İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Konservatoryum
Conservatorium,
CONS 2025

https://doi.org/10.26650/CONS2025-1746824

Başvuru | Submitted 20.07.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 11.09.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 14.09.2025
Kabul | Accepted 26.09.2025
Online Yayın | Published Online 02.10.2025

Konservatoryum
Conservatorium

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

Kadın Hamlet'in İntikamı: Kültürel Uyarlamada Trajik Söylemin Dönüşümü

The Revenge of the Female Hamlet: The Transformation of Tragic Discourse in Cultural Adaptation

Tufan Öztürk [1]

[1] Haliç Üniversitesi, Konservatuvar Bölümü, İstanbul, Türkiye

Öz

Bu çalışma, William Shakespeare'in Hamlet tragedyası ile Metin Erksan'ın 1976 yapımı Kadın Hamlet – İntikam Meleği filmini karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Shakespeare'in intikam, adalet, varoluşsal sorgulamalar gibi evrensel temaları ve toplumsal cinsiyet rolleri, Erksan'ın uyarlamasında 1970'ler Türkiye'sinin kültürel ve toplumsal bağlamında yeniden yorumlanmıştır.

Çalışma, karakter karşılaştırması, konu analizi, toplumsal cinsiyet rolleri ve dil-üslup özellikleri üzerinden, Erksan'ın kadın Hamlet karakteriyle erkek egemen anlatıyı nasıl dönüştürdüğünü ve toplumsal söylemi nasıl evrilttiğini analiz etmektedir. Karşılaştırmalı metin analizi yöntemi kullanılarak, Shakespeare'in erkeklik, güç ve iktidar temaları ile Erksan'ın kadınlık perspektifi karşılaştırılmıştır. Bulgular, Erksan'ın uyarlamasının, cinsiyet normlarını sorgulayan, Türk-İslam kültürel motiflerini ve sınıfsal çatışmaları filme entegre eden özgün bir estetik sunduğunu göstermektedir.

Kadın Hamlet, bireysel trajediyi toplumsal eleştiriye dönüştürerek, Türk sinemasına ideolojik bir müdahale olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışma, kültürlerarası uyarlamanın, cinsiyet ve sınıf dinamiklerini yeniden inşa etme potansiyelini ortaya koyarken Erksan'ın senaryosunu dahi kendi uyarladığı filminin Türk sinemasında çığır açıcı bir yere sahip olduğunu vurgulamaktadır.

Abstract

This study aims to comparatively analyze William Shakespeare's Hamlet tragedy and Metin Erksan's 1976 film Kadın Hamlet – The Angel of Vengeance. Shakespeare's universal themes, such as revenge, justice, and existential inquiry, alongside societal gender roles, are reinterpreted in Erksan's adaptation within the cultural and social context of 1970s Turkey.

Through character comparison, thematic analysis, examination of gender roles, and linguistic-stylistic features, the study explores how Erksan transforms the male-dominated narrative with a female Hamlet and reshapes societal discourse. Employing comparative textual analysis, it contrasts Shakespeare's themes of masculinity, power, and authority with Erksan's feminine perspective. Findings reveal that Erksan's adaptation offers a distinctive aesthetic, challenging gender norms and integrating Turkish-Islamic cultural motifs and class conflicts. Kadın Hamlet emerges as an ideological intervention in Turkish cinema, converting individual tragedy into societal critique. The study underscores the potential of intercultural adaptation to reconstruct gender and class dynamics, highlighting Erksan's self-adapted screenplay and the film's pioneering role in Turkish cinema.

Anahtar Kelimeler Shakespeare · Metin Erksan · Hamlet.

Keywords Shakespeare · Metin Erksan · Hamlet

Atıf | Citation: Öztürk, T. (2025). The revenge of the female hamlet: The transformation of tragic discourse in cultural adaptation. *Konservatoryum–Conservatorium*, Advance Online Publication. https://doi.org/10.26650/CONS2025-1746824

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Öztürk, T.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Tufan Öztürk tufanozturk@halic.edu.tr

Extended Summary

This study undertakes a comparative analysis of William Shakespeare's early 17th-century tragedy Hamlet and Turkish filmmaker Metin Erksan's 1976 film Kadın Hamlet – The Angel of Vengeance. Shakespeare's universal themes, including revenge, justice, existential inquiry, and societal gender roles, are reinterpreted in Erksan's adaptation within the socio-cultural and political context of 1970s Turkey. By examining character comparisons, thematic analysis, gender roles, linguistic-stylistic features, and aesthetic elements, the study investigates how Erksan transforms the male-dominated narrative through a female Hamlet and reshapes societal discourse. Employing comparative textual analysis, it juxtaposes Shakespeare's themes of masculinity, power, and authority with Erksan's feminine perspective, assessing the film's unique contributions to Turkish cinema and intercultural adaptation.

Shakespeare's Hamlet intricately weaves themes of revenge and justice with individual inner conflicts, existential questions, and the rigid gender norms of the late 16th century. The normative distinctions between masculinity and femininity, clashing with individual identity and societal duties, establish the play as a universal masterpiece, reinterpreted across theater, opera, ballet, and cinema. Erksan's Kadın Hamlet reimagines Shakespeare's male protagonist as a female character, challenging gender norms and enriching the narrative with local cultural codes. Filmed amid Turkey's economic crises and ideological tensions in the 1970s, the film marks a pioneering Shakespeare adaptation in Turkish cinema.

Erksan's adaptation distinguishes itself in both narrative and aesthetic dimensions. Unlike Shakespeare's narrative, which begins with a mysterious murder to draw audiences into Hamlet's psychological turmoil, Erksan explicitly depicts the murder, focusing viewers on characters' emotional responses. The ghost appears later, heightening dramatic tension. The female Hamlet, a young woman trained in theater in America, returns to Turkey upon her father's death. Her mother's marriage to her uncle and an encounter with her father's ghost propel her into a strategic feigned madness to pursue revenge. The film incorporates Turkish-Islamic cultural elements, such as funeral rites and mirror-breaking superstitions, alongside class tensions stemming from the social disparity between Hamlet and her lover Orhan, crafting a distinctly local identity.

Character dynamics form a central focus of the study. Shakespeare's indecisive, melancholic male Hamlet contrasts with Erksan's pragmatic, resolute female Hamlet, who embodies both masculine and feminine traits. Orhan, unlike Shakespeare's submissive Ophelia, is portrayed as an emotional, lower-class painter, diverging from traditional masculinity norms. This reimagining presents gender as a fluid identity, questioning heteronormative relationship patterns. Hamlet's harsh critique of her mother Gönül's remarriage echoes patriarchal rhetoric, yet Erksan's choice is interpreted as a deliberate reengagement with Shakespeare's themes. Orhan's brother's warning that "love endures with money" underscores how class disparities fuel personal tragedies.

The film's aesthetic and symbolic layers enhance its visual and auditory richness. Red and blue colors symbolize the tension between guilt and innocence. Shostakovich's music lends a universal aesthetic, while Orhan Veli's "Pireli Şiir" and Abdülhak Hâmid Tarhan's Makber anchor the narrative in Turkish cultural contexts. Surreal settings, like a bedroom on sands or a wedding in a forest, deepen the film's psychological and cultural resonance. Erksan's auteur identity shines through these deliberate aesthetic choices.

In terms of narrative style, Erksan shifts from Shakespeare's psychologically rich monologues to an action-driven, causal structure. The audience focuses on Hamlet's strategic success rather than her mental state, aligning with Turkish viewers' dramatic expectations. Structural equivalences, such as Elsinore Castle reimagined as an isolated house or traveling actors as Turkish *tuluat* performers, maintain continuity, while the use of a rifle in murder scenes introduces a local context.

The findings demonstrate that Kadın Hamlet serves as an ideological intervention, challenging gender and class norms and transforming individual tragedy into societal critique. By defending individual and existential themes against the 1970s' Stalinist art paradigms, the film breaks new ground in Turkish cinema. Erksan's self-adapted screenplay further underscores its originality. The study highlights Kadın Hamlet's role in illustrating the transformative power of intercultural adaptation, bridging the universal and the local. It positions the film as a trailblazer in Turkish cinema, suggesting that future research could explore its significance alongside global Shakespeare adaptations.

Kadın Hamlet'in İntikamı: Kültürel Uyarlamada Trajik Söylemin Dönüşümü

Hamlet hikâyesinin kökenleri, 13. yüzyılda İzlandalı ozan Snorri Sturluson'un kaleme aldığı bir şiire kadar uzanır. Ancak bu anlatının yazınsal olarak daha belirgin hâle gelmesi, Danimarkalı tarihçi Saxo Grammaticus'un 12. yüzyılın sonunda kaleme aldığı "Danimarka Tarihi" adlı eserle gerçekleşmiştir. Shakespeare'in Hamlet oyununu yazarken bu versiyonlardan etkilendiği düşünülürken, özellikle François de Belleforest'in 1582 tarihli "Trajik Öyküler" adlı yapıtındaki anlatının önemli bir kaynak oluşturduğu ileri sürülmektedir. Dönemin popüler hayalet hikâyeleri, intikam motifleri, Seneca'nın "Agamemnon"u ve Thomas Kyd'in 1590'lı yıllarda yazdığı düşünülen "Ur Hamlet" adlı kayıp metnin de Shakespeare üzerindeki etkileri dikkat çeker (Greenblatt, 2004).

