International Journal of Current Social Science

| cusos.cumhuriyet.edu.tr | Founded: 2022 Available online Publisher: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Macbeth's Journey: A Comparative Analysis of the Adaptations by Welles, Kurosawa, and the Coens

Bilal Sert[1,a,*]

[1]*Sivas Cumhuriyet Üniversitesi*
**Corresponding author*

Research Article

History

Received: 29/09/2025
Accepted: 13/11/2025

ABSTRACT

This study offers a comparative analysis of three major film adaptations of William Shakespeare's tragedy Macbeth. Orson Welles's 1948 film, Akira Kurosawa's 1957 Throne of Blood (Kumonosu-jō), and Joel Coen's 2021 The Tragedy of Macbeth are examined in terms of their historical contexts and aesthetic approaches. Welles's low-budget yet expressionist style, with its dark atmosphere and theatrical intensity, reflects the director's attempt to mold Shakespeare's text into his own cinematic language. Kurosawa relocates Macbeth to feudal Japan, drawing on the ritualistic aesthetics of Noh theater; in doing so, he reconstructs the universal tragedy through a cultural translation. Coen's minimalist and abstract visual interpretation, by contrast, demonstrates how Shakespeare remains relevant in the digital age. Through its black-and-white cinematography and stripped-down stage design, the film emphasizes the psychological dimensions of its characters. The comparative analysis reveals how the universal themes of Macbeth—ambition, fate, violence, and the confrontation with human darkness—are continuously reinterpreted across different eras. These adaptations thus illustrate how cinema not only reimagines Shakespeare's play for new audiences but also embodies the ongoing interplay of continuity and transformation between theater and film.

Keywords: Macbeth, Film Adaptations, Orson Welles, Akira Kurosawa, Joel Coen, Tragedy

Macbeth'in Yolculuğu: Welles, Kurosawa ve Coen Uyarlamaları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz

Süreç

Geliş: 29/09/2025
Kabul: 13/11/2025

ÖZ

Bu çalışma, William Shakespeare'in Macbeth tragedyasının üç farklı sinema uyarlamasını karşılaştırmalı bir bakış açısıyla incelemektedir. Orson Welles'in 1948 tarihli Macbeth filmi, Akira Kurosawa'nın 1957 yapımı Throne of Blood (Kumonosu-jō) ve Joel Coen'in 2021 tarihli The Tragedy of Macbeth uyarlaması tarihsel bağlamları ve estetik yaklaşımları bakımından ele alınmıştır. Welles'in düşük bütçeli fakat dışavurumcu sinema dili, karanlık atmosferi ve teatral yoğunluğu, yönetmenin Shakespeare metnini kendi üslubuna uyarlama çabasını yansıtır. Kurosawa, Macbeth'i feodal Japon toplumuna uyarlayarak Noh tiyatrosunun ritüelistik estetiğinden yararlanır; böylece evrensel trajediyi farklı bir perspektifle yeniden üretir. Coen'in minimalist ve soyut görselliğe dayalı yorumu ise dijital çağda Shakespeare'in hâlâ güncelliğini koruduğunu gösterir. Bu film, siyah-beyaz estetik ve yalın sahne tasarımı ile karakterlerin psikolojik boyutunu ön plana çıkarır. Karşılaştırmalı analiz, Macbeth'in iktidar hırsı, kader, şiddet ve insanın kendi karanlığıyla yüzleşmesi gibi evrensel temalarının her dönemde yeniden anlamlandırıldığını ortaya koymaktadır. Bu karşılaştırmalar, tiyatro ile sinema arasındaki bağın, tarihsel ve kültürel sürekliliğin dinamikleri içinde kazanmış olduğu yeni anlamı öne çıkarmayı ve iki sanat dalı arasındaki etkileşimin sonuçlarını görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Macbeth, Film Uyarlamaları, Orson Welles, Akira Kurosawa, Joel Coen, Tragedya

Copyright

This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License

[a] *bilalsert@cumhuriyet.edu.tr* *https://orcid.org/0000-0003-2343-2829*

How to Cite: Sert B (2025) Macbeth's journey: A comparative analysis of the adaptations by Welles, Kurosawa, and the Coens, International Journal of Current Social Science, 4(2): 18-28

Giriş

Shakespeare'in tragedyaları, tarihsel ve toplumsal bağlamlarının sınırlayıcı unsurları ile tiyatro ve sinema arasındaki biçimsel farklılıklara rağmen, sinema dramaturjisi için önemli bir kaynak olma niteliğini korumakta; canlılığını ve özgünlüğünü sürdürmektedir. Sinema tarihine geriye dönük bir bakış, daha ilk yıllardan itibaren Shakespeare uyarlamalarının varlığını açıkça ortaya koymaktadır. Henüz 1908'de çekilen *Macbeth* ya da 1912'deki *Richard III*[1] gibi sessiz film örnekleri, Shakespeare'in mirasının erken dönemdeki izlerine dair bir fikir vermektedir. Zira kanonik bir yazar olarak Shakespeare'in dramatik anlatılarının çekimine kapılmamak neredeyse imkânsızdır. Bu çekimin en güçlü örneklerinden biri ise hiç kuşkusuz *Macbeth*'tir; farklı dönemlerde farklı yönetmenlerce yeniden yorumlanan bu trajedi, sinemanın değişen estetik duyarlılıklarını ve teknikle bütünleşen değişim sürecini gözlemlemek için de ayrıcalıklı bir imkân sunar.

Bu çalışmada Shakespeare'in büyük tragedyalarından biri olan *Macbeth*, üç yönetmenin ve tarihi olarak birbirinden uzak sayılabilecek üç dönemin farklı estetik ve teknik yaklaşımları perspektifinden ele alınacaktır.

Şüphesiz *Macbeth*, Shakespeare'in en çok tartışılan ve en sık yeniden sahnelenen trajedilerinden biridir. Oyunun merkezinde yer alan kötülük, kader ve iktidar temaları evrensel bir etki alanına sahiptir. Bu sebeple *Macbeth*, farklı dönemlerde ve farklı kültürlerde yeniden yorumlanmaya en uygun Shakespeare metinlerinden biri olarak öne çıkar. Bu çalışmada özellikle Orson Welles, Akira Kurosawa ve Joel Coen'in uyarlamalarının seçilmesinin nedeni de buradan kaynaklanır. Welles, 1936'daki "*Voodoo Macbeth*" sahnelemesinden 1948'deki filmine uzanan süreçte, oyunu kendi estetik tercihleriyle yeniden kurmuştur. Kurosawa, *Kumonosu-jō* (*Throne of Blood*, 1957) ile metni Japon feodal kültürüne uyarlamış, Noh[2] tiyatrosunun törensel diliyle harmanlamıştır. Coen ise *The Tragedy of Macbeth* (2021) filminde siyah-beyaz renk skalasıyla ve minimal sahne düzeniyle metne çağdaş bir yorum getirerek *Macbeth*'i modern seyircinin beklentilerini dikkate alarak yeni bir bakış açısıyla beyaz perdeye taşımıştır. Bu üç örnek, Shakespeare'in *Macbeth*'inin evrensel nüvesini ve onun farklı tarihsel ve kültürel bağlamlarda nasıl dönüştüğünü mukayeseli olarak incelemeyi mümkün kılmaktadır.

Macbeth üzerine yapılan eleştiriler, oyunun metafizik boyutundan (Curry, 1933) kötülüğün yapısal işleyişine (Ribner, 1959) ve trajik kahramanlık sorununa (Booth, 1951) kadar uzanan geniş bir yelpaze sunmaktadır. Welles ve Kurosawa'nın uyarlamaları üzerine pek çok inceleme yapılmış olsa da (McCloskey, 1985; Naremore, 1973; O'Connor, 1980), Coen'in *The Tragedy of Macbeth* filmi üzerine literatür henüz sınırlıdır. Bu çalışma, üç yönetmenin uyarlamalarını karşılaştırmalı olarak ele alarak bu boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

Makale üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Macbeth'in Shakespeare'in trajedileri arasındaki yeri ve oyunun temel temaları kuramsal bir çerçeve üzerinden tartışılmaktadır. İkinci bölümde, Orson Welles, Akira Kurosawa ve Joel Coen'in uyarlamaları tarihsel, kültürel ve estetik bağlamları içinde karşılaştırmalı olarak ele alınmakta; her bir yönetmenin özgün sinematografik yaklaşımı incelenmektedir. Son bölümde ise elde edilen bulgular değerlendirilerek, Macbeth uyarlamalarının tiyatro-sinema ilişkisi ve modernist estetik açısından sunduğu imkânlar tartışılmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Shakespeare'in tragedya anlayışı, bireyin içsel çatışmalarını ve ahlaki çelişkilerini evrensel bir düzlemde sahneye taşır. *Macbeth* bu bağlamda siyasi entrikaların ve iktidar hırsının hikâyesi olduğu kadar insan ruhunun karanlık arzular karşısındaki çelişkilerinin temsili olarak da öne çıkar. Irving Ribner (1959), oyunun özünü "günahın yozlaştırıcı mantığı" üzerinden değerlendirir; Macbeth'in yükselişi ve düşüşünü, Tanrısal düzenle çatışan bireysel arzu ve hırsın dramatik sonucu olarak teolojik bir bağlama yerleştirir. William Curry (1933), modernist eleştirmenlerin eserdeki demonik metafizikten yola çıkarak cadıların yalnızca dışsal birer kötülük figürü değil aynı zamanda Macbeth'in kendi içsel eğilimlerinin yansımaları olduğu yönündeki yorumları dile getirir:

Modernistler, Garip Kızkardeşlerin sahnede Macbeth'in kötü tutkularının ve arzularının nesneleşmesinden başka bir şey olmadığını ileri sürerler; onlar yalnızca içsel baştan çıkarmanın vücut bulmuş halidir; fırtına içinde gelir ve havada yok olurlar; tıpkı kandan doğarak ruhun içinde günah ve hırs kabarcıkları yükselten bedensel dürtüler gibi" (Curry, 1933, s. 401).

