

BUZUL ÇAĞI EŞİĞİNDE BİR MAKİNE-HAMLET

[HEİNER MÜLLER'İN *HAMLET MAKİNESİ* METNİNE METİNLERARASI BİR BAKIŞ]

Hakan İsmail ŞİRİNER¹

ÖZET

Bu çalışmada modern sonrası tiyatronun uç isimlerinden biri olan Heiner Müller'in Shakspeare'in Hamlet tragedyası üzerine bir yeniden-yazım olarak kurduğu *Hamlet Makinesi* oyununda bulunan metinler arası yapının çözümlenmesine odaklanılmıştır. Post dramatik ve postmodern yazın ölçütlerinden söz edilerek yazarın sanat anlayışına yer verilmiş ve asal metin kendi bölümlenmesine göre beş bölümde incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Heiner Müller, Hamlet Makinesi, Post-dramatik,

A MACHINE-HAMLET IN THE THRESHOLD OF THE NEUTRAL AGE

[AN INTERTEXTUAL VIEW TO HAMLET MACHINE TEXT OF HEINER MÜLLER]

ABSTRACT

In this study, Heiner Müller, one of the extreme names of the post-modern theater, focus on theanalysis of the inter textual structure of Shakespeare's "Hamlet" tragedy on a re-writing found in the "Hamlet Machine". The author's understanding of art is given by Post dramatic and post modern type of criterion and the prime text is examined in five chapters according to it sown partitioning.

Keywords: Heiner Müller, The Hamlet Machine, Post-dramatic

¹Haliç Üniversitesi Konservatuvar Tiyatro Bölümü, Öğretim Görevlisi

GİRİŞ

Çağdaş Alman tiyatrosunun olduğu kadar *postmodern yazının* da uç isimlerinden biri olan Heiner Müller'in² *Hamlet Makinesi (DieHamletmaschine)* adlı oyunupostmodern ve post-dramatik yapının tüm olanaklarını kullanan; kısa fakat o ölçüde yoğun, derişik, sıkıştırılmış bir metin. Bu yapıtta Shakespeare'in yarattığı Hamlet figürü, Müller metinlerinin belirgin özelliklerinden biri olan metinler arasılık (*intertextualité*), kolaj ve pastiş kullanımıyla birlikte metnin ana gövdesine oturur. Beş kısa bölüm olarak kurulan *Hamlet Makinesi*, biçimsel yanıyla da beş perdelik *Hamlet* tragedyasına gönderme yapar.

Müller, Shakespeare'in Hamlet'ini salt bir alıntılama ve çağrışım yaratma aracı olarak kullanmaz; adeta metinle söyleşim ilişkisine girer. Hamlet imgesi üzerinden bir yeniden yazımdır onun yaptığı. Diğer bir deyişle Hamlet'i kendisine gönderge metin olarak almakla kalmaz, yeniden üretimin dolayımın da farklı okumalara davetkâr Shakespeare alımlamalarını kışkırtır. Bundandır *Hamlet Makinesi*'nin satırları altında Nietzsche'den Freud'a, Marx'a; Benjamin'den Brecht'e, Deleuze'den Barthes'a, Baudrillard'a değin, arkeolojisi yapılmış/yapılmayı bekleyen zengin düşünce yapıları bulunur.

Süreyya Karacabey (2007: 207-209), Müller'in ünlü Hamlet imgesi aracılığıyla Avrupa ve Sosyalizm tarihini bir başarısızlık olarak bir araya getirdiğini, bir türlü harekete geçemeyen prens ile Marksist entelektüeli birleştirdiğini; 'Baba' hayaleti ile de komünizmin hayaletini iç içe geçirdiğini yazar. Bir bakıma, Hamlet'in melankolik ve edilgen kişiliğine apansız gelen siyasa karşısında kısa devre yaptırır Müller.

Heiner Müller metinlerinde, görünen insanın kimliğini ya da en azından konturlarını yitirdiği kesindir, der Patrice Pavis (1999: 103) ve devam eder: "*İnsanın artık tarih içine yazımlanmış ya da radikal bir sahnesel işleme tüm soruları halleden toplumsal-tarihsel bir açıklamayla tarihselleştirilmiş bireyle hiçbir ilgisi yoktur (...) İnsan, daha çok bir söylem taşıyıcısı/değiş-tokuşçusu, teatral bir durumun gerçeğe yakınlığına boyun eğmeyen bir metin-söyleme-makinası olmuştur.*" Bu çizgide Elinor Fuchs (2003: 142) ise karakterin ölümünün bir tezahürü olan *Hamlet Makinesi*'ni de karaktere özgü olmayan dramatik yapılar hanesine ekler: "*Avrupa'nın yıkılmış sahillerinde başlayan ve Afrika'nın göbeğinde yaşanan bir buzul çağında biten Hamletmaschine, karakterin tragedyası değil, peyzaj olarak kültürün tragedyasıdır.*"

²Postmodern ile ilişkilendirilen birçok isim gibi Müller de bu ilintiyi evetlemez. Hatta alaycı bir tavırla şöyle der: "*Tanıdığım tek postmodernist, postahanedede çalışan bir modernist olan August Stramm'di*" (akt: Pavis, 1999: 125).

Öznenin parçalanmasını savunan Müller'in, Hamlet'i seçmiş olması hiç de rastlantısal değildir. Felsefe talebesi prensin o ünlü *to be or not to be* sözü en baştan bir varlık, varoluş sorunsalını dayatıyordu Rönesans İngilteresi'ne. Var olmanın ardından gelen kimlik, kim olmaklığın idraki sorunu Hamlet'in şahsında hep *başkalık* tuzağına çekilir. Bundandır ki Hamlet'in kişiliğini yeterince yansıtabilmek için onu birden fazla, üç ya da dört aktörün canlandırması gerektiğini savunanlar olmuştur. Müllertam bu dolayında özneyi paramparça eder. Burada artık bir temsil-surettir söz konusu olan. İçinde birden çok kimliği barındırabilen, tam da bu nedenle kimliksiz kılınan bir gölge-varlık.