Zengin kaynaklara dayanan bu anlatı, yalnızca tarihsel kökenleriyle değil, aynı zamanda sunduğu çok katmanlı içeriklerle de her dönemin düşünsel dünyasına hitap etmektedir. Mina Urgan, Hamlet'i çözülmesi güç sorunlar içeren bir eser olarak değerlendirir ve oyunun, insan doğasına dair sunduğu sorgulamalarla evrensel bir nitelik taşıdığını vurgular (1984, s. 359). Michael Scott da bu görüşü destekleyerek, Shakespeare'in gerçekliği kavrayışının çağlar üstü bir boyut taşıdığını ve eserlerinin güncelliğini daima koruduğunu ifade eder (1989, s.125). Bu bağlamda Jan Kott, Hamlet'i modern dünyanın kaygıları ve sorunlarıyla ilişkilendirerek yorumlar. Ona göre Hamlet her ne kadar Rönesans'a ait bir figür olsa da, yaşadığı çelişkiler evrenseldir ve bu nedenle her çağın okuyucusu ya da izleyicisi için yeni anlamlar barındırır. Kott'un ifadesiyle, Hamlet stilize edilmeden ele alındığında çağımızın tüm çelişkilerini içine çekebilen bir "sünger" gibidir (1999, ss. 48-52).

Karakterin dramatik derinliği, eleştirmenlerce farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Brecht, Hamlet'in eylemsizliğini zayıflık değil, mantıklı bir sürecin sonucu olarak görürken, oyunun sonunda sergilenen eylemleri irrasyonel bir düşüş olarak yorumlar. Bu irrasyonel düşüşlerin geçmişte olduğu kadar günümüzde de tehlikeli olabilecek sonuçlar doğurabileceğini ileri sürer (1982, s. 46).

Bu yorumlar, Hamlet'in yalnızca bireysel bir intikam hikâyesi değil, insanın varoluşsal sorgulamalarını, toplumsal yapılarla olan çatışmalarını ve içsel çelişkilerini de merkezine alan bir başyapıt olduğunu ortaya koyar. Bu nedenle Hamlet, yalnızca tiyatro sahnelerinde değil, opera, bale ve sinema gibi anlatım biçimlerinde de farklı yorumlarla yeniden doğmaktadır.

İşte bu bağlamda, sinema Hamlet için güçlü bir uyarlama zemini sunar. Jan Kott'un da belirttiği gibi, oyunun evrensel temaları ve karakterler arası dramatik ilişkileri, farklı dönemlerin estetik ve politik koşullarına göre yeniden biçimlendirilebilecek bir esnekliğe sahiptir (1999, s. 54). Bu çalışmanın merkezinde yer alan Metin Erksan'ın 1976 yapımı Kadın Hamlet – İntikam Meleği adlı filmi, bu uyarlama potansiyelini Türkiye bağlamında değerlendiren dikkate değer bir örnektir. Erksan, Shakespeare'in erkek karakteri Hamlet'i kadın kimliğiyle yeniden kurarak hem dönemin toplumsal cinsiyet algılarına hem de Shakespeare yorumlarına farklı bir perspektif kazandırır. Kadın karakterin trajedisini merkeze alan bu film, Hamlet'in temel meselelerini cinsiyet temelli bir yeniden yazım bağlamında ele alır. Bu yönüyle Erksan'ın yorumu yalnızca edebi değil, aynı zamanda kültürel ve politik bir müdahale olarak da değerlendirilebilir.

Uyarlama üzerine yapılan çalışmalarda, bu süreç yalnızca bir metnin aktarımı değil, aynı zamanda kültürel bağlam içinde yeniden yazım ve yorumlama olarak görülmektedir (Hutcheon, 2006; Sanders, 2006). Bu yaklaşımlar, Erksan'ın Hamlet'i kadınlaştırmasını basit bir karakter değişikliği olmaktan çıkarır. Bu tercih, toplumsal cinsiyetin sinemada nasıl temsil edildiğine dair güçlü bir müdahale haline gelir. Shakespeare'in erkek merkezli evreni, kadın bir özne üzerinden yeniden kurulmuş, böylece ataerkil söylem sarsılmış ve Türk sinemasında kadın kahramanın konumu farklı bir biçimde tanımlanmıştır.

Bir edebi metnin sinemaya uyarlanması, teknik bir aktarımın ötesinde kültürel, estetik ve ideolojik bir yeniden yazım sürecidir. Uyarlama kavramı uzun yıllardır tartışma konusu olmakla birlikte, akademik bir disiplin olarak çok geç ciddiyetle ele alınmaya başlanmıştır. Thomas Leitch, bu alanın uzun süre ihmal edildiğini fakat artık giderek daha fazla dikkat çektiğini belirtir (2008, s. 63). Desmond ve Hawkes, uyarlamayı edebi bir metinden görsel anlatıya geçiş olarak tanımlarken, Linda Hutcheon ve Julie Sanders, bu süreci hem yaratıcı bir yeniden üretim hem de izleyicinin belleğiyle kurulan etkileşimli bir deneyim olarak ele almaktadır (Desmond ve Hawkes, 2006, s. 257; Leitch, 2008, s. 74).

Bu çerçevede, uyarlama yalnızca bir anlatının yeniden sahnelenmesi değil, aynı zamanda kültürlerarası bir tercüme sürecidir (Hutcheon, 2006, s.145). Bu tür bir çeviri, ırk, cinsiyet ve sınıf gibi toplumsal yapılarla doğrudan ilişkilidir. Uyarlamacılar, anlatıyı çağdaş izleyiciyle ilişkilendirmek ve metnin toplumsal algısını dönüştürmek amacıyla karakterlerin cinsiyetini veya etnik kimliğini değiştirme yoluna gidebilir. Stam ve Raengo da uyarlamayı politik bir yeniden üretim alanı olarak tanımlayarak, metinlerin sorunlu olabilecek kültürel unsurlarının dönüştürüldüğünü, bu sayede daha duyarlı ve eleştirel yapılar kurulduğunu vurgular (2008, ss. 42-44).

Sinemanın edebi metinlere birebir bağlı kalmasının, yaratıcı potansiyeli sınırlayabileceğini savunan Bazin, uyarlamanın sanatsal bir yeniden yaratım olarak değerlendirilmesi gerektiğini öne sürer (1993, s. 113). Fischer ise bu süreci, doğayı büyülü bir biçimde dönüştürmek olarak nitelendirerek, uyarlamayı özgün bir yaratım eylemi olarak konumlandırır (1995, s. 17). Bu bağlamda, uyarlama yaklaşımlarının doğrudan aktarım, serbest yorumlama ve esinlenme biçiminde çeşitlendiği, her birinin sinemanın estetik ve anlatısal araçları aracılığıyla edebi metnin duygusal ve tematik yoğunluğunu farklı şekillerde yeniden yorumladığı unutulmamalıdır (Çetin, 1999, ss. 159-164).

Uyarlamanın yalnızca anlatı düzleminde değil, aynı zamanda kültürel anlamda da dönüşüm içerdiği gerçeği göz önüne alındığında, bu süreç kültürlerarası bir etkileşim olarak değerlendirilmelidir. Hutcheon'ın tanımıyla kültürel çeviri, uyarlanan metnin sadece metinsel bağlamını değil, aynı zamanda bulunduğu toplumun sosyopolitik dinamiklerini de dönüştürür. Uyarlamacılar, toplumsal normlar, ırk ve cinsiyet gibi yapıların biçimlendirdiği farklılıkları göz önüne alarak anlatıyı yeniden şekillendirme yoluna giderler. Bu, hem eserin çağdaş izleyiciyle kurduğu bağı güçlendirir, hem de estetik ve politik açıdan güncellenmiş bir anlatı ortaya çıkarır. (Hutcheon, 2006, s.145).

Stam ve Raengo'nun belirttiği üzere, bu tür uyarlamalar aynı zamanda ideolojik bir müdahale niteliği taşır. Uyarlamacılar, kaynak metni patriyarkal ya da feodal izlerden arındırabilir, hatta önceki yorumların baskısını kırarak dönüştürücü bir yeniden yazım gerçekleştirebilirler (2008, ss. 42-44). Bu bağlamda her uyarlama, yeniden kurgulanmış bir dünyaya kapı aralar.

Bu teorik çerçeve temelinde, Erksan'ın Kadın Hamlet – İntikam Meleği filmi, Shakespeare'in Hamlet eseriyle karşılaştırmalı bir biçimde değerlendirilecektir. Uyarlamanın, 1970'ler Türkiye'sinin sosyokültürel ve politik dinamikleri içinde şekillendiği, bu süreçte yerel motiflerin (örneğin ayna kırma, defin gelenekleri, sınıfsal çatışmalar) anlatıya entegre edilerek hem yerli bir kimlik kazandığı hem de Hamlet'in evrensel meselelerini koruduğu gözlemlenmektedir. Hutcheon'ın kültürlerarası uyarlama anlayışı doğrultusunda, Erksan'ın anlatıyı Türk bağlamına taşırken cinsiyet ve sınıf gibi yapıları eleştirel biçimde yeniden kurduğu görülmektedir. Stam ve Raengo'nun görüşleriyle birlikte ele alındığında, Erksan'ın bu uyarlaması, yalnızca sinemasal değil aynı zamanda ideolojik bir müdahale olarak da önem taşımaktadır. Bu çalışma, Kadın Hamlet'i Shakespeare'in orijinal metniyle karşılaştırmalı bir yaklaşımla inceleyerek, cinsiyet ve kültürün yaratıcı uyarlama sürecindeki dönüşümünü ortaya koymayı hedeflemektedir.