Wayne C. Booth (1951), Curry'nin yorumuna benzer bir fikirle karşılık verir. O, Macbeth'i "trajik kahraman" kategorisine yerleştirerek onun kaderin değil kendi eylemlerinin ve seçimlerinin kurbanı olduğunu ileri sürer:

İyi bir adamı, soylu bir adamı, onu tanıyan herkesin hayranlık duyduğu bir adamı ele al—ve onu yalnızca Yunanlıların kahramanlarını yıktığı gibi fiziksel ve duygusal olarak değil, aynı zamanda ahlaki ve entelektüel olarak da yok et. … Yine de onu bir trajik kahraman olarak koru yani öyle bir şekilde sahnele ki, ölümü geldiğinde seyirci ondan nefret etmek yerine ona acısın (Booth, 1951, s. 17).

[1] *Macbeth* (Yön. James Stuart Blackton, 1908, ABD) Shakespeare'den uyarlanan ilk Amerikan yapımlarından biri olarak kabul edilir; yaklaşık 10 dakikalık bu sessiz film, dönemin *films d'art* estetiğini yansıtır.
Richard III (Yön. André Calmettes & James Keane, 1912, Fransa/ABD) Shakespeare'in oyunlarının sinemadaki ilk uzun metrajlı uyarlamalarındandır.

[2] Noh, 14. yüzyıldan itibaren gelişmiş, Japonya'nın en eski sahne sanatlarından biridir. Müzik, dans ve maskelerin törensel bir bütünlük içinde kullanıldığı bu tiyatro formu, dramatik anlatımın ötesinde ritüelistik bir estetik taşır.

Harold Bloom (1998), Shakespeare'in dramatik sanatını tarif ederken daha geniş bir ufuk çizer. Ona göre Shakespeare, bireysel karakterler yaratmakla kalmamış, aynı zamanda modern öznenin psikolojik derinliğini kurarak "insanı icat etmiştir." *Macbeth*, karakterin kendi bilincini ve karanlık arzularını fark edişini sahneye taşıması bakımından bu icadın çarpıcı örneklerinden biridir. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*'da Macbeth için şu cümleyi kurar: "Macbeth'in kendisi, tam da en hayal gücü yüksek olanı olduğu için, tüm Shakespeare kahramanları arasında en talihsiz olanı olarak nitelendirilebilir" (1998, s. 516).

Macbeth'in bireysel bilinç ve arzu düzeyinde okunması elzemdir; ancak tartışmanın bir diğer boyutu, bu metnin farklı dönemlerdeki uyarlama pratikleridir. Bu konuda tiyatro-sinema ilişkisinin dramaturji ve uyarlama pratiklerine bakmak ayrıca kuramsal yaklaşımları dikkate almak son derece önemlidir. Uyarlama kuramı ve tekniği açısından, tiyatrodan sinemaya geçiş süreci tartışmalı bir alandır. Davies (1988), sinemanın doğuşunu tiyatroyla sancılı bir karşılaşma olarak değerlendirir ve bu ilişkinin uyarlama tartışmalarındaki gerilimi beslediğini ileri sürer. John O'Connor (1980) Welles'in *Macbeth* uyarlamasını tartışırken "metne sadakat" ölçütünün sahici değerini sorgular. Ona göre Shakespeare'in filmleri, metnin birebir aktarımıyla değil, yönetmenlerin metinle kurduğu yaratıcı ilişkiyle anlam kazanır. Uyarlamanın değeri, metnin ne kadar "korunduğunda" değil, tercih edilen yöntemin estetik ve özgün doğasında aranmalıdır.

James Monaco, tiyatro ve sinema arasındaki temel farkları ele alırken bu iki sanatın, yüzeyde birbirine yakın görünmekle birlikte, dramatik deneyimi kökten farklı biçimlerde yapılandırdığını belirtir. Tiyatroda seyirci istediği yere bakabilirken sinemada bakış açısı yönetmenin seçimine göre belirlenir. "Bir oyunu istediğimiz kadarıyla izleriz, bir filmi ise yönetmenin bizden görmemizi istediği kadarıyla izleriz. Hatta filmde daha fazlasını görme potansiyelimiz vardır" (Monaco, 2001, s. 50). Bu bakımdan klasik sinema, tiyatroya daha yakın bir anlatım dili kurar; izleyiciye belirli bir perspektiften sahneyi takip ettirir. Olay akışı çizgisel bir ilerleme düzeniyle şekillenir. Gilles Deleuze (2004) de sinema kuramında bu estetik benzerliği felsefi bir zemine taşır. Ona göre klasik sinema, "hareket-imge" üzerinden işler; burada eylem ve zaman mantıksal bir süreklilik içinde ilerler. Oysa modern sinema, bu sürekliliği kırarak "zaman-imge"yi öne çıkarır. Deleuze'e göre zaman-imge kavramsallaştırması, klasik sinemanın asli bir niteliği olan hareket-imgeyle kurduğu karşıtlıkla modern sinemayı temellendirir. Hareket imgenin bir krizi olarak klasik ve modern sinema arasındaki kopuş, sinemasal imgeler arasındaki nedensel zinciri kırar; kendi sonsuz varoluşu ile diğerlerinden ayrılan her bir imge; geçmiş, şimdi ve gelecekten oluşan tek bir zamansallıkta bir araya gelir (Sert, 2022, s. 491).

Benzer biçimde András Bálint Kovács (2007), modernist sanat sinemasını klasik anlatı sürekliliğini kıran, bireyin yabancılaşmasını öne çıkaran ve anlatıyı açık uçlu biçimde kurgulayan bir estetik olarak tanımlar. Bu açıdan bakıldığında, Kurosawa'nın *Throne of Blood*'u ritüelistik bir zaman-imge düzeni yaratırken, Coen'in *The Tragedy of Macbeth*'i neredeyse donmuş bir mekân ve zamansallık içinde varoluşsal bir yoğunluk yaratır.

John Orr (1997), sinemanın modernlik ile ilişkisini vurgulayarak, modern sinemanın estetik ve politik krizlerin aynası olduğunu savunur. Bu bağlamda Welles'in *Macbeth*'i düşük bütçesi ve stilize setleriyle "yoksulluk estetiği"ni temsil ederken; Kurosawa, savaş sonrası Japonya'nın modernleşme sancılarını Shakespeare'in trajik yapısıyla harmanlar. Joel Coen'in filmi ise günümüzün bireysel yabancılaşma ve varoluşsal kaygılarını, modernlik sonrası bir minimalizmle ifade eder.

Shakespeare'in eserleri sıklıkla kültürel, mitolojik ve psikolojik karşıtlıkların çatışma alanı olarak okunmuştur. Camille Paglia'nın (2004) *Cinsel Kimlikler* adlı çalışması, Shakespeare'in eserlerinde Apolloncu düzen ile Dionysosçu kaos arasındaki gerilimi vurgular. *Macbeth*'te bu gerilim özellikle cadılar ve Lady Macbeth üzerinden görünür hale gelir; çünkü cadılar doğaüstü, irrasyonel güçleri temsil ederek düzeni kaosa sürüklerken Lady Macbeth de tutkularını doğanın başat düzenine karşı konumlandırarak yıkıcı ve Dionysosçu bir enerji açığa çıkarır. Paglia'ya göre kadın karakterler tragedyanın erkek egemen yapısını sarsan demonik figürlerdir. Welles'in ekspresyonist uyarlamasında Lady Macbeth'in gölgelerle bütünleşen varlığı, Kurosawa'da doğanın kaderi belirleyici gücü ve Coen'de Frances McDormand'ın minimalist yorumu, Paglia'nın bu tespitini sinematik düzlemde doğrular.

Tüm bunlara ek olarak Jonah Kent Richards (2021), film ve televizyonun, Amerika'daki Shakespeare çalışmalarını dönüştürdüğünü vurgular. Laurence Olivier'nin *Henry V*'inden BBC uyarlamalarına ve Branagh filmlerine uzanan süreçte, Shakespeare sinema ve televizyon aracılığıyla akademik ve pedagojik bir dönüşüm geçirmiştir. Bu, Coen'in uyarlamasının güncel konumunu anlamamız için de önemlidir: Shakespeare, sahneden perdeye ve ekrana uzanan bu yolculukta her defasında çağın kültürel, estetik ve politik ihtiyaçlarına göre yeniden üretilmektedir.

Sonuç olarak, Shakespeare uyarlamalarını tek bir kuramsal kalıba indirgemek yerine, farklı dönemlerde ortaya çıkan çeşitli estetik ve kültürel okumaları yan yana getirmek, bu eserlerin çok katmanlı doğasını anlamamızı sağlar.

Macbeth uyarlamalarını tartışırken yalnızca edebi metnin sinemaya aktarımını değil, tiyatro ve sinema arasında farklı biçimlerde işleyen dramaturjik yapıları da dikkate almak gerekir. Bu noktada dramaturji kavramı da sadece tiyatroya özgü bir terim olmaktan çıkar; sinema ve diğer sanat dallarına yayılan daha geniş bir estetik topografyayı tanımlar. Nitekim Romanska'nın (2015) editörlüğünü yaptığı kapsamlı çalışmada dramaturji, yalnızca sahne sanatlarını değil, opera, performans, dans, multimedya ve sinemayı da kapsayan bir yöntem olarak sunulur. Dolayısıyla sinema uyarlamalarında dramaturji, metnin sahnelenişini değil, aynı zamanda görselliğin, ritmin ve estetiğin yeniden kurulmasını açıklayan bir kavramsal araç haline gelir.