Yazarının *Hamlet Makinesi*'nde birden çok Hamlet olduğunu belirtmesi biraz da bundan olsa gerek. “*Ben Hamlet'tim*” (Müller, 2008: 159) sözleriyle açılan oyun da zaten peşinen yitirilmiş kimliği vurgular. Kuşkusuz bu yaklaşımın geri planında da Nietzsche'nin *kurmaca özne* ve Foucault'nun *öznenin ölümü, insanın sonu* üzerine geliştirdikleri düşünce yapıları okunabilmektedir. Müller'de Hamlet, Danimarka Prensi Hamlet'in paralyze olmuş ruh halini, dahası yorumsal düzlemde melankolikten mütereddite, biseksüelden eşcinselle uzanan sıfatları bölünmüş/parçalanmış benlik olarak üzerine almasının yanı sıra, öznenin nâmevcudiyetini ikiye katlamak pahasına daha doğrusu bunu arzularca ikincil kimliklere büründürülür. “*Kendimin tutsağımı ben*”(2008: 164) itirafıyla Hamlet, öteki ben'ler(i) aracılığıyla bu tutsaklıktan firar etmenin peşinde gibidir. Prens Hamlet, Hamlet'i oynayan oyuncuya dönüşür; III. Richard'a, Macbeth rollerine geçer, sırasında bir devrimci, sırasında yazarın kendisi olur. Bununla da yetinmez. Önce varlığın öz tanımına ulaşmak isterce cinsinden vazgeçmeyi kurar; adeta ne erkek ne kadın, cinsiyetten bağımsız bir beden arzular. Belki bunun için önce eril gövdeden intikam almak gerektir. “*Yüreğimi mi yemek istiyorsun*” diye soran Ophelia'ya verdiği yanıt –ki metnin tek diyalog bölümüdür–“*Kadın olmak istiyorum*” olur (2008: 162). Ophelia'nın giysilerini giyer ve “*Ophelia yüzüne makyajla orospu maskesi yapar*(2008: 162).” Nihayetindeyse, insan kimliğinden sıyrılıp makine olmak için eyleyecektir. Ophelia da payını almıştır bu kimlik bozgunundan. Shakespeare'in Ophelia'sının tam öteki ucunda konumlanmasının yanında son sahnede Ophelia kimliği, bir cinayet tarikatının üyesi olan Susan Atkins ve Elektra kimlikleriyle geçişlilik gösterecektir.

Gönderge Metinden Erek Metne

Shakespeare'in *Hamlet*'i kuşkusuz çok katmanlı, farklı okumalara ve alımlamalara açık bir yapıt. İçerisinde çokça izlek ve bir o kadar soru/n taşıyan metin yüzyıllar boyunca çeşitli eleştirel ve estetik tartışmalara konu olduğu gibi sanat alanında da farklı tiyatro ve sinema yorumlarının ya da metinler arasılık dahilinde yeniden yazımların, kolaj-montaj vb metinlerin

konusu, gövdesi olagelmıştır. Boş yere değil, *Hamlet'te her şey vardır, insan istediğini seçebilir* diyor Jan Kott (1999: 55-59) ve ekliyor; bu defa, eserinin adını (*Çağdaşımız Shakespeare*) haklı çıkarırcasına Hamlet'in zamanımızın tüm sorunlarını derhal emebilen bir sünger gibi olduğunu söylüyor.

Shakespeare de *Hamlet*'i oluştururken başka kaynak metinlerden yararlanmıştı. Hamlet öyküsünü ana hatlarıyla Belleforest'in '*Histories Trajiques*'inden aldığı biliniyor. Kaynak olarak gösterilen bir diğer metin ise 1589'da oynandığı bilinen *Hamlet*. Shakespeare uzmanlarının *Ur-Hamlet* dedikleri bu oyunun metni mevcut değilse de birçok uzman bunun *İspanyol Tragedyası* yazarı Thomas Kyd'in olduğu noktasında birleşir (Urgan, 1996:359-361). Sözelimi: T.S. Eliot (1998: 71), *Hamlet ve Sorunları* makalesinde Shakespeare'in metninde *İspanyol Tragedyası*'na koştur konuşmaların olduğunu belirterek, kuşkuyla yer vermeksizin Shakespeare'in Kyd'in oyununu yer yer düzelttiğini savunuyor. Martin Lings (2001: 29) ise Hamlet'in kaynaklarına daha farklı bir dayanak getirir *Shakespeare'in Kutsal Sanatı*'nda. Lings'e göre Hamlet'in ana öyküsü *Kutsal Kitap*'tan *Tekvin* bölümünün üzerine inşa edilmiştir: "*Bir Tekvin anlatısıyla karşı karşıya olduğumuz son derece açıktır.*"

Müller'in bir yeniden yazım olarak ürettiği *Hamlet Makinesi*'nin gönderge metni de, görülüyor ki bir tür yeniden yazım. Böylece postmodern/post-dramatik bir metne odak-konu olan metnin bizatihi kendisinin de –Lyotardcı bakışı da yedene alarak– erken bir postmodernist vaka olduğu söylenebilir. Kaldı ki Shakespeare'in ne ilk ne de tek örneğidir bu. Öte yandan belirtmek şiddetle gerekli: "*Shakespeare kaynak olarak eski bir oyuna başvurunca o oyunun şurasını burasını değiştirmekle yetinmez, konunun sadece ana hatlarından yararlanarak her şeyi yeniden yazar. Böylece eski oyunla neredeyse hiçbir ilgisi kalmayan yepyeni bir oyun çıkar ortaya*(Urgan, 1996:361,362)."

Heiner Müller, 1977'de yazıyor *Hamlet Makinesi*'ni. Üç asrı aşkın bir zaman var arada. Doğu Almanya'daki *Volksbühne*'de yine yazarının çevirdiği Shakespeare'in *Hamlet*'i ile birlikte temsil edilir bu metin. *Hamlet* tragedyasını ve figürünü metnin ana gövdesine yerleştiren Müller, bu tragedyanın dışında Shakespeare'in diğer metinlerine, antik tragedyalara, modern romanlara ve hatta kendi metinlerine de göndermelerde bulunur. Örneğe: Shakespeare'den "*Kral Lear*", "*III. Richard*", "*Macbeth*"; Aiskhylos'dan "*Oresteia*", Euripides'den "*Elektra*", Boris Pasternak'tan "*Doktor Jivago*", T. S. Eliot'dan "*Ash Wednesday*", Dostoyevski'den "*Suç ve Ceza*", kendisinden "*Der Bau*", alıntılanan ya da atıfta bulunulan eserlerdendir. Hölderlin'den Cummings'e, Conrad'a uzar gider liste.

Salt metin ve/veya karakter zenginliği içermekle kalmaz, dilde de yapıda da olabildiğince dışarı taşmayı zorlar metin. Almanca ve İngilizceyi birlikte kullandığı gibi dildeki biçimsellik bağlamında şiir ve düzyazının olanaklarından da yararlanır. Bununla da yetinmez, metnin yapısına bale, pantomim, dans gibi öğeleri giydirir. Karakterlerin bölündüğü, öznelere parçalandığı, söylemselliğin alanına beti(m)selliğin yerleştiği; kurmacanın, tarihsel arka plan ve metinler arasılık yoluyla bir üst-kurmacaya (*meta-fiction*) evrildiği, çok-anlamlı/çok-katmanlı; Umberto Eco'nuna *çık yapıt* diye tanımladığı türün katıksız örneklerinden biridir karşımızdaki metin.

