan böyle kurulması seyirci ve sahne arasındaki yaşantı birliğini bozacaktır. Hamlet, Horatio ve Marcellus'un hayaletle karşılaştıkları anda, sahnede bir hayalet olmazsa, seyirci bir hayalet gören oyun kişilerini izleyecek, onların gördüğünü görmeyecektir. Böyle bir sahneleme biçimi, oyunun başında izleyiciyi, *oyun kişileriyle birlikte hayalette bakan yerine, hayalette bakan oyun kişilerini izleyen* konumuna yerleştirir. Hayaletin konuştuğu sahnelerde de durum şöyle olabilir: Hamlet hayaleti hem görür, hem de onunla konuşur. Oysa seyirci hayaletin yalnızca sesini duymaktadır. Bu sebeple metinde hayaletin yemin ettirdiği sahnede görülen akuzmatik ses, seyirci için hayaletin Hamlet ile konuştuğu ilk sahneden itibaren devrede olabilir. Her koşulda böyle bir sahnelemede, seyircinin bilgisi oyun kişilerinininkine eşlenmemiş, hatta seyirciye daha kısıtlı bir algı sunulmuş olur-elbette hayaleti görme ve duyma bağlamında.

Bir diğer alternatif de hayaleti beden-

leştiren sahnelemenin içinde yaratılabilecek olan bir bakış açısı değişimidir. Bu durumda hayaleti oyun kişileriyle birlikte görmüş olan ve bakış açısı Hamlet ile birlikte yürüyen seyirci hayaletin geldiği son sahnede onu görmeyebilir. Hatırlayacak olursak, bu sahnede Hamlet babanın hayaletini görmekte, onunla konuşmaktadır, fakat Kraliçe hayaleti ne görür ne de işitir. Sahnede hayalet olmadığına, seyircinin bakışı Kraliçe'ninki ile, duyuşu ise Hamlet'ininki ile eşleşecektir. Başka bir deyişle, aynı anda farklı algı katmanları oluşacaktır. Çemberi en geniş olan Hamlet'tir: hayaleti hem görür, hem de onunla konuşur; Gertrude hayaleti hiçbir şekilde algılamaz; seyirci için ise hayalet bu sahnede de akuzmatik bir karakter haline gelir. Yani seyirci sahnedeki iki kişinin algısının arasında bir yerde, ikisine de eşit mesafededir. Çoğu incelemede, bu sahnede Kraliçe'nin hayaleti görmemesini kanıt gösterilerek oyunda hayaletin Hamlet'in aklından geçenlerin yansıması olarak işlev gördüğünü iddia edilir. Ancak, bu sahneden önce onu Horatio ve Marcellus ile birlikte görmesi, hayaletin Hamlet'in bir sanrısı, aklından geçenlerin dışarı çıkışı olarak yorumlanmasını güçleştirir (Rogers, 1949: 17). Hamlet'te durum bu iken, Macbeth'de hayaletin görünüşü, onun bir sanrı olarak yorumlanmasına, Macbeth'in içinin dışına çıkışı gibi algılanmasına müsaade eder niteliktedir.

Macbeth oyununda hayalet Macbeth'e, yakın arkadaşı Banquo'nun hayaleti olarak görünür. Kral olma hırsıyla Kral Duncan'ı

öldürmüş olan Macbeth, bunun açığa çık-mamasını istemektedir. Banquo'nun ken-disinden şüphelendiğini fark eden Mac-beth, askerlerine onu öldürmeleri emri-ni verir. Ve Banquo, davetlilerinden biri olduğu saraydaki ziyafete giderken yol-da öldürülür. İşte hayalet, hemen bu sa-henin peşine, oyunun ziyafet sahnesinde görünür. Banquo'nun hayaletinin oyun-da görüldüğü-Hamlet'tekinden farklı ola-rak burada hayalet konuşmaz, yalnızca gö-rünür- tek sahne budur. Hayaleti gören ise sadece Macbeth'dir. Davetlilerden hiçbiri Macbeth'in gördüğünü görmez:

LENOX: Haşmetlimiz buyurup otur-mazlar mı?

*(Banquo'nun hayaleti girer, Macbeth'in yerine oturur.)*

MACBETH: Banquo'nun meziyet dolu şahsı da hazır bulunsaydı, bura-da, memleketin asillerini bir dam altın-da toplamış olacaktık. Kendisine bir ak-silik çıktı diye acımdan ziyade insafsız-lık etti diye çıkışacağım geliyor!

ROSSE: Hazır bulunmaması, kendi-sine sözünü tutmamak suçunu yüklüyor efendimiz. Haşmetlimiz, huzuruyla bize şeref vermezler mi?

MACBETH: Masa dolu.

LENOX: Burada bir yer ayrıldı efen-dimiz.

MACBETH: Nerede?

LENOX: Burada; aziz efendimiz. Haş-metlimizi heyecanlandıran nedir?

MACBETH: Bunu hanginiz yaptınız?

BEYLER: Neyi efendimiz?

MACBETH: Benim yaptığımı söyle-yemezsin; kanlı perçemlerini bana doğ-ru sallama hiç.

ROSSE: Beyler, kalkın; haşmetlimiz iyi değiller (Shakespeare, 1960: 51,52).

Macbeth'in gördüğünü, o ana kadar yaptığı her şeyden haberdar olan suç ortağı Lady Macbeth de görmez:

MACBETH: Şurada durduğum gibi onu gördüğüme eminim, onu gördüm.