Bu genişleme, aslında Aristoteles'in *Poetika*'sında ortaya koyduğu kurucu düşünceyle başlar. Aristoteles tragedyanın özünü "olayların düzenlenişi" olarak tanımlamıştır. Bu, yüzyıllar boyunca tiyatronun dramatik omurgasını belirlemiş, Shakespeare gibi yazarların eserlerinde etik ve metafizik boyutları da içine alarak daha karmaşık bir hâl almıştır.

Modern dönemde ise dramaturji hem tiyatrodan bağımsızlaşır hem de onunla diyalog hâlinde kalır. Bu noktada Kerstin Stutterheim, film dramaturjisinin kökenine dikkat çeker: "Dramaturji profesyonel pratikten doğar ve performatif-anlatısal sanat eserlerini desteklemeye adanmıştır. Film dramaturjisi ise tiyatrodan bilinen klasik dramaturjiden türemiştir, ancak mecraya özgüdür" (2019, s. 15). Bu tanım, sinemanın dramatik yapıları kopyalamaktan öteye geçerek kendi görsel-işitsel araçlarıyla dönüştürdüğünü ve yeniden ürettiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Sinema teorisi ve dramaturjisi açısından Seymour Chatman'ın çalışması bu tartışmalara dikkate değer bir katkı sunar. Onun öykü (story) ve söylem (discourse) ayrımı, sinemada dramaturjiyi yalnızca olay örgüsü üzerinden değil, anlatım biçimleri üzerinden de kavramamızı sağlar. Chatman'ın ifadesiyle, "Basitçe ifade etmek gerekirse, öykü bir anlatının ne'sidir, söylem ise nasıl'ıdır. (…) Bu ayrım Aristoteles'in *Poetika*'sından beri bilinmektedir" (2008, s. 17). Böylece sinema dramaturjisi "ne anlatılıyor" sorusuna odaklandığı kadar "nasıl anlatılıyor" sorusuna dikkat kesilmek durumundadır. Bu bakış, klasik dramaturjinin doğrusal yapılarından postmodern sinemanın parçalı anlatılarına kadar geniş bir yelpazeyi değerlendirmeyi mümkün kılar.

Bu tartışmalara paralel biçimde Arslanyürek sinema dramaturjisinin özgüllüğünü özellikle senaryonun çift yapılı doğasında bulur: senaryo hem edebi bir metindir hem de beyazperdeye yönelmiş şematik bir tasarımdır. Tiyatro ile karşılaştırdığında sinemanın izleyiciye neredeyse "mutlak bir inandırıcılık" dayattığını, mekân ve zaman gerçekçiliği konusunda taviz veremeyeceğini vurgular (2004, s. 52–55). Ona göre sinema, tiyatronun aksine, yalnızca dışsal olayları değil, insanın iç dünyasındaki çelişkili düşünceleri de görsel-işitsel araçlarla yansıtabilmelidir. Bu bağlamda Arslanyürek, Mihail Romm[3]'un *Savaş ve Barış*'taki düello sahnesi örneğini aktarır; burada Pyer'in içinden geçen korku ve kaçma arzusu sahnede temsil edilemezken sinemada bilinç akışı farklı tekniklerle görünür kılınabilir (s. 56-57). Bu örnek, sinemanın dramaturjik imkânlarını tiyatronun ötesine taşıdığını gösterir.

Sonuç olarak tiyatrodan devralınan dramatik yapılar sinemaya başlangıçta biçimsel bir çerçeve sağlamış, ancak sinema teknolojisinin ve estetik duyarlılıklarının gelişmesiyle bu yapılar görsel-işitsel bir dile uyarlanmıştır. Sinema, yalnızca olay örgüsünü yeniden üretmekle kalmamış; zaman, mekân ve bilinç akışı gibi unsurları da kendi anlatı mantığına ekleyerek dramaturjiyi genişletmiştir. Böylece, tiyatroda izleyicinin konvansiyonel kabullerle sürdürdüğü inandırıcılık, sinemada çok daha katı bir gerçeklik beklentisine dönüşmüş; bu da sinema sanatçısını yeni ifade yolları bulmaya zorlamıştır. Bugün dramaturji, ne yalnızca tiyatroya ne de yalnızca sinemaya ait bir kavramdır; disiplinlerarası bir boyut kazanmış, modern anlatı sanatlarının ortak paydasına dönüşmüştür. Sinemanın katkısı ise, dramaturjiyi yalnızca sahnede değil, görüntü ve ses aracılığıyla insanın iç dünyasını da kapsayacak şekilde yeniden tanımlamasıdır.

Bu kuramsal tartışmalar, *Macbeth* uyarlamalarını anlamak açısından da açıklayıcıdır. Tiyatro kökenli dramaturjik kalıplar, Welles'in filminde gotik bir atmosfer ve güçlü görsel karşıtlıklar üzerinden yeniden biçimlenir; Kurosawa'da Noh tiyatrosunun törensel yapısıyla birleşerek tarihsel-toplumsal bir alegoriye dönüşür; Coen'de ise siyah-beyaz imgelerin keskinliği ve neredeyse soyut mekân kullanımıyla varoluşsal bir yoğunluk kazanır. Böylece dramaturji, her bir uyarlamada yalnızca olay örgüsünü değil, sinemanın ritmini, mekânı ve karakterlerin iç dünyasını şekillendiren temel bir yapı olarak karşımıza çıkar. Başka bir deyişle, *Macbeth*'in sahneden perdeye ve ekrana taşınma süreci, dramaturjinin disiplinlerarası işlevini somut biçimde gözler önüne serer.

Evrensel Temalardan Yerel Uyarlamalara

William Shakespeare'in oyunları, yazıldıkları 16. yüzyıldan bu yana yalnızca İngiliz tiyatrosunun değil, dünya kültürünün de en üretken kaynaklarından biri olmuştur. İnsan doğasına dair evrensel sorular —iktidar hırsı, kader ile özgür irade arasındaki gerilim, aşk, kıskançlık ve ihanet— farklı kültürlerde farklı formlarla yeniden hayat bulmuş, özellikle de sinema sanatı için Shakespeare'in metinleri sürekli bir yeniden üretim konusu olmuştur. Shakespeare uyarlamalarının tarihsel seyri, bu evrensel temaların her çağın estetik anlayışına ve toplumsal bağlamına nasıl uyarlandığını gösteren verimli bir alan sunar.

Shakespeare'in sinemadaki yolculuğu 20. yüzyılın başında başlamıştır. 1899 tarihli *King John* ve 1900'lerin ilk *Hamlet* uyarlamaları, tiyatro sahnesinin görsel kaydı niteliğinde olup, Shakespeare'i yeni bir kitleye ulaştırmayı amaçlayan basit denemelerdi. Bu filmler, dramatik derinlikten ziyade "edebi otoriteyi" sinemaya taşımayı hedeflemiştir.

[3] Mihail Romm'un *Voyna i mir* (*Savaş ve Barış*, 1966) filmi, Lev Tolstoy'un romanından uyarlanmış olup Sovyet sinemasında epik ölçeği ve deneysel anlatı teknikleriyle öne çıkar. Romm'un özellikle düello sahnesinde kullandığı bilinç akışı yöntemleri, karakterin iç dünyasını görselleştirmeye yönelik sinemasal çözümler arasında dikkat çekmektedir. Bu örnek, Arslanyürek'in (2004) vurguladığı gibi, tiyatronun temsil sınırlılıklarını aşan özgün bir sinema dramaturjisi anlayışını göstermektedir.

II. Dünya Savaşı sonrasında Shakespeare, ulusal kimlik ve yüksek kültürün taşıyıcısı olarak sinemada daha "saygın" bir yer edinmiştir. Laurence Olivier'in *Henry V* (1944) ve *Hamlet* (1948) filmleri, tiyatro estetiğini büyük ölçüde koruyarak Shakespeare'i "sinemasal kanon"a dahil etmiştir. Bu dönemde sadakat (fidelity) tartışması ön plandadır; Shakespeare uyarlamalarında eserin orijinaline sadakat göstermenin zorunlu olup olmadığı sorusu, eleştirmenler ve yönetmenler arasında yoğun tartışmalara yol açmıştır.

1940'lardan itibaren yönetmenler Shakespeare metinlerini uyarlamakla kalmaz aynı zamanda kendi sinemasal dillerinin laboratuvarı olarak kullanırlar. Orson Welles'in *Macbeth* (1948) ve *Othello* (1952) filmleri, gotik mekân, gölge ve ses kullanımıyla tiyatro-sinema arasındaki sınırları zorlar. Akira Kurosawa, *Throne of Blood* (1957) ve *Ran* (1985) filmlerinde Shakespeare'i Japon tarihsel ve estetik kodlarıyla yeniden yazmış; özellikle Noh tiyatrosu ve samuray ethosu üzerinden evrensel temaları yerel bağlama uyarlamıştır.

1970'lerle birlikte uyarlamalar daha da çeşitlenir. Roman Polanski'nin *Macbeth* (1971) filmi, şiddeti ve bedensel gerçekliği ön plana çıkararak Jacobean karanlığını güncel bir "şok estetiği" ile yorumlar. Franco Zeffirelli'nin *Romeo and Juliet* (1968) filmi, gençlik sineması estetiğiyle Shakespeare'i popülerleştirir. Aynı dönemde Peter Brook ve diğer avangard yönetmenler, Shakespeare'i tiyatro ile sinema arasında hibrit bir form olarak deneysel biçimlere açarlar.

Yeni binyılda Shakespeare, küresel sinemanın kültürel çeşitliliğinde yeniden üretilir. Vishal Bhardwaj'ın üçlemesi —*Maqbool* (2003, *Macbeth*), *Omkara* (2006, *Othello*) ve *Haider* (2014, *Hamlet*) — Shakespeare'in evrensel temalarını Hindistan'ın politik ve toplumsal çatışmalarıyla buluşturan "transkreatif" uyarlamalar olarak öne çıkarmıştır. Son olarak Joel Coen'in *The Tragedy of Macbeth* (2021) filmi, minimalist mekân tasarımı ve monokrom estetiğiyle Shakespeare'in modern sinemada hâlâ evrensel bir referans olduğunu kanıtlamıştır.