Shakespeare'in beş perdelik *Hamlet*'ine biçimsel bir göndermeyle beş kısa bölümden oluşan *Hamlet Makinesi*, alıntılar, anıştırmalar, göndermelerle; metafor ve imgelerle doludur ve yazarının *kelimeler olmaksızın bir dil* kurma çabası, eksilteli ve fragmanter dili en kesif haliyle görünür. Postmodern kurmacanın getirisi olan dilin parçalanması, yazının süreksizleştirilmesi, kopuklaştırılması, merkezsizleştirilmesi gibi öğeler bu kısacık metnin satır aralarında estetik biçim olarak yer bulurlar.

Metinlerinde imge ve metafora sıklıkla yer veren Müller, özellikle metnin merkezini yerinden etmeyi ve anlam düzlemini sarsmayı amaçlar bununla. Kendi deyişiyle, denetimin yitirilmesi planın bir parçasıdır. Dilin, iletişim işlevinden soyutlanması, bile-isteye anlam yitimine uğratılması ve çok anlamlılığa olanak sağlayan metaforik, hatta giderek *aporetik* düzleme çekilmesi metnin çözümlemesini de belirsiz bir düzleme çeker. Bu tutumunun arkasında da Blanchot'dan Barthes'a, Foucault'dan Deleuze'e uzanan yazarın ölümü/yazarın tasfiyesi gibi düşüncelerin tezahürleri görülmektedir. Bu noktada metin, alımlayanın yaratı gücüne teslim edilmiştir: “*Metin artık çok girişlidir (Deleuze) ve kendini labirent olarak, köksap olarak, yapı olarak sunar. Sonra ve sonra sadece alımlayıcı için metin makinesi çalışır. (...) Eğer o, etkin bir okuma makinesi olursa*(akt: Karacabey, 2007:191).”

Jan Kott (1999: 55-59), tüm çağlara ayna tutan bir oyun olarak nitelediği Hamlet'te isteyenini istediğini seçebileceği kadar çok konu var diyor demesine ancak bir de şerh düşüyordu: “*İnsan istediğini seçebilir, ama seçerken neyi ve niye seçtiğini bilmelidir.*” *Hamlet Makinesi*'nde taşıyıcı sütun Hamlet figürüdür. Böylece Hamlet'in sorunları, bir bakıma *Hamlet Makinesi*'nin de sorunlarıdır. Ancak Müller, Hamlet karakterini parçalanmış bir postmodern özneye dönüştürdüğü gibi, kaynak metnin sorunlarını da zaman(ın)ın filtresinden geçirmiştir.

Bilindiği gibi Sigmund Freud, Hamlet metnine psikanalitik bir okuma ile yaklaşmıştı. Hamlet figürünün çağdaş bir imge olarak dolaşımında olmasının arkasında bu Freud okumasının rolü hiç de azımsanamayacak ölçüde etkili olmuştur. Hamlet'in çağdaş ya da modern bir karakter olduğunu vurgulayanlar o kadar çoktur ki: “*Hamlet modern bir adamdır* [Quennel]”, “*Hamlet, ilk modern insandır* (Rossiter)”, “*Bu oyunda çağımız kendini bulmuştur*[L.C. Knights]”, “*Hamlet, Shakespeare'in oyunları arasında en çağdaş tragedyadır. Shakespeare çağımızın havasına ve yaşantısına en çok bu oyunda yaklaşır*[D. Wilson]...” Dahası Chambers onun Elizabeth çağından çok günümüze yakın olduğunu düşünür (Urgan, 1996:373).

HAMLET MAKİNESİ'NİN PARÇALARI

1. Aile Albümü

Ben Hamlet'tim sözleriyle açılan *Hamlet Makinesi* daha ilk elden bir kimlik yitiminin dillendirilmesiyle karşı karşıya bırakır okuru. Shakespeare'de (1999: 114) “*Var olmak ya da olmamak*” sözüyle ortaya atılan ve arka planında varlık felsefesi ve metafiziğin geniş hacimli bir söylemini barındıran Varlık, Kim/lik sorunu, yerini post-yapısalcı düşüncenin elinden geçerek şekillenen, öznenin parçalanması, yok olması; kimliğin yitimi, ben'in yapı sökümlü konumuna bırakmıştır burada.

“*Arkamda Avrupa'nın harabeleri*(2008: 159)” sözüyle Hamlet, Müller'in Benjaminci tarih algısına koşturarak bütün bir Modern Batı tarihinin, İlerleme fikrinin, Aydınlanma ve Rasyonalizm'in eleştirisini yapmaktadır. Müller, tarihi marazî anlamda kavrar; enikonu karamsar, kötümserdir tarihe bakışı. “*Tarih bir haksızlığın içinde oluşur*” derken de adeta bu bakışı özetler. Ona göre “*Beyaz ve erkek aklın temsilcisi olan Avrupa yıkımdan başka hiçbir şey var etmemiştir* (akt: Karacabey, 2007: 165, 176).” Pavis (1999: 116), “*Tarihe, Heiner Müller'de bir çalışmanın (yani bir acılı doğumun) ve kurumsallaştırılmış bir cinayetin tarihi olarak bakılır*” derken Müller'in bu kötücül tarih algısının arkasındaki sivri ve keskin dilin de altını çizmek ister gibidir.

“*Çanlar devlet cenaze töreni için çalışıyordu* (2008: 159)” sözleriyle Hemingway'in *Çanlar Kimin İçin Çalışıyor* adlı eserini anıştıran yazar, bu çok tanıdık soru cümlesini sarsıcı bir dille taşır metnine. Düşük ücretle tutulmuş yasıcaların feryat figanları arasında gerçekleşen cenaze töreninde Hamlet, amcası ve müstakbel üvey babası Cladius'ukatil, annesi Gertrude'u ise *dul* sıfatlarıyla tanıtırken öfkesi de giderek büyümektedir:“*İsterdim ki annemin bir deliği eksik olsun sen etinin içindeyken: kendime maruz kalmazdım o zaman. Karıları dikip kapamak gerek. Annelerin olmadığı bir dünya*(2008: 160)” diyerek var olmağının trajedisinin içinden

seslenir. Derin nihilizm bir kere daha su üzerine vurur. Cioran'ın doğmuş olmayı sakınca olarak alması, Hamlet'te kendine maruz kalmak olarak görünür. Bu da bizi eski Yunan dünyasının Silenos'cu kötücül bilgeliğine götürür: İnsan için en iyi olan, hiç doğmamış olmaktır. Lacan'ın Hamlet için söylediği Müller'in Hamlet'i için de geçerlidir: "*Hamlet, oyuna girdiği andan itibaren suçludur – var olmaktan suçludur*(Zupancic, 2010:193)."