LADY MACBETH: Hadi oradan! Ayp! (Shakespeare, 1960: 53).

Thomas Cartelli, Macbeth'in bu sahne-sinin farklı şekillerde yorumlanabileceğine işaret eder. Sahneye, Hamlet'teki alternatif-lerden birinde olduğu gibi bir hayalet gire-bilir. Seyirci ve Macbeth tarafından görü-len bu hayaleti, diğer oyun kişileri görmez. Ya da sahnede bir hayalet yoktur; Macbeth'i canlandıran oyuncu, hayalet görmüş gibi davranır. İki durumda da seyircinin ba-kış açısı farklı oyun kişileri ile eşleşecektir (Cartelli, 1983: 389). Bu da oyunun yoru-mu açısından iki ayrı imkan sunar.

Seyircinin bakışı Macbeth'inki ile öz-deş olduğunda, seyircinin Macbeth ile bir-likte hayaletin gerçekliğine inanma ihtimali yükselir. Aynı zamanda böyle bir gösterim, Brecht'in sözünü ettiği kahramanın bakışı ile özdeşleşme durumuna da bir örnek ola-caktır.

Öte yandan Cartelli, sahne- de bir hayalet olmaması-hayaletin bedenlenmemesi-durumunu sahne dışındaki seyircinin(oyunu izlemeye gelmiş olan seyirci) görüş açısının sahne-içi seyircininkine (Macbeth dışındakiler, ziyafetin davetlileri) eş olacağı şeklinde yorumlar (1983: 390, 392). Önceki ihtimalde Macbeth ile birlikte hayalete bakan konumunda olan seyirci, burada sahne-içi seyirciyle birlikte tuhaf davranışlar sergileyen Macbeth'i izler. Seyircinin Macbeth ile birlikte gören gözü, bu kez Macbeth'i dışarıdan görmek zorunda bırakılır ve bu müdahale sahne ve seyir yeri arasındaki ilişkiye doğru çalışır. Bu noktada belirtilmesi gereken önemli bir nokta şu: Oyunun bir bütün olarak seyirci ile kurduğu ilişki elbette yalnızca burada söz edilen sahnelere bağlı değildir. Örneğin Shakespeare'in hemen hemen tüm oyunla-

rında, Macbeth ve Hamlet'te de, karakteri anlamamıza, onunla birlikte düşünmemize, hissetmemize yardımcı olan monologlar oyunun bütünü söz konusu olduğunda hayati önem taşır. Fakat, Macbeth'te böyle bir sahnelemenin, hayaletin Macbeth'in içinde biriktirdiği korkularıyla yüzleşmesi olarak yorumlanmasına daha çok imkan sağlayacağı da açıktır.

Bu sebeple bu yazı, bir beliriş olarak düşünülebilecek hayaleti sahnede görünüşe çıkararak Shakespeare oyunlarında, hayaletin bedeni ve sunulduğu görüş açısının, oyundaki hayaletli anların yorumlanması sırasında özellikle dikkate alınması gerektiğini vurgulayarak bitiyor. Ve bu anların nasıl sahneleneceği üzerine yapılacak çalışmaların yolu da hayalet ile konuşmaktan, onun konuşmasına izin vermekten geçiyor.

## KAYNAKÇA

- Assmann, A. (2005). "Spirits, Ghosts and Demons in Shakespeare and Milton". *Renaissance Go- Betweens Cultural Exchange in Early Modern Europe*. Andreas Höfele, Werner von Koppenfels, Berlin: Walter de Gruyter(Ed.).
- Altman, R. (1980). "Moving Lips: Cinema as Ventriloquism". *Yale French Studies*,60, 67-79.
- Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro*. Kamuran Şipal(Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Cartelli, T. (1983). "Banquo's Ghost: The Shared Vision". *Theatre Journal*, Vol. 35, No. 3, The Poetics of Theatre, 389-405.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Davis, C. (2005). "Hauntology, Spectres and Phantoms". *French Studies*, Vol. LIX, No.3, 373-379.
- Derrida, J. (2007). *Marx'ın Hayaletleri; Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Felton, D. (1999). *Haunted Greece and Rome Ghost Stories From Classical Antiquity*. University of Texas Press.
- Freud, Sigmund. "The Uncanny", [http://www.rohan.sdsu.edu/~ amtower/uncanny.html](http://www.rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html). Çev.: Laurel Amtower.
- Kane, Brian. "L'acousmatique mythique: reconsidering the acousmatic reduction and the Pythagorean veil". <http://www.ems-network.org/ems08/papers/kane.pdf>.
- Karacabey, S. (1993). "Shakespeare'in Oyunlarında Doğa ve Doğaüstü Güçler". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:10, 115-119.
- Marx, K., Engels, F. (2005). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*. Muzaffer Erdost(Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Öndül, S. (2010). "Gölgeler İçindeki Gölgeler". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 30, 13-26.
- Özhancı, Elif. "Elizabeth Dönemindeki Tiyatro Yapıları ve Globe Tiyatro". *Sanat Dergisi*, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/d/article/viewFile/3289/3178>.
- Rea, J. D. (1929). "Hamlet and The Ghost Again". *The English Journal*, Vol. 18, No. 3, 207-213.
- Rogers, L.W. (1949). *The Ghosts in Shakespeare*. Theosophical Press.
- Shakespeare, W. (1965). *Hamlet*. Sabahattin Eyuboğlu(Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shakespeare, W. (1960). *Macbeth*. Orhan Burian(Çev.). Ankara: Maarif Basımevi.