Metin Erksan Sinemasında Kadın Hamlet'in Özgün Konumu

Erksan Türk sinemasında profesyonel kariyerine, 1952 yılında Âşık Veysel'in yaşamını konu alan "Karanlık Dünya" filmiyle başlamıştır. 30 yıllık yönetmenlik süreci boyunca 35 sinema filmi, 6 televizyon filmi ve 2 belgesel üretmiştir. Kayalı, Erksan'ın sinema kariyerini inceleyen çalışmaların sayısının oldukça sınırlı olduğunu, mevcut çalışmaların çoğunun nesnellikten yoksun bulunduğunu ve olumlu değerlendirmelerin nadiren yer aldığını vurgulamıştır. 1960'ların başından 1990'ların ortalarına kadar Erksan'ın eserlerinin görünmez bir devlet ambargosuyla karşılaştığını, dönemin siyasi fraksiyonlarına mesafeli duruşu nedeniyle herhangi bir grup tarafından desteklenmediği veya önceliklendirilmediğini de ayrıca ifade etmiştir. Erksan'ın sineması üzerine yapılan çalışmaların azlığının, eserlerinin ihmal edilmesinin, onun ana akım siyasi gruplardan uzak tutumundan kaynaklanabileceğini öne sürmüştür. Bu bağlamda, Erksan ve eserlerini konu alan çalışmaların büyük ölçüde onu veya yapıtlarını belirli bir ideolojik konuma yerleştirme çabası içinde olma ihtimali üzerinde durmuştur (2004). Bu çerçevede, Erksan'ın 1976 yılında yönettiği Kadın Hamlet, ya da diğer adıyla İntikam Meleği, Shakespeare'in Hamlet adlı tragedyasından uyarlanan özgün bir Türk sinema filmidir. Klasik bir metni 20. yüzyıl Türkiye'sinin kültürel ve toplumsal bağlamına taşıyarak yenilikçi ve yerel bir bakış açısıyla ele alan bu yapım, Türk sinemasında önemli bir dönüm noktası olmaktadır.

Yapımcı olarak Memduh Ün'ün bilinmesine rağmen, aslında Erksan ve başrol oyuncusu Fatma Girik filmi mali olarak desteklemiştir. Filmde ilk dikkati çeken, çarpıcı açılış jeneriği ve Hamlet'in korku dolu göz çekimleriyle ekranda görünmesidir. Erksan'ın alışılmadık mekan seçimleri ve tercihlerinin, izleyicinin ilgisini artırmaya yardımcı olduğu yönündeki eleştiriler bu filmde de kendini göstermektedir. Öte yandan, Erksan'ın filmin senaryosunu yazdığı ve oyunun eski çevirisini kullanmayarak yeniden çevirdiği de Kadın Hamlet filminin özgün bir film olarak nitelendirilmesinin örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. (Altıner, 2005, ss. 103-104-153).

Filmde ana tema, orijinal esere bağlı kalınarak muhafaza edilmiş, buna karşın dil ve sahne düzenlemelerinde çeşitli değişikliklere gidilmiştir. Bu bağlamda, oyunun bazı belirli unsurlarının, bilinçli ya da bilinçsiz biçimde dönüştürüldüğü düşünülebilir. Erksan'ın uyarlamasında en dikkat çekici değişiklik, başrol "erkek" karakterin "kadın" olarak yeniden kurgulanmasıdır. Bu yapısal dönüşüm, eserin orijinalinden belirgin biçimde ayrılmasına neden olmakta ve filmi, Shakespeare'in Hamlet'ine yönelik dinamik ve yenilikçi bir yaklaşım olarak konumlandırmaktadır. Dolayısıyla, bu yapıt yalnızca bir uyarlama olarak değil, aynı zamanda kaynak metne dayalı özgün bir sanat eseri olarak da ele alınmalıdır. Bu çerçevede, Erksan'ın çalışmasının Shakespeare'in Hamlet'ine bireysel, yaratıcı ve kültürel bir yorum olarak atıf yaptığı görüşü üzerinde durulması önemli bir değerlendirmedir.

Kadın Hamlet, aynı zamanda bir kültürel yeniden yorumlama niteliği taşımaktadır. Türk-İslam kültürünün bazı unsurlarının filme incelikle işlendiği görülebilmektedir. Örneğin, açılış sahnesinde Shakespeare'in metninde yer almayan bir unsur olarak Hamlet'in babasının defin sahnesinde Türk-İslam kültürünün uygulandığı görülür. Bu bağlamda metin, İngiliz kültür çerçevesinden ayrılarak Türk kültürünün ögeleriyle zenginleştirilmiştir. Kültürlerarası bir uyarlamanın ilk işareti olarak bu defin işlemi önemli bir gösterge olmaktadır.

Filmin çekildiği dönemde Türkiye sinema sektörünün ciddi bir kriz içinde bulunduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu uyarlamanın fantastik bir anlatım diliyle gerçekleştirilmiş olması, dönemin koşulları açısından son derece cesur bir adım olarak değerlendirilmelidir. 1977 yılında çekilen Kadın Hamlet'in Türk kültürüne uyarlanmasının oldukça önemli bir konu olmasının bir nedeni de Türkiye'de o dönem bir Shakespeare uyarlaması bulunmamasıdır. Kadın Hamlet bu bakımdan da bir ilki gerçekleştirmektedir.

1970'li yıllarda, Türkiye'deki sol kültürel hareketlerin etkisiyle şekillenen entelektüel atmosferin, Stalinist bir yaklaşımla Hamlet'i sanatsal alanda dışladığı aktarılmıştır. Böylesi bir bağlamda, Kadın Hamlet'in son derece cesur ve evrensel bir girişim olarak öne çıkması kayda değer bir başarıdır (Kayalı, 2004, s. 70). Bu nok-

tada, söz konusu "Stalinist yaklaşım" ifadesiyle kastedilen, sanatın ideolojik işlevine sıkı sıkıya bağlı, bireysel ve varoluşsal temaları merkeze alan anlatılara kuşkuyla yaklaşan, hatta bu tür anlatıları burjuva idealizmiyle özdeşleştiren bir düşünsel zemindir. Shakespeare'in Hamlet'i, bireyin içsel çatışmalarını ve varoluşsal sorgulamalarını ön plana çıkaran yapısıyla, o dönemin sosyalist realizm anlayışına uygun görülmemiş ve bu nedenle sanatsal çevrelerde yeterince karşılık bulamamıştır. Kadın Hamlet, işte bu ideolojik çerçevenin dışında kalan bir metni hem sinemaya hem de ulusal bağlama uyarlayarak, dönemin kültürel kodlarına doğrudan bir müdahale niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, Kadın Hamlet yalnızca Shakespeare'in metnine yöneltilmiş sinematografik bir yorum değil, aynı zamanda belirli bir ideolojik hegemonya altında şekillenmiş kültürel söylemlere karşı yöneltilmiş bir sanat eylemi olarak da değerlendirilebilir. Film, bir yandan klasik bir metni çağdaş ve yerel bir perspektifle yeniden inşa ederken, diğer yandan dönemin egemen estetik anlayışına karşı bireysel sanat iradesini ortaya koymaktadır. Bu nedenle Kadın Hamlet'in taşıdığı tarihsel, kültürel ve politik anlam katmanları, onu sadece edebi bir uyarlama olmaktan çıkararak, Türkiye'de sanat ve ideoloji ilişkisine dair önemli bir kırılma noktasına yerleştirmektedir.

Filmin Anlatısal Yapısı ve Estetik Unsurları

Kadın Hamlet, Shakespeare'in Hamlet adlı tragedyasını 20. yüzyıl Türkiye'sinin kültürel ve toplumsal bağlamına taşıyarak cinsiyet rolleri, intikam ve sınıf çatışmaları gibi temaları yenilikçi ve yerel bir bakış açısıyla ele almaktadır. Filmin merkezinde, Amerika'da tiyatro eğitimi almış genç bir kadın olan Hamlet'in, babası Ahmet'in bir av kazasında hayatını kaybettiği haberini alarak Türkiye'ye dönmesi yer alır. Cenazeden kısa bir süre sonra annesi Gönül'ün, ölen eşinin kardeşi Kasım ile evlenmesi, Hamlet'in derin bir öfkeye kapılmasına ve intikam arayışı içerisine girmesine neden olur. Babasının hayaletiyle karşılaşması sonucu Kasım'ın katil olduğunu öğrenen Hamlet, stratejik bir plan geliştirerek deli numarası yapmaya karar verirken amacı, gerçeği ortaya çıkarmak ve adaleti sağlamaktır. Film boyunca Hamlet'in sevgilisi Orhan'ın, duygusal ve edilgen bir ressam olarak betimlendiği buna karşın Hamlet'in kararlı, baskın ve inisiyatif alan bir karakter sergilediği görülmektedir.

Film, ayna kırma gibi Türk kültürüne özgü batıl inançları, kumlardaki yatak odası ve ormandaki düğün gibi sürrealist mekânlarla birleştirerek zengin bir görsel dünya sunmaktadır. Hamlet'in Kasım'ın suçluluğunu ispatlamak amacıyla sahnelediği tiyatro oyunu, Kasım'ı dehşete düşürerek şüpheleri ortadan kaldırır. Filmin trajik finalinde, Orhan'ın ağabeyinin Hamlet'i yaraladığı, Hamlet'in ise onu öldürdüğü, Kasım'ın kaçarken yanlışlıkla Gönül'ü vurduğu ve ardından Hamlet tarafından öldürüldüğü aktarılır. Hamlet, intikamını tamamlamış olsa da aldığı yaralar sonucu hayatını kaybeder. Film, özellikle bu sahnelerde kırmızı ve mavi renklerin sembolik kullanımı ile birlikte Makber ve Şostakoviç'in müzikleri aracılığıyla yoğun bir atmosfer sunmaktadır.