Burada Shakespeare'in, babasının intikamını almak için düşüncelere gark olan, eylemek noktasında karar aşamalarını örümcek ağı gibi ören ve babasını övgüyle anan Hamlet'ini görmek mümkün değildir. Tersine, ondan nefretle söz eden; dahası cesedinin etini halka cenaze yemeği diye dağıtan bir Hamlet'tir o. Tam bu ceset ziyafeti öncesinde apaçık bir psikanalitik gösterge iletilir. Tabutu açmak için uzattığı kılıç, kapağı kanırtırken kırılır. Hamlet belki de ilk hamlede fallusun yitimi ile karşılaşır. Simgesel uzamda kastrasyon, iktidarın eksikliğini imlemeye yeter.

Hamlet, babasının iktidar ve yetkenin temsil kişisi olduğunun, zulüm ve şiddetin onun da bedeninde hayat bulduğunun idrakindedir. Lacan'ın (2013: 40) Kierkegaard'a dayanarak söylediği baba mirasının bir günahtan başka bir şey olmadığını ayırdında olarak adeta reddi miras yapar. "*Baba, Babanın Adı, yasanın yapısıyla birlikte arzusunun yapısını ayakta tutar— fakat babanın mirası Kierkegaard'ın bize belirttiği şeydir, yani babanın günahıdır.*"

"*İşte geliyor beni yaratan hayalet*" diye maktulü işaret ederken kralın hayaletine nefret dolu şu satırlarla seslenir: "*Ne istiyorsun benden. Devlet töreni yetmiyor mu sana. Yaşlı beleşçi seni. Ayakkabularında kan yok mu? Bana ne senin cesedinden. Şükret ki cellat gecikti, belki cennete gidersin. Daha ne bekliyorsun. Horozlar kesildi. Yarın olmayacak artık*(2008: 160)."

Hamlet'in ilk perde ilk sahnesinde Baba Hamlet'in hayaleti, horoz ötüşüyle birlikte gözden kaybolur. Gönderge metinde hayalete tanık olan Horatio, durumu Hamlet'e anlatır ve babasının hayaletiyle buluşmasını sağlar. Böylece Hamlet cinayeti hayaletten açıkça öğrenir. Müller'in Hamlet'i ise horozlar kesildi, artık yarın olmayacak derken bir anlamda babasının intikamıyla uğraşmayacağını, devlet erki için yeni cinayet planları kurmayacağını anlatır.

Shakespeare'in metninde Hamlet'in en güvendiği kişi ve tek dostu, babasının cinayetinin çözümünde ve alacağı intikamda da tek destekçisi olan Horatio'ya *Hamlet Makinesi*'nde aynı tutumla yaklaştığı söylenemez Hamlet'in. Zira Horatio da iktidarın devamını sağlayacak mekanizmaların temsilcisi olarak, kanın, şiddetin, cinayetin yanlısı konumundadır ne de olsa.

"Horatio, beni bilir misin. Dostum musun Horatio. Beni biliyorsan eğer nasıl dostum olabilirsin. (...) Senin oyuncu olduğunu biliyordum. Ben

de oyuncuyum, Hamlet'i oynuyorum. Danimarka bir hapisane, bir duvar büyüyor aramızda (Müller, 2008: 160).”

Horatio, Hamlet'in daima işkillendiği ve iradî olmasa da olsa öldürdüğü Polonius karakteri ile birleştirilir bu yapıda: Horatio Polonius. Shakespeare'de Hamlet'in, Kral ile işbirliği yapmak üzere Elsinore Şatosu'na gelen arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern'e yönelik “*Danimarka bir hapishanedir*(1999: 96)” sözleri burada Horatio'ya karşı yankılanır. “*Bir duvar büyüyor aramızda*(2008: 160)” diyerek eklenen sözler ise iki kişi arasında giderek açılan mesafeyi aktarmaya yeter.

Müller bu cenaze töreni imgesinde Stalin'in cenaze töreninden hareket eder. Wittenberg Üniversitesi mezunu entelektüel Hamlet'e karşılık, Marksist bir entelektüel olarak konumlanan Hamlet, bu cenaze töreninde Stalinizm'e de eleştirel yaklaşır. Yüzey yapıda Kral Hamlet'i çağrıştıran hayalet derin yapıda komünizmin hayaletini çağrıştıır. Karacabey, Hamlet, “*Avrupa'nın yıkıntılarından söz ettiğinde hayalet imgesi ile Avrupa çağrışımsal olarak birleşir ve Marx ve Engels'in yazdıkları Komünist Manifesto'nun ünlü giriş cümlesini hatırlatır*” diyor ve *Manifesto*'dan alıntılıyor: “*Avrupa'da bir hayalet dolaşiyor. Komünizmin hayaleti*(2007:212).” Ona göre: “*Hamlet'in babasının hayaleti, hem Shakespeare'deki biçimiyle intikam isteyen ölü kraldır –hayalet hem batı tarihi hem de komünizmdir*(2007:207).”Kelling (1995: 37) ise bu konuda, Müller'in, Marx ve Engels'in kullandıkları bu olumlu yorumu çürüttüğünü söyler: Geriye sadece hayalet kalmıştır, o da zulüm işleyerek...

“*Yere uzandım ve çürüyüşün düzgün adımlarıyla tur attığını duydum dünyanın*” sözleriyle Hamlet, Shakespeare'in, yozlaşan ve çürüyen Danimarka imgesine götürür. Burada çürümeye yüz tutan, Danimarka'dan da öte bütün bir dünyadır artık. Diğer yandan Shakespeare'in Danimarka'sının da temsil ettiği uzamın Danimarka sınırlarından dışarı taşıdığı, bütün bir Rönesans Avrupa'sını daha ileri giderek bilinen dünyayı imlediği de göz ardı edilmemelidir. Yine Müller'in Hamlet'i bu defa büyük harflerle (ve İngilizce) “**ÇÜRÜMÜŞ BİR ŞEYLER VAR BU UMUT ÇAĞINDA** (2008: 160)” diyerek Marcellus'un “*Çürümüş bir şeyler var Danimarka Krallığında*(Shakespeare, 1983: 33)” repliğini yansılar. Müller'in bu söyleminde derin bir nihilizm ve Nietzsche etkisini görmek mümkün. Hristiyan düşünür ve teolog Kierkegaard (2010: 29) umutsuzluğu *ölümcül hastalık* olarak nitelendiriyordu: “*Ben'in hastalığı olan umutsuzluk, ölümcül hastalık budur. Umutsuz kişi ölümcül bir hastadır.*” Nietzsche ise tam aksine umudu, uzun vadede çözümsüzlük getirdiği için olumsuzlar. *Deccal*'de umudun Hristiyan literatürünün oluşturduğu bir avuntu olduğunu anlattıktan sonra

Grekerin tam da bu nedenle umudu kötülüklerin en kötüsü saydıklarını yazar. Müller de Nietzsche ile aynı çizgide durur umudu ele almada. O nedenle de haykıracaktır Hamlet'i: "Umut gerçekleşmedi". Yine Nietzsche'nin *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de yazdığı şu satırlar Müller'in Nietzschecil put kırıcılığını kabartmış gibidir. "Ve kırın güçlüyü, büyük umutları hasta edin, sevince ve güzelliğe kuşku tohumları saçın, tüm özerk, erkeksi, fethedici, egemenlik kurucu, en yüksek ve en başında 'insan' tipine yakışır tüm güdülerini, güvenmezliği, vicdan azabına, kendi kendini tahribe dönüştürün(Nietzsche, 2001:30)."