Bu kısa tarihçe, Shakespeare uyarlamalarının sadece "edebi metinlerin görselleştirilmesi" olmadığını, her dönemin kendi estetik, ideolojik ve kültürel kaygılarını evrensel temalar aracılığıyla dile getirdiğini ortaya koyar. Böylece Shakespeare, bir yandan evrensel trajik motiflerin kaynağı olarak kalırken öte yandan farklı coğrafyalarda yerel anlatı biçimlerine uyarlanarak sürekli yeniden doğmaktadır. Bu çerçeve, *Macbeth* uyarlamalarını evrensel–yerel geriliminde ele almayı hedefleyen bu çalışmanın da zeminini oluşturur.

Shakespeare'in büyük tragedyalar serisinden biri olan *Macbeth'*in, yazılışı, kesin olmamakla birlikte 1605–1606 yıllarına tarihlenir; eser 1610'da sahnelenmiş ve ilk kez 1623'te basılmıştır (Çalışlar, 1994, s. 129). Oyunun oluşum süreci hem tarihsel hem de edebi kaynakların zengin bir bileşimini sunar. Shakespeare'in başlıca esin kaynağı, *Raphael Holinshed'in Chronicles (1557)* adlı çalışmasıdır. Ancak Shakespeare Macbeth'in yaşamını değil, aynı zamanda İskoç Kralı Duff'un Donwald tarafından öldürülmesini ve eski İskoç yaşam biçimlerinin betimlenmesini de bu kaynaktan almış, kimi yerlerde Holinshed'i bilinçli olarak değiştirmiştir. Örneğin, Aziz Çalışlar'ın belirttiği üzere, Shakespeare Macbeth'i daha kötücül bir figür olarak resmetmiştir (1994, s. 129). Bununla birlikte Shakespeare, oyunu yazarken tarihsel anlatılarla yetinmemiş, farklı edebi ve kültürel kaynaklara da başvurmuştur. Lady Macbeth karakterinin kimi yönleri *Medea* ve *Agamemnon* (MÖ 431-458) gibi tragedyalara kadar geri götürülebilir; oyundaki cadı sahneleri ise James I'in cadılarla ilgili görüşlerini açıkladığı *Daemonologie* (1597) adlı eseriyle yakından ilişkilidir. Çalışlar'ın belirttiği gibi, Shakespeare ayrıca İncil'den de yoğun biçimde yararlanarak dinsel göndermeleri oyunun metafizik dokusuna işlemiştir (1994, s. 129-130).

Macbeth (Orson Welles, 1948)

Orson Welles (1915–1985), modern sinema tarihinin en etkili "auteur" yönetmenlerinden biri olarak kabul edilir. Sanat yaşamına tiyatroda başlayan Welles, kurucusu olduğu Mercury Theatre topluluğu ile sahneye koyduğu Shakespeare uyarlamalarıyla erken yaşta büyük bir ün kazanmıştır. 1938'de radyoda yayınlanan *War of the Worlds* uyarlamasıyla yarattığı kitlesel etki, onun sanatsal yaratıcılığının ve kışkırtıcı yeteneğinin bir göstergesidir. Hollywood'da çektiği *Citizen Kane* (1941) filmi, anlatım biçimleri, kamera kullanımı ve derin odaklı görüntüleriyle sinema tarihinin dönüm noktalarından biri sayılır. Ancak Welles'in Hollywood stüdyolarıyla yaşadığı çatışmalar, onu bağımsız ve düşük bütçeli yapımlara yöneltmiştir.

Welles'in *Macbeth* uyarlaması, bu bağımsızlık arayışının ürünüdür. Daha önce tiyatroda sahnelediği oyunu sinemaya uyarlayan yönetmen, düşük bütçeyi, gölgeler, stilize setler ve yoğun ekspresyonist bir atmosfer ile avantaja dönüştürmüştür. *Macbeth*'in gotik ve karanlık dünyası, Welles'in görsel anlatımıyla daha da yoğunlaşmış, cadıların sahneleri sinemada benzersiz bir metafizik boyut kazanmıştır.

Film, gösterime girdiğinde eleştirmenler arasında tartışmalara yol açmıştır. Sadakat meselesinin Shakespeare uyarlamaları açısından sorunlu bir ölçüt olduğunu vurgulayan O'Connor (1980), "Bir oyunun ne anlama geldiğine veya nasıl sahnelenmesi gerektiğine dair hâkim anlayışlara meydan okuyan herhangi bir yapım, 'sadakatsiz' olarak reddedilme riski taşır" (s. 345) diyerek, yönetmenlerin yaratıcı vizyonlarının çoğu zaman "metne sadakat" gerekçesiyle değersizleştirildiğine dikkat çeker.

Welles'in *Macbeth* uyarlamasını anlamak için, onun Shakespeare metniyle kurduğu özgün ilişkiye bakmak gerekir. James Naremore (1973), filmi "Shakespeare'in bir illüstrasyonu değil, yönetmenin kendi hayal gücünün ve kişiliğinin bir yansıması" olarak değerlendirir (s. 361). Bu yorum, Welles'in sadakat ölçütünden ziyade kendi sanatsal vizyonunu ön plana çıkardığını gösterir. Susan

McCloskey (1985), Welles'in *Macbeth* uyarlamasında cadıların rolünü radikal biçimde genişlettiğini belirtir. Yönetmen, Shakespeare'in dışarıda bıraktığı sahnelere de onları sessiz tanıklar olarak dahil etmiş, böylece sekiz sahneden yalnızca ikisinde cadıları sahne dışında bırakmıştır. Ayrıca Hecate'i neredeyse Macbeth kadar merkezi bir figüre dönüştürmüş, repliklerin yeniden dağıtımı yoluyla bu karakteri olayların akışında belirleyici hale getirmiştir. McCloskey'ye göre, bu tercih cadıların oyun boyunca görünürlüğünü artırmış ve büyüsel atmosferi yoğunlaştırarak Welles'in uyarlamayı adeta "yeniden yazmasına" yol açmıştır (s. 411–412).

Orson Welles'in sinemaya adım attığı dönem, Hollywood stüdyo sisteminin katı kurallarla işlediği ve yönetmenlerin çoğunlukla yapımcıların ticari beklentilerine bağlı kaldığı bir dönemdi. Welles, *Citizen Kane* (1941) ile büyük bir yenilikçi olarak öne çıkmasına rağmen, filmin William Randolph Hearst[4] ile ilişkilendirilmesi büyük bir skandal yaratmış ve yönetmenin Hollywood'daki konumunu sarsmıştır. Daha sonra çektiği filmler stüdyo müdahalelerine maruz kalmış, özellikle *The Magnificent Ambersons* (1942) yapımcılar tarafından yeniden kurgulanarak Welles'in vizyonu dışında gösterime sokulmuştur. Bu deneyimler, Welles'in stüdyo sistemiyle kalıcı bir çatışmaya girmesine yol açmıştır. Yenilikçi sinema dili, uzun plan sekansları, derin odaklı görüntüleri ve teatral mizansenleri ile ticari kaygılarla çalışan yapımcıların "fazla riskli" bulduğu estetik tercihlerdi. Sonuç olarak Welles, Hollywood'un merkezinden giderek dışlanmış, düşük bütçeli ve bağımsız yapımlara yönelmek zorunda kalmıştır. 1948 yapımı *Macbeth*, tam da bu dışlanmışlık ve bağımsızlık arayışının ürünü olarak, büyük stüdyo görkeminden yoksun ama sanatsal açıdan özgün bir deney olarak ortaya çıkmıştır.

Welles'in *Macbeth*'i kısıtlı kaynaklarla çekilmiş bir filmdir ancak yönetmen bu kısıtları avantaja çeviren bir sinematografik deney ortaya koymuştur. Naremore'un ifadesiyle film, "üç haftadan kısa sürede ve minimal bir bütçeyle çekilmesine rağmen, sınırlılıklarını yalın bir ekspresyonist üsluba dönüştürür" (1973, s. 361). Bu görsellik, Shakespeare'in demonik atmosferini karanlık gölgeler, sisli mekânlar ve çarpık kadrajlarla yoğunlaştırır. Bu açıdan filmin sinematografisi, sadakat tartışmalarını aşarak görsel yoğunluk ve ruhsal derinlik üzerinden Shakespeare'in dünyasını yeniden kurar.

Welles'in *Macbeth*'i, sonraki Shakespeare uyarlamalarına ve genel olarak modern sinemaya yön veren bir estetik laboratuvar işlevi görmüştür. Düşük bütçeye rağmen stilize dekorlar, taş duvarlar ve sisli mekânlarla kurulan gotik atmosfer, sahne tasarımının sinemada nasıl dönüştürülebileceğine dair güçlü bir örnek olmuştur. Bu yaklaşım, Kurosawa'nın *Throne of Blood*'unda doğa ve sisle kurulan ritüelistik mekân anlayışında, Polanski'nin *Macbeth*'inde karanlık ve şiddet dolu set tasarımlarında kendini yeniden göstermiştir. Welles'in teatral yoğunluğu sinemaya taşıyan oyuncu yönetimi, karakterlerin psikolojik derinliğini yalnızca sözler üzerinden değil, yakın çekimlerde yüz ifadeleri ve bedensel jestler üzerinden görünür kılmış, böylece Shakespeare uyarlamalarında görselliğin dramatik işlevini öne çıkarmıştır.