Kadın Hamlet filminde renkler, belirli sahnelerde sembolik işlevler üstlenmektedir. Kırmızı ve mavinin, suç ile masumiyet, iyilik ile kötülüğü temsil eden görsel kodlar olarak kullanıldığı ve bu renklerin, karakterlerin psikolojik durumlarını ve dramatik çatışmaları vurgulamak amacıyla tercih edildiği ifade edilmiştir. Örneğin, Hamlet'in deli numarası yapmaya karar verdiği sahnede, ormanda amcası ve annesinin yanındaki hamakların kırmızı ve mavi renklerle donatılması, bu iki rengin taşıdığı anlamla örtüşen bir biçimde, karakterler arasındaki gerilimin görselleştirilmesine hizmet etmektedir. Anne ve amcanın Hamlet'in beklenmedik davranışları karşısında şaşkınlık ve şüpheyle tepki vermeleri, renklerin sunduğu anlam derinliğiyle seyirciye yansıtılmaktadır. Ayrıca, Hamlet'in babasının ölümünü aydınlatmak üzere düzenlediği tiyatro oyununda, amca ve annenin arka planındaki kırmızı ve mavi renklerin kullanımı, suç ve masumiyet arasındaki karmaşık ilişkiyi görsel bir biçimde ifade etmektedir (Sim, 2020, s. 104-105). Filmin ilerleyen sahnelerinde şiddetin yoğunlaşması ve trajik sonun yaklaşmasıyla birlikte kırmızı tonlarının sıkça kullanılması, izleyicide bu gelişmelere dair bir beklenti oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu tercih, Erksan'ın renk kullanımına dair bilinçli ve özgün yaklaşımının ve Türk sinemasında o dönemde yaygın olmayan renk temelli anlatı stratejilerini

estetik bir biçimde uyguladığının göstergesidir. Renklerin hem anlatısal hem de psikolojik düzeydeki işlevi, filmdeki karakterlerin içsel ve toplumsal çatışmalarını somutlaştırarak, seyircinin metinle kurduğu anlam ilişkisini derinleştirmektedir. Böylece Kadın Hamlet, teknik ve estetik açıdan dönemin Türk sinemasında özgün bir yerde konumlanmakta ve Erksan'ın auteur kimliğinin önemli bir göstergesi olarak ortaya çıkmaktadır.

Karakter Dinamikleri ve Toplumsal Temalar

Kadın Hamlet'te sınıfsal çatışmaların belirgin şekilde işlendiği görülmektedir. Filmde, Hamlet'in sevgilisi Orhan'ın ağabeyinin, kardeşine yönelik "Hamlet'ten vazgeç. O zengin bir kız, dünyası tamamen farklı. Seni terk eder. Sevgi para ile sürer." şeklindeki uyarısı, sınıfsal farklılıkların yarattığı gerilimin ve bu gerilimin kişisel trajediye dönüşmesinin temel dinamiklerinden biri olarak sunulmaktadır. Bu ifade, ağabeyin sadece kişisel bir öfkeyle değil, aynı zamanda sınıfsal hınçla hareket ettiğini göstermekte ve ekonomik temelli sosyal ayrımların bireyler arası ilişkilerde ne denli belirleyici olabileceğine işaret etmektedir. Film, Hamlet ile Orhan arasındaki sınıf farkını önemli bir gerilim unsuru olarak işlemektedir ancak bu fark aşk hikâyesinin merkezine yerleştirilmemiştir. Hamlet, kraliyet ailesinden gelen, iyi eğitimli ve yüksek sosyal statüye sahip bir kadın olarak sunulurken, Orhan alt sınıftan bir hizmetçi ailesine mensup olarak konumlandırılmıştır.

Shakespeare'in orijinal Hamlet metninde, toplumsal statü ve sınıfsal konumlar karakterlerin davranışlarını, motivasyonlarını ve ilişkilerini şekillendiren önemli unsurlar arasında yer almakla birlikte, bu dinamikler daha çok politik güç mücadeleleri ve aile içi iktidar ilişkileri bağlamında ele alınmaktadır. Orijinal metinde aşk, sadakat ve intikam temaları, yüksek aristokratik çevrelerin içindeki karmaşık ilişkiler ve taht kavgalarıyla örülüdür. Buna karşın, Erksan'ın Kadın Hamlet uyarlamasında sınıfsal farklılıklar, özellikle ekonomik ve sosyal statü ayrımları üzerinden somutlaştırılarak, aşk ilişkileri ve bireysel trajedilerin merkezine yerleştirilmiştir. Bu yaklaşım, filmde yerel sosyal gerçekliklerin ve Türkiye'deki sınıf yapısının altını çizmekte, böylece eserin evrensel temalarını yerel bağlama özgü toplumsal gerilimlerle yeniden yorumlamaktadır. Kadın Hamlet'in sınıfsal çatışmaları ön plana çıkarma biçimi, Shakespeare'in metnindeki politik ve ailevi iktidar mücadelelerinin yerini, modern toplumdaki ekonomik eşitsizlikler ve sınıfsal ayrımların bireylerin hayatındaki etkilerine bırakmıştır. Erksan'ın bu yorumu, Hamlet metnini sadece bireysel ve psikolojik bir trajedi olmaktan çıkarıp, toplumsal katmanları da derinlemesine inceleyen çok katmanlı bir yapı haline getirmektedir. Hamlet, kendi sınıfı içinde yalnızlaşan bir figürdür ancak alt sınıftan hizmetçilerle sadakate dayalı bir bağ geliştirmiştir. Bu hizmetçiler, Hamlet'in babasının hayaletini gören tek kişiler olarak intikam sürecinde kilit bir rol üstlenmektedir. Shakespeare'deki Horatio figürünün yerini bu bağlamda hizmetçiler alırken üst sınıftan dostların Hamlet'e ihanet ettiği açıkça belirtilmektedir.

Kasım karakteri, Erksan'ın uyarlamasında güç ve servet arzusuyla yozlaşmış bir figür olarak tasvir edilir. Kardeşi Ahmet'i öldürerek onun yerine geçmeyi hedefleyen Kasım, Gönül ile evlenerek konumunu pekiştirdiğini düşünmektedir. Kasım ile Hamlet arasındaki çatışma, bir av-avcı dinamiği üzerinden temsil edilir. Filmdeki açık hava mekânları bu metaforu destekler niteliktedir. Kasım, başlangıçta yırtıcı bir avcı gibi sunulurken, sonunda Hamlet tarafından ormanda kovalanan bir ava dönüşür. Gönül'ün cesedi önünde hayvani bir pozisyonda yakalanması, onun ahlâki çöküşünü ve suçluluğunu görselleştirir. Bu imgelem, Erksan'ın auteur yönetmenlik anlayışını ve sembolik anlatım tarzını öne çıkarır.

Hamlet karakteri, Erksan'ın uyarlamasında çok katmanlı bir figür olarak yeniden inşa edilmiştir. İntikam ve adalet arayışında kendi doğrularını sorgulayan bir yapı sergiler ancak Shakespeare'in felsefi ve içe dönük Hamlet'inden farklı olarak daha pragmatik ve sert bir duruş gösterir. Orhan'ın ölümü karşısında duygusal bir çöküntü yaşamazken annesinin ölümüne yalnızca öfke ile tepki verir. Shakespeare'in Hamlet'i, Ophelia'nın ölümüne gözyaşı dökerken Erksan'ın Hamlet'i, trajedi karşısında bile duygularını bastırarak hedefe odaklanmaktadır. Bu durum, Yeşilçam sinemasının geleneksel dramatik kadın karakter modeline bir karşı duruş

niteliğindedir demek yanlış olmayacaktır. Hamlet'in dramatik anları, yalnızca deli numarası yaptığı sahnelerle sınırlı kalır. Bu perspektif, Erksan'ın evrensel boyut taşıyan, sinematik anlamda dönemin kalıplarını kıran bir kadın karakter yarattığını göstermektedir. Hamlet, intikam arayışındaki haklılığı nedeniyle kahramanlaşırken, masumlara karşı sergilediği kayıtsızlıkla da tartışmalı bir figür olarak inşa edilmektedir.

Erksan'ın kadın Hamlet karakteri, görünüşte Orhan ile heteronormatif bir ilişki içinde yer alırken, aslında ikonik bir erkek kahramanın kadın kimliğiyle yeniden inşa edilmesi yoluyla geleneksel cinsiyet normlarına meydan okumaktadır. Hamlet'in hem feminen hem de maskülen kıyafetler giymesi, intikamcı ve iddialı bir tavır sergilerken aynı zamanda duygusal kırılganlıklar göstermesi, bu ikiliği cesaretle kucakladığını göstermektedir.

Hamlet, bir yandan babasının ruhunu huzura erdirmek için intikam ateşiyle yanarken, diğer yandan Orhan'ın trajik ölümü karşısında derin bir hassasiyet sergiler. Bu yönüyle Erksan'ın cinsiyeti bir spektrum olarak ele aldığı ve queer bir perspektif üzerinden sabit cinsiyet kalıplarını sorgulamayı hedeflediği düşünülebilir. Erksan'ın tematik yorumlarının yalnızca Hamlet karakteriyle sınırlı kalmadığı, Orhan karakterinde de belirgin bir şekilde ortaya çıktığı görülmektedir. Orhan, cinsiyet kimliğiyle barışık, gerçek benliğini gizlemeyen bir karakter olarak resmedilir. Geleneksel erkeklik normlarından uzak, düşük sınıf statüsü, duygularını açıkça ifade edebilmesi ve ilişkide koruyucu bir rol üstlenmemesi gibi özelliklerine rağmen efemine bir figür değildir. Orhan ile Hamlet arasındaki sınıf farkı, Orhan'ın erkekliğini zedelememekte aksine Hamlet'e duyduğu sevgiyi korkusuzca ifade etmesine olanak tanımaktadır. Shakespeare'in Ophelia'sından farklı olarak, Orhan karakteri babası ve amcasının manipülasyonlarına bütünüyle teslim olmaz, Hamlet'in duygularını anlamaya çalışır ve ona empati gösterir. Hamlet tarafından reddedildiğinde derinden yaralansa da sevgisinden vazgeçmez. Bu yönüyle Erksan, geleneksel erkeklik kalıplarına karşı çıkan bir erkek karakter yaratmıştır.