Aile Albümü bölümünde Müller'in Avrupa tarihselciliğine, aydınlanmanın gerçekleşmemiş vaatlerine, devrimin koşullarının ortadan kalkmasına karşı derin bir umutsuzluğu açığa çıkarıyor. Nietzsche'nin erkeksi, fethedici, egemenlik kurucu şeklindeki tanımı Müller'de yeniden dillendirilecektir adeta. *Kadının Avrupası* bölümü bu noktada erkeksi (eril) tahakkümü de sorgulamaya açacak imgelerle örülmüştür.

2. Kadının Avrupası

İkinci bölüm *Kadının Avrupası* başlığını taşır. Mekân olarak tarif edilen "enormousroom" (geniş/çok büyük oda), e. e. cummings'in romanının adına atıftır. Ophelia, *yüreği bir saat* ibaresiyle mekanik bir imgeyle tanıtılır. Bütün bir Avrupa tarihini "beyaz, erkek ve kibirlî" sözleriyle özetleyen Müller, Hamlet Makinesi'nde eril tahakkümün sona erdirilmesinin tasvirini, başka bir deyişle erkeğin hükmettiği coğrafyayı o öznenen arındırıp kadınların egemen olduğu bir feminist ütopyayı kışkırtmaktadır. Kadının Avrupası'nın öznesi Ophelia'nın, hırçın ve güçlü biri olarak yaratılması da bunu destekler niteliktedir.

"Ben Ophelia. Nehrin kabul etmediği kadın(2008: 161)" diyerek tanıtır kendini Ophelia. Shakespeare'de kırılabilirliği ve masumiyetiyle vücuda gelirken, Müller'de eril şiddete başkaldıran, asi ve güçlü bir kadın olarak konumlanır ve sırasında feminist, sırasında feminen bir duruş sergiler. Yine referans metinde romantik hülyaları yıkılan Ophelia kendini sulara bırakarak, çiçekten andaçlar eşliğinde ölüme gitmekteydi. Oysa burada Ophelia, intiharı bir kaçış ve güçsüzlük olarak alır. Ancak bu tutumun bir bilinçlenme süreciyle gerçekleşmiş olduğu da anlaşılır. Darağacından, bileklerini kesmeye; aşırı dozdan, gaz ile boğulmaya kadar intiharın her türlüünü sınınamıştır; nihayetinde "Dün kendimi öldürmeyi bıraktım(2008: 161)" der. Shakespeare'in aklını yitirerek intihara başvuran saf ve masum Ophelia'sı, yerini, eril hegemonya yüzünden kadının intihara sürüklenmesini kabullenmeyen bir Ophelia'ya bırakmış; delilik, düzen tanımazlık ve sistem karşıtlığı ile değiş-tokuş edilmiştir.

3. Skerzo

Oyundaki tek diyalog kullanılan bu bölümde mekân *Ölümler Üniversitesi* olarak sunulur. “*Ölü filozoflar kitaplarını mezar taşlarından (kürsülerinden) Hamlet’in üzerine fırlatırlar*(2008: 162)” Yazarın tarihe bakışının ve Aydınlanma eleştirisinin izleri açığa çıkar burada. Marksist entelektüel temsili Müller’in Hamlet’i, tıpkı Nietzsche gibi put kırıcı ilan edilmiş ve saldırıya maruz kalmaktadır. Ralph Köhnen, Nietzsche’nin, Hamlet’i “*Eylem ile bilinç arasındaki çelişkileri gösteren bir entelektüel*” olarak nitelendirdiği yorumunun *Hamlet Makinesi*’nde yer bulduğunu söyler (akt: Karacabey, 2007:209). Öte yandan Nietzsche, Müller’in yazarlığının gelişiminde, onun didaktik olandan metaforik olana yönelmesinde önemli kırılma noktalarından biridir de. Shakespeare’i de o çizgide yakalamış, o felsefe içinden kavramayı seçmiştir (Kelling, 1995:34).

Kadının Avrupası bölümünde Ophelia’nın intihar girişimlerini (ipteki kadın, bilekleri kesik kadın vs.) gerçekleştirmiş olan kadınların balesi sunulur Skerzo’da. Ophelia tüm ezilen kadınların temsilcisi konumuna geçmiştir artık.

Striptiz sahnesi arkasından Ophelia Hamlet’e “*Yüreğimi mi yemek istiyorsun*” diye sorar. Gülerek “*Kadın olmak istiyorum*(2008: 162)” yanıtını veren Hamlet, Ophelia’nın giysilerini giyer, yüzüne Ophelia tarafından ‘orospu maskesi’ yapılır. Bu yanıt, metni, başlangıçta belirtildiği gibi bir kimlik yitimi, bir cinsiyet aşkınlığı gibi önermelerin içine çektiği kadar Hamlet’in kadınsılığı, naifliği, kırılmanlığı daha da ötesinde biseksüelliği yönündeki tartışmaların da ortasına getirir. Klasik Freudcu anlayış, Oidipus kompleksi dolayımında, Hamlet’in, babasını bertaraf ederek annesine sahip olan bir erkekten intikam alabilecek kudrette olmadığını varsayar. Winnicott ise Hamlet’in biseksüelliğini kabul edemediğini savunur. Winnicott’a göre Hamlet, erkek ve dişi öğelerini büyük ölçüde, hatta nihai ölçüde ayırtmış biridir. Adam Phillips’in (2007: 96-97)Winnicott’tan çıkardığı sözleriyle: “*Babası hayattayken ‘birlikte uyum içinde yaşamışlardır’ fakat babasının ölümünün ardından Hamlet’in dişi ögesi erkek ögesinden tamamen ayrılmıştır. Hamlet şirazesinden çıkmıştır.*”

Edward P. Vining *Hamlet’in Gizemi* adlı yazısında, Hamlet’in fiziksel kırılmanlığı, duyarlılığı, aşırı ve çabuk heyecana kapılması gibi kadınsı denebilecek özellikleri saptayarak doğrudan doğruya şöyle der: *Hamlet aslında kadındır*. Daha da öteye giden Vining, Hamlet’in gerçekte Horatio’ya âşık olduğunu iddia eder (akt: Bayard, 2007:69-83) ki Müller de Skerzo’nun sonunda Hamlet ile Horatio’u birbirine sarılmış şekilde göstermiştir. Raddatz, Hamlet’in kadın kılığına girmesi üzerine babaların tarihine androjen bir kimlikle isyan etmek ister yorumunu yapar ve Antik Yunan kültüründe aşkın erkekler arasında olduğunu belirtip bu

bölümün geçmişe gönderme yaptığını düşünür. Böylece melek imgesine bürünen, melek-Horatio ile Hamlet'in oluşturduğu erotik çift görüntüsü de anlam kazanmış olur (Karacabey, 2007:220).