Filmin sinematografisi de bu etkiyi pekiştiren yenilikçi bir yön taşır. Welles, gölge, ışık ve sis kullanımıyla demonik bir atmosfer kurarken, alttan ve eğik açılarla Macbeth'in psikolojik çöküşünü görselleştirmiştir. Uzun plan sekanslar ve kadraj içi hareketler ise tiyatronun canlı yoğunluğunu sinemaya taşımış, karakterlerin ruhsal karmaşasının sinema diliyle anlatılabileceğini göstermiştir. Bu tercihlerin, daha sonra modernist sinemada subjektif kamera kullanımını beslediği; Polanski'de şiddet ve bedensel gerçekçilik, Joel Coen'de ise minimal soyutlama olarak yeniden yorumlandığı söylenebilir. Sonuçta Welles'in *Macbeth*'i, atmosfer, mekân, oyunculuk ve kamera estetiğini dönüştürerek sinemanın görsel dilini zenginleştiren öncü bir deney olarak sinema tarihine geçmiştir.

Throne of Blood (Akira Kurosawa, 1957)

Akira Kurosawa (1910–1998), yalnızca Japon sinemasının değil, dünya sinema tarihinin de en etkili yönetmenlerinden biridir. Sanat anlayışında hem Batı sinemasının tekniklerinden hem de Japon kültürel geleneklerinden beslenmiştir. Kurosawa, özellikle John Ford'un Amerikan westernlerindeki görsel dilinden, Eisenstein'ın montaj estetiğinden ve Dostoyevski'nin karakter psikolojilerinden ilham almıştır. Aynı zamanda resim eğitimi almış bir sanatçı olarak kadraj ve renk düzenlemelerinde resimsel bir titizlik göze çarpar. Onun film yapma pratiği, bireyin içsel çatışmalarını tarihsel ve toplumsal dönüşümlerle buluşturmayı amaçlayan disiplinli bir sinema anlayışına dayanır.

Kurosawa'nın sanatını çevreleyen kültürel bağlam, savaş sonrası Japonya'nın modernleşme sancılarıdır. II. Dünya Savaşı'nın yıkımından çıkan Japon toplumu hem Batı etkilerine açılmış hem de geleneksel değerleriyle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Bu dönemde sinema, bir yandan Japon kimliğini yeniden inşa etmenin, diğer yandan modernleşmenin getirdiği yabancılaşmayı sorgulamanın aracı olmuştur. Kurosawa, bu bağlamda Shakespeare gibi Batılı klasiklerden uyarlamalar yaparken onları Japon tarihsel ve kültürel kodlarıyla yeniden yazmayı seçmiştir.

Akira Kurosawa, sinema sanatında Doğu ve Batı estetiklerinin kesişim noktasında duran bir yönetmendir. Aldo Tassone'nin (1985) belirttiği gibi, Batılı eleştirmenler Kurosawa'yı kimi zaman Mizoguchi ve Ozu gibi yönetmenlere kıyasla daha "Batılı" bulmuştur:

[4] **William Randolph Hearst (1863–1951)**: 20. yüzyıl başlarında Amerika Birleşik Devletleri'nin en güçlü medya patronlarından biridir. Gazetecilikte sansasyonel ve abartılı haber sunumuyla tanınan "sarı basın" akımının öncülerindendir. Orson Welles'in *Citizen Kane* (1941) filmindeki kurgusal medya imparatoru Charles Foster Kane karakteri, geniş ölçüde Hearst'ten esinlenmiştir.

Ellili yıllarda Batılı eleştirmenler, "daha Japon" buldukları Ozu ve Mizoguchi ile "Batılı" gördükleri Kurosawa'yı karşılaştırarak oyalandılar. André Bazin, 1957'de Truffaut'ya yazdığı bir mektupta, "*Mizoguchi'yi sevmek için Kurosawa'dan nefret etmek, sanatı anlamanın ilkel bir aşamasından başka bir şey değildir… Sanatta biri dışa dönük, öbürü tümüyle içe dönük iki ana damar vardır; Kurosawa dağın öteki yamacındadır*" diye yazar. Marcel Martin ise aynı yıl şu değerlendirmeyi yapar: "*Mizoguchi ölçülü ve gizemli bir klasiktir; Kurosawa ise dışavurumcu bir romantik… Mizoguchi için sinema, düşüncelerini görüntüler aracılığıyla aktarabileceği bir araçtır; Kurosawa içinse bir sonuçtur, görüntüler aracılığıyla aktarılan belli bir öykünün dayatılmasıdır*" (akt. Tassone, 1985, s. 250).

Kurosawa'nın estetiğinde bu ikili yön özellikle belirgindir. Bir yandan Shakespeare uyarlamalarında görüldüğü üzere Noh tiyatrosunun maskesel oyunculuk biçimlerinden, Japon savaş sonrası toplumunun feodal kodlarından beslenir. Diğer yandan sinemada ritim, kurgu ve karakter inşasında Batılı bir dinamizm taşır. Kurosawa, filmlerinde doğrudan mesajlar vermektense karakterlerin psikolojik tutarlılığına ve dramatik süreçlerin organik gelişimine önem verdiğini söyler: "Hiçbir zaman belli bir mesajdan ya da önceden oluşturulmuş bir kurgudan yola çıkmam. Kendimi tümüyle oluşturmaya çalıştığım kişilerin yönetimine bırakırım" (akt. Tassone, 1985, s. 247). Bu yaklaşım, hem Japon estetik geleneğine içkin olan kolektif bilinç öğelerini hem de Batı modernizminin birey merkezli anlatılarını bir arada taşır.

Japon sanatını Batılı formlardan ayıran temel özellikler, biçimsel yoğunluk ve ritüelistik estetikte yatar. Özellikle Noh ve Kabuki tiyatroları, karakterleri bireysel psikolojilerinden çok evrensel roller ve kader motifleri üzerinden kurgular. Maskeler, stilize hareketler ve ritmik jestler, karakterin iç dünyasını değil, kaderin ve doğanın belirleyici gücünü sahneye taşır. Bu bağlamda Japon dramı, birey merkezli Batı tragedyasından farklı olarak, insanı doğanın ve toplumsal düzenin kaçınılmaz döngüsü içinde konumlandırır. Kurosawa'nın *Throne of Blood*'da başvurduğu Noh estetiği, Macbeth'in bireysel hırsını bir ritüelin parçası haline getirerek tragedyayı kültürel ve tarihsel olarak dönüştürür.

Kurosawa, *Throne of Blood*'u XVI. yüzyıl Japonya'sına uyarlama kararını açıklarken, bu dönemin Shakespeare'in anlattıklarıyla büyük bir uyum içinde olduğunu vurgular:

Bir Macbeth uyarlaması için neden XVI. Yüzyıl Japonya' sını seçtim? Bu soru bana sık sık sorulmuştur, oysa seçimimin nedeni çok basittir. Bu iç savaşlar dönemi, Shakespeare'in anlattıklarıyla büyük bir uyumluluk göstermektedir; üstelik Japonya'da da Macbeth benzeri tiplerle karşılaşırız. Bir gün birdenbire aklıma bu dramı Japonya'ya özgü bir ortamda canlandırmak geliverdi. Shakespeare'i unuttum ve sanki ülkemin bir öyküsü söz konusuymuş gibi çektim filmi. (akt. Tassone, 1985, s. 145).

Bu açıklama, Kurosawa'nın Shakespeare'i "Batı edebiyatının otoritesi" olarak değil, evrensel bir dramatik malzeme olarak gördüğünü ortaya koymaktadır. Yönetmen, Macbeth'in trajik çatışmalarını Japonya'nın iç savaş dönemine taşıyarak hem tarihsel hem de kültürel bir yeniden yazım gerçekleştirmiştir. Böylelikle *Throne of Blood*, Shakespeare'in evrensel temalarının Noh tiyatrosu estetiği ve samuray ethosu aracılığıyla yeniden üretildiği bir kültürel çeviri örneği haline gelir.

Sonuç olarak, Kurosawa'nın uyarlaması, Noh tiyatrosunun minimalizmi ve maskemsi yüz ifadeleri üzerine kuruludur. Lady Asaji'nin hareketsizliği ve donuk bakışları, iktidar hırsının soğukluğunu dramatize eder. Film, Shakespeare'in dramatik iskeletini korurken diyalogları büyük ölçüde azaltır ve görsel anlatıma ağırlık verir. Walter Clyde Curry (1933), Shakespeare'in cadılarını "demonik metafiziğin" tezahürleri olarak yorumlar. Kurosawa bu demonik öğeleri Japon kozmolojisine uyarlayarak "orman ruhu" figürüyle temsil eder. Bu ruh, Batı'daki şeytani varlıkların aksine, kaderin kaçınılmaz işleyişini simgeler. Yoğun sis ve ormanın labirentimsi yapısı, Ribner'in (1959) işaret ettiği "kötülüğün aldatıcı doğasını" görsel bir düzleme taşır.

Macbeth'in trajedisinin temeli "soylu bir adamın yozlaşması" olarak tanımlanabilir. Kurosawa'nın Washizu'su başlangıçta erdemli bir samuray iken, iktidar hırsı ve Asaji'nin manipülasyonu ile ahlaki olarak çöker. Bu durum, seyircinin hem kötü bir adamın yıkımına hem de potansiyelini kaybeden bir kahramanın trajedisine tanıklık etmesini sağlar.

Shakespeare'de kral katli, Tanrısal düzenin ihlali olarak yorumlanırken, Kurosawa'nın filminde Washizu'nun ihaneti samuray ethosunun ve feodal sadakat bağlarının bozulması anlamına gelir. Bu dönüşüm, trajediyi Batı'daki teolojik boyuttan çıkarıp Japon tarihsel-kültürel kodları üzerinden yeniden anlamlandırır.