Kadın Hamlet filminde cinsiyet meselelerinin ikili bir çerçevede ele alındığı, ancak Erksan'ın karakter inşasının bu ikiliği aşan bir yaklaşım sunduğu ileri sürülebilir. Filmde karakter yaratımına bakıldığında, Hamlet ve Orhan'ın kendi cinsiyet kimliklerini özgürce kucaklamaları, maskülen ve feminen yönlerini çatışma unsuru olarak değil, uyumlu birer kimlik biçimi olarak yaşamaları, cinsiyetin akışkan bir kimlik olarak temsil edildiği görüşünü destekleyebilir. Shakespeare'in Hamlet oyununda feminen özellikler çoğunlukla zayıflıkla ilişkilendirilmiş ve ikili olmayan bir cinsiyet perspektifi sunmak güçleşmiştir. Buna karşılık Erksan'ın Hamlet'i ne feminenlikten ne de maskülenlikten rahatsızlık duyan bir figür olarak, daha özgür ve kapsayıcı bir cinsiyet anlayışı ortaya koymaktadır.

Eleştirel bir perspektiften bakıldığında, Erksan'ın Kadın Hamlet uyarlamasının, önceki metin ile kurduğu yorumlayıcı ilişkiyi dönüştürdüğü ve yeni tartışma alanları açtığı görülmektedir. Özellikle Hamlet'in annesi Gönül'ün cinselliğine yönelik sert eleştirileri dikkat çekicidir. Gönül'ün Kasım ile evliliğini "haram" ve "günah dolu" olarak niteleyen Hamlet, annesini "beyinsiz bir hayvan"dan daha duyarsız olmakla itham eder. Bu tutum, ataerkil bir söylemi yansıttığı kadar, izleyicinin karakterle kuracağı empatiyi de zorlaştırabilir. Ancak ikili cinsiyet normlarına uymayan bir karakterin tutucu düşünceler taşıması, ilk bakışta bir çelişki gibi görünse de Erksan'ın uyarlamasında bu durum bir çelişki olmaktan çok, Shakespeare'in Hamlet'indeki ataerkil temaların bilinçli biçimde korunması yönünde bir tercih olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, Erksan'ın Kadın Hamlet filmi, Shakespeare'in klasik metnine kıyasla cinsiyet, sınıf ve kültürel bağlamlar bakımından radikal bir yeniden yorum sunmaktadır. Yerel motiflerle evrensel temaları bir arada işleyen film, Türk sineması içinde eşsiz bir konuma sahiptir ve Erksan'ın vizyoner sinema anlayışının belirgin bir örneğini ortaya koymaktadır. Bu yapıt, yalnızca edebi bir uyarlama olmaktan çıkarak, Türkiye'de sanat, ideoloji ve toplumsal dinamikler ilişkisine dair önemli bir kırılma noktası oluşturmaktadır.

Anlatı Yapısındaki Değişimler

Erksan, Hamlet eserini sinema filmine uyarlarken yapısal ve tematik olarak özgün bir eser ortaya koymuştur. Özellikle cinsiyet rolleri ve kültürel bağlamda cesur değişiklikler yapmış, eserin orijinal bazı öğelerini değiştirerek yeni bir anlatı sunmuştur. Evrensel olan bu tragedyayı Türk sineması bağlamında hem biçimsel hem de tematik olarak kendine özgü estetik bir dil ile sinema sanatına kazandırmıştır.

Shakespeare'in Hamlet'i, muhafızların ölen kralın hayaletiyle karşılaşmasıyla başlar. Cinayet gösterilmez, gizem Hamlet'in şüpheleri ve izleyicinin merakı üzerinden ilerler. Bu, izleyiciyi Hamlet'in içsel karmaşasına ortak ederek gerçeği onunla birlikte çözmeye iter. Erksan ise filmin başında Kasım'ın kardeşi Ahmet'i öldürdüğünü açıkça göstererek, katilin kimliğinin baştan bilinmesini sağlar. Bu tercihi yapma nedeninin, gizemi ortadan kaldırarak izleyiciyi doğrudan karakterlerin duygusal tepkilerine ve çatışmalarına odaklamak olduğu düşünülebilir. Ardından Ahmet'in cenaze sahnesi gelmektedir. Kasım ve anne Gönül'ün tepkileri yansıtılmaktadır. Hemen sonra yer alan düğün sahnesinde ise Hamlet'in kalabalıktan yalıtılmış, yalnız bir figür olarak tasvir edilmesi gösterilir. Hayalet, oyun metnine kıyasla çok daha sonraki sahnelerde ortaya çıkmaktadır. Erksan'ın bu kurgusu, Türk izleyicisinin hızlıca hikâyeye bağlanmasını sağlamaktadır. Hayalet en baştan gösterilerek oluşturulacak bir gizem yerine dramatik gerilim ön planda tutulmuştur.

Hamlet'in annesi ve amcasının hamaklarda uyuduğu bir sahnede, Hamlet ayna yansıması ile onları uyandırmakta, deli gibi konuşarak iç dünyalarıyla yüzleşmeye zorlamakta ve "elveda" diyerek yanlarından ayrılmaktadır. Bu, Hamlet'in stratejik deliliğini ve öfkesini çarpıcı, teatral bir şekilde gözler önüne seren güçlü bir bölümdür. Bu sahne, Shakespeare'in 4. Perde 5. Sahnesinde Ophelia'nın çıldırıp Gertrude ve Claudius'a şarkılar söylediği anı çağrıştırmaktadır. Erksan, Ophelia'nın gerçek, çaresiz delilik motifini, Shakespeare'de zaten var olan Hamlet'in stratejik delilik oyununa ustaca entegre etmiş ancak bunu kadın Hamlet'in cesur, dışa vurumcu ve kararlı tavrıyla yeniden yorumlamıştır. Tiyatro metninde "İyi geceler hanımlar" diyen Ophelia'nın duygusal kırılganlığı, burada Hamlet'in bilinçli, provokatif ve amcasını köşeye sıkıştırmaya yönelik bir performansa dönüşmüştür. Bu değişim, kadın Hamlet'in kontrolü elinde tutan, güçlü ve cinsiyet normlarını sarsan bir karakter olarak Erksan tarafından özgün bir şekilde inşa edildiğini gösterir niteliktedir.

Shakespeare'in Hamlet oyunu ve Erksan'ın 1976 yapımı Kadın Hamlet filmi, final sahnelerinde belirgin farklılıklar sergilerken, intikamın trajik bedeli gibi ortak bir tematik zeminde buluşmaktadır. Shakespeare'in eserinde, trajik son, Claudius'un kurnaz ve ölümcül planları etrafında şekillenmektedir. Claudius, Hamlet'i ortadan kaldırmak için Laertes ile iş birliği yaparak zehirli bir kılıç ve yedek plan olarak zehirli bir şarap kadehi hazırlar. Bu hain düzen, bir düello sahnesinde kaotik bir şekilde çözülür. Gertrude, zehirden habersiz, kadehten içerek hayatını kaybeder ve kocasının ihanetinin beklenmedik kurbanı olur. Hamlet ve Laertes, zehirli kılıçla birbirlerini yaralarken her ikisi de ölümcül darbelerle karşı karşıya kalır. Son anlarında Hamlet, öfkesi ve adalet arayışıyla hareket ederek Claudius'u aynı zehirli kılıçla öldürür ve böylece intikamını tamamlar. Bu ölüm zinciri, dramatik ironinin yoğun bir örneği olarak, hırs, ihanet ve intikamın yıkıcı sonuçlarını gözler önüne sererken Danimarka sarayı, geride bir harabe bırakarak sessizliğe gömülür.

Buna karşılık, Erksan bu finali Türk sinematik bağlamına uyarlayarak, şiddetin biçimini ve trajedinin seyrini yeniden kurgulamıştır. Kadın Hamlet, babası Ahmet'in cinayetinin intikamını almak için tüfekle donanmış olarak amcası Kasım'a, yani Claudius'un karşılığına, meydan okumaya gelir. Çatışma, Orhan'ın kardeşi yani Shakespeare'deki Laertes'in karşılığı Hamlet'i yaraladığında doruğa ulaşır ancak Hamlet, kararlı bir karşı saldırı ile bu tehdidi bertaraf eder ve Orhan'ın kardeşini öldürür. Kasım, paniğe kapılarak ormana kaçar ve bu kaçış sırasında trajik bir hata yapar. Panik haldeyken yanlışlıkla karısı ve Hamlet'in annesi Gönül'ü vurur. Böylece Shakespeare'deki Gertrude'ün talihsiz sonunu yankılayan bir kayıp yaşanır. Gönül'ün ölümü, trajedinin duygusal ve dramatik ağırlığını artırır. Hamlet, bu kayıpla sarsılsa da durmaz ve tüfekle Kasım'ı kesin bir kararlılıkla öldürür. Erksan'ın kılıç yerine tüfek tercihi, şiddeti daha modern, doğrudan ve Türk

izleyicisi için tanıdık bir biçime taşımaktadır. Ayrıca bu değişim intikamın kişisel ve ani doğasını vurgular niteliktedir.