4. Buda'da Peşte Grönland Savaşı

Dördüncü bölümün başlığında Budapeşte üzerinden bir dil oyunu yapılıyor. Almanca *Pest in Buda*, Latince *peste* sözcüğünü de yanına alarak *Buda'da veba* şeklinde bir çağrışım alanı kazanıyor. 1956 yılında gerçekleşen ve Stalin'in heykelinin de devrildiği Macaristan Ayaklanması ise bir tarihsel anıştırma olarak veriliyor metinde. Bölümün açılış cümleleri Ekim Devrimi'ni aktarır:

“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 REVOLUTION³ (2008: 163)”

Burada artık öznenin parçalanması/kimliksizleşme son safhadadır. Hamlet, “*Ben Hamlet değilim. Artık rol yapmıyorum. Sözcüklerimin bana söyleyecek bir şeyi yok artık*(2008: 163)” diyerek kendi kimliğine duyduğu yabancılaşmayı vurgular, kendine başka/öteki ben'ler den bakar. Deliliği oynamak ile rasyonalist bir mantık kurma arasında bocalayan, faili meçhul bir cinayeti çözmek için Elsinore şatosunda dedektif gibi düşüncelere dalan Hamlet, nihayet bilinç yarılmasına ve kişilik parçalanmasına tutulmuş; şizofreninin eşiğine gelmiştir. Başından beri kendisini farklı kimliklerle ilişkilendirmesi bu aşamada oldukça marazi bir boyut kazanmıştır. Devrim için isyanın temsil edildiği sahnede kendini kalabalıklar arasında bir isyancı olarak kuran Hamlet aynı zamanda iktidar aygıtının üniformalı temsilcilerinden biridir de. Bir yandan iktidar mekanizmalarından kurtulmayı arzular diğer yandan prens unvanıyla yetkenin tam da merkezindedir. O hengâmede hem devrimci hem muktedirdir. “*Yumruğumu kurşungeçirmez camın ardında duran kendime sallarken kusacak gibi oluyorum. (...) ağzımda köpüklerle kendime yumruk salladığımı görüyorum. Üniformalı etimi ayaklarımdan asıyorum*(2008: 164).” Buna karşın devrim gerçekleşmemiş, metin de kaybolmuştur. Hamlet en önce tarihe sonra kendine karşı başkaldırısında başarısız olmuştur. Terry Eagleton (2011: 88), “*Hamlet 'karakteri', üzerine politik bir düzen inşa edilebilecek en emniyetli temel değildir. Politik gelecek Hamlet'te değil*” derken aynı anda makine-Hamlet için de haklı

³KÖTÜ BİR SOĞUK ALGINLIĞINA YAKALANDI BU YÜZDEN TAM DA EN KÖTÜ ZAMANDA TAM DA EN KÖTÜ ZAMANI YILIN BİR DEVRİM İÇİN

çıkmiş oluyor. Zaten devrim için kötü bir zamanlama olduğu belirtilmişti. Hamlet'in bundan sonraki hamlesi eve giderek *gündelik tiksindirici televizyon* karşısında bölünmemiş Ben'i ile bütünleşme girişimi olacaktır: “*Eve gidiyorum ve zaman öldürüyorum bütünleşerek/Bölünmemiş Ben'imle*(2008: 164).”

Hamlet'in bu şizofrenik kişiliği Deleuze ve Guattari'nin ortaya attıkları bir tür anti-psikanaliz yöntemi olan ve merkezini makine-insandan alan (Akay, 2002:206) ‘şizoanaliz’e davetiye çıkarıyor. Şizoanalize göre şizofrenler otoriteye karşı çıkmak için ideal modellerdir. Nevrotiklerin aksine şizofrenler, çoklu kimlikleriyle psikanalistlerin boyun eğdirme çabalarını boşa çıkarırlar (Cevizci, 2010:1473). Böylece şizofren otoriter sistemin de dışına taşmış olur.

Edward Scheer, maskesini ve kostümünü çıkararak Hamlet kimliğini reddeden oyuncu için şunları söylüyor: “*Hamlet'i oynayan oyuncu, kendinin hayaleti olmayı bırakmış. Paravan haline gelmiş vücudunun hiçbir maddi değeri yok. Yüzü, enformasyon ve iletişim çağının sert ve acımasız ışığıyla aydınlanıyor. Televizyonun mesajlarını ileten ara-yüzeyden başka bir şey değil. İmajların içini boşaltacak kadar çoğalan mesajlar, Hamlet'i sözcüksüz bırakıyor*(akt: Potuoğlu, 1997:21).”

Böylece Hamlet *özne (subject)* konumundan *nesne (object)* konumuna geçer. Tıpkı ardında kurulan anıt dekorun temsil ettiği, bir zamanlar umut dağıtıcısı olmuş ancak umudun gerçekliğe evrilememesinden dolayı yıkılan, yani hayran olunan ve nefret edilen o temsil kişilik için dediği gibi: “*Adının yerine bir başka ad konabilir*(2008: 163).” Umut yörüngesinden çıktığına göre ideolojik manada umudu temsil eden müşahhas kişinin de artık kimliksel bir önemi kalmamıştır. Macaristan’da, Polonya’da ya da herhangi bir yerde herhangi bir kişi olabilir o. Hatta yerle yeksan ve paramparça olmuş heykelinin maddesi gibi kimliği de taşa dönüşmüştür artık. Form ufalanmış, yüce duygusu buharlaşmıştır.

Bir Hamlet’ten diğerine amansız melankolizm, ölümcül hastalık umutsuzlukla yer değiştirir. Bu noktadan sonra umudun kaybolduğunu, ütopyanın imkânsızlığını görerek kimliğinden/kendilik’inden sıyrılmaya çalışan Hamlet, giderek makine olmayı arzular: “*Düşüncelerim beynimdeki yaralardır. Beynim bir yaradır. Bir makine olmak istiyorum*(2008: 166).”Burada beynini bir yara, düşüncelerini de beynindeki yaralar olarak öne süren Hamlet, ilk bölümde de kendi tanımıyla *prens öldüren kral III. Richard*’a gönderme yaptığı “*Ah bir acıya bir dünya*” sözlerinden sonra beynini de Richard’ın kamburu ile birleştirir: “*Bir kambur gibi taşıyorum ağır beynimi.*”

Denilebilir ki Hamlet kapitalist üretim mekanizmalarının içinde makineleş/tiril/miş, handiyse makine olarak üretilmiş diğer makine-insanlar gibi bir makine-insan olmayı arzular. Bu arzu, modernitenin içinde delilik ve intihar sarkacında gidip gelen bir kaçış eyleminin postmodern zamanlardaki tezahürü olmalıdır. Sürünün içinde öteki olarak var olma mücadelesi sürmektense üretilmiş öznelerden biri olmak arzulanır. Zira makineleşmiş insan duygusal tepilerden arınacak, bilinçten sıyrılacaktır. Böylece modern çağın bunalımından, boğuntusundan etkilenmeyecek korunaklılığa erişecektir.