The Tragedy of Macbeth (Joel Coen, 2021)

Shakespeare uyarlamalarının modern sinemadaki serüvenini anlamak için modernizm ve modern estetik kavramlarına değinmek gereklidir. Çünkü bu kavramlar, hem biçimsel yenilikleri hem de sanatın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamıştır. Welles ve Kurosawa'nın farklı kültürel bağlamlarda ortaya koydukları *Macbeth* yorumları bu dönüşümün erken örneklerini oluştururken Joel Coen'in *The Tragedy of Macbeth* (2021) filmi modernist estetik ilkeleri doğrudan görünür kılar. Filmin soyut mekân kullanımı, minimalizmi ve siyah-beyaz sinematografisi, modernizmin yalınlık, yoğunlaşma ve öz'e dönüş arayışını çağrıştırır. Dolayısıyla burada modernizmden söz etmek ve bu bağlamda tarihsel bir çerçeve çizmek, Coen'in filminin estetik tercihlerini anlamlandırmak açısından zorunludur.

Modernist estetiğin kökleri Charles Baudelaire[5]'e kadar uzanır. Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*'nda moderniteyi şu şekilde tanımlar: "Modernite'yle kastettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır" (Baudelaire, 1863/2003, s. 214). Bu tanım, modernist estetiğin hem gündelik olanı hem de kalıcı olanı birlikte kavrayan ikili doğasına işaret eder. Baudelaire'in bu yaklaşımı, modern sanatın geleneksel güzellik kavrayışını kırarak "çirkinin, kötünün ve sahtenin de estetik bir değeri olabileceğini" ortaya koymuştur. Böylece sanat, ahlâkî ve toplumsal amaçlardan özerkleşmiş; bireyin parçalı deneyimlerinin, fragmanların ve anlık gözlemlerin birer estetik malzeme haline gelmesi mümkün olmuştur.

Modernist estetiğin sinemadaki kökleri, 20. yüzyılın başlarında sanat ve düşünce dünyasında yaşanan kırılmalara dayanır. Modernizm, resimden edebiyata, müzikten tiyatroya kadar tüm sanat alanlarında, geleneksel temsil biçimlerinin geçerliliğini sorgulayan bir hareket olarak doğmuştur. Sanayileşmenin hızlanması, I. Dünya Savaşı'nın yıkımı, kentleşmenin yarattığı yabancılaşma ve bireyin varoluşsal sıkıntıları, modernist estetiğin temel kaygılarını beslemiştir. Bu kaygılar, sinema gibi genç bir sanat dalında da kendini çok erken dönemde göstermiştir.

Sinemadaki modernist estetiğin somut yansımaları, 1920'lerde Avrupa avangard hareketlerinde görülür. Alman dışavurumculuğu, Sovyet ekolü ve Fransız empresyonizmi gibi akımlar, klasik anlatının bütünlüğünü kırarak sinemayı hem estetik hem de düşünsel bir deney alanı haline getirmiştir. Alman dışavurumculuğu, grotesk dekorlar ve ışık–gölge kontrastlarıyla bireyin iç dünyasını görselleştirmiştir. Eisenstein ve Vertov gibi Sovyet yönetmenler, montajın deneysel gücüyle sinemanın düşünsel potansiyelini öne çıkarmıştır. Bu erken dönem denemeler, sinemada modernist estetiğin temel taşlarını döşemiştir.

II. Dünya Savaşı sonrasında modernist estetik, özellikle Avrupa sanat sineması içinde kurumsallaşmıştır. András Bálint Kovács'ın belirttiği gibi, 1950–1980 arası dönemde modernist sinema, klasik Hollywood anlatısına karşı "alternatif bir film dili" olarak yerleşmiştir (2007, s. 20). İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ve Antonioni, Resnais, Bergman gibi auteur'ler, modernist estetiğin sinemadaki ana temsilcileri haline gelmiştir. Bu yönetmenler, klasik anlatının nedensellik zincirini kırmış, zaman ve mekânı parçalamış, bireyin yabancılaşmasını sinemasal anlatının merkezine taşımıştır.

Modernist sinemanın kökleri aynı zamanda felsefi bir dönüşüm olarak da okunabilir. Varoluşçuluk, psikanalizm ve yapısalcılık gibi 20. yüzyıl düşünce akımları, modernist sinemanın temelinde yer alan yabancılaşma, belirsizlik ve kimlik sorunlarını beslemiştir. Bu bağlamda Shakespeare'in *Macbeth* gibi klasik metinleri modernist estetik için verimli bir yeniden yorum alanı sunmuştur; zira Macbeth'in trajedisi, bireyin yozlaşması, gerçeklik ile yanılsama arasındaki çatışma ve kaderin kaçınılmazlığı gibi temalar üzerinden çağdaş modernist kaygılarla örtüşmektedir (Ribner, 1959; Curry, 1933).

Bu tarihsel ve estetik bağlam, Joel Coen'in *The Tragedy of Macbeth* (2021) filminde modernist estetiğin nasıl yeniden yorumlandığını anlamak için sağlam bir arka plan sunar. *The Tragedy of Macbeth* (2021), yönetmenin kardeşi Ethan Coen olmaksızın gerçekleştirdiği ilk solo projesidir ve Shakespeare'in metnini modernist bir estetik anlayışla sinemaya taşır. Filmde Macbeth'i Denzel Washington, Lady Macbeth'i ise Frances McDormand canlandırırken, Kathryn Hunter üç cadıyı tek başına oynayarak dikkat çekici bir performans sergiler. Film siyah-beyaz olarak ve neredeyse kareye yakın bir oranda (1.37:1 en-boy) çekilmiş, bu sayede teatral ve dışavurumcu bir atmosfer yaratılmıştır. Çekimler tamamen stüdyo ortamında, minimalist dekorlarla gerçekleştirilmiş; böylece gerçekçi mekânlardan ziyade soyut ve yabancılaştırıcı bir evren kurulmuştur. Görüntü yönetmeni Bruno Delbonnel'in yüksek kontrastlı ışık kullanımı, gölgeleri neredeyse karakterlerin ruh hallerini somutlaştıran bağımsız bir öge haline getirir. Dekorların soyutlanmış geometrisi, mekânı gerçekçi olmaktan çıkarıp zihinsel bir manzaraya dönüştürür. Bu teknik seçimler, Macbeth'in psikolojik çöküşünü görsel bir dile tercüme ederken, aynı zamanda seyirciyi anlatının dış gerçekliğinden koparıp trajediyi modernist bir bilinç deneyimi olarak sunar.

Filmin biçimsel tercihleri saf bir estetik bir tavır olarak kalmaz, aynı zamanda Macbeth'in trajedisini görünür kılan temel anlatı araçlarına dönüşür. Bunu en açık biçimde bazı sahnelerde izlemek mümkündür. Örneğin açılış sahnesinde cadıların belirdiği an, sisle kaplı ve ufuksuz bir boşlukta gerçekleşir. Burada mekân tanımlı değildir; yönsüz ve köksüz bir atmosfer seyirciyi karşılar. Kathryn Hunter'ın bedensel jestleri ve çatallı sesi, doğaüstünün etkisini görsel efektlerden değil, insan bedeninin olağanüstü kullanımından üretir. Seyirci, sahnenin gerçekliğini kavrayamaz; cadıların yarattığı tedirginlik, bu belirsizlikten beslenir.

Daha sonra Duncan'ın öldürülmesi sırasında dar koridorlar ve yüksek duvarlarla çevrili bir uzam öne çıkar. Keskin gölge–ışık kontrastları, Macbeth'in suç işlediği anı boğucu bir atmosfer olarak da hissettirir. Mekân burada bir arka plan değil, suçun ağırlığını görünür kılan bir tuzak gibidir. Seyirci, Macbeth'in içinde bulunduğu çıkışsızlığı atmosfer aracılığıyla doğrudan yaşar.

[5] Charles Baudelaire (1821–1867): Fransız şair, deneme yazarı ve sanat eleştirmeni. Modern şiirin öncülerinden kabul edilir. *Les Fleurs du mal* (*Kötülük Çiçekleri*, 1857) ile şiirde modern duyarlığın kapılarını aralamış; "flâneur" kavramı ve modernite üzerine düşünceleriyle kent yaşamını ve modern estetiği derinden etkilemiştir. *Le Peintre de la vie moderne* (*Modern Hayatın Ressamı*, 1863) adlı denemesinde "modernite"yi geçici ile sonsuzun birleşimi olarak tanımlamıştır.

Lady Macbeth'in "ellerimdeki kanı çıkarabilir miyim?" tiradında sessizlik, gölge ve bedensel hareketlerin birleşimiyle suçluluk halini somutlaştırır. Frances McDormand'ın karanlık bir köşede ellerini yıkamaya çalışırken yaptığı hareketler, ışığın gölgelerle kurduğu ilişkiyle birleşerek kan lekesini gerçekçi bir iz yerine zihinsel bir hayal olarak sunar. Böylece suç, ruhun silinmez yükü haline gelir.

Sonlara doğru Birnam Ormanı'nın yürüyüşü ise filmdeki soyutlamanın en çarpıcı örneklerinden biridir. Ağaç dalları taşıyan askerler sisin ve siluetlerin içinde adeta tek bir kütleye dönüşür. Ayrıntıların kaybolması, ormanı bir askeri birlik olmaktan çıkarır, Macbeth'in üzerine çöken yazgının alameti haline getirir. Seyirci için bu görüntü hem somut bir tehdit hem de kaçınılmaz sonun görsel metaforudur.

Bu sahneler, Coen'in filminde anlatının yalnızca sözler ya da olaylar üzerinden değil, mekân, ışık ve bedenin bilinçli kullanımıyla da kurulduğunu gösterir. Shakespeare'in oyunundaki trajedi, bu tercihlerin sonucunda sahne sahne görsel bir bilinç deneyimine dönüşür.