Her iki eser, amcaların, yani Claudius ve Kasım'ın, eşlerini istemeden öldürmesi noktasında çarpıcı bir paralellik sunmaktadır. Bu ortak motif, intikamın kaçınılmaz ve yıkıcı bedelini gözler önüne serer. Shakespeare'de, Hamlet için hazırlanmış zehirli şarap, Gertrude'ü öldürür ve Claudius'un ahlâki çöküşünü acı bir şekilde açığa vururken, benzer şekilde Erksan'ın uyarlamasında, Kasım'ın ormandaki panik anında ateşlediği kurşun, Gönül'ü vurur ve onun suçluluğunun beklenmedik bir kurbanı olarak hayatını sona erdirir. Bu kasıtsız cinayetler, intikam arayışının masumları da yutan bir girdap yarattığını göstermektedir. Her iki anlatı da ihanetin ve misillemenin trajik sonuçlarını bu yolla vurgulamıştır. Shakespeare'in sarayda geçen karmaşık düello sahnesi ile Erksan'ın ormanda geçen ham ve dinamik kovalamacası, uygulama açısından farklılık gösterse de her iki final de dramatik bir çözülme ve hesaplaşma anı sunar. Bu, ihanetin ağır yükünü ve intikamın amansız bedelini, trajik türün temel bir unsuru olarak ortaya koymaktadır. Eserler, zaman ve mekân farklarına rağmen bu evrensel temada birleşmektedir.

Karakter Dinamikleri

Shakespeare'in Hamlet oyununda başkahraman, ailenin erkek varisi olarak siyasi ve duygusal yükümlülükler taşıyan bir figürdür. Babasının ölümünü takiben içine düştüğü kararsızlık, melankoli ve delilik, onun otoriteyle olan ilişkisini karmaşıklaştırır. Hamlet, annesinin babasının ölümünden hemen sonra evlenmesine duyduğu öfkeyi bastırmaya çalışırken, harekete geçme konusunda yaşadığı tereddüt nedeniyle hem öznel kimliğini hem de temsil ettiği erk figürünü sorgulayan bir krizin içine sürüklenir. Bu karakter, eril bir dünyada iktidarın sınırlarında dolaşan ancak bir türlü merkezine yerleşemeyen bir figürdür.

Erksan'ın Kadın Hamlet filminde ise bu figür köklü bir dönüşüme uğrar. Hamlet kadınlaştırılmıştır. Bu dönüşüm, yalnızca biyolojik bir değişimle sınırlı kalmayarak, karakterin temsil ettiği tüm iktidar, aidiyet ve toplumsal cinsiyet dinamiklerini yerinden etmiştir. Karakterin babası Shakespeare'de olduğu gibi "Hamlet" değil, "Ahmet" adını taşır. Böylece iktidar zincirinde bir erkekten bir kadına geçen bir aidiyet sorunsalı gündeme gelir. Filmde Hamlet önce erkeksi giysiler içinde, güçlü, otoriter ve duygusal olarak soğukkanlı bir figür olarak yer alır. Hemen ardından feminen kostümlerle sahneye çıkarak bir "delilik performansı" sergiler. Bu ikili sunum, Hamlet'in yalnızca cinsiyetler arası geçiş yapan bir beden değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan bir özne olduğunu gösterir. Bu noktada Butler'ın toplumsal cinsiyeti bir performatif pratik olarak tanımlayan yaklaşımıyla paralel biçimde, Hamlet'in kimliği sabit bir öz değil, tekrara ve stratejiye dayalı bir eylemler dizisi şeklindedir. Butler'a göre, toplumsal cinsiyet, kültürel normların tekrarıyla inşa edilen bir performanstır (2006, s. 34).

Sara Ahmed, queer fenomenolojisinde yönelimin yalnızca bedensel bir konumlanma değil, aynı zamanda arzuların ve ilişkilerin hangi doğrultuda kurulduğunu belirleyen toplumsal bir süreç olduğunu vurgular (2006, s. 69). Yönelim kavramı, kimin kime, neye ve nasıl yöneldiğini sorgulayarak heteronormatif düzenin tek yönlü çizgilerini bozar. Filmde Hamlet ile Orhan arasındaki sahneler bu çok yönlü akışın sinemasal bir örneğini sunar. Hamlet'in Orhan'a yaklaşımı kimi zaman iktidar ve sahiplenme, kimi zaman da kırılganlık ve ihtiyaç üzerinden şekillenir. Orhan'ın tavrı ise sabit değildir. Bazen sadakat ve bağlılık, bazen de mesafe ve direnç içerir. Bu değişkenlik, arzunun tek bir doğrultuda ilerlemediğini ve farklı yönlere açıldığını gösterir. Dolayısıyla Hamlet-Orhan ilişkisi, Ahmed'in yönelim kavramının somutlaştığı queer bir çoğulluk alanı olarak değerlendirilebilir.

Kadın Hamlet'in eril kahraman rollerini üstlenebilmesi, erkekliğin yalnızca erkeklere özgü olmadığını ortaya koyar. Halberstam'ın "female masculinity" kavramı, erkeklik kodlarının kadın bedeninde de üretilebileceğini ve böylece toplumsal cinsiyetin bedensel sınırları aştığını gösterir (Halberstam, 1998,). Hamlet'in

stratejik davranışları ve kararlı eylemleri bu kavramla uyumludur. Orhan'ın edilgenliği ve kırılganlığı bu tabloya karşıt bir figür olarak yerleşir. Bu noktada Sedgwick'in heteronormativite eleştirisi devreye girer diyebiliriz. Sedgwick, cinsiyet ve cinsellik ilişkilerinin toplumda genellikle ikili karşıtlıklar ve normatif çizgiler üzerinden düzenlendiğini belirtir (1990, s. 68). Orhan'ın erkeklik normlarını reddeden tavrı ve Hamlet ile kurduğu ilişki, bu normatif çizgilerin dışına çıkarak queer bir temsil alanı yaratmaktadır.

Anne figürü Gönül'e yöneltilen sert eleştiriler ise feminist teori açısından çelişkili bir tablo çizmektedir. Kadın Hamlet'in merkezi konumu ataerkil yapıya meydan okurken, annenin "zayıf" ve "günahkâr" olarak mahkûm edilmesi ataerkil değerlerin dil içinde yeniden üretildiğini gösterir. Kadının tarih boyunca "ikinci cins" olarak ikincilleştirildiğini vurgulayan yaklaşım (Beauvoir, 1949) bu çelişkinin altını çizer. Irigaray'ın patriyarkal temsil eleştirisi ise, erkek merkezli kültürel düzenin kadını ya yok saydığını ya da erkeğin yansıması olarak var ettiğini hatırlatır (Irigaray, 1985). Kadın Hamlet'in merkezi konumu bu görünmezliği kısmen aşsa da anne figürünün ahlâkçı söylemle sınırlandırılması ataerkil düzenin izlerinin hâlâ varlığını sürdürdüğünü gösterir. Böylece film, bir yandan kadın özneyi güçlendiren, öte yandan ataerkil kalıplarla müzakere eden ikili bir yapı sergilemektedir.

Orijinal metinde Ophelia, ataerkil düzenin itaatkâr kızı olarak babasına ve erkek kardeşine bağımlı bir figürdür. Hamlet'le olan ilişkisi hem duygusal bağımlılık hem de toplumsal itaat üzerinden kurulmuştur. Babasının ölümünden sonra akıl sağlığını yitirerek intihar eder. Onun ölümü seçmesi bastırılmış arzu ve ifade edilemeyen yasın trajik bir sonucu olarak görülebilir. Erksan bu karakteri, Orhan adlı bir erkek figürüne dönüştürmüştür. Orhan da tıpkı Ophelia gibi edilgen ve duygusal bir tiptir. Toplumsal olarak Hamlet'ten daha aşağı bir sınıfa mensup ressamdır. Erkek kimliğine rağmen baskın bir tavır sergilemez, aksine babasının Hamlet'le ilişkisine dair telkinlerine sorgusuz boyun eğer bir yapıdadır. Hamlet'e duyduğu karşılıksız aşk, sonunda onu da intihara sürükler. Böylece Erksan, cinsiyet değişimiyle birlikte alışılmış heteronormatif aşk ilişkilerine de müdahale ederek izleyiciye alışılmadık, alışkanlıkları bozan bir atmosfer sunmaktadır.

Hamlet'in Rosencrantz ve Guildenstern'a denk düşen iki arkadaşı ise filmde kadın olarak temsil edilir. Bu tercihe rağmen karakterlerin işlevi büyük ölçüde değiştirilmeden korunmuştur. Her ikisi de iktidar yapısının bir uzantısı olarak Hamlet'i gözetleyip bilgi toplamaktadır. Kadın kimliğine dönüştürülen karakterlerin eylemsiz, edilgen rolleri devam etmektedir. Amcanın emirleri doğrultusunda hareket eden bu karakterler, anlatının dönüşümünde yalnızca yüzeysel bir farklılık sunmaktadır. Erksan'ın bu tercihi, filmdeki dönüşümün yalnızca merkez karakterler aracılığıyla radikal bir dönüşüm taşıdığını, yan karakterlerin ise dramatik işlevlerine sadık kalınarak yeniden kurgulandığını ortaya koyar niteliktedir.

Bu bağlamda film, sadece Hamlet'in cinsiyetini dönüştürmekle kalmazken aynı zamanda toplumsal rollerin, sınıf konumlarının ve duygusal ilişkilerin yeniden kurgulandığı alternatif bir anlatı evreni yaratmaktadır. Erksan'ın filmi, Batı edebiyatının en güçlü tragedya karakterlerinden birini, yerel kültürün cinsiyet rejimleriyle kesişen bir zeminde yeniden yaratırken, toplumsal cinsiyetin sabitliğine dair tüm varsayımları sorgulayan bir estetik ile şekillenerek ortaya çıkmaktadır.

Anlatım Biçimi ve İzleyici Algısının Dönüşümü

Hamlet'in hem Shakespeare versiyonunda hem de Erksan'ın filminde anlatı üçüncü tekil şahıs düzleminde yapılandırılsa da izleyiciyle kurduğu ilişki biçimi ve anlatının yönelimi bakımından önemli farklar taşır. Shakespeare'in metninde Hamlet'in içsel dünyası, özellikle monologlar aracılığıyla katman katman açılır. Karakterin gerçeklik ile yanılsama arasındaki gelgitleri, izleyicide onun akıl sağlığına dair bir belirsizlik yaratır. "Delilik" burada yalnızca bir toplumsal rol değil, aynı zamanda kimliğin çözülmesine ve benliğin parçalanmasına işaret eden bir varoluşsal krize dönüşür. Bu belirsizlik, oyunun psikolojik derinliğini artırırken, izleyiciyi de çözülmesi güç bir zihinsel labirentin içine çeker.

Erksan'ın Kadın Hamlet filminde ise anlatı daha net, nedensellik üzerine kurulu ve aksiyona dayalıdır. Filmin başında Ahmet'in öldürüldüğü açıkça belirtilirken hayalet sahnesi Shakespeare'deki gibi doğaüstü bir tereddüt alanı değil, bilginin doğrulandığı bir anlatı düğümüdür. Bu doğrultuda Hamlet'in deliliği, izleyici açısından gerçek değil, stratejik bir oyuna dönüşür. Karakter, amcasını suçunu itiraf etmeye zorlayan bilinçli bir akıl oyunuyla hareket eder. Böylece film, psikolojik bir trajediden çok, önceden planlanmış ve adım adım uygulanan bir intikam anlatısına evrilir.

Bu anlatım tercihi, Erksan'ın Türk seyircisinin dramatik beklentilerine uygun bir anlatı yapısı benimsediğini gösterebilir. Zihin çözümlemesine dayalı içsel çatışmalardan ziyade, olayların gelişimi ve karakterin dışsal eylemleri ön plana çıkarılmaktadır. İzleyici, Hamlet'in akli dengesini değil, stratejisinin başarısını izlemeye odaklanır. Böylece Erksan, karakterin iç dünyasını değil, eylem dünyasını merkeze alan bir anlatı estetiği kurar ve Batı trajedisinin birey merkezli psikolojik geriliminden çıkarak, Doğu'ya daha yakın, kader ve intikam eksenli bir anlatı anlayışına yönelir.

Mulvey, klasik anlatı sinemasında bakışın erkek özne üzerinden kurulduğunu ve kadının çoğunlukla bu bakışın nesnesi olarak konumlandığını vurgular (1975, s. 11). Erkek karakterler kameranın, anlatının ve seyircinin bakışını yönetirken, kadın karakterler genellikle edilgen olarak arzunun hedefi hâline gelir. Erksan'ın filminde ise bu düzen tersine çevrilir. Kadın Hamlet yalnızca bakışın nesnesi değildir. Sahneleri kontrol eden, bakışı yönlendiren ve hatta stratejik biçimde manipüle eden özne konumuna yerleşir. Delilik performansını sergilerken kameraya doğrudan yönelttiği bakış, izleyici ile karakter arasında yeni bir ilişki kurar. Seyirci artık edilgen bir kadın figüre bakmamakta, kararlar alan, plan yapan ve kendi eylemlerinin sorumluluğunu taşıyan bir özne ile karşı karşıya gelmektedir. Bu durum, ataerkil sinema kodlarını kırarak izleyiciye alternatif bir özdeşleşme deneyimi sunar. Kadın Hamlet'in özneleşmesi, sinemada kadın karakterin edilgen temsiline karşı güçlü bir estetik ve ideolojik müdahaledir.

Sembolik ve Estetik Unsurların Kültürel Kodlarla Yorumu

Kadın Hamlet, sadece anlatı düzeyinde değil, estetik tercihler ve sembolik dil üzerinden de çok katmanlı bir uyarlamadır denilebilir. Metin Erksan, müziği ve görsel göndermeleri, yalnızca atmosfer yaratmak için değil, aynı zamanda kültürlerarası bağlamlar ve kimlik çatışmaları üretmek amacıyla kullanmıştır. Filmde Şostakoviç'in Hamlet uvertürü, jenerik sahnesinde ve Hamlet'in hayali bir orkestrayı yönettiği sekanslarda belirgin biçimde duyulur. Bu tercih hem Sovyet kültürel mirasına hem de Shakespeare'in evrensel estetiğine doğrudan bir göndermedir. Müzik, dramatik yoğunluğu artırmakla kalmaz, Hamlet'in eylemlerine uluslararası bir estetik bağlam kazandırır. Bireysel intikamın kişisel bir hesaplaşmanın ötesinde, evrensel bir adalet arayışına dönüştüğü hissini uyandırır.

Bu müzikal göndermelerin yanı sıra, Orhan Veli'nin "Pireli Şiir"inin Timur Selçuk yorumuyla filme dahil edilmesi, Shakespeare'in tiyatro içinde tiyatro motifinin yerli ve şiirsel bir uyarlamasını sunar. Hamlet'in sahnelediği oyun sırasında bu şiirin duyulması, güçsüz görülen bireyin güçlü olana karşı kurduğu entelektüel direnci simgelediği düşünülebilir. "Pirelerin filleri yutabileceği" düşüncesi, karakterin toplumsal hiyerarşileri altüst edebilen zekâsını ve iradesini sembolize ederken, aynı zamanda Türk edebiyatı ile evrensel metin arasında bir köprü durumundadır.

Hamlet'in kumlar üzerindeki odasında Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Makberini dinlemesi, onun ruhsal kırılma anlarında geçmişle kurduğu bağı yansıttığı düşünülebilir. Bir yandan yurtdışı eğitimi ve modern düşünce sistemleriyle donanmış bir kadın olarak güncel bir figür çizerken, diğer yandan geleneksel ve metafizik Türk şiiriyle kurduğu duygusal ilişki, onu kültürel olarak yerli kılar. Bu çelişki, Hamlet'in yalnızca bir intikam öznesi değil, aynı zamanda kimlik arayışı içinde çırpınan bir figür olarak da okunmasına olanak tanır.

Kristeva'nın "abject" kavramı, kültürel düzenin dışladığı ve "tekinsiz" olarak kodladığı unsurların geri dönüşünü ifade eder (1982, s. 4). Filmde annenin ensest-vari evliliği ve ayna sembolü bu kavramla ilişkilendirilebilir. Toplumsal düzenin sınır ihlali saydığı bu sahneler, yalnızca bireysel bir ahlâk meselesi değil, kültürel düzenin istikrarını tehdit eden tekinsiz bir alan yaratır. Kadın Hamlet'in kimliği de bu dışlanmış, çatlaklı zeminde şekillenir. Böylece cinsiyetin, yalnızca toplumsal rollerin performansı değil, aynı zamanda kültürel tabularla yüzleşme süreci içinde yeniden kurulan bir pratik olduğu açığa çıkar. Bu okuma, feminist ve queer kuramların vurguladığı gibi, kadının özneleşmesini ataerkil söyleme karşı verilen mücadele kadar, kültürel düzenin dışladığı deneyimlerle yüzleşerek de mümkün kılmaktadır.

Filmde Türk kültürüne özgü birçok motif öne çıkmaktadır. Ailenin kutsallığı, özellikle annenin amcayla evlenmesinin yarattığı skandal etkisiyle merkezi bir çatışma alanına dönüşür. Bu evlilik, yalnızca bireysel değil, kültürel olarak da "ihanet"in sembolü olmaktadır. Hamlet'in öfkesi, bu geleneksel kodların yok sayılmasıyla birlikte artar. Aynanın kırılması gibi semboller ise hem evrensel kötü şans inancını hem de Türk halk anlatılarında sıkça rastlanan uğursuzluk algısını harekete geçirir. Bu nesnel detaylar, metaforik anlamlar kazanarak anlatının psikolojik katmanlarını besler.

Ayrıca, filmde sınıfsal ayrımlar belirgin bir şekilde yapılandırılmıştır. Hamlet zengin, kültürlü ve ayrıcalıklı bir kadın figürüyken Orhan, alt sınıftan, duygusal bir ressam olarak konumlanır. Orhan'ın ağabeyinin "zengin kızın kaprisleri" ifadesi, toplumsal öfkenin sınıfsal bir dilden dile gelişi olarak okunabilir. Bu gerilim, yalnızca bireyler arası değil, sınıflar arası bir çatışmayı işaret eder. Erksan, böylelikle Türk sinemasının temel temalarından biri olan "imkânsız aşk" motifini, ideolojik ve ekonomik bağlamlarla yeniden çerçevelendirir.

Yapısal Eşdeğerlikler ve Biçimsel Uyarlama

Erksan'ın Kadın Hamlet filminde, Shakespeare'in Hamlet tragedyasına yönelik biçimsel bir sadakatle birlikte, kültürel ve estetik düzlemde özgün sapmalar gözlemlenir. Bu sapmalar, yalnızca adaptasyon teknikleri olarak değil, aynı zamanda ulusal sinema dili içinde yeni anlam kümeleri üretmenin stratejileri olarak değerlendirilebilir. Tematik düzeyde hem oyunda hem filmde babaya duyulan sevgi ve ona yapılan ihanetin doğurduğu intikam dürtüsü, anlatının merkezine yerleşmektedir. Böylece Erksan, Shakespeare ile tematik bir köprü kurar ancak bu köprü, mimetik bir kopyadan çok yaratıcı bir yeniden inşadır.

Shakespeare'in Hamlet'inde olayların geçtiği Elsinore Kalesi, aristokratik bir yalnızlığın ve siyasetin gölgesinde kalan bir izolasyon mekânı olarak kurgulanmaktadır. Erksan, bu yapıyı Türk sinemasına özgü bir mekânsal dönüşümle işler. İzole edilmiş, ayrıcalıklı bir evdir ana mekân. Bu ev, yalnızca fiziksel bir yaşam alanı değil, aynı zamanda sosyal ve psikolojik olarak sınırlandırılmış bir iç dünyanın sembolüdür. Hayaletin ortaya çıkışı da benzer biçimde yapılandırılmıştır. Hayalet, oyunda kale burçlarında, filmde ise deniz kıyısındaki kütük platformda belirmektedir. Bu yapısal paralellik, mekânsal eşdeğerliklerin Erksan'ın elinde kültürel simgelere dönüşmesini sağlamaktadır. Kütükler hem doğallığı hem de geçici bir istikrarı temsil ederken, kalenin taş duvarları yerine ahşap, her an yanabilen, çürüyen bir iktidar metaforu üretmektedir.

Her iki metindeki cinayet sahneleri ise biçimsel farklılıklarla birlikte, dramatik ağırlığını korumaktadır. Shakespeare'de Claudius, Hamlet'in babasını zehirle öldürürken, Erksan'ın filminde Ahmet karakteri tüfekle vurulur. Bu teknik değişim, yalnızca aracın fiziksel niteliğini değil, aynı zamanda suçun sahneleniş biçimini de değiştirir. Zehir, sinsiliği ve yavaş yıkımı simgelerken tüfek, doğrudan ve kaba gücü yansıtır. Böylece Erksan, suçun niteliğini toplumsal bağlamla daha uyumlu bir biçimde yeniden tanımlamıştır.

Shakespeare'in metninde açık hava sahneleri olarak kurgulanan bahçe ve orman sekansları, filmde de görsel karşılıklarını bulur. Bu alanlar, yalnızca karakterlerin kaçış noktaları değil, aynı zamanda olay örgüsünün dönüşüm anlarının yaşandığı eşiksel mekânlardır. Erksan bu mekânlarda görsel simetri kurarak hem yapıyı hem de duygusal atmosferi korumaktadır.

Oyundaki gezici aktörler, filmde geleneksel Türk tiyatrosunun mirasını taşıyan tuluat oyuncularına dönüşür. Bu, hem yerli bir teatral estetik kurar hem de suçun sanata yansıması fikrini sürdürür. Sahnelenen oyun sırasında Timur Selçuk'un sesinden duyulan "Pireli Şarkı", Shakespeare'in "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyunundaki suçlamaya dayalı metaforik işlevle örtüşmektedir. Ancak bu kez, suçun teşhiri yalnızca dramatik değil, aynı zamanda müzikal bir estetikle aktarılır.

Sonuç

Metin Erksan'ın 1976 yapımı Kadın Hamlet-İntikam Meleği filmi, William Shakespeare'in Hamlet tragedyasına getirdiği radikal ve yaratıcı yorumla, yalnızca Türk sineması içinde değil, aynı zamanda küresel Shakespeare uyarlamaları bağlamında da eşsiz bir yere sahiptir. Erksan, Shakespeare'in erkek merkezli anlatısını kadın bir Hamlet karakteri üzerinden yeniden kurgulayarak, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulamış ve durumu cesurca ele alan bir estetik ortaya koymuştur. Bu uyarlama, Hamlet'in intikam, adalet, varoluşsal sorgulamalar gibi evrensel temalarını korurken, 1970'ler Türkiye'sinin sosyo-kültürel ve politik dinamikleriyle harmanlanarak yerel bir kimlik kazanmıştır. Türk-İslam kültüründen motiflerin (defin törenleri, ayna kırma gibi batıl inançlar) ve sınıfsal çatışmaların anlatıya ustalıkla entegre edilmesi, filmi kültürlerarası bir çeviri ve uyarlama olarak konumlandırmaktadır.

Erksan'ın uyarlaması, Hamlet'in bireysel ve psikolojik trajedisinden toplumsal bir eleştiriye uzanan çok katmanlı bir yapı sunmaktadır. Kadın Hamlet'in hem maskülen hem feminen özellikleriyle cinsiyet normlarını sarsması, Orhan karakterinin geleneksel erkeklik kalıplarından uzak duruşu ve sınıfsal gerilimlerin aşk ile intikam anlatısına gömülmesi, filmi ideolojik bir müdahale olarak öne çıkarır. Bu bağlamda, Erksan'ın filmi, Shakespeare'in ataerkil temalarını eleştirel bir şekilde yeniden yorumlayarak, cinsiyet ve sınıf gibi toplumsal yapıları sorgulayan bir sanat eylemi niteliği taşımaktadır. Renklerin sembolik kullanımı, sürrealist mekânlar ve Şostakoviç'ten Orhan Veli'ye uzanan müzikal seçimler, filmin estetik zenginliğini artırırken, Türk sinemasında auteur bir yönetmenin vizyoner yaklaşımını gözler önüne sermektedir.

Kadın Hamlet, dönemin ideolojik atmosferinde, özellikle bireysel ve varoluşsal temalara mesafeli duran sanat anlayışına karşı bir direnç olarak oldukça önemlidir. Erksan, Shakespeare'in evrensel bir metnini Türk sinemasına taşırken hem yerel izleyiciyle bağ kurmuş hem de dönemin egemen estetik ve ideolojik kalıplarına meydan okumuştur. Bu yönüyle film, yalnızca bir uyarlama değil, aynı zamanda Türkiye'de sanat, ideoloji ve toplumsal dinamikler arasındaki ilişkiye dair önemli bir kırılma noktasıdır.

Sonuç olarak, Kadın Hamlet-İntikam Meleği, Shakespeare'in Hamlet'ini yeniden üretmekle yetinmeyip, onu Türk kültürel bağlamında yeniden inşa ederek edebiyat, sinema ve toplumsal söylem arasında köprüler kurmuştur. Erksan'ın bu cesur uyarlaması, cinsiyetin, sınıfın ve kültürel kimliğin sabit olmadığını, aksine yaratıcı bir uyarlama süreciyle dönüştürülebileceğini göstermektedir. Türk sinemasında bir ilki temsil eden bu yapıt hem estetik hem de politik düzlemde kalıcı bir etki bırakarak, kültürlerarası uyarlamanın gücünü ve potansiyelini ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda film, yalnızca kültürel bir uyarlama değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve temsil rejimlerine dair güçlü bir tartışma zemini açar. Kadın Hamlet'in merkezi konumu, kadın öznenin sinemada nasıl güçlendirilebileceğini gösterirken, Orhan karakteriyle kurulan ilişki heteronormatif kalıpları aşan queer bir okuma imkânı yaratır. Anne figürü etrafında ortaya çıkan gerilimler ise feminist açıdan çelişkili bir tabloyu görünür kılar. Kadın özne güçlenirken, ataerkil söylemin kalıntıları tamamen silinmemektedir. Bu nedenle Kadın Hamlet-İntikam Meleği, toplumsal cinsiyet, kimlik ve temsil üzerine düşünmeye davet eden çok katmanlı bir sanat eseri olarak yalnızca Türk sineması içinde değil, küresel Shakespeare uyarlamaları bağlamında da özgün ve kalıcı bir konum kazanır.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek Yazar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author have no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri / Author Details
Tufan Öztürk
[1] Haliç Üniversitesi, Konservatuvar Bölümü, İstanbul, Türkiye
0000-0001-9161-5585 tufanozturk@halic.edu.tr

Kaynakça | References

Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.

Altıner, B. (2005). *Metin Erksan Sineması*. Pan Yayıncılık.

Bazin, A. (1993). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.). Sistem Yayıncılık.

Beauvoir, S. de. (2019). *İkinci Cins* (G. Savran, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.

Bertolt, B. (1982). *Oyunculuk Sanatı ve Dekor*. Say Yayınları.

Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Tubversion of Identity*. Routledge.

Çetin, Z. (1999). *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması* (Yayın No. 87036). [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Üniversite Kütüphanesi.

Desmond, J. M., & Hawkes, P. J. (2006). *Adaptation: Studying Film and Literature*. McGraw- Hill.

Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). Payel Yayınevi.

Greenblatt, S. (2004). *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. W. W. Norton & Company.

Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Irigaray, L. (1974). *Speculum of the Other Woman*. New York / Ithaca: Cornell University Press.

Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*. Dost Yayınevi.

Kott, J. (1999). *Çağdaşımız Shakespeare* (T. Güney, Çev.). Mitos Boyut.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (N. Tutal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Leitch, T. M. (2008). *Adaptation Studies at a Crossroads*. Adaptation I (1), 63-77. https://doi.org/10.1093/adaptation/apm005

Mina, U. (1984). *Shakespeare ve Hamlet*. Altın Kitaplar Yayınevi.

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, *16*(3), 6-18.

Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.

Scott, M. (1989). *Shakespeare and the Modern Dramatist*. St. Martin's Press.

Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.

Sim, Ş. (2020). *Türk Sinemasında Öncüler*. Kriter Yayınevi.

Stam, R., & Raengo, A. (2008). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Pactice of Film Adaptation*. Blackwell Publishing.