Tam da bu esnada metnin adının da işaret ettiği üzere Hamlet'in makineleşme dürtüsü üzerinde durulması gerekir. Descartes, bütün bir doğayı ve hatta hayvanları mekanist yorumlarla, makine analogileriyle açıklayarak doğanın ve canlıların varoluş sorununu Ortaçağ metafiziğinden arındırıyordu. Descartescı doğa nedenselliği bir mekanik düzene tabidir; doğa ve canlılar pistonlardan ve çarklardan oluşan bir makinedir. Descartes sonrasında La Mettrie, bu doğa mekaniğini daha da ileri taşır ve ünlü kitabı *L'homme Machine*'de bu mekanizmi kendi ifadesiyle oldukça karmaşık bir makine olan insana da uygular. “*İnsan vücudu, zembereklerini kendi başına kuran bir makina olup sürekli hareketin canlı imgesidir*(La Mettrie, 1980:22).” Artık makine-insan anlayışından söz etmek mümkündür; kaldı ki Manş'ın öte yanında Hobbes da maddeci ve mekanik tasavvurunu beşere de uygulayarak insanın yay (kalp), teller (sinir) ve çarklardan (eklem) oluşan bir makine olduğunu ilan etmişti. Bu Kartezyen düalizmine, İngiliz Filozof Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* kitabında, kendi deyişle biraz tacizkârlık sergileyerek *Makinedeki Hayalet dogması* ile karşı çıkacaktır.

Ancak insanın bedensel/duyusal makineleşmesi sanayileşme/makineleşme devrinden itibaren, özellikle Modernizmve Avangardizm bağlamında birçok disiplinin alanına dâhil olmaya başlar. Charlie Chaplin, *Asri Zamanlar*'da(*The Modern Times*) giderek makineleşen insanı oynar, Ezra Pound, dilin makine işlevine uygun hale getirilmesinden söz ederken Dadaistler, Sürrealistler ve ardından Beatnikler *otomatik yazıyı* kullanıma sokarlar. Le Corbusier modern evi, içinde yaşanan bir makine olarak tanımlar, Meyerhold *biyo-mekanik oyunculuk* estetiğini tiyatro anlayışına yerleştirir. Deleuze ve Guattari *arzu makinesi* kavramını ortaya atarlar. Marinetti, gürüldeyen bir yarış otomobilinin *Samothraki (Semadirek) Nike*'sinden çok daha değerli olduğunu söyleyerek makine estetiğini yüceltir, Nazım Hikmet,fütürist etkiyle “*Makinalaşmak İstiyorum*”u yazar vs...Benzer şekilde, atölyesini fabrika olarak adlandıran Andy Warhol da, makine olmak arzusunu dile getirmişti: “*Çünkü bir makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, aslında bir makine gibiyim. Herkes aynı olsaydı, ne güzel olurdu!* (Antmen, 2008:162).”Terimi çarpıtmak pahasına, zamanın ruhu makinenin içinde

devinmektedir sanki. Fütürizm manifestolarında yedek parçaları olan bir mekanik-insan yaratma tahayyülü ve “*İnsan makineyle çok yakında özdeşleşecektir*(Artun, 2013:48)” iddiasını anımsa(t)mak yeterli. Makine-insan yabancılaşmanın somut gövdesi/bedeni yerindedir. Yeniçağ’ın Descartesçi doğa mekanizminin kurduğu analogi, özneyi, modernizmin içinden de geçerek postmodernite eşiğinde bir makine-insana, bir tür organizma ötesi beden olan *cyborg*’e dönüştürmüştür artık. Ali Akay’ın *Postmodern Görüntü*’de dediği gibi *makinasallık ve hümanizma iç içedir: “Hiçbir şey bireyin yeni makinasal kanallardan yeni özgürlük ve bireysellik süreçleri yaratmasını engelleyemez. Yeni alternatif hareketler makina-insan oluşlarından geçmektedir* (Akay, 2002:115).”

Marx, Lenin ve Mao’nun üç çıplak kadın imgesiyle kendi dillerinde, Marx’tan alıntılanan “*İNSANIN... TÜM KOŞULLAR ORTADAN KALDIRILMALIDIR*” sözlerini söyledikleri bu bölüm şu sözlerle biter. “*Zırha bir tekme atar, baltayla Marx Lenin Mao’nun kafalarını yarar. Kar. Buz çağı.*” Buz çağı, Müller’in kendi metni olan *Yapı*’dan yaptığı bir alıntıdır. Buz çağı metaforu ile kapitalizmi imler. Komünizmi ve ütopyayı simgeleştirdiği bu üç ismin yaralanmasıyla başlayan kar, dünyayı buzul çağına dönüştürür. Kapitalist düzen tüm evreni dondurucu etkisi altına almıştır artık.

5. Vahşice Kasılıp Kalarak / Korkunç Zırhın İçinde Binlerce Yıl

Son bölümün başlığı büyük Alman şairi Hölderlin’den alıntılanmıştır. Temsil mekânı okyanusun derinlikleri olarak tasvir edilir. Ophelia tekerlekli sandalyededir ve balıklar, enkazlar, cesetler ve ceset parçaları geçer yanından. Doktor gömlekli iki adam Ophelia’yı tekerlekli sandalyesiyle birlikte sargı bezleriyle sarmaya başlarlar.

Ophelia, “*Elektra konuşuyor*(2008: 167)” diye başladığı sözleriyle kimliğini peşinen Sofokles’in Elektra’sı ile özdeşleştirir. Bu tek paragraflık kısa bölümde metinler arasılığın kullanımı had safhadadır. İlk cümleyle Elektra yansıldı. “*Karanlığın yüreğinde*” sözü Joseph Conrad’ın romanının adıdır. “*İşkence güneşinin altında*” Sartre’ın yazdığı bir önsözden, paragrafın son cümlesi de sansasyonel canı Susan Atkins’den alıntılanır (Karacabey, 2007:218).

Innes (2004: 269), Müller’in metninde, Rönesans’ın *sahte bir şafak*, olarak belirlediğini, toplumu yukardan başlayarak dönüştürmeyi düşünen Hamlet’in aydınların iktidarsızlığının bir sembolü haline geldiğini yazmıştı. Ophelia’nın sesinin ise bütün ezilenlerden yükselen bir devrim çağrısına dönüştüğünü söylüyor.