Karşılaştırmalı Değerlendirme

Welles'in *Macbeth*'i (1948), Kurosawa'nın *Throne of Blood*'u (1957) ve Coen'in *The Tragedy of Macbeth*'i (2021), Shakespeare'in oyununu farklı tarihsel, kültürel ve estetik bağlamlarda yeniden üreterek sinema tarihi için son derece ayrıksı ve çarpıcı üç yorum ortaya koyar. Bu üç film arasındaki karşılaştırma, yönetmenlerin bireysel üsluplarıyla birlikte sinema tarihinin farklı dönemlerinde Shakespeare uyarlamalarının aldığı biçimleri görünür kılar. Dramaturjik yapı, mekânın kullanımı, kültürel bağlam ve karakter psikolojisinin temsili gibi eksenlerde yapılacak bir değerlendirme, her bir filmin özgün katkılarını açığa çıkarırken ortak temaların nasıl farklı estetik stratejilerle işlendiğini de ortaya koyacaktır.

Her üç uyarlamanın da en dikkat çekici farkı, Shakespeare'in tragedyasını sahnelemede tercih ettikleri dramaturjik yaklaşımda görülür. Hunter'a göre *Macbeth*, temelde bir "morality play[6]" geleneğini sürdürür; günah, yozlaşma ve çöküş arasındaki kaçınılmaz zincir, anlatının iskeletini oluşturur (1937, s. 123). Welles'in filminde bu zincir, gotik atmosfer ve keskin teatral bloklamalarla korunur; olay örgüsü yoğunlaştırılmış ve sahne estetiği sinemaya aktarılmıştır. Kurosawa'nın *Throne of Blood*'unda ise anlatı, Noh tiyatrosunun ritüelistik yapısıyla yeniden biçimlenir: diyalogların yerini bedensel jestler ve sessizlik alır, olayların ilerleyişi döngüsel bir kader anlayışına bağlanır. Coen'in uyarlaması ise anlatıyı radikal bir şekilde soyutlayarak orijinal metni fragmanlara ayırır; zaman ve mekân belirsizleşir, dramatik yapı görsel bir deneyime indirgenir.

Romanska'nın (2015) belirttiği gibi dramaturji yalnızca olay örgüsünü değil, sahnelemenin bütününü — karakter, mekân, ritim ve izleyiciyle kurulan ilişkiyi— kapsar. Bu açıdan bakıldığında Welles'in filmi sahne estetiğini sinemaya taşırken, Kurosawa ritüel ve mit aracılığıyla anlatıyı evrenselleştirir, Coen ise anlatıyı soyut geometriler ve sessizliklerle parçalara ayırır. Chatman'ın (2009) "öykü" ile "söylem" arasındaki ayrımı hatırlarsak, bu üç filmde aynı öykünün tamamen farklı söylemler aracılığıyla yeniden kurulduğunu görmek mümkündür: Welles'te teatral yoğunluk, Kurosawa'da ritüelistik tekrar, Coen'de ise fragmante edilmiş görsel bir söylem.

Shakespeare uyarlamalarında mekânın kullanımı dekoratif bir unsur olmaktan çıkarak anlatının temel unsuru haline gelir. Naremore'a (1973) göre Welles'in *Macbeth*'i, dışavurumcu sinemanın etkilerini gotik set tasarımlarında ve ışık-gölge oyunlarında ortaya koyar; böylece mekân, karakterlerin psikolojik çatışmalarının somut bir uzantısına dönüşür. Kovács (2007), modern sanat sinemasının görsellik anlayışını "parçalı mekân" ve "belirsiz zaman algısı" üzerinden tanımlar; bu yaklaşım Kurosawa'nın *Throne of Blood*'unda açıkça görülür. Kurosawa'nın kaleleri sislerle kuşatılmış dağların içine yerleştirmesi, yalnızca mekânsal bir tercih değil, karakterlerin kader karşısındaki çaresizliğinin görsel ifadesidir.

Coen'in *The Tragedy of Macbeth*'i ise Nowell-Smith'in (1996) dünya sineması tarihinde öne çıkan estetik yönelimlerden biri olarak tanımladığı "soyut mekân" geleneğini takip eder. Filmdeki yalın setler, geometrik kompozisyonlar ve derin gölgeler, mekânı neredeyse gerçekdışı bir boyuta taşır. Bu üç film birlikte düşünüldüğünde, Welles mekânı gotik bir hapishane gibi kurgularken, Kurosawa mekânı doğa ve kaderin birleştiği bir ritüel alanına dönüştürür, Coen ise mekânı soyut bir boşluğa indirger. Böylece üç yönetmen, Shakespeare'in İskoçya'sını üç farklı görsel mantık üzerinden yeniden üretir: teatral yoğunluk, ritüel doğa ve soyut minimalizm.

Üç uyarlamanın birbirinden ayrıldığı en önemli noktalardan biri, Shakespeare'in eserinin hangi kültürel ve tarihsel bağlamda yeniden üretildiğidir. Bloom'un (1998) vurguladığı gibi Shakespeare, insan doğasının evrensel çelişkilerini dramatize eder ve her dönemin kendi ideolojik ve estetik ihtiyaçlarına uyarlanabilir. Bu esneklik, Welles, Kurosawa ve Coen'in farklı tarihsel koşullarda çektikleri filmlerin atmosferine de açıkça yansımıştır.

[6] Morality Play, 14. ve 16. yüzyıllar arasında İngiltere'de gelişen ve alegorik karakterler aracılığıyla ahlaki-dini öğretileri sahneye taşıyan oyun türüdür. Bu oyunlarda başkahraman genellikle "İnsan"ı temsil eder; günah, erdem, ölüm, akıl gibi soyut kavramlar ise kişileştirilerek dramatik çatışmayı oluşturur. Shakespeare'in tragedya kurgusu bu geleneğin izlerini taşımakla birlikte, bireysel psikolojiye ve siyasal iktidar ilişkilerine odaklanarak bu kalıbı dönüştürür.

Tassone (1985), Kurosawa'nın sinemasında *Throne of Blood*'un, yalnızca bir Shakespeare uyarlaması değil, Japon feodal değerlerinin ve Noh tiyatrosu geleneğinin bir yansıması olduğunu belirtir. Macbeth'in hırsı ve yozlaşması, Kurosawa'da samuray onur sistemiyle çatışır; böylece metin, Japon kültürel bağlamında yeniden kök salar. Welles'in *Macbeth*'i ise II. Dünya Savaşı sonrasının Amerikan atmosferinde, otoriterliğe ve totaliterliğe dair alegorik bir okuma sunar; cadıların sürekli varlığı, dönemin kaotik politik atmosferini çağrıştırır.

Richards (2021), Shakespeare uyarlamalarının film ve televizyon aracılığıyla farklı kitlelere ulaştığını vurgular; bu perspektiften bakıldığında Coen'in *The Tragedy of Macbeth*'i Apple TV+ platformunda yayımlanarak Shakespeare'in modern çağda dijital mecrada nasıl yeniden dolaşıma sokulduğunun örneği olur. Coen'in seçtiği siyah-beyaz estetik, tarihsel bir uzaklık yaratırken, dijital dağıtım filmi çağdaş bir kitleyle buluşturur. Böylece üç uyarlama, aynı metni kendi dönemlerinin kültürel kodlarıyla yeniden üretir.

Kurosawa'nın *Throne of Blood*'unda Asaji karakteri, Noh tiyatrosunun maskvari ifadesizliğiyle, neredeyse doğaüstü bir güç gibi işlev görür; sessizliği ve sabit bakışları, Washizu'nun kaderine doğru sürüklenmesinin ana motorudur. Welles'in uyarlamasında Lady Macbeth daha doğrudan ve teatral bir güç olarak sahneye çıkar; Macbeth'in zayıflığını açığa çıkararak hırsı görünür kılar. Coen'in filminde ise Lady Macbeth, daha kırılgan ve insanî yönleriyle resmedilir; Frances McDormand'ın yorumu, karakterin suçluluk ve deliliğe sürüklenme sürecini ön plana çıkarır.

Paglia (2004), kadın figürlerinin Batı sanatında hem yaratıcı hem de yıkıcı güçler olarak temsil edildiğini belirtir. Bu bağlamda üç filmde Lady Macbeth figürü, Shakespeare'in kadınlık ve iktidar üzerine evrensel sorularını farklı biçimlerde görünür kılar: Asaji kaderin suskun temsilcisi, Welles'in Lady'si teatral iktidarın gölgesi, Coen'in Lady'si ise psikolojik bir çöküşün ifadesidir. Ribner'ın (1959) vurguladığı gibi, Macbeth'in trajedisi tümüyle bireysel bir hırsın değil aynı zamanda insani zayıflığın ve ahlaki yozlaşmanın kaçınılmaz sonucudur; bu bağlamda Lady Macbeth figürü, üç uyarlamada da hem bireysel hem de toplumsal düzeyde trajedinin merkezinde yer alır. Lady Macbeth karakteri, kadınlık, iktidar ve psikoloji kesişiminde duran figürlerden biridir. Booth'a (1951) göre Macbeth, trajik kahraman olarak kendi hırsı ve kararsızlığıyla yıkıma sürüklenirken, Lady Macbeth'in teşviki bu trajedinin katalizörü olur. Curry (1933) ise metnin "demonic metaphysics"ini vurgulayarak, Lady Macbeth'in doğaüstü güçlerle kurduğu ilişkide cadı figürleriyle paralellikler taşıdığını belirtir (s. 421). Bu yorumlar, filmlerdeki kadınlık temsillerini anlamak açısından da verimli bir zemin sunar.

Bu karşılaştırma, Welles, Kurosawa ve Coen'in Shakespeare'in metnini yalnızca uyarlamakla kalmayıp, kendi dönemlerinin estetik ve düşünsel arayışlarını da görünür kıldığını ortaya koymaktadır. Üç film, dramaturjik yapıdan mekân kullanımına, kültürel bağlamdan karakter psikolojisine kadar farklı düzlemlerde ayrışsa da, ortak bir noktada birleşir: *Macbeth*, her çağda yeniden okunabilen ve sinemada her defasında farklı bir anlam evreni kurabilen bir metindir.

Sonuç

Bu makale, Orson Welles (1948), Akira Kurosawa (1957) ve Joel Coen'in (2021) *Macbeth* uyarlamalarını karşılaştırarak, Shakespeare'in metninin farklı tarihsel ve kültürel bağlamlarda nasıl yeniden üretildiğini incelemiştir. İnceleme, her yönetmenin dramaturji, sinematografi ve metni yeniden yorumlama tercihleriyle öne çıktığını göstermektedir: Welles mekânın düzenlenişini ahlaki çatışmaların görünür kılındığı bir topografya hâline getirirken; Kurosawa Noh tiyatrosunun ritüel estetiğini Shakespeare'in evrensel temalarıyla birleştirerek Doğu ile Batı arasında dengeli bir sinema dili kurmuş; Coen ise modernist minimalizm ve soyutlamayla algının sınırlarını belirleyen bir görsel yapı inşa etmiştir.

Welles'in filmi, düşük bütçesi ve kısıtlı koşullarına rağmen dünya sinemasında öncü bir rol oynamış, tiyatro estetiğini sinemaya taşıyarak Shakespeare uyarlamalarına yeni bir kapı açmıştır. Onun deneysel yaklaşımı, sonraki yönetmenler için (örneğin Polanski ya da Coen) estetik bir referans noktası olmuştur. Kurosawa ise, Batılı eleştirmenler tarafından kimi zaman "Batılı" olarak değerlendirilse de aslında Doğu ve Batı geleneklerini sentezleyerek benzersiz bir uyarlama üretmiş; ritim, doğa ve kader vurgusuyla evrensel bir değer olan Shakespeare'i aynı zamanda yerel bir bağlama yerleştirmiştir. Coen'in filmi ise, modernist estetiğin günümüzdeki bir yansıması olarak, sözden çok görselliğe ve sessizliğe dayanan yeni bir algı deneyimi kurmuştur. Başka bir deyişle, bu üç uyarlama, Macbeth'in trajedisini sadece yeniden aktarmakla kalmaz; izleyicinin konfor alanını parçalar. Her biri, sinemayı düşünsel bir laboratuvara çevirerek, iktidar ve suçun bitmeyen döngüsünü çıplak biçimde sergiler. Welles, dünya sinemasının öncülerinden biri olarak klasik anlatıyı sinemanın görsel kudretiyle altüst eder. Kurosawa, Doğu ve Batı estetiğini dengede tutarak evrensel bir trajedi dili kurar. Coen ise çağımızın kimi değerlerini Macbeth'in karanlığıyla buluşturur. Bu üç film, edebi bir klasik olan Shakespeare'in tragedyasının aynı zamanda sinema için sürekli yenilenen bir düşünsel ve estetik kaynak olduğunu ortaya koymaktadır.

Shakespeare uyarlamaları, metne "sadakat" ölçütünden çok, her dönemde farklı duyusal önceliklerin yeniden kurulumu olarak görülmelidir. Welles, Kurosawa ve Coen'in yorumları, *Macbeth*'in evrensel temalarının –hırs, vicdan, kader ve çöküş– farklı sinema dillerinde nasıl yeniden anlam kazandığını göstermekte ve Shakespeare'in sinema sanatındaki kalıcılığını kanıtlamaktadır.

Shakespeare'in eserleri, farklı kültürlerde ve dönemlerde yeni görsel ve dramaturjik arayışlara zemin hazırlamıştır. Bu nedenle *Macbeth*, yalnızca yeniden anlatılan bir hikâye değil, sinemanın farklı estetik yollarının keşfedilmesinde yol gösterici bir "referans merkezi" olarak kalmaktadır.

İleride yapılacak çalışmalar, bu karşılaştırmayı genişleterek Polanski'nin *Macbeth*'i (1971) veya Vishal Bhardwaj'ın *Maqbool*'u (2003) gibi farklı kültürel bağlamlarda üretilmiş uyarlamaları da ele alabilir. Ayrıca *Hamlet* ve *King Lear* gibi diğer trajedilerin sinema uyarlamalarıyla paralellik kurmak, Shakespeare'in sinemadaki sürekliliğini bir estetik gelenek olarak değerlendirme imkanı yaratacaktır.

Filmografi

Bhardwaj, V. (Yön.). (2003). *Maqbool* [Film]. Hindistan: Kaleidoscope Entertainment.

Bhardwaj, V. (Yön.). (2006). *Omkara* [Film]. Hindistan: Shemaroo Entertainment.

Bhardwaj, V. (Yön.). (2014). *Haider* [Film]. Hindistan: UTV Motion Pictures.

Brook, P. (Yön.). (1971). *King Lear* [Film]. Birleşik Krallık: Royal Shakespeare Company.

Coen, J. (Yön.). (2021). *The tragedy of Macbeth* [Film]. ABD: Apple TV+.

Kurosawa, A. (Yön.). (1957). *Throne of blood* [Film]. Japonya: Toho Studios.

Kurzel, J. (Yön.). (2015). *Macbeth* [Film]. Birleşik Krallık/Fransa/ABD: See-Saw Films.

Olivier, L. (Yön.). (1944). *Henry V* [Film]. Birleşik Krallık: Two Cities Films.

Olivier, L. (Yön.). (1948). *Hamlet* [Film]. Birleşik Krallık: Two Cities Films.

Polanski, R. (Yön.). (1971). *Macbeth* [Film]. Birleşik Krallık: Columbia Pictures.

Welles, O. (Yön.). (1948). *Macbeth* [Film]. ABD: Republic Pictures.

Welles, O. (Yön.). (1952). *Othello* [Film]. Fas/İtalya: Mercury Productions.

Zeffirelli, F. (Yön.). (1968). *Romeo and Juliet* [Film]. Birleşik Krallık/İtalya: BHE Films.

Kaynakça

Baudelaire, C. (1863/2003). *Modern hayatın ressamı* (A. Artun, Ed., E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.

Bloom, H. (1998). *Shakespeare: The invention of the human*. Riverhead Books.

Bloom, H. (Ed.). (2010). *William Shakespeare's Macbeth* (New edition). Bloom's Modern Critical Interpretations. Infobase Publishing.

Booth, W. C. (1951). Macbeth as tragic hero. *The Journal of General Education, 6*(1), 17–25. Penn State University Press. https://www.jstor.org/stable/27795368

Chatman, S. (2009). *Öykü ve söylem: Filmde ve kurmacada anlatı yapısı* (Ö. Yaren, Çev.). De Ki Yayınları. (Orijinali 1978'de *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film* adıyla Cornell University Press tarafından yayımlandı.)

Çalışlar, A. (1994). *Shakespeare sözlüğü*. Mitos Boyut Yayınları.

Curry, W. C. (1933). The demonic metaphysics of *Macbeth*. *Studies in Philology, 30*(3), 395–426. University of North Carolina Press. https://www.jstor.org/stable/4172210

Davies, A. (1988). *Filming Shakespeare's plays: The adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge University Press.

Deleuze, G. (2004). *Sinema 1: Hareket-imge* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk Yayıncılık. (Orijinali 1983'te *Cinéma 1: L'image-mouvement* adıyla Les Éditions de Minuit tarafından yayımlandı.)

Hunter, E. R. (1937). "Macbeth" as a morality. *The Shakespeare Association Bulletin, 12*(4), 217–235. Oxford University Press. https://www.jstor.org/stable/23675651

Kovács, A. B. (2007). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması 1950–1980* (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayım Ltd. (Orijinali 2007'de University of Chicago Press tarafından yayımlandı.)

McCloskey, S. (1985). Shakespeare, Orson Welles, and the "Voodoo" *Macbeth*. *Shakespeare Quarterly, 36*(4), 406–416. Oxford University Press. https://www.jstor.org/stable/2870304

Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur?* (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayıncılık. (Orijinali 1977'de *How to read a film* adıyla yayımlandı.)

Naremore, J. (1973). The walking shadow: Welles's expressionist *Macbeth*. *Literature/Film Quarterly, 1*(4), 360–366. Salisbury University. https://www.jstor.org/stable/43795450

Nowell-Smith, G. (Ed.). (1996). *The Oxford history of world cinema*. Oxford University Press.

Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik* (E. Kuzhan & E. Uzun, Haz.). Bilim ve Sanat Yayınları. (Orijinal eser 1993'te yayımlandı)

O'Connor, J. S. (1980). But was it "Shakespeare?": Welles's *Macbeth* and *Julius Caesar*. *Theatre Journal, 32*(3), 336–348. The Johns Hopkins University Press. https://www.jstor.org/stable/3206889

Paglia, C. (2004). *Cinsel kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a sanat ve çöküş* (A. Hazaryan & F. Demirci, Çev.). Epos Yayınları. (Orijinali 1990'da Yale University Press tarafından yayımlandı.)

Ribner, I. (1959). *Macbeth: The pattern of idea and action*. *Shakespeare Quarterly, 10*(2), 147–159. Oxford University Press. https://www.jstor.org/stable/2866920

Richards, J. K. (2021). *The role of film and television in American Shakespeare studies: 1940s to 1990s* (Doctoral dissertation). University at Albany, State University of New York. Scholars Archive. https://doi.org/10.54014/34A6-W19K

Romanska, M. (Ed.). (2015). *The Routledge companion to dramaturgy*. Routledge.

Sert, B. (2022). Zen düşüncesinden Ozu sinemasının arketiplerine. *İmgelem*, 6(11), 477–500. https://doi.org/10.53791/imgelem.1198168

Tassone, A. (1985). *Akira Kurosawa* (Çev. Ahmet T. Şensilay). AFA Yayınları.