Hamlet'in devrim karşıtı tutumuna koşut Ophelia, Elektra'nın kimliğini üstlenmesi ve Susan Atkins'den yaptığı alıntıyla devrimci özneyi; eril iktidarın karşısında konumlanmasıyla ise feminist devrimciyi simgelemektedir. Ophelia artık Kadın'ın sesidir ve bu ses hiç de mutedil değildir: “*Kahrolsun boyun eğmenin mutluluğu. Yaşasın nefret, kin, isyan, ölüm*(2008: 167).”

“*Doğurduğum dünyayı geriye alıyorum*” diyor Ophelia. “*Doğurduğum dünyayı bacaklarımın arasında boğuyorum. Onu fercime gömüyorum* (2008: 167).” Bu satırlar açıkça Gusta ve Courbet'nin *L'originedu Monde (Dünyanın Kökeni)* adlı, zamanı için oldukça tahripkâr tablosuna işaret eder. Tabloda *monde*'nin dolayısıyla var olanların *kökeni*, oldukça pornografik olarak sunulmuş olan ferç (vulva) olarak bakışlara çakılır.

Son aşamada Ophelia, sahnede beyaz ambalaj içinde kıpırdamadan durur. Umut yeniden Pandora'nın kavanozunda kapalı kalmıştır. Hölderlin'in dizeleri bu son sahnede anlam kazanmaktadır. VAHŞİCE KASILIP KALARAK / KORKUNÇ ZIRHIN İÇİNDE BİNLERCE YIL öylece kalacaktır Ophelia. Devrimin eli kolu bağlanmıştır.

SONUÇ

Hiç şüphesiz Shakespeare'in yarattığı en soy karakterlerden biri Hamlet. Oyun içindeki mütereddit ve çekimser hali, değişim-dönüşümleri, gel-gitleri, dahası aklın ve deliliğin sınırlarını silikleştirdiği çılgın kimliğine bürünmesi gibi tutumları, enikonu muğlak kılarbu karakteri. İç dünyası böylesi karma karmaşık, çözümle(n)mesi adeta olanaksız bir kurmaca karakteri, konvansiyonel olanın tümüyle sarsıldığı, bir üst-kurmacanın paramparça edilmiş öznesi konumuna yerleştirerek göndergede var olan muğlaklığı da parçalayıp çoğaltmış, handiyse *aporetik* bir düzleme çekmiştir yapıtı Müller. Metinsel anlamdaysa *kolaj*, *montaj*, *brikolaj*, *anıştırma*, *palimpsest*, *parataktik* gibi tekniklerle bir Elizabeth dönemi tragedyası olan *Hamlet*'i, anlamsal ve biçimsel olarak değişime uğratarak, postmodern edebiyatın ve post-dramatik tiyatrunun tüm olanaklarını kullanarak zamanına uyarlar. Metinler arasılık ve anıştırma kullanımıysa handiyse her satırda belirlemektedir. Raskolnikof'tan Macbeth'e, Dr. Jivago'ya; Meryem Ana tasvirlerinden Nazi selamına, Coca Cola'ya, Ekim Devrimi'ne, Macaristan Ayaklanması'na, Stalin'e, yazarın kendisine uzayıp giden bir liste dökülür.

Shakespeare'in metnindeki doğrusal ilerleyen zaman ve buna koşut olarak kurulan, nedensellik ilkesine yaslanan olay dizisi ve söz öbekleriyle desteklenen söylem, yerini, sözün eksiltildiği, dilin kısıtlandığı buna karşın imge ve metaforun görünür kılınarak hâkim konuma getirildiği bir yapıya bırakır. Sontag'ın *içerik hayaleti* dediği, konvansiyonel metin kanonunun o, gerek olaya gerek hikâyeye sığınan söylemci tavrın aşıldığı, metinler arasında

bir geçişkenliğin oluşturulduğu, meta-anlatıların parçalandığı, doğrusal zaman algısının kırıldığı, kurmacanın üst-kurmacaya dönüştüğü bir zaman diliminin eşiğinde yazılmıştır *Hamlet Makinesi*. *Hamlet*'in uyaklı ve koşuklu yapısı bozguna uğratılmış, düzyazıya indirgemıştır. Buna karşın Müller'in metninde çağın şiir estetiğinin izdüşümlerini görmek mümkündür. Shakespeare'in *Hamlet*'i Rönesans İngilteresi'nin klasik ve dramatik şiir estetiğinin içinden kurulan bir şiirselliği barındırıyordu. Müller'in *Hamlet Makinesi* ise uyaklı şiirin aşılmasıyla serbest ölçünün ve düzyazı-şiirin yerleşiklik kazandığı, dahası, şiir dilinin bile-isteye sarsılarak yeni bir şiir yazımının içinden geçildiği bir çağda oluşan şiir estetiğinin olanaklarını taşımaktadır. Tarihe ve zamana olumsuz, yer yer nihilist bakışın, ütopyanın ve devrimin gerçekleşmesine karşı yitirilen inancın; kapitalizme, Aydınlanma'ya, Rasyonalizme duyulan nefretin, büyük bir şiirini kurmuştur Müller, *Hamlet Makinesi*'nde.

KAYNAKÇA

Kitap

- Akay, A. (2002), *Postmodern Görüntü*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Antmen, A. (2008), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2013), *Sanat Manifestoları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayard, P. (2007), *Hamlet Üzerine Soruşturma*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Cevizci, A. (2010), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Eagleton, T. (2011), *William Shakespeare*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Eliot, T.S.(1998),*Denemeler*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fuchs, E. (2003), *Karakterin Ölümü*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Innes, C. (2004), *Avant-Garde Tiyatro*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Karacabey, S. (2007), *Modern Sonrası Tiyatro ve HeinerMüller*, Ankara: De Ki Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2010), *Ölümcül Hastalık: Umutsuzluk*, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Kott, J. (1999), *Çağdaşımız Shakespeare*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- La Matrie, J.O. (1980), *İnsan Bir Makina*, İstanbul: Havass Yayınları.
- Lacan, J. (2013), *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Lings, M. (2001), *Shakespeare'in Kutsal Sanatı*, İstanbul: Ayıışığı Kitapları.
- Müller, H. (2008), *Hamlet Makinesi*, Ankara: De Ki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2001), *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, İstanbul: Yorum Yayınevi.
- Pavis, P. (1999), *Sahneleme*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Phillips, A. (2007), *Hep Vaat Hep Vaat*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Shakespeare, W. (1999), *Hamlet*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Shakespeare, W. (1983), *Hamlet*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Urgan, M. (1996), *Shakespeare ve Hamlet*, İstanbul: Cem Yayınları.
- Zupancic, A. (2010), *Gerçeğin Etiği*, Ankara: Epos Yayınları.

Dergi

- Kelling, D. (1995), HeinerMüller'de Metaforik Düzlem, *Gündoğan Edebiyat*, Sayı:16
- Potuoğlu, Ö. (1997), HeinerMüller'in Yap-Boz Oyunu, *Tiyatro Dergisi*, sayı:68, ss: 